

**RETRATOS DE MULHERES QUE AFIRMAM OU
DESARRANJAM A TRADIÇÃO EM *TODA
NUDEZ SERÁ CASTIGADA* e *LA CASA DE
BERNARDA ALBA***

THIAGO LAMONIER SOUZA GOMES

**RETRATOS DE MULHERES QUE AFIRMAM OU
DESARRANJAM A TRADIÇÃO EM *TODA
NUDEZ SERÁ CASTIGADA* e *LA CASA DE
BERNARDA ALBA***

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto de 2015**

THIAGO LAMONIER SOUZA GOMES

**RETRATOS DE MULHERES QUE AFIRMAM OU
DESARRANJAM A TRADIÇÃO EM *TODA
NUDEZ SERÁ CASTIGADA* e *LA CASA DE
BERNARDA ALBA***

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários, da Universidade Estadual
de Montes Claros, como parte dos requisitos
para obtenção do título de Mestre em Letras –
Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cláudia de Jesus Maia

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto de 2015**

G633r Gomes, Thiago Lamonier Souza.
 Retratos de mulheres que afirmam ou desarranjam a tradição em *Toda Nudez Será Castigada* e *La Casa de Bernarda Alba* [manuscrito] / Thiago Lamonier Souza Gomes. – Montes Claros, 2015.
 137 f.

Bibliografia: f. 133-137.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2015.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia de Jesus Maia.

1. Literatura comparada. 2. Mulheres e literatura. 3. Crítica literária feminina. 4. Gênero e tradição patriarcal. 5. Rodrigues, Nelson – 1912-1980 - *Toda Nudez Será Castigada*. 6. Lorca, Federico García – 1898-1936 – *La Casa de Bernarda Alba*. I. Maia, Cláudia de Jesus. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada **RETRATOS DE MULHERES QUE AFIRMAM OU DESARRANJAM A TRADIÇÃO EM TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA e LA CASA DE BERNARDA ALBA**, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários **Thiago Lamonier Souza Gomes**, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.ª. Dr.ª. Cláudia de Jesus Maia – Orientadora (Unimontes)

Prof.ª. Dr.ª. Cristina Maria Teixeira Stevens – (UNB)

Prof.ª. Dr.ª. Telma Borges da Silva – (Unimontes)

Prof.ª. Dr.ª. Marli Silva Fróes – (IFNMG)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários
Montes Claros, 14 de Agosto de 2015.

Às duas Marias. A mãe de Jesus e a Maria de Jesus,
minha mãe. Exemplos de mulheres.

Ao meu pai Prof. Gilmar Gomes (*in memoriam*).
Exemplo de educador.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é um gesto nobre em reconhecer que, de alguma maneira, pessoas contribuíram para que um sonho se tornasse realidade. Com esse espírito, agradeço a todos que me ajudaram para que esta pesquisa acontecesse.

A Deus, porque me ama e deu-me a oportunidade para desenvolver mais este projeto de vida. Colocou anjos porque sabia que, sem eles, eu não conseguiria chegar onde cheguei. Anjos aos quais dedico os mais sinceros votos de gratidão.

À minha família, Pai (*in memoriam*), Mãe, Lucas e Débora, pois, sem eles, não teria forças para seguir sonhando.

Aos amigos de uma vida. Cúmplices nos momentos felizes e tristes. Letícia, Edilson e, de maneira muito especial, a Anderson, verdadeiro companheiro.

Ao Prof. Fábio Camargo, pelos primeiros passos de orientação na pesquisa ainda na fase da Disciplina isolada. Um verdadeiro educador, humilde e, sobretudo, generoso.

Ao amigo Ilmar, pelas horas a mim dedicadas quando ainda na fase de construção do projeto.

Aos mestres que tive na Unimontes, uma vez que, ainda na graduação, despertaram em mim o olhar astuto e apaixonado pelas Literaturas. Especialmente a Fernando Salomão, Ilca Vieira e Osmar Oliva.

À Cláudia Maia, pelo carinho e dedicação. Sob seu olhar atento e técnico no transcurso desta investigação, aprendi a pesquisar e conhecer sobre a construção do gênero.

Às Prof^{as}. Edwrigens Aparecida e Telma Borges que, gentilmente, participaram da Banca de Qualificação. Elas dispuseram de tempo e estudo ao texto numa etapa em que suas considerações foram decisivas para o avanço e defesa desta dissertação.

À Prof^a. Cristina Stevens que, prontamente, aceitou nosso convite para vir ao norte de Minas participar da Banca examinadora de Defesa.

Ao Estado e ao Instituto Federal do Norte de Minas Gerais – IFNMG que acreditam na qualificação docente como modificadora da Educação neste país. Sem a bolsa de qualificação (PBQS) e sem a Licença concedida para os estudos, certamente esta pesquisa não teria sido finalizada como o foi.

A todos que direta ou indiretamente ajudaram com palavras de apoio e orações.

A vocês, minhas lágrimas de alegria e contentamento por eu ter podido realizar este trabalho. Sem cada um, seguramente, a estrada seria longa e, possivelmente, não chegaria ao destino.

MUITO OBRIGADO a todas e todos.

Um pouco de ciência nos afasta de Deus. Muito, nos aproxima. (Louis Pasteur).

RESUMO

Por meio das peças *Toda nudez será castigada* e *La casa de Bernarda Alba*, Nelson Rodrigues e Federico García Lorca, respectivamente, criticaram o patriarcado e a dupla moralidade burguesa. Assim sendo, eles elaboraram representações de mulheres as quais contribuíram para criar significados sobre o feminino. A partir dessa problemática, foram identificadas as aproximações culturais entre o Brasil e a Espanha em que os códigos preestabelecidos submeteram a mulher à hierarquia social. Como base metodológica, usamos a técnica da literatura comparada associada à crítica literária, as quais permitiram identificar as intercessões entre as duas peças que compõem os *corpora* desta investigação. Essa comparação deu-se numa perspectiva da interliterariedade e da interdisciplinariedade da literatura brasileira e da espanhola com a História. Desse modo, a leitura contrastiva possibilitou problematizar a subordinação feminina pelo viés das teorias de Gênero, Patriarcado e Representações sociais. Como percurso metodológico, a fim de se desenvolvermos a hipótese de que, apesar da distância temporal e geográfica que separara os dramaturgos, ambos aproximam-se nas construções das representações femininas, à medida que construíram personagens que confirmam os códigos patriarcais, mas também aquelas figuras que subvertem esses códigos, dividimos a pesquisa em duas grandes linhas que se desdobraram em outras sublinhas. Na primeira linha, foram estudadas as mulheres que ratificam a tradição. Para isso, analisamos a relação entre casamento e felicidade pessoal e os temas correlatos da “solteirona”. Na sequência, o luto como metáfora de prisão. Na segunda linha, foram analisadas as personagens que desarranjam essa tradição. Foram investigadas as mulheres transgressoras, a relação entre a simbologia da Mulher-Santa *versus* a Mulher-Pecadora e o suicídio como ato extremo do desequilíbrio das relações tradicionais. Assim sendo, o norteador da pesquisa centra-se, especialmente, nas análises dos retratos das figuras femininas construídos por Nelson Rodrigues e García Lorca, concluindo que tanto os personagens conservadores quanto os transgressores constituem uma crítica ao patriarcado.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada, mulher, gênero e tradição patriarcal.

RESUMEN

En las obras *Toda nudez será castigada* y *La casa de Bernarda Alba*, Nelson Rodrigues y Federico García Lorca, respectivamente, criticaron el patriarcado y la dupla moralidad burguesa. Así, ellos elaboraron representaciones de mujeres las cuales ayudaron a crear significaciones sobre el femenino. A través de esa problematización se pudo percibir las aproximaciones culturales entre España y Brasil, en que los códigos preestablecidos subordinaron a las mujeres en la jerarquía social. Como base metodológica utilizamos la técnica de la Literatura comparada asociada a la crítica literaria, las cuales permitieron identificar las intersecciones entre las dos obras que componen los *corpora* de la investigación. Esa comparación se concretó en un abordaje moderno de interliterariedad e interdisciplinariedad de la literatura española y brasileña con la Historia. De este modo, la lectura contrastiva de las tragedias nos permitió problematizar la sumisión femenina por intermedio de las teorías de Género, Patriarcado y Representaciones sociales. Como recorrido metodológico, con el objetivo de desarrollar la hipótesis de que, aunque estén separados geográfica y temporalmente, los dos autores se aproximarán en las construcciones de las representaciones femeninas, a la medida que construyeron personajes que confirman los valores patriarcales, pero también, figuras que contraponen esos valores; dividimos el trabajo en dos grandes líneas que se desmembraron en otras sublíneas. En la primera estudiamos las mujeres que afirmaron la tradición. Para tanto, investigamos las relaciones entre el casamiento y la felicidad personal. Enseguida examinamos el tema de la “solteirona”. Después, el luto como metáfora de prisión. En la segunda línea trabajamos con los personajes femeninos que desequilibraron con esa tradición. Estudiamos las mujeres transgresoras, la relación entre el simbolismo de la Mujer-Santa en oposición a la Mujer-Pecadora y el suicidio como acto extremo del desequilibrio de los valores tradicionales. Entonces, el hilo conductor de esta investigación es, especialmente, el análisis de los retratos de las figuras femeninas hechos por Nelson Rodrigues y García Lorca. Así, tanto los personajes conservadores como los transgresores constituyen una crítica al patriarcado.

PALABRAS CLAVE: Literatura comparada, mujer, género y tradición patriarcal.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
------------------------------	----

CAPÍTULO 1 – VIDA, OBRA E POÉTICA DE NELSON RODRIGUES E FEDERICO GARCÍA LORCA: INSERÇÃO NA TRADIÇÃO TEATRAL BRASILEIRA E ESPANHOLA

1.1 A vida como ela é... ..	27
1.2 “O grande poeta”: exímio dramaturgo	32
1.3 Homens que renovaram o teatro brasileiro e o espanhol	41
1.3.1 Características modernistas na obra rodrigueana	45
1.3.2 Características do modernismo na obra lorquiana	48
1.4 Será castigada toda forma de nudez	53
1.5 A casa é de Bernarda Alba	60

CAPÍTULO 2 – MULHERES QUE AFIRMAM A TRADIÇÃO

2.1 Imagens de “solteironas” como dispositivo ratificador do patriarcado.....	69
2.1.2 O casamento como sinônimo de felicidade	80
2.2 Ferrenhas defensoras da moral e dos bons costumes	92
2.3 Luto como metáfora de prisão	102

CAPÍTULO 3 – MULHERES QUE DESARRANJAM A TRADIÇÃO

3.1 Geni à beira da moralidade	110
3.2 A Mãe <i>versus</i> Geni: Santa-Mulher, Mulher-Pecadora	119
3.3 Adela à beira da moralidade	122
3.4 Final trágico	127

CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
----------------------------	-----

REFERÊNCIAS	133
-------------------	-----

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sou o maior dramaturgo do país, mas qualquer um tem, é claro, o direito de me considerar um imbecil. (NELSON RODRIGUES).

Eu expresso a Espanha em minha obra e a sinto na medula de meus ossos, mas antes disso sou cosmopolita e irmão de todos. (GARCÍA LORCA).

Nas últimas décadas do século XX, muito foi estudado sobre Nelson Rodrigues, García Lorca e suas obras. Monografias, dissertações e teses foram produzidas, em universidades brasileiras e estrangeiras, tendo em suas produções as fontes para diversos objetos de investigação científica. Na atualidade, a obra de Rodrigues tem sido pesquisada a partir de seus folhetins, crônicas, teatros e escritos jornalísticos¹. Quanto a Federico García Lorca, tornou-se um dos poetas e dramaturgos estrangeiros mais estudados nas academias do Brasil.

Após examinar o banco de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), verificamos que se encontram cadastradas trinta e duas teses/dissertações, cujo objeto de estudo é Federico García Lorca e/ou sua produção. Sete delas trabalham com *La casa de Bernarda Alba* nos seguintes aspectos: análise do trágico, recepção do texto literário, a morte, dentre outros. Já com relação aos estudos sobre Nelson Rodrigues e/ou sua obra, há duzentas e vinte e sete teses/dissertações. Treze delas têm como fonte de pesquisa a obra *Toda nudez será castigada*, sendo que abordam temas como: o trágico, a representação do texto e do cinema, percurso estrutural, dentre outros. Dos muitos estudos realizados, apontamos na sequência alguns dos quais ajudarão a perceber a fortuna crítica já

¹ Sobre a produção em prosa de Nelson Rodrigues, a tese *Nelson Rodrigues inventário ilustrado e recepção crítica comentada dos escritos do anjo pornográfico*, de Marcos Francisco Pedrosa Sá Freire de Souza, ajuda a compreender a trajetória do escritor. O pesquisador analisa uma parte significativa ainda não explorada da trajetória profissional de Rodrigues como jornalista, cronista, dramaturgo e escritor de obras ficcionais publicadas em jornal. Faz uma investigação minuciosa desde os primeiros escritos do autor, até formar um verdadeiro inventário da produção literária e jornalística. Executa, ainda, comentários e análises daquilo que foi publicado em periódicos impressos escritos para serem encenados e editados em livro. Mas também analisa a recepção crítica, publicada nos jornais da época, acerca da produção teatral. Souza apresenta ainda, escritos assinados por Rodrigues e alguns supostamente de sua autoria encontrados nos jornais *O globo*, *A manhã* e *Crítica* de 1925 a 1943. Referidos textos encontram-se anexo à sua tese no formato de CD.

produzida sobre esses autores e suas obras, pois, pelo contraste, apresentamos em que sentido avança esta dissertação em relação às pesquisas literárias encontradas.

Cláudio de Souza Castro Filho (2007), em *O trágico no teatro de Federico García Lorca*, investigou as manifestações da tragicidade em *Bodas de Sangre* e *Yerma*; para tanto, usa uma moderna construção conceitual lida à luz de alguns conceitos nietzschianos. Beatriz Leme Curado (2007), em *Nelson Rodrigues, miséria e redenção: uma análise da obra rodrigueana pela perspectiva cristã*, busca dialogar com a tradição cristã e o universo de Nelson Rodrigues. Utiliza um sistema filosófico religioso do século II (Gnosticismo) e a tradição estabelecida por Santo Agostinho, destacando as divergências com o universo rodrigueano. Adriano de Paula Rabelo (2004), em *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues*, analisa as dramaturgias de O'Neill e Nelson Rodrigues do ponto de vista do trágico moderno, estabelecendo relações entre suas visões de mundo, trajetórias biográficas, utilizando várias peças dos autores como referência para a discussão.

Elen de Medeiros (2005), em *Nelson Rodrigues e as tragédias cariocas: um estudo das personagens*, faz uma leitura primordialmente social e antropológica da obra dramática de Nelson Rodrigues. Para tanto, usa como *corpora* as oito peças denominadas Tragédias cariocas. Essa leitura social é pensada pela perspectiva de como as obras refletem criticamente as influências que os indivíduos sofrem da sociedade. Assim sendo, as personagens foram pensadas a partir dos impulsos e vontades que se sobrepõem aos ditames morais do meio social. A metodologia utilizada pela pesquisadora é a análise do texto e do contexto numa crítica dialética.

As investidas de Marcela Macêdo Sampaio de Souza (2002) e Simone Aparecida dos Passos (2009) são as que mais se aproximam desta pesquisa. Aquela pesquisadora, em *O amor, a liberdade e a morte: Diálogo entre A casa de Bernarda Alba e Os sete Gatinhos*, investigou, pela metodologia da comparação, as intercessões entre *Os sete gatinhos* e *A casa de Bernarda Alba* numa perspectiva de interação do amor, da liberdade e da morte. Segundo a pesquisadora, sua intenção foi evidenciar as convergências levando em consideração o comportamento das personagens e o desenvolvimento das tramas a partir de uma análise psicossocial. Ademais, considera o espaço ocupado pela mulher na hierarquia familiar, trata do amor pela ordem sexual, da repressão dos relacionamentos femininos e do trágico ligado à morte. Entretanto, não se aprofunda nas relações em que a mulher subverte a ordem a ponto de desestabilizar a organização social. Podemos notar que o foco da autora é o amor, a liberdade e a morte e, para tanto, utiliza teóricos os quais propuseram conceitos específicos sobre essas temáticas.

Já Aparecida dos Passos (2009), na pesquisa intitulada *Mulher, desejo e morte: dramaturgia e sociedade no inseparável triângulo de García Lorca*, usa as três peças do dramaturgo da chamada trilogia rural, dentre elas *A casa de Bernarda Alba*, para estudar as temáticas do desejo, da morte e da mulher. Não se prendeu ao texto, mas aproximou-o do cotidiano do autor. Apresentou as mulheres dominadas pela falta de liberdade no confinamento físico e psicológico do patriarcado e trabalhou com as metáforas produzidas pelo texto para discutir a sociedade espanhola na qual a mulher é um desses aspectos de revelação de prisão.

Ainda que alguns desses estudos já desenvolvidos tenham apresentado as mulheres sob o jugo da tradição, usam-nas como característica da narrativa para pesquisarem temáticas diferentes das que propomos nesta nossa pesquisa. No caso de Medeiros (2005), foram investigadas as principais personagens das Tragédias cariocas, entre elas as de *Toda nudez será castigada*, pensadas a partir de uma leitura social que, de certa forma, aproxima-se, parcialmente, desta pesquisa, que envolve ainda o texto de García Lorca, pois se faz, também, uma leitura social das personagens, porém, centra-se apenas nas figuras femininas. Além disso, as mulheres são pensadas à luz das teorias de gênero, foco que não foi trabalhado por Medeiros e nem por outros pesquisadores. Tampouco se encontram na academia investigações com a intercessão das obras aqui apresentadas, quando muito a associação entre outras peças dos autores.

Assim sendo, a problemática que norteia o estudo aqui proposto centraliza-se em identificar como Nelson Rodrigues e Federico García Lorca construíram significados sobre o feminino a partir das obras *Toda nudez será castigada* e *La casa de Bernarda Alba*. Nessa perspectiva, o objetivo geral é fazer uma análise comparativa das peças supracitadas enfatizando as personagens femininas.

Partimos da hipótese de que, apesar das distâncias temporal e geográfica que separaram os dramaturgos, ambos aproximam-se nas construções de representações femininas à medida que elaboram personagens que reafirmam os códigos patriarcais, mas também criam figuras que subvertem esses códigos e, com isso, os autores fizeram uma crítica ao patriarcado.

Com esta pesquisa, pretendemos alcançar contribuições através da leitura comparada das peças escolhidas para análise, pois essa investida jamais foi realizada por outros pesquisadores, principalmente sob a perspectiva crítica dos estudos de gênero. Assim sendo, a investigação foi norteada sob a consideração da crítica feminista, uma vez que esse tipo de estudo encontra na literatura oportunidade de propor reflexões que favorecem as mulheres, as quais sempre foram margeadas pelas instituições dominantes. Lúcia Osana Zolin entende que essa crítica é

profundamente política na medida em que trabalha no sentido de interferir na ordem social. Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas ao longo do tempo, pela cultura. (ZOLIN, 2009, p. 218).

Portanto, identificar as aproximações de *Toda nudez será castigada* com *La casa de Bernarda Alba* é, também, a oportunidade de perceber como os autores, cada qual ao seu tempo, usaram da representação social para ratificarem imagens de mulheres que aceitaram os códigos que as subjugaram na hierarquia, como ainda apresentar aquelas que não aceitaram tais imposições. Isto é, há um reconhecimento da tradição à qual todas estão submetidas, seja concordando, seja refutando-a, pois, como afirmou Bataille (1987), a transgressão é a confirmação dos interditos sociais. Essas personagens são personificação do patriarcado e propagam esse discurso através de suas ações nas narrativas, mas encontraram na transgressão uma maneira de tornarem-se livres e transcendentais diante das regras que as subordinaram.

A terminologia “retrato”, escolhida para compor o título deste estudo, não é fortuita, uma vez que ela remete à noção pessoal dos autores em expressarem e espelharem uma imagem. Trata-se da ideia que busca (re)produzir um recorte da realidade, tal qual uma fotografia o faz. Logo, tanto o substantivo (retrato = fotografia), quanto o verbo na primeira pessoa do indicativo (retrato = eu retrato) indicam o norteador desta proposta investigativa.

Considerando a importância que ambos os escritores possuem para a tradição literária ocidental, uma vez que suas peças representaram o marco de uma época, o gênero literário escolhido nesta pesquisa foi o Teatro, pois se buscou reavivar estudos que contemplassem essa que é uma das mais antigas formas de expressão do ser humano, já que, desde a Grécia Antiga, era utilizada como entretenimento da população e também, como lembra Paulo Rogério de Souza, no caso da tragédia grega clássica, como

gênero formador do povo grego [na] função ou intenção educativa que foi posta em prática no século V a. C. pelos poetas trágicos do período Clássico, e que ajudou a educar o cidadão da pólis que deveria viver e organizar a cidade Estado, e administrar a sua estrutura baseada no ideal de Democracia. (SOUZA, 2009, p. 11).

Contudo, percebemos que, embora o teatro seja um gênero importante – que permite várias abordagens investigativas – dentre elas os estudos linguísticos e literários, nas matrizes curriculares dos cursos de Letras, especialmente na pós-graduação, não há muitos estudos do teatro se comparado com outras formas de literatura. Nessa perspectiva, percebemos que

gêneros como conto, poesia e, principalmente, o romance têm encontrado maior espaço nas pesquisas acadêmicas.

No caso do teatro, como ele é essencialmente uma arte cênica, há muitos estudos na perspectiva da dramatização das peças, enquanto que como texto ainda há poucos. Por isso, buscamos trabalhar esse gênero como literatura, mas sem perder de vista a importância que exerce a dramatização no momento da escrita. Como afirmou Nelson Rodrigues, é uma bobagem pensar que o teatro foi feito apenas para ser dramatizado. Assim sendo, pensá-lo como literatura, mas também como arte dramatizada, é contribuir não somente para a crítica literária, mas também para a crítica artística na sua pluralidade.

Confrontar os dois dramaturgos numa temática que os aproxima, ou seja, as construções de personagens femininas submetidas a uma tradição patriarcal, valoriza o teatro como literatura, mas também valorizamos um grupo que ficou esquecido por muito tempo pela tradição literária, a saber, as mulheres. Falar sobre elas, intermediado por uma discussão literária baseada em teorias de gênero, é contribuir com a crítica e com a sociedade, pois, à luz da história, foram sujeitos que sofreram com a subordinação imposta pelo discurso do masculino numa coletividade extremamente moralista, mas que não ficaram inertes a essa submissão, já que lutaram e conquistaram seus espaços. Como lembram Perinat e Marrades (1980), “estudiar a la mujer es conocer la sociedad.” (PERINAT; MARRADES, 1980, p. 116).

Assim sendo, dentre todas as peças dos escritores que tinham como foco principal as personagens femininas, as escolhidas não foram ao acaso. Como se queria confrontar o dramaturgo brasileiro com o espanhol por considerá-los figuras eminentes, que proporcionaram a renovação no teatro de seus respectivos países e épocas, começamos um árduo trabalho de escolha entre as peças do pernambucano, cuja temática coincidissem com o texto de García Lorca. Chegamos a *Toda nudez será castigada* que, além de ter sido pouco estudada, apresentava várias coincidências no enredo com a escrita de *La casa de Bernarda Alba*. São elas: presença do luto nas casas; mulheres conservadoras que defendem uma tradição, ainda que não lhes favoreça como ser feminino, em oposição àquelas que desequilibram e desarranjam-na; ações que ocorrem dentro do ambiente familiar no qual as mulheres afirmam a moral, mas às vezes ignoram-na de acordo com seus interesses, sendo que o discurso proferido por elas não condiz com suas atitudes; e presença da mulher suicida.

García Lorca era de esquerda, “aos olhos de Valdés², um símbolo ‘vermelho’. Sua obra subversiva e a vida privada indecorosa” (GIBSON, 1989, p. 513). Seus biógrafos afirmam que

² José Valdés Guzmán é o General que deu a ordem para que o poeta fosse fuzilado.

ele não gostava de política, recusou-se inclusive a filiar-se ao partido comunista, embora simpatizasse com a causa. Contrário a Nelson Rodrigues, que era de ideologias de direita e forte questionador dos que defendiam o comunismo. O teatro de García Lorca era engajado e tinha como maior propósito a educação popular. O dramaturgo era terminantemente contra o teatro burguês, pois considerava-o alienante. Nesse caso, Rodrigues pensava o contrário do espanhol, pois produzia teatro objetivando ganhos financeiros, mas sem perder o caráter reflexivo, já que, em certa ocasião, declarou sua intenção em provocar no público um incômodo tão forte a ponto de os espectadores se autoquestionarem ao assistirem às suas peças. Sobre essa situação, Gracinda Freire declarou em 1965 a *Fotos e Fatos* que “Nelson Rodrigues é o maior comerciante do teatro. É o dono absoluto da indústria do sensacionalismo” (FREIRE, *apud* CASTRO, R. 1995, p. 342). Federico García Lorca escreveu *La casa de Bernarda Alba* em 1936, Rodrigues, *Toda nudez será castigada*, em 1965, ou seja, vinte e nove anos os separaram na história do teatro ocidental.

Entretanto, mesmo com tantas diferenças, o que os aproxima é, além do gênero Teatro como a Tragédia³, e a renovação do teatro em seus países, a temática das peças, as quais tratam de uma tradição patriarcal construída sob fortes bases de moralidade religiosa, principalmente da Igreja Católica como elemento fundamental e decisivo para as normas de conduta prescritas. Essa tradição torna-se, dentro dos romances narrativos, o plano de fundo no qual as mulheres estão subordinadas. Ressaltamos que a tradição expressa por Nelson Rodrigues é pautada a partir das matrizes da tradição da Europa, sob as considerações do processo civilizador aplicado à América Latina.

Segundo as ideias colonizadoras dos europeus ibéricos, entendemos que “[...] os escritos de Nelson Rodrigues nos apresentam aspectos bastante peculiares para uma avaliação da maneira como a cultura que aparece na ‘colônia’ incorpora elementos da ‘metrópole’” (SOUZA, M., 2006, p. 20). Nesse aspecto, acreditamos que a literatura pela perspectiva do estudo comparado é usada para comparar, também, culturas.

Diferente do que faziam os pesquisadores nos inícios dos estudos comparatistas, os quais estabeleciam o jogo de hierarquias entre os escritores, nesta pesquisa não buscamos a “influência” entre eles por meio de uma aproximação binária, tampouco pensamos em classificá-los segundo critérios de superioridade literária, mas procuramos perceber onde estão as intercessões de suas escritas.

³ No caso de Nelson Rodrigues, o próprio autor classificou seu texto de Tragédia carioca; já García Lorca, Tragédia rural.

Voltar-se para *Toda nudez será castigada* e *La casa de Bernarda Alba* numa abordagem comparatista ajudou a pensar a aproximação entre o Brasil e a Europa. Como lembra Eduardo de Faria Coutinho, um dos mais relevantes estudiosos sobre Literatura comparada na América Latina, “las relaciones entre la literatura latinoamericana y las de Europa Occidental [...] trazan la dirección que ya existía tradicionalmente y que ha pasado por seria revisión crítica en las tres últimas décadas, sobre todo a su perspectiva unilateral.” (COUTINHO, E., 2004, p. 252). Como lembra o pesquisador, o comparativismo tradicional de “influências” cedeu espaço para uma nova visão que desencadeia um verdadeiro diálogo de culturas. A isso ele chamou de “comparativismo descolonizado”, parafraseando a pesquisadora Ana Pizarro em *El discurso literario y la nación de América Latina*. Para Tania Franco Carvalhal, “a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais.” (CARVALHAL, 2006, p. 86).

Nessa perspectiva, entendemos que a literatura comparada é uma forma de investigação que confronta duas ou mais literaturas e possui um vasto campo de atuação com várias perspectivas metodológicas. Considerando essa multiplicidade, o método escolhido para esta pesquisa não antecede a análise das fontes, mas dela decorre. Ou seja, a própria crítica literária das peças escolhidas foi o procedimento que permitiu que a comparação se tornasse a epistemologia utilizada. Como lembra Carvalhal, “quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método.” (CARVALHAL, 2006, p. 8).

Portanto, a técnica da comparação é o processo metodológico que se utiliza para obter um produto advindo dessa prática. Produto esse que, neste caso específico, é o entendimento de como ocorre a atualização da tradição ocidental que subordina a mulher na hierarquização de gênero, através da intercessão dos textos literários de Nelson Rodrigues e Federico García Lorca. Concordamos, portanto, com Carvalhal, quando ela diz que o método da comparação é o meio e não o fim do processo de investigação. Assim sendo, sustenta a pesquisadora:

Pode-se dizer [...] que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (CARVALHAL, 2006, p. 8).

Desse modo, o processo da comparação, junto com a crítica literária, a qual tem como função caracterizar a obra numa “atividade de investigação, através dos elementos que a

compõem” (BOTELHO; FERREIRA, 2015, p. 13), configuram-se na metodologia desta pesquisa de mestrado.

Averiguamos as relações estabelecidas não apenas entre os dramaturgos e suas obras, mas também entre os sistemas literários relacionados com as normas e tendências estéticas, sociais e políticas, já que uma das características mais modernas do comparativismo literário como metodologia é a interliterariedade e a interdisciplinariedade da literatura com outras áreas, as quais no caso deste trabalho são a Literatura brasileira e a espanhola na transversalidade com a História.

Mukarovsky, citado por Carvalhal (2006), entende que a obra literária não está isolada, mas faz parte desse grande sistema de correlações. Por isso, a leitura contrastiva é uma atitude crítica que, ao agregar outras áreas do conhecimento, concorre para um estudo literário dinâmico, e isso permite que a comparação extrapole a ideia simplória de descrição.

Desse ponto de vista, a leitura contrastiva entre *Toda nudez* e *La casa de Bernarda Alba* efetiva-se por uma comparação que problematiza a subordinação feminina pelo viés das teorias de gênero, representação e patriarcado. Não se fez, portanto, um paralelismo binário com fins em si mesmo, movido apenas por um “ar de parença”, como denominou Tânia Carvalhal, porque se trata de uma análise que não privilegiou os textos, mas os diálogos que eles produziram com outras áreas das ciências humanas. Por isso não se trata de um estudo estático, mas dinâmico e reflexivo.

Ainda como metodologia, para melhor elucidar o objeto de análise, fizemos uma pesquisa detalhada nos arquivos da Biblioteca Nacional⁴, à busca de materiais que tivessem feito a divulgação e crítica de *Toda nudez será castigada* no ano de sua estreia no teatro (1965). Chegamos aos periódicos *Diário Carioca* e *Correio da Manhã*, os quais fizeram a publicidade e divulgaram algumas entrevistas com Nelson Rodrigues, Ziembinski, atores e atrizes convidados para trabalharem na dramatização da peça. Neste último jornal, encontra-se a propaganda positiva e, naquele, as críticas ferozes.

A respeito do conceito de gênero, ele é aqui utilizado como teoria para refletir acerca da noção de diferenças sexuais, papéis sociais ancorados em determinismos biológicos, mas, sobretudo, para rejeitar a divisão binária naturalizada e hierarquizada do mundo. Assim sendo, Joan Scott (1990) apresenta, em “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, que o esboço produzido por ela, referente ao processo de construção para as relações de gênero como objeto

⁴ A pesquisa foi feita primeiro pessoalmente, depois pela versão digital desses arquivos no sítio oficial da biblioteca.

de pesquisa, pode ser usado para examinar classe, raça, etnicidade ou qualquer outro processo social. Nesse sentido, a proposta da teórica ajudou a entender a criação dos retratos femininos produzidos pela literatura de Rodrigues e de García Lorca.

Scott aponta quatro elementos inter-relacionados, os quais produzem os gêneros nas relações sociais baseadas nas diferenças entre os sexos. Dentre tais elementos, os dois primeiros serão o foco principal que ajudaram a levar a cabo o estudo proposto nesta pesquisa. O primeiro trata dos símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas, como é o caso das figuras bíblicas de Maria e Eva e da noção de claro/escuro. O segundo elemento são os conceitos normativos que expressam interpretações dos significados desses símbolos. Nesse aspecto, os referidos conceitos são expressos nas doutrinas religiosas, científicas, educativas, jurídicas e políticas sendo que, eles afirmam o lugar do homem-mulher, masculino-feminino. Portanto, trabalhamos com a ideia de que tais elementos simbólicos, retornados pelos retratos de mulheres (re)construídos por García Lorca e Nelson Rodrigues, associados às normatizações da tradição patriarcal, ajudaram na construção do feminino.

Denise Jodelet entende que as construções sociais são criadas para que os sujeitos saibam como comportar-se, identificando e resolvendo problemas. Nesse sentido, são necessárias para regulamentar as relações sociais dos sujeitos com o mundo. Ainda conforme a estudiosa, essas representações nos guiam no modo de nomear e definir conjuntamente os diferentes aspectos da realidade diária, no modo de interpretar, tomar decisões e posicionar-se de forma defensiva diante das escolhas. Isto é, trata-se de uma “forma de conhecimento socialmente elaborado e partilhado” (JODELET, 2001, p. 32).

À luz dessa definição, compreendemos que *Toda nudez será castigada* e *La casa de Bernarda Alba* são “tecnologias” que contribuíram para a construção de representações de gêneros. Baseamos, portanto, na teoria de Teresa de Lauretis (1994), que entende o gênero como o resultado das diferentes tecnologias encontradas na sociedade. A teórica apropriou-se dos estudos de Foucault, uma vez que o filósofo entendia que a sexualidade é construída como uma “tecnologia sexual”. Assim, o desdobramento dos dispositivos pensados pelo francês foram as referências utilizadas pela estudiosa, que ajudaram-na a pensar a sua teoria de que as “tecnologias” constroem o gênero.

Nesse sentido, concordamos com Lauretis de que o gênero não é formado apenas pela diferença sexual, pois, como ela apresenta, essa constituição ocorre por meio dos códigos linguísticos e representações culturais. Nesse aspecto, o sujeito é formado não só pelas experiências de relações de sexo, mas nas relações de raça e classe.

Denise Jodelet (2001) entende que as representações que “circulam nos discursos são trazidas pelas palavras e veiculadas em mensagens e imagens midiáticas, cristalizadas em condutas e em organizações materiais e espaciais.” (JODELET, 2001, p. 17-18). Logo, essa proposição nos permite compreender que o sujeito não é preexistente, mas múltiplo e contraditório, pois, como lembra Lauretis, ele é formado por muitos discursos.

Nessa perspectiva, entendemos que, o patriarcado, criado pelos discursos masculinos de hierarquização entre o masculino e o feminino, fez das mulheres verdadeiros sujeitos oprimidos e subordinados, pois, se gênero é uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado, como lembra Scott (1990), foi justamente nessas imposições construídas pelo poder falocêntrico que as mulheres perderam sua autonomia, uma vez que foram normatizadas pela tradição que as fez dependentes quando da relação com o masculino.

A postura teórica aqui defendida utiliza o patriarcado como “ideologia”, considerando duas perspectivas, as quais estão interligadas e interdependentes: a exploração feminina e a dominação masculina. Para Gerda Zerner, “el término describe la relación entre un grupo dominante, al que considera superior, y un grupo subordinado, al que se considera inferior en la que la dominación queda mitigada por las obligaciones mutuas y los deberes recíprocos.” (ZERNER, 1990, p. 120). Entretanto, essa relação de dominação não é fixa, pois o gênero é entendido, aqui, como relação de poder no sentido foucaultiano, ou seja, o poder é exercício, e, onde há poder, também há resistência.

Para refletir acerca do processo de criação literária, também utilizamos o conceito de ironia. Este é entendido pela concepção de D. C. Muecke e Lélia Parreira Duarte, os quais entendem a figura de linguagem a partir da intencionalidade do ironista, sendo que o interpretador deve ir em busca das marcas textuais que lhe dão entendimento. Nesse aspecto, o leitor é ativo, atento e participante. Parreira Duarte esclarece:

Em qualquer de suas formas, a ironia será uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (DUARTE, 2006, p. 19).

Dentre as várias formas de ironia apresentadas por Muecke e Duarte, as encontradas nas obras literárias e expostas nesta pesquisa foram a ironia retórica, a ironia instrumental, a ironia verbal e a ironia por hipérbole, assim como a ironia autotraidora.

Como percurso metodológico, a fim de se desenvolver a hipótese anteriormente apresentada, dividimos este trabalho em duas linhas de análise. Elas apresentam um estudo minucioso das personagens femininas que ratificam os códigos da tradição, em oposição àquelas que transgridem o referido modelo, pois, como lembra Bataille (1987), a transgressão não anula a tradição, mas completa-a.

Assim sendo, fizemos uma leitura contrastiva, dividida em duas linhas. Na primeira linha, foram usadas como referências as relações entre casamento e realização pessoal. Para tanto, analisamos o tema correlato das mulheres que não se casaram e tornaram-se “solteironas”, e aquelas que ainda estão no processo de busca pela suposta felicidade associada às bodas. Na sequência, as figuras femininas que confirmam a defesa da moral e dos bons costumes foram apresentadas, assim como a divulgação do discurso moralista propagado por elas, ainda que este não lhes atenda como sujeitos. Por fim, mostramos que o luto foi manejado como metáfora de prisão, uma vez que o efeito produzido pelos dramaturgos indicam estado de clausura, tanto física, quanto emocional, na vida das personagens.

Na segunda linha de análise, foram estudadas as semelhanças entre as principais figuras femininas que viveram às margens da tradição. Procuramos revelar a atualização do discurso cristão católico associado às figuras da Santa-mulher *versus* a Mulher-pecadora. Por fim, apresentamos o suicídio feminino como ato extremo da transgressão.

Entendemos que os autores das peças partiram de um tempo e um espaço em que suas experiências nos lugares em que viveram influenciaram de maneira decisiva para a criação das representações femininas. Como lembra Jodelet (2001), as características do objeto representado e do sujeito que o representa manifestam-se nessas criações representativas. Trata-se de uma forma de conhecimento, um saber que age sobre o mundo e o outro. Por isso, é importante entender a “experiência a partir da qual ele [o objeto] é produzido, os contextos e as condições em que ele o é.” (JODELET, 2001, p. 28). A partir dessa ideia é que foi desenvolvido o primeiro capítulo.

Nele, apresenta-se a vida, a obra e a poética dos dramaturgos, tendo Nelson Rodrigues como a principal figura literária que possibilitou a inauguração do Modernismo no teatro brasileiro, e Federico García Lorca como o renovador do teatro espanhol do século XX. Numa perspectiva crítica, foram selecionados fatos, acontecimentos e detalhes que ajudaram a entender a construção de suas poéticas. Nesse sentido, buscamos pensar como tais eventos interferiram direta ou indiretamente na criação do ficcional, especialmente das peças escolhidas como *corpora* deste estudo.

Como fonte bibliográfica, além de teses e dissertações, foram utilizadas as biografias de Nelson Rodrigues, cujos autores são Ruy Castro e Sônia Rodrigues. As pesquisas de Julio García Morejón, Ian Gibson, Enrique Banús Irusta e de Arturo Berenguer Carísomo foram utilizadas para apresentar o dramaturgo espanhol.

Na sequência, são apresentados, brevemente, alguns estudos críticos já realizados sobre suas produções, a fim de reavivar não somente o quanto foram e são relevantes para a construção da literatura ocidental, mas, sobretudo, para mostrar em que aspecto esta dissertação avança em relação ao que já foi publicado sobre as obras e seus respectivos autores. Para Rodrigues, foram citados: Sábato Magaldi (crítico e organizador da obra), Angela Leite Lopes (sobre a modernização do teatro brasileiro) e os periódicos *Diário Carioca* e *Correio da Manhã*. Para García Lorca, novamente, García Morejón, pois também é crítico da obra, Luis Fernández Cifuentes, Ursula Aszyk, sobre os modelos do teatro e a renovação do teatro espanhol, e Leonora Accioly sobre a construção da identidade coletiva.

Acreditando ser importante entender o processo de transformação de suas poéticas até chegarem à maturidade artística de *Toda nudez será castigada* e *La casa de Bernarda Alba*, fizemos um breve estudo de suas criações. Desse modo, chegamos ao enredo dos dramas em questão, os quais produzem representações femininas em que às mulheres está imposta uma hierarquia social vinculada às bases da tradição brasileira e espanhola, as quais coincidem na sua estruturação. Pela comparação, foi possível visualizar como coincidências culturais, artísticas e históricas aproximaram o Brasil e a Espanha através do sistema patriarcal.

No segundo capítulo, discutimos a defesa dos valores patriarcais e como, por meio da construção das personagens, os autores produziram imagens de mulheres marcadas a partir do casamento, dentre elas, a imagem da “solteirona”. Como aporte teórico sobre as representações sociais, as quais foram pensadas a partir da psicologia social, foram utilizadas as ideias de Teresa de Lauretis e de Denise Jodelet. Para embasar a discussão acerca do discurso da “solteirona”, os estudos críticos desenvolvidos por Claudia Maia serviram como referências históricas. Mary del Priori ajudou a pensar a sociedade brasileira também numa perspectiva histórica.

Os estudos de B. Issaev, Rose Marie Muraro e Leonardo Boff foram usados numa perspectiva de construção e caracterização histórica e social do sistema patriarcal. Isabel Morant, com o estudo histórico do sistema patriarcal espanhol, permitiu elucidar as questões que envolvem a mulher e sua condição a partir da tradição católica, tendo nesta o olhar dos chamados “moralistas”. Adolfo Perinat e M^a Isabel Marrades foram utilizados para pensar na

condição da mulher espanhola na primeira metade do século XX, uma vez que seus estudos centram-se na temática: mulher, imprensa e sociedade.

Acerca do feminismo e questões de gênero, usamos teóricas e pesquisadoras como: Margareth Rago, Simone de Beauvoir, Tania Navarro Swain e, ainda, Rosie Marie Muraro e Leonardo Boff. Além disso, empregamos os estudos de Foucault, em *História da sexualidade 1*, para refletir acerca da construção do sexo como elemento disciplinador nas relações de gênero.

No tópico sobre as defensoras da tradição, fizemos uma análise à luz das teorias do gênero, tendo em Bernarda Alba sujeito que assume comportamentos considerados masculinos, embora ela seja biologicamente uma mulher. Mostramos ainda como, pelas atitudes internalizadas e disseminadas, a personagem encarna a autoridade patriarcal que regeu o sistema familiar. No tópico sobre o luto como prisão, foram utilizados os estudos de Luis Sánchez Corral e Noelia Tari.

No terceiro capítulo, demos voz àquelas que desacatam os códigos patriarcais. Contrastam, portanto, com o modelo ancorado na tradição, produzindo ações antitéticas, que ajudam a pensar a sociedade brasileira e a espanhola. Para tanto, pensamos no desarranjo pelo viés dos questionamentos, os quais, pelas atitudes dessas personagens, fazem delas verdadeiras transgressoras. Buscamos atribuir a esse desequilíbrio a noção de que ele efetiva-se pelo sentimento de pertencimento de *Si*. Um sujeito moderno que valoriza o amor e por ele luta contra as pessoas e os sistemas que o impedem de vivenciá-lo. Assim sendo, coloca seus interesses pessoais acima dos interesses coletivos de família.

Nessa medida, como aporte teórico, têm-se as ideias de E. B. Viveiros Castro e Ricardo Benzaquen Araújo em *Romeu e Julieta e a origem do Estado*, os quais trabalham com a noção de que a modernidade criou o amor romântico, ou o amor moderno, o qual faz do sujeito um ser individual, que supera o social, a fim de vivenciar a relação amorosa.⁵ Sobre a transgressão, utilizamos os estudos do filósofo francês Bataille em *o Erotismo*. As pesquisas de Julio Jeha ajudaram na reflexão acerca da metáfora do Mal na literatura e sobre as imagens de Maria e Eva; para a tradição, usamos as reflexões de Isabel Morant. Sobre o estudo de gênero, além de algumas teóricas e pesquisadoras utilizadas no primeiro capítulo, fizemos uso dos estudos de Joan Scott.

⁵ A partir do mito de Romeu e Julieta, do romance de Shakespeare, Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen Araújo apresentam uma reflexão antropológica da noção de amor como aparece na tradição cultural do ocidente moderno. Discutem a relação entre o indivíduo e a pessoa social, em que os personagens Romeu e Julieta tornaram-se símbolos do sujeito individualizado por causa do caráter altamente transgressor.

Com efeito, a associação da literatura que produz um discurso cujas mulheres são reprimidas pelo patriarcado; a necessidade de se fazerem mais estudos do texto teatral nas áreas de Letras, tendo em consideração sua importância para os estudos literários e a intercessão entre a literatura brasileira e a espanhola, produziram a necessidade de uma pesquisa pelo viés da literatura comparada, com o objetivo de contribuir com a crítica literária, mas também com a crítica feminista.

Capítulo 1

VIDA, OBRA E POÉTICA DE NELSON RODRIGUES E FEDERICO GARCÍA LORCA: INSERÇÃO NA TRADIÇÃO TEATRAL BRASILEIRA E ESPANHOLA

1.1 A vida como ela é...

Durante muitos anos, Nelson Rodrigues carregou a fama de 'tarado'. Em seus anos finais, a de 'reacionário'. Ninguém foi mais perseguido: a direita, a esquerda, a censura, os críticos, os católicos (de todas as tinturas) e, muitas vezes, as platéias – todos, em alguma época viram nele o anjo mal, um câncer a ser extirpado da sociedade brasileira. E, olhe, quase conseguiram. (RUY CASTRO).

A obra teatral de Nelson Rodrigues começou a ganhar força como pesquisa acadêmica a partir da publicação do *Teatro quase completo*, organizado por Pompeu de Souza no ano de 1965. Na década de 1980, Sábato Magaldi⁶ recebeu o convite do próprio escritor para organizar o que, depois da morte de Rodrigues, tornar-se-ia *Teatro completo de Nelson Rodrigues* (coletânea dividida em quatro livros, publicada pela Editora Nova Fronteira, organizada a partir da análise do pesquisador)⁷. Assim sendo, a divisão proposta por Magaldi será adotada nesta dissertação apontando *Toda nudez será castigada* não somente pela perspectiva cronológica, mas também pela maneira como foi pensada pelo crítico.

Considerando o exposto, acreditamos que toda investigação sobre Nelson Rodrigues que se queira fazer relevante deve considerar os estudos elaborados por Magaldi, pois o pesquisador, além de organizador, foi responsável pelas primeiras críticas da obra completa.

Na década de 1990, o jornalista Ruy Castro contribuiu com essa produção crítica, lançando a biografia *O anjo pornográfico*, a mais completa até então, não somente pela escrita biográfica, mas pela catalogação da maioria das obras do dramaturgo. Na atualidade, Sonia

⁶ Magaldi é um dos grandes pensadores sobre o teatro no Brasil. Esse gênero literário como história e crítica está representado na cadeira 24 da ABL – Academia Brasileira de Letras, pelo belo-horizontino que foi eleito em 08-12-1994 membro da referida Academia. Magaldi ocupou o lugar que antes era do escritor Ciro dos Anjos. O crítico do teatro rodrigueano é o quinto ocupante da cadeira.

⁷ Magaldi dividiu as peças segundo as características semelhantes entre elas. Assim, ficou definido o agrupamento dos dezessete textos: Volume 1- Peças Psicológicas (*A mulher sem pecado, Vestido de noiva, Valsa nº 6, Viúva porém honesta e Anti-Nelson Rodrigues*); Volume 2- Peças Míticas (*Álbum de família, Anjo negro, Dorotéia e Senhora dos afogados*); Volume 3- Tragédias Cariocas I (*A falecida, Perdoa-me por me traíres, Os sete gatinhos e Boca de ouro*); Volume 4- Tragédias Cariocas II (*O beijo no asfalto; Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária; Toda nudez será castigada e A serpente*).

Rodrigues, Doutora em Literatura e filha do dramaturgo, apresentou ao público, no ano do centenário do autor (2012), a biografia *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. A autora esclareceu que foi motivada não só pela homenagem póstuma, mas também pela preservação das ideias do pai. Trata-se de uma biografia construída com materiais (entrevistas e recortes de jornais de arquivos ou particulares) organizados segundo o critério da pesquisadora. Ela executa uma minuciosa investigação, selecionando, escrevendo, ordenando e reordenando os escritos e entrevistas necessários para que o leitor possa perceber a trajetória de Nelson Rodrigues narrada pela voz do próprio autor. Como afirma Sonia Rodrigues, o dono das “palavras que se impôs” (RODRIGUES, S., 2012, p. 5)⁸.

Costumeiramente pensado por muitos e autodeclarado carioca, Nelson Falcão Rodrigues era pernambucano da cidade de Recife. Contava apenas com quatro anos quando se mudou com a mãe, Maria Esther Falcão, e outros cinco irmãos para a então Capital Federal. Foram ao encontro de seu pai, que havia partido para o Rio de Janeiro em busca de emprego, porque fugia de perseguições políticas⁹. No Rio, o autor chegou a passar fome e teve tuberculose cinco vezes, assim como seu irmão Joffre que, ao contrair a mesma doença, não a suportou, e veio a falecer. A doença e a fome, entretanto, não foram a grande tragédia vivenciada pela família, especialmente por Nelson Rodrigues.

Sua vida foi marcada pelo trágico, não o trágico construído nas peças, mas a tragédia real, denotativa. A primeira seria para ele a morte agonizante do irmão Roberto, assassinado no lugar do pai por Sílvia Thibau que, ao sentir-se caluniada por uma reportagem publicada no *Crítica*, foi ao jornal a fim de matar Mário; como não o encontrou, vingou-se no filho Roberto. Nelson Rodrigues, naquela época com dezessete anos, estava nas escadas da redação e ajudou nos primeiros socorros do irmão. Pouco depois de um mês da morte do filho assassinado, Mário Rodrigues também faleceu e, segundo o dramaturgo, morreu de paixão.

Esse elemento trágico será uma constante que ecoará por toda a existência e obra do escritor. Não apenas como dramaturgo ou ficcionista, mas também como ser humano. Ele mesmo assumiu que o homicídio do irmão marcou sua “obra de ficcionista, de dramaturgo, de

⁸ Trata-se de um livro reflexivo, uma biografia diferenciada, construída por aquela que, como filha, possui uma sensibilidade para apresentar o dramaturgo ao leitor de forma coesa e, como pesquisadora, oferece um texto limpo, costurado com esmero e preocupação científica, pois, quando interfere diretamente, deixa suas falas em negrito, separando-as da voz do autor principal.

⁹ O senhor Mário Leite Rodrigues foi um intelectual que estudou na renomada Escola de Direito do Recife, de quem Nelson Rodrigues dizia ser um admirador feroz.

cronista, assim como a [...] obra de ser humano. E esse assassinato está marcado no [...] teatro, nos [...] romances, nos [...] contos.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 42).

O que se percebe é que os elementos desse movimento trágico biográfico foram fundamentais e decisivos para a recriação da tragédia produzida por ele no século XX. Um traço verdadeiro que o acompanhará por toda a construção artística. Ficara tão chocado com a morte do irmão que, acerca do assassinato, confessou: “a morte de meu irmão Roberto deu-me um profundo horror ao assassinato. Este horror é tanto que entre ser vítima ou assassino, prefiro ser vítima.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 41).

As obsessões e a morbidez tão propagadas por ele também serão fortes elementos de inspiração para sua criação artística. Para ele, o sexo era um exemplo dessas obsessões. Ele mesmo esclareceu em uma de suas declarações: “Nunca vi o sexo fazer um santo ou um homem de bem [...] Eu acho o sexo uma coisa tranquilamente maldita.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 27). E acrescentou: “O sexo e a violência existem e aí estão para quem quiser confirmar. Não inventei nenhum dos dois.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 177). Nesse contexto, admitiu simpatia pela presença da morbidez tão acentuada em sua produção; esclareceu ainda que, dentro de sua obra, ela aparece “incontestável e, sobretudo, necessária.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 141).

Rodrigues era frequentador dos prostíbulos cariocas, principalmente os da Rua Conde Lages, situada na região central da Lapa. Ambiente que, para o autor, era o ponto alto do grã-finismo da prostituição. Naquele espaço, estavam presentes os resquícios de um tempo cuja liberação sexual feminina acontecia por meio da negociação dos corpos das mulheres que lá se prostituíam num cenário de luxo que imperou a partir da segunda metade do século XIX. O dramaturgo teve contato com essas mulheres públicas, mas marginalizadas, as quais lhe serviram de inspiração para a criação de algumas figuras femininas presentes em sua ficção, assim como foi com a personagem Geni de *Toda nudez será castigada*.

Nelson Rodrigues foi uma figura contraditória: defensor da ditadura militar e amigo pessoal do Presidente General Médici, teve um filho preso e torturado durante o regime dos militares. Defendia a castidade, pois acreditava que o amor sem sexo era mais puro. Não obstante esse posicionamento, tivera várias amantes e fora casado três vezes.

Considerando a década de 1960, percebemos que o escritor denunciava o que muitos não tinham coragem de falar, porque apresentava, através das crônicas e dos dramas, acontecimentos que, na maioria das vezes, mexiam com a moralidade não apenas coletiva, mas a individual de cada sujeito, fosse ele leitor ou espectador. Assim sendo, nesse período de convenções marcadamente tradicionais, principalmente por causa dos códigos morais impostos

pelo regime militar, o autor tornou visível aquilo que muitas pessoas gostariam de esquecer. Utilizava, para tanto, um teatro desagradável, uma vez que revelava o que, pelas convenções, deveria ser velado, mascarado¹⁰.

No início da carreira, Rodrigues assumiu ter pretendido obter ganhos financeiros com a escrita de peças teatrais, por isso produziu *A mulher sem pecado* (1942), porém sem nenhum êxito; mas, com a segunda, *Vestido de noiva* (1943), logrou consagrar-se como escritor dramático. Nesta última, criou uma estrutura complexa, nunca antes utilizada no teatro nacional, isto é, um processo que empregava ações simultâneas em tempos diferentes. Passada a estreia, recebeu aclamações e reconhecimento de várias pessoas relevantes naquele contexto, dentre elas, Roberto Marinho, Álvaro Lins, Paulo Bittencourt, Fred Chateaubriand e Manuel Bandeira.

A partir de então, declarou ter passado a “existir literariamente” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 64); por isso, compreendemos que a estreia de *Vestido de noiva* foi o ponto-chave para sua vida e carreira. “De repente fui outra pessoa, social e humanamente. Descobri em mim coisas que não tinha coragem de descobrir. Era realmente um outro homem” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 63), afirmou o dramaturgo.

Como sujeito plural e multifacetado que era, Rodrigues não se ateu somente ao teatro, mas enveredou-se por vários campos da literatura. Criou, inclusive, duas personagens escritoras. Suzana Flag foi seu transvestimento, que o possibilitou produzir várias obras folhetinescas, dentre elas a de maior sucesso, *Meu destino é pecar*, feita em vinte e seis capítulos. Os referidos folhetins tiveram tanto sucesso que conferiram ao escritor êxito profissional e financeiro. Nesse sentido, é notório visualizar o quanto o teatro rodrigueano continua atual, pois conseguiu acompanhar o tempo numa escrita do sujeito como ele é, ou seja, um ser dotado de qualidades e defeitos. Relativo a essa atualização, o autor endossou: “a verdade é que não há nada mais antigo do que passado recente.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 259).

Para ele, a obra de arte tem de ser uma experiência sofrida, não apenas por aqueles que a compõem (autor, diretor, intérpretes), mas também pelo público¹¹. Ele queria provocar reflexões e gostava que as pessoas, as quais recebiam sua arte, fossem capazes de pensar o “si”,

¹⁰ Nesse sentido, é notório visualizar o quanto o teatro rodrigueano continua atual, pois conseguiu acompanhar o tempo numa escrita do sujeito como ele é, ou seja, um ser dotado de qualidades e defeitos. Relativo a essa atualização, o autor endossou: “a verdade é que não há nada mais antigo do que passado recente.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 259).

¹¹ Compreendemos também que esse sofrimento é inerente ao leitor, pois o teatro pode ser tanto lido quanto visto.

seus atos, valores falsos ou autênticos, isto é, de fazer um autojulgamento. Nessa perspectiva, compreendia que seu trabalho tinha uma razão e, ao falar sobre a terceira peça *Álbum de família* (1945), declarou: “aí está uma consequência moral da peça neste tipo de emoção, de angústia que ela causa diante de todas as atrocidades de sua história.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 99). São essas angustias que estão presentes em suas narrativas. Aquelas que mexem, apavoram, deixam em pânico, fazem refletir e, muitas vezes, até machucam aqueles que as leem ou a elas assistem, pois as temáticas tratam daquilo que muitos gostariam de não lembrar: adultérios, mortes, incestos, obsessões, suicídios, pecados, dentre outras. Aquilo que é, pois, considerado marginal pela sociedade conservadora. Sobre tudo isso, ele admitiu: “confesso e proclamo que há mau gosto no meu teatro” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 103).

Numa perspectiva de construção do texto dramático, acreditava que o teatro, para conceber-se como ação, teria de passar, primeiro, pela literatura. Daí compreender Artes Cênicas/Literatura como independentes, mas que se completam como expressão artística. Nas palavras do próprio Nelson Rodrigues, essa noção é esclarecida: “é tão idiota dizer que o teatro precisa, necessariamente, de ser representado como é imbecil dizer que o poema, para alcançar o leitor, precisa ser visualizado materialmente [...] o teatro dispensa o espectador.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 101-102).

Considerando ainda essa relação, ele defendia que o gênero dramático na essência era superior à encenação da peça, pois, como literatura, seria possível revelar a intenção do proponente, enquanto que, para ser dramatizado, nem tudo o que se pensou dizer seria possível, uma vez que não é presumível ao palco todo tipo de criação. Logo, tudo que foi escrito para ser dramatizado é presumível que possa ser lido, mas nem tudo que é lido é possível ser dramatizado¹².

Nelson Rodrigues trabalhou n’*O globo* e no *A última Hora*. N’*O Globo*, produziu um vasto material de crônicas sobre a política e a sociedade brasileira entre as décadas de 1960 e

¹² O próprio dramaturgo exemplifica com a ideia de colocar em cena um personagem defecando com toda dignidade. Enquanto no texto literário, apenas pela palavra escrita seria capaz de transmitir relativa ideia sem causar maiores transtornos; no palco, talvez, não fosse possível. Para ele, o “teatro não terá se libertado enquanto não vencer esse preconceito”, por isso considerava que o teatro estava ainda na pré-história. (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 101). No texto de García Lorca, encontramos na passagem do “duelo” que deveriam entrar em cena duzentas mulheres de luto, algo que na dramatização fica difícil de ser executado. (*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 [...] terminan de entrar las doscientas mujeres [...]*). (GARCÍA LORCA, 1967, p. 15-16). No caso da versão apresentada neste ano de 2015 em Buenos Aires, não houve essa referida cena. Na versão literária, entendemos que as duzentas mulheres que invadem a casa de Bernarda é marcante, pois elas representam o olhar externo que insiste em invadir a privacidade da dominadora.

1970, as quais foram transformadas nos livros: *O óbvio Ululante* (1968), *A cabra vadia* (1970) e *O reacionário* (1977)¹³.

Depois de um aneurisma na aorta, seu estado de saúde agravou-se, e o pernambucano veio a óbito no dia 21 de dezembro de 1980. Na ocasião, foi enterrado com a bandeira do time que tanto amava, o Fluminense. Deixou seis filhos: Joffre, Nelson, Maria Lúcia, Paulo César, Sonia e Daniela. Também, uma obra memorável, que marcou as letras nacionais e ajudou na construção da identidade literária brasileira.

Com efeito, foi por toda trajetória construída com muito labor artístico que Nelson Rodrigues, de acordo com Adriano de Paula Rabelo, “elevou nossa dramaturgia ao nível das melhores realizações dos outros gêneros na literatura brasileira e abriu caminho para o surgimento e o desenvolvimento de outros importantes dramaturgos.” (RABELO, 2004, p. 145).

1.2 “O grande poeta”: exímio dramaturgo

Se alguma vez surgiu na Espanha um verdadeiro poeta espanhol, tal aconteceu no feliz dia em que Lorca se revelou. Espanhol na forma e no fundo do verso; espanhol em tudo: na tradição, no jeito, na estirpe. (ARTURO BERENGUER CARÍSOMO).

Se Nelson Rodrigues viveu 68 anos, a mesma sorte não teve Federico García Lorca. Com a vida ceifada em agosto de 1936, em Vízcar, morreu aos 38 anos fuzilado por militantes

¹³ Em 1993, após a morte do dramaturgo, na década de 1980, a editora Nova Aguilar lançou o *Teatro Completo* em único volume, pois entre 1981 e 1990 tinha sido publicado dividido em quatro volumes pela Nova Fronteira. Ao longo dos anos de 1990, a Companhia das Letras, de São Paulo, sob a coordenação de Ruy Castro, reeditou: *O casamento* (1992), *A vida como ela é...: O homem fiel e outros contos* (1992), *O óbvio ululante: primeiras confissões* (1993), *À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol* (1993), *A coroa de orquídeas e outros contos de A vida como ela é...* (1993), *A menina sem estrela: memórias* (1993), *Asfalto Selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados* (1994), *A pátria em chuteiras: novas crônicas de futebol* (1994), *A cabra vadia: novas confissões* (1995), *O reacionário* (1995), *O remador de Ben-Hur: confissões culturais* (1996), *Flor de obsessão: as 1.000 melhores frases de Nelson Rodrigues* (1996), *A mentira* (2002), *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo: o consultório sentimental de Nelson Rodrigues* (2002).

franquistas no início da Guerra Civil Espanhola. Nos últimos meses de vida, Lorca estava cheio de planos, vivia alegre e comunicativo, sempre declarando em seus discursos a defesa pelos pobres. Consciente da função social que exercia, disse a uma jornalista: “el día que el hambre desaparezca va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la humanidad.” (GARCÍA LORCA, *apud* GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 207). Trabalhava na escrita do drama *El Público* e pensava na publicação do livro de sonetos. Conforme atestou Gibson (1989), ele estava satisfeito com a finalização de *La casa de Bernarda Alba*; fazia leituras empolgantes da peça para os amigos e planejava o cenário sonhando com a produção daquela que era sua mais recente e inovadora criação.

Certamente, os posicionamentos na imprensa questionando os fatos históricos da tomada de Granada e a burguesia granadina, a qual nomeou de pior burguesia da Espanha; os comentários antifascistas; a homossexualidade e a literatura que afrontavam as regras morais da Igreja Católica¹⁴ incomodaram muito a direita falangista¹⁵ e contribuíram para as acusações proferidas por Ramón Ruiz Alonso¹⁶, que afirmou: “Fizera mais estragos com sua pena do que outros com suas armas.” (ALONSO, *apud* GIBSON, 1989, p. 507). Por tudo isso, ele era um forte opositor e, por conseguinte, inimigo da direita coordenada pelo General Franco. Para Ian Gibson, no livro *Granada 1936 – El asesinato de García Lorca*, “Lorca no podía esperar la menor piedad de quienes habían declarado a nivel nacional la guerra santa a los enemigos de la España tradicional” (GIBSON, 1980, p. 243).

Sendo assim, a partir das acusações de Alonso, José Valdés Guzmán expediu a ordem fatal para o fuzilamento e, muito provavelmente na madrugada de 18 para 19 de agosto de 1936, a 10 km de Granada, o poeta foi executado junto com outros três homens também condenados. Era costume que, antes do fuzilamento, o pároco da aldeia estivesse disponível para ouvir as últimas confissões. García Lorca quis confessar-se, mas o sacerdote já havia ido embora. De

¹⁴ A igreja Católica foi alvo do governo republicano, que infligiu leis que a prejudicavam diretamente, tais como a ruptura de privilégios que mantinha com o Estado, tornando-o laico; perda do monopólio da educação; proibição a entidades religiosas de exercerem o ensino; criação do casamento civil e aprovação do divórcio. Por isso, a Igreja simpatizava-se com os nacionalistas e os apoiava, pois, como sublinha Giselle Beiguelman-Messina, em *A Guerra Civil Espanhola 1936-1939*: os franquistas defendiam “[...] ideais de defesa da fé cristã e da unidade pátria.” (MESSINA, 1994, p. 90). Nessa perspectiva, entendemos que toda essa tradição afirmada pela Igreja será objeto de inspiração que contribuiu para a construção de *La casa de Bernarda Alba*.

¹⁵ Partido fascista espanhol de extrema direita, apoiado pelo nazi-fascismo alemão e italiano de Hitler e Mussolini.

¹⁶ Ian Gibson diz que na declaração de acusação, datilografada e assinada por Alonso, consta que García Lorca era um escritor subversivo, tinha uma rádio clandestina na “Huerta San Vicente”, com a qual mantinha contato com os russos; era homossexual, e que os irmãos acoitavam um notório comunista em sua residência.

acordo com uma testemunha citada por Gibson, não tendo oportunidade da confissão, ele rezou e, depois da oração, mostrou-se mais sereno. Enfim, a morte por balas de fuzil e um tiro de misericórdia foi o último ato da curta vida do poeta espanhol que tanto defendia o amor pelo próximo.

Passada a guerra, nos documentos oficiais, constam mais de dois mil assassinatos nos três anos de combate, exceto os não oficiais. Nesse sentido, podemos entender que a morte de García Lorca foi mais uma dentre tantas outras, fruto do ódio e da intolerância daqueles que, a qualquer custo, quiseram impor um sistema político contrário ao regime vigente na Espanha. Para Julio García Morejón, “ni es humano ni cristiano fusilar a nadie por creencias o posturas ideológicas [...] Federico García Lorca fue una de esas víctimas de un país en discordia consigo mismo que buscó por un camino equivocado la afirmación de su identidad.” (GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 233).¹⁷

A comoção pela morte do artista foi mundial. Em Portugal, García Morejón declarou que Jorge Sena disse não ter havido poeta, velho ou novo, que não escrevesse à memória do poeta fuzilado. Segundo o crítico, houve, no Brasil, vários escritores que lhe dedicaram homenagem, em especial Vinícius de Moraes, Emilio Moura e Carlos Drummond de Andrade. Este é considerado por García Morejón como um dos que, com mais intensidade, compartilhou da dor que a morte de Federico desencadeou no mundo. Drummond dedicou esta elegia ao espanhol:

¹⁷ A investigação do Professor Julio García Morejón, elaborada em homenagem ao aniversário de nascimento de García Lorca, é resultado de um roteiro que fizera para auxiliá-lo no curso que proferiu na Universidade Autónoma de Madrid no ano de 1970. Para ele, esse resultado, publicado no livro *Federico García Lorca – la palabra del amor y de la muerte*, “es la expresión de [su] amor a la personalidad creadora de Federico García Lorca y el modesto homenaje que elev[a] a su memoria en el centenario de su nacimiento.” (GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 12). García Morejón volta ao Brasil, em 1971, para reassumir o trabalho como professor de Literatura Espanhola na Universidade de São Paulo. Na introdução do livro mencionado acima, o pesquisador esclarece que a obra do dramaturgo sempre foi uma de suas grandes paixões, objeto de estudo durante toda a vida. O livro está organizado fazendo análises das produções do escritor espanhol desde os primeiros traços na infância, no pequeno município granadino de Fuente Vaqueros, até os últimos dias que antecederam o trágico assassinato. Sob um olhar astuto, apaixonado, mas, sobretudo, crítico e profissional, o pesquisador tece comentários acerca da evolução pessoal e artístico-literária do poeta espanhol. Além das análises, há ilustrações com desenhos e fotos do dramaturgo. No final do livro, há duas entrevistas concedidas ao professor no ano de 1970: a primeira por Carmen Ramos (uma amiga de infância de García Lorca nos primeiros anos de vida em Fuente Vaqueros) e a outra pelas Senhoras Rodríguez Calleja e María Padilha. Por último, nos apêndices, há cinco artigos publicados n’*O Estado de São Paulo* em que são abordados variados temas relacionados à vida e obra daquele que fora objeto de estudo na maior parte da vida do pesquisador. Nesse livro, ele constrói um texto cuja narrativa se efetiva não somente pela acepção da biografia, mas pela crítica literária. Recorre, portanto, para embasar sua investigação, a estudiosos de diferentes áreas, tais como: Carlos Ramos-Gil, Ángel del Río, Díaz-Plaja, Alfredo de la Guardia, Claude Couffon, Arturo Barea e Ian Gibson, sendo estes dois últimos os quais García Morejón considera como os biógrafos mais renomados do dramaturgo. Para García Morejón, estudar García Lorca é uma oportunidade de entrada no espanhol porque, através de seus escritos, podemos compreender um pouco não somente do universo literário, mas também linguístico, possibilitando uma oportunidade singular ao aprendizado da língua de Cervantes. Para ele, “pocos escritores españoles contemporáneos se amalgaman como en él las formas representativas, populares y lógicas del lenguaje con las formas cultas.” (GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 12).

sobre seu corpo, que há dez anos
se vem transfundindo em cravos
de rubra cor espanhola,
aqui estou para depositar
vergonha e lágrimas. (ANDRADE, Carlos Drummond, *apud* GARCÍA MOREJÓN,
1998, p. 402).

A Guerra Civil Espanhola, ocorrida entre julho de 1936 e abril de 1939, foi o palco da tragédia definida por Giselle Beiguelman-Messina como “[...] fruto de um longo percurso de prática da violência social e da opressão, sobretudo no campo, e da tentativa de se manter os privilégios pela força.” (MESSINA, 1994, p. 40). Por isso, tratou-se de um golpe em defesa de uma elite social que havia perdido poder com o advento da República. A burguesia agrária encontrou endosso no exército coordenado pelos Generais Sanjurjo e Franco, e, juntos, fizeram o cruel ensaio para a Segunda Guerra Mundial.

Acompanhado de perto por todo o mundo, inclusive pelos latino-americanos, conforme aconteceu com os brasileiros, naquele momento o caso de García Lorca, ocorrido nos primeiros instantes da sangrenta luta entre republicanos (conhecidos como “os vermelhos”) e nacionalistas, foi o motivador para a constituição de um movimento antifascista apoiado por muitos intelectuais. Nessa perspectiva, o escritor espanhol tornou-se um mártir político para os republicanos, que eram contra a proposta defendida pelo franquismo de restabelecer a ordem no interior e o prestígio da Espanha no exterior. Para Gibson, o dramaturgo espanhol converteu-se em um “símbolo de la represión de un Pueblo” (GIBSON, 1980, p. 285).

Mesmo que não tenha sido o único a ser executado pelos opressores, pelo fato de que milhares de pessoas entre artistas, políticos e pessoas comuns também tenham morrido fuziladas, ele, por conta da visibilidade artística que tinha na época, transformou-se num dos maiores símbolos da intolerância alheia. Contudo, ainda que seu nome esteja muitas vezes associado às ideias políticas da Guerra, aqui, neste trabalho, demos relevância à criação literária produzida pelo dramaturgo, mas sob a responsabilidade de compreender o quanto os conflitos políticos, sociais e religiosos, os quais nortearam a referida guerra, foram de fundamental importância para se perceberem as matrizes do cotidiano utilizadas pelo autor como inspiração para a criação de *La casa de Bernarda Alba*.

Considerando o nascimento do artista, ao quinto dia do mês de junho de 1898, entre oliveiras e laranjeiras – numa casa branca situada numa pequena aldeia de Granada – Doña Vicenta Lorca Romero deu a luz ao dramaturgo. Em homenagem ao pai, Federico García Rodríguez, que tinha feito fortuna com a plantação de beterrabas para produção de açúcar, o

filho recebeu o mesmo nome. Sua mãe era de origem pobre. Professora primária, havia estudado num internato beneficente coordenado por freiras, destinado à educação de meninas carentes como ela, o colégio Calderón. Órfã, primeiro de pai e depois de mãe, ficou sozinha até casar-se com García Rodríguez.

Com as bodas, Vicenta Lorca abdicou da profissão para cuidar do lar e da família, assumindo, pois, uma condição atribuída à mulher segundo os padrões e códigos patriarcais daquela sociedade. Naquela família, as funções de cada sujeito foram pré-definidas de acordo com o gênero. O pai era o provedor, encarregado de trabalhar, produzir riquezas, as quais foram passadas aos herdeiros; a educação dos filhos era infligida pela mãe.

Acerca da origem consanguínea, o poeta de La Fuente (como era conhecido Fuente Vaqueros) afirmou: “heredé de mi padre la pasión y de mi madre la inteligencia” (GARCÍA LORCA, *apud* GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 17). Juntos, o casal teve nove filhos, cinco mulheres e quatro homens, sendo García Lorca o segundo dos quatro. Carmen declarou, na entrevista que concedeu a García Morejón, que tanto o artista quanto sua família eram muito católicos. Nessa perspectiva, entendemos a referência religiosa com a qual fora criado e que, muitas vezes, foi rememorada em suas elaborações artísticas, já que, no caso de *La casa de Bernarda Alba*, a moral católica é a constante que rege a tradição a qual impera na casa da personagem, cujo nome intitula a obra.

Na Espanha, ele era conhecido como “o grande poeta”, inclusive sob a perspectiva do amigo pessoal Salvador Dalí, que o considerava o maior poeta do século. Ao final da curta carreira, Federico García Lorca mostrou-se um exímio dramaturgo, porém não se dedicou apenas a essas expressões, pois enveredou por diferentes áreas como a música, desenho, poesia e o teatro nas suas múltiplas funções (autoria, direção e produção). Como músico, tocava, além de piano, a guitarra espanhola.

Porém, para lapidar todos esses saberes, sentiu necessidade de mudar-se e, em 1919, trasladou para a Capital Federal, pois Granada já não mais atendia às suas aspirações criativas. Precisava de um lugar maior, um grande centro intelectual que o fizesse seguir desenvolvendo-se não só como artista, mas como pessoa. Em Madrid, viveu por dez anos: “Diez años que resumen lo mejor de la historia literaria y artística española de nuestro siglo” (GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 32), confirmou García Morejón.

Desde criança, a inclinação de Federico para o teatro era notória; com cinco anos, brincava de dramatizar missa com os familiares e com os empregados da casa. Em 1920, estreou sua primeira peça: *El maleficio de la mariposa*. Não foi bem aceita, chegando a ser vaiada pelo público por causa da inovação e da originalidade apresentadas. O semifracasso anunciado por

Nelson Rodrigues na estreia de sua primeira peça também ocorreu com García Lorca em sua estreia como dramaturgo; porém, com o espanhol, o insucesso parece ter sido potencializado porque ninguém foi capaz de compreender aquilo que apresentaram no palco.

Gregorio Martínez queria um texto inovador, que não se parecesse com os dramas românticos da época. Assim, García Lorca criou um roteiro que tinha como tema principal o amor entre um besouro e uma borboleta. No entanto, mesmo depois do fracasso de estreia, ele não desanimou, pois consoante ao que García Morejón acreditava, “[...] el teatro que habría de triunfar tenía que desterrar los manoseados estribillos de la retórica romántica y buscar otros rumbos.” (GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 37).

Somente algum tempo depois, com *El Romancero Gitano*, é que Federico García Lorca ganhou popularidade e se tornou umas das figuras literárias mais conhecidas da Literatura mundial. Trata-se de uma de suas obras mais importantes, publicada no mesmo ano de divulgação da revista *Gallo*¹⁸. García Morejón esclarece esse fato dizendo: “*Romancero Gitano* ha sido durante muchos años, y aún continúa siendo, el responsable de la fama que el escritor goza en España y en el extranjero y, en especial, del mito de gitanería que se ha creado en torno a su nombre.” (GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 64). Nesse momento, cria-se o mito da “gitanería”, isto é, aquele que escreve a tradição dos gitanos¹⁹. “Lorca amaba a los gitanos como amaba a todas las razas perseguidas, como más tarde amaría a los negros [...]” (GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 72). Esse amor pelos marginalizados foi estendido aos tipos femininos presentes em sua obra. Mulheres que não se enquadram em um padrão, mas subvertem-no impondo seus gostos e vontades.

Os biógrafos do dramaturgo afirmam que ele tivera uma profunda crise espiritual que o fez trasladar para os Estados Unidos, oportunidade que lhe possibilitou conhecer o mundo ágil, dinâmico e explorador da modernidade, o qual será refletido posteriormente em sua produção literária, quando do retorno à Espanha. Depois de chegar dos Estados Unidos, o dramaturgo espanhol fundou a Companhia de teatro “La Barraca”, em 1931, apoiado pelo amigo Don

¹⁸ Revista criada por García Lorca em 1928, com o apoio de um grupo de amigos.

¹⁹ García Lorca era defensor desse povo excluído. Com a unificação dos reinos de Castela e Aragão no século XV, os reis Católicos, Isabel e Fernando, passaram a reprimir qualquer tipo de expressão religiosa ou cultural que não fosse a oficial imposta por eles, isto é, a religião Católica. A partir daí, a repressão política de rechaço aos “gitanos” foi intensa e decisiva. Para o gitano Agustín Veja Cortés, “no habrá en la historia de la humanidad un caso tal de persecución contra un pueblo que haya durado tanto y que haya quedado tan impune.” (CORTÉS, 1997, s. p.).

Fernando de los Ríos. Esse projeto contribuiu para aguçar a rejeição dos antirrepublicanos²⁰. Tratava-se de um teatro popular universitário, cuja direção ficou com o próprio escritor e com o também dramaturgo Eduardo Ugarte. Além da função de dirigir o grupo, García Lorca exercia outras, como a de adaptador de obras, criador de cenários e de harmonias (adaptando canções do folclore espanhol) e, algumas vezes, trabalhando como ator. Numa caminhonete, Federico, atores e cenários percorreram várias regiões da Espanha levando as artes cênicas para o povo. No repertório, além dos textos de sua autoria, havia peças clássicas de Cervantes, Lope de Vega e Tirso.

García Lorca gostava da população simples, pobre, rude; classe desprovida de riquezas materiais. Como ele mesmo dizia, um povo virgem e frágil. Também simpatizava com a classe universitária, os intelectuais e os artistas, mas se opunha veementemente à burguesia. Considerava o teatro como algo cuja finalidade deveria ser prioritariamente a educação. Nesse sentido, pensava como Lope de Vega, para quem o teatro não era instrumento unicamente de diversão, mas de edificação social do povo, instrumento político e reflexivo capaz de propor mudanças na sociedade. Certa ocasião, depois da apresentação de *Yerma*, em 1935, Federico García Lorca confirma tal ideia pela declaração: “yo no hablo esta noche como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social.”(GARCÍA LORCA, *apud* GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 129).

Em 1935, o dramaturgo seguia com os espetáculos de “La Barraca”, apresentando-se de um lugar a outro; naquele mesmo ano, no mês de dezembro, estreou no Teatro principal de Barcelona com *Doña Rosita la soltera*, uma peça que não se parecia com as demais, pois havia um tom de comédia. Trata-se de um drama das mulheres solteiras de província. Rosita é solteira, mas forçada a essa condição, com a qual afirma uma noção tradicional do estereótipo da “solteirona”. Ela é infeliz, não mãe, não dona de casa, não esposa, apenas solteira. Ela sofre por si mesma e pelas investidas dos outros que a chamam por esse adjetivo, considerado ofensivo. Com efeito, a solteirice parece um estigma que levará pelo resto da vida. Para Alfredo de la Guardia, “Doña Rosita es un ‘cadáver viviente’, reducido a la expresión frágil de la comedia

²⁰ O governo esquerdista republicano criou as chamadas “Misiones pedagógicas”, cujo objetivo era remodelar a educação e a cultura espanhola por tempos esquecida. Daí fazia parte o projeto teatral que deveria levar uma mensagem democrática às populações desfavorecidas, visando ao melhoramento do país. Embora com boas intenções, o grupo de direita atacava o projeto por considerá-lo marxista, inspirado pelo ateísmo judeu. Desse modo, o teatro itinerante era por consequência também republicano, ainda que García Lorca declarasse que não havia interesses políticos. Por isso, o artista era considerado pelos representantes franquistas como opositor político. É a partir dessa análise que compreendemos os motivos que contribuíram para o seu assassinato.

que la encierra; es una ‘muerta en vida’. Historia de una rosa y de una inútil vida de mujer, se cala de emoción porque es la diminuta tragedia del ridículo.” (GUARDIA, *apud* GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 200).

Federico García Lorca esteve uma única vez no Brasil, mas apenas pela passagem do navio em que estava. Na ocasião, a embarcação fez uma escala no Rio de Janeiro, depois de sair da Argentina. No porto carioca, Alfonso Reyes, representante diplomático do México no Brasil, subiu à embarcação para cumprimentá-lo e o presenteou com belas borboletas, as quais ele levou para decorar sua casa em Madri.

Considerando a literatura espanhola, García Morejón entende que ela não obteve muito êxito no Brasil, em oposição às francesas, às inglesas e às norte-americanas. Atribui a isso uma possível falta de divulgação dos autores espanhóis e “de cierta desidia y falta de capacidad que los españoles tenemos para la propaganda cultural.” (GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 386). Porém, contrário a esse fato, García Lorca não se enquadrou no grupo, pois alcançou um espaço muito especial nas letras brasileiras. No entanto, o crítico atribui o conhecimento do poeta no Brasil às questões extraliterárias, ocasionadas pelo mito político que se tornou por causa do assassinato. Por isso, o autor de *La casa de Bernarda Alba* se fez conhecido aqui, inicialmente, por causa da morte e não por sua produção literária.

A *Revista acadêmica* do Rio de Janeiro foi a responsável por noticiar o falecimento do escritor; informação que chegou praticamente junto com sua obra. Em 1944, o Ministério da Educação patrocinou a produção de *Bodas de Sangre*, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, cuja tradução foi executada pela renomada poetisa Cecília Meireles, que também traduziu *Yerma*. Assim sendo, depois dessa estreia, Federico García Lorca tornou-se um dos autores espanhóis mais conhecidos e estudados do lado de cá do Atlântico.

A aceitação pela classe dos autores nacionais foi de grande valia para a popularidade de García Lorca. A revista *Leitura*, do Rio de Janeiro, fez uma sessão especial antes da estreia de *Bodas de Sangre*. Na oportunidade, colaboraram, dentre outros, Mário de Andrade, Cecília Meireles, Raquel de Queiroz e Ángel del Río. Raquel de Queiroz apontou a grandeza da obra como arte literária, não como drama a ser apresentado no palco, mas como texto para ser lido. Comentou a escritora: “poucas vezes [...] uma obra de teatro consegue provocar no leitor – sim, no leitor, não me refiro ao espectador – uma emoção poética genuína quanto a que deixa em nós esse drama de Lorca” (QUEIROZ, *apud* GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 393-394).

Bodas de Sangre foi muito aguardada por todos e o local onde debutou foi justamente na cidade que tantas vezes recebeu encenações das peças de Nelson Rodrigues. Para a estreia, houve muita expectativa, comprovada pelas matérias em periódicos que a antecederam. A

exemplo do *Folha carioca*, o qual anunciou que, pela primeira vez, o Brasil recebia o teatro de García Lorca.

Assim, depois de *Bodas de Sangre*, várias companhias de teatro atentaram para a produção do escritor, e, posteriormente, vieram as sucessivas apresentações de *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores*, tanto por grupos amadores quanto por outros já consagrados, como no caso da Cia Maria de la Costa, que produziu *La casa de Bernarda Alba*.

Edgard Cavalheiro publicou, em 1946, pela Martins Editora, *García Lorca, uma biografia*. Um texto didático, sereno e delicado, que ajudou na divulgação do dramaturgo espanhol neste país. Dois anos antes, em 1944, depois do sucesso que atingira *Bodas de Sangre* no Rio de Janeiro, houve o lançamento de mais uma obra biográfica intitulada *Presença de García Lorca*, produzida por Luis Amador Sánchez, publicada pela Editora Continental.

Muitos foram os poetas que traduziram seus poemas, dentre eles Domingos Carvalho da Silva, Fernando Correia da Silva, Idelma Ribeiro de Faria, Leónidas e Vicente Sobrino Porto, Manuel Bandeira e aquele que Morejón considera como “uno de los más entusiastas lorquianos de este país” (GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 398): Carlos Drummond de Andrade, o qual, segundo o crítico, foi tão fiel que quase se igualou ao original. Além de poemas, Drummond também traduziu a peça *Doña Rosita La soltera*, publicada em 1955 pela Editora Agir.

Nos anos de 1974, 1975 e 1976, a Editora José Aguilar publicou, em sete volumes, pela primeira vez, a obra completa traduzida para o português. Oscar Mendes executou a maioria das traduções; Stella Leonardos fez a de *Mariana Pineda*; *Bodas de Sangre* e *Yerma* foram elaboradas por Cecília Meireles; *La casa de Bernarda Alba* por Alphonsus Guimarães Filho; e *Doña Rosita la soltera* por Carlos Drummond de Andrade.

Atualmente, a trajetória do artista espanhol pode ser visualizada pelos três museus existentes na Espanha, os quais homenageiam o ilustre escritor daquele país: a Casa natal de Federico, em Fuente Vaqueros, que era a rica construção de um povo de La Veja de Genil; a casa de verão que a família possuía (fora de Granada), chamada Huerta de San Vicente (a mesma da qual tiraram Federico para o trágico episódio da morte); e, em Madrid, a Fundação Federico García Lorca.

Embora nesta pesquisa o foco principal seja o teatro como gênero literário, construído pela palavra, acreditamos que é de suma importância compreender como essa palavra saiu do imaginário expresso no papel e passou a ser executada no palco, com a colaboração de outros artistas (cenógrafos, iluminadores, diretores, atores, dentre outros); pois entender o teatro como literatura passa pela prerrogativa de compreensão das motivações que levaram García Lorca e

Nelson Rodrigues a concebê-lo como tal, já que a renovação que efetivaram em seus respectivos países ocorreu não apenas pelo texto escrito com finalidade em si, mas pelo texto que se transformou em ação. Por isso, cremos que seja necessário discutir como o gênero dramatizado foi importante para a “manutenção da figura autoral”. Nessa perspectiva, desenvolvemos a próxima seção.

1.3 Homens que renovaram o teatro brasileiro e o espanhol

A ideia da arte pela arte seria uma coisa cruel se não fosse, felizmente, tão ridícula. Nenhuma pessoa decente continua a acreditar em toda essa tolice de arte pura, de arte pela arte. (GARCÍA LORCA).

A partir da ideia que García Lorca tinha sobre as artes, podemos compreender que não só ele, mas também Nelson Rodrigues pensavam que, através do teatro, poderiam mudar uma realidade. O espanhol acreditava que, além de entretenimento, as artes cênicas eram instrumento de politização e autorreconhecimento do povo, e o brasileiro considerava que elas poderiam provocar o autoquestionamento de “Si”. Com essa noção, renovaram, cada qual a seu modo, a maneira de se fazer e produzir teatro.

Assim sendo, entendemos que, para compreender a renovação que possibilitou a criação do modernismo no teatro rodrigueano, é necessário revisitar o referido conceito construído pelas outras artes no país. Para tanto, voltar-se-á à Semana de arte moderna de 1922, momento em que o escritor recifense tinha apenas dez anos de idade.

Na Exposição ocorrida em São Paulo, o teatro foi um gênero que não esteve representado; ao contrário de outras expressões artísticas, não houve para as artes cênicas uma produção que fizesse referência às ideias compartilhadas naquele momento histórico. Como compreende José

Anderson F. Sande, em *Debate sobre o Modernismo no Teatro brasileiro*²¹, talvez por ser uma arte coletiva, a dramaturgia não teve o mesmo desenvolvimento que a pintura ou a poesia, que são artes individuais²².

As artes cênicas demoraram muito tempo para acompanhar as transformações artísticas de seu tempo. Entretanto, vinte e um anos depois do marco que estabeleceu o movimento modernista no Brasil, a dramaturgia conseguiu inserir-se no panorama da modernidade. Ora, se o espaço escolhido pelas outras expressões para romper com o modelo até então vigente foi o Teatro Municipal de São Paulo, o teatro, enquanto encenação, revelou-se moderno e inovador também num Teatro Municipal, mas, dessa vez, na cidade do Rio de Janeiro.

Em 1943, com a estreia de *Vestido de Noiva*, do então quase desconhecido dramaturgo Nelson Rodrigues, revelou-se ao público uma nova proposta do fazer teatral. A partir dessas inovações, as quais serão detalhadas na sequência, podemos compreender que a encenação da peça, ocorrida em 28 de dezembro, funcionou como um prolongamento da Semana de Arte Moderna da cidade de São Paulo, efetivando, assim, a modernização tardia do teatro no Brasil.

Antes de Nelson Rodrigues, o modelo dramático que estava sendo executado, principalmente na cidade do Rio de Janeiro (nessa época, a maior referência nas produções cênicas), era a *Comédia de Costumes*, *Alta Comédia* e o *Teatro de Revista* ou simplesmente *Revista*²³. Esta se valia de temáticas cômicas (irônicas e satíricas) ligadas aos tipos da época, numa pluralidade apresentada no palco por pequenos esquetes que tratavam de maneira engraçada de assuntos cotidianos do ano anterior, do mês ou até da semana. Não havia um parâmetro fixo que moldasse o teatro de Revista, pois tudo que agradasse ao público e fizesse rir era bem-vindo ao programa de variedades, em que a presença de uma orquestra era obrigatória. Piadas, textos em verso, paródias e sátiras políticas, números circenses, musicais e de dança ajudavam a dar expressividade à atração.

²¹ O debate Papo XXI – *Modernismo no teatro brasileiro* – foi promovido pelo Centro Cultural Banco do Nordeste no dia 16-12-2003. Trata-se de uma parte integrante da discussão sobre as novas tendências da cultura na atualidade, cujo foco é a cultura nordestina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ww5YbAJp25Y>.

²² Na Semana, identificamos que a literatura, sobretudo a poesia, alcançou um espaço de destaque com Mário de Andrade, Paulo Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade. Nas artes plásticas, houve representantes como Anita Malfatti e Di Cavalcanti na pintura e Victor Brecheret na escultura. Na música, Heitor Villa Lobos, e, no teatro, um verdadeiro vazio nos palcos do Teatro Municipal.

²³ A origem do termo “Revista” remonta da segunda metade do século XIX até os anos de 1950 e início dos 60, época em que a censura proibiu os espetáculos e a televisão os abafou.

Todavia, o que mais chama a atenção nesse estilo é que a figura do autor não tinha tanta relevância²⁴, e, sim, a dos atores, pois eram estes que, na maioria das vezes, criavam e produziam seus próprios números²⁵. As referências eram francesas, portuguesas e italianas, um modelo europeu adaptado ao gosto nacional para uma plateia que, de alguma maneira, reconhecia-se naquele movimento.

Naquela época, apresentava-se para um público variado desde operetas (textos mais simples) até óperas (textos mais complexos). Angela Leite Lopes em *Nelson Rodrigues: trágico então Moderno*, vai além e compreende que “[...] essas manifestações são na verdade fenômenos da cultura de massa, e não expressões artísticas no sentido estrito do termo.” (LOPES, 2007, p. 51). Pondera, porém, que não se pretende preconceituosa, mas apenas estabelecer uma diferença do que estava sendo feito para o que se tornaria um “circuito teatral”.

Nesse cenário, a dramaturgia de Nelson Rodrigues fez com que “o teatro brasileiro [ultrapassasse] a soleira da modernidade” (LOPES, 2007, p. 49), encontrando um espaço para propor um modelo diferenciado em relação ao que estava sendo produzido. Assim sendo, uma coincidência histórica²⁶ possibilitou que o teatro se modernizasse tal qual acontecera com a poesia e a pintura anos antes.

Rodrigues, depois de escrever *Vestido de Noiva*, buscou, sem sucesso, diretores que tivessem o interesse em montá-la. Marian Ziembinski²⁷ foi o único que se interessou pelo texto, apaixonando-se de imediato. Ele já era um diretor com relativa experiência, principalmente no que se referia às vanguardas europeias, como o experimentalismo alemão e o polonês. Ziembinski trouxe experiência científica e metodologia estruturante que os artistas brasileiros

²⁴ Nesse período, embora não houvesse tantos escritores, existiram alguns autores importantes, como foi o caso de Martins Pena, um teatrólogo introdutor da *Comédia de Costumes* ainda no século XIX. Seguindo o modelo de Pena, Artur de Azevedo (irmão mais velho de Aluísio de Azevedo) consolidou o gênero e foi um dos nomes mais marcantes para o *Teatro de Revista*.

²⁵ Nessa época, surgem as grandes atrizes que eram a atração principal do espetáculo: as vedetes. Mulheres muito belas e sensuais que dançavam e cantavam trajando biquínis, ornamentadas com plumas na cabeça. Dentre as mais famosas, estavam Mara Rúbia, Luz del Fuego, Elvira Pagã, Dercy Gonçalves e Virgínia Lane. Esta última ficou famosa por ter mantido um relacionamento secreto com o presidente Getúlio Vargas, segundo informação da própria atriz no documentário *As vedetes do Brasil*.

²⁶ Essa coincidência refere-se ao encontro de Nelson Rodrigues com o diretor Ziembinski, que aconteceu por acaso pela passagem do polonês pela cidade do Rio de Janeiro.

²⁷ Ziembinski era um diretor vanguardista que passava pelo Rio de Janeiro rumo aos Estados Unidos, fugido da perseguição nazista, uma vez que, no contexto da Segunda Guerra, a Polônia havia sido invadida pela Alemanha de Hitler. Mas, por problemas de documentação, ele não pôde seguir viagem, sendo obrigado a estabelecer-se na cidade carioca.

não conheciam, pois vinha de um teatro expressionista que não havia chegado ao Brasil. Essa experiência foi repassada ao grupo “Os comediantes”, o qual também partilhou das ideias inovadoras de Rodrigues, e, coroando esse momento histórico, o cenógrafo Tomás Santa Rosa juntou-se ao grupo, inaugurando, também, uma noção de composição cênica diferenciada. Antes de Santa Rosa, o espaço cênico das produções teatrais era constituído basicamente pela reprodução mimética. Havia apenas uma transferência da realidade para o palco, pois se criavam os cenários por meio de grandes painéis e alguns instrumentos. Contrário a isso, Santa Rosa propôs vários outros ambientes para uma mesma produção.

Portanto, a conexão do texto inovador do dramaturgo pernambucano, as inovações cênicas, as ações simultâneas, os temas nacionais, a direção vanguardista, o cenário com uma arquitetura diferenciada e a iluminação como definidora de espaços produziram juntos a inauguração do teatro moderno brasileiro. Para Lopes, “a história acolheu *Vestido de noiva*, [como o] espetáculo que marcou a entrada do teatro brasileiro na modernidade.” (LOPES, 2007, p. 43).

Ao exame desses fatos, podemos entender que Ziembinski foi aquele que aglutinou as aspirações de Nelson Rodrigues e, junto com Santa Rosa e “Os comediantes”, executou um projeto de ruptura drástica, numa nova natureza de dramaturgia que não valorizou a tradição do que estava sendo feito até aquele momento. Todos juntos criaram, conseqüentemente, um novo conceito para o gênero no país.

Para Lopes (2007)²⁸, foi com Nelson Rodrigues que houve uma real revolução na noção que se tinha de teatro, sendo que, depois da estreia de 1943, houve uma verdadeira explosão que, depois do Rio de Janeiro, seguiu para São Paulo com o *TBC* (Teatro Brasileiro de Comédia), e os grupos “Arena” e “Oficina”²⁹.

Com o novo modelo de teatro proposto por Nelson Rodrigues, corroborado por outros profissionais que levaram à cena o texto do escritor, o país passou a ter uma atividade teatral

²⁸ Para chegar à discussão que pretende sua tese (pensar o trágico em Nelson Rodrigues não pela simplicidade do gênero da tragédia, mas o trágico como uma ideia), Angela Leite Lopes (2007) apresenta um esboço da trajetória do chamado teatro brasileiro, a partir do momento que considera criar-se uma expressão própria, com independência artística, isto é, a partir do século XIX. A pesquisadora acredita que foram quatro momentos decisivos: Martins Pena (1815/1848) foi o primeiro dramaturgo, seguido por Qorpo Santo (1829/1883) e, posteriormente, por Oswald de Andrade (1890/1954). Em seguida, Nelson Rodrigues.

²⁹ O grupo “Arena” surge em 1950, e o “Oficina”, em 1958, com uma proposta de discussão sobre o fazer teatral, dando sequência àquelas começadas por Ziembinski no Rio de Janeiro. Contudo, esses grupos nunca deram relevância e nunca trouxeram à cena as peças do autor carioca; possivelmente pelo fato de o teatro do “Arena” ter um apelo à “revolução social”, tema com o qual a obra de Rodrigues, definitivamente, não lida, pois pensava o ser humano nas relações do si com o Outro.

jamais vista. Nelson Rodrigues começou o projeto sem muitas referências, mas descobriu uma vocação para a criação literária. Ele experimentou várias ações dramáticas que, depois de *A mulher sem pecado*, potencializou-se e transcendeu em *Vestido de Noiva* e, por conseguinte, nas outras obras dramáticas. Com isso, ele criou uma nova forma de se fazer teatro, cujo tema principal eram as representações da moderna sociedade brasileira. Nesse sentido, discutimos, na sequência, as características que fizeram com que sua obra fosse considerada como pertencente ao modernismo brasileiro.

1.3.1 Características modernistas na obra rodrigueana

Todo o modernismo propagado na obra de Nelson Rodrigues passa por características inerentes a uma escrita particular, que pode ser percebida, dentre outros aspectos, pela ruptura com a linearidade e pela complexidade da trama, o que Lopes (2007) chamou de “barroco constante”, justificado pelo excesso deliberado nas construções das ações cênicas.

Rodrigues produziu um teatro disforme, que não atendia aos padrões clássicos e cômicos de outrora, por isso chegou a ser comparado pelos críticos da época aos pintores Pablo Picasso e Cândido Portinari. Nesse caso, se se parte do pressuposto de que esses pintores modernistas que, enquadraram-se no Cubismo, foram revolucionários por apresentarem uma ideia sob diferentes perspectivas disformes e geométricas, entendemos que as peças rodrigueanas também se parecem à obra daqueles pintores, pois elas apresentam uma deformidade dentro da lógica da realidade. Os personagens intensos e os diálogos curtos entrelaçam-se agilmente compondo o tecido que, dentro da irregularidade, torna-se ao final um todo coeso. Trata-se de um texto fragmentado, que reproduz a noção do homem moderno despedaçado pela sociedade, tal qual foram as imagens criadas por Picasso e Portinari expostas nos quadros cubistas. Nesse sentido, Rodrigues era, também, revolucionário.

O texto reflete a agilidade impelida pela sociedade pós 1945 que, depois da Segunda Grande Guerra e recém-dominada pela industrialização, agiu num movimento desigual que gerou competitividade num ambiente precário de trabalho, elemento decisivo para o que se chamou modernidade. Por conseguinte, essa característica marcará a escrita rodrigueana.

Acerca dessa modernidade, Lopes (2007) afirmou que a arte moderna substituiria pouco a pouco seu papel contemplativo por um desempenho de autorreflexão. Por isso, Rodrigues disse em vários momentos que pretendia que seu teatro fosse algo reflexivo, que inquietasse, incomodasse e fizesse com que as pessoas se autorreconhecessem num processo de entendimento de “Si”, do sujeito formado a partir de suas relações com o Outro.

Para tornar visível esse processo reflexivo, o autor utilizou dados do cotidiano como referências para a elaboração das peças e levantou questionamentos para os quais, muitas vezes, não se tinham respostas, perdurando até hoje a incógnita para o trato de alguns desses temas. Corroborando as ideias de Rodrigues, García Lorca também pensava na atualização dos códigos morais e dos sentimentos que independem do tempo ou da cultura. Para o espanhol, o teatro “es una escuela de llanto e 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.” (GARCÍA LORCA, 1995, p. 12).

Na literatura modernista, encontramos em alguns escritores a busca do chamado “universalismo”, tal qual se pode ver na obra de Guimarães Rosa. Este exibiu em suas narrativas uma visão que independe do tempo ou da região. Criou relações conflituosas do sujeito com o mundo e com ele próprio, assim como o fez Nelson Rodrigues, através da (re)apresentação ao leitor/espectador de conflitos, sentimentos e sensações que são atemporais. Por isso, a obra de Rodrigues entrou para o cânon literário com merecido reconhecimento. Noção corroborada por Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*, pois o crítico compreende a importância dessa característica indicando que

a grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar. (CANDIDO, 2006, p. 55).

Nas Tragédias cariocas, Nelson Rodrigues empenhou-se na escrita de uma série de textos que retrataram o cotidiano do Rio de Janeiro, mas sem deixar de expor o drama universal do indivíduo. Apresentou um traço revelador dos hábitos cariocas que não anulou a universalidade dos temas expostos na ficção.

Nessa ordem de consideração, encontramos em sua ficção sentimentos de angústia que se referem diretamente ao estado do que seria o Bem e o Mal. Seus personagens, constantemente, apresentam uma face maléfica, que se opõe a uma bondade preestabelecida pelos códigos sociais, morais, legais e religiosos, os quais ainda continuam atuais. Como compreende Julio

Jeha (2007), no artigo intitulado “Monstros como metáforas do mal”, do livro *Monstros e monstruosidades na literatura*, o escritor é capaz de tornar o Mal, que é algo indizível, em algo visível, coisa que teólogos e filósofos falharam ao tentar fazê-lo.

Assim sendo, Nelson Rodrigues utilizou de todos os artifícios que a literatura lhe possibilitou, como símiles e metáforas, para elaborar personagens cuja maldade deixa de ser apenas uma característica para tornar-se elemento fundamental, que norteia as ações dramáticas nas narrativas, dando significado a todo um processo que, dentro das histórias, contribui, muitas vezes, para o final trágico³⁰.

Ademais, é possível compreender o conceito de modernidade a partir das reflexões sociais do individualismo do século XX, o qual se sobrepõe ao coletivo. Na obra, “[...] encontramos sempre personagens movidos por uma paixão desenfreada, vivendo segundo suas leis” (LOPES, 2007, p. 70) e, a partir desse desejo compulsivo pelo prazer, são capazes de anular a referência coletiva que tanto foi pensada e vivida em sociedades anteriores, principalmente a do século XIX. Assim sendo, esses sujeitos tornam-se transcendentais e donos de si, ainda que infringindo regras morais preestabelecidas. Por isso, são dados às “paixões desencadeadas que para serem cumpridas precisam chocar-se com a ordem dada.” (VIANA FILHO, *apud* LOPES, 2007, p. 40).

Em seus estudos sobre o teatro brasileiro, Lopes (2007) apresenta que o modelo teatral usado pelos jesuítas, cuja finalidade era pedagógica, era elaborado a partir de matrizes da tradição portuguesa e da francesa. Cabe compreender, baseando-se nessa noção de referências europeias, que alguns desses valores tradicionais usados nas terras latino-americanas foram perpetuados ao longo da construção cultural brasileira. Um modelo de tradição que passou pelos saberes do cristianismo católico a partir do momento da dominação portuguesa. Essas matrizes europeias funcionaram como gestoras do comportamento dos sujeitos ao longo do tempo. Ainda que alguns não compartilhem desses padrões, desafiando-os e transgredindo-os, percebemos que há um reconhecimento das normatizações sociais a que estão submetidos.

Desse modo, acreditamos que a literatura de Nelson Rodrigues (re)produz, por meio das representações femininas, esses arquétipos³¹ do discurso europeu, o qual García Lorca, na Espanha, também revelou em sua literatura, pois, como afirma Osana Zolim, considerando a

³⁰ Nesse caso, consideramos o final trágico, principalmente nas obras conhecidas como Tragédias cariocas, assim classificadas por Sábato Magaldi.

³¹ A palavra arquétipo foi utilizada no sentido como define o *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio* (2004): 1. Modelo de seres criados; 2. Padrão, exemplar, modelo, protótipo.

realidade ocidental, o discurso “[d]o patriarcado é a constante universal em todos os sistemas políticos e econômicos.” (ZOLIN, 2009, p. 225).

Com efeito, é nesse cenário patriarcal, pensando à luz da constituição da tradição brasileira formada a partir de referências da tradição ibérica, que o escritor brasileiro Nelson Rodrigues e o espanhol Federico García Lorca apresentam nas ficções de *Toda nudez será castigada* e *La casa de Bernarda Alba* a afirmação do lugar ocupado pela mulher, seja endossando ou questionando os papéis sociais a ela conferidos.

Enquanto Nelson Rodrigues constrói um modernismo praticamente isolado dos outros autores de seu tempo, porque essa vertente se instituiu com certo atraso na Literatura teatral, Federico García Lorca participa de um grupo que compartilhava das mesmas ideias de renovação nas artes. Pertencia a uma geração que respeitava a tradição literária, mas queria renová-la e fundir com o que seria de mais contemporâneo. Evidenciava uma nova forma de ver e sentir, em que homens e mulheres podiam reconhecer-se livres para pensar.

1.3.2 Características do modernismo espanhol na obra lorquiana

A partir da ideia de renovação artística na Espanha, ao comemorar o tricentenário do aniversário de Luis de Gôngora, um grupo de artistas uniu-se, formando a chamada “Generación del 27”. Faziam ciência, política; eram artistas, poetas e comungavam das ideias as quais coincidiam numa nova consciência artística e espiritual, pois acreditavam numa arte que mirava o passado para definir a contemporaneidade.

Por crer no ideal de transformação oportunizado pelas artes, García Lorca seguiu transformando o teatro espanhol por considerá-lo um forte instrumento de comunicação. Em entrevista a Luis Bagaría no *El sol*, do dia 10 de junho de 1936, nove dias antes de finalizar *La casa de Bernarda Alba*, ele confirmou a necessidade de se pensar o teatro como missão social:

Neste momento dramático, o artista deve rir e chorar com o povo. É preciso largar o molho de lírios e mergulhar até a cintura na lama para ajudar os que *buscam* os lírios. De minha parte, tenho uma necessidade genuína de me comunicar com os outros.

Por isso bati às portas do teatro e agora dedico a ele todos os meus talentos. (GARCÍA LORCA, *apud* GIBSON, 1989, p. 487).

Estes artistas, Federico García Lorca, Luis Buñuel e Salvador Dalí, muitas vezes, encontravam-se na “Residencia de estudiantes”. A residência foi famosa por ser um espaço inovador, templo das ideias vanguardistas, onde os alunos moravam e estudavam em um clima de cultura, história, artes (sobretudo a literatura) e ciência. Nesse espaço criativo de intercâmbio artístico e científico, mais importante no período entre guerras, havia a promoção de uma educação integral (eram cientistas, físicos, médicos, engenheiros, músicos e literatos)³². Um lugar que “representou o começo de um dos mais emocionantes experimentos educacionais da história da Espanha moderna.” (GIBSON, 1989, p. 106). Havia com esse grupo de amigos a ideia de que a Espanha tinha que se europeizar; para isso, deveria participar de um pensamento europeu vanguardista, já espalhado pelo continente.

Nesse tempo, García Lorca inspirou-se no teatro clássico de Calderón de La Barca y Lope de Vega, passando pelas ideias vanguardistas do teatro popular com preocupação social. Essa preocupação não está apenas na temática de seu texto, mas no projeto “La Barraca”, como já mencionado anteriormente, e na situação política da Espanha Moderna Republicana e democrática.

Nesse contexto de modernidade, as produções de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca foram fundamentais porque formaram uma tradição literária baseada na função sociocultural do teatro, na importância do público na constituição teatral e na relevância que o dramaturgo exercia. Sobre esses aspectos, Urszula Aszyk, em *Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*, os discutirá afirmando que pertencem a um projeto de renovação do teatro espanhol.

Embora de gerações literárias distintas, eles partilharam da mesma ideia de que o teatro burguês e realista do século XIX deveria desaparecer. Essa unidade os fez mudar e reformular as artes cênicas espanholas ao renovar o conceito que consistia na afirmação da tradição literária unida à reforma vanguardista pela qual passava a Europa.

Falava-se no meio intelectual de certa inferioridade do teatro espanhol, se comparado ao estrangeiro, mas também do próprio gênero, se comparado às outras expressões artísticas; por isso a busca de novas teorias seria a solução para revidar o espírito de inferioridade que os

³² A casa em 1915 começou a receber mulheres estudantes, mas em outra residência, separada da dos homens, numa clara segregação dos gêneros. Um grupo de mulheres espanholas dividia a moradia com outras estrangeiras, principalmente vindas dos Estados Unidos. Mas num clima claro de manutenção das chamadas virtudes morais da mulher espanhola.

assolava. As companhias *Teatro Eslava de Madrid*, sob a direção de Gregorio Martínez Sierra, o *Teatro espanhol*, dirigido por Margarita Xirgu e o *Teatro Itín*, fundado por Adrià Gual, em Barcelona, utilizaram textos das novas tendências, tais como os de Ibsen, Pirandello, Marterlinck, Valle-Inclán, Alberti, Unamuno e do próprio García Lorca e, juntos, uniram-se para criar uma tendência condizente com o modernismo europeu. Nesse sentido, percebemos que o processo de renovação pelo qual passou o teatro espanhol foi coletivo, diferente do ocorrido no Brasil, pois este se deu basicamente de forma individualizada pelo grupo organizado por Nelson Rodrigues. Não houve uma discussão sobre a renovação tal qual ocorrera na Espanha.

A reforma teatral europeia ocorreu a partir da segunda metade do século XIX na chamada “Grande Reforma”, cujo conceito partiu do suíço Adolpho Appia e do inglês Edwaard Gordon Craig que,

con sus teorías cambió totalmente el concepto del teatro moderno que ellos consideraban un arte autónomo e independiente de la literatura y de otras artes, lo cual implicaba un nuevo entendimiento de la función del director de escena y exigía que la puesta en escena fuese una obra de arte. (SZYK, 1986, p. 135).

Da mesma forma que ocorreu no Brasil, as figuras do diretor e do cenógrafo assumiram considerável importância no processo de renovação como criadores e não copiadoreis da realidade. A essa inovação, agregaram-se outras funções artísticas, as quais contribuiriam para a modernização e para a formação de uma identidade moderna. Assim o foi na Espanha e, de maneira particular, na América Latina; nesse caso, o Brasil, pela criação de Nelson Rodrigues e seu grupo³³.

A partir das ideias propagadas pela Grande Reforma, as transformações nas artes cênicas seguiram em pleno processo de transformação, em especial nos anos de 1918 a 1939 (período entre guerras). Com a geração de 27, as discussões intensificam-se, sendo que García Lorca, Unamuno e Valle-Inclán foram os responsáveis pela compreensão do teatro a partir do texto como arrancada para a criação cênica, da mesma forma que Nelson Rodrigues acreditava. Não viam o teatro como ação secundária da literatura, mas esta como elemento propulsor daquele.

³³ As teorias de Craig e Appia propõem a referida renovação; passam pelo cenário e valorização da composição cênica pela formação tridimensional, num espaço organizado sob a responsabilidade do cenógrafo. Foge, portanto, do cenário “a la italiana”, parecido ao que as revistas brasileiras faziam. Essa renovação interessa não somente ao cenógrafo, ao diretor, aos atores, mas principalmente aos dramaturgos, os quais apresentam as novas formas dramáticas em seus escritos.

Para Ursula Aszyk (1986), de todos esses autores, teóricos e críticos que contribuíram para a modernidade do teatro Espanhol, García Lorca foi o mais evidente, pois conseguiu desenvolver com seu talento todo o teatro em sua multiplicidade. Experimentou a direção por meio de “La Barraca”, a cenografia, a iluminação, a interpretação e naturalmente a autoria. Para ela, “Lorca quizá más que nadie en España se aproxima al ideal ‘artista del teatro’, a este ideal creador teatral soñado por Gordón Craig.” (ASZYK, 1986, p. 139). Ele criou uma consciência artística e teoria coerentes com a modernidade, mas, sobretudo, com sua crença pessoal, pois, da mesma forma que os outros autores e críticos citados acima, ele era totalmente contrário ao teatro comercial-burguês. Opunha-se a este por pensar em um teatro artificial, que não provocava e não fazia pensar, tampouco aprofundava os temas tratados. Desse modo, a única solução para resolver o problema seria devolver a poesia ao gênero. Assim o fez. Primeiro com o *El maleficio de la mariposa*³⁴ e, posteriormente, nas peças que o consagraram como dramaturgo, com exceção da última, pois, como ele mesmo declarou, não havia nada de poesia, mas pura realidade.

Com o apoio do autor e diretor Martínez Sierra, proprietário do Teatro Eslava de Madrid, Federico García Lorca executaria a ideia daquilo que chamaram de “Novo Teatro”. Sierra convidou-o para transformar um poema que fizera em drama para ser encenado. Assim, *El maleficio de la mariposa* entrou para a história do teatro espanhol como a primeira peça de García Lorca sob os moldes modernistas, a ser encenada naquele país, ainda que o sucesso junto ao público não tenha acontecido.

Lenora Accioly entende que suas obras “contribuíram de maneira decisiva na construção da identidade coletiva espanhola durante 50 anos, desde a sua morte até seu reconhecimento como grande autor.” (ACCIOLY, 2012, p. 85). Trata-se de um teatro reflexivo, educador, cuja pretensão seria a de que houvesse um reconhecimento do coletivo em sua cultura popular.

Federico García Lorca trabalhou com o questionamento e a inquietação de uma sociedade muitas vezes relegada e esquecida, já que o público alvo eram os camponeses marginalizados e desprovidos de cultura erudita e não os intelectuais e críticos dos grandes centros acadêmicos. Para conseguir executar a empreitada, utilizava os saberes populares, a fim de que houvesse

³⁴ A peça, à primeira vista infantil, mostra-se um drama profundamente humano. Trata-se de uma grande metáfora do amor impossível em que os insetos discutem temas relacionados ao amor e à morte. *El maleficio de la mariposa* (1917-1918) é objeto de estudo da dissertação de Lenora Accioly intitulada *Reflexões sobre a peça teatral El maleficio de la mariposa*. A pesquisadora investiga os aspectos dramáticos, sociais, poéticos e literários da peça elaborada ainda na fase jovem do artista. Na cronologia do espanhol, foi a primeira do gênero construída. Para a pesquisadora, trata-se de um texto simbolista. Parafraseando Alfredo de la Guardia, uma espécie de poema em ação.

primeiro um reconhecimento do que seria a identidade espanhola e, a partir dessa proeminente reflexão, houvesse a busca da compreensão do sujeito individual.

Podemos perceber que o projeto de Nelson Rodrigues foi, em alguns momentos, contrário ao de García Lorca, pois o brasileiro escrevia com finalidade oposta, se comparado com o espanhol, já que este não visava ao comércio de suas produções, e o pernambucano declarou várias vezes em entrevistas que sua finalidade primeira eram os lucros que as peças dariam a ele. Desse modo, o gosto em profissionalizar o teatro como produto comerciável o fez seguir produzindo suas peças.

Se colocados frente a frente, provavelmente a discussão entre ambos sobre a finalidade das artes dramáticas seria marcada pelas ideias antagônicas; contudo, a despeito dos objetivos opostos, ambos conseguiram apresentar, por meio da arte dramática, uma sociedade em transformação, política e socialmente. Eles elaboraram em países e contextos diferentes, representações femininas que se aproximam na temática do reconhecimento de uma tradição ocidental marcada pelos valores patriarcais.

No texto lorquiano, as cenas breves e mutantes poderiam aproximar-se da mesma característica modernista conferida a Nelson Rodrigues, com a diferença da aproximação da poesia com o texto dramático, a qual será elemento decisivo para a modernização do teatro de García Lorca, embora em *La casa de Bernarda Alba* esse atributo não seja tão evidente como aconteceu com as peças de transição da fase de poeta para dramaturgo.

Com efeito, a referência do teatro clássico, endossada pelos modernistas espanhóis, foi importante para a construção de um projeto que atendesse aos anseios da modernidade espanhola. O que se pode depreender a partir do exposto é que García Lorca usou dessas referências para produzir farsa, drama simbolista, teatro impossível, surrealista, tragédia, drama rural e urbano, enquanto, no Brasil, Nelson Rodrigues tivera que criar um estilo construído, basicamente, na intuição artística, já que as referências do teatro até então produzido no Brasil não atendiam aos seus anseios de criador.

Entendemos que, em seus teatros, mais especificamente nas peças *Toda nudez será castigada* e *La casa de Bernarda Alba*, os referidos dramaturgos ajudaram a construir significados sobre o feminino. Nesse sentido, apresentamos, na sequência, os enredos dessas obras, os quais serviram de fontes para as análises que se encontram nos capítulos dois e três.

1.4 Será castigada toda forma de nudez

A peça é uma cambaxirra.³⁵ Não tenho culpa se o espectador resolve projetar em mim a sua própria obscenidade. (NELSON RODRIGUES).

A produção dramática de Nelson Rodrigues é composta por dezessete peças. *Toda nudez será castigada* foi a décima quinta numa perspectiva cronológica; mas, de acordo com a definição de Sábato Magaldi, anteriormente mencionada, está inserida nas Tragédias cariocas II. Já de acordo com o criador do texto, trata-se de uma “obsessão em três atos”.

Escrita em 1965, depois dela o autor ficou longos nove anos sem escrever nenhum texto do mesmo gênero. Para Magaldi, essa peça “encerra como a décima quinta, cabendo ser considerada a última produção de um ciclo, [...] exacerba as características do dramaturgo [...] permite saber algumas reflexões sobre o ser humano, em réplicas sucintas e contundentes.” (MAGALDI, 1990, p. 28).

No ano de 1965, entraram na cena artística nacional três grandes produções de Nelson Rodrigues. O *Diário Carioca* anunciou que, depois de 20 anos, *Vestido de noiva*³⁶ retornava ao cartaz e dividia com a inédita *Toda nudez será castigada* os holofotes do teatro. No cinema, houve ainda a estreia de *A falecida*. *Toda nudez será castigada* entrou em cartaz no dia 21 de junho de 1965 às 21h no Teatro Serrador, do Rio de Janeiro, um ano depois do golpe militar de 1964.

Sua direção ficou sob a responsabilidade de Ziembinski, que já havia dirigido outras quatro peças do dramaturgo. Napoleão Moniz Freire ficou com a responsabilidade de executar os cenários e figurinos; no elenco, participaram, entre outros, Jacyra Costa, Nelson Xavier, Elza Gomes, Antônia Marzullo, Renée Bell, Cleyde Yáconis e José Maria Monteiro. Nas palavras de Ruy Castro, a confirmação do sucesso no dia da estreia perdurou por toda a temporada:

³⁵ Nome comum a várias aves da família dos troglodítídeos, também chamada carriça, camaxirra, corruíra, garrincha, garriça.

³⁶ *Vestido de Noiva* reestreado dia 25-05-1965 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, mesmo lugar onde havia estreado pela primeira vez em 1943.

A carreira de “Toda nudez será castigada” – estréia no dia 21 de junho cortada por aplausos em todas as cenas individuais, ovação de pé ao fim do espetáculo e, a partir daí, seis meses seguidos no Teatro Serrador e excursão pelo Brasil – pode ter feito com que algumas daquelas atrizes se arrependessem do seu julgamento. Para Nelson, foi uma vingança com sabor de pitanga. (CASTRO, 2005, p. 343).

A justificativa para o título veio por meio do periódico *Correio da Manhã* do dia 14 de fevereiro de 1965, quando o dramaturgo explicou que o roteiro estava baseado na ligação que havia feito entre a folhinha que trazia Marilyn Monroe despida, associando a imagem da atriz hollywoodiana ao então recente suicídio que ela havia cometido³⁷. Disse: “nunca vi uma nudez mais humilhante, mais ofendida, mais ressentida do que a dela.” (*Correio da Manhã*, 14-02-1965, edição 22045, caderno Cultura e diversão).

Decerto, o desencadeador para a construção da trama foi a rememoração do suicídio da atriz, ocorrida pela imagem da folhinha. O autor associou-a à cena de nudez do cadáver, a qual foi divulgada pela imprensa. Rodrigues quis discutir acerca da nudez humana que humilha e ofende tal qual a leitura que fizera da bela atriz desvestida no calendário. Por isso, podemos depreender que não há nada mais perturbador do que a nudez, pois ela desvela situações e acontecimentos que muitos gostariam de esquecer; e, quando é trazida à cena, causa estranhamento e incômodo. Provoca desassossego no sujeito que, por muito tempo, preferiu omiti-la ou escondê-la atrás das máscaras que carregou por tanto tempo. Desse modo, quando a nudez foi revelada, sofreu julgamentos, punições e até condenações. Por isso, *toda nudez foi e será castigada*.

Quando questionado sobre por que não aceitou interpretar um dos personagens da peça, o ator Rodolfo Maier declarou ao *Diário Carioca*: “o tratamento do tema, [...] é duro, forte demais. Se vai fazer sucesso não sei. Poderá fazer junto às pessoas que gostam do palavreado duro, do linguajar das ruas ou aquilo que só se fala entre quatro paredes. Para essa platéia, a peça agradará.” (*Diário Carioca*, ed. 11379, 27-04-1965). Em outra edição, o ator completou seu ponto de vista dizendo que palavrão é para quatro paredes e não para ser dito no palco. A fala de Maier corrobora o discurso de grande parte da população, que se identifica com os valores morais tradicionais. Rodrigues levou para a ribalta aquilo que se fala e se faz às escondidas, porém não se é admitido em público. Tornou visível o que deveria ser velado.

³⁷ Marilyn Monroe morreu em 05-08-1962 numa situação até hoje pouco esclarecida, mas, para a época, a versão oficial foi de que a artista, no auge dos 36 anos, cometera suicídio por consumo exagerado de medicamentos barbitúricos. Encontrada morta e nua sobre a cama, a atriz norte-americana chocou os noticiários e serviu de inspiração para que o dramaturgo carioca criasse um roteiro em torno da nudez daquela que foi um dos maiores símbolos sexuais da história do cinema.

O dramaturgo não só admitiu, mas propôs questionamentos que rondaram as hipocrisias do sujeito moderno. Foi polêmico não por dizer pornografias, mas por torná-las visíveis, como quem diz: eu sei o que você faz. Por tudo isso, diante da nudez, ninguém ficou indiferente. Então, o teatro de Nelson Rodrigues conseguiu o objetivo que ele almejou, quando disse que pretendia fazer com que sua arte provocasse as pessoas a ponto de elas voltarem para casa incomodadas. Assim sendo, no jogo das aparências, toda nudez será castigada, a pessoal e a social.

No ano de estreia da peça, apareceram no *Correio da Manhã* cinquenta ocorrências (de 14-02-1965 até 29-09-1965); a maioria fazia propaganda “da mais nova peça de Nelson Rodrigues”, indicando as sessões, horários e telefone para reservas. Uma das manchetes trazia: “aguardem-breve, o maior impacto do teatro brasileiro” (*Correio da Manhã*, ed. 22141, dia 11-06-65). Na edição 22156, de 29 de junho, Ziembinski concedeu entrevista a Van Jafa, que o apresentou dizendo que, em alguns dos mais altos momentos da obra do dramaturgo, houve a direção do polonês, desde a memorável versão-mestra de *Vestido de noiva* até *Toda nudez*. O polonês deixou aparentar a admiração por Rodrigues pronunciando que, quase sempre, as pessoas procuram tachar suas obras de escandalosas e isso prejudicava o valor intrínseco das produções. Acerca dessas impressões e a respeito de *Toda nudez*, sublinhou:

há um feliz e visível amadurecimento em cada nova peça [...]. Esta última me parece a melhor das quatro que representam a segunda época da sua produção iniciada pelo Bôca de Ouro. É a mais concisa e possuidora de uma sequência vigorante. Mais enxuta de tôdas as obras [...] e de uma tensão emocional mais sincera. Não se desperdiça em elementos secundários, indo feito um furacão até o fim. (*Correio da Manhã*, ed. 22156, 29-06-1965).

No *Diário Carioca*, constam cinquenta e oito ocorrências de *Toda nudez*, entre os dias 09-04 e 16-11-1965, mas, ao contrário do *Correio da Manhã*, que elevou e publicitou a produção, o concorrente divulgou-a apresentando como “a mais forte, a mais obscena e a mais neuroticamente doente peça de Nelson Rodrigues” (*Diário Carioca*, ed. 11376, 24-04-1965). Seria indecente e a mais suja peça escrita no Brasil, embora insistissem alguns que não havia nada disso, e que seria até inocente. O jornal ratificou em vários momentos a polêmica e recusa de alguns atores em trabalhar no elenco, pois alegaram estar horrorizados com tanta pornografia e sujeira.

Considerando, enfim, o enredo dessa tragédia carioca, compreendemos que o ponto-chave é dado ao leitor já na primeira cena, ou seja, com a morte da personagem Geni – o drama é narrado a partir do final. Nesse caso, o clímax não ocorre nos meandros da narrativa, para

alcançar o final trágico, como eram as tragédias gregas; mas, sabiamente pensado pelo escritor, ocorre no princípio; e o que poderia deixar de instigar no receptor da mensagem o interesse pela sequência da história, ao contrário, produz um ar de mistério que funciona como enigma e faz pensar o que aquela mulher teria para revelar. As manifestações da vida de Geni são desvendadas em conta-gotas, entrelaçando os fatos a partir do final da trama. É uma narrativa às avessas, em que o importante não é o final da história, mas o miolo de toda a narração.

A personagem suicida-se, tendo deixado uma fita gravada ao esposo Herculano, na qual narra todos os acontecimentos. Nas palavras de um dos personagens, Geni era uma mulher livre, despudorada, estudada e independente, que seguia sua própria razão. Liberada sexualmente, atendia aos homens numa casa de prostituição, escolhendo-os conforme seus desejos e vontades; a exceção é Herculano, com quem manteve uma relação de relativa dependência amorosa. Nessa perspectiva, ela é desmistificadora de um sistema, pois quebra o discurso em torno da mulher como “aquela que tem a seu encargo zelar pela família e pelo lar, [...] de procriar, administrar a casa, a comida, e os movimentos dos membros da família.” (SCHOLZE, 2002, p. 175).

Em um longo *flashback*, o leitor, ou espectador, vai conhecendo a história de vida da ex-prostituta que seduziu, conquistou e casou-se com um viúvo da alta sociedade carioca. Para Magaldi, esse recurso artístico “permite atualizar o passado, dando-lhe a força de ação presente” (MAGALDI, 1990, p. 40). Geni é obcecada e acredita que irá morrer de câncer no seio, uma vez que sua mãe a amaldiçoara. Ela cometeu o ato suicida pelo fato de seu amante, filho do esposo, haver lhe deixado para fugir com o ladrão boliviano que o estuprara na prisão. Logo, a morte da personagem confirma o fim do romance desafiador e transgressor que tinha com o enteado.

Herculano, viúvo e conservador, representa, junto com as tias solteironas, perfis que endossam a moralidade do discurso tradicional vivenciado pela família burguesa. Um homem que conhecera sexualmente somente a esposa falecida e vê na prostituta a propulsão para viver seus desejos sexuais mais ocultos. No primeiro contato, depois de uma bebedeira, entrega-se, aparentemente inconsciente, a setenta e duas horas de sexo com a mulher a qual considerava vagabunda e mictório público. Apaixonando-se posteriormente, Herculano a retira do prostíbulo e a transforma em sua esposa.

As tias de Herculano são defensoras do luto em favor da morte da mãe de Serginho; vestem-se de preto num evidente clima de defesa dessa tradição, mas também o usam para não deixarem morrer a memória da falecida. Essa situação é sempre rememorada a Herculano para impedi-lo de sair do luto e conseguir outra esposa. As tias são regidas pelos princípios da

religião católica, a qual é relembrada dentro da história pelos discursos do Padre Nicolau, que contradizem o discurso médico do “Doutor” da família. As personagens defendem e vigiam a castidade tanto de Patrício e Herculano quanto a de Serginho, o qual, mesmo depois de adulto, no momento da higiene pessoal, é banhado por uma delas enquanto as outras assistem à cena. Elas são gestoras da casa e da família, pois administram, orientam e disciplinam os membros que ali vivem. Segundo Magaldi, “as tias desempenham um papel fundamental que é o de conselho de deliberação familiar” (MAGALDI, 1992, p. 29).

Nessa situação, a casa torna-se uma personificação feminina, pois tal espaço porta-se como aglutinador das identidades das mulheres que se dão num ambiente que ora confirma, ora transgride a tradição, sacralizando-o. Porém, no decorrer da narrativa, percebemos, muitas vezes, que as defensoras da moral não praticam aquilo que defendem em seus discursos, pois se preocupam muito mais com as imagens exteriores do que com aquilo que realmente acontecia no espaço privativo do lar.

A presença da mãe, através do luto, é marcante e funciona como um ser que paira e determina as ações da maioria das personagens, tanto das tias quanto do filho e do marido. Essa presença é a todo tempo relembrada pelas tias “solteironas” e pelo filho Serginho como cobrança da boa conduta a ser mantida por Herculano. Serginho exige fidelidade do pai, ainda que a mãe esteja morta.

O personagem Patrício assume-se cínico; é mentiroso, vingativo e visivelmente interessado no dinheiro do irmão. Comporta-se como manipulador para que todas as transgressões aconteçam, uma vez que suscita em Herculano a busca pelo prazer sexual com Geni, mesmo sabendo da promessa de castidade que o irmão havia feito ao filho. Distinto dos outros membros que são castos, Patrício diz-se diferente. Induz a desarmonia ao provocar em Serginho a ira pelo pai e, para Geni, declara a traição do amante.

Na época, com a censura de *Toda nudez*, Nelson Rodrigues alegou ter se sentido “mais só do que um orador de comício de 1º de maio, no Campo de São Cristóvão” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 89), metáfora alusiva a todo um regime contrário àquilo que o escritor pretendia apresentar ao leitor/espectador e, principalmente, àqueles que não partiram em defesa da peça, isto é, os amigos, classe artística, estudantes e jornalistas. Provavelmente a censura tenha considerado o texto “indecente” por afrontar os códigos tradicionais defendidos pelo regime militar, que dizia zelar pela moral, pela família e pelos bons costumes.

O departamento militar, que cuidava das produções artísticas apresentadas no país, vetou não somente essa, mas outras nove peças do dramaturgo. O próprio autor confessou que dez das suas peças tiveram problemas para serem liberadas pelo Departamento de fiscalização e

censura do Estado. Contudo, esse não foi o único empecilho para a montagem de *Toda nudez*, talvez a maior censura tenha sido a dos próprios produtores, diretores e atores, os quais, por muitas vezes, rejeitaram o texto. Sobre o posicionamento dos atores, Nelson Rodrigues declarou: “Creio que, na maioria dos casos, a princípio, os meus elencos tinham horror dos meus textos.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 89). Daí compreender o porquê de Fernanda Montenegro, Gracinda Freire e Teresa Rachel terem desistido de interpretar o papel principal. Possivelmente por partilharem da ideia de que o texto era imoral³⁸. A respeito dessa desistência, o *Diário Carioca* do dia 09-04-1965 anunciou que o papel era forte, fortíssimo, e que nenhuma cena poderia ser cortada em prejuízo do contexto. Por isso, as atrizes até aquele momento convidadas se recusaram à empreitada.

No dia 27-04-1965, o mesmo periódico trouxe a manchete: “Nélson assusta atrizes”, concluindo: “[...] embora as três atrizes tenham invocado outras razões, sabe-se que o motivo real é a extrema crueza do tema e do texto, que elas consideraram inconveniente para suas carreiras.” (*Diário Carioca*, 27-04-1965)³⁹. Para Ruy Castro, “nenhuma delas queria interpretar a prostituta que se casa com um viúvo, tem um caso com o filho deste e corta os pulsos para morrer.” (CASTRO, 2005, p. 343).

Assim sendo, acreditamos que os sentidos associados à personagem Geni chocaram o espectador conservador de seu tempo, a ponto de as atrizes convidadas para interpretarem o papel recusarem-se, uma vez que a imagem criada por Rodrigues entrava em conflito com a ordem conservadora.

Ao refletir sobre a questão feminista, baseado nos episódios descritos acima, Nelson Rodrigues posicionou-se sobre a causa, criticando as conquistas que as mulheres diziam ter alcançado. Deixou evidente que aquelas que lutaram por seus direitos, por uma liberdade, na verdade, fizeram-se prisioneiras da moralidade social. Ele é irônico ao elucidar sobre a referida questão, dizendo: “pra você ver, agora a mulher, depois de alguns milênios de servidão, conseguiu finalmente, a sua liberdade e, pelo que se vê, **foi** (*sic*) unicamente a liberdade de dizer

³⁸ Acerca dessa situação, Nelson Rodrigues é irônico ao afirmar que pensou em aumentar o atrativo com um ordenado maior que “fizesse a atriz passar por cima de seus escrúpulos nobilíssimos” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 89), para aceitar o papel da prostituta. Assim, o autor sugere uma possível hipocrisia da atriz que aceitasse o papel pelo salário tentador em troca do trabalho oferecido.

³⁹ Porém, é importante recordar que Fernanda Montenegro tinha acabado de protagonizar *A falecida* no cinema. E, anos passados, a atriz insistiu para que o autor fizesse uma peça para ela. É nas palavras de Rodrigues que se tem a confirmação: “Fernanda Montenegro passou oito meses telefonando pra mim para eu escrever uma peça [...] eu subi no meu próprio conceito quando entreguei a Fernanda o *Beijo no Asfalto*.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 79-80).

palavrão. A grande conquista da mulher foi o palavrão.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 79-80).

Ainda que androcêntrico em suas posturas, Nelson Rodrigues referenda seu ponto de vista alegando uma falsa liberdade conquistada pela mulher, pois as atrizes não aceitaram o papel da personagem com receio do julgamento social que receberiam. O autor completa a reflexão afirmando que todo o mundo tinha a mesma resistência: “a nossa *Toda nudez será castigada* foi interdita em várias cidades.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 91), desabafou ele.

Contrária às outras peças de Rodrigues, que afirmam uma identidade carioca pelas marcações de espaços reais do Rio de Janeiro, *Toda nudez será castigada* não faz menção em nenhum momento a esses lugares. Porém, a visualização da imagem carioca é utilizada através dos tipos construídos, tanto pelo jeito, quanto pela linguagem peculiar utilizada nos diálogos. Um dialeto popularesco e coloquial, carregado de gírias que provocam aproximação do texto com o público/leitor. Utilizou, para isso, a mesma língua que o possibilitou tornar-se criador de frases memoráveis⁴⁰.

Depois de alcançar merecido sucesso nos palcos, *Toda nudez será castigada* transformou-se, mais tarde, numa película cinematográfica. O filme homônimo, de 1973, teve direção e roteiro de Arnaldo Jabor e, ao ser submetido à Comissão de Seleção do Festival de Cannes, não foi aprovado; mas, na mostra paralela, obteve muito êxito. A partir daí, foi convidado para participar do Festival de Berlim. O dramaturgo concorda ainda que a adaptação de Jabor para o cinema foi a de que ele mais gostou, embora já tenha declarado anteriormente que uma obra quando adaptada torna-se outra obra. Ele disse: “*Toda nudez* foi exatamente o que pensei e escrevi. A transposição feita por Jabor, do teatro para o cinema, foi sensacional, e o trabalho de Darlene Glória foi digno de cinema mundial.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 169).

⁴⁰ Sobre essas, na biografia do escritor elaborada segundo Sônia Rodrigues, há algumas páginas para as inesquecíveis frases. Em 1997, Ruy Castro organizou a antologia intitulada *Flor de obsessão – as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Entre elas, as que o fizeram ser, por vezes, tachado de machista: “[...] reconheço, nem todas as mulheres gostam de apanhar; as neuróticas reagem.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 189). E, sobre sua poética: “Meus diálogos são realmente pobres. Só eu sei o trabalho que me dá empobrecê-los.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 265).

1.5A casa é de Bernarda Alba

Drama de mujeres en los pueblos de España.
(GARCÍA LORCA).

Para criar o enredo de *La casa de Bernarda Alba*, García Lorca utilizou alguns fatos, os quais presenciou. Acerca disso, García Morejón esclarece que “la historia tiene un fondo de realidad indiscutible, no sólo de realidad inmediata y vivida en el tiempo y en el espacio por los personajes de la tragedia sino de vivencia de un determinado estilo y tipo de vida española.” (GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 211).

Trata-se de um texto que representa a maneira de viver do povo espanhol, sobretudo a vida rural das mulheres que moravam nos povoados. Foi a oportunidade que o autor encontrou para revelar, a partir da literatura teatralizada, denúncias dos comportamentos baseados em códigos sociais cristalizados, os quais, muitas vezes, confirmaram que esses sujeitos eram submetidos a uma subordinação que os fez verdadeiros escravos das regras impelidas pela tradição. Para Arturo Berenguer Carísomo, em *As faces de García Lorca*, “o drama é o de sempre: a torrente da vida reprimida, presa pelo ‘não viver’, pelo esgotamento sexual ou morte rondante.” (CARÍSOMO, 1987, p. 148).

Claude Couffon apresentou, com base em entrevista a uma prima de Federico García Lorca, o que seria a verdadeira história que influenciou o dramaturgo a construir a peça. Doña María assim disse ao pesquisador:

– Pues Bernarda Alba y sus hijas existieron en la realidad [...] vivían en una aldea de la Vega, donde los padres de Federico tenían una propiedad: Valderrubio. Las dos casas eran contiguas. Inclusive el pozo era compartido. En una ocasión que veraneaba en Valderrubio, Federico descubrió esa extraña familia de muchachas que sufrían la vigilancia tiránica de la madre, viuda desde hacía muchos años. Intrigado, el poeta decidió sorprender la vida íntima de las Alba. Utilizando el pozo de agua como puesto de observación, espío, tomó notas. Dos meses más tarde tenía la obra terminada. (DOÑA MARÍA, in: GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 212).⁴¹

⁴¹ Entretanto, há controvérsias referentes a esses dados, pois, para Ian Gibson, García Lorca terminou a peça em 1936, e a morte de Frasquita, inspiradora de Bernarda, ocorreu em 1924, um ano antes da morte do segundo marido, sendo que não governou os filhos do primeiro e segundo casamento em estado de viuvez. Logo, as datas de Doña María não coincidem com as de Gibson. Não obstante as datas, o que interessa nesse sentido são as referências utilizadas pelo dramaturgo narradas por Gibson e Doña María, as quais deixam evidente que, como foi baseado

Segundo Ian Gibson, Pepe el Romano foi inspirado em José Benavides, conhecido como “Pepico el de Roma”, marido de Amelia (uma das filhas do primeiro casamento de Frasquita Alba Sierra)⁴², que, depois de viúvo, casou-se com a cunhada Consuelo. La Poncia também foi inspirada em uma pessoa real, e a senhora María Josefa, mãe da protagonista, deriva de uma parente dos García, que sofria de alucinações eróticas. Adela teve ações coincidentes com as de Clotilde García Picossi, prima predileta do autor.

Outro elemento que o dramaturgo utiliza como ponto de partida, de acordo com Gibson, são os períodos de luto muito longos que eram costume em Asquerosa, presentes no drama como fator decisivo da noção de dominação. A chegada dos ceifadores vindos das montanhas em torno da Vega também foi recordada na história.

Nas palavras de Adolfo Salazar, ditas por Gibson, percebemos a notória consciência de García Lorca quando conseguiu finalizar a peça, num entendimento de que chegara, enfim, a seu ápice literário nas construções dramáticas. Salazar foi testemunha da euforia com que ele trabalhava: “cada vez que terminava uma cena, vinha correndo, vermelho de excitação. ‘Nem um pinga de poesia’, exclamava. ‘Realidade! Puro realismo!’” (SALAZAR, *apud* GIBSON, 1989, p. 484). Ora, García Lorca tinha noção de que acabara de criar seu melhor texto, um drama moderno cheio de realismo. Diferente dos outros cujos elementos de poesia eram marcantes, neste, eles não são os mais importantes, mas, sim, as referências do cotidiano espanhol que o artista utilizou para arquitetar *La casa de Bernarda Alba*.

No entanto, mesmo finalizada e com muitas expectativas para a montagem, a estreia oficial somente aconteceu na Espanha em 10 de janeiro de 1964, no Teatro Goya, em Madrid, executada pelo conhecido diretor de cinema Juan Antonio Bardem. A primeira apresentação de *La casa de Bernarda Alba* havia acontecido no dia 08 de março de 1945, estrelando Margarita Xirgu, no Teatro Avenida de Buenos Aires, situado na capital Argentina, ou seja, nove anos

em mulheres reais, o autor as utilizou como matéria-prima inspiradora no processo de criação. Conforme Gibson (1989), embora apresente na introdução da peça que se trata de drama de mulheres em uma aldeia espanhola, na verdade a inspiração está relacionada à aldeia de Asquerosa, pequeno povoado árido onde o escritor morou por dois anos quando a família saiu de Fuente Vaqueros. Como mencionado, Bernarda foi baseada em Frasquita Alba Sierra que, depois de viúva, casou-se novamente, lembrada na aldeia como mulher de índole dominadora.

⁴² Para García Morejón, o nome da inspiradora de Bernarda era Francisca Alba. Logo, Gibson e García Morejón apresentam nomes diferentes, mas que coincidem no sobrenome “Alba”.

depois da escrita concluída por Federico García⁴³. A edição em livro aconteceu, inicialmente, também na capital portenha, em 1945, pela Editora Losada⁴⁴.

Nas primeiras páginas, García Lorca adverte o leitor de que *La casa de Bernarda Alba* tem a intenção de ser um “documentário fotográfico”. Ora, se documentário é uma espécie de reportagem que pretende imortalizar uma realidade através de informações comprobatórias⁴⁵, o autor apresentou, por meio da metáfora que gira em torno do enredo, uma sociedade intolerante, tanto por alguns grupos políticos quanto pela igreja, os quais justificavam seus atos de intransigência julgando zelar pela boa moral e pelos bons costumes. Nesse contexto, a Igreja Católica havia tachado a obra de García Lorca de imoral e contrária aos valores tradicionais. Por isso, corroborando a ideia do autor, a peça em questão pode ser considerada um documentário no qual apresenta as fotografias de uma Espanha destruída por alguns que pretendiam, a qualquer custo, impor suas verdades e crenças, ainda que esmagando os impulsos vitais da população.

Os dados do cotidiano que motivaram o dramaturgo na elaboração da peça permitem a compreensão da importância dessas referências para o processo de construção das representações. Não somente García Lorca, mas também o dramaturgo brasileiro utilizaram das imagens e acontecimentos para (re)apresentá-los através das tragédias que elaboraram. Ambos os autores usaram desses eventos como inspiração para criarem significações através de suas ficções.

⁴³ Neste ano de 2015, a peça entrou novamente em cartaz. Dessa vez, no Teatro Picadilly, situado na famosa Avenida Corrientes em Buenos Aires. Depois de longa temporada de três anos pelo interior da Argentina, a obra voltou a ser encenada na capital onde havia estreado pela primeira vez. A nova montagem é considerada pelos críticos argentinos como uma das melhores de todos os tempos.

⁴⁴ O texto de *La casa de Bernarda Alba* que será utilizado nesta investigação é a oitava edição (1967) da mesma editora que, pela primeira vez, o publicou. Optamos por trabalhar com o original da obra, (embora haja no mercado várias traduções em português, sendo a mais recente elaborada por Marcus Mota e publicada pela Imprensa Oficial do estado de São Paulo em 2009), porque se compreende que uma obra traduzida seja outra obra. Concordamos, portanto, com Nelson Rodrigues, que declarou não gostar de ser traduzido, pois “traduzir é ser falsificado.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 165). Nessa ordem de consideração, Haroldo de Campos desenvolve o conceito de tradução como “criação e crítica”. Ele entende que “a tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém, recíproca” (CAMPOS, 2013, p. 35). Com efeito, entendemos que trabalhar com a ideia primária do artista espanhol seja a maneira mais justa de utilizar a peça como fonte de investigação, pois possibilita desenvolver um estudo mais fidedigno do referido texto teatral. Por tudo isso, optamos por não traduzir as citações, e todas elas seguem na língua original em que a peça foi imaginada por seu criador.

⁴⁵ Não se pretende neste momento discutir o que seria a apresentação da realidade, até mesmo porque se compreende que haja versões da realidade, mas apenas evidenciar como fatos cotidianos influenciaram uma possibilidade de construção.

Portanto, entendemos que a criação dessas representações os expressa como indivíduos, pois forjaram e deram uma definição específica ao objeto por eles representado. Como ressalta Denise Jodelet,

representar ou se representar corresponde a um ato de pensamento pelo qual um sujeito se reporta a um objeto. Este pode ser tanto uma pessoa, quanto uma coisa, um acontecimento material, psíquico ou social, um fenômeno natural, uma idéia, uma teoria etc.; pode ser tanto real quanto imaginário ou mítico, mas é sempre necessário. Não há representação sem objeto. (JODELET, 2001, p. 22).

Como consequência, a partir do entendimento da teórica, essas representações são partilhadas pelo grupo que constrói uma visão consensual da realidade. Visão que pode entrar em conflito com a de outros grupos, tornando-se um guia para ações e trocas cotidianas; “trata-se das funções e da dinâmica sociais [dessas] representações.” (JODELET, 2001, p. 21).

Assim sendo, é a partir do exposto que se entende a relação conflituosa que ambas as peças tiveram com alguns grupos conservadores, uma vez que elas poderiam influenciar na construção da realidade comum, cujas representações não estavam elaboradas de acordo com o projeto que esses grupos defendiam. No caso da de García Lorca, a igreja o perseguiu por considerar sua obra subversiva, e, em Rodrigues, o departamento militar censurou *Toda nudez* por achá-la inapropriada com a moralidade estabelecida no país.

Sobre o enredo de *La casa de Bernarda Alba*, entendemos que o título é simples, mas profundamente simbólico, pois identifica a morada da zeladora da tradição, aquela a quem a casa pertence. Nesse caso, não somente a casa como patrimônio, imóvel, sinônimo de moradia, mas a casa como lar, espaço destinado à convivência familiar. Por isso, a casa é dela e de mais ninguém, tampouco das outras mulheres que com ela dividem o teto da construção de “muros gruesos”, “habitación blanquísima” e “puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 9). *La casa* é de *Bernarda Alba* e, como dona, ela gerencia sempre segundo suas regras.

Esse espaço onde ocorrem todas as ações é um lugar despótico, autoritário, configurado como uma prisão onde vivem nove mulheres: Bernarda, suas cinco filhas, duas criadas e a mãe. Aí tudo está organizado: as criadas com funções de cuidar dos serviços domésticos, sobretudo da limpeza, uma vez que Bernarda tem mania de asseio; a mãe, como é louca, está afastada do centro dos diálogos, presa em seu quarto; as filhas guardam o luto e trabalham nos enxovais esperando os possíveis casamentos. Quanto aos homens, nunca aparecem nas cenas, mas são

mencionados como sujeitos cujas atribuições são tipicamente do universo masculino, como o cuidado dos animais e da plantação.

Bernarda, sessenta anos, veste-se de negro e sempre carrega nas mãos um cajado como instrumento de apoio. Nas palavras da criada La Poncia, a descrição daquela que considerava mandona e dominadora: “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.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 11).

Bernarda está viúva pela segunda vez (tal qual Frasquita Alba esteve). Ela assume, após o falecimento do segundo esposo, o lugar de patriarca, organizando e delegando tarefas acerca da administração dos negócios da fazenda de gado e a escolha dos maridos para as filhas. Trata-se de uma mulher que crê nos princípios da Igreja Católica, mas, por vezes, seu comportamento não condiz com os ensinamentos de caridade e amor pregados pela instituição cristã. É dessa mulher a ordem para que, por oito anos, todas as filhas sigam a tradição de levar nos corpos as roupas negras que representam o luto ocasionado pela morte do esposo Antonio María Benavides.

Muito rica e conhecida na região pela fortuna, a personagem acredita fielmente na segregação entre pobres e ricos, pois afasta os menos favorecidos do convívio dos seus, os quais acredita serem melhores que os outros. Sempre vigilante, assume para si a responsabilidade de cuidar para que as filhas não se corrompam com as mazelas do mundo exterior, por isso a casa fechada tem como função guardá-las das sujeiras daquilo que é externo.

A casa também pode ser pensada como uma metáfora de crítica ao sistema fascista da Espanha sob os mandos do General Franco. Apresenta-se como uma representação da nação, pois podemos associar o controle das filhas ao controle ditatorial infligido pelo regime despótico. A justificativa de Bernarda Alba é a mesma do General Franco, ou seja, ambos pretendiam proteger aqueles os quais defendiam daquilo que era externo. Por isso o texto é metafórico, uma vez que faz referência à situação política e social pela qual passava a Espanha naquela época⁴⁶.

Nesse sentido, ela orienta e ensina as filhas como uma mulher deveria comportar-se nas relações sociais, naturalmente, conforme a tradição passada pelos avós e que ela quer perpetuar na família a qualquer custo, mas, quando necessário, prefere negligenciar os erros das filhas para não admiti-los à sociedade, isto é, o discurso de moralidade nem sempre condiz com suas

⁴⁶ Sobre esse tema, Simone Aparecida dos Passos (2009), em sua pesquisa de mestrado intitulada: *Mulher, desejo e morte: dramaturgia e sociedade no inseparável triângulo de García Lorca*, apresenta uma discussão profícua acerca da metáfora que há entre o enredo de *La casa de Bernarda Alba* e a sociedade espanhola da época.

ações. Por ocasião da morte suicida da caçula, Bernarda sente-se tranquilizada pelo falecimento da transgressora, uma vez que o importante era a manutenção da virgindade e dos padrões visíveis.

Nesse espaço aglutinador, onde a presença do luto endossa o ambiente de clausura, a mãe conduz a família num clima de defesa da moralidade, segundo os valores do patriarcado. Assim, há aquelas personagens que apoiam esses padrões impostos por Bernarda, como: Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio, as criadas e, de modo parcial, a mãe María Josefa; mas há também aquela que desarranja essa moral: Adela.

No texto, a personagem Adela (20 anos) é a mais nova de todas as mulheres, porta-se como o elemento revolucionário, já que é desafiadora, questionadora e audaciosa. Apresenta-se na narração como aquela que desestabiliza os padrões da casa tão organizada pela mãe tirana, pois é a única de todas as filhas que assume e vivencia os desejos femininos, a ponto de seduzir e tornar-se amante do noivo da irmã. A ela não interessa o luto, forma de aprisionamento que a faz feia nas roupas sombrias, por isso veste-se de verde e, às escondidas, vai mostrar-se para as galinhas.

Para Magdalena, Adela era a única que tinha ilusões de ser livre, já que as outras já se haviam conformado com a submissão imperada por Bernarda. Angustias a enxerga como uma invejosa, uma vez que deseja um homem tal qual ela tinha conseguido. Ao enfrentar a todas num gesto simbólico do duelo entre tradição e transgressão, Adela retira o cajado da mãe, partindo-o em dois pedaços. Diz tornar-se dona de si e não aceitar as ordens de ninguém. A personagem suicida-se por enforcamento, depois de achar que a mãe havia matado o homem por quem estava apaixonada.

Angustias, 39 anos, é filha do primeiro marido de Bernarda; é feia e doente, mas atrai Pepe el Romano pelo dinheiro que herdara do pai. Ela não questiona as ordens da mãe; pelo contrário, endossa-as e ajuda a vigiar as outras irmãs.

Magdalena, 30 anos, parece ser a mais equilibrada de todas as irmãs. Ela compreende e aceita o seu destino de ser mulher, porém entende que isso é uma sina maldita, já que, como tal, não poderia ser dona de si. Meticulosa e irônica, diz a Adela, indiretamente, que Angustias iria casar-se. Sugere que Adela presenteie Angustias com o vestido verde para que a noiva usasse no dia do casamento. Magdalena parece torcer para que o matrimônio da irmã não se concretize.

Amelia, 27 anos, é meio boba, quase não se dá conta das coisas. Como coadjuvante na narrativa, concorda com as irmãs sobre a intenção de Pepe no casamento por interesse com

Angustias. Da mesma maneira que crê que “nacer mujer es el mayor castigo.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 66).

Martirio, 24 anos, está desiludida com a vida, representa o protótipo e a personificação da inveja às irmãs Angustias e Adela, a esta porque assumiu os desejos e lutou por sua felicidade, tornando-se amante do cunhado – ação que sonhava, mas não tinha coragem – e àquela a invejava por ter conseguido um noivo, mesmo que por interesse. Frustrada, Martirio não concorda com a repetição do discurso e da moral vigentes, mas aceita e resigna-se diante da situação inquisitiva.

Oposta a todas as outras mulheres da casa, a mãe de Bernarda, 80 anos, é tida como louca. Vive presa, trancafiada no quarto, mas às vezes foge. Tem consciência de todas as ações que se passam no seu entorno e quer casar-se com um varão que a faça feliz.

As duas criadas são submissas à patroa, sendo que La Poncia é a única que tem um nome, uma identidade. Não gosta de Bernarda, mas aceita a situação há trinta anos como servente humilhada e menosprezada por ela. Sente-se como uma “cadela” atendendo aos seus mandos e desmandos. Sábia, tenta alertar Bernarda para o conflito iminente dentro da casa. Por vezes, é conselheira e ajuda na manutenção da ordem proposta pela gestora do lar.

Os nomes emblemáticos das mulheres dizem muito sobre suas personalidades. Se pensarmos que o nome do sujeito é definido ainda nos primeiros anos de vida e o identificará, distinguindo-o na sociedade em que está inserido, entendemos que as personagens estiveram marcadas desde o princípio de suas existências. São seus destinos serem: Prudencia, Angustias, Adela, Martirio, Amelia, Magdalena e Bernarda.

Para Manuel Cifo González, o simbolismo para o nome das personagens indica que, Bernarda significa “com a força de urso”; Angustias é alusivo à sua idade, feiura e desejo pelo casamento; Magdalena associa-se com a idade de ternura e pranto; Amelia significa sem mel, sem doçura; Martirio refere-se à feiura, enfermidade e amargura; e Adela faz referência à natureza nobre.

Nesse espaço dominado por mulheres, Pepe el Romano é a figura masculina mais relevante dentro da história, mas em nenhum momento aparece, pois suas entradas são narradas pela voz das personagens femininas. Com 25 anos, é “el mejor tipo de todos los contornos” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 38). Ele corteja Angustias através da grade da janela do quarto dela. Funciona como objeto de desejo daquelas mulheres; provocante e instigador, ele motiva o desarranjo da casa tão organizada pela mãe. As palavras da avó María Josefa, definindo-o às netas, são esclarecedoras: “Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 116).

No ensaio produzido em homenagem ao cinquentenário da morte de Federico García Lorca, publicado em *O estado de São Paulo* em dois de março de 1986, García Morejón (1998) garante que “a poesia derrotou a política”, fazendo alusão ao tempo que demorou para que o mito político fosse superado pelo grande escritor que foi García Lorca. *La casa de Bernarda Alba*, para ele, obteve muito êxito em várias partes do mundo, tais como: Alemanha, Suécia, Finlândia, Irlanda e Dinamarca. Nos fins dos anos de 1940 foi apresentada em Nova York e, nos anos de 1960 em Londres. Também foi muito produzida no Brasil, principalmente por grupos universitários. Em 1985, a prefeitura de Madrid publicou um livro de 296 páginas, como uma edição diferenciada, pois, além do texto, trazia descrições e ilustrações desde a montagem até a estreia ocorrida no Teatro espanhol (propriedade da prefeitura de Madrid).

Em 1987, o renomado diretor espanhol Mario Camus dirigiu o filme homônimo da peça junto com Antonio Larreta. Com duração de 103 minutos, a película foi vencedora do prêmio *Goya* pela melhor direção. Dentre as atrizes que participaram do elenco, estão Irene Gutiérrez, Ana Belén, Enriqueta Carvalheira e Mercedes Lezcano.

Portanto, ao final deste capítulo, chegamos à conclusão de que ambos os autores foram figuras notáveis, porque fizeram, cada qual à sua maneira, a renovação das artes cênicas em seus países e, com isso, contribuíram para a criação de uma identidade literária nacional. Além disso, percebemos que as peças dos dramaturgos, aqui tornadas *corpora* de pesquisa, apresentam em seus enredos convergências estéticas que permitem inferir comparações da maneira com que a tradição patriarcal espanhola e a brasileira foram constituídas. Por fim, entendemos que os acontecimentos vivenciados por Rodrigues e García Lorca influenciaram na criação literária das produções elaboradas por eles.

Capítulo 2

MULHERES QUE AFIRMAM A TRADIÇÃO

Nelson Rodrigues e García Lorca criaram personagens femininas que desconstróem estereótipos patriarcais de gênero, processo que chamamos de desarranjo. Essas personagens que desarranjam a tradição são iluminadas, pelo contraste, por aquelas que afirmam o padrão pré-estabelecido. Assim sendo, neste capítulo, estudamos as mulheres que endossam os referidos valores patriarcais, seja aceitando, seja defendendo-os através de suas atitudes falocêntricas.

Nessa perspectiva, tanto o dramaturgo brasileiro quanto o espanhol foram irônicos ao criarem imagens femininas que ratificam o patriarcado e a moralidade burguesa não para confirmá-los, mas sim, criticá-los. Para Muecke, “o ironista moderno [...] dissimula ou, antes, finge, não para ser acreditado, como se disse, para ser entendido” (MUECKE, 1995, p. 54).

De acordo com Massaud Moisés (1978), a palavra ironia significa dissimulação, o que ironiza. Acreditamos que é nessa perspectiva que os retratos femininos foram feitos pelos dramaturgos, pois trata-se de textos, na maioria das vezes, dissimulados que, ao apresentarem perfis femininos que confirmam os valores tradicionais, produzem um verdadeiro “deboche” da sociedade conservadora e daqueles que criaram os discursos que inferiorizaram a mulher na hierarquia de gênero. As personagens que são ferrenhas defensoras da tradição também são dissimuladas, porque divulgam em suas falas aquilo que não praticam.

No texto de Nelson Rodrigues, encontramos mulheres conformadas com a ausência do matrimônio. São “solteironas” controladoras, dissimuladas e hipócritas, as quais defendem os valores tradicionais, ainda que suas atitudes não condigam com o que elas expressam em seus discursos. Assim sendo, esse será o próximo tema a ser analisado.

2.1 Imagens de solteironas como dispositivo ratificador do patriarcado

A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação. (TERESA DE LAURETIS).

Numa sociedade regida pela ordem patriarcal, a mulher é criada para casar-se, tornar-se mãe, esposa e dona de casa. Mas e quando essa condição não se efetiva? Deixa ela de ser mulher? Preocupados com a figura que não se adequou ao projeto da tradição, os discursos sociais forjaram a figura da “solteirona” como sujeito que confirma os códigos dessa tradição. Uma mulher que, ao privar-se do contrato matrimonial, deveria, de modo compensatório, passar a viver para o cuidado da família e dos sobrinhos. É nesse aspecto de forjarem a ideia da “solteirona” que o texto literário de Nelson Rodrigues ajudou a propagar a imagem das celibatárias como dispositivo que endossa o discurso patriarcal.

Cláudia Maia (2011), a partir da pesquisa em torno da criação da figura da solteirona, no livro *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral*, compreende que a literatura contribui para a formação dessas imagens já que, para ela, além de dizer muito sobre a sociedade e a época que viveu o escritor, o texto literário é uma prática discursiva que institui valores, padrões de comportamentos e representações sociais. Assim sendo, cremos que, com as peças de García Lorca e de Nelson Rodrigues, houve uma contribuição para se criar uma figura feminina marcada a partir do casamento.

Nessa perspectiva, Teresa de Lauretis, em “Tecnologia do gênero”, entende que o texto literário é um tipo de tecnologia, assim como o cinema e outras práticas críticas institucionalizadas e cotidianas. Assim, essas práticas literárias (que a autora nomeia de “teorias narrativas”) ajudam no processo de construção do gênero. Para a teórica, “num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção” (LAURETIS, 1994, p. 209). Logo, entendemos que as peças de García Lorca e de Nelson Rodrigues, cada qual ao seu tempo, contribuíram para a construção do gênero feminino. As obras revelam o pensamento de um tempo que, a partir de matrizes cotidianas experienciadas pelos dramaturgos, foram (re)apresentadas na forma de literatura dramatizada.

Ao longo da história do Brasil, notamos que a literatura desempenhou um papel decisivo para a formação da sociedade. Ainda no século XIX, com a busca de uma identidade nacional, podemos perceber que ela foi fundamental nesse processo de identificação. Foi um período em que houve “um processo de tomada de consciência nacional, constituindo um aspecto do movimento de independência” (CANDIDO, 2007, p. 312). Havia, para tanto, uma preocupação dos setores dominantes com o papel que a mulher devia desempenhar; por isso buscou-se criar um “perfil feminino” que condissesse com o padrão almejado por aquela sociedade burguesa, ancorada no patriarcado. Como afiança Silvana Fernandes Lopes,

a literatura de ficção do século XIX expressava, explícita ou implicitamente, um caráter pedagógico, espelhando e difundindo comportamentos femininos socialmente desejáveis. Havia um modelo que se impunha quanto ao papel social de mulher: o de esposa e mãe. Esse modelo permeia todos os romances, independentemente da filiação literária e das diferenças nas posições políticas assumidas ou historicamente atribuídas a seus autores. (LOPES, S., 2011, p. 136-137).

Nesse sentido, o texto literário foi um instrumento que possibilitou que um arquétipo de mulher frágil, bela, romântica, esposa e mãe pudesse ser assimilado pelas moças e senhoras da época. Logo, podemos inferir que a chamada literatura do “Romantismo”, elaborada em sua maioria pela pena de escritores, foi fundamental para a construção e padronização do feminino. Como lembra Sylvia Paixão,

o homem, no caso, pensa e elabora a fala da mulher segundo seu próprio ponto de vista, sendo, portanto, sujeito do discurso na medida que constrói a imagem feminina de acordo com a ideologia dominante em cada época, sempre sob a ótica masculina. (PAIXÃO, 1991, p. 13).

Seguindo essa ideia, a história indica que, no século XX, o discurso literário foi também utilizado para ajudar na produção de perfis femininos condizentes com a realidade social do país. As personagens da literatura Modernista são trabalhadoras, lutam por seus direitos, entretanto, muitas vezes, ainda continuam atreladas aos ditames sociais impetrados pelos defensores da tradição, como no caso das Tias solteironas de *Toda nudez será castigada*.

Nessa perspectiva, observamos que, nos textos do século XIX, houve uma relativa ausência de personagens que contribuíssem para a produção de um discurso sobre mulheres celibatárias, já que, como apresentou Maia, naquele contexto não havia uma preocupação em torno dessa construção, pois aparentemente essas mulheres não constituíam um elemento desestabilizador da família. Somente a partir do século XX, entretanto, que se encontra a figura da solteirona “como personagem de apoio na literatura brasileira” (MAIA, 2011, p. 76), segundo atestou María Lúcia Rangel, citada por Maia.

Assim sendo, compreendemos que *Toda nudez será castigada*, produzida em meados do século XX, foi um desses discursos que ajudaram a propagar a imagem da mulher que não se casou e, por falta de opção, ficou a seu encargo cuidar do lar e dos parentes, tornando-se “titia”. Esse é o caso das Tias solteironas da referida peça, pois são “zelosas da educação dos sobrinhos, vigilantes da moral da família.” (MAIA, 2008, s. p.). Características que Maia atribui à

construção da “Tia velha” que povoou o imaginário popular durante o século supracitado, e que, nesse caso, coincide com a descrição das Tias nº 1, nº 2 e nº 3 da peça de Nelson Rodrigues.

Essas mulheres apresentam-se na narrativa como se fossem uma só personagem, uma vez que vivem e compartilham dos mesmos ideais. Uma espécie de personagem coletivo, pois não possuem nomes que as façam ser identificadas como um indivíduo singular. São apenas “Tias”, nada mais que isso. Característica que as aproxima e as define na forma e no caráter. São TIA Nº 1, TIA Nº 2 e TIA Nº 3, as quais, juntas, tornam-se “as solteironas” da casa de Herculano. Há passagens, inclusive, nas quais essa numeração deixa de existir, passando a indicar a fala da personagem apenas por “TIA”, isto é, qualquer uma delas poderia pronunciá-la sem causar qualquer dano à coerência da trama.

Dessa maneira, Nelson Rodrigues padroniza as mulheres celibatárias ao homogeneizar as personagens, apresenta-as como se todas as “solteironas” fossem iguais e não houvesse pluralidade. Em alguns momentos, identificamos o endosso de suas solteirices, pois são tratadas como mulheres desprovidas de prática sexual, logo também do casamento, mas tão dignas de respeito quanto se fossem casadas. Na fala de Patrício, visualizamos como ele percebe as tias dentro do espaço familiar: “Eu tenho uma família só de tias. É tia por todo canto.” (RODRIGUES, 1990, p. 164). Na voz do sobrinho mais novo, há a confirmação do celibato; ele esclarece ao pai: “preferia que minha mãe morresse virgem, como minhas tias, que ainda são virgens” (RODRIGUES, 1990, p. 190). Para Herculano, elas “são umas santas” (RODRIGUES, 1990, p. 191). Fala que relembra a moralidade católica que impera dentro da casa, pois, pela analogia feita, percebemos a alusão à figura da santidade católica, referindo-se à noção de pureza e inocência das tias, tal qual se espera de uma “santa”.

A figura do Padre Nicolau contribui para lembrar e reforçar a referência católica que domina naquela casa. É dele a fala para que Herculano reze, pois “a oração é tudo” (RODRIGUES, 1990, p. 213), desse modo tranquilizaria o coração desesperado e culpado por causa da violação que sofrera o filho Serginho.

Podemos entender que os tipos celibatários produzidos pelo dramaturgo pernambucano colaboraram para a criação de um perfil que ajudou, na década de 1960, na manutenção de uma ordem, já que a maioria dos perfis femininos de *Toda nudez será castigada* são declaradamente “solteironas”. Como lembrou Patrício: “[...] as minhas tias solteironas. Nenhuma casou” (RODRIGUES, 1990, p. 180), como se dissesse que abdicaram da felicidade matrimonial restando-lhes apenas o cuidado da família de sobrinhos.

A partir do exposto, compreendemos a arte como construtora e difusora da imagem da “solteirona”, e a literatura de *Toda nudez* será uma colaboradora para a consolidação dos

retratos que outros discursos também fizeram. Trata-se de uma prática discursiva que instaurou uma verdade partilhada. Por isso, Jodelet afirmou que essa comunicação dos fenômenos representados

contribui para forjar representações que, apoiadas numa energética social, **são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos**. Energética e pertinência sociais que explicam, juntamente com o poder performático das palavras e dos discursos, a força com a qual as **representações instauram versões da realidade, comuns e partilhadas**. (JODELET, 2001, p. 32, grifo nosso).

Na peça, o motivo que levou as Tias a se tornarem celibatárias não é o mais importante, já que não é justificado o porquê de elas viverem nessa condição. Há apenas os vestígios na fala de Serginho, esclarecendo que elas não se casaram. Logo, são mulheres marcadas pela ausência do casamento. O fato é que elas não são independentes, mas sustentadas pelo Sobrinho Herculano.

Uma vez que não há relação matrimonial, cuja proteção, conforme os valores tradicionais, seria dada pelo esposo, elas a recebem do sobrinho, mas são parcialmente submissas em troca dessa proteção que, além de financeira, é de cuidado e zelo. As Tias tentam impor suas vontades, como no caso do afastamento de Herculano da prostituta; entretanto, quando as bodas são definidas por ele, e, não vendo alternativa, elas são convencidas por Serginho a aceitarem-na. A partir daquele momento, acolhem e adaptam-se à situação, uma vez que são elas as que necessitam de proteção, logo deveriam, ainda que disfarçadamente, aceitar as vontades do “chefe da casa”.

Entendemos que, na família conjugal moderna, há uma formação que herdou os valores da família patriarcal, assim como são percebidos pela representação da família de Herculano. Ora, se nos valores patriarcais o pai segue sendo a principal figura, as Tias concordam com isso, pois, para elas, “Herculano é o chefe da família. Não pode morrer.” (RODRIGUES, 1990, p. 162). Dele, elas e os outros dependem, principalmente financeiramente. Porém, o personagem não é nada disciplinador, sendo elas as que, verdadeiramente, gerem a casa e zelam pela moral da família; elas definem, controlam e determinam, assumindo, nesse sentido, atitudes mais patriarcais que o próprio “chefe da família”.

A exemplo disso, percebemos que as Tias exercem um papel de deliberação em muitas situações, como na decisão da não partida de Serginho para a Europa. Nesse caso, Herculano foi fraco e nada autoritário. No desabafo do personagem, explicando a Geni o porquê de o filho não ir mais para a viagem, confirma-se isso: “Fiz tudo. Mas ele não quer, **as tias não querem**.”

Ninguém quer. Não sei o que dizer mais, nem há o que dizer.” (RODRIGUES, 1990, p. 204, grifo nosso).

Portanto, elas exercem poder sobre a casa e sobre os outros. São manipuladoras e fazem valer suas vontades. Porém, ainda que por vezes nessa condição, perceba-se, como num ciclo, que elas regem as relações de poder entre os membros do grupo, por outro lado, elas também são manipuladas, uma vez que a formação discursiva religiosa, expressa pela figura do Padre, faz delas dependentes e reprimidas.

Nessa situação, é possível identificar a ironia produzida pelo dramaturgo brasileiro, pois trata-se de mulheres que, mesmo manipuladas pelo sistema, também controlam sujeitos masculinos. Isso, conforme a hierarquia patriarcal, é inadmissível, uma vez que é do homem a função disciplinadora dos outros indivíduos do grupo.

Essas “solteironas” cuidam das vidas dos seus e dos outros. Na passagem em que uma delas se refere ao médico, podemos identificar a condenação que fazem por ele ter escolhido viver segundo sua vontade, a qual extrapola os padrões de casamento convencional: “TIA Nº 3 – Pode ser bom médico, o sujeito que se amigou com a enfermeira? Uma mulata ordinária?” (RODRIGUES, 1990, p. 201). Na fala da personagem, preconceito e amargura são claramente percebidos. Resquícios de uma sociedade excludente e preconceituosa em que a Tia é representante de uma hierarquização social, na qual ricos, muitas vezes justificados pela história, desfavorecem negros e pobres.

Toda essa discussão gira em torno de uma classe de mulheres brancas e ricas. Até Geni rejeita a criada, que considera “negra, velha e caduca” (RODRIGUES, 1990, p. 203). Para Rodrigues, a cor da pele da servente era relevante, pois deixa expresso na rubrica que o personagem deveria ser negro: “(aparece a criada negra)” (RODRIGUES, 1990, p. 159). São mulheres que, dentro da história brasileira, tiveram a voz, na maioria das vezes, castrada e, mesmo no início do movimento feminista, também não foram reconhecidas, porque nos seus primeiros momentos suas defensoras eram brancas de classe média. Nesse aspecto, a representação repetiu o discurso para evidenciá-lo e, dando valor de reiteração através da ironia retórica, criticou o sistema.

Segundo Foucault (2011), em *História da Sexualidade 1*, os discursos sociais, a exemplo do legal, religioso e médico, construíram o sexo e estabeleceram o que era lícito; na contrapartida, os interditos e as proibições – uma relação de poder em que o sujeito se autovigiava. Por isso as “Tias solteironas” controlaram a sexualidade dos sobrinhos tentando evitar que eles vivessem uma sexualidade periférica, ou seja, aquela diferente da estabelecida, como correta, por esses discursos. Elas averiguam as cuecas de Herculano e Serginho num

notável controle de defesa da moral sexual. Na fala da Tia nº 1, o esclarecimento: “Meu menino não conhecia mulher, nunca teve um desejo. As cuecas vinham limpinhas, nada de sexo.” (RODRIGUES, 1990, p. 209).

Dessa maneira, vão controlando suas sexualidades e a dos outros, pois nenhum deles poderia viver o sexo, uma vez que não estavam na prescrição permitida pela tradição da qual eram defensoras. No tocante a Patrício, puniram-no severamente, porque, quando criança, havia tido relações sexuais com uma cabra. O personagem, que se define como o único não casto da família, esclareceu: “PATRÍCIO (*num desespero progressivo*) – Então, a minha tia me agarrou. Meu castigo era ficar, uma hora, de joelho, em cima do milho. Me botaram num canto, como se eu, um menino, tivesse lepra” (RODRIGUES, 1990, p. 181).

O sexo é tratado como pecado e infração digna de repugnância, na visão das Tias de Serginho e, em vários momentos, também de Herculano. Mais uma vez, revelando a face das convenções morais orientadas pelos discursos disciplinadores, neste caso, o católico e o burguês. Nesse sentido, esclareceu Herculano num dos diálogos com a prostituta: “sou católico praticante. Só entendo o sexo no casamento” (RODRIGUES, 1990, p. 198).

Essas mulheres falam do sexo para moralizar, assim como lembrou Foucault que fizeram os discursos normatizantes da pastoral religiosa⁴⁷. Ao disciplinar os sobrinhos, elas exercem poder, pois, como sublinha o filósofo, “os discursos sobre o sexo não se multiplicaram fora do poder ou contra ele” (FOUCAULT, 2011, p. 39).

Da mesma forma com que fazem as Tias, Bernarda e suas criadas também falam sobre o sexo com o intuito de vigiar e disciplinar as filhas, pois ele só é permitido se obedecer à prescrição moralizante. As ações de Paca la Roseta, que cometeu adultério, e da mulher que foi contratada pelos segadores para satisfazê-los sexualmente são condenadas pelas defensoras da moral. São ações que servem para ilustrar, pelo contraste, o que não deveriam fazer as filhas. Por isso, Bernarda “(re)virginizou” Adela depois da morte da transgressora.

Portanto, foi vigiando e disciplinando a sexualidade dos outros que as Tias, Bernarda e suas criadas defenderam o sexo numa matriz heterossexual disciplinada como um dos elementos constituintes da tradição patriarcal.

Considerando o arquétipo da “solteirona”, na fala da personagem Geni percebemos a indicação de uma celibatária que, além de feia, é recalçada, rancorosa e masculinizada: “[...] (*Num riso de louca*) Lembranças à tia machona!” (RODRIGUES, 1990, p. 238), afirmou a prostituta. Fala que vai ao encontro da ideia que povoava o imaginário popular de que, como

⁴⁷ A exemplo disso, a confissão, que “foi e permanece ainda hoje, a matriz geral que rege a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo” (FOUCAULT, 2011, p. 72).

sinalizou Maia (2008) no artigo intitulado “Ficando para Titia”, essas “solteironas” eram seres indesejáveis, incapazes de se converterem na verdadeira mulher, uma vez que torceram a natureza. Masculinizaram e deixaram de ser femininas.

Em sua pesquisa, Maia (2011) nomeia o que seriam os tipos mais comuns de “solteironas” encontrados nos discursos. Ela o faz com o objetivo de torná-los inteligíveis. Chamou o primeiro de “solteirona estrutural”, isto é, aquelas que dependem da caridade da família para sobreviverem. Pensadas como parte da estratégia de solidariedade dos entes que lhes protegem no âmbito familiar, essas não tiveram outra oportunidade a não ser a dependência dos parentes, pois não estudaram e não tiveram condições de se manter. Contrárias, portanto, ao segundo tipo, marcado pela “solteirona independente”, mulher com capital, profissional que, muitas vezes, fez opção pela solteirice como maneira de assegurar sua autonomia. O último tipo, a “solteirona reabilitada”, não depende de terceiros para manter-se, pelo contrário, é altruísta e trabalha em causas sociais. São as “tias velhas” que, muitas vezes, ajudam na criação dos sobrinhos.

Discorrendo sobre essa categorização, percebemos que as Tias de Herculano enquadram-se no primeiro tipo, já que a dependência financeira é característica marcante das personagens. São todas dependentes do Sobrinho, não trabalham e não têm renda própria. Suas vidas estão marcadas pelo cuidado do lar, das vidas de Herculano, Patrício e Serginho, já que deixaram suas vidas para cuidarem das dos *Outros*. Nesse caso, ocupam o lugar da mãe falecida, gerindo e conduzindo os membros da casa numa perspectiva moralista. Essa dedicação traz-lhes certa compensação, opondo-se às atitudes de egoístas, magoadas e tristes, normalmente atribuídas às mulheres na mesma condição. Não se tornaram mães biologicamente, mas foram recompensadas com o cuidado dos sobrinhos, sobretudo Serginho.

Para se manterem na casa, controlando a vida desses sobrinhos, elas aceitam a prostituta como esposa de Herculano. Ora, se, para sustentarem as aparências das virtudes do lar e da família, tivessem que concordar com a união entre uma vagabunda (como denominou a Tia nº 3) e o sobrinho, elas encontram uma maneira de contornar a situação. Para isso, transformam a figura de Geni numa imagem ideal, conforme os padrões sociais vigentes. Um mundo de aparências fundamental e necessário para a manutenção do lar perfeito, cuja imagem exterior, ou seja, o que a sociedade iria pensar, é mais importante do que de fato ocorria no plano doméstico. Além disso, como a prostituta é uma mulher pública, cuja liberação sexual a fez suja e indigna do espaço sagrado do lar, a “(re)virginização” de Geni a higieniza socialmente, tornando-a digna de adentrar o espaço privado daquela família burguesa.

Essa preocupação de se preservar aos olhos externos um tipo de comportamento coerente com os moldes da tradição existe desde o século XVIII, como apresentou Mary del Priori em *Ritos da vida privada*, pois, segundo a historiadora, ainda naquele século, o importante era garantir, portas afora, o que chamou de “presunção de fidalguia” (PRIORI, 1998, p. 286), referindo-se à preservação da imagem das mulheres no espaço público. Partindo dessa noção que ilustra a família colonial nobre e burguesa, percebemos que “viver de aparências” tornou-se algo recorrente na história brasileira, em que todo tipo de artifício é utilizado para se manter a ordem.

Sendo assim, na cerimônia matrimonial de Geni e Herculano, as Tias, zeladoras dos valores do patriarcado, discutem e chegam à conclusão mais pertinente para todas, isto é, a virgindade de Geni:

TIA Nº 2 (*a medo*) – Geni está com uns modos tão bonitos que nem parece uma mulher que (*pára, a medo*).

TIA Nº 1 (*autoritária e líder das outras*) – mulher o quê? (*Ameaçadora*) Eu não admito que na minha presença.

TIA Nº 2 (*apavorada*) – Estou falando baixo.

TIA Nº 1 (*ameaçadora*) – O que é que você ia dizer de Geni?

TIA Nº 3 – Geni agora é da família.

TIA Nº 2 (*tiritando de timidez*) – Mas eu ia elogiar Geni. (*querendo agradar a outra*) A gente olha pra Geni e não diz que ela foi da zona.

TIA Nº 1 – Você está louca?

TIA Nº 2 – Eu louca?

TIA Nº 1 (*acusadora*) – Sim, sim. Você é a mais velha de todas. (*Rápida e incisiva*) Sabe o que é arteriosclerose? (*Para a outra*) Não é, mana?

TIA Nº 3 – Está com arteriosclerose!

TIA Nº 1 – Geni nunca foi da zona. Honestíssima! Você é que pôs isso na cabeça, porque está fraca da memória. Arteriosclerose!

TIA Nº 2 (*Quase sem voz, apavorada*) – não me internem! Eu não quero ser internada!

TIA Nº 1 (*incisiva*) – Então, não repita, nunca mais, que Geni foi da zona. **Geni se casou virgem.**

TIA Nº 3 – **Virgem.**

TIA Nº 2 (*doce, humilde e sofrida*) – **Geni se casou virgem.** (RODRIGUES, 1990, p. 230, grifo nosso).

A fixação das “solteironas” na virgindade da prostituta corrobora a ideia da importância da castidade antes do casamento, padrão orientado, sobretudo, pelos discursos burgueses e católico, uma vez que há uma defesa da castidade antes da aliança matrimonial. Para as tias, é fundamental que, para que a prostituta se tornasse membro daquela família, fosse necessário esquecer o passado, transformando-a numa outra mulher. Isto é, constroem uma Geni virgem e pura, desprovida de quaisquer empecilhos que fizessem da messalina não merecedora do lar.

Do mesmo modo que a virgindade de Geni é fundamental para a concepção de bom comportamento, na visão das Tias, em *La casa de Bernarda Alba*, também ocorre de maneira semelhante, pois para manter, mesmo que apenas externamente, referidos padrões, a disciplinadora prescreve que todas as outras mulheres da casa vejam a filha transgressora como virgem. Em sua fala, a exteriorização: “BERNARDA [...] ¡Déscolgarla! **¡mi hija ha muerto virgen!** Llevadla a su cuarto y **vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada!** Ella ha muerto **virgen**. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 124-125, grifo nosso).

Nesse aspecto, entendemos que a mãe deixa de viver a dor causada pelo enforcamento e perda de sua caçula, para, conscientemente, lúcida e racional, orientar a todas as mulheres da casa como deveriam seguir comportando-se aos olhos exteriores. Para ela, a manutenção da moral é mais importante do que viver a dor causada pelo falecimento da filha. Nesse caso, sobrepõe a noção coletiva à individual; reforça a ideia de que aquela é mais importante que esta.

Portanto, as defensoras dos valores patriarcais, isto é, de uma tradição ocidental, Tias de Herculano e Bernarda Alba, “revirginizaram” as transgressoras Geni e Adela, porque, mesmo não sendo imaculadas, aparentemente elas assim deveriam parecer, uma vez que a sexualidade periférica poderia manchar a reputação das casas que tanto lutaram para organizar, segundo os padrões conservadores. Assim, os autores criticaram a moralidade burguesa que valoriza a aparência, ou seja, não precisa “ser”, mas “parecer”, uma vez que o importante é o que a sociedade pensa sobre essa família.

Partindo do pressuposto de que a ironia deve estar presente na intenção do ironista e não na liberdade do interpretador, e que este deve reconhecer de imediato as marcas irônicas na fala do enunciador, nas peças, isso é percebido por essa ideia de “revirginização”. As Tias e Bernarda são hipócritas ao fingirem uma situação que não é verdadeira. Somente ao interpretador é possível identificar a situação irônica através das marcas textuais. O leitor/espectador percebe as verdades veladas, mas, no plano em que se passa a história, trata-se de uma verdade instituída pelas mulheres dissimuladas. Com isso, os autores valem-se de suas ficções para criticarem o sistema que instituiu a moralidade burguesa, pois, como define Muecke, na ironia autotraidora, “[...] a falsa imagem que uma personagem forma de si mesma conflita com a imagem que a obra induz o leitor a formar” (MUECKE, 1995, p. 109).

Avançando na análise da imagem da “solteirona” proposta por Maia, podemos perceber que o texto do dramaturgo pernambucano permite entender aquelas que (re)afirmam os valores do patriarcado como as que ficaram à margem da “verdadeira mulher”, “ficaram para titia” as

quais viveram a maternidade na criação de Serginho, uma vez que jamais tiveram filhos. Herculano, depois de anunciar uma possível viagem do filho para a Europa, afirmou que elas foram as responsáveis por sua educação, a Tia nº 3 desabafou: “querem tirar o menino da gente” (RODRIGUES, 1990, p. 200). Na sequência, reconhecem-se solteironas e dependentes do sobrinho: “TIA Nº 1 – Nenhuma de nós se casou! TIA Nº 3 – Nós só temos Serginho!” (RODRIGUES, 1990, p. 200).

É nesse sentido que se entende o texto rodrigueano como articulador na construção de sentidos, pois Rodrigues criou um tipo de mulher que vive em função dos outros membros da casa, deixando ou esquecendo as próprias vidas para dedicarem-se à função que o tempo lhes destinou, por não terem se casado.

No cuidado exacerbado dedicado a Serginho, elas o sufocaram tratando-o, mesmo na fase adulta, já com dezoito anos, como uma criança. Um rapaz que ainda é banhado por elas, conforme revelou Herculano ao médico da família:

[...] MÉDICO – Qual é o problema?

HERCULANO: O mesmo. Só tenho um problema – meu filho. O senhor examinou o Serginho.

MÉDICO: Muito superficialmente. O garoto não se despe. Não houve meio.

HERCULANO (*amargurado*) – Só não tem pudor das tias. O senhor sabe, que até hoje, é sempre uma tia que dá banho no Serginho, com as outras assistindo? (RODRIGUES, 1990, p. 198-199).

Ora, se as “solteironas” de Nelson Rodrigues mantiveram-se castas, conforme se espera de uma mulher estereotipada pelos discursos moralizantes, isso não as impediu de viverem suas sexualidades, pois, definitivamente, a ação descrita acima apresenta não apenas mulheres cuidadoras e zelosas do sobrinho, mas sujeitos desejantes, que sentem prazer e vivem suas sexualidades, ainda que disfarçadas. Banham, tocam, acariciam e esfregam o corpo do rapaz, que só se deixa ser visto nu por elas.

A construção da imagem da “solteirona”, segundo Maia (2011), era uma maneira de assujeitar as mulheres à relação de conjugalidade e na heterossexualidade reprodutiva. Nesse sentido é que essa figura converteu-se numa estratégia de se combater o celibato. A ideia era empurrá-las para o casamento, fazendo-as ter medo do estigma sofrido por ser “solteirona” e, por analogia, confirmar para a mulher casada a sua felicidade e realização, pois estava fora do padrão de “solteirona”, já que o terror moral produzido por esses discursos caracterizava esta como sujeitos infelizes, um tipo inferiorizado de mulher, uma “espécie de anomalia social” (MAIA, 2011, p. 211-212).

À luz do exposto, acreditamos que Nelson Rodrigues, ao construir uma “solteirona” pelo viés da negatividade, uma vez que é dependente e submissa, o fez de modo irônico. Ao apresentar um tipo desprovido de prática sexual, tal qual foi ratificado pela fala de Serginho, o autor enfatizou suas virgindades. Para Muecke, um dos modelos de ironia instrumental, ou verbal, é a hipérbole, “dispositivo mais óbvio para ‘determinar’ o que está sendo atacado” (MUECKE, 1995, p. 79). Assim, basta o autor exagerar nas características do personagem que é possível visualizar a dissimulação. Portanto, foi pelo exagero ao proclamar as virgindades das Tias, mas também pela sugestão incestuosa dos banhos dados no sobrinho que o dramaturgo ironizou as situações mencionadas.

Não obstante os argumentos acima apresentados, acreditamos que, embora nesse aspecto o texto seja dissimulado, porque desnudou comportamentos de hipocrisia, essa “solteirona”, elaborada pela pena do pernambucano, reforça aquilo que outros discursos também criaram, a ideia de que a mulher que não contraiu casamento é inferiorizada se comparada àquela que é esposa.

Pensando numa perspectiva da “verdadeira mulher” que, de acordo com Tania Navarro Swain (2000), é caracterizada pela obrigatoriedade do casamento e da maternidade, entendemos que, quando o sujeito feminino incorpora esses valores, associando-os à felicidade pessoal, ele passa a corroborar a tradição. Assim sendo, apresentamos, na seção seguinte, a relação entre casamento e felicidade, uma vez que as personagens femininas da *Casa de Bernarda Alba*, em sua maioria, ainda sonham e esperam por essa suposta felicidade.

2.1.2 O casamento como sinônimo de felicidade

Magdalena – Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen. (GARCÍA LORCA).

O casamento é o único meio de se integrarem na coletividade e se ficam solteiras tornam-se socialmente resíduos. (SIMONE DE BEAUVOIR).

De acordo com os estudos de Cláudia Maia (2011) sobre o celibato feminino, percebemos que a construção da imagem da “solteirona” está associada à ausência do contrato nupcial, de modo que, ao não se casarem, essas mulheres tornam-se tristes e infelizes, justamente o contrário do ideal de mulher que encontra na relação conjugal a verdadeira felicidade. Logo, o casamento é a constante que proporciona a satisfação completa do sujeito feminino, a fim de não se tornar resíduo social.

Nesse sentido, percebemos na tragédia de Federico García Lorca que a possibilidade de se tornarem “solteironas” é o que mais aflige as filhas de Bernarda, já que estas veem o tempo passar sem conseguirem um pretendente que as tirasse do estado de infelicidade em que se encontravam, pois, como ironicamente observa Swain (2000), a “verdadeira-mulher” deve ser mãe e esposa. Logo, entendemos que a situação contrária faz do sujeito feminino uma “falsa-mulher”, isto é, incompleta e infeliz, tal qual se encontravam as filhas de Bernarda.

A figura da esposa feliz coincide com a criação da imagem da “mulher cristã”. Para Perinat e Marrades, “la literatura católica de fines del siglo XIX y principios del XX ha creado el personaje de la ‘mujer cristiana’. Suele presentárnosla joven, bella y de buena posición. Es la madre [...], alma del hogar, dedicada enteramente a sus hijos y a su esposo.” (PERINAT; MARRADES, 1980, p. 256)⁴⁸. É nessa perspectiva que analisamos as celibatárias da *Casa de Bernarda Alba*, tipos femininos que coincidem com a criação da figura da mulher cristã divulgada na Espanha no princípio do século XX.

Com os preparativos para o casamento de Angustias, há o afloramento de sentimentos de inveja das outras irmãs, sobretudo Magdalena, que a considera sem méritos de mulher. É notório o egoísmo e a cobiça das outras mulheres, já que, ainda que pela herança, Angustias, a qual Magdalena descreve ironicamente, com quarenta anos, iria casar-se e ela, mesmo com os méritos femininos, estava ficando na solteirice. Tais afirmações podem ser percebidas na fala da própria personagem às outras irmãs, após saber do interesse de Pepe el Romano pela mais velha:

... 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 siempre ha sido la que ha tenido menos méritos de todas nosotras. Porque si con veinte años parecía un palo vestido, ¡qué será ahora que tiene cuarenta! (GARCÍA LORCA, 1967, p. 37).

⁴⁸ Trata-se de estudos em que os pesquisadores utilizaram jornais e revistas espanhóis da chamada *Imprensa Feminina Católica*, da primeira metade do século XX, para analisarem a figura feminina nesse tipo de imprensa.

O que se pode depreender das atitudes de Magdalena é que sua crença em ser mulher, no sentido de tornar-se um sujeito completo, estaria associada à condição de tornar-se esposa, não havendo outras possibilidades, a não ser casar-se ou ficar à espera, ainda que duradoura, de um pretendente. Ela desabafou a Bernarda: “maldita sean las mujeres” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 24), depois de ouvir da mãe que ser mulher consistia em preparar o enxoval à espera de um casamento. Nesse sentido, Amelia também corrobora a noção e desilusão de Magdalena em sua condição de mulher. Para ela: “Nacer mujer es el mayor castigo” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 66). Amelia, tal qual Magdalena, está conformada, para ela “de todo tiene la culpa esa crítica que no nos deja vivir” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 32), ou seja, culpa as convenções sociais que as impedem de serem livres e viverem segundo seus desejos. Contudo, mesmo que tenha consciência de sua subordinação e infelicidade perante o patriarcado, Magdalena não ousa infringi-lo ou desafiá-lo, como fez a irmã mais jovem. Reconhece, portanto, a força das leis e contra elas não anseia, ou falta-lhe coragem para lutar.

Magdalena parece desiludida e conformada em tornar-se “solteirona”. Não concordava em ficar trancada durante os oito anos de luto, preparando o enxoval para uma possível boda. Disse à irmã mais nova: “[...] Sé que yo no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 24). Desse modo, como estava conformada por não ter lhe aparecido pretendente, estaria resignada a fazer os trabalhos de casa, como levar os sacos ao moinho, pois, na *Casa de Bernarda Alba*, não havia outras opções para o futuro das filhas. Ou tornar-se-iam esposas ou apenas “mulheres solteiras” cuidadoras daquele lar (que não era delas) sob o domínio da mãe, por isso a personagem amaldiçoou sua condição de mulher.

Swain (2000) apresenta em seus estudos que as diferentes práticas sociais no Ocidente, desde a Antiguidade grega, criaram as mulheres com imagens negativas ao atrelá-las a um corpo deficiente e inferiorizado; com um espírito fraco e superficial, moral escorregadia e duvidosa, exigindo, pois, vigilância constante e domesticação da tendência para o pecado. Nesse aspecto, nas palavras da autora, a mulher foi “diabolizada” desde a legendária Eva, mas encontrou sua purificação na maternidade. Assim sendo, como mãe, dor e abnegação seriam a única saída para apagar o “pecado original”.

Na descrição do primeiro estágio apresentado pela teórica, podemos visualizar as filhas de Bernarda, pois são mulheres que vivem numa relação conflituosa de inveja, mesquinhez e enganação, mas que poderiam purificar-se através do casamento e da maternidade. Nas palavras da criada La Poncia, encontramos a justificativa para os descontroles das personagens, confirmando, assim, a noção de felicidade associada ao matrimônio: “son mujeres sin hombre,

nada más. En estas cuestiones se olvida hasta la sangre.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 111). Por isso, são descontroladas e tristes.

Nesse aspecto, a luta das mulheres na disputa por um homem que as tirasse daquele estado confirma a ideia defendida por Maia de que o discurso que emergiu em torno da imagem da solteirona caracterizou-a como “um tipo depreciado, infeliz, e inferiorizado de mulher, uma espécie de anomalia social” (MAIA, 2011, p. 211-212). Nesse sentido, percebemos que essa análise da “solteirona” brasileira coincide com os arquétipos femininos criados pelo dramaturgo espanhol⁴⁹.

Na *Casa de Bernarda Alba*, María Josefa, tachada como louca, revela, muitas vezes, pensamentos coerentes e aparentemente desafiadores, os quais expressam o desejo da felicidade segundo os ditames do patriarcado. Ela aconselha que Martirio deveria ter um filho, como se dissesse que toda mulher, para realizar-se como sujeito, necessitaria, além de esposa, tornar-se mãe. Para Beauvoir, segundo a tradição, ser mãe é a “vocação natural” da mulher já que seu organismo se encontra voltado para a perpetua  o da espécie. Logo, se Martirio não tivesse um filho, seria, naturalmente, incompleta. Para a teórica,

   precisamente o filho que, segundo a tradi  o, deve assegurar    mulher uma autonomia concreta que a dispense de se dedicar a qualquer outro fim. Se como esposa não    um indivíduo completo, ela se torna esse indivíduo como mãe: o filho    sua alegria e sua justifica  o. (BEAUVOIR, 1967, p. 247).

Por isso a velha senhora, de oitenta anos, queria ser mãe – a fim de tornar-se completa e feliz – ainda que fosse de uma ovelha. Para ela, “mejor es tener una oveja que no tener nada” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 115). Nesse sentido, a personagem, sabiamente pensada pelo autor, diz com a sapiência que a loucura lhe permite: “ninguna de vosotras va a casar” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 45), como se previsse o futuro triste das netas solteiras. Ela expressa-se sem maiores puni  es, porque, ainda que fale as verdades veladas, por causa do desequilíbrio mental, não será condenada, como foi Adela, que era só. Ou seja, suas “verdades” não são legitimadas pela sociedade.

⁴⁹ Neste trabalho, pretendemos identificar as semelhanças entre os discursos que confirmam a tradi  o ocidental entre a Espanha e o Brasil. Os estudos da “solteirona” desenvolvidos por Cláudia Maia são pertinentes, porque, através deles, podemos visualizar como a estigmatiza  o dessa figura brasileira coincide com os mesmos tipos criados na Espanha. Embora não tenhamos encontrado estudos que definissem o nome “solteirona” para nomear esses arquétipos femininos na Espanha, encontramos a denomina  o de “soltera” para identific  -los. A exemplo disso, foi a obra *Do  a Rosita la soltera* do próprio García Lorca que, como apresentada no primeiro capítulo, possui todo um tipo de “solteirona”.

Para Swain (2000), essa ideia da completude feminina associada ao casamento e à maternidade foi determinada pelas práticas dos discursos sociais patriarcais, os quais delimitaram os corpos normatizados. Referidas práticas atribuíram sentido e criaram a “verdadeira mulher”, associando-a à mãe/esposa/dona-de-casa. Desse modo, entendemos que, da mesma forma com que a “solteirona” foi inventada, o corpo feminino também o foi, já que, para Swain, a maternidade está associada à importância que as significações sociais deram ao aparelho reprodutivo. Para ela, o corpo biológico é constituído em história de forma que “a mulher torna-se corpo inteligível enquanto mãe, pois as significações atribuídas ao feminino conferem-lhe um sentido unívoco: mulher-mãe, da qual a maternidade revela seu ser profundo, sua própria razão de ser.” (SWAIN, 2000, p. 58.)⁵⁰.

Numa comparação com quem fugiu da prisão para buscar a liberdade, María Josefa afronta a filha Bernarda, apresentando-lhe o porquê de ter fugido do quarto. Ela estava buscando um homem, pois nele encontraria a felicidade. Havia escapado porque queria um “varón hermoso de la orilla del mar” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 45), já que, na casa onde viviam, os homens fugiam de todas as mulheres.

Ainda nessa reflexão, a criada (sempre tratada por esse substantivo), companheira de La Poncia, compartilha dos mesmos anseios da outra servente. Funciona como uma escada⁵¹ para as reflexões de La Poncia. Considera que Bernarda não sabe “la fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 110). Admite, portanto, a ideia de que o homem é o catalisador, aquele que motiva, instiga e possibilita o desarranjo das vidas das filhas da patroa. Mais uma vez, dentro do enredo, há o reforço de que a mulher faz de tudo para ter um homem, como se a alegria e a satisfação pessoal fossem motivadas, obrigatoriamente, pelo relacionamento heterossexual.

Elas querem um homem, como se, para serem felizes, necessitassem do falo para trazer-lhes o sorriso, da mesma maneira que pensa a avó María Josefa: “Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 45). Ainda é na fala da avó que se encontra expressa a confirmação do desejo das filhas pelo casamento: “No, no me callo. No

⁵⁰ Swain (2000) pondera que, mesmo com as mudanças e conquistas das mulheres nos últimos tempos, ainda “o casamento e a maternidade povoam os sonhos e os imaginários das mulheres, que se consideram completas apenas se forem mães e esposas” (SWAIN, 2000, p. 54). Logo, entendemos que houve uma estratificação tão marcante da felicidade associada ao casamento que, mesmo com os avanços conquistados em grande parte pela luta feminista, essa noção de satisfação pessoal permanece viva e latente. Não só na ficção literária, como se pode perceber, mas, como sublinhou a pesquisadora, em grande parte das mulheres que estão fora dessa ficção.

⁵¹ Escada: termo utilizado no teatro para referir-se àquele personagem coadjuvante, cuja ação é necessária para que a ação do personagem principal ocorra.

quiero ver a estas mujeres solteras, rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 45).

Nesse lar, onde imperam os desejos castrados, nas palavras de La Poncia, resume-se o conflito sempre iminente: “una casa de guerra” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 111), cheia de confusões, intrigas e desordem que, a todo custo, Bernarda tenta organizar, conforme suas próprias regras, tidas por ela como corretas. Nesse aspecto, a manutenção da tradição é a constante e ideia fixa que move a vida da personagem.

A despeito das outras irmãs, Angustias é a que está em estado de aparente alegria, já que estava preparando-se para a tão sonhada felicidade, isto é, o casamento com “el mejor tipo de todos los contornos” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 38). Nas palavras do pretendente, segundo a personagem, “una mujer buena, modosa” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 53). Passiva, boa e composta, ela não questiona o sistema; pelo contrário, é mais uma das que segue os mandos da mãe sem questioná-la⁵². Representa o papel que a mulher espanhola devia desempenhar, pois aprendeu os bons modos numa clara ideia de perpetuação dos valores que passam de mãe para filha. Trata-se daquela que deixa de ser solteira, para tornar-se esposa, já que, quando a mulher se casa, as portas do lar fecham-se, e ela “sabe exatamente que tarefas a aguardam: as mesmas que sua mãe executava. Dia após dia, os mesmos ritos se repetirão” (BEAUVOIR, 1967, p. 211).

Na descrição de Perinat e Marrades (1980), há a definição desse perfil da mulher espanhola da primeira metade do século XX, o qual coincide, mais uma vez, com a (re)apresentação do texto lorquiano: “[...] he aquí a nuestra mujer española ama de casa y señora de familia. Confinada en hogar [...] Para la joven desposada el hecho de abandonar a su familia se traduce en el deber de adaptarse a nuevas costumbres [...]” (PERINAT; MARRADES, 1980,

⁵² O depoimento de uma leitora para o periódico *El Hogar y la Moda* (1929) expressa a relação de concordância à qual a mulher espanhola devia submeter-se. Nesse caso, o pai decide e a filha obedece. Tal qual Bernarda impôs a Angustias. Assim, a mulher deveria acatar os “costumes da ‘antiga pátria’ e casar-se com o homem escolhido pelo pai”, ainda que contra a vontade. Na sequência, tem-se o testemunho revelador: “sin embargo, mis sueños fueron de corta duración. Un día, cuando volvía de trabajar, **mi madre me informó con el mayor placer de que papá se había puesto de acuerdo con el señor Corella, vecino nuestro, y quedaba prometida de un modo automático con Juan**, hijo de aquel individuo. **Como es natural**, me rebelé como pude [...] supliqué y lloré, y traté de obtener de mi padre que me permitiese terminar el oficio de modista y luego casarme con el hombre que eligiera yo misma. **Pero me contestó que debía obedecer las costumbres de la ‘antigua patria’ y casarme con el hombre elegido por mis padres. Por tanto, no tuve más remedio que, en septiembre de aquel mismo año, convertirme en Rosa Martini de Corella.**” (PERINAT; MARRADES, 1980, p. 180, grifo nosso).

p. 186)⁵³. Isso fica evidente no trecho de *La casa de Bernarda Alba* apresentado na sequência, pois, na orientação da mãe, é possível que visualizemos como devia agir a “verdadeira mulher espanhola”, adaptada aos novos costumes da vida de casada:

[...] ANGUSTIAS

Yo lo encuentro distraído. Me habla siempre como pensando en otra cosa. Si le pregunto qué le pasa, me contesta: “los hombres tenemos nuestras preocupaciones”.

BERNARDA

No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos.⁵⁴ (GARCÍA LORCA, 1967, p. 101-102).

Beauvoir entende esse tipo de relação como ensino/aprendizagem ao esclarecer que o domínio masculino naturalizou a ideia de passividade ao não suscitar na mulher o desejo de tornar-se sujeito de si; pelo contrário, ela teria aprendido a não realizar sua vontade, mas a dos *Outros*. Para a teórica-feminista,

assim [ela] é educada [...], sem nunca ensinar-lhe a necessidade de assumir ela própria sua existência; de bom grado ela se deixa levar a contar com a proteção, o amor, o auxílio, a direção de outrem, deixa-se fascinar pela esperança e poder sem *fazer* nada realizar o seu ser. (BEAUVOIR, 1967, p. 490).

Nessa perspectiva e mediante a prerrogativa de Beauvoir de que não se nasce, mas torna-se mulher, é que consideramos que se aprende a ser mulher. Assim como Angustias aprendeu, sob o olhar imperativo da mãe. Por isso, no processo de aprendizagem, quando orientada segundo o padrão tradicional, o sujeito feminino torna-se “outrificado”, tal qual Angustias transformou-se. Nas palavras de Zolin (2009), essa mulher outrificada torna-se uma “mulher-objeto”, a qual apenas aceita e resigna-se diante da tradição, em oposição à “mulher-sujeito”, que assume um papel ativo. Zolin concorda, portanto, com Beauvoir, uma vez que esta constata que “o homem é o Sujeito, o Absoluto; Ela é o Outro.” (BEAUVOIR, 1967, p. 10).

⁵³ O depoimento de uma mulher no *El hogar y la Moda*, 795, 25 enero 1929, ilustra o perfil desse tipo de mulher: “Juan era aún más mezquino que mi padre [...] Pronto me demostró que mis deberes de esposa consistían en obedecer todos sus deseos, guisar, lavar y tener hijos.” (PERINAT; MARRADES, 1980, p. 186).

⁵⁴ Na tradução de Marcus Mota, a palavra “disgustos”, que poderia ser entendida por “desgosto”, é traduzida por “infelicidade”. Isto é, na percepção do tradutor, a mulher casada não deveria questionar o esposo para que sua infelicidade fosse menor. Assim o fez: “Não pergunte mais nada. E, quando casar, menos ainda. Fala se ele falar e olha para ele quando ele olhar. Assim a infelicidade será menor.” (MOTA, M., 2009, p. 83).

Logo, a mulher-outrificada é um ser dependente, cujos sentimentos e vontades são sufocados quando da relação com o domínio falocrático. Trata-se de uma servidão naturalizada que fez com que elas fossem oprimidas, inclusive na ficção que reproduz e institui, nesse caso, de modo irônico, o discurso que predomina na sociedade. Por isso, o sistema foi mantido. Angustias se sujeita e segue reproduzindo, diante do poder supremo de Bernarda, a visão androgênica que acompanha a história dos Alba. A mesma história que

[...] mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em um estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela constituiu concretamente como o Outro. (BEAUVOIR, 1967, p. 179).

Acerca dessa relação, Rose Marie Muraro e Leonardo Boff (2002), em *Feminino e Masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*, apresentam um esquema que ajuda a compreender a invenção do masculino e do feminino. Quanto ao masculino, estaria em sua formação o egoísmo, a autonomia, o controle e a manipulação, opondo-se ao feminino, o qual estaria formado pelo altruísmo, pela dependência e pelo cuidado. Logo, os adjetivos femininos coincidem com o que Bernarda pretende de Angustias, já que, na relação com Pepe, a filha mais velha deveria anular-se como sujeito para tornar-se dependente e devota ao esposo.

Perinat e Marrades (1980), através dos estudos que fizeram na Imprensa Espanhola (*Mujer, prensa e sociedad en España 1800-1939*), apresentam o que seria o retrato da “mulher real”. Ao analisarem o periódico *Correo de la Moda* de 1852, indicam que “a la futura esposa se le inculca el arte de fingir, mandando al corazón que sufra y calle; constantemente vigilada, no tiene derecho a sentir ni expresar ningún deseo, ninguna inclinación.” (PERINAT; MARRADES, 1980, p. 178). Logo, por meio da descrição do comportamento feminino, percebe-se o quanto a tradição foi estratificada. Se, ainda no século XIX, a mulher devia anular-se na relação matrimonial, em 1936 não foi diferente. Pelo contrário, na fala de Bernarda, há a atualização da mesma característica descrita pelos pesquisadores.

Ora, se a personagem de García Lorca propaga a dependência feminina, ainda que pela perspectiva irônica, é justamente a ação contrária que será defendida pela causa feminista espanhola da época em que foi elaborada a peça, pois, como lembra Perinat e Marrades (1980), nas revistas femininas do ano de 1937 encontramos o combate a “la pasividad de la mujer, su

costumbre de pasar años a la espera del matrimonio lo que le impide consagrarse a toda otra tarea.” (PERINAT; MARRADES, 1980, p. 342-343)⁵⁵.

No que se refere à relação de dependência das outras filhas, lembramos o caso de Magdalena, a qual mesmo desesperançosa, também não ousa infringir as regras da mãe, aceita sua condição e sujeita-se diante da conjuntura. Torna-se rancorosa e torce, de modo egoísta, para que o casamento da irmã não se concretize. De acordo com a epígrafe desta seção, podemos confirmar o quanto ela é consciente e aceita, mesmo discordando, que as mulheres devem seguir um modelo a elas imposto. Nem seus olhos a pertencem, numa clara ideia de não poder visualizar o que queria, mas o que Bernarda à obrigava.

Acerca dessa situação, Beauvoir sublinha a vontade que a maioria das mulheres sente em casar-se e, quando isto não ocorre, tornam-se frustradas e revoltosas. Para ela, “em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser. É em relação ao casamento que se define a celibatária, sinta-se ela frustrada, revoltada ou mesmo indiferente ante essa situação.” (BEAUVOIR, 1967, p. 165). A feminista parece descrever o estado de Magdalena, uma mulher que, pela ausência do casamento, angustia-se. Portanto, torna-se “solteirona” pela ausência das bodas. Uma mulher marcada a partir do casamento, que não visualiza possibilidades fora dele.

Por todo esse temor da possível infelicidade, o que as celibatárias de García Lorca desejavam era não tornarem-se “solteironas”. Nessa acepção, identificamos como o discurso literário europeu coincide com o latino-americano. Ambos reproduzem e ao mesmo tempo constroem uma representação da mulher que, ao não se casar, vê-se como um ser incompleto e infeliz. Em *Toda nudez será castigada*, as personagens já são conformadas em serem apenas “títias”, dependentes do cuidado aos sobrinhos e, em *La casa de Bernarda Alba*, ainda sonham – uma vez que ainda estão na idade para as bodas – com a possibilidade de alcançarem a felicidade pessoal, isto é, casarem-se, embora, no caso de Magdalena, ela diga que tenha desistido do matrimônio.

Nesse aspecto, entendemos que as referidas construções foram elaboradas pelo uso retórico da ironia, uma vez que esse recurso estilístico permite dizer algo diferente do que está explícito no texto. Nas palavras de Heinrich Lausberg, a retórica “é um sistema mais ou menos

⁵⁵ Para ilustrar a luta feminista, transcreve-se, na sequência, a fala de uma militante que chama as outras mulheres à conscientização para suas condições: “cuando hayais conseguido perteneceros a vosotras mismas, cuando vuestras decisiones en la vida cotidiana obedezcan sólo a vuestra propia convicción y no a costumbres atávicas, cuando vuestra vida afectiva esté libre de toda consideración sentimental y tradicional [...] entonces os será fácil vencer los obstáculos exteriores [...], mujeres libres en una sociedad libre [...]” (Mujeres libres, 1937 “La doble lucha de la mujer.” (ILSE, in: PERRINAT; MARRADES, 1980, p. 352).

bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem os quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter determinada situação, o efeito que pretende.” (LAUSBERG, 1972, p.75). Efeito que, nesse caso, é o de criticar o sistema na perspectiva da mulher incompleta e insatisfeita consigo, por não ter contraído as bodas; isto é, os dramaturgos apresentam tipos que estão dentro do sistema, e, por isso, são infelizes. Logo, aquelas mulheres que estão fora dele são, aparentemente, satisfeitas e completas.

Para Lélia Parreira Duarte, a ironia retórica trata “daquele nível em que ela pretende ser compreendida como tal, isto é: a mensagem deve ser percebida em sentido contrário, antifrástico, caso em que a tática de ação pode ser tanto a simulação quanto a dissimulação.” (DUARTE, 2006, p. 31).

As personagens que já estão na condição de solteiras infelizes, ou aquelas que temem cair nesse estigma, estão amarguradas e desprovidas de marido, possibilitam entender como a literatura de Nelson Rodrigues e a de García Lorca foram importantes para, ainda que ironicamente, reforçarem os valores tradicionais que imperaram no Brasil e na Espanha nas épocas das construções das tragédias.

Sendo assim, no jogo de poderes, as estratégias para a manutenção da figura da “solteirona” foram muitas, dentre elas o “terror moral”, como definiu Maia (2011). O discurso médico caracterizou a celibatária com um corpo deformado, masculinizado e estéril, já que não assumira biologicamente a reprodução sexuada, tornando-se, portanto, um desvio da natureza, uma anomalia. Por não se dedicar ao outro, esse tipo de mulher foi representado como egoísta. Nessa perspectiva, foi tratada por esses códigos como um ser outrificado, repugnante, mas que deveria ser digno de misericórdia. “Eis a *solteirona* – uma mulher que não cabe na igualdade e na dignidade humana dita universal pela modernidade.” (MAIA, 2011, p. 29). Logo, o retrato da solteirona opõe-se à ideia pré-concebida de mãe-esposa feliz, isto é, a verdadeira mulher.

O perfil jocoso e irônico da “solteirona” frustrada e invejosa pode ser atribuído também a Martirio, que inveja a felicidade da irmã, porque Angustias havia conquistado um pretendente a marido. Para Maia,

se as hierarquias de gênero produziram as mulheres como o “outro”, o sujeito inferiorizado, as “solteironas” surgiram como mulheres ainda mais inferiorizadas, já que numa “escala” que define/classifica qualifica mulheres, construída pelas representações de gênero, elas estão em último lugar, pois não possuem os elementos que constituem “a verdadeira mulher” e que as tornam inteligíveis dentro do código patriarcal. (MAIA, 2011, p. 22).

Em *La casa de Bernarda Alba*, o nome de umas das filhas mais jovens a identifica com adjetivo resumidor: Martirio. Na descrição de María Josefa: “Tú eres Martirio, ya te veo. Martirio, cara de Martirio.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 114). Vive a desilusão dos homens desde que era uma criança, alimentando o receio de na fase adulta não ser abraçada por eles. Na ideia da construção negativa da “solteirona”, autodefine-se sem predicados que atraíssem o olhar masculino. “[...] Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado de mí” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 33).

Todavia, embora diga que não gosta dos homens, também é uma das que são atraídas pelo noivo de Angustias, pois furtou o retrato de Pepe, que estava escondido entre os lençóis da cama da irmã. Para a criada La Poncia, Martirio é a mais venenosa de todas. Mesmo inquirida por Bernarda sobre a razão de ter roubado a fotografia, disse ser uma brincadeira, situação questionada pelas outras irmãs. O roubo do retrato, que traz a imagem que representa o objeto de desejo daquelas mulheres, ou seja, Pepe el Romano, é o estopim para a discussão entre todas elas e a mãe. A partir de então, a tormenta se instala na *Casa de Bernarda Alba*.

Numa clara identificação do recalque que sente, Martirio, inveja a beleza e o viço da irmã caçula, ela cobiça a disposição de Adela em assumir e viver seus desejos por Pepe, já que o interesse do rapaz era recíproco. Nas palavras de Adela visualizamos a confirmação desses sentimentos: “no me mires más! Si quieres te daré mis ojos que son frescos y mis espaldas para que compongas la joraba que tienes.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 58). Como não tem coragem de viver aquilo que julga errado, Martirio vigia Adela para que a irmã também não o faça.

Desiludida com a vida que leva, Martirio desabafou: “yo hago las cosas sin fe, pero como un reloj” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 31), isto é, mecanicamente, como se apenas trabalhasse para passar o tempo que lhe resta. Ela atualiza a fala de Bernarda nas atribuições de gênero, ao dizer que os homens têm determinados tipos de comportamento inerentes à natureza masculina, nesse caso no assassinato cometido pelo pai de Adelaida: “los hombres se tapan unos a otros las cosas de esta índole y nadie es capaz de delatar.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 33). Para a personagem, “las cosas se repiten [...] todo es una terrible repetición.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 33). Portanto, em sua fala, há a rememoração e confirmação dos códigos basilares que regem as vidas daquelas que vivem segundo o patriarcado imposto pela mãe.

Nessa mesma direção, encontramos no enredo de *La casa de Bernarda Alba* outros casos que ajudam a entender a inferioridade feminina em relação ao homem. Ações que servem para relembrar a todo tempo o papel de sujeição que a mulher ocupa e deve ocupar em relação ao masculino. Questionada por que Adelaida não esteve no “duelo”, Martirio lembrou que a dominação do namorado sobre Adelaida já se estabelecera naquela relação: “Ya lo sabía. Su

novio no la deja salir ni al tranco de la calle. Antes era alegre; ahora ni polvos se echa en la cara.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 32).

No caso da peça de Nelson Rodrigues, a fala de Geni confirma a crença das filhas de Bernarda na necessidade de se conseguir um homem com o objetivo de alcançarem a completude feminina. Todas as filhas, exceto Adela, só entendem esse homem na relação moralmente estabelecida, por isso esse deveria ser esposo. Para a prostituta, “[...] a mulher mais séria do mundo. Pode ser a mais séria e não pode viver sem homem!” (RODRIGUES, 1990, p. 203). Ou seja, ambos os autores apresentam mulheres que condicionam suas felicidades à figura masculina, não apontando outras relações possíveis de satisfação amorosa fora da relação heterossexual.

Na trama de Nelson Rodrigues, na fala da Tia nº 3, é expressa a confirmação daquilo que é externo, mas insiste em invadir o lugar sagrado da virtude, isto é, o plano interior, pois, como percebido pela análise da obra, a família no padrão rodrigueano é desestruturada, e nela encontramos não somente as virtudes, mas as imoralidades. Com a visita de Geni à casa de Herculano, uma das Tias exclama: “uma vagabunda em nossa casa” (RODRIGUES, 1990, p. 217), como se a prostituta não fosse digna de adentrar o espaço sagrado do lar. Por isso, foi expulsa por elas, guardiãs da moral e dos bons costumes.

Essa extrema valorização e preocupação das Tias de *Toda nudez* com o que é externo coincide com a mesma apreensão de Bernarda com os olhos exteriores. No episódio em que Martirio pega o retrato do noivo da irmã para, aparentemente, fazer uma brincadeira, Bernarda instrui como deveria agir Angustias. Ordena que ocorra um relacionamento harmonioso entre elas, ainda que fosse de fachada. Para a mãe, não importa o que se passa nos corações, nos recônditos da individualidade de cada uma, mas o que deveria parecer que acontecia, ainda que falsamente. Se não consegue que as atitudes sejam reais, pelo menos no jogo das aparências para que os outros continuem acreditando na ilibada reputação das Alba. Tem-se o diálogo na sequência:

BERNARDA – Ya te he dicho que quiero que hables con tu hermana Martirio. Lo que pasó del retrato fue una broma y lo debes olvidar.

ANGUSTIAS – Usted sabe que ella no me quiere.

BERNARDA – Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar. ¿Lo entiendes? (GARCÍA LORCA, 1967, p. 100-101).

Portanto, depois de apresentar as relações entre felicidade/casamento e as consequências e os desdobramentos em relação à dependência e inferioridade feminina, o que percebemos pelas atitudes das mulheres celibatárias analisadas é que elas assimilam os sentidos associados à imagem da “solteirona”. Reforçam a moral tradicionalista que regeu a Espanha e o Brasil no século XX. Entretanto, percebemos a crítica dos autores a esses valores, quando visualizamos seus posicionamentos de forma irônica.

Nós identificamos que algumas personagens reconheceram que ser mulher era ruim e não lhes beneficiava. Sofreram pela condição, mas não ousaram infringir o modelo da tradição. Nesse sentido, encontramos, na vertente dessas relações, mulheres que, além de não se reconhecerem assujeitadas pelos códigos, foram ferrenhas defensoras dessa moral que não lhes atendia como sujeitos. Assim sendo, esse será o próximo tema a ser discutido.

2.2 Ferrenhas defensoras da moral e dos bons costumes

Que desgraça ser mulher! Entretanto a desgraça, quando se é mulher, está, no fundo, em não compreender que é uma desgraça. (KIERKE GAARD).

Defender uma tradição cujos códigos estão preestabelecidos é o principal objetivo da maioria das personagens femininas presentes nas narrativas. Elas criam ações que as fazem verdadeiras defensoras da tradição, ainda que esta não as favoreça como mulheres; pelo contrário, subjugam-as na hierarquia em que a figura masculina é a gestora da casa e da sociedade.

Nesse sistema em que o homem é a principal figura, B. Issaev concorda com Parsons ao entender que se trata de “un conjunto institucionalizado de normas que... en un nivel general determinan las condiciones bajo las cuales, en una estructura dada, pueden ser prescritos, permitido o prohibidos actos de terceros.” (ISSAEV, 1961, p. 73). Nesse sentido, a dominação efetiva-se em quem dá ordens e em quem as cumpre, ou seja, o patriarca manda, e os

subordinados obedecem. Tais códigos ficam visíveis e marcados pela hierarquia dos sujeitos construídos sob as bases de uma sociedade ocidental patriarcal, principalmente nas relações familiares, em que, na ausência da figura paternal, como é o caso de *La casa de Bernarda Alba*, a autoridade é assimilada por outro sujeito (indispensável para controle e harmonia da hierarquia). Para Issaev (1961), na ausência do patriarca, outro homem exerce o comando, podendo ser o tio, o filho ou outro irmão.

Como na *Casa de Bernarda Alba* não há nenhuma figura masculina equivalente para ordenar as relações, a mãe despe-se das características maternas, de ser cuidadora dos filhos, dócil, frágil e administradora das tarefas domésticas, atribuídas comumente à mulher nessa condição, para transformar-se na figura do patriarca que tem a seu encargo zelar pela ordem. Se as teorias de gênero preveem que o gênero é construído, o indivíduo, ao incorporar (viver e disseminar) as características atribuídas ao feminino ou masculino, torna-se pertencente a esta ou àquela definição. E, se Bernarda assume-as conforme o masculino, torna-se, portanto, um sujeito socialmente “masculino”.

Percebemos isso na perspectiva de Beauvoir, pois, conforme ela atestou, “todo ser humano do sexo feminino não é necessariamente mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 7). Como Bernarda assume-se patriarca através de suas atitudes, na contrapartida, as outras mulheres deviam-lhe obediência e submissão. Consoante lembram Muraro e Boff (2002), a definição para o sistema do patriarcado consiste em que sua construção ocorre não apenas pela dominação binária macho-fêmea, mas “como uma complexa estrutura política piramidal de dominação e hierarquização” (MURARO; BOFF, 2002, p. 55), uma estrutura que considera gênero, raça, classe, religião e outras formas de dominação e hierarquização⁵⁶.

Nas palavras de Luis Fernández Cifuentes, há a sugestão do processo de masculinização pelo qual passa a personagem:

Bernarda es instaurada al comienzo como madre, hija y esposa, es decir, las funciones decretadas para la mujer. Pero a lo largo de la obra estas funciones son progresivamente canceladas: el marido ha muerto sin dejar otro recuerdo o rastro de pena que el luto forzoso; la madre parece sometida (a la fuerza) a su autoridad; [...] a medida que las funciones previstas se atenúan o se invierten, surge una nueva figura de Bernarda, eslabón de una cadena masculina. (CIFUENTES, 1986, p. 207).

⁵⁶ A forma de poder exercida por Bernarda ocorreu pela escolha de desfazer-se de suas características femininas para assumir-se como homem. O que não implica que, na ação contrária, não exerceria poder. Contudo, nesse caso, como no sistema patrilinear, é o homem quem comanda e ela assume as características de um patriarca, o poder exercido pela personagem centra-se na matriz masculina.

Para indicar sua força de dominação, além dos trajes negros que lhe conferem austeridade, a viúva marca as cenas utilizando um cajado e, através do instrumento fálico, fortalece-se como um homem, portando-se semelhante a um sujeito masculino, o qual a tradição prevê que seja duro, rígido e gestor familiar. De acordo com o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1997), trata-se de um utensílio de apoio, defesa, guia. O bastão torna-se centro, símbolo de soberania de poder e de comando, tanto na ordem intelectual e espiritual quanto na hierarquia social. Ainda conforme o *Dicionário*, por ser comparado ao falo, alguns povos o consideravam maléfico, pois referia-se ao desejo masculino insaciável. Assim como apresenta a personagem que, ao tomar para si as atribuições do marido, pretende manter seus desejos a qualquer custo, uma vez que o falecido não mais podia conduzir a vida dos Alba. Bernarda apropria-se da responsabilidade de direção, controle e manutenção da estratificação prevista pelo patriarcado⁵⁷, exercendo, assim, a “patria potestad” (ISSAEV, 1961, p. 84).

Na caracterização de Issaev (1961) sobre o patriarcado, a estratificação é uma das características mais relevantes da ordem preestabelecida. Nesse sentido, Isabel Morant (1995) em “Hombres y mujeres en el discurso de los moralistas. Funciones y relaciones”, apresenta que, desde o século XVI, tais referências já existiam na Espanha. Juan Justiniano⁵⁸ apresenta no prólogo da obra de Vives a ideia de subordinação: “[...] es cierto que los hombres han de regir y adiestrar a las mujeres, y ellas han de seguir y obedecer” (JUSTINIANO, *apud* MORANT, 1995, p. 31)⁵⁹. Considerando, portanto, que aos homens cabe a função de responsáveis pela regência das mulheres, o poder patriarcal confere a Bernarda autoridade para condução da vida das mulheres pelas quais se sente responsável.

Ainda segundo a definição de Chevalier e Gheerbrant (1997), o bastão é signo de autoridade legítima confiada ao chefe de um grupo. Por isso, acreditamos que o instrumento que golpeia o solo proporciona à mãe tirana força de dominação, como se pode verificar pelo

⁵⁷ Segundo B. Issaev (1961), o sistema patrilinear é definido pelas seguintes características: **Parentesco**: graduado e limitado, tabu para incesto e impedimento para casamento. **Estratificação**: hierarquia e distanciamento gradual do chefe, quem no círculo familiar exerce a “patria potestad”, subordinação da mulher ao chefe da família a qual passa da tutela do pai para a da do esposo. **Solidariedade**: Responsabilidade do chefe pela ação de cada um de seus subordinados a quem protege. **Tipo ideal de homem**: virtudes diferenciadas para o chefe (justiça, generosidade, benevolência) enquanto os subordinados (obediência, respeito à autoridade, fidelidade).

⁵⁸ Juan Justiniano é o divulgador e tradutor da obra de Juan Luis Vives, *Formación de la mujer Cristina*, na Espanha. Vives elabora o referido texto em forma de manual. Prevê os modos de comportamentos, os quais deveriam seguir as mulheres. O texto de Justiniano passou a circular na Espanha, segundo Morant, a partir de 1528, traduzido do original de Vives, escrito em latim no ano de 1523.

⁵⁹ O estudo de Morant traz as referências históricas do século XVI para mostrar a dominação patriarcal que imperou na Espanha. A partir desses, é possível perceber que tais valores ainda imperam no século XX.

trecho em que ela trata da herança das filhas: “BERNARDA (*golpeando en el suelo*) No hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo. ¡Hasta que salga de esta casa con los pies delante mandaré en lo mío y en lo vuestro!” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 44). Isto é, enquanto todas estiverem sob seus domínios, terão que acatar-lhe em tudo. E, se em outros momentos for necessária a imposição da violência, normalmente atribuída ao universo masculino, ela não se esquivará de usá-la. Sobre isso, observa-se na passagem da briga entre as filhas: “BERNARDA [...] (Bernarda *reacciona, da un golpe en el suelo y dice.*) ¡Tendré que sentarles la mano! Bernarda: acuérdate que ésta es tu obligación.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 78).

Ao assumir a função de controle e direcionamento de todo o espaço familiar, a personagem passa a viver de outra maneira a maternidade. José Alberto Moreno, em seus estudos sobre *La madre siniestra*, esclarece que

nuestra sociedad considera que la única función “natural” y “vital” de una mujer exclusivamente es ser madre. Con ello la aparta de cualquier otra función social (crear, pensar, dirigir, liderar) pero le otorga un poder absoluto sobre la crianza del bien más apreciado del patriarcado: los hijos. De esa manera, los hijos se convierten en un “estado mayor” del poder del patriarcado ejercido por la mujer, ya que los hijos son tanto su función de ser como el único espacio en donde puede ejercer soberanía plena.” (MORENO, 2014, p. 2).

É a partir dessa noção expressa por Moreno que se entende a diferença da maternidade em Bernarda, pois ela deixa de ser próxima e afetiva para assumir características que são próprias de um patriarca. Sua soberania extrapola os cuidados para com as filhas e passa a ser de todo o sistema familiar, uma vez que ela pensa, cria suas próprias regras, dirige e lidera a todos. Por tudo isso, percebemos que Bernarda “é um homem de saias”, socialmente masculino, biologicamente mulher, porque assim ela se autodefiniu, através de suas atitudes. Como sublinha Swain, “o sujeito composto em gênero nas relações sociais se auto-representa mulher ou homem.” (SWAIN, 2000, p. 78). Logo, foi por causa da escolha pessoal e intransferível que ela “tornou-se um homem”.

Para Prudencia, a amiga estava “bregando como un hombre” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 96), descrição feita depois de Bernarda dar ordens aos peões sobre algumas tarefas da fazenda. Para Issaev (1961), uma das características nas relações do patriarcado é a fixação de normas de conduta e rituais de dependência recíproca, como a obrigação do chefe com os subordinados, tal qual o fez Bernarda. Na peça, isso pode ser percebido, além da administração da casa e nas ordens que direciona aos funcionários, também na subordinação imposta às filhas.

Para a personagem, dessa maneira deveria acontecer e, ao tomar para si a referida tarefa, ela torna-se, como nomeou Margareth Rago em *Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos*, uma mulher “coronela”⁶⁰, já que “é sedentária e reafirma o lar [patriarcal], ao invés de abandoná-lo.” (RAGO, 2004, p. 36). Sendo assim, esse tipo de mulher, como lembrou Rago, é completamente nociva às concepções formuladas pelo movimento feminista, já que, ao contrário de abandonar o lugar privilegiado da constituição de identidades normativas, ela o reafirma.

O único momento em que se autodefine com características que coincidem com o feminino acontece depois de atirar em Pepe el Romano, pois considera que uma mulher não sabe atirar, justificando não ter sido sua culpa, mas da natureza que não lhe permitiu manejar a espingarda: “no fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 123), disse a personagem. Nesse sentido, ela reforça o estereótipo de gênero ao considerar a força e o manejo de armas como atributos masculinos.

Muraro e Boff (2002) apontam que os estudos transculturais mostram que a elaboração sociocultural da diferença entre os aspectos biológicos de homens/mulheres fez com que fossem atribuídas aos homens as tarefas ligadas à conquista territorial, dominação, controle, atividade, manipulação e jogo do poder sobre os outros. Contrário à mulher, cuja estrutura biológica-hormonal a predispõe a tarefas ligadas à reprodução, conservação, dependência, passividade e cuidado; diferenças biológicas que contribuíram para a diferenciação dos sujeitos tanto na organização social quanto na elaboração de valores. É nesse aspecto que há, na fala de Bernarda, a repetição do discurso binário que ajudou a validação do masculino/feminino.

De acordo com Muraro e Boff (2002), as práticas discursivas preestabeleceram o discurso propagado e produziram, portanto, as diferenças sexuais. Para Lauretis (1994), é nesse ponto que gênero não é sexo, mas a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo.

Essa relação que Lauretis chama de “preexistente” pode ser entendida pelas ações de Bernarda em afirmar os valores aprendidos com seus antepassados, e como os perpetuou passando-os para gerações futuras. Nesse lugar em que os papéis das mulheres já estão definidos desde outrora, não há possibilidades de mudanças ou transformações. Isso é evidenciado no trecho a seguir, em que a gestora dá sinal e prospecção da vida das mulheres

⁶⁰ Conceito criado por Rago, fazendo referência àquelas que adotaram um modelo masculino de “homem cordial”. Adjetivo associado ao que Sérgio Buarque de Holanda considerava como aquele sujeito que estendeu a dominação aplicada no espaço privado ao espaço público e, nesse sentido, dá origem à figura do patriarca, de condutor e diretor não só da família, mas de outras instâncias sociais.

durante os oito anos que durar o luto: “en ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haremos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así se pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 23).

Ao assumir a completa coordenação familiar, ela define e separa os papéis dos sujeitos, uma notável segregação na qual a mulher fica destinada ao cuidado do lar: “hilo y aguja para las hembras”, e aos homens, os afazeres braçais: “Látigo y mula para el varón” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 24). Para ela, dessa maneira acontecia com as pessoas que nasciam com possibilidades, ou seja, dentro da tradição burguesa espanhola à qual pertencia. Por ser da elite, considera-se com autoridade, sob o pretexto do conhecimento das regras. Ela age como disciplinadora porque é superior, uma vez que conhece a moral e os bons costumes⁶¹. Como apontam Muraro e Boff (2002), essas relações sociais de classe, gênero e hierarquia são as formadoras do projeto patriarcal.

Aos homens, as atividades primárias de força e dominação; às mulheres, as tarefas que necessitavam delicadeza e fragilidade. Nessa clara divisão de classes e gêneros, para Bernarda Alba, não há homem nos arredores que mereça aproximar-se das filhas, já que não compartilham da mesma casta da qual fazem parte. É, em suas palavras, esta noção: “no hay en cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 30). Nesse sentido, ao defender a escolha do pretenso casamento das filhas, a mãe, mais uma vez, valida a figura patriarcal que encarnou, pois, como lembra Beauvoir, “integrada como escrava ou vassala nos grupos familiares dominados por pais e irmãos, a mulher sempre foi dada ao casamento a certos homens por outros homens.” (BEAUVOIR, 1967, p. 166). Tal qual Bernarda a fez, pois delibera o matrimônio das filhas, escolhe, orienta e define, já que, como apresenta a citação, a mulher deve ser dada a um homem por outro homem.

Assim sendo, ao proferir a separação entre o mundo masculino e o feminino, essa torna-se uma das principais ações da comandante para impedir a desordem. Mesmo durante “el duelo”⁶², houve o velório das mulheres dentro da casa e o dos homens fora dela. Notoriamente

⁶¹ Essa ideia dos moralistas espanhóis de “defender a moral e os bons costumes” será uma constante tanto na peça do espanhol quanto na do brasileiro, de modo que se tornou uma espécie de “bandeira” universalizada dos que defendem o projeto da tradição. Assim, podemos perceber que referida noção é característica do mundo ocidental.

⁶² O “duelo español” é marcante na narrativa como o ponto de partida para o transcurso de todas as ações, momento de sentir dor e pesar pela perda do ente querido. A tradução de duelo por “sofrimento, dor” consiste na sensação obrigatória infligida a todos. A partir do “duelo”, passa-se todo o luto do segundo esposo de Bernarda. A tradução para a palavra, segundo a Real Academia Española, é: “demostraciones que se hacen para manifestar el sentimiento

representando a noção de público para eles e do privado para elas. As únicas a terem contato com os homens são as criadas, pois, como ela mesma lembrou, os pobres são diferentes dos ricos.

A respeito dessa relação, segundo sublinharam Muraro e Boff (2002), a própria cultura “carimba” o menino desde que nasce para o papel que virá a exercer no mundo, o de pertencer à vida pública, produtiva, numa luta constante pelo poder, na perspectiva de cuidar primeiro de si. Já a mulher “diferentemente, [é] destinada à casa e à vida privada, é “carimbada” para doar a si, para o altruísmo.” (MURARO; BOFF, 2002, p. 179). São maneiras de ser, internalizadas pelos defensores dos valores patriarcais, expressos, nesse caso, pela dramaturgia de García Lorca que, nesse aspecto, são percebidos pela ironia produzida pelo espanhol.

O pensamento binário masculino/feminino, o corpo e o comportamento são critérios de definição da sexualidade e do gênero. Logo, Bernarda separa o mundo dos homens e afirma as características que ajudam os discursos preexistentes a criarem o feminino e o masculino. Desse modo, as descrições do que seria ser mulher no sistema binário vai ganhando força quando das comparações proferidas. A deliberação de como deveriam comportar-se as filhas ajuda a revelar os indicadores do patriarcado. Assim, a imposição na maneira de vestir, maquiagem e comportar-se vai dando forma ao gênero, construindo-o numa relação social caracterizada pelas diferenças sexuais, pois, como destaca Lauretis (1994), todo ser humano é classificado dentro das concepções culturais de masculino e do feminino, o qual forma o chamado “sistema de gênero”, “um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais.” (LAURETIS, 1994, p. 211).

A mania de limpeza de Bernarda Alba, que preza pela organização da casa, contribui para revelar a purificação que pretende naquele espaço. Compreendemos essa mania como uma metáfora da pureza de sua família, na qual as mulheres estavam guardadas, ilibadas e livres de quaisquer sujeiras e amoralidades externas. A criada desabafou a La Poncia: “Sangre en las manos tengo de fregarlo todo” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 11). Nesse lugar, onde a organização é fundamental, todas as personagens exercem seus papéis de acordo com a hierarquia social que ocupam. No caso dos pobres, Bernarda os considera como criaturas diferentes, como se tivessem sido feitos de outra substância, por oposição à sua família, que é burguesa e goza dos benefícios que o dinheiro oportuniza.

que se tiene por la muerte de alguien. Reunión de parientes, amigos o invitados que asisten a la casa mortuoria, a la conducción del cadáver al cementerio, o a los funerales.”

Acerca dessa relação, Perinat e Marrades (1980) compreendem que a Imprensa Católica espanhola propagou a ideia do culto à aristocracia, “en quien encuentran siempre figuras ejemplares, modelos de comportamiento, la palabra más autorizada, después del sacerdote.” (PERINAT; MARRADES, 1980, p. 241). Logo, Bernarda é a personificação dessa figura aristocrática, cuja autoridade foi dada pelo discurso da Igreja, o qual era difundido pela Imprensa Católica espanhola.

Ainda na discussão de definição/caracterização de gênero, La Poncia admite que há mulheres para os homens divertirem-se, como no caso da artista contratada pelos segadores. Nesse caso, ela mesma deu dinheiro para que o filho mais velho fosse ao olival, pois “los hombres necesitan estas cosas” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 66). Afirma, pois, a divisão de que aos homens são permitidas certas atitudes que às mulheres não são admitidas. Nesse sentido, as histórias da criada ajudam a reforçar e a contrastar, sabiamente, o papel que deverão desempenhar as filhas da patroa. Por analogia, a ação contrária à da bailarina deveria ser o comportamento que deveriam elas seguir, mas sabendo que precisariam aceitar a posição inversa quanto aos homens.

Desse modo, *La casa de Bernarda Alba* apresenta o estereótipo do discurso de que há mulheres para casar, serem respeitadas e outras para divertirem os homens na relação inversa do respeito. Por isso, sendo a representação uma forma de conhecimento, ela “serve para agir sobre o mundo e o outro, o que desemboca em suas funções e eficácia sociais.” (JODELET, 2001, p. 28). Com isso, o texto de Federico García Lorca, como tecnologia, também é político, uma vez que influencia as relações das pessoas, suscitando questionamentos e, naturalmente, contribuindo para a formação do sujeito. É nesse aspecto que a representação da mulher descrita acima pode contribuir para aumentar crenças de desvalorização que ainda perduram na sociedade ocidental, já que o texto literário produz sentidos sobre a realidade. É nesse sentido que Lauretis entende que as práticas discursivas dedicadas às construções de homens e mulheres tornam “o sujeito feminino desesperadamente atolado nos pântanos do patriarcado ou encalhado entre o mar e o rochedo.” (LAURETIS, 1994, p. 229).

O que se pode identificar ainda é que, ao confirmar essa desvalorização da mulher ao ser enfatizada, a ironia hiperbólica também produz sentidos na desconstrução das crenças, pois um leitor/espectador mais astuto pode perceber que há uma intencionalidade irônica do autor. Assim, ele critica o sistema que hierarquiza as mulheres em boas e más; honestas e desonestas.

Considerando o enredo, identificamos que a vigilância da mãe tirana não permitia que as filhas tivessem contato com o mundo exterior, pois a fortaleza de muros grossos as protegia das perdições infligidas por tudo que era externo. Mesmo na missa do esposo falecido, acusa

Angustias de querer “pescar um homem”. Parece fixada em defendê-las dos desejos que nutrem pelo sexo oposto, mesmo quando esses não existem. Consciente de sua função como controladora, deveria zelar pela vigilância constante da casa. Ela mesma declarou: “nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos ya hasta que me muera.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 86). Logo, Bernarda não deixa de falar sobre sexualidade com as filhas, mas o faz com o objetivo de discipliná-las.

Essa imagem da *Casa de Bernarda Alba* permite compreender a formação e a consolidação do discurso moralista, ao qual García Lorca deu visibilidade crítica. Nesse sentido, o texto de Vives, embora do século XVI, revela a moral que se consolidou na Espanha no transcorrer do tempo. A partir da fala do autor, descrita na sequência, compreendemos que não se trata de uma coincidência com o discurso literário do dramaturgo espanhol, mas da revelação cristalizada desse discurso que perdurou pela história espanhola. Desse modo, do trânsito do passado para os anos de 1936, compreendemos que a estrutura que rege os códigos está consolidada e, mesmo que haja desvios, ela segue inabalável. Morant ilustra a fala de Vives:

el libro de Vives se refiere *la pedagogía preventiva*, si podemos llamarla así, que se pretende que sea aplicada a las mujeres solteras, a las que aconsejan que vivan encerradas en la casa bajo la guarda y custodia de los padres que deben procurar apartarlas de los hombres, evitando así el despertar de los deseos que podían conducir a los amores peligrosos. (MORANT, 2005, p. 32).

Percebemos que, desde o século XVI, com esses manuais, havia uma preocupação em produzir livros para a educação das mulheres; buscavam alcançar uma mesma verdade e doutrina numa espécie de saber autorizado e bem estabelecido socialmente. *La casa de Bernarda Alba* contribui com o referido discurso, visto que, afirmando ou não a tradição, há o reconhecimento da moral estratificada. Em Bernarda, está a tarefa de defender as filhas dos “amores perigosos”, como quando afirma à criada que na redondeza não há homem que mereça aproximar-se delas. Assim, o autor espanhol dá visibilidade crítica a esse discurso, uma vez que, pelo recurso retórico da ironia, (re)apresenta-o para criticar o patriarcado.⁶³

⁶³ Sobre o uso da ironia para criticar, o livro *Política da ironia: uma leitura d’O presidente negro*, de Monteiro Lobato, ajuda a entender como os vários tipos dessa figura possibilitam um novo olhar para o que está expresso no texto literário. Edilson Barbosa Carvalho (2014) apresenta uma interpretação em que, pela ironia, é possível perceber o questionamento da seriedade do discurso eugênico e racista que outras pesquisas apresentaram sobre *O presidente negro*.

Os julgamentos da personagem àqueles que infringem as regras é implacável. Considera Paca la Roseta como a única mulher má do povoado, porque mantivera, aparentemente, relações sexuais com os homens que amarraram seu esposo. La Poncia justifica a referida maldade dizendo que La Roseta era uma forasteira. Assim, essas ações contrastam com o claustro e a castidade das filhas opondo-se no enredo para realçar os comportamentos ilibados das filhas de Bernarda.

Junto àquelas que zelam, a qualquer custo, pela ordem preestabelecida, está a criada La Poncia; visivelmente não gosta da patroa, inclusive profere palavras que a amaldiçoam. Sente-se como uma “cadela”, conforme já dissemos, que atende aos mandos e desmandos da empregadora. Porém, mesmo sendo humilhada e tratada como servente inferiorizada, em comparação à patroa, está acostumada à situação, pois há trinta anos serve os Alba. Nesse sentido, é mais uma mulher que, acostumada à ordem imposta, repete os códigos apreendidos com a gestora da casa. Ajuda, sobretudo, na vigilância das filhas para que estas não corrompam a harmonia instituída.

Sábia, conhece como funcionam os indicadores morais, por isso sugere que Adela espere a morte da irmã (que não aguentaria o primeiro parto) para casar-se com o cunhado: “[...] Pepe hará lo que hace todos los viudos de esta tierra, se casará con la más joven, la más hermosa, y esa eres tú. Alimenta esa esperanza, olvídalo, lo que quieras, pero no vayas contra la ley de Dios.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 125), disse a criada. Percebemos, então, a interferência e a preocupação da servente em não romper a Lei de Deus, ou seja, as regras norteadas pela Igreja Católica, as quais são baseadas na Bíblia Sagrada, maior instrumento que fundamenta o cristianismo e, nesse caso, a religião católica.

Mais uma vez a ironia autotraidora é utilizada. La Poncia divulga um discurso cristão, mas nem sempre é coerente. Ora, se ela pede para que Adela não rompa a Lei de Deus, entregando-se a um homem fora do casamento, o mesmo não faz com o filho, pois o apoia para que viva sua sexualidade, ainda que solteiro, sem maiores julgamentos. São marcas textuais as quais permitem visualizar que a imagem formada de si por La Poncia entra em conflito com o que a obra induz o interpretador a acreditar.

Portanto, percebemos que, mesmo sendo mulheres, as personagens analisadas (re)produziram o discurso e a ideologia do masculino, isto é, a mesma ideia proferida pelos defensores do modelo patriarcal. Não se defenderam perante a resignação a que foram submetidas, mas ratificaram um projeto que não lhes deu voz, nem vez. Como lembrou Beauvoir, “a mulher é produto elaborado pela civilização” (BEAUVOIR, 1967, p. 494); assim, não se define pelos hormônios, nem pelos instintos, mas pela maneira por que reassume o seu

corpo e a relação com o mundo; tal qual as personagens analisadas se autodenominaram aceitando e disseminando o padrão falocrático de ser.

Considerando que as personagens analisadas submeteram-se ao modelo patriarcal, entendemos que o luto foi mais um dos dispositivos que contribuiu para a manutenção da tradição a que se sujeitaram as personagens femininas e, ao ser utilizado como instrumento de clausura, tornou-se um forte elemento aprisionador.

2.3 Luto como metáfora de prisão

Para Luis Sánchez Corral (2002), em “Metáfora, cognición y competencia literaria”, a metáfora é a maneira de tornar algo difícil de ser revelado em algo inteligível. Assim sendo, Bally aponta o que seria sua origem: “[...] no es otra cosa que una comparación en la que la mente, engañada por la asociación de dos representaciones, confunde en un solo término la noción caracterizada.” (BALLY, *apud* CORRAL, 2002, p. 50). Nessa ideia, entre as comparações de dois objetos que formam um terceiro, Jeha apresentou, no estudo já citado, que os monstros ou comportamentos monstruosos produzidos pela literatura contribuíram, através da metáfora, para tornar o Mal inteligível. Portanto, acreditamos que essa figura de linguagem é fundamental para que determinadas situações possam ser reveladas no universo literário.

A partir da prerrogativa de que a metáfora é um instrumento que facilita a compreensão de algo, no caso das narrativas de *Toda nudez* e *La casa de Bernarda Alba*, a comparação indireta do estado de luto estabelecido nas casas com a ideia de aprisionamento facilitou o entendimento da questão apresentada pelos autores.

Revisitando a história da Espanha, encontramos que a prática do luto surgiu no século XVI, através de uma atitude política dos reis católicos Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla. Eles ordenaram a “Pragmática de Luto y Cera, por la cual, el luto debía representarse con el color negro.” (TARI, 2012). Dessa maneira, a referida tradição será (re)apresentada na casa das Alba, pois a profunda tristeza pela qual deveriam passar as mulheres estava retratada na cor metafórica da prisão.

Ora, se houvesse uma cor que definisse não somente a tragédia de García Lorca, mas também a de Nelson Rodrigues, essa seria, certamente, o preto. Como esclarecem Chevalier e

Gheerbrant (1997), o preto é a cor indicativa de melancolia, do pessimismo, da aflição e da infelicidade. Logo, adjetivos que caracterizam os estados de espírito das mulheres que carregam o preto em seus corpos. Mulheres marcadas e identificadas pela cor da roupa.

No luto, Bernarda mostra-se coerente com a tonalidade sombria, pois é fria e calcula todas as ações numa regência inquisitiva da vida das outras mulheres. Mesmo com a morte do esposo, não demonstra sentimentos de doçura ou fragilidade; pelo contrário, trata a todos com comando, determinação e aspereza. Ao referir-se ao cônjuge, trata-o como “el muerto”, como se quisesse rechaçar qualquer tipo de intimidade com o companheiro recém-falecido.

Em um clima fechado, tudo que escapa à cor mórbida é proibido, como no caso de Angustias que, após maquiarse, é obrigada a limpar o rosto, já que, na visão de Bernarda, era uma falta de respeito com a morte do padrasto que, nesse caso, desempenhou o papel de pai porque cuidou da fortuna da enteada. Como demora em lhe obedecer, a mãe tirana faz como indica a rubrica: “(*Le quita violentamente con un pañuelo los polvos*)” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 43).

Na visão da filha mais jovem, o estado de luto lhe acontecera no pior momento de sua vida, pois era aprisionador e lhe tolhia a liberdade. “Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 40), declarou a personagem. No auge da juventude, era-lhe proibido enfeitar-se, colorir-se, como se pode perceber neste trecho em que expressa seu descontentamento: “ADELA (*rompiendo a llorar con ira*) No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como vosotras [...]” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 41). A ira da personagem revela a insatisfação e o desacordo com o luto obrigatório, já que ela se sentia como se estivesse em uma prisão.

Oposta às outras irmãs, que aceitam, Adela não concorda com a imposição impelida pela mãe, tampouco quer ficar como as outras consanguíneas, que estão feias e gordas. Confirma, então, que a circunstância que as obriga a vestirem-se de negro tem como consequência a clausura e o trancafiamiento, tanto no sentido literal do vocábulo, quanto no estado de espírito.

Nesse sentido, Noelia Tari (2012), em *El luto en España*. Historia, evolución y particularidades, confirma o desagrado de Adela ao apresentar que, no luto espanhol, havia uma série de práticas que contribuíam para a condenação dos parentes do falecido ao estado de tristeza, reclusão e solidão. Segundo a estudiosa,

se condenaba a los parientes y amigos del finado al estado de tristeza, de retraimiento, pero también a la parquedad en adornos, a la vida piadosa, a la reclusión y a la soledad; porque el luto no sólo consistía en llevar vestimenta negra, sino

además en una serie de actitudes y prácticas dirigidas a vivir sumido en la tristeza, tanto individual como del entorno más próximo. (TARI, 2012).

Logo, o luto como estado de submissão e tristeza, em homenagem ao ente, é representado através de elementos e ações que identificam perante a sociedade aqueles que o guardam. No texto de García Lorca, são as atitudes de não se maquiarem, vestirem-se de negro e estarem em reclusão no espaço do lar que ilustram a descrição apresentada pela pesquisadora, a qual causa tanta ira e revolta na filha caçula de Bernarda.

De acordo com a definição de Chevalier e Gheerbrant (1997), o preto é um instrumento que representa a evocação da morte e está presente nos trajes de luto e nas vestes sacerdotais das missas dos mortos. Na influência do psiquismo, a cor dá uma impressão de opacidade, espessura e peso. O mesmo peso que são obrigadas a carregar as mulheres da *Casa de Bernarda Alba*, já que todas têm que se vestir com a cor mortuária.

Acostumada à situação que as prende, Martirio sugere que Adela pinte o vestido verde de preto, como se dissesse que a caçula deveria adaptar-se à manutenção do estado de morbidez em que todas estavam. Conformadas, a maioria das Alba não se permite o extravio da situação conferida pela mãe, exceto Adela.

Desde sua primeira aparição, a caçula, numa metáfora de desacato à tradição pós-morte estabelecida, entrega à mãe um “[...] *abanico redondo con flores rojas y verdes*” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 23). Porém, a falta de interesse da caçula é prontamente questionada pela zeladora da convenção, pois Bernarda joga o leque colorido no chão e pede um na cor preta, ensinando-a que aprenda a respeitar o luto pelo pai. Conforme lembra Tari (2012), os acessórios usados pelas mulheres espanholas em estado de luto também eram normatizados, pois compunham a figura estética que indicava o estado. Segundo a pesquisadora,

el luto de las viudas de principios del siglo XX consistía en ir **vestidas de pies a cabeza de color negro**, inclusive los complementos, como **el abanico**, pendientes, bolso, zapatos y collares. Las únicas piedras que las mujeres podían llevar en sus joyas eran el azabache, la amatista y el ónice, por tratarse de piedras oscuras. (TARI, 2012, grifo nosso).

O luto como sinônimo de prisão é entendido, sobretudo, nas palavras da personagem María Josefa que, em uma de suas reflexões sobre a situação à qual estavam submetidas, ouve de Bernarda: “es verdad. Está todo muy oscuro [...] ¿Por qué aquí no hay espumas? Aquí no hay más que mantos de luto.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 115). Logo, o luto pode ser identificado como se fosse a moldura que margeia a vida das mulheres que vivem na *Casa de*

Bernarda Alba. Não há espaço para o branco, representado pela espuma, mas tudo ali é escuro como são as vidas sombrias de todas elas.

Junto com o estado de luto, há outras ações que ajudam a reforçar a prisão à qual estão submetidas as mulheres. Assim sendo, nas palavras da criada La Poncia, visualizamos a descrição da casa como se fosse um convento, fazendo-se referência ao lugar de clausura em que as mulheres consagradas a Cristo optam por viver, ou são obrigadas a viver totalmente para a religiosidade⁶⁴. Entretanto, entendemos que as filhas vivem naquela casa não pela escolha, como é o caso das freiras que, na primeira concepção, optaram pela reclusão, mas as filhas são “obrigadas” a viver como uma consagrada, isto é, em clausura. O que se percebe ainda é que, mais uma vez, García Lorca utilizou das referências católicas para questionar a tradição. O escritor criou a comparação das tradições religiosas com a vida das personagens fazendo alusão à prisão, tanto a física quanto e principalmente a moral.

La Poncia também é a responsável pelo alerta do modelo de criação utilizado para a educação das filhas que, segundo ela, foi o motivo da tormenta estabelecida na casa. Para a serviçal, ainda que diga não querer colocar a culpa em Bernarda, o fato de não ter deixado as filhas livres é o elemento decisivo para a desordem instituída.

Assim sendo, percebemos que a última palavra que encerra *La casa de Bernarda Alba* demonstra claramente o desejo de imposição. O vocábulo “¡Silencio, silencio [...] silencio!” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 125), dito três vezes, indica o que as espera no futuro. Interpretou uma das filhas: “nos hundiremos todas en un mar de luto.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 125). Perpetua-se, portanto, o lado sombrio da casa dominada pelos moldes patriarcais. Por isso, com a morte de Adela, a casa dos Alba transformou-se num lugar de submissão ao sofrimento, do negro e do escuro que emolduram a vida das mulheres.

Após o falecimento da caçula, Angustias perde o noivo e todas afundam num mar de luto, confirmando e instituindo-o como uma metáfora da eterna prisão feminina, uma vez que foi vivido no início até o final do novelo narrativo. Primeiro com a morte do esposo de Bernarda;

⁶⁴ Nessa época, a ideia de ir para um convento também era uma estratégia dos patriarcas para compensarem a ausência do matrimônio feminino. Discurso que surge ainda na Idade Moderna, como afiança David Fraile Seco no artigo intitulado “Lo ‘conveniente del matrimonio’ o el ‘matrimonio de conveniencia’ en la Edad Moderna”: “A las mujeres de la Edad Moderna se las educaba para ser esposas de su marido o de Cristo, por lo tanto tenían dos opciones: el matrimonio o el convento. La mujer debía decidirse a su tiempo por una u otra. Permanecer soltera era raro por las dificultades económicas que entrañaba para una mujer el mantenerse y por la mala consideración social” (SECO, 2009, s. p.). Assim sendo, vários discursos do início do século XX, a exemplo do de García Lorca, corroboraram a ideia do convento como alternativa de clausura para as mulheres, já que a primeira seria o casamento. Para Perinat e Marrades, “el convento es el espacio sagrado, ‘la fortaleza’ donde las mujeres pueden transformar su amargura en santidad. [...] En este ‘otro’ lugar se revalorizan a sus propios ojos y encuentran una razón de vivir distinta del matrimonio y la maternidad.” (PERINAT; MARRADES, 1980, p. 185).

depois, com o falecimento da filha mais jovem. Uma verdadeira tragédia instituída na vida daquelas mulheres.

Ora, se a tragédia de Federico García Lorca inicia com uma morte e da mesma maneira é finalizada, o mesmo acontece com a peça de Nelson Rodrigues, pois o falecimento de Geni é o primeiro e último elemento da trama.

Em *Toda nudez será castigada*, a rememoração do óbito da esposa de Herculano é o que move a vida dos moradores da casa. Patrício afirma o estado de morbidez que motiva o irmão, pois mandara tingir todos os ternos para o luto. Ação que o preparou para viver o período de pós-morte de sua mulher. Para Patrício, “o único luto do Brasil” (RODRIGUES, 1990, p. 165), já que a prática era antiquada para os tempos em que viviam. Enquanto este se revela descrente da tradição, aquele a vive, ainda que pela cor da gravata.

Assim sendo, o filho Serginho, criado pelas Tias solteironas, repete o discurso de suas educadoras. Funciona como um fiscal do comportamento do pai, pois, para ele, seu genitor estava esquecendo a falecida ao tirar o luto completo. Cobra-lhe incessantemente a manutenção das roupas negras, como se, numa inversão de papéis, orientasse Herculano como seria a maneira correta de viver e agir. O discurso do garoto é revelador ao desabafar: “eu acho lindo uma família de luto fechado.” (RODRIGUES, 1990, p. 187).

Nas falas de Serginho, revelam-se as vozes das Tias, pois ele reproduz o discurso daquelas que o criaram: “Quem educou o menino fomos nós” (RODRIGUES, 1990, p. 200), confirmou a Tia nº 2. Depois de ser inquirido pelo filho do porquê de estar tirando o luto, Herculano desabafou para as Tias: “HERCULANO (para as velhas) – o que é que vocês fizeram com meu filho?” (RODRIGUES, 1990, p. 188). Portanto, reconhece o domínio que elas exerciam sobre o garoto.

Acerca da possível loucura de Serginho, porque conversava com o túmulo da mãe, a Tia nº 2 diz a Herculano: “Louco é quem esquece! Você esqueceu então é louco.” (RODRIGUES, 1990, p. 189). Na rubrica, o autor indica este estado: “(*Herculano deixa Serginho e passa para um novo foco de luz, onde estão as tias, todas de luto*). (RODRIGUES, 1990, p. 188). Percebemos que as personagens femininas de *Toda nudez* não só vivem como disseminam essa prática. Vivem enclausuradas por ele e fazem com que os outros personagens estejam da mesma maneira. São mulheres que não se reconhecem prejudicadas, mas concordaram com o luto e propagam-no.

À luz do exposto, percebemos que os autores, ao apresentarem um estado de luto, o fizeram como prisão, pois como lembra Jeha (2007), “as metáforas levam significado de um domínio antológico para outro, criando uma relação que não se encontra na natureza.” (JEHA,

2007, p. 6). Por tudo isso, o uso da figura foi uma maneira de tornar inteligível o aprisionamento das mulheres quando da obrigação infligida a si e aos outros de viverem a tradição do luto. Com isso, elas submeteram-se às prescrições que não lhes deixaram estar na luz e, sim, na escuridão que o preto lhes produziu.

Ao finalizar este capítulo, chegamos à conclusão de que Nelson Rodrigues e Federico García Lorca criaram personagens que reafirmaram a tradição, mas o fizeram utilizando elementos de ironia Instrumental, em que “o ironista diz alguma coisa para vê-la rejeitada como falsa” (MUECKE, 1995, p. 77). Desse modo, eles, de certa maneira, criticaram o sistema, uma vez que arquitetaram mulheres que sustentam valores do patriarcado tornando-se contraditórias por divulgarem algo que não viveram. Nas palavras de Muecke, a técnica básica para se produzir esse tipo de ironia é “concordar com o alvo irônico e colocá-lo em alto-relevo [...]” (MUECKE, 1995, p. 78), tal quais os dramaturgos fizeram.

Capítulo 3

MULHERES QUE DESARRANJAM A TRADIÇÃO

A partir das análises realizadas, podemos identificar que foram maioria as mulheres que reafirmam o projeto patriarcal, embora esses comportamentos sejam apresentados de forma irônica-crítica. Todavia, a ordem preestabelecida foi rompida por algumas personagens femininas que não corroboraram o referido discurso. Desse modo, os retratos das transgressoras demonstram que, mesmo mediadas pelo masculino, apresentam-se como representações do desarranjo das construções de gênero, pois elas subvertem, cada qual a seu modo, a moral defendida pelas outras personagens. Isso lhes confere um caráter subversivo, pois se assumem como sujeitos independentes que não aceitaram a submissão estabelecida pelos códigos do patriarcado.

Para a personagem que intitula a peça de García Lorca, “las cosas no son nunca a gusto nuestro.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 83). Daí compreender, a partir de sua reflexão, que os imperativos sociais, baseados nas leis, costumes e normas, estão sempre dominando e norteando os desejos individuais. Por isso, os interditos que regem a sociedade deveriam prevalecer sobre a vontade do indivíduo.

Nessa perspectiva, Castro e Araújo (1977), em “Romeu e Julieta e a origem do Estado”, percebem duas maneiras na cultura ocidental moderna de pensar a conduta humana por meio do que consideram duas faces do indivíduo. Entendem que o ser humano é dual – uma pessoa social e outra individual. A primeira seria o lado do poder que o liga ao mundo oficial, legal, jurídico, de sujeitos sociais, iguais em essência, que competem por esse poder; e a segunda maneira estaria relacionada com o amor que o liga ao mundo privado, natural, povoado igualmente por esses seres, para eles, a-sociais, mas dotados de uma personalidade que os singulariza e eleva, isto é, um ser individualizado.

A partir do exposto, “o amor moderno” seria um sentimento que corrompe e desestabiliza os sujeitos – enquanto pessoas englobadas pelo todo, representadas pela família e pela sociedade – tornando-os cegos a ponto de contrariarem as regras sociais. Essa origem do amor está relacionada, segundo os autores, com

a origem do indivíduo moderno sob um aspecto essencial: este indivíduo é tematizado sob a espécie de uma dimensão interna, enquanto ser psicológico que obedece a linhas de ação independentes das regras que organizam a vida social em termos de grupos, papéis, posições e sentimentos socialmente prescritos. (CASTRO; ARAÚJO, 1977, p. 142).

Logo, é o amor que parte de dentro para fora, que faz com que as personagens transgressoras de *Toda Nudez* e *La casa de Bernarda Alba* tornem-se infratoras, a partir do momento que se individualizam, fazendo com que o eu-individual seja colocado em primeiro

plano em relação ao eu-social. E, como efeito de suas atitudes subversivas, produzem-se mulheres donas de si, que vivem conforme seus impulsos e desejos. São sujeitos que não se importam com os interditos que as aprisionam, tampouco com as consequências de suas atitudes. Para Northrop Frye, “el amor es una relación específica entre dos personas que las individualiza a ambas.” (NORTHROP, *apud* CIFUENTES, 1986, p. 208).

Ora, se no capítulo anterior, demos voz e vez às mulheres que reafirmaram o discurso da tradição, neste, a ênfase será dada àquelas que desacatam os valores preestabelecidos. Isto é, por meio de suas transgressões, desorganizam as normas e produzem um verdadeiro desequilíbrio das relações.

3.1 Geni à beira da moralidade

*Não existe interdito que não possa ser transgredido.
(GEORGES BATAILLE).*

Ao visualizar alguns comportamentos femininos da sociedade brasileira da primeira metade do século XX, é possível perceber, por analogia, algumas atitudes das personagens de *Toda nudez será castigada*. Na *Revista Feminina* de Março de 1928, pela citação de Maria Lúcia Mott e Mariana Maluf (1999), percebemos as transformações ocorridas no início da referida época. Para elas, nas primeiras décadas, o perfil feminino burguês com que a mãe fora educada já não mais correspondia ao conceito de modernidade com que a filha o foi. É possível perceber uma relativa independência das novas mulheres modernas, que não são mais vigiadas como outrora, tampouco aprisionadas em casa preparando-se para tornarem-se esposas nos recônditos do lar. Com essa mulher renovada, identificamos que as mudanças de comportamentos “incomodaram conservadores, deixaram perplexos os desavisados, estimularam debates entre os progressistas.” (MOTT; MALUF, 1999, p. 368). Assim, visualizamos na publicação:

Sozinha pela rua, com as mãos na direção de seu auto; sozinha no passeio e no dancing da moda. É a moça de hoje que já não precisa da mamãe vigilante, nem a senhora de companhia [...] Como os cabelos, como os vestidos, como o rosto, a moça de hoje já fixou o espírito, fê-lo mais livre [...] fê-lo apto e forte [...] nas repartições públicas, no balcão, na fábrica ou nas grandes casas, ela sabe estar sozinha pela vida [...] (Revista Feminina, mar. 1928, *apud* MOTT; MALUF, 1999, p. 368).

Geni é um desses tipos de mulher que “sabe estar sozinha pela vida”, pois, por meio de suas atitudes, tornou-se administradora da sua própria existência. A personagem vai além do que descreveu a citação, porque, além de não precisar de vigilância da família, comporta-se segundo seus próprios desejos sexuais. Por isso, a personagem incomodou tanto os conservadores, uma vez que, como sublinhou Jodelet, as representações sociais “nos guiam no modo de nomear e definir conjuntamente os diferentes aspectos da realidade diária” (JODELET, 2001, p. 17). É nesse sentido que a construção da personagem retratada por Nelson Rodrigues contribuiu para definir no grupo social essa realidade cotidiana.

Compreendemos que esse tipo de criação contribui para a construção de imagens do feminino mais ativas e autônomas, uma vez que apresenta uma personagem independente e dona de suas ações, pois, como lembrou Beauvoir, “a sociedade codificada pelos homens decreta que a mulher é inferior.” (BEAUVOIR, 1967, p. 486). Inferioridade à qual Geni não se submeteu, porque se tornou transcendente.

Ora, se o texto literário como tecnologia ajuda na construção do real, então foi o temor pelo seu conteúdo que fez com que *Toda nudez* recebesse vários tipos de censura, porque de alguma maneira a obra ajuda a desconstruir um tipo de tradição. Geni representa um novo olhar de Nelson Rodrigues, o qual não concordou com a imposição criada pelos outros discursos moralizantes, por isso criticou-os através de sua ficção.

Em *Toda nudez será castigada*, a prostituta aceita fazer parte do plano de Patrício para resgatar Herculano do estado de sofrimento em que estava. Queria, contudo, lucrar com os serviços sexuais prestados, embora confessasse ter gostado dele desde o início. Ela acredita ser diferente das “outras”. O que se pode depreender da fala da personagem é que se considera especial, distinta das outras mulheres, bem como das outras prostitutas.

Ela é a responsável por descortinar o véu da aparência. Tornou-se a desveladora da casa, uma vez que, a partir de sua entrada naquela família, todas as mazelas, hipocrisias e enfermidades morais são desnudadas, pois, depois de seu envolvimento com Serginho, por exemplo, o garoto descobre sua sexualidade, libertando-se do claustro imposto pelas Tias. O garoto livra-se da dita impotência tão proclamada por elas e se torna dono de si, a ponto de

descobrir-se homossexual e fugir com o ladrão boliviano que o havia estuprado. Nessa situação, a ironia produzida pelo escritor é facilmente identificada. Ora, se o estupro é visto como violação, uma agressão imposta a *outrem*, nesse caso foi a redenção de Serginho, pois o personagem não parece ter sentido horror pelo sexo provocado, aparentemente, sem seu consentimento; embora tenha divulgado sua insatisfação pelo ato sofrido, Serginho encontrou nessa violação sua liberdade sexual.

Segundo Muecke, uma das estratégias da ironia verbal direcionadas ao alvo irônico é: “em vez de exaltar seus méritos, se minimizam seus defeitos” (MUECKE, 1995, p. 81-82). Para lograr esse efeito, a técnica utilizada é a narração incompleta. Ora, o que é a fuga de Serginho com seu estuprador senão uma situação irônica? Nelson Rodrigues não completou a narração, deixando suspensa ao interpretador (leitor/espectador) todas as questões morais que envolvem a referida cena. O autor minimizou os defeitos do personagem que, naquela situação rompera, definitivamente, com os valores tradicionais aprendidos com as Tias.

Considerando ainda a personagem Geni, percebemos que sua diferença em relação às outras profissionais do sexo é lembrada por Patrício, já que, na concepção do irmão de Herculano, ela era humana e sabia conversar. Além disso, era estudada e fizera o científico⁶⁵. Por exclusão, na ação contrária, percebemos que as outras prostitutas eram, em sua maioria, incultas e rudes. Trata-se de uma profissional do sexo, aparentemente por vocação e não necessidade, apesar de que, para Patrício, ela estaria prostituindo-se por azar. Na fala de Herculano, tem-se a noção que contribui para se compreender a vocação da personagem: “[...] assim como se nasce poeta, ou judeu, ou bombeiro – se nasce prostituta.” (RODRIGUES, 1990, p. 168). A fala do personagem remete à do autor da peça, que declarou em uma entrevista:

[...] é uma vocação. Nasce-se prostituta como se nasce poeta, violinista, chofer de táxi [...] fiz grandes investigações nos prostíbulos e nunca encontrei uma prostituta triste, uma prostituta que não tivesse a maior, mais absoluta, a mais plena satisfação profissional. (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 57).

A coincidência na declaração de Nelson Rodrigues com a fala de Herculano revela o processo de criação da representação que utiliza da matriz cotidiana para arquitetar a ficção. Por isso Jodelet esclarece que “as representações sociais são abordadas concomitantemente

⁶⁵ Patrício repete a formação escolar de Geni para Herculano, com ênfase, como se dissesse que se tratava de uma mulher culta e preparada. Conforme lembra Clarice Nunes, nas décadas de 50 e 60, “o ensino oferecido em colégios [era] destinado à formação de minorias e quase que exclusivamente privado.” (NUNES, 2015). Entendemos, portanto, que a personagem era privilegiada intelectualmente, uma vez que teve um tipo de formação que não estava disponível para todos.

como produto e processo de uma atividade de apropriação da realidade exterior ao pensamento e de elaboração psicológica e social dessa realidade.” (JODELET, 2001, p. 22).

Assim sendo, entendemos que não somente Nelson Rodrigues, mas também García Lorca utilizaram matrizes cotidianas exteriores, como mencionado no primeiro capítulo, as quais contribuíram com o processo de produção de um discurso psicológico e social que culminou com o resultado de imagens de mulheres como produto literário.

No enredo de *Toda nudez será castigada*, a degradação da família, a princípio tão organizada, ocorreu por causa da bebedeira catalisadora das setenta e duas horas de sexo, loucamente feito com a mulher que Herculano considerava um mictório, um banheiro público, uma pessoa abaixo de tudo. Trata-se de uma metáfora que expressa a sujeira e a secreção que a prostituta representava, pelo menos naquele momento. Uma pessoa indigna, nojentinha e vagabunda, como ele a caracterizou. Para Herculano, “prostituta não é amante, é mulher que todos usam – mas pagando!” (RODRIGUES, 1990, p. 220). Portanto, ser prostituta é ser diferente e anormal, se comparada com as outras mulheres.

Analizando os comportamentos transgressores de Geni, percebemos que, na maioria das vezes, ela é conduzida pelos homens. Primeiro por Patrício, que a convence de fazer parte do plano de vingança contra o irmão, depois por Herculano e por Serginho. Para conseguir ficar com o pretendente, já que se apaixonara por ele, Geni segue os conselhos do comparsa na indução para o casamento: “está tirando a roupa! Cai fora! Sou de qualquer um, menos de você. Você só toca em mim casando! Só casando!” (RODRIGUES, 1990, p. 185). Noutro momento, ela, num gesto de submissão, ajoelha-se e beija os sapatos de Herculano, pedindo que ele não a deixe.

Depois de Patrício e Herculano, ela é induzida por Serginho, que, mesmo sentindo nojo dela, aceita tornar-se seu amante, desde que ela se casasse com seu pai. Objeto fundamental da vingança planejada pelo garoto e pelo tio, Geni torna-se ponto-chave e objeto da trama dos homens. Todavia, mesmo aparentemente induzida, a escolha em participar das artimanhas é dela, já que aproveitaria também para vingar-se: “Vingança minha também! Eu também me vingo! (soluçando) Me vingo de ninguém.” (RODRIGUES, 1990, p. 226). Na sequência, une-se ao futuro enteado para vingar-se de ninguém, ou de todos, da vida de desgostos que tivera, sobretudo por causa da maldição jogada pela mãe de que ela morreria com um câncer no seio. Essa vingança foi a oportunidade que encontrou para desarranjar a família até então socialmente disciplinada.

Nesse aspecto, o reconhecimento do interdito é compreendido pela perspectiva da proposta de Serginho, já que a traição só se concretizaria se ela se tornasse esposa, pois como

prostituta não faria sentido. Segundo lembra Bataille, “a transgressão bem sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o para dele tirar prazer.” (BATAILLE, 1987, p. 26).

Na fita gravada, Geni deixou sua mensagem de vingança, minimamente tramada por ela e o enteado: “Um mês depois, nós nos casamos, Herculano. Civil e religioso. Serginho foi um dos padrinhos. **Na igreja, eu tinha vontade de gritar, gritar.**” (RODRIGUES, 1990, p. 230, grifo nosso). Portanto, ela teve prazer em desestabilizar a moral, pois, como lembra o filósofo citado anteriormente, “o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão.” (BATAILLE, 1987, p. 45). Ela não resistiu à proposta do futuro enteado, porque o desejo de viver o “amor moderno” e a fascinação em transgredir a moral foram maiores que as interdições prescritas.

A tradição construída sob fortes bases religiosas é visualizada em vários instantes, dentre eles na exigência que Herculano faz de casar-se com Geni, como se o casamento a resgatasse, purificando-a da pessoa amoral que era. Tornou-se esposa conforme a tradição, no civil e no religioso. Moralmente, transformou-se em esposa pelas bodas que atestaram a sagrada instituição familiar. Mas, segura de que seria amante do enteado, desviou-se do modelo patriarcal. Enganou e traiu o esposo para viver o que considerava amor verdadeiro. Por isso, a significação do “amor moderno” é identificada nas atitudes da prostituta, pois, no entendimento de Castro e Araújo, essa nova significação surge com o indivíduo moderno sob o aspecto de sua individualidade. Para eles,

este indivíduo é tematizado, sob a espécie de uma dimensão *interna*, enquanto ser psicológico que obedece a linhas de ação independentes das regras que organizam a vida social em termos de grupos, papéis, posições e sentimentos socialmente prescritos. (CASTRO; ARAÚJO, 1977, p. 142).

Assim sendo, os estudiosos acrescentam que essa dimensão interna passa a ser o foco a que está subordinada a dimensão externa ou social, da mesma maneira que Geni vive segundo seus impulsos e desejos. Sem pudor nem receio, diz palavrões como numa noção deliberada de liberdade, como lembrou Nelson Rodrigues, na ideia de que a mulher alcançou sua liberdade em dizer palavrões. São delas as seguintes expressões: “que merda”, “puta que o pariu” e “não aporrinha”.

Ora, se Geni, muitas vezes, viveu impulsos que a permitiram comportar-se consoante seus desejos, o mesmo não aconteceu com Herculano, porque, mesmo desejando a prostituta, não a assumiu visto que temia os julgamentos externos. Para ele, o fato de escondê-la eram “razões de família” (RODRIGUES, 1990, p. 192), ou seja, pensava nos códigos sociais externos a que

ele estava submetido e não queria desacatá-los, por isso casou-se com ela apenas depois do consentimento de Serginho e das Tias.

Nas ações de Herculano é legitimada a importância da tradição, pois, mesmo seduzido pela prostituta, não permitiu que essa condição interferisse nos valores que orientavam a família burguesa a que pertencia. Encontra então uma maneira de transformá-la numa “mulher de bem”. “Aquele Geni acabou, pronto.” (RODRIGUES, 1990, p. 198). Disse ele à amante, informando-lhe como deveria comportar-se, moldando-a conforme os modelos: aquele no qual foi criado e o da mulher burguesa, numa ideia de perpetuação dessas normas.

Ora, se ele não pode casar-se com uma meretriz, então a saída foi fazê-la deixar de ser. Leva-a para uma casa, às escondidas, para que espere as bodas prometidas. Geni, por paixão, ou pelo interesse nos lucros que o casamento lhe daria, aceita prender-se e ficar à disposição do homem que a tirou do prostíbulo. Mas Herculano deixa claro que não a teria como mulher: “eu volto, nada de dormir. Só quando for minha esposa. Você fica lá e não sai, não sai.” (RODRIGUES, 1990, p. 198).

A partir do exposto, entendemos que ela aceita ser dominada, ainda que momentaneamente, pelo pretendente. Porém, como se pode ver, seguirá com os desarranjos na condição de amante de Serginho. Ainda que, a princípio manipulada, a mulher rodrigueana provoca a desestruturação do espaço sagrado do lar, já que, antes de sua chegada, tudo estava organizado e coerente com os padrões pré-determinados.

Nessa perspectiva, Beauvoir (1967) concorda com Marro ao acreditar que, do ponto de vista econômico, a prostituta e a esposa são ambas oprimidas pelo homem, “entre as que se vendem pela prostituição e as que se vendem pelo casamento, a única diferença consiste no preço e na duração do contrato.” (MARRO, *apud* BEAUVOIR, 1967, p. 324). Logo, Geni, ao tornar-se esposa, teria sido contratada pela vida toda à sujeição do masculino, enquanto que, como prostituta, apenas o era parcialmente. Para a feminista, a ressalva referente à figura da esposa consiste no “respeito como pessoa humana” que ela adquire; por isso, Herculano decidira fazer da amante uma mulher respeitável.

Assim sendo, a valorização dos desejos individuais no tocante à sua sexualidade confere a Geni certa liberdade, pois, além de vivê-los, ela faz questão de anunciá-los. A personagem deixa evidente que os homens não entendem os desejos de uma mulher. Eles existem, e Geni é uma prova disso. Nos excertos abaixo, a comprovação:

[...] GENI – sujeito burro! (*mudando de tom trinca os dentes*) Só de olhar você – e quando você aparece basta a sua presença – **eu fico molhadinha!**

[...]

GENI (*desesperada de desejo*) – Vocês homens são bobos! Está pensando o que da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas **tem sua tara por alguém**. [...] **Hoje tudo que é mulher diz puta que o pariu**. Ah, de vez em quando, você me dá vontade, nem sei. Vontade de te quebrar a cara, palavra de honra. Desconfio que você gosta de apanhar. Há homens que gostam. (RODRIGUES, 1990, p. 193, grifo nosso)

[...] GENI – Você tem moral pra não admitir? Eu aqui bancando a palhaça, **tendo que me satisfazer sozinha! (numa imitação soluçante)** Noite de núpcias! Vou deflorar você! (*muda de tom de paródia*) **Você vai ser homem agora! Neste instante!** (RODRIGUES, 1990, p. 205, grifo nosso).

As liberdades, que tanto almejavam as feministas nessa época, apontam o desejo de igualdade com o homem em vários aspectos. No caso da personagem, ela iguala os gêneros no direito de expressar-se dizendo palavrões, e também na possibilidade de expressar seus desejos sexuais, situação impensada para uma mulher segundo os moralistas. Vale lembrar, entretanto, que a expressão é dita por uma prostituta, mas que deixa claro que mesmo “mulheres sérias” sentem suas taras, ou seja, todas as mulheres, sérias ou não, são iguais em suas vontades sexuais.

Essa independência sexual de Geni e também a de Adela vai de encontro às representações de sexualidade feminina aceitas pela moral patriarcal. Elas escapam ao controle dos discursos que instituem os dispositivos normatizantes dessa sexualidade, daí se compreender o desequilíbrio moral que ambas provocam nas histórias.

Geni rompeu com os padrões de privação da sexualidade feminina, pois viveu todos os seus desejos e vontades com quem havia escolhido, já que, desde a época em que se prostituía, deixou claro que o fazia apenas com quem lhe interessava. É um tipo que vai de encontro ao zelo pela castidade e sexualidade reprodutiva, orientada pelas regras dos discursos tradicionais. Assim sendo, tornou-se amoral e rompeu com as construções sexuais pensadas pela classe dominante da sociedade carioca.

Como lembrou Lauretis (1994), a criação da “tecnologia sexual”, identificada por Foucault, a qual possibilitou a construção da sexualidade, foi criada pela burguesia no final do século XVIII para assegurar a sobrevivência da classe e a continuação da hegemonia. Daí entender o discurso das personagens defensoras da moral conservadora que, sendo representantes e herdeiras dessa burguesia, fizeram o possível para manterem o controle e a organização familiar através do controle sexual daqueles(as) que poderiam ameaçar a ordem. Com efeito, entendemos que foi também através desses discursos construtores da sexualidade que a mulher ocidental adquiriu uma posição de subordinação à sexualidade masculina.

Discurso revisto e atualizado em vários momentos da história pelas tecnologias sociais, as quais o fizeram fortalecer e estratificar-se.

Considerando a dramatização de *Toda nudez*, percebemos que, talvez, a liberdade sexual conferida a Geni tinha assustado as atrizes convidadas para interpretar a personagem. Exemplo disso são as passagens em que a prostituta admite ou insinua masturbar-se, numa clara noção deliberada de satisfação pessoal:

GENI (*desatinada*) – Então, ali. Olha, ali. Está escuro. Filhinho, não tem ninguém. Em pé! Em pé!
 HERCULANO (*forte*) – Olha Geni! Escuta! Quer me escutar?
 GENI (*na frustração*) – Então eu vou me satisfazer sozinha. (RODRIGUES, 1990, p. 198).

Para Jodelet, “há representações que cabem em nós como uma luva ou que atravessam os indivíduos: as impostas pela ideologia dominante ou as que estão ligadas a uma condição definida no seio da estrutura social.” (JODELET, 2001, p. 32). Por isso, muito provavelmente, as atrizes não quiseram viver a personagem, já que tinham receio das ancoragens da tradição.

Na descrição da cena, na sequência, podemos identificar o enfrentamento da mulher que subordina o homem. Representação de relativa dependência, Geni ordena que o amante fique a seus pés, ordem prontamente acatada por ele. Na rubrica, o autor indica o momento de inversão de papéis, pois, segundo os códigos que estabelecem as normas, o homem manda e a mulher obedece, mas, na cena, ocorre a ação inversa. Ora, se em alguns momentos antes Geni foi subjugada, nessa situação ela domina, e ele é dominado:

GENI (*lenta, a voz rouca de ódio*) – Beija os meus sapatos, como eu beijei os teus. (*Herculano se degrada diante de Geni, afunda a cabeça e beija os sapatos da moça. Soluça. Geni não se comove. Tem um esgar de nojo. Escurece o palco.*) (RODRIGUES, 1990, p. 205).

Percebemos que, a partir das análises das transgressões expostas, as mulheres desestruturadoras foram representadas como metáforas do Mal, pois, como afiançou Jeha (2007) em “Monstros como metáforas do mal”, a literatura é capaz de torná-lo visível. Algo que teólogos e filósofos tentaram, mas não conseguiram. Para o pesquisador, dentre as metáforas mais comuns para referir-se ao Mal, estão o crime, o pecado e a monstruosidade quando esta ocorre no plano estético ou moral. Nesse sentido,

o mal moral consiste na desordem da vontade humana, quando a violação se desvia da ordem moral livre e conscientemente. [...] para que esse tipo de mal possa ocorrer, o agente tem de se decidir a abandonar sua integridade moral; assim, ele afeta tanto a vítima quanto o agente. (JEHA, 2007, p. 16).

Tal qual ocorreu com as personagens desviantes, principalmente Geni e Adela, que se posicionaram contrárias às imposições das defensoras da tradição, estiveram conscientes de todas as suas ações infratoras, ainda que elas afetassem aos outros e a si mesmas, esse Mal foi revelado quando elas não praticaram o Bem, mas foram na contramão dos padrões de moralidade estabelecidos. Escaparam dos controles dos discursos que instituíram dispositivos normatizantes da sexualidade, por exemplo. Geni e Adela vivenciaram suas sexualidades conforme suas vontades, sem aceitarem imposições externas que as impedissem de viver segundo o próprio desejo. Por isso, são consideradas “monstruosas”, porque, como lembrou Jeha, quando se pretende “trazer à mente do nosso interlocutor uma ideia de excesso e transgressão que caracteriza o comportamento moral [da] personagem trata-se da própria personificação do Mal.” (JEHA, 2007, p. 19)⁶⁶.

Acerca desse tipo de elemento utilizado no processo de criação, Nelson Rodrigues declarou que não se intimidava em torná-lo visível. Assim o disse: “Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos, ou o que seja, numa composição estética. Qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisa (*sic*) aparentemente contraindicadas.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 143). São justamente essas contraindicações sociais que marcam a obra do dramaturgo. Assim, os desarranjos que ocorrem pelas ações de Geni exemplificam referidas intenções do artista ao conseguir tornar esteticamente belo aquilo que, a princípio, causaria náuseas e horror.

Nessa perspectiva, as mulheres criadas por ele apresentam-se como monstros, uma vez que a literatura permite tal representação por meio da metáfora da figura feminina transgressora. Por isso, a fascinação do escritor por aquilo que muitas vezes é oposto. Ele desabafou: “[...] e continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática e cotidiana.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 144). Ora, o que é Geni senão uma mulher que violou a moral prática e cotidiana? Ela é o monstro que, ao suicidar-se, tomou a rédea total de sua vida. Ela se mata transformando-se em assassina de si mesma.

Tal qual Nelson Rodrigues, García Lorca não se intimidou com as críticas, mesmo as proferidas pela Igreja Católica. Deu vida a Adela e a fez seguir o mesmo rumo de Geni, isto é,

⁶⁶ Jeha usa essa explicação para elucidar o comportamento transgressor da personagem Madame Mertevil do livro *Les Liaisons* de Pierre Choderlos de Laclos.

não aceitar um modelo de imposição. Também se transformou em monstro, a ponto de desestruturar toda uma família acostumada à ordem. Com efeito, as personagens são metáforas do Mal, ou personagens monstros, porque, como aponta Jeha, transgridem a esfera legal quando “atribu[em] caráter de transgressão das leis sociais”, mas também quando aparecem no domínio religioso, através do reconhecimento da “quebra das leis divinas” (JEHA, 2007, p.19), isto é, o pecado.

Ora, se é a norma que cria os monstros, ao classificá-los como aqueles que não estão dentro da regra de moralidade, podemos pensar que essa mesma norma, quando vem mascarada de bons comportamentos, também pode ser vista como monstruosa. Nessa perspectiva, não somente Geni e Adela são monstros, mas as “Tias solteironas” e Bernarda Alba, porque elas são manipuladoras, dissimuladas e infratoras das normas quando encobrem os desarranjos. Talvez, podemos considerá-las até piores do que Geni e Adela, visto que estas são verdadeiras ao assumirem suas atitudes desviantes, enquanto aquelas mascaram e escondem suas pseudo-moralidades.

Com efeito, partindo do pressuposto de que monstros podem ser visualizados pela imagem da mulher pecadora, uma vez que o Mal é como pecado a partir da tradição cristã que impera no enredo das peças, entendemos que a figura da Mulher-Santa foi o código utilizado pelo dramaturgo pernambucano para realçar o retrato da Mulher-pecadora; já que, como sublinhou Jeha, as “transgressões geram monstros” (JEHA, 2007, p. 21).

3.2 A Mãe *versus* Geni: Santa-Mulher, Mulher-Pecadora

Com o projeto patriarcal, percebemos que o discurso da tradição espiritual judaico-cristã contribuiu, sobremaneira, para a construção dos papéis desempenhados pelos sujeitos. Assim sendo, de todas as tecnologias usadas para essa criação, percebemos que o texto bíblico foi uma delas, o qual colaborou para a criação da imagem feminina, instrumento cristão, cujo discurso simbólico em torno da mulher está nas figuras antagônicas de Maria, mãe de Jesus, e Eva, companheira de Adão quando do processo da criação do mundo.

À luz dessa noção, é importante salientar que as religiões ocidentais, a exemplo da Católica, como apresentou Beauvoir (1967), foram forjadas pelos homens, os quais refletiram sua vontade de domínio, pois buscaram nas lendas de Eva e de Pandora, por exemplo, colocar a filosofia e a teologia a serviço de seus desígnios.

Assim sendo, a ideia da Mulher-pecadora opondo-se à imagem da Santa-mulher foi criada pelo discurso cristão católico, que imperou na Europa, especialmente na região ibérica, o qual se fortaleceu, sobretudo, durante a Idade Média e foi levado à América Latina pelos colonizadores. Ele foi construído pelos moralistas em torno da figura feminina e usou como referência a história bíblica. Segundo Morant, o dualismo nesse tipo de fala existe nas duas figuras antagônicas. Para ela,

en la Eva pecadora se ejemplifica la *maldad* y la inclinación al mal de la estirpe femenina, y la figura de María, la mujer sin mancha de pecado original, se ejemplifica la *bondad* que se suponía posible en las mujeres, las cuales, por mediación e imitación de la virgen, podían redimirse a los ojos de Dios y de los hombres. (MORANT, 2005, p. 27-28).

Logo, a imagem positiva da mulher era representada pela Mãe de Jesus, enquanto a representação do Mal estava visualizada na companheira de Adão.

Percebemos que tal referência cristã fortaleceu o discurso moralista e propagou-se para outros discursos, como aconteceu com o literário que, às vezes, usa as figuras de Maria e de Eva para metaforizar a representação do Bem e do Mal. Julio Jeha (2007) pondera que a literatura consegue tornar possível a visualização do Mal através das metáforas. No caso de *Toda nudez será castigada*, a mãe de Serginho é identificada na santidade, enquanto num contraste estético e cênico, a ex-prostituta é o Mal. Na esposa falecida, revive-se o mito cristão da mulher Santa, Nossa Senhora, a mãe que suportou tudo, toda a dor e sofrimento pela Missão Salvadora do filho Jesus, enquanto Geni é fraca e disponível à desobediência das normas estabelecidas, tal qual Eva, que conduziu e manipulou Adão.

Retomando essa imagem, Eva é tida pela mitologia cristã como pecadora e transgressora, pois, junto com Adão, desobedeceu e causou danos irreversíveis à humanidade; desrespeitou a Deus e deixou a herança do pecado a seus descendentes. Por isso, compreendemos que Geni, apresentada como pecadora, embora casada com Herculano, não exerceu o papel de mãe, uma vez que não tinha os atributos maternos coerentes com os padrões normativos. Além disso, o papel de mãe já estava preenchido pelas Tias e pela lembrança da mãe legítima, não havendo possibilidades de substituições. Nessa condição, da mesma maneira que as Tias não possuem

nome, a figura materna é nomeada pelos outros personagens apenas como “Mãe e Mulher (no sentido de Esposa)”, não tem identidade, mas sua identificação é unicamente a maternidade associada ao matrimônio. Ainda que morta, a presença fantasmagórica da genitora de Serginho esteve em evidência durante toda a narração.

A Mãe é atualizada a todo tempo pelas Tias solteironas, mas principalmente pela voz do filho que garantiu: “as mortas vêm tudo e minha mãe também me viu na prisão [...]” (RODRIGUES, 1990, p. 222). Da mesma maneira, Patrício contribui para confirmar a presença materna que, mesmo falecida, esteve vivificada no imaginário da casa. Disse ele, diabolicamente, a Serginho: “as mortas vêm tudo e tua mãe viu” (RODRIGUES, 1990, p. 222). Tudo é pretexto para não esquecerem: as falas que relembram a falecida, as idas ao cemitério, mas principalmente o luto.

Herculano, mesmo que, no estado de embriaguez, tenha dito a Geni que sua mulher era uma chata, quando lúcido a identifica como “santa”. Ora, se a esposa falecida era uma santa, uma mulher que nunca proferira um nome feio, então, pela oposição, Geni era “uma pecadora”, pois falava palavrões e era completamente despudorada. A própria Geni desabafou: “quando eu tenho pena sou uma santa” (RODRIGUES, 1990, p. 216), conseqüentemente, admite que não o era, mas apenas quando tinha pena. Sentimento nobre e digno das mulheres castas e honestas, adjetivos que, definitivamente, ela não possuía.

Herculano, “sujeito religioso” (RODRIGUES, 1990, p. 181), endossa, através da comparação, a ideia da sacralidade da esposa no casamento. Tivera com Geni, no sexo, o que jamais fizera com sua mulher, pois era disciplinado no matrimônio, “de mês em mês, quando a mulher era viva, fazia papai e mamãe, de luz apagada.” (RODRIGUES, 1990, p. 181). Reforça, portanto, a ideia de que, com a prostituta, fazia tudo que não podia fazer com sua companheira. Com Geni, teve, loucamente, setenta e duas horas de sexo, sendo doze atos consumados. Ela esclareceu: “Quando você saiu, eu tive uma dor tão grande nos ovários. Sabe que eu tive que ir ao médico? Fui ao médico.” (RODRIGUES, 1990, p. 178).

Ao considerar as imagens da mãe e da prostituta como binômio constitutivo da representação social das mulheres nas matrizes de inteligibilidade do patriarcado, Swain (2000) entende que na prostituta encontram-se características da mulher pública, liberação do vício e da lascívia latentes, enquanto na mãe estão definidos o sexo domesticado, a moralidade, o espaço privado e a família. Nesse sentido, mesmo com objetivos diferentes, ambas “estariam no mundo” para responder ao masculino.

Assim sendo, nas falas de Herculano, é possível que confirmemos que na mulher “a maternidade é assim seu destino e sua transcendência, a prostituição, a imanência na impureza

do sexo.” (SWAIN, 2000, p. 53). Por isso, ele deixou evidente a santidade da esposa falecida que, no casamento, era disciplinada no sexo, contrário ao praticado com Geni, que era impuro e subversivo.

É nesse sentido que Joan Scott (1990) entende que o gênero é usado em duas perspectivas, primeiro para diferenciar o sexo nas relações sociais e outra como forma primária de dar significado às relações de poder. Para a primeira concepção, a estudiosa propôs um esquema dividido em quatro subconjuntos, os quais contribuem para essa construção na diferenciação sexual.

Segundo foi apresentado na introdução, os dois primeiros subconjuntos identificados pela teórica são os símbolos culturalmente disponíveis que evocam as representações simbólicas e os conceitos normativos, os quais auxiliam na interpretação desses símbolos. Pensando à luz desse esquema, entendemos que Eva e Maria, tal qual exemplificou Scott, representam, no imaginário social, as figuras que auxiliaram para construir imagens do feminino. Figuras opostas que ajudaram a tornar inteligível a noção de certo e de errado. Baseado nos discursos da doutrina religiosa, elas são utilizadas como metáfora da santidade e do pecado, logo, o Bem *versus* o Mal.

Por conseguinte, podemos perceber pelo exposto que Nelson Rodrigues apropriou-se dessas imagens disponíveis pelo discurso religioso para (re)apresentá-las na construção das personagens Geni, em oposição à Mãe de Serginho, reforçando, portanto, os símbolos que ajudaram a construir o feminino na diferenciação entre os sexos.

Ora, se as atitudes de Geni permitem visualizar a figura feminina que não corroborou a imposição de uma tradição, as ações de Adela possibilitam perceber a mesma ideia de desarranjar o patriarcado. Por isso o foco desse tema passa a ser, neste momento, a personagem que encarou a tradição e não se subordinou perante as imposições infligidas pela mãe tirana.

3.3 Adela à beira da moralidade

De acordo com o que foi apresentado no primeiro capítulo, Adela é a filha mais jovem de Bernarda e, ao contrário das outras irmãs, provoca um verdadeiro desequilíbrio da tradição

imposta pela mãe. Parecido com os segadores, que são livres, exclamou: “me gustaría segar para ir y venir. Así se olvida lo que nos muerde.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 67). Ora, o que morde e aprisiona as Alba senão a tradição? É justamente essa tradição a maior rival das mulheres, pois as encarcera e as impede de alcançarem a liberdade. No desabafo da caçula, expresso acima, identificamos seu desejo de igualar-se ao masculino, pois os homens não têm em sua condição a mesma prisão que possuem as mulheres.

Uma das cenas mais claras em que a personagem afirma o desvio das normas ocorreu em referência a um fato que houve com uma prima de García Lorca, conforme descrito no primeiro capítulo. Adela, audaciosamente fugindo do luto, veste-se com um vestido verde, que seria destinado para o dia de seu aniversário e foi exibir-se para as galinhas. Esse era precioso, como lembrou a irmã Martirio, e o melhor feito por Magdalena, segundo as palavras da caçula. Na situação, a garota deixa evidente a necessidade de ser vista, ainda que pelos animais, pois aos outros ainda não tivera audácia de revelar-se.

A metáfora do vestido verde, guardado para o aniversário, contrasta com seu uso em um dia que se rememora a morte, já que, na comemoração de aniversário, festeja-se a vida. Adela usa o traje destinado para ser colocado num momento de alegria, justamente na ocasião em que todas as outras mulheres vestem-se de negro. De acordo com a definição de Chevalier e Gheerbrant (1997), a cor verde é uma tonalidade tranquilizadora, refrescante e humana. Representa o despertar da vida, tal qual Adela pretendia, isto é, viver no frescor que a juventude a permitia, segundo a própria vontade. Trata-se da cor da esperança, da força e da longevidade. A mesma esperança tão sonhada pela personagem de tornar-se livre do luto imposto pela mãe tirana.

Nesse momento da trama, Adela ainda não tivera a coragem de enfrentar a zeladora da tradição, pois tira o luto escondido da mãe. Como essa ação acontece no princípio da história, ela vai aos poucos aperfeiçoando o comportamento desviante. É nas palavras de Magdalena que se visualiza a pouca idade, ou melhor, a pouca maturidade que faz Adela sonhar com a liberdade. Magdalena disse a Amelia: “¡pobrecilla! Es la más joven de nosotras y tiene ilusión. Daría algo para verla feliz.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 36).

No decorrer da narração, a personagem vai mostrando-se contrária às irmãs que aceitam, na maioria das vezes, as imposições de Bernarda. Ao ser inquirida por que dormia tanto, exclamou, fortemente, a Martirio: “yo hago con mi cuerpo lo que me parece.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 58). Sua fala pode estender-se à mensagem do desejo de tornar-se dona de si. Sob a vigilância de La Poncia, a caçula apresenta sua vontade libertadora: “[...] mi cuerpo

será de quien yo quiera.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 59). Logo, é esse desejo individual de viver o amor – acima dos interesses de família – que a motiva a tornar-se transgressora.

Corajosa, ela intensifica sua transgressão, autodenominando-se uma lebre. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), esse animal está ligado à velha divindade Terra-mãe, ao simbolismo das águas fecundas e regeneradoras, da renovação perpétua da vida sob todas as suas formas. Por isso, Adela é tão veemente ao definir-se como o animal. Essa comparação não é fortuita, já que ela é astuta e corajosa a ponto de querer renovar-se, regenerando-se em uma nova mulher que não mais atendia às imposições.

Além de Bernarda, La Poncia zela pela moral da casa, já que deseja viver em um lar decente. Não quer manchar-se na velhice. Contudo, Adela não se intimida com a moral comum relembrada pela criada, mas preocupa-se com os desejos pessoais que a motivam a tornar-se transcendente. Comprova, pois, seus desejos nas palavras que seguem:

es inútil tu consejo. Ya es tarde. Por encima de ti que eres una criada, por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca. ¿Qué puedes decir de mí? ¿Qué me encierro en mi cuarto y no abro la puerta? ¿Qué no duermo? ¡Soy más lista que tú! Mira a ver si puedes agarrar la liebre con tus manos. (GARCÍA LORCA, 1967, p. 61).

Ao admitir o fogo que brota de suas pernas e boca, o qual nem a mãe podia impedir, ela não só desafia a criada, mas a todo um sistema que impõe códigos de conduta a uma mulher solteira. Ela não aceita a possibilidade de isolamento no quarto, mas pretende e luta pela liberdade. É nessa perspectiva que o “amor moderno” ocorre, pois a filha caçula de Bernarda não se priva dos desejos naturais para submeter-se ao sistema, já que se opõe a uma ordem “cósmico-natural dispensando a mediação da sociedade.” (CASTRO; ARAÚJO, 1977, p. 142). Mediação que é executada e defendida na figura de Bernarda Alba. Para Adela, essa ponte entre o social e o individual é desnecessária, porque ela possui seus próprios códigos, que a permitem viver o amor. Entretanto, podemos visualizar que, ao criar seu próprio modelo de conduta, ela não deixa de reconhecer a moralidade preestabelecida; pelo contrário, ela a confirma, pois, como lembra Bataille, “a transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa.” (BATAILLE, 1987, p. 42).

Para Bernarda, “una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en una enemiga.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 94). Enquanto Adela valoriza e vive seus desejos individuais, sobrepondo-os aos coletivos, Bernarda, para viver e defender a moral na qual acredita, é capaz de esquecer os predicados maternos para fortalecer, a qualquer custo, o modelo

patriarcal. Por tudo isso, Adela tornou-se um elemento a ser combatido. Uma inimiga não apenas da mãe, mas de uma causa maior, isto é, a da tradição.

A presença do cavalo garanhão branco fazendo contraste com a negritude da noite inspira a transgressora, como se aquele animal admirado por ela lhe provocasse o mesmo desejo sexual que a atraiu a Pepe el Romano. Ela disputa com Martirio o posto de amante do noivo de Angustias, porém Martirio não tem a mesma coragem; assume seu desejo, mas controla-o para não desarranjar a ordem. Nesse aspecto, como Martirio não ousa desviar-se, tenta impedir que a caçula o faça. Ao assumir e enfrentar seus desejos, Adela considera-se com brio e mérito, os quais Martirio não possuía. Adela declara ter visto a morte debaixo do teto, mas saiu para buscar o que considera que lhe pertença, ou seja, o noivo de Angustias.

Castro e Araújo (1977) denominam essa relação de desejos que partem de dentro para fora como “inner-self”, concepção contrária à maioria das pessoas, nas quais existem de fora para dentro. Enquanto estas últimas obedecem a uma ordem exterior, cujos códigos ditam a forma de agir, ser e existir, ainda que contradiga os impulsos individuais, a exemplo de Martirio, as outras pessoas, como Adela, não se enxergam subordinadas às leis exteriores, por isso produzem respostas sociais contrárias às aceitas normalmente como corretas. Essas respostas produzem-lhes, como lembra Bataille (1987), um prazer pela infração cometida, que é bem maior que a angústia da transgressão.

Assim sendo, para viver o amor, a caçula não se intimidou com os interditos. Tampouco se importou em sujeitar-se como amante, porque não lhe fazia diferença que Pepe se casasse com Angustias. Estaria disponível quando ele quisesse: “Seré lo que él quiera que sea.” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 119). Ora, se de acordo com a tradição, a mulher é dada ao esposo, tal qual ocorreu com sua irmã mais velha; nesse caso, a escolha pessoal de estar com Pepe é que faz da caçula subversiva.

A fala “serei o que ele quiser que eu seja” reflete a noção de que, mesmo na transgressão efetivada pela escolha pessoal, o masculino conduz a vida da mulher, pois, ainda que se esquivando das normativas, Adela seria, parcialmente, dependente do amante. Porém, mesmo que haja relativa submissão, a caçula continuará transgredindo o patriarcado, porque envolver-se com o cunhado, perder a virgindade, sair do luto e ameaçar o poder patriarcal são, seguramente, ações que desestabilizam quaisquer relações de uma sociedade ancorada na tradição.

A personagem reconhece suas infrações ao afirmar que todo o povo estava contra ela, pois estaria “perseguida por los que dicen decentes” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 119). Além disso, completa o desabafo expressando sua satisfação pelos atos desviantes: “me pondré la

corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 119). Ela não se intimida com os julgamentos externos, mas importa-lhe a satisfação dos desejos de mulher, os quais necessita viver a qualquer custo.

Na cena em que se visualiza a metáfora entre o enfrentamento da tradição e a ruptura dessa tradição, o cajado, tratado como símbolo de fortaleza, já que era nele que a vigilante do patriarcado se apoiava, é quebrado ao meio; ação reveladora do desgaste da manutenção da ordem que tanto foi zelada dentro da Casa das Alba. O que antes era velado, nesse momento da história, ganha vida, pois produz a claridade necessária para que as ações de transgressão sejam desveladas. Podemos observar o referido nesta passagem:

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 a Adela.*)

ADELA (*haciéndole frente*)

¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebat 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.

MAGDALENA (*saliendo*)

¡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 [...] (GARCÍA LORCA, 1967, p. 121-22).

A partir dessa cena, compreendemos que o gesto simbólico da quebra do cajado representa a ruptura audaciosa com a tradição – e códigos patriarcais (aqui representados pelo bastão) – que as aprisionava, isto é, a imposição de uma conduta que as fazia como se fossem prisioneiras da casa onde viviam. Parti-lo em dois proporcionou a quebra da unicidade, transformando-o em duas realidades: tradição e antitradição. Conforme esclarece o *Diccionario de símbolos* citado anteriormente, nos funerais dos reis da França, o mestre de cerimônias exclamava três vezes “o rei está morto” ao quebrar o bastão do monarca no joelho.

Nessa perspectiva, a partir da imagem do bastão sendo quebrado, pode ser ilustrada a consolidação da morte do rei, imagem que coincide com o mesmo gesto da filha transgressora

que, ao quebrar o cajado de Bernarda, quis simbolizar o fim de um tempo e do poder estabelecido pela mãe tirana.

Na constância de comportamentos desviantes, a filha caçula enfrentou a todos, depois da mãe, a irmã que era noiva do homem caracterizado como leão dominador. Tornou-se amante daquele que escolheu por opção. Dona de si, desabafou às outras mulheres: “¡nadie podrá conmigo!” (GARCÍA LORCA, 1967, p. 121-122).

3.4 Final trágico

Nas peças, o final trágico⁶⁷, que ajuda a caracterizar a tragédia como gênero literário, é visualizado com as mortes suicidas das personagens transgressoras, as quais encontram no ato extremo a confirmação dos desarranjos produzidos.

A temática do suicídio sempre foi algo que incomodou Nelson Rodrigues. Em certa ocasião, ele admitiu que, desde a infância, tinha profunda admiração pelo pacto de morte, e que três casos o marcaram profundamente, produzindo-lhe verdadeiro fascínio pelo tema.

O primeiro caso foi de um marido traído, que obrigou a mulher adúltera a suicidar-se. Deu-lhe veneno obrigando-a a tomá-lo: “Aquilo me deu uma sensação de espanto e beleza. Achei belo ela se estrebuchar com o marido ali, acompanhando sua morte.” O outro caso foi um casal de jovens que fez um pacto de se suicidar tomando guaraná com formicida em um bar. O rapaz serviu os copos, a menina bebeu antes, em seguida ele correu e pegou um bonde que passava. “Este não tinha nostalgia de morte, não.” O último caso foi de uma filha que amava o pai e não gostava da mãe. Após descobrir que a mãe o traía, obrigou-a a se envenenar, dizendo que, se ela não bebesse aquele líquido da morte, ela o faria. A mãe bebeu. “Achei tudo isso lindo, como acho qualquer morte, mesmo natural, sem tragédia trágica.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 98-99). Por tudo isso, no decorrer da escrita de Rodrigues, o suicídio foi objeto e inspiração para muitas criações literárias, assim como aconteceu com *Toda nudez será castigada*.

⁶⁷ Diferente de *La casa de Bernarda Alba*, em *Toda nudez será castigada* o final trágico acontece no começo da narrativa.

Certa vez o escritor afirmou que o homem não pediu para nascer, que nasceu contra sua vontade e isso gera o “suicídio nato, o suicida vocacional”. Para ele, um suicida “não depende de fatos nem de motivos. Depende desta nostalgia, desta vontade de retornar às suas raízes retorcidas.” (RODRIGUES, in: RODRIGUES, S., 2012, p. 95). Nesse aspecto, percebemos que, com o ato corajoso de suicidar-se, a personagem Geni retornou para as suas raízes de mulher que desarranjou a tradição, sem intermédio do falo e, retornando para as suas transgressões, fez com que sua morte fosse o retorno das infrações dos interditos que vivera no início da narrativa, quando era apenas uma prostituta.

Assim sendo, o final da história, que é narrado no início da peça pela fita gravada e deixada pela esposa ao marido, encaixa perfeitamente com as primeiras cenas, as quais descrevem a vida da personagem, ou seja, Geni está como prostituta e, como tal, é a própria personificação da transgressão. Assim sendo, o começo e o final enlaçam-se na concepção do desarranjo feminino, mas que foi interrompido nos meandros da história pela vontade masculina que, de alguma maneira, influenciou as ações da personagem. No entanto, entendemos que o desejo masculino, que pretendia subordinar a mulher, não saiu como vencedor, já que Geni, numa jogada estratégica de afirmar suas transgressões, uniu o início ao final, ratificando que havia sido, de fato, uma mulher transgressora, que desorganizou a tradição daquela família burguesa.

Foi através do suicídio que ela conquistou a liberdade em sua totalidade. No filme homônimo da peça, a cena da morte provocada é apresentada com Geni cortando os pulsos com uma gilete. A partir dessa ilustração, podemos transferir para o texto literário a ideia proposta por Arnaldo Jabor. A gilete que usara para decepar a pele, aos poucos, arranhou também a tradição que a fizera prisioneira. O ato moroso, lento e derradeiro de cortar-se com uma lâmina funcionou como uma metáfora da quebra das normas que tentaram dominá-la. É como se ela, a cada navalhada sobre o corpo, antes disciplinado, sangrasse e rompesse com os referidos padrões. Seu corpo já não mais pertencia aos homens da história; naquele extraordinário e derradeiro momento, tomava-o de volta para si.

Para Adriano de Paulo Rabelo (2004), o suicídio da personagem foi uma fuga, devido à perda do amor idealizado de Serginho e, vendo esgotadas as noções de relacionamento com Herculano, não encontrou solução a não ser a morte. Porém, entendemos que, mesmo decepcionada com o amante, sua morte não foi uma simples fuga, pois a escolha pelo suicídio parte dela, o qual foi pensado e arquitetado friamente. Ora, o que pretendia Geni senão desestruturar a vida de Herculano e da sua família? Se não quisesse fazê-lo, ela poderia ter-se suicidado sem explicar o porquê, como se fosse uma ação apenas devido à desilusão amorosa.

Porém, seu ato não foi covarde. Ela, premeditadamente, gravou a fita, deixou-a com a empregada sob fortes recomendações de que Herculano não deixasse de ouvi-la; ligou para o esposo alertando-o sobre a surpresa e só depois saiu de casa para tornar-se uma assassina.

Considerando a morte de Adela, podemos perceber que foi silenciosa, contrária à de Geni, que produziu um verdadeiro estardalhaço ao anunciá-la. Se Geni arquitetou seu suicídio, a filha mais jovem de Bernarda o fez de modo contrário, pois foi impulsiva ao subir para o quarto com o objetivo de enforcar-se. Adela representa aquilo que García Lorca disse em 1933: “no dia em que deixarmos de resistir aos instintos, teremos aprendido a viver” (GARCÍA LORCA, *apud* GIBSON, 1989, p. 487). Portanto, ela afirmou uma posição individualista, que não condizia com o pensamento padronizado daquela sociedade que preconizava o bem-estar familiar e coletivo sobre todos os impulsos individuais. Adela, desde o início, não se subordinou ao coletivo, mas encontrou sua própria maneira de viver e morrer. Até mesmo no último ato da vida, obedeceu aos seus próprios desejos, pois ousara tornar-se suicida mesmo sem se preocupar com o que aquela morte poderia causar à sua família.

Com seu enforcamento, também enforcou a transgressão do único sujeito que ousara, de fato, desafiar o patriarcado. Por conseguinte, findou a ideia de propor uma fase libertadora na *Casa de Bernarda Alba*, pois, como compreende García Morejón, ela é o elemento revolucionário que personificou a civilização do progresso, e “si hubiera esperado un minuto más sería la iniciadora de otra casta, de una casta libre.” (GARCÍA MOREJÓN, 1998, p. 220).

Por tudo isso, o suicídio como ato trágico foi a marca principal da individualidade. Embora ele tenha atingido o coletivo, partiu de uma escolha pessoal e intransferível de Adela e Geni. Elas transgrediram, sobretudo, o interdito da morte no campo religioso, o qual Bataille (1987) entende como universal⁶⁸. Segundo o livro do *Êxodo*, a determinação “não matarás” (*Êxodo*, 20:13, 2009, p. 121) orienta a interdição pelo viés religioso.

Com efeito, concluímos que as duas personagens tornaram-se assassinas, passíveis das sanções as quais prescreve a moralidade cristã. Porém, não se intimidaram. Suas mortes foram trágicas porque representaram o momento de auge da superioridade de suas transgressões. Uma escolha que, num último ato, de coragem e de bravura, as fez matarem-se e serem mortas, tudo em uma única ação. Tornaram-se, com isso, assassinas de si mesmas.

⁶⁸ Para o filósofo, esse interdito é universal, mas pode ser suspenso em casos excepcionais. Assim o disse: “salvo em caso de guerra, e em outras condições mais ou menos prescritas pelo corpo social.” (BATAILLE, 1987, p. 48).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, podemos verificar a hipótese deste trabalho, de que, apesar da distância temporal e geográfica que separara Nelson Rodrigues de Federico García Lorca, ambos os dramaturgos aproximam-se nas construções das representações femininas na medida em que criam personagens que confirmam a moral preestabelecida pela tradição patriarcal, mas também apresentaram aquelas que não corroboraram o referido padrão, mas desarranjaram-no.

Percebemos que a tradição ocidental foi o plano de fundo que definiu as vidas das personagens de *Toda nudez será castigada* e de *La casa de Bernarda Alba*, pois as mesmas matrizes da tradição espanhola foram percebidas na brasileira. Isso foi pensado sob as considerações do processo colonizador em que o Brasil incorporou referências dos discursos europeus em sua tradição. Nesse caso, a literatura produzida por Rodrigues e García Lorca foi considerada tecnologia que (re)apresentou aspectos do patriarcado aos quais a mulher está subordinada.

No primeiro capítulo, apresentamos os dramaturgos, suas obras e seus estilos artísticos. Com isso, fizemos aproximações entre eles e suas escritas, as quais ajudaram a perceber que, embora muito diferentes, em vários aspectos os dois tiveram semelhanças. Identificamos que ambos participaram da grande renovação e modernização das artes cênicas em seus respectivos países; foram audaciosos e criaram um estilo teatral que os fez serem reconhecidos e valorizados, não somente pelo público, mas pela crítica e pelos pesquisadores de academias nacionais e estrangeiras.

Além disso, percebemos pela apresentação dos enredos das peças que elas possuem muitas coincidências, as quais possibilitaram torná-las fontes de uma abordagem metodológica pela via da literatura comparada. São obras emblemáticas construídas em momentos muito especiais das carreiras dos dramaturgos. *Toda nudez será castigada* encerrou o ciclo de escritas dramáticas do brasileiro por nove anos e, *La casa de Bernarda Alba* foi a derradeira produção do artista espanhol.

Assim sendo, depois de percorrer o tempo e o espaço em que estiveram Rodrigues e García Lorca e, depois de apresentar os enredos das tragédias, foram analisadas as construções femininas elaboradas pelos autores. Elas apresentaram a confirmação da tradição patriarcal em que as mulheres estão dentro e fora do gênero. Sobre essa questão, Teresa de Lauretis (1994) entende que há um movimento interno e externo das representações ideológicas; isto é, quando

o sujeito feminino acata os padrões, ou seja, afirma a tradição, está dentro do referencial androcêntrico e, quando não os aceita, transgredir essa tradição estando fora do gênero.

A teórica/feminista deixa claro que esse é um movimento que acontece entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos na contrapartida de um outro lugar (re)construído nas margens desses discursos. Para ela, “esses dois tipos de espaço não se opõem um ao outro, nem se seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição.” (LAURETIS, 1994, p. 238).

Com efeito, é essa tensão de um movimento contraditório que foi visualizada nas representações femininas de *Toda nudez será castigada* e *La casa de Bernarda Alba*, visto que foi no duelo entre as personagens que adotam ou rejeitam as normas sociais do patriarcado que identificamos esse lugar da construção do gênero feminino em que a mulher está engendrada.

Assim sendo, no segundo capítulo, munido das teorias de gênero, patriarcado e representações sociais, apresentamos as mulheres que endossaram a tradição. Concluímos então que, ao casamento foi atribuído sentido de felicidade pessoal, enquanto, na oposição dessa relação, encontra-se a “solteirona”, um ser inferiorizado e amargurado, que não é feliz, uma vez que não contraiu as bodas na relação heterossexual. Nessa perspectiva, entendemos que, através das construções elaboradas, houve, parcialmente, a confirmação dos tipos femininos inferiorizados na hierarquia de gênero.

Nelson Rodrigues criticou a família burguesa, que externamente é nobre e de reputação ilibada, mas no plano interior apresentou todos os ‘cânceres’ imagináveis, isto é, aquilo condenado pela tradição patriarcal. Por isso, a metáfora do câncer é uma marca decisiva na narrativa. Primeiro, com a esposa de Herculano, depois, com o terror e certeza de Geni de que seria acometida pela doença em seus lindos seios. Ademais, é essa mesma enfermidade que matou a “tia solteirona” da personagem.

Nesse plano interior, no qual se encontram a defesa e a divulgação dos valores morais, percebemos as falsidades das personagens, especialmente das Tias de Herculano, as quais vivem numa pseudo-moralidade. Essa mesma falsa moral também foi visualizada nas ações da “patriarca” do texto lorquiano, pois Bernarda foi capaz de cometer as piores atrocidades a fim de manter seu poder de dominadora.

As tragédias foram vistas pelo caráter ficcional, pois percebemos a polissemia e a literariedade próprias do fenômeno literário. Elas produziram sentidos que, por meio da ironia, criticaram os valores patriarcais da sociedade em que estiveram inseridos os dramaturgos. Percebemos que, pelo uso retórico dessa figura de linguagem, as mulheres que confirmam a tradição serviram, também, para contrastar com as verdadeiras desarranjadoras do sistema, uma

vez que Rodrigues e García Lorca repetiram o discurso para criticá-lo. Foram desveladores porque denunciaram práticas sobre as quais muitos não falam; sabem que existem, mas gostariam de esquecer. Descortinaram, portanto, uma sociedade que institui valores morais, os quais, muitas vezes, não são vivenciados por aqueles que os divulgam.

No terceiro capítulo, a partir das contribuições teóricas sobre o “amor moderno”, chegamos à conclusão de que esse sentimento proporcionou a individualização das personagens, pois Geni e Adela, movidas pela vontade de viver o amor, não se importaram com as amarras do patriarcado. Elas desembaraçaram-se da tradição, uma vez que se viram entrelaçadas numa teia que não lhes atendia como sujeitos desejantes. Logo, essa moral preestabelecida não mais valia a pena ser vivida, e tudo se tornou pretexto para desemaranharem-se dela.

Geni foi a responsável por descortinar as “nudezes” que “deveriam ser castigadas”, mas não foram e, a partir de sua entrada na casa, houve um verdadeiro desencadeamento das hipocrisias e dissimulações que estavam mascaradas naquela família.

Federico García Lorca considerava que a verdadeira felicidade estaria associada à compreensão de que todo sujeito possui instinto, mas, como esses são monitorados pelos códigos sociais, aprende-se a dominá-los. Nessa ideia, o artista propôs uma nova forma de viver as pulsões humanas, isto é, de maneira livre, despudorada, sem controles de sociedade. Baseando-se nessa prerrogativa, a personagem mais revolucionária da *Casa de Bernarda Alba* libertou-se das expectativas da felicidade coletiva para viver de acordo com sua própria vontade, sem empecilhos ou regras normatizantes. Porém, essa necessidade de Adela teve um forte oponente que, no transcurso da narrativa, contribuiu para as construções de ações empolgadamente dramáticas numa luta entre liberdade e opressão. Adela não aceitou o destino imposto pela mãe, por isso foi o elemento revolucionário que personificou a civilização do progresso. Foi através da autodestruição provocada pelo suicídio que ela e também Geni tornaram-se verdadeiras donas de si.

Com efeito, concluímos que tanto Nelson Rodrigues no Brasil, quanto García Lorca na Espanha arquitetaram personagens femininas que estiveram enredadas na cadeia das normas patriarcais. E, assim, através de suas literaturas provocadoras, possibilitaram a renovação teatral em seus respectivos países. Ainda que reforçando algumas características de subordinação feminina, eles denunciaram e criticaram as sociedades hipócritas que utilizam dos valores morais da tradição para, muitas vezes, continuarem subordinando as mulheres na hierarquia que ela mesma estabeleceu. Por tudo isso, suas literaturas aproximaram-se e, mais que semelhanças estéticas, elas ajudaram a problematizar o lugar ocupado pelos sujeitos femininos no Ocidente.

REFERÊNCIAS

Referências de Nelson Rodrigues

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Tragédias cariocas II. 3. ed. Sábato Magaldi (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Referências de Federico García Lorca

GARCÍA LORCA, Federico. *A casa de Bernarda Alba*. Trad. de Marcus Mota. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Barcelona: Plaza & Janes. 1995.

GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Losada, 8. ed. 1967.

Referências sobre Nelson Rodrigues

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. A vida de Nelson Rodrigues, 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: Trágico então moderno*, 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

RODRIGUES, Sonia (Org.). *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Referências sobre Federico García Lorca

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

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. Uma Biografia*. Trad. de Augusto Klein. São Paulo: Editora Globo, 1989.

GIBSON, Ian. *Granada, 1936*. El asesinato de García Lorca. Barcelona: Crítica, Grupo editorial Grijaldo, 1980.

IRUSTA, Enrique Banús. *La generación del 27 y Federico García Lorca*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, 1986.

Referências Gerais

ACCIOLY, Lenora. *Reflexões sobre a peça teatral El maleficio de La mariposa*, de García Lorca. 2012. 103 f. Dissertação (Programa de Pós graduação em Artes). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

ASZYK, Urszula. *Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, 1986. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_ix.htm>. Acesso em 28 abril 2014.

AS VEDETES DO BRASIL. Direção de Dimas Oliveira Junior e Felipe Harazim. Documentário realizado com a WeDo Comunicação para as redes Stv Sesc Sanac de televisão. Produção de Caio Mancini, (59:39min). Disponível em: <www.youtube.com.br>. Acesso em: 11 maio 2014.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo 1. Fatos e Mitos*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia de Livro, 1967.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo 2. A experiência vivida*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia de Livro, 1967.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Claretiana, 187. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2009.

BOTELHO, Cristina; FERREIRA, Luciana Cavalcanti. “Crítica literária: conceito e evolução”. Travessia. Ano XII – Letras. Disponível em: <www.facho.br/artigos.php?codArtigo>. Acesso em: 02 junho 2015.

CAMPOS, Haroldo de. “Da Tradução como criação e como Crítica”. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & Outras Metas: Ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Momentos decisivos, 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. Série Princípios. 4. ed. rev. e ampliada, São Paulo: Editora Ática, 2006.

CARVALHO, Edilson Barbosa. *Política da ironia: Uma leitura d’O presidente negro*, de Monteiro Lobato. Berlim: Nova Edições Acadêmicas, 2014.

CASTRO, E.B. Viveiros; ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. “Romeu e Julieta e origem do Estado”. In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977, p. 130-169.

CASTRO FILHO, Claudio de Souza. *O trágico no teatro de Federico García Lorca*. 2007. 156 f. Dissertação (Instituto de Artes). UNICAMP, São Paulo, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 11 ed. Coordenação de Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CIFUENTES, Luis Fernández. *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1986.

CORRAL, Luis Sánchez. *Metáfora, cognición y competencia literária*. 2002. Disponível em: <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/23934/1/364_32.pdf>. Acesso em: 01 abril 2015.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 14-02-1965 a 29-09-1965.

CORTÉS, Agustín Veja. *Los gitanos en España*. 1997. Disponível em <www.unionromani.org/histo.htm> Acesso em: 15 agosto 2014.

COUTINHO, Eduardo F. “La literatura comparada en América Latina: Sentido y función”. *Voz y escritura. Revista de Estudos Literários*, nº 14, p. 237-258, enero-diciembre 2004.

CURADO, Beatriz Leme. *Nelson Rodrigues, miséria e redenção: Uma análise da obra rodriguiana pela perspectiva cristã*. 2007. 108 f. Dissertação (Programa em Ciências da Religião). PUC SP, São Paulo, 2007.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 09-04-1965 a 16-11-1965.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I. A vontade de saber*. Trad. de Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, 21ª reimpressão. São Paulo: Edições Graal, 2011.

GARCÍA MOREJÓN, Julio. *Federico García Lorca: La palabra del amor y de la muerte*. São Paulo: Faculdade Ibero-Americana, 1998.

GONZÁLEZ, Manuel Cifo. “Los personajes en La casa de Bernarda Alba”. Disponível em <<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/28456/1/Los%20personajes%20en%20La%20casa%20de%20Bernarda%20Alba.pdf>> Acesso em: 26 junho 2015.

ISSAEV, B. *La masculinización de la mujer*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1961.

JEHA, Julio. “Monstros como metáforas do mal”. In: *Monstros e Monstruosidades na literatura*. Organização de Julio Jaha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JODELET, Denise. “Representações sociais: um domínio em expansão”. In: *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 17 - 44.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Heloisa Buarque de Holanda (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.206-242.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 2. ed. Trad. R. M. Rosado Fernandes Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LOPES, Silvana Fernandes. “Retratos de mulheres na Literatura Brasileira do século XIX”. *Revista Plures Humanidades*. Ribeirão Preto: n.15, p.117-140, jan.jun. 2011.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*, 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1992.

MAIA, Cláudia de Jesus. *A invenção da solteirona*. Conjugalidade moderna e terror moral: Minas Gerais 1890-1948. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2011.

MAIA, Cláudia de Jesus. *Ficando para titia*. 2-9-2008. Disponível em: <www.revistadehistoria.com.br>. Acesso em: 26 nov. 2014.

MANINI, Daniela. *A crítica feminista à modernidade e o projeto feminista no Brasil dos anos 70 e 80*. Disponível em: <segall.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos/151>. Acesso em: 12 set. 2012.

MEDEIROS, Elen de. *Nelson Rodrigues e as Tragédias cariocas: um estudo das personagens*. 2005. 175 f. Dissertação (Departamento de Teoria e História Literária). Unicamp, São Paulo, 2005.

MESSINA, Giselle Beiguelman. *A guerra Civil Espanhola-1936-1939*. História em aberto. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 294.

MORANT, Isabel. “Hombres y mujeres en el discurso de los moralistas. Funciones y relaciones”. In: *Historia de las mujeres en España y América Latina II*. El mundo moderno. Direção de Isabel Morant. Madrid: Cátedra, 2005.

MORENO, José Alberto. *La madre siniestra*. 2014. Disponível em: <<http://obsinautas.com/flipbook/download/Obsinautas7.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2015.

MOTT, Maria Lúcia; MALUF, Marina. “Recônditos do mundo feminino”. In: *História da Vida Privada no Brasil 3*. República da Belle Époque à Era do Rádio. Nicolau Sevcenko (Org.). 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. *Feminino e Masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*, 5. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

NUNES, Clarice. O “velho” e “bom” ensino secundário: momentos decisivos. *Revista brasileira de Educação*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n14/n14a04>>. Acesso em: 10 maio 2015.

PAIXÃO, Sylvia. *A fala-a-menos: a repressão do desejo na poesia feminina*, Rio de Janeiro: Ed.: Numen, 1991.

PASSOS, Simone Aparecida dos. *Mulher, Desejo e Morte: Dramaturgia e Sociedade no inseparável triângulo de García Lorca*. 2009. 116 f. Dissertação (Teoria Literária). UFU, Uberlândia, 2009.

PERINAT, Adolfo; MARRADES, M^a Isabel. *Mujer, prensa y sociedad en España*. 1800-1939. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas, 1980.

PRIORI, Mary del. “Ritos da vida privada”. In: *História da vida privada no Brasil 1*. Cotidiano e vida privada na América Portuguesa. Laura de Melo e Souza (Org.). 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RABELO, Adriano de Paula. *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O’Neill e de Nelson Rodrigues*. 2004. 307 f. Tese (Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas). USP, São Paulo, 2004.

RAGO, Margareth. “Feminismo e Subjetividade em tempos pós-modernos”. In: *Poéticas e políticas feministas*. Organização de Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2004.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Disponível em <www.rae.es>. Acesso em: 28 junho 2015.

SCHOLZE, Lia. “A mulher na literatura: gênero e representação”. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa. (Orgs.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, 2002 (Mulheres e Literatura, 2). p.174-182.

SECO, David Fraile. “Lo “conveniente del matrimonio” o el “matrimonio de conveniencia” en la Edad Moderna”. Disponível em: <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/conveniente_matrimonio.asp>. Acesso em: 31 mar. 2015.

SWAIN, Tania Navarro. “A invenção do corpo feminino ou “A hora e a vez do nomadismo identitário?”” In: *Textos de História*: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB. Organização de Tania Navarro Swain, v.8.n.1/2. Brasília: UnB, 2000, p.47-81.

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

SOUZA, Marcela Macêdo Sampaio de. *O amor, a Liberdade e a Morte: Diálogo entre A casa de Bernarda Alba e Os Sete Gatinhos*. 2002. 109 f. Dissertação (Teoria Literária). Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2002.

SOUZA, Marcos Francisco Pedrosa Sá Freire de. *Nelson Rodrigues inventário ilustrado e recepção crítica comentada dos escritos do anjo pornográfico*. 2006. 237 f. Tese (Ciência da Literatura – Literatura Comparada). UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

SOUZA, Paulo Rogério de. *Teatro, Educação e Transformação social na Grécia Antiga: a função educadora do poeta*. 2009. <Disponível em: http://www.ppe.uem.br/publicacoes/seminario_ppe_2009_2010/pdf/2009/53.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2015.

TARI, Noelia. *El luto em España. Historia, evolución y particularidades*. 24-07-2012. Disponível em: <<http://www.normasdeprotocolo.com/historia-del-luto/>> Acesso em: 25 fev. 2015.

UNAMUNO, Miguel. “La generación del teatro” (1896). In: *Teatro completo*. Miguel Unamuno. Madrid: Aguilar, p. 1343-1373.

ZERNER, Gerda. *La creación del patriarcado*. Trad. de Mónica Tusell. Barcelona: Editorial Crítica. 1990.

ZOLIN, Lúcia Osana. “Crítica feminista”. In: BONNICI, Thomas. *Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.