

Bodas de Sangre, Yerma e La Casa de Bernarda Alba: poética e cotidiano

Simone Aparecida dos Passos (UFU) ¹

Resumo:

*A leitura das obras de Federico García Lorca nos possibilita vivenciar por analogia o transcendente de um homem que viveu aberto às sensações de sua comunidade e enraizado na ancestralidade constitutiva de seu povo, tendo como uma de suas metas por em cena as impressões de sua terra. Sua obra plena de afetos e paisagens da Espanha o fizeram dono de uma escrita particular e profunda, só encontrada naqueles que reconhecem o quão importante é o ser humano e a natureza. Toda a extensão de sua obra dialoga com a representação do mundo em que vive, nas palavras de Perdreza Jiménez (1991, p.58), “se conjugan los influxos populares y los elementos de la más atrevida vanguardia”. Nossa pesquisa investiga os textos dramáticos *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La Casa de Bernarda Alba* (1936) como expoentes de um discurso individual e social do dramaturgo que traz à cena a demonstração de comportamentos sociais profundamente radicados no inconsciente coletivo. Pretendemos neste artigo dirigir nossa atenção ao feminino e ao seu desejo presentes nesta dramaturgia.*

Palavras-chave: Lorca, feminino, dramaturgia

Introdução

O dramaturgo Federico García Lorca cheio de pulsão criadora, não só se dedicou à escrita, foi além, utilizou a música, o teatro e o desenho para expor suas sensações e reflexões sobre a Espanha. Nosso objeto de estudo analisa os textos dramáticos *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La Casa de Bernarda Alba* (1936) dramas que fazem parte da trilogia rural do autor e que ilustram a sociedade tradicional. Nas rubricas destes dramas, a divisão se dá por Quadros – a partir do século XVIII é comum a dramaturgia usar essa nomenclatura referindo-se a uma concepção pictórica, a uma unidade obtida pela criação de uma atmosfera diferente a cada cena. Em *La casa de Bernarda Alba*, por exemplo, encontramos a disdascália: “*El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico*”, com este enunciado a peça teatral torna-se a fixação de um momento, um tempo presente, uma imagem. Nessa característica de um presente estático, como fotografia ou quadro o texto dramático retoma sua origem mimética e representativa da realidade a partir de sua leitura ou encenação. Estes três dramas nascem de observações diárias, de fatos cotidianos do dramaturgo, que graças a sua criatividade se tornaram literatura. Partindo da história sua criação poética o faz dono de uma escrita particular e profunda encontrada naqueles que reconhecem o quão importante é o ser humano e a natureza, toda a extensão de sua obra dialoga com a representação do mundo em que vive, nas palavras de Perdreza Jiménez (1991, p.58), “*se conjugan los influxos populares y los elementos de la más atrevida vanguardia*”.

A realidade imediata o toca e sua digressão perpassa a criação artística que se apropria de técnicas de comunicação e valores criando a existência e co-existência de diferentes dimensões da realidade e distintas artes. Assim, o drama lorquiano pleno de um léxico sedutor e sensível possibilita um pensamento que se estende além do artístico e do imediato, não se fixa apenas no objeto mas, dialoga com outros conhecimentos de mundo. Percebemos nos textos estudados a exposição de um discurso individual do dramaturgo e mesmo da sociedade que o circunda. Notamos em cena a demonstração de comportamentos sociais profundamente radicados no inconsciente coletivo e portanto recorrentes em diversas sociedades trazendo a sua obra caráter de universalidade. As personagens Noiva, Yerma e Adela, protagonistas destes dramas são representantes trágicas do feminino em uma sociedade tradicional. A partir do que vivem, falam e sentem estas personagens, compreendemos melhor a dimensão da obra de García Lorca. Segundo

Anne Ubersfeld, o registro que o texto dramático faz sobre o comportamento humano é um diálogo entre sujeitos em diferentes formas, tempos e espaços. A condição do texto teatral, ela escreve:

Es discurso, a un tiempo, de un emisor-autor, en cuyo caso puede ser pensado como totalidad textual – articulada – (el discurso de Racine en Fedra) y es discurso, de igual modo e inseparablemente, de un emisor-personaje y, en ese sentido se trata del discurso solo articulado sino fragmentado cuyo sujeto de la enunciación es el “personaje”, con todas las incertidumbres que envuelven la noción de personaje. (UBERSFELD, 1998, p. 176)

Considerada a afirmação de Ubersfeld, podemos dizer que os textos *Bodas de Sangre*(1933), *Yerma* (1934) e *La Casa de Bernarda Alba* (1936) comunicam impressões imediatas que são facilmente identificáveis, mas, também sugerem inúmeras intenções que extrapolam o significado denotativo alcançando questões que um olhar mais descuidado ou inexperiente não saberia julgar. A compreensão do texto abarca o transcendente de um homem que viveu o seu tempo aberto às sensações de sua comunidade e enraizado na ancestralidade constitutiva de seu povo e mesmo a individualidade de cada personagem que o enuncia. O texto dramático assim, congrega em si mais de um tempo e um discurso, ele se torna plural, contém muitos dizeres. Alfredo Bosi escreve:

Mesmo quando o poeta fala de seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz quando poeta, de um *modo* que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo “eterno” da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. (BOSI, 1977, p. 112)

Consoante a esse pensamento de Bosi, podemos afirmar que nos dramas mencionados é possível identificar sensações que existem em diferentes culturas e tempos, o texto do dramaturgo não fala somente de seu tempo, mas de outros. O ofício de Federico García Lorca com a palavra transforma seus personagens não em alegorias de uma comunidade específica, mas toca o arquétipo das relações transcendendo a geografia. Essa consideração permite a interpretação de sua obra via analógica. O que expressa o personagem pode encontrar reverberações na vida do autor e do apreciador. Quando falamos da dramaturgia lorquiana vemos o texto literário ultrapassar o rigor do encadeamento de idéias e tocar a poesia numa riqueza simbólica profunda na articulação de cenas cotidianas. Pela arte, García Lorca pôde falar do que era imediato a seus sentidos ou mesmo fazer projeções, assim, ele disponibilizava a palavra de forma criadora e recriadora de mundos. Antonio Cândido (1985) escrevendo sobre literatura e sociedade, diz ser a criação literária comunicação expressiva profundamente radicada no artista. Ela é mais que transmissão de noções e conceitos estando associado à nossa interioridade, às sensações e anseio do si mesmo, ele escreve:

[...] criação literária corresponde a certas necessidades de representação de mundo, as vezes como preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada. Mas isso só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão de mundo. (CÂNDIDO, 1985, p.55)

Compartilhando do que diz A. Cândido e estendendo sua afirmação aos textos estudados podemos entender a importância dos sentidos para a compreensão do que expõe o dramaturgo. A escrita é nesse sentido, a resultante da conjunção do corpo humano e suas vivências, uma resposta às influências do meio sob a forma de signo destinado a emergir em imagens e sensações. O que queremos dizer é que, a literatura é uma construção performática e seu desvelamento também passa

por uma performance, porque escritor e leitor reconhecem elementos comuns dentro da obra literária. A este respeito Paul Zumthor afirma que a performance é o único modo vivo de comunicação poética, e ainda acrescenta:

As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, ação do locutor e, em ampla medida a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: dessas, elas engendram o contexto real e determinam o alcance. Habitados como somos, nos estudos literários, só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar nele (ZUMTHOR, 2000, p. 35)

Mesmo concentrados somente no texto, não podemos negar que o sentimento e a sensação são importantes para situar-nos no contexto do autor. Assim, considerada a performance, o papel do corpo torna-se extremamente importante para a produção, compreensão e prazer do texto, pois ela se dá de maneira histórica. A experiência de sensações será um diferencial na apreciação poética de uma obra. Ao ler um texto, o leitor pode ter despertados os cinco sentidos, o que pareceu grande emoção para um, para outro não passa de tolice, tudo vai depender da experiência individual do leitor, de sua capacidade interpretativa, da performance e de outros potencializadores de leitura. Assim, para compreender bem uma obra literária é preciso partir de sensações e símbolos comuns entre escritor e leitor: do já visto, para alcançar o que poderia ser visto, parafraseando Aristóteles.

O enredo desta trilogia agrária possui uma marcada influência da natureza sobre o homem e o diálogo entre eles dentro da sociedade patriarcal. A dramaturgia de Lorca revela o andaluz, a apropriação dos charcos da Vega¹ e também das “*formas idiomáticas, acervo de imágenes, motivos argumentales*” encontrado nos espanhóis. Sobre todas essas fontes de escrita do dramaturgo, Eich escreve:

– no son, en último extremo, más que formalidades que pueden manejarse a voluntad. Pertenecen al mundo en que el andaluz se halla enclavado, y si entre Lorca y su pueblo no existiese relación más íntima que la establecida por esta comunidad ambiental, no habría razón para otorgar precisamente a Lorca un puesto singular entre la muchedumbre de poetas andaluces. [...] Lorca se distingue por haber dado expresión particularmente pura y absoluta a las estructuras más hondamente arraigadas del andaluz y, en sentido amplio, del español. En consecuencia, el análisis de las estructuras lorquianas debería facilitarnos, en el mejor de los casos un testimonio sobre el español en general. (EICH, 1970, p. 15)

Contudo, essa apropriação que García Lorca faz da cotidianidade ultrapassa as fronteiras culturais e chega aos mais distintos povos a comunicação por meio do encontro de sensações. As personagens lorquianas ilustram a vivência impotente das pessoas com relação aos seus anseios e as normas que norteiam a comunidade. Nos dizeres de Anne Ubersfeld, uma personagem dramática é um mediador de comunicação, em uma obra. Ela escreve que:

Se trata, pues, de un proceso de comunicación entre “figuras” – personajes que tiene lugar en el interior de otro proceso de comunicación: el que une al autor con el público; se comprende así que toda “lectura” que se oponga a la inclusión del diálogo teatral en el interior de otro proceso de comunicación no puede por menos de errar el efecto de sentido del teatro. Leer la escena de las confidencias de Fedra a Hipólito sin tener en cuenta la

¹ O termo de origem pré-romana, designa uma planície fértil entre as montanhas.

relación de Racine con el espectador es una lectura forzosamente reductora. Y es que ele diálogo es un englobado dentro de un englobante. (UBERSFELD, 1998, p. 177)

Assim, uma personagem torna-se o centro da tríade escritor, leitor e espectador, pois, ela intermedeia diferentes discursos e enuncia em favor de distintos sujeitos. Lorca utiliza de imagens, acontecimentos, canções e outras formas como ponto de partida para criação do texto dramático: esses motivadores se tornam seu conhecimento que é cumulado através do contato entre as pessoas e a natureza minuciosamente trabalhados por sua técnica. Sobre o conhecimento popular Nietzsche escreve que "nos parece antes de tudo como espelho musical do mundo, como comédia primordial que procura a si uma imagem de sonho paralela e que a exprime na poesia". (NIETZSCHE, 2007, p. 53). Assim, a obra de Lorca narra acontecimentos que ciclicamente se veem na sociedade tradicional, encontramos no diálogo entre Yerma e a Velha Pagã um exemplo desse contato com referências a experiências passadas:

Yerma- Hace tiempo estoy deseando tener conversación con mujer vieja. Porque yo quiero enterarme. Sí. Usted me dirá...

Vieja – ¿Qué?

Yerma – (Bajando la voz) Lo que usted sabe. ¿Porqué estoy yo seca? ¿ Me he de quedar en plena vida para cuidar aves o poner cortinitas planchadas en mi ventanillo? No. Usted me ha de decir lo que tengo que hacer, que yo haré lo que sea, aunque me mande clavarme agujas en el sitio más débil de mis ojos. [...]

Vieja – A otra mujer serena yo hablaría. A ti no. Soy vieja, y sé lo que digo. (LORCA, 1975, 1288)

No diálogo acima, as mulheres falam de suas experiências, em linhas gerais, expressam a vida das comunidades que passam seu conhecimentos pela oralidade e experiência empírica, a religião, a sabedoria popular, os costumes são marcas agudas nessa dramaturgia que motiva a reconhecer o espírito do tempo e sua força dominadora. O que nos chama a atenção nos textos *Bodas de Sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba* é que o autor rompe com contextos cronológicos chegando mesmo a tocar o tempo imemorial pela via do mítico seja ele cristão ou pagão. Sobre essa característica de Lorca, Irley Machado escreve:

O autor passa sucessivamente de realidades internas à realidade externa e elimina as contradições entre a ação e o sonho, assim cria imagens audaciosas capazes de forçar o senso comum. Sua poesia híbrida, mas autêntica, (clássica pela forma, popular pela temática) se abre sobre os ritmos populares e os ecos de uma tradição. Ela se associa à luminosidade de seu país, uma plenitude de vida e certas sonoridades orientais ou como diz Carlos Spinedi: é finalmente um mítico e mágico. (MACHADO, 2007, p.09)

Nisto, a dramaturgia de Lorca retoma a forma mítica de pensar o mundo, o conhecimento do sagrado primitivo e a experiência cíclica da natureza que o homem carrega consigo, ainda que hajam novas regras sobrepostas a essas experiências. Mesmo que a cultura caminhe para a perda do valor de culto e para a normatização dos comportamentos, o referencial do antigo ainda está presente, pois, o conhecimento empírico se dá de forma cumulativa. As personagens femininas são extremamente humanas e vivem situações absolutamente verossímeis. Este encontro com a humanidade das personagens somente é possível quando nos apercebemos dos aspectos sagrados da existência como um todo, no encontro com o homem primeiro e sua relação com o mundo. A tensão entre o ciclo da natureza e os diferentes referenciais de sagrado na sociedade racional se configura brutal. E assim, suas personagens femininas motivadas por uma ânsia latente, um desejo que as

corróe e as toma por inteiro, por assalto e condução leva-as a vivenciarem a liberdade de um tempo suspenso, uma realidade a parte do conflito natureza e sociedade, como poeticamente Lorca escreve:

Há almas que têm azuis luzeiros, manhãs murchas
entre folhas do tempo, e castos rincões
que guardam um velho rumor de nostalgias
e sonhos. (LORCA, 2000, p.101)

Assim, esta dramaturgia plena de sentimento busca a realização e a satisfação do homem. Lorca cria a partir de conflitos cotidianos possíveis tragédias humanas que se realizam pela incompreensão da necessidade de liberdade de cada um. Essa tríade textual conjuga história e poesia nas páginas da dramaturgia.

Conclusão

A escolha das paisagens e das sensações de sua gente torna a dramaturgia de Federico García Lorca não apenas local, mas, universal, pois, o vivenciado por cada personagem encontra equivalência não só no espanhol, mas no homem em geral. O dramaturgo é um homem que vive seu tempo e lança imagens que fazem eco a sua intenção poética. Sua arte é um fazer, um refletir e um expressar. Ele consegue amalgamar distintas artes e cotidianos. A prosa construída com profundidade poética de seus textos tem uma infinidade de signos a serem decodificados pela leitura. A dramaturgia de *Bodas de Sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba* é reveladora de tradições, organizações sociais, psicologias individuais e outras constatações do homem espanhol.

A cultura de uma sociedade é um elemento importante para a constituição do indivíduo, percebemos as personagens Noiva, Yerma e Adela, como seres sociais de uma comunidade: realiza-se nestas mulheres a a *mimeses* que na teoria de Auerbach (1994) é de categoria adjetiva, a serviço da expressão da individualidade, ele percebe a figura em tensão, vista na aspereza do mundo. A imagem das personagens no texto nos põe em contato com duas perspectivas igualmente concretas e historicizadas, tendo a primeira o papel de prefigurar a segunda, que por sua vez, não a reduplica, mas a completa. Nos dizeres de Waizbort (2004):

Encarar historicamente a poesia não significava, como então era freqüente e não deixou de ser nos nossos dias, vê-la “de fora”, i.e., em seu serviço ou em sua correspondência com as instituições sociais, nem tão pouco “de dentro”, como prova de superioridade individual e de virtuosismo verbal. Significava, sim, identificar a linha sinuosa pela qual a voz do poeta pertence à alteridade sócio-cultural e a alteridade nela se formula. Em vez de uma interpretação dissociativa, em que o primeiro plano era ocupado por uma figura única, fosse a individualidade poética, fosse a sociedade condicionante, lidamos com um fenômeno complexo, onde dominam a mescla, as interferências, as pressões e o jogo de múltiplas influências.(WAIZBORT, 2004, p. 384).

Para pensarmos a dramaturgia, não devemos nos limitar a impressões imediatas, mas como nos coloca Waizbort, é preciso considerar interferências, pressões e o jogo de múltiplas interferências. A proposta do drama poético de Lorca se caracteriza como uma realidade poética de antes, agora e depois. O texto expressa o autor como também várias faces da sociedade em que ele está inserido. Existe no drama uma carga histórica que é individual, colhida pela observação ou experiência, e da mesma forma, de toda a cultura espanhola. A qualidade individual de cada personagem e sua trajetória também são, em determinada medida, coletivas pois, expressam a

realidade imediata e um simulacro de outras realidades. O texto dramático, assim, converge no homem se metamorfoseando através do tempo, rompendo e reassumindo sua cultura.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*; trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2006
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: A teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre arte*. São Paulo: Ática, 1989.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985
- EICH, Christoph. *Federico García Lorca: Poeta de la Intensidad*. Madrid: Gredos, 1970
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2000.
- LEIBENSON, Claude. *Federico García Lorca: Images de fogo, images sang*. Trad. Simone Passos. L'Harmattan, France,. 2006
- LORCA, Federico Garcia Lorca. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1975
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca: uma biografia*. São Paulo: Globo, 1985
- MACHADO, Irley. *O erotismo na dramaturgia poética de García Lorca*. Uberlândia:s/e, 2007
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.(Coleção Leitura e Crítica)
- ROSENFELD, Anatol. *Primas do teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. – (Debates; v.256)
- SILVA, Maria Ivonete Santos. *Octávio Paz e o tempo da reflexão*. São Paulo: Scortecci, 2006
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- _____. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac& Naify, 2001
- UBERSFELD, Anne. *Semiotica teatral*. Madrid: Catedra, 1998
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ, 2000
- WAIZBORT, Leopoldo. *Auerbach: História e Metahistória*. In.: *Erich Auerbach sociólogo*. Tempo Social, 2004, vol.16, n. 1.

Autor(es)

¹ **Simone Aparecida dos PASSOS, Mestranda**
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
simoneapassos@yahoo.com.br