

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

ROCIELE DE LÓCIO OLIVEIRA

**TRAGÉDIA NO PALCO: O CASAMENTO EM *BODAS DE SANGRE*, DE
GARCÍA LORCA, E *VESTIDO DE NOIVA*, DE NELSON RODRIGUES.**

VITÓRIA

2015

ROCIELE DE LÓCIO OLIVEIRA

**TRAGÉDIA NO PALCO: O CASAMENTO EM *BODAS DE SANGRE*, DE GARCÍA LORCA,
E *VESTIDO DE NOIVA*, DE NELSON RODRIGUES.**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Maria Mirtis Caser.

VITÓRIA
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Oliveira, Rocielle de Lócio, 1988 -

Tragédia no palco: o casamento em *Bodas de sangre*, de García Lorca, e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues/ Rocielle de Lócio Oliveira. -2015
97 f.

Orientador: Maria Mirtis Caser.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1.Literatura- Literatura comparada. I. Caser, Maria Mirtis, 1949. II Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU

ROCIELE DE LÓCIO OLIVEIRA

TRAGÉDIA NO PALCO: O CASAMENTO EM *BODAS DE SANGRE*, DE GARCÍA LORCA, E *VESTIDO DE NOIVA*, DE NELSON RODRIGUES.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Letras.

Vitória/ES, _____ de _____ de 2015

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Maria Mirtis Caser (Orientadora)

Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón (Membro Titular Externo)

Prof. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (Membro Titular Interno)

Prof. Dra. Sandra Mara Mendes da Silva Bassani (Membro Suplente Externo)

Prof. Dr. Orlando Lopes Albertino (Membro Suplente Interno)

RESUMO

Trata-se de analisar, numa perspectiva comparativista, a representação do casamento, nas peças teatrais *Vestido de noiva* (1943) de Nelson Rodrigues e *Bodas de sangre* (1933) de Federico García Lorca, a fim de se verificar o tratamento dado pelos dois dramaturgos aos triângulos amorosos, denunciados durante a cerimônia de casamento dos protagonistas. Nelson Rodrigues mostra um cenário brasileiro em que se delineia um conflito vivenciado por mulheres da classe média burguesa e urbanizada de uma sociedade moderna. Em García Lorca desvendam-se os sentimentos amordaçados das mulheres espanholas em suas relações afetivas, em um espaço rural e conservador. As duas obras têm na paixão e na transgressão de imposições morais, religiosas e legais a fonte de todos os atritos, que resultam na morte de suas personagens principais. As duas Guerras Mundiais e a Guerra Civil espanhola marcam o tempo das tragédias pessoais na dramaturgia dos dois autores.

Palavras chave: Literatura Comparada. Teatro. *Vestido de Noiva*. *Bodas de Sangre*.

ABSTRACT

The research analyses, on a comparative approach, the wedding representation in the theatre plays *Vestido de noiva* (1943) by Nelson Rodrigues and *Bodas de Sangre* (1933) by Federico Garcia Lorca aiming at verifying the treatment given by the dramatists to love triangles, announced during the protagonists wedding ceremony. Nelson Rodrigues depicts a Brazilian scenario in which is displayed a conflict lived by middle-class bourgeoisie women in an urbanized modern society. Garcia Lorca's play represents the muzzled feelings of Spanish women in their affective relations taking place in a rural and conservative space. The two oeuvre have passion and transgression of moral, religions and legal imposition as sources of all conflicts, that will result in the death of its main characters. The two World Wars and the Spanish Civil War mark the time of personal tragedies in the playwriting of both authors.

Key-words: Comparative Literature. Theatre. *Vestido de Noiva*. *Bodas de Sangre*.

SUMÁRIO

Introdução _____	12
Capítulo 1: O teatro de Federico García Lorca: <i>Bodas de sangre</i> _____	16
Capítulo 2: O teatro de Nelson Rodrigues: <i>Vestido de noiva</i> _____	41
Capítulo 3: Um estudo comparativista sobre a representação do casamento nas peças teatrais <i>Vestido de noiva</i> de Nelson Rodrigues e <i>Bodas de sangre</i> de Federico García Lorca _____	64
Considerações finais _____	83
Referências _____	86
Anexos _____	91

Para Francisca, fonte de amor e vida.
(in memoriam),

Para Aldeci e Rita, por me guiarem em meus passos.

Agradecimentos

A Maria Mirtis Caser, pelo apoio e pelas orientações constantes e pela presença amiga sempre envolta em carinho e afeto.

Aos meus familiares, pela confiança e presença em minha vida.

Aos amigos, em especial Mariana, Thaísa, Bárbara, Mayra, Letícia, João Paulo, Laio, Victor, e Rafael, pelo momentos de descanso oportuno e pelas risadas sem fim.

Aos professores e funcionários do PPGL que, direta ou indiretamente, contribuíram para esta jornada.

A Esteban Reyes Celedón, Ester Abreu Vieira de Oliveira, Sandra Mara Mendes da Silva Bassani e Orlando Albertino, por aceitarem ser parte da banca examinadora.

À FAPES, pela concessão da bolsa.

“Mas o mais sublime é o baixar da cortina
e o que ainda se avista pela fresta:
aqui uma mão se estende para pegar as flores,
acolá outra apanha a espada caída.
Por fim uma terceira mão, invisível,
cumpre o seu dever:
me aperta a garganta.”
Wisława Szymb

Introdução

Introdução

“Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela,
pero tenia marido.”

Federico García Lorca

Neste trabalho se analisam os textos *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, tomando, numa perspectiva comparatista, o tema do casamento, central das duas obras, e passando pelos demais temas que aparecem nas peças, como o amor e a paixão, o homem e o dinheiro, o matriarcado, o patriarcado, o fatalismo, a culpa, o castigo e a morte. Esses temas são caros aos autores estudados e aparecem em várias obras de sua autoria, como o comprovam suas bibliografias.

Tanto García Lorca quanto Rodrigues são fartamente reconhecidos pelo público e pela crítica, comprovando-se esse reconhecimento pela extensa fortuna crítica que os comemora. O tratamento dado a temas corriqueiros, como sejam o amor e as consequências que dele despontam, sejam benfazejas ou desventuradas, moldados pelos autores na forja de trágica modernidade, atraem os mais diferentes gostos, e animam pesquisadores a desvendar os mistérios que esses dramaturgos escondem nas entrelinhas de sua escritura. O desafio de seduzir o leitor com uma leitura sobre obras que contam já com leitura ampla e consagrada é grande, mas esperamos trazer, com a escolha da comparação entre *Vestido de noiva* e *Bodas de sangre*, mais uma fresta para o mundo dos dois dramaturgos, sempre aberto a novas miradas.

Nelson Rodrigues, jornalista, escritor e dramaturgo brasileiro, escreveu sua primeira peça, *A mulher sem pecado*, em 1941, e mais tarde, em 1943, despontou no cenário nacional com *Vestido de noiva*, que causou uma modernização para os palcos brasileiros. Federico García Lorca, escritor espanhol nascido em Granada, trata em suas peças de temas vivenciados em sua época e reconhecíveis por qualquer leitor. Sua obra, ao mesmo tempo local e universal, mostra o valor artístico e o comprometimento com as verdades que defendia o poeta em sua curta e marcante trajetória — Lorca viveu de 1898 a 1936, quando foi morto de forma brutal pelas forças policialescas ligadas a Franco. A sua estreia como dramaturgo se deu em 1919, com a peça *El maleficio de la mariposa*, encenada em 1920.

Para a produção desses estudos, contamos com as leituras dos teóricos e críticos de Nelson Rodrigues, tais como Ronaldo de Lima Lins (1979), Victor Hugo Adler Pereira (1999), Ruy Castro (1992) e Sábado Magaldi (2004). Para a recepção de Federico García Lorca nos apoiamos em Cláudio Castro filho (2009), Mario M. González (1989) Ian Gibson (1976).

Também nos valem da obra de Eduardo Coutinho (2003) sobre *Literatura comparada na América Latina*, e as leituras de Michelle Perrot (2009) e Georges Duby (1994) sobre o contexto histórico retratado nas obras teatrais. Contamos com estudos sobre o teatro grego em Arturo Berenguer Carísomo (1987) para investigar que marcas ainda se mantinham presentes nas peças desses dramaturgos.

Pudemos nos aprofundar, ainda, no estudo do teatro, desde a antiguidade até o surrealismo, com autores como Anton Tchekov, Pirandello, Lope de Vega, Valle Inclan e García Lorca; além de teóricos e críticos do teatro como Francis Ferguson (1964), Jacob Guinsburg (2006), Ester Abreu Vieira de Oliveira (2009). E nos estudos sobre o tema da paixão, do amor, da morte, da sedução, em autores como Georges Bataille (1987), que trata do erotismo, da atividade sexual e da relação com o interdito; José de Anchieta Corrêa (2008), nos seus estudos sobre a morte ao longo dos séculos; e Philippe Ariés (2012), nos seus estudos históricos sobre a relação do homem com a morte. Além dos textos teóricos, por se tratar de obras ricas em símbolos e imagens, acrescentamos o *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis (2005), e de símbolos de Herder Lexikon (1990) à bibliografia.

Em nossas leituras, apreendemos como as duas obras centrais nesta pesquisa são ricas em temas e propostas possíveis de serem abordadas neste trabalho, o que não foi possível de se fazer por ser necessário delimitar um *corpus* factível para o estudo dentro dos dois anos de mestrado, mas acreditamos que às discussões sobre o tema do casamento e da morte, como os dois são relacionados e abordados pelos autores, acrescentamos algumas características.

Para uma compreensão maior dos capítulos, faz-se uma breve descrição do que abordamos em cada um: No primeiro capítulo abordamos a obra *Bodas de sangue*, de Federico García Lorca, tratando dos temas que nela consideramos significativos, relacionando-a com as demais obras do autor. Tratamos ainda do contexto histórico no momento da escrita da peça.

No segundo capítulo tratamos da obra *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues, com uma análise do casamento na obra, do triângulo amoroso e do conflito que rodeia os personagens. Tratamos também das características do teatro de Rodrigues, em conjunto com outras obras

do autor, e da importância de *Vestido de noiva* para o cenário nacional da época em que a obra foi escrita e para os nossos dias.

No terceiro capítulo retomamos as duas obras e verificamos sob a ótica comparativa os pontos que se assemelham e os que se afastam, com relação ao casamento, ao triângulo amoroso que se forma em ambas as peças, às famílias dos protagonistas, aos cenários que formam os ambientes, dentre outras características. Também tratamos do ambiente em que as obras foram escritas, como os escritores se envolveram com a situação política e social da época e como esses elementos apareceram (ou não) nas obras analisadas.

Capítulo 1: O teatro de Federico García Lorca: *Bodas de sangre*

Capítulo 1: O teatro de Federico García Lorca: *Bodas de sangre*

Canción de la madre del amargo

Lo llevan puesto en mi sábana
mis adelfas y mi palma.

Día veintisiete de agosto
con un cuchillo de oro.

La cruz. ¡Y vamos andando!
Era moreno y amargo.

Vecinas, dadme una jarra
de azófar con limonada.

La cruz. No llorad ninguna.
El Amargo está en la luna.
(Federico García Lorca)

Analisaremos aqui como as representações do erótico e da morte aparecem em *Bodas de sangre*, obra escrita por Federico García Lorca em 1933, que tem em seu enredo uma história de amor seguida de morte, vivenciada por um casal apaixonado desde muito tempo antes do momento em que se passa a obra teatral os personagens denominados como *La Novia* e *Leonardo*. Na peça todos os personagens são nomeados pelo papel que dentro dela desempenham, de acordo com o parentesco que os relaciona com o triângulo amoroso que irá acontecer entre o *Novio*, a *Novia* e *Leonardo*. É importante notar que *Leonardo* é o único personagem que participa ativamente da peça que recebe um nome próprio. É ele quem vai tirar a noiva do caminho que ela tinha planejado para si e mudar o destino de todos os envolvidos.

No enredo da peça acontece um casamento entre os nomeados noivos. Esse matrimônio vai firmar a união do casal, das duas famílias e de todos os planos de futuros e bens financeiros que os pais de cada um dos noivos guardavam para o futuro de seus respectivos filhos.

Em várias obras dramáticas e poéticas de García Lorca a morte tem forte relação com o erótico, e nas peças explicita-se a tensão sexual, que antecede o sexo ou pelo menos o jogo de sedução entre os casais e, assim como o sexo é a atividade geradora de vida, por ela também perpassa a morte. No teatro de Lorca verificamos a presença de Eros e Tânatos aparecendo simultaneamente, com uma forte relação entre esses dois mundos, o da vida e o da morte.

Nesse trabalho analisamos as peças teatrais de García Lorca, mas registramos que em sua extensa obra poética, ele também utiliza esse jogo entre o erotismo e a morte, como podemos verificar num trecho do “Romance sonábulo” que segue:

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche su puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos,
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar.
Y el caballo en la montaña.
(GARCÍA LORCA, 1966, p. 432)

O enredo de *Bodas de sangre* se inicia com os preparativos para o casamento de dois jovens, juntamente com a reunião e a confraternização entre as famílias. Ao lado da desejada história de amor que está sendo construída pelos noivos, se inscreve também uma relação amorosa de traição da noiva com sua paixão da época de juventude. Em *flashback*, aparece a informação de que muito tempo antes da notícia do casamento dos personagens dos noivos, a *Novia* e *Leonardo* tinham sido namorados e que o relacionamento tinha sido rompido aparentemente devido ao fato de *Leonardo* não ter bens suficientes para oferecer ao pai da noiva, como prova de que poderia manter e aumentar o padrão financeiro da família da moça.

Após os acertos dos detalhes sobre o futuro do casal que se unirá e sobre a cerimônia religiosa, o casamento é firmado entre as famílias, a relação entre os dois jovens parece ser muito vantajosa para todos os envolvidos: os noivos são jovens, pretendem ter muitos filhos para manter o nome da família, o sucesso dos vinhedos do noivo e para proliferar a riqueza já existente em sua família. A razão principal para a união entre os noivos parece ser a confortável situação financeira da família do *Novio*. Numa conversa entre o pai da noiva e a mãe do noivo, percebe-se que as qualidades que são levadas em conta para o noivado, segundo cada um dos pais. É nas palavras deles que aparece a menção da importância dos bens financeiros e dos demais motivos que os noivos teriam para firmar a nova união entre as duas famílias:

MADRE: Mi hijo tiene y puede.
PADRE: Mi hija también.

MADRE: Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol.
PADRE: Qué te digo de la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes.
MADRE: Dios bendiga su casa.
PADRE: Que Dios la bendiga (GARCÍA LORCA, 2007, p. 91).

Em *Bodas de sangre* a mulher tem um espaço muito demarcado, o seu valor se dá de acordo com os seus atributos e sua serventia para com o seu futuro marido. No trecho que segue podemos perceber a forma como a mulher é tratada pela família do noivo, em que a “qualidade” da noiva é vista através de suas habilidades domésticas:

MADRE: Tu padre sí que me llevaba. Eso es buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres, el trigo, trigo.
NOVIO: ¿Y yo, madre?
MADRE: ¿Tú, qué?
NOVIO: ¿Necesito decírselo otra vez?
MADRE: (Seria) ¡Ah!
NOVIO: ¿Es que le parece mal?
MADRE: No
NOVIO: ¿Entonces...?
MADRE: No lo sé yo misma. Así, de pronto, siempre me sorprende. Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad que sí? Modosa. Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas, y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente (GARCÍA LORCA, 2007, p. 66-67)

Em variadas obras de García Lorca, ocorre o registro da situação das mulheres da época em que o autor escreve suas peças mais famosas, entre os anos de 1919, com *El maleficio de la mariposa*, até 1936, com *La casa de Bernarda Alba*. Nas obras as esposas dedicavam suas vidas inteiramente ao marido, e, se esse morria, ela passava, praticamente, a um estado de quase morte. Em um trecho de *Bodas de sangre* podemos ver como o casamento era a vida das mulheres:

MADRE: Perdóname. (Pausa) ¿Cuánto tiempo llevas en relaciones?
NOVIO: Tres años. Ya pude comprar la viña.
MADRE: Tres años. Ella tuvo un novio, ¿no?
NOVIO: No sé. Creo que no. Las muchachas tienen que mirar con quien se casan.
MADRE: Sí. Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está (GARCÍA LORCA, 2007, p. 68).

As condições de vida precária das mulheres descritas por Michelle Perrot, em *História das mulheres no Ocidente: o século XX*, podem ajudar na explicação dos desastres em que se transformam as histórias de amor que analisamos aqui. Anne-Marie Sohn (In: PERROT, 1991, p. 117), registra o momento histórico vivenciado pelas mulheres desse século: “O

estereótipo da mulher, ‘sacerdotisa do lar’ ou ‘anjo da casa’, cristaliza-se a partir da segunda metade do século XIX, não só na literatura e na arte, mas também nas obras científicas”, com esses movimentos “(o)s homens sublinham desde então a fragilidade física da mulher, que exige que sejam protegidas das agressões e poupadas a fadigas excessivas para o seu sexo”. Nessa corrente “as elites desempenham um retrato moral da mulher que valoriza a sensibilidade em detrimento da inteligência, o devotamento e a submissão em detrimento da ambição ou de especulações intelectuais que excedam as suas forças e ameçam a sua feminilidade”. Dessa forma “(a) esfera pública é reservada ao homem, e o *home, sweet home* (lar, doce lar) à mulher”.

Perrot (1991) expõe que, assim, cabiam à mulher os ambientes internos, os cuidados da casa e das vontades do marido, e ao homem os ambientes externos, desde seu papel econômico com a família, com o trabalho, até os locais privados destinados às reuniões políticas e aos prazeres sexuais. Assim, no século XIX a mulher só tinha dois caminhos: ou seguia a vida de mulher pura e casta, pronta para o casamento que lhe era preparado e esperado por toda a vida; ou de mulher impura, ou meretriz, que por alguma circunstância, normalmente independente de sua vontade, rompe com essa regra e segue sem desfrutar do casamento, e sua, falsa, garantia de felicidade eterna.

Em *Bodas de sangre*, está a constatação de que o casamento deveria ser a única preocupação de uma mulher da época, algo que lhe era ensinado desde sempre e a essa finalidade eram direcionados todos os seus ensinamentos, passados de mãe para filha, como, por exemplo, o cozer, o bordar, e os rudimentos de puericultura. Toda a sua vida deveria estar direcionada para o casamento, e, para isso, todos os membros da família se empenhavam em preparar a moça e selecionar-lhe um bom pretendente.

Essas mulheres que conseguem desvincular-se de algumas regras sociais – como a de que a filha mais velha deve ser a primeira a casar-se e a mais nova deve ocupar-se do bem estar dos pais até a morte deles – e seguem outra vida, como a do celibato, eram tachadas de solitárias ou mesmo de lésbicas, isto é, não teriam função na sociedade, ao contrário dos homens solteiros, que passavam a ser conhecidos como os “solteirões”, e ganhavam o status de “escritores” e até de “gênios”.

Mas alguma mudança nesse cenário foi-se dando e algumas mulheres começaram a perceber que outras saídas eram viáveis, que se podia sobreviver sem depender financeira e afetivamente de um homem. Cécile Dauphin trata desse momento em que crescia o número de

mulheres que passavam a ter um maior acesso ao conhecimento formal e à possibilidade de sustentar-se por meio de seu próprio trabalho. Tomamos as palavras da estudiosa, que registra:

Enquanto o acesso à cultura parece desviar do casamento um bom número de mulheres que afirmam capacidades intelectuais até então postas em dúvida – pois que cérebro e útero não se podem desenvolver ao mesmo tempo, como gostavam de repisar os “pensadores” masculinos –, as profissões do setor social atraem as raparigas independentes, ao consagrarem as qualidades de coração e de dedicação tradicionalmente reservadas às mulheres (In: DUBY e PERROT, 1994, p. 487).

Em *Bodas de sangre* o dinheiro parece ser o principal motivador para o pai da Novia aceitar o casamento, ele busca melhorar as condições financeiras de sua família para muitas gerações e, por isso, deseja que a filha tenha muitos varões, para que esses possam trabalhar na fazenda da família sem que se necessite pagar a outros braços para a tarefa. Nas falas do *Padre* da *Novia* apreendemos como o patriarca considerava o casamento como um arranjo de caráter puramente econômico, em que o matrimônio se torna uma espécie de contrato, feito entre os pais dos noivos para firmar os bens que se juntarão:

PADRE: (*Sonriendo*) Tú eres más rica que yo. Las viñas valen un capital. Cada pámpano una moneda de plata. Lo que siento es que las tierras... ¿entiendes?... estén separadas. A mí me gusta todo junto (GARCÍA LORCA, 2007, p. 90).

O dinheiro foi um dos motivos para o início do novo relacionamento e para o fim do antigo noivado de sua filha. Comprova esse fato a passagem com o diálogo entre a criada e a mulher de Leonardo e a reação do rapaz frente as notícias que ouvia. Toda a irritação masculina demonstra o sentimento de mágoa diante da nova situação amorosa da sua antiga noiva e denuncia a continuidade do interesse pela antigo amor. O trecho é um pouco extenso, mas acreditamos que se faz necessário para acompanharmos todos os passos de Leonardo faz para reconquistar sua amada:

MUCHACHA: Señora.
SUEGRA: ¿Qué pasa?
MUCHACHA: Llegó el novio a la tienda y ha comprado todo lo mejor que había.
SUEGRA: ¿Vino solo?
MUCHACHA: No, con su madre. Seria, alta. (La imita) Pero ¡qué lujo!
SUEGRA: Ellos tienen dinero.
MUCHACHA: ¡Y compraron unas medias caladas!... ¡Ay, qué medias! ¡El sueño de las mujeres en medias! Mire usted: una golondrina aquí (Señala el tobillo.), un barco aquí (Señala la pantorrilla.) y aquí una rosa. (Señala el muslo.)
SUEGRA: ¡Niña!
MUCHACHA: ¡Una rosa con las semillas y el tallo! ¡Ay! ¡Todo en seda!

SUEGRA: Se van a juntar dos buenos capitales.
 (Aparecen Leonardo y su mujer)
 MUCHACHA: Vengo a deciros lo que están comprando.
 LEONARDO: (Fuerte) No nos importa.
 MUJER: Déjala.
 SUEGRA: Leonardo, no es para tanto.
 MUCHACHA: Usted dispense. (Se va llorando.)
 SUEGRA: ¿Qué necesidad tienes de ponerte a mal con las gentes?
 LEONARDO: No le he preguntado su opinión. (Se sienta)
 SUEGRA: Está bien. (Pausa)
 MUJER: (A Leonardo)¿Qué te pasa? ¿Qué idea te bulle por dentro de la cabeza? No me dejes así, sin saber nada...
 LEONARDO: Quitá.
 MUJER: No. Quiero que me mires y me lo digas.
 LEONARDO: Déjame. (Se levanta.)
 MUJER: ¿Adónde vas, hijo?
 LEONARDO: (Agrio) ¿Te puedes callar? (GARCÍA LORCA, 2007, p. 83).

Um dos presentes que a *Novia* recebe do *Novio* são meias de renda bordadas, que podem ser vistas como uma representação do erótico e do desejo, imagem de sedução que o noivo utiliza com o objetivo de vê-las sendo usadas pela noiva na noite de núpcias. Anne Martin-Fugier (In PERROT, 2009, p. 223) discorre sobre “a corbelha”, que segundo a teórica, se trata de um costume comum adotado pelo noivo, ou pela sua família, no dia da assinatura do contrato de casamento. Esse ritual consistia no envio de uma “certa quantidade de presentes rituais que, antigamente, eram colocados dentro de um cesto de palha trançada com cetim branco”, mas que posteriormente passaram a ser entregues em baús ou em sofisticadas caixas de presente e, continua a autora, dentro dessa cesta eram encontradas “rendas brancas e pretas, [...] contendo ainda joias, modernas e de família, bibelôs valiosos, leques, frascos de perfumes, bombonnières, peles e tecidos”, e esse presente tinha um valor simbólico por representar parte do dote e, ao mesmo tempo, uma prova para a família da noiva sobre o futuro próspero que aguarda os noivos.

Em *Bodas de sangre* não se patenteia a esperada receptividade da futura esposa: A *Novia*, ao receber seus presentes, escolhidos pelo *Novio* e tão aguardados pelos familiares da moça, rechaça os objetos e despreza o gesto do seu noivo. Essa reação pode ser justificada pelo fato de que estava nas meias a representação do casamento e da entrega do seu corpo para alguém que ela, verdadeiramente, não amava, e, portanto, não sentia o gosto prazeroso que deveriam ter para ela os objetos escolhidos com cuidado e intenção pelo *Novio*.

Como assinala George Bataille, em *O erotismo* (1987, p. 20,), o objeto de desejo em si não é erótico, ele é atravessado pelo erotismo por meio do homem, o objeto não se basta como erótico em si, ele adquire essa característica através do olhar do homem. As meias

entremeadas de rendas, de bordados e transparência ativam o imaginário do noivo para criar a cena da noiva usando os presentes para o deleite dele mesmo, no momento em que os dois estivessem sozinhos. Nas palavras de uma das amigas da noiva podemos comprovar como o erótico se aproxima no momento da descrição das meias como sendo “(e)l sueño de las mujeres en medias! Mire usted: una golondrina aquí (Señala el tobillo.), un barco aquí (Señala la pantorrilla.) y aquí una rosa. (Señala el muslo.)” (GARCÍA LORCA, 2007 p. 84), num jogo de sedução, em que a transparência das meias vai cobrindo e revelando partes das pernas.

As imagens dos desenhos impressos nas meias também marcam uma simbologia voltada para o erótico feminino, como a andorinha que segundo Lexikon, em seu Dicionário de símbolos (1990), “por ser uma ave migradora que volta regularmente, era muitas vezes símbolo da primavera e, desse modo, também da luz e da fecundidade” (p.19); já o barco, canoa, barca ou bote, “simboliza frequentemente a travessia do Reino dos Vivos para o Reino dos Mortos, ou vice-versa” (p.33), ou seja, símbolo de passagem, de viagem, de mudança; e a rosa entre muitas definições, se refere a Afrodite, como “símbolo do amor e da simpatia, da fertilidade” (p.174). Notamos como tais imagens gravadas no mimo do futuro marido reforçam o erotismo que se acredita deve povoar as véspera de uma boda.

Para George Bataille (1987), a essência do erotismo está na transgressão, advinda juntamente da oposição entre o prazer da atividade sexual e a consciência humana do interdito. Bataille também trata do tema do erotismo e da morte como uma oposição que atua em conjunto. Tendo como chave para o erotismo a atividade sexual e como fim dessa a reprodução, Bataille trata do desejo da continuidade presente no ser humano, que sempre tenta fugir da morte, em busca da permanência de sua espécie, e, para o teórico, está na reprodução a expectativa da continuidade. Quando se unem para gerar outro ser, um homem e uma mulher estão assumindo a sua descontinuidade, pois somente nesse novo ser, feito da união do casal, que algo de cada um deles vai sobreviver. E esse duplo de vida e morte fascina o homem, gerando assim, uma exaltação sobre o erotismo. Desde a concepção do novo ser está presente a marca da morte geradora de vida. Nas palavras de Bataille:

O espermatozóide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se *unem* e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos. (BATAILLE, 1987, p.12)

A referência à morte é constante na peça, que se inicia com a Madre lamentando sobre a morte dos familiares do *Novio*:

MADRE: (Entre dientes y buscándola) La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó.

NOVIO: Vamos a otro asunto.

MADRE: Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bioldos de la era.

NOVIO: Bueno.

MADRE: Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados... Novio:(Bajando la cabeza) Calle usted. Madre: ... y ese hombre no vuelve. O si vuelve es para ponerle una palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche. No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni cómo yo dejo a la serpiente dentro del arcón.

NOVIO: ¿Está bueno ya?

MADRE: Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero, tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego, tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 64).

A morte ronda a família do *Noivo* em *Bodas de sangre* e nas palavras da mãe aparece recorrentemente um sentimento de medo de perder seu último filho, quando na primeira cena da obra o *Novio* decide ir às vinhas para comer uvas, e leva consigo uma “navaja”. Como já tem uma amarga experiência de mortes violentas entre os seus amados, a mãe, ao ver a navalha, se mostra apreensiva com o perigo de alguém carregar uma arma. Essa cena funciona como uma previsão para o futuro do seu filho, já que essa será a arma que culminará na morte do *Novio* no final da peça:

MADRE: Hijo, el almuerzo.

NOVIO: Déjalo. Comeré uvas. Dame la navaja.

MADRE: ¿Para qué?

NOVIO:(Riendo) Para cortarlas.

MADRE: (Entre dientes y buscándola) La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó.

NOVIO: Vamos a otro asunto.

A obsessão da mulher não permite que o assunto se desvie do que lhe parece crucial e deixa isso claro, mantendo o tom da conversa:

MADRE: Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bioldos de la era.

NOVIO: Bueno.

MADRE: Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados...

NOVIO:(Bajando la cabeza) Calle usted.

MADRE: ... y ese hombre no vuelve. O si vuelve es para ponerle una palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche. No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni cómo yo dejo a la serpiente dentro del arcón.

E não têm sucesso os pedidos mais ou menos suaves do filho para que a mãe deixe a cantilena:

NOVIO: ¿Está bueno ya?

MADRE: Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero, tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego, tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca. Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo.

NOVIO:(Fuerte) ¿Vamos a acabar?

MADRE: No. No vamos a acabar. ¿Me puede alguien traer a tu padre y a tu hermano? Y luego, el presidio. ¿Qué es el presidio? ¡Allí comen, allí fuman, allí tocan los instrumentos! Mis muertos llenos de hierba, sin hablar, hechos polvo; dos hombres que eran dos geranios... Los matadores, en presidio, frescos, viendo los montes...

NOVIO: ¿Es que quiere usted que los mate?

MADRE: No... Si hablo, es porque... ¿Cómo no voy a hablar viéndote salir por esa puerta? Es que no me gusta que lleves navaja. Es que.... que no quisiera que salieras al campo. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 64).

Junto com essas duas pulsões, do erotismo e da morte, entra o interdito, termo que se refere a tudo que restringe os desejos do homem. Nas palavras de Bataille:

Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação. Mas refletimos sobre as passagens da descontinuidade à continuidade dos seres ínfimos. Se nos referimos à significação desses estados para nós, compreendemos que a separação do ser da descontinuidade é sempre a mais violenta. O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos (BATAILLE, 1987, p.13).

Já na sexualidade, o interdito tem uma relação muito forte com a entrada da religião nas sociedades. A religião tem um papel relevante na obra analisada aqui, ela se mostra presente principalmente quando relacionada com a importância da virgindade e da pureza da noiva para se concretizar o casamento na igreja. Nas palavras de Michelle Perrot:

A ideia de que o casamento é o meio mais favorável para um bom regime sexual, cujo próprio comedimento constitui uma garantia de saúde, sem dúvida lança suas raízes na Antiguidade. [...] Recomenda-se a castidade até aos rapazes, embora suas extravagâncias sejam toleradas, desde que se respeite a virgindade das moças. (PERROT, 2009, p. 101).

Nas palavras da *Novia* também aparece essa preocupação para que todos saibam que ela permanecia virgem para o casamento, mesmo depois de fugir com *Leonardo*:

NOVIA: (A la vecina) Déjala; he venido para que me mate y que me lleven con ellos. (A la madre.) Pero no con las manos; con garfios de alambre, con una hoz, y con fuerza, hasta que se rompa en mis huesos. ¡Déjala! Que quiero que sepa que yo

soy limpia, que estaré loca, pero que me puedan enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 171).

Posteriormente, vai aparecer no homem a vontade de burlar os interditos, e um exemplo dessa negação está justamente no erotismo, vista como atividade sexual que busca somente o prazer, independente da reprodução. Nas palavras de Bataille:

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças. (BATAILLE, 1987, p.10)

Essa mudança no comportamento do homem, em que ele ultrapassa a castidade e parte em busca dos seus desejos pessoais, pode ser vista na atitude de Leonardo, pois o casamento entre os noivos seria uma união adequada para todos, não fosse pelo retorno de Leonardo na vida da noiva. Rompendo com o interdito “Não cometerás adultério” e “Não desejarás a mulher do próximo”. Mesmo casado com a prima da noiva e tendo com ela um filho, ao reencontrar a *Novia*, pouco antes da consagração do casamento dos noivos, e descobrir que vai perder o seu amor do passado, *Leonardo* começa a rondar a casa da jovem nas madrugadas. Montado em seu cavalo, às escondidas para que ninguém o visse, ele espreita a janela da amada na esperança de vê-la e falar com ela. Da mesma forma pode-se atribuir à noiva a transgressão do mesmo interdito: ela abandona o marido assim que acaba a cerimônia do casamento para seguir um homem comprometido com outra mulher. As palavras da Mãe do noivo dão o toque dramático à passagem:

MADRE: Ella no tiene la culpa, ¡ni yo! (Sarcástica) ¿Quién la tiene, pues? ¡Floja, delicada, mujer de mal dormir es quien tira una corona de azahar para buscar un pedazo de cama calentado por otra mujer! (LORCA, 2007, p.172)

A realização dos encontros entre os dois é denunciada no dia do casamento dos noivos, em uma conversa entre a *Novia* e a *Criada*, que demonstra saber o que estava ocorrendo:

CRIADA: ¿Sentiste anoche un caballo?
NOVIA: ¿A qué hora?
CRIADA: A las tres.
NOVIA: Sería un caballo suelto de la manada.
CRIADA: No. Llevaba jinete.
NOVIA: ¿Por qué lo sabes?
CRIADA: Porque lo vi. Estuvo parado en tu ventana. Me chocó mucho.
NOVIA: ¿No sería mi novio? Algunas veces ha pasado a esas horas.
CRIADA: No.

NOVIA: ¿Tú le viste?
CRIADA: Sí.
NOVIA: ¿Quién era?
CRIADA: Era Leonardo.
NOVIA: (*Fuerte*) ¡Mentira! ¡Mentira! ¿A qué viene aquí?
CRIADA: Vino.
NOVIA: ¡Cállate! ¡Maldita sea tu lengua! (*Se siente el ruido de un caballo.*)

A noiva tenta dissimular a verdadeira face, o seu verdadeiro. Ester Abreu Vieira de Oliveira trata dessas dissimulações, usadas por algumas personagens femininas como proteção contra a inclemência da sociedade, lembrando que “[...] un personaje está constituido por un ser que posee calificativos, tiene un desempeño, y lo podemos describir física y moralmente por lo que él habla y por lo que los otros personajes dicen de él”, justificando o uso de recursos, como a mentira, para conservar as aparências e garantir a paz desejada (OLIVEIRA, 2009, p. 69).

Nessa conversa inicialmente a *Novia* nega que seria *Leonardo* que vinha a sua janela às escondidas, o que se justifica pelo medo do que poderia acontecer com ela se a *Criada* revelasse seu segredo, mas depois de a *Criada* muito insistir, ela confirma os encontros: “*Criada: (En la ventana) Mira, asómate. ¿Era? Novia: ¡Era!* (GARCÍA LORCA, 2007, p. 98) e assim, deixa vir à tona a sua traição e seu desejo de se entregar ao seu verdadeiro amor, numa demonstração da força daquela paixão que a arrasta para uma realidade fascinante mas ameaçadora.

A conquista do ser amado e a busca do prazer levam os personagens de *Bodas de sangre* a romper com todos os laços que os prendem e a quebrar os compromissos assumidos com a família e com a sociedade, embora para isso eles precisem fugir, viver às escondidas e mesmo morrer lutando por essa paixão devastadora.

Segundo Bataille (1987, p. 12), o erotismo e a morte se entrelaçam, um ato precisa do outro, se um deles é fundamental para gerar vida, no outro essa vida se encerra, para assim, dar vida a outro ser, é esse percurso que Bataille chama de continuidade dos seres. O ser humano tem tendência a permanecer no descontínuo, e essa quebra que rompe com o desejo do homem se manifesta, muitas vezes, através da violência. Somente com ela, e com a desordem, o ser humano pode sair da descontinuidade e ir para a continuidade dos corpos.

Bodas de Sangre foi escrito depois da Primeira Guerra Mundial e antes da Guerra Civil Espanhola, período muito conturbado em que se tinha a morte e a violência como algo próximo a todos. O próprio Federico García Lorca foi morto em um fuzilamento pelas tropas

de Franco. Na obra a presença da morte rodeia as famílias. A peça se inicia com as lamentações da *Madre* pelo filho e pelo marido que tinham sido mortos durante uma briga entre famílias rivais, coincidentemente, a mesma família de *Leonardo*, os Felix. Já na família da *Novia*, a morte aparece na figura de sua mãe, mencionada pela mãe do noivo em uma conversa com a vizinha sobre quem teria sido a mãe da futura noiva de seu filho, para assim, saber também, como poderia ser a sua nora. No final da obra, a morte aparece numa luta entre o *Novio* e Leonardo, o que deu fim a vida dos dois homens.

Segundo José de Anchieta Corrêa, em seu livro *Morte* (2008), a morte sai de um período em que sua aceitação era feita de forma tranquila e vai para um período em que a morte é vista com mal estar. O autor faz menção ao costume de o moribundo permanecer em seu quarto esperando a sua morte, e naquele mesmo local o mortício presidir o rito cerimonial, tornando-se o quarto um espaço público para a visitação dos amigos. Essa cena era comum e não havia exaltações ou excessos dos presentes, até as crianças participavam do ato.

Já depois da Segunda Guerra Mundial essa relação, do homem com a morte, muda totalmente, sai do familiar e vai para o espaço do anonimato, em que, geralmente, os homens passam a morrer nos hospitais, “ambiente frio, vazio e desconhecido” (CORRÊA, 2008, p.33). Ocorre uma mudança brusca em que o corpo do familiar sai do ambiente aconchegante e acolhedor em que ele passou toda a sua vida, e vai para um local novo e asséptico, nesse espaço o corpo do morto vai ser limpo, se apagará sua vida e também a sua história.

Os dois apaixonados da *Novia* em *Bodas de Sangre* morrem no campo, assim como o pai e o irmão do *Novio*, em meio a uma intensa luta, e de lá, seguem para as igrejas para serem velados pelos familiares e amigos. Não se cumpre nesses passamentos o ritual esperado para a morte; receber nos momentos cruciais o aconchego dos entes queridos.

No final da peça, a *Madre* aparece sozinha, ela perdeu todos os homens da sua vida, e por isso, não deseja ter a companhia de ninguém, nem sequer para consolá-la. Sem vontade de chorar ou sair, ela aceita e solidão que lhe foi predestinada:

MADRE: Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo, no. Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto. Pero no; camposanto, no, camposanto, no; lecho de tierra, cama que los cobija y que los mece por el cielo. (*Entra una mujer de negro que se dirige a la derecha y allí se arrodilla. A la vecina.*) Quítate las manos de la cara. Hemos de pasar días terribles. No quiero ver a nadie. La tierra y yo. Mi llanto y

yo. Y estas cuatro paredes. ¡Ay! ¡Ay! (*Se sienta transida.*) (GARCÍA LORCA, 2007, p.170).

Constatamos nesse trecho como a mulher que perdeu toda sua família se vê solitária e, cansada de temer a morte e velar por seus familiares mortos em mortes não naturais, mortes provocadas por outros homens, ela deseja ficar sozinha e reclusa dentro de sua casa, espaço que se torna sua própria mortalha, nas suas palavras, a terra é ela própria e dentro daquelas paredes ela vai esperar seu fim.

Philippe Ariés comenta em seu livro *História da morte no Ocidente* que, com o advento da sociedade moderna, os vivos passam a se proibir de “parecerem comovidos com a morte dos outros”, tornando o momento da dor em algo mais fácil de ser visto. Os familiares, mesmo tristes, não podem ficar de luto, em vez disso, eles devem se mostrar fortes e frios para receber os demais visitantes que desejam prestar suas últimas condolências à família do morto, não se permitindo “nem chorar os que se vão” (ARIÉS, 2012, p. 227). Essa mudança veio justamente no período em que o homem passa a morrer dentro dos ambientes frios e vazios, como os hospitais. Essa reclusão juntamente com a proibição de ficar triste e chorar pela morte de seu filho acontece com a *Madre*, que deseja ficar sozinha para chorar por seus mortos e por todo o sangue da sua família derramado em vão. Nas suas palavras, ela pede para que a sua vizinha se retire de sua casa e impõe: “No quiero llantos en esta casa. Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos nada más, y las mías vendrán cuando yo esté sola, de las plantas de los pies, de mis raíces, y serán más ardientes que la sangre” (GARCÍA LORCA, 2007, p. 170).

Já o motivo da reclusão daquele que fica, segundo Ariés, apresenta duas razões, “permitir que os sobreviventes realmente infelizes resguardassem do mundo sua dor” (ARIÉS, 2012, p. 229) e “impedir os sobreviventes de esquecerem demasiado cedo o falecido” (ARIÉS, 2012, p. 230). Ambos os ensejos podem ser vistos na *Madre*, que se vê sozinha e decide vivenciar a sua dor e a sua solidão reclusa. Tudo que ela deseja é a solidão, depois de chorar por tantos homens, sua casa passa a ser ambientada como um espaço branco e quieto, como um hospital ou uma igreja. A descrição da didascália no terceiro quadro mostra que a casa da noiva tinha “las paredes, de material blanco y duro” (García Lorca, 2007, p. 87), e no último quadro podemos visualizar mais uma vez essa imagem enfatizando o caráter estéril que tomava o ambiente:

Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda, escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también

de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva. Dos muchachas vestidas de azul oscuro están devanando una madeja roja (GARCÍA LORCA, 2007, p.163).

Nesse ambiente estão presentes algumas moças que cantam uma canção, aparentemente, de despedida aos mortos e que ao mesmo tempo narram os acontecimentos, do casamento até a morte dos homens, de forma muito poética, como podemos ver no pequeno trecho:

Jazmín de vestido,
cristal de papel.
Nacer a las cuatro,
morir a las diez.
Ser hilo de lana,
cadena a tus pies
y nudo que apriete
amargo laurel (GARCÍA LORCA, 2007, p.163).

A obra finaliza com cerimônias fúnebres. Está na fala da *Madre* uma passagem que demonstra como as personagens de *Bodas de sangre* reagem à morte dos seus entes queridos e como os familiares prestam suas condolências e mostram a saudade que o falecido deixou: “Madre: Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos. Bendito sea Dios, que nos tiende juntos para descansar”, (GARCÍA LORCA, 2007, p. 173) ou na passagem: “Madre: (echándose el pelo hacia atrás) He de estar serena. (Se sienta) Porque vendrán las vecinas y no quiero que me vean tan pobre. ¡ Tan pobre! Una mujer que no tiene un hijo siquiera que poderse llevar a los labios.” (GARCÍA LORCA, 2007, p. 170).

Ainda segundo Ariés (2012, p. 212) nos registros escritos desde a Grécia antiga o homem tinha uma relação mais tranquila com a morte. Sempre relacionada com as divindades, a morte era tida como algo comum de que não se deveria ter medo, pois se sabia que o outro lado seria junto aos deuses. Com o advento dos tempos modernos e das grandes guerras, o homem passa a temer a morte e a afastar-se dela.

O fato de a morte iniciar e finalizar *Bodas de sangre* é outro fato que dá ao rito mortuário uma importância dentro do enredo. Ela aparece em vários momentos da peça, nas famílias dos noivos e em uma notícia que *Madre* teve de sua vizinha, ao saber do acidente que um rapaz, chamado Rafael, teve em seu trabalho e que o levou à morte. A morte parece está rondando o triângulo amoroso da peça como algo próximo a elas, em seus medos e nas angústias dos familiares.

Na peça teatral todas as cenas entre o casal de amantes é carregada de tensão e o discurso se estabelece no limite entre o erotismo e a morte. A batalha final entre os homens só acontece porque a *Novia* não consegue controlar toda a paixão em que *Leonardo* a envolveu. Na última cena dos dois amantes, enquanto estão dentro de uma cabana fugindo dos lenhadores, a *Novia* se declara para *Leonardo*, e nessa fala se explicita a forte sexualidade e a paixão que caracteriza a relação:

NOVIA:Y yo dormiré a tus pies
para guardar lo que sueñas.
Desnuda, mirando al campo,

(Dramática.)

como si fuera una perra,
¡porque eso soy! Que te miro
y tu hermosura me quema (GARCÍA LORCA, 2007, p. 160).

Utilizando palavras fortes e comparando suas ações como a de uma cadela, que se senta ao lado do dono velando seu sono, a *Novia* se declara para seu amante. Numa cena dominada pela tensão sexual, ela utiliza a imagem do fogo para comparar a força do seu amor por *Leonardo*. Lembramos que é comum que se recorra à imagem do fogo como metáfora da relação sexual, o que pode ser testemunhado pelo seu uso no cinema, quando numa cena que antecede o sexo, a câmera, afastando-se do casal, focaliza as chamas quentes e fulgurantes de uma lareira.

No Dicionário de símbolos de Herder Lexikon (1990) encontramos essa relação do fogo com a relação sexual e por outro lado com a destruição:

(O fogo) é considerado por muitos povos como algo sagrado, purificador e regenerador; seu poder de destruição é interpretado geralmente como meio para o renascimento em uma esfera mais elevada. [...] Ao contrário da água, à qual se atribui muitas vezes sua origem de dentro da terra, considera-se quase sempre que o fogo tenha vindo do céu. Os mitos de diversos povos falam de um roubo do fogo interpretado geralmente como sacrilégio. A filosofia natural grega via no fogo a origem de todo ser ou um dos elementos. Mas, ao mesmo tempo, o fogo também está estreitamente ligado ao complexo de significados simbólicos da destruição, da guerra, do Mal, do diabólico, do Inferno ou da ira de Deus. [...] A obtenção do fogo mediante a fricção associa-se, em muitas culturas, à sexualidade; muitas vezes atribui-se o surgimento do fogo ao ato sexual de seres ou animais míticos. (LEXIKON, 1990, p.99).

Ambos os significados, de destruição e de sexo, são encontrados na obra nas palavras trocadas entre a *Novia* e *Leonardo*, em diversos momentos da peça as declarações de amor feitas pela *Novia* para o seu amante demonstram como ela estava decidida a fugir e seguir sua vida ao

lado dele, mesmo sabendo que isso significava deslealdade com seu noivo e com as duas famílias envolvidas na cerimônia de casamento.

Na última cena da peça, em que a *Novia* tenta argumentar para a *Madre* sobre o motivo da traição dela, aparece a figura do fogo, também sendo usada para marcar a força arrasadora daquele sentimento. Podemos ver como a *Novia* se utiliza de palavras fortes e poéticas para expressar todo o seu amor pelo amante:

NOVIA: ¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (*Con angustia*) Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería, ¡óyelo bien!. Yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabzada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! (GARCÍA LORCA, 2007, p. 172).

Vemos que o fogo é utilizado como uma comparação com toda a paixão sentida por ela, em que o corpo dela estava sendo consumido pelas chamas. O fogo aparece consumindo as forças da moça, enquanto os dois homens estão relacionados com as correntes de águas que passavam por ela. Nessa imagem, os corpos dos personagens viram elementos da natureza, e a *Novia* utiliza essas relações para comparar a força de cada um dos homens sobre o seu corpo e sua reação à proximidade de cada um daqueles homens. Na fala da moça, vemos que o *Novio* era a fonte que lhe daria filhos, terra e saúde, mas *Leonardo* era toda a natureza, com rio, vegetais e animais que a cercavam e a arrastavam para o seu destino.

Mario M. González, em seu livro *El conflicto dramático em Bodas de Sangre* (1989), comenta sobre a relação entre a água e o fogo presente na peça:

Como en el caso del *caballo*, el *agua* también servirá para reunir a Leonardo y al Novio bajo un mismo símbolo. Ahora la unificación es posible, porque – al igual que cuando se calificaba a ambos por igual de “morenito” – lo que se simboliza es la juventud destruida, la vitalidad impetuosa detenida por la muerte. (GONZÁLEZ, 1989, p.98).

E assim, utilizando o jogo duplo do fogo com a água, a noiva está cheia de amor e envolta em chamas, ela deseja água para acabar com sua dor, mas a mesma correnteza que apagou seu fogo, também a matou.

Ainda na mesma obra, González menciona como os elementos da natureza presentes na obra, funcionando no que González chama de *triângulo trágico*, quase como protagonistas que participam junto com o triângulo amoroso e interferem nas ações das três personagens. Vejamos as palavras de González:

El símbolo mayor de la inclinación pertenece, en realidad, al mundo animal y tiene tanta fuerza en la obra que, quizás, no llegó a encarnarse en personaje simbólico solamente por la dificultad escénica que significaba hallarle encarnación apropiada al mundo materialmente limitado del escenario lorquiano. De lo contrario, tendríamos un trío que sin duda tiene existencia válida el nivel de lectores que nos hemos propuesto ante la obra donde a la *Luna* antagónica opondríamos el *caballo* protagonista y la *Mendiga* como solucionadora de conflicto (GONZÁLEZ, 1989, p.81).

A *Luna* aparece para indicar o local onde *Leonardo* e a *Novia* estão escondidos para que os lenhadores pudessem encontrar o casal, o que a transforma no elemento que impede que os apaixonados *Novia* e *Leonardo* alcancem a almejada realização amorosa, e que a transforma, segundo González em antagonista. A *Mendiga* é a responsável por dar a notícia da morte dos dois aos familiares. No momento da fuga, essas duas personagens conversam e, aparentemente, desejando o combate entre os homens, elas vão iluminando os caminhos por onde passaram os amantes, facilitando assim a descoberta por parte dos lenhadores e do *Novio*:

MENDIGA: Ilumina el chaleco y aparta los botones, que después las navajas ya saben el camino.

LUNA: Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre me ponga entre los dedos su delicado silbo. ¡Mira que ya mis valles de ceniza despiertan en ansia de esta fuente de chorro estremecido! (GARCÍA LORCA, 2007, p. 152).

Após a descoberta do local em que os fugitivos se escondiam, se inicia uma batalha entre os dois homens. A cena é carregada de erotismo, descrita pelo narrador através da didascália. Ao som do violino, os dois travam uma batalha como se fosse uma dança entre eles:

Aparece la luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la mendiga y queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro, como un gran pájaro de alas inmensas. La luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto (GARCÍA LORCA, 2007, p. 162).

Assim como o fogo, outro símbolo muito caro para as obras de García Lorca é o sangue, na obra analisada, ele também carrega os dois significados, ele é tanto a marca da paixão arrebatadora, como da morte. No dicionário de Lexikon (1990), o sangue é “considerado há

muito tempo a sede da alma e da energia vital; associa-se ao simbolismo do fogo e do Sol”, ele também é “considerado purificador e nutriente” ao mesmo tempo em que “é muito difundida a concepção de que o sangue é profanador; assim, sobretudo para os povos primitivos, as mulheres menstruadas ou as que haviam dado à luz um filho eram submetidas a determinados ritos de purificação” (LEXIKON, 1990, p. 178).

No sangue de cada personagem da obra se inscreve seu destino, e assim acontece com o triângulo amoroso, o *Novio* e Leonardo se apaixonam profundamente pela *Novia* e buscam de todas as formas ficar junto daquela que amam. Mas, como no caminho trilhado por eles aparece um rival, esse empecilho que ameaça seu futuro precisa ser eliminado. Os homens então partem para um duelo mortal pelo amor da *Noiva* e, assim, por se terem entregue à paixão por sua amada, ambos morrem. Anote-se que os três personagens aparecem ensanguentados ao final da obra, todos perecem, os dois homens morrem na luta que travam e a noiva morre metaforicamente em consequência de toda a tragédia vivida.

Philippe Ariés, em seu livro *História da morte no ocidente* (2012), trata da relação entre a morte e o erotismo:

A partir do século XVI, e mesmo no fim do século XV, vemos os temas da morte carregarem-se de um sentido erótico. Assim, nas danças macabras mais antigas, quando muito a morte tocava o vivo para avisá-lo ou designá-lo. Na nova iconografia do século XVI, ela o viola. Do século XVI ao XVII, cenas ou motivos inumeráveis, na arte e na literatura, associam a morte ao amor. [...] Como o ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebatava o homem da sua vida quotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel (ARIÉS, 2012, p. 67).

Outro objeto que carrega o símbolo da morte é o “cuchillo”, item que aparece nas primeiras cenas, nas palavras da *Madre*, que se lamenta por ter perdido seu marido e seu filho, homens fortes e crescidos, mortos por objetos tão pequenos. A *Madre* culpa as navalhas pelo desaparecimento dos homens de sua casa, e roga pragas para esses objetos dizendo: “(m)alditas sean todas y el bribón que las inventó”, não só as navalhas merecem sua maldição mas também “las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era”, e “(t)odo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados” (GARCÍA LORCA, 2007, p. 64).

A navalha é citada na obra como sendo um objeto pequeno, mas que foi responsável pela morte de vários homens na peça. Ela aparece inicialmente nas mãos do *Novio*, que a utiliza

para cortar uvas, e ao ver essa imagem a *Madre* do Noivo tem um presságio ruim em relação ao filho. Esse instrumento aparentemente simples carrega muita violência e medo, dentro da peça.

Em *Bodas de sangre*, os personagens estão sempre cercados pelo erotismo, presente na relação amorosa e sexual, pelo medo da descoberta da traição, pelos seus familiares e amigos, e pela morte, com a perda de um ente querido. Mesmo temendo o que poderia acontecer com ela, a noiva rompe com o interdito, foge da igreja, assume seu amor e se entrega para Leonardo, sem medo do seu destino ou dos olhares dos outros.

O interdito aparece na obra sempre que o casal enamorado não consegue refrear os seus desejos, passando por cima das ordens do pai da noiva e da mãe do noivo, do julgamento da família do amante e da gente do povoado, da condenação da igreja - já que a noiva foge com o amante a cavalo depois de terminada a cerimônia e, por isso, ela já era mulher do noivo - e do que foi preparado e arrumado pelos pais para unir as famílias nos âmbitos financeiro e emocional.

Quando o contrato entre os noivos é quebrado, a família do noivo parte em direção à floresta para descobrir o esconderijo dos amantes e trazer a noiva de volta. Apoiados pela *Luna*, que desvenda o esconderijo e aparece como um deus ex machine, e ilumina os amantes numa luz que vai despír os namorados para o gozo final, de erotismo e da morte.

Esses elementos são parte fundamental na peça, pois no momento em que eles aparecem, a obra caminha para o seu fim, e o desenrolar dos fatos se dá com a descoberta do esconderijo dos amantes, com a batalha entre os homens envolvidos no triângulo amoroso e o retorno da *Novia* para a sua casa, para velar seus apaixonados e sofrer o luto, junto com a mãe do *Noivo*.

Vale lembrar aqui que *Bodas de sangre* é a primeira obra que García Lorca chama realmente de tragédia, em seu subtítulo, e nela encontramos temas caros ao clássico teatro trágico. Raymond Williams (2002) trata em sua obra *Tragédia moderna* dos temas comuns à tragédia em diversos momentos da história e faz observações sobre a nomenclatura “comédia privada”, utilizada pelos trágicos burgueses para designar as obras que voltavam sua atenção para a família, como uma alternativa ao Estado. Segundo Williams (2002), já na época dos trágicos burgueses, quando os desejos pessoais de um dos integrantes da família eram responsáveis por sua desintegração, esse acontecimento era visto como uma tragédia. Para o autor, a

relação entre o amor e a destruição está presente em todos os relacionamentos, pois “amor e perda, amor e destruição são os dois lados da mesma moeda” (p.145).

Em *Bodas de sangre*, a *Novia* decide passar por cima de tudo e de todos para atender a uma paixão de juventude, o que pode exemplificar como as ações de um indivíduo podem ser responsáveis pela destruição de suas famílias. Tais ações fazem parte das relações sociais e podem ser constatadas em narrativas de famílias de diversos modos e em variados períodos de tempo, tanto no que diz respeito ao triângulo amoroso, quanto ao espaço, ao tempo e às relações sociais. Mas há que se ter em conta a artificialidade da realidade criada pelo teatro, que não precisa respeitar as leis que regem o mundo em que vivemos no relativo ao tempo e sua marcação.

Parece incontestável que relatos de amor e morte foram lidos por García Lorca e serviram de estímulo para a criação da obra analisada aqui. O próprio dramaturgo registrou que *Bodas de sangre* foi inspirada num acontecimento real, originando-se de uma notícia do jornal *El defensor de Granada* que reportava um assassinato cometido às vésperas de um casamento.

Bodas de sangre parece estar cercada de situações reais, a que foram acrescentados elementos líricos e do teatro clássico. A obra do escritor granadino foi escrita entre as duas grandes Guerras, momento em que teria tido o maior predomínio de características de uma sociedade isolada do resto do mundo e organizada sobre uma brutalidade própria, marcas que se aproximam da sociedade descrita por Foucault em *Vigiar e punir*. Foucault (1987) demonstra a forma como se dava a vigilância e a punição sobre os internos das várias entidades estatais, como presídios, escolas e hospitais, e comenta sobre as punições sofridas por aqueles que iam, de alguma forma, contra os padrões da sociedade. Em sua obra, notamos como ao ser humano são impingidos castigos para a correção de todo um coletivo social. Em suas palavras:

[...] as medidas punitivas não são simplesmente mecanismos “negativos” que permitem reprimir, impedir, excluir, suprimir; mas que elas estão ligadas a toda uma série de efeitos positivos e úteis que elas têm por encargo sustentar (e nesse sentido, se os castigos legais são feitos para sancionar as infrações, pode-se dizer que a definição das infrações e sua repressão são feitas em compensação para manter os mecanismos punitivos e suas funções) (Foucault, 1987, p.28).

Esse mesmo perfil de controle sobre o corpo descrito por Foucault era marcado pela utilização de palavras de ordem, usadas para assinalar a integração e a resistência. Ela teve uma preponderância até a Segunda Guerra Mundial, e se constituiu através da distribuição de

diversas formas de confinamento, tanto do ponto de vista abstrato, através da família, da religião, como do ponto de vista físico, usando o isolamento de indivíduos em prédios, casas, hospitais, prisões, hospícios.

Na peça de García Lorca, as figuras paternas dos noivos têm um papel de vigiar, de direcionar a vida dos filhos e de corrigir os possíveis erros dos jovens. Na obra, o pai da *Novia* e a mãe do *Novio* são os responsáveis por guardar e proteger seus filhos em suas casas, motivos esses que também geram orgulho e são mencionados como prova de suas castidades e suas boas condutas. Os pais também são os responsáveis por encaminhar seus filhos a um bom pretendente e a preparar todo o futuro da nova família. Ficando bem próximo do tipo de conduta mantida dentro desses espaços em que o regime seguido é se vigiar e controlar todos aqueles sob a tutela da *Madre* e do *Padre*.

Depois da descoberta da traição e da fuga da *Novia*, notícia comunicada aos pais dos noivos durante a festa de casamento pela mulher de Leonardo, e mesmo diante das negações, a *Madre* decide tomar as rédeas da situação e prepara um grupo para encontrar a esposa de seu filho. No trecho podemos ver como a *Madre* comanda aqueles que estão no casamento com muita autoridade e poder:

MADRE: ¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quién tiene un caballo? Que le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua...

VOZ: Aquí hay uno.

MADRE: (Al hijo) ¡Anda! ¡Detrás! (Salen con dos mozos.) No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien...; pero sí, corre, y yo detrás!

PADRE: No será ella. Quizá se haya tirado al aljibe.

MADRE: Al agua se tiran las honradas, las limpias; ¡esa, no! Pero ya es mujer de mi hijo. Dos bandos. Aquí hay ya dos bandos. (Entran todos.) Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos. Vamos a ayudar a mi hijo. (La gente se separa en dos grupos.) Porque tiene gente; que son: sus primos del mar y todos los que llegan de tierra adentro. ¡Fuera de aquí! Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío. ¡Atrás! ¡Atrás! (GARCÍA LORCA, 2007, p. 143).

E é nesse momento, quando ocorre o confronto entre o centro de poder, a *Madre*, e alguém que decide controlar seu próprio destino, a *Novia*, que a morte entra na tragédia. O controle exercido pela sociedade disciplinar se resume no fato de ela ter “poder de vida, sobre as vidas e através delas”, e assim se passa na peça, em que encontramos uma mulher que exerce todo o controle sobre o lócus de sua casa. Nenhum dos envolvidos no casamento deveria descumprir o contrato ou desobedecer às suas ordens. Depois dessa conversa entre a *Madre* e o *Padre*, esse não aparece mais nos próximos atos, o que pode demonstrar o sua fraqueza, ou vergonha, diante do fato de sua filha ter fugido com outro homem.

Em *Bodas de sangre* também é possível verificar como a protagonista prefere ficar os dias e as noites em casa. Antes ela ficava esperando seu amado aparecer na rua ou na janela e depois da sua morte, transforma a casa numa espécie de hospital para sua reclusão. Ela retorna da batalha suja de sangue para sua casa de paredes grossas e brancas, onde deseja ficar isolada. Na última cena da peça a mãe do noivo também manifesta o desejo de se isolar e ficar reclusa em casa. Numa conversa entre a *Madre* e uma vizinha, fica clara a premência da reclusão:

VECINA: Vente a mi casa; no te quedes aquí.

MADRE: Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo, no. Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto. Pero no; camposanto, no, camposanto, no; lecho de tierra, cama que los cobija y que los mece por el cielo. (Entra una mujer de negro que se dirige a la derecha y allí se arrodilla. A la vecina.) Quítate las manos de la cara. Hemos de pasar días terribles. No quiero ver a nadie. La tierra y yo. Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes. ¡Ay! ¡Ay! (Se sienta transida.). (GARCÍA LORCA, 2007, p. 170)

Tratando-se do espaço do privado, nada que demonstre fraqueza ou qualquer outro sintoma deveria chegar aos ouvidos externos, nas palavras da *Madre*, fica claro que ela desejava esse isolamento das pessoas de fora, com um afastamento muito bem fixado por trás das quatro paredes de sua casa. Tal recolhimento remete a outra peça entre as famosas de Lorca: *La casa de Bernarda Alba*, (1936) em que a protagonista, numa atitude autoritária extrema, num exemplo do que se poderia considerar uma “sociedade disciplinar”, decreta que as filhas ficariam entre as paredes “tapiadas” da casa por oito anos, em função do luto pela morte de seu marido Antonio Benavides.

Após retornar do campo de batalha sozinha, a *Novia* vai à procura da *Madre*, para se consolar com aquela que também perdeu um ente querido. Nessa cena, detecta-se como o sentimento de solidão se apodera da noiva, no momento em que ela se dirige a casa do seu falecido noivo/marido, depois da luta e da morte dos homens, e aparenta um estado de imobilidade, enquanto a *Madre* assume uma postura ameaçadora sobre aquela que foi uma das pessoas responsáveis por tirar a vida de seu filho mais novo, e o último ainda vivo. Esse sentimento pode ser examinado no trecho a seguir:

MADRE: (A la vecina) ¿Quién es?

VECINA: ¿No la reconoces?

MADRE: Por eso pregunto quién es. Porque tengo que no reconocerla, para no clavarla mis dientes en el cuello. ¡Víbora! (Se dirige hacia la novia con ademán fulminante; se detiene. A la vecina.) ¿La ves? Está ahí, y está llorando, y yo quieta, sin arrancarle los ojos. No me entiendo. ¿Será que yo no quería a mi hijo? Pero, ¿y

su honra? ¿Dónde está su honra? (Golpea a la novia. Ésta cae al suelo.) (GARCÍA LORCA, 2007, p.171).

O trecho é cercado de ira, a Madre não aceita o futuro que o destino lhe preparou, sem a presença do único filho que lhe restava, e conseqüentemente, com a morte do seu último filho, morre também o seu sangue. Já velha e sozinha, a *Madre* se enterra em sua casa e espera pelo fim da sua linhagem, e, portanto, de seu sangue.

Para Williams (2002), a definição de trágico vem de um tipo muito específico de arte dramática, que sobreviveu por mais de vinte e cinco séculos em diversas obras a que chamamos tragédias. Para o autor as tragédias não precisam apresentar, necessariamente, acontecimentos trágicos, mas nelas deve ocorrer um momento em que forças conflitantes aparecem, e precisam agir e levar o conflito a uma transformação sobre o andamento do drama. E essa mudança sai da esfera do individual e vai para o coletivo, afetando de alguma forma aquele que lê a obra.

Na peça teatral analisada vemos como a morte está presente de maneira forte nas falas das mulheres que perderam seus familiares em circunstâncias brutais. No desfecho da peça tanto a *Madre* quanto a *Novia* desejam que a morte retorne para busca-las – mulheres que tinham planos de futuro e que, depois de perderem tudo, perdem também a vontade de viver. Raymond Williams trata também da frustração do homem sobre os seus desejos mais profundos, tanto de sucesso como de destruição e autodestruição. Para esse autor, o “processo de vida é então uma luta contínua e um contínuo ajuste das poderosas energias que se voltam para a satisfação ou para a morte” (2002, p.143), sendo que esse desejo de morte pode ser mais profundo ou pode estar disfarçado, mas quando ele aparece, é irreversível. E no momento que a morte acontece na tragédia, é passível de trazer consigo o retorno da ordem e da paz. Vemos essa descrição em *Bodas de sangre*, no momento em que a *Luna* e a *Mendiga* revelam o esconderijo dos amantes, se inicia um conflito que finda, somente, com a morte dos jovens. É nesse momento em que ocorre o confronto entre o centro de poder e alguém que decide controlar seu próprio destino, a *Novia*, que a morte retorna na tragédia.

No final da peça ocorre um retorno ao seu início, com uma família triste que chora a morte de um de seus integrantes, salvo a *Madre*, que se mantém fria e impõe aos demais que escondam a dor e o choro e a deixem sozinha com suas lembranças. Essa espécie de retorno também acontece em *La casa de Bernarda Alba* em que tem como cenário uma casa habitada por oito mulheres, entre elas Bernarda, a mãe de cinco meninas e que, após perder seu segundo

marido, assume o controle da casa e das mulheres que ocupam aquele espaço e tenta, de todas as formas, conter, também, seus desejos, amores, sonhos e esperanças. O conflito presente nessa família acontece quando a irmã mais velha inicia um noivado com Pepe, El Romano, e esse, ao mesmo tempo em que mantinha um noivado com Angustias, era amante de Adela e amado por Martírio. Na obra, ocorre também um triângulo amoroso entre as duas irmãs e Pepe que vai terminar em uma tragédia que envolve todas as mulheres da casa.

Federico García Lorca é um escritor reconhecido por tratar de temas referentes às relações amorosas, e de momentos tidos como especiais na vida da mulher, como o casamento, a gravidez e a morte de um ente querido. Em suas peças ele não apresenta um casamento feliz, em que amor e felicidade sejam a tônica; ele sai do lugar previsível, do lugar-comum, tranquilo e fala da paixão arrasadora, que leva as pessoas (e as personagens) a perderem o controle de seus atos e se envolvem em emaranhados provocados por eles mesmos ou caírem em armadilhas preparadas pelo Destino, que destituído da visão, dispersa cegamente os acontecimentos na vida do ser humano.

Capítulo 2: O teatro de Nelson Rodrigues: *Vestido de noiva*

Capítulo 2: O teatro de Nelson Rodrigues: *Vestido de noiva*

“Alaíde (agoniada) – Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com presente. (Num lamento) É uma misturada!”

Nelson Rodrigues

Neste capítulo analisaremos a representação do casamento e da morte em *Vestido de noiva*, obra com que Nelson Rodrigues despontou em 1943 no cenário nacional e promoveu uma modernização para os palcos brasileiros. *Vestido de noiva* apresenta em seu enredo dois casamentos: Pedro se casa primeiro com Alaíde, e após a morte dessa, se casa com sua cunhada, Lúcia. A peça se divide em três atos, e neles aparecem três planos consecutivamente: o plano da realidade, o plano da alucinação e o plano da memória.

Na época em que *Vestido de noiva* foi escrita o mundo estava em meio à Segunda Guerra mundial e o Brasil passava pela República velha sob o governo de Getúlio Vargas. A mudança presente nos novos tempos pode ter influenciado Nelson Rodrigues, na ocasião em que ele produzia o texto, se dava início à modernização do parque nacional brasileiro e ao aumento significativo das populações urbanas.

Em meio à Segunda Guerra Mundial, as relações entre o Brasil e os outros países diminuíram. Como consequência, ocorreu uma maior valorização das artes brasileiras juntamente com a interrupção das visitas das companhias estrangeiras, gerando assim uma maior procura por profissionais locais para as atividades artísticas e culturais. Com a chegada de Zbigniew Ziembinski, polonês refugiado da guerra, estimulou-se a encenação de peças nacionais, entre elas, *Vestido de noiva*.

Ronaldo de Lima Lins, em seu livro *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*, descreve a forma com que se desenvolveu o teatro brasileiro:

O teatro surgiu e se expandiu no Brasil, às vezes com mais vitalidade do que na Europa, após a segunda guerra mundial, não chega a possuir um passado, se pretendemos elevar a palavra ao nível dos marcos de realização nos quais os artistas modernos normalmente se amparam ao trabalhar em suas próprias obras. É certo que, por um lado, a ausência de um passado especificamente nosso, pode ser compensada, em grande parte, pela incorporação ao nosso patrimônio das obras e descobertas feitas fora de nosso meio. Por outro lado, entretanto, a carência de

parâmetros bem determinados e a necessidade forçosa de recorrer às fontes externas para encontrar um terreno onde apoiar-se só podiam servir para acentuar longa debilidade do teatro brasileiro (LINS, 1979, p. 48).

O teatro não contou com a renovação que tiveram a pintura, a literatura, a música, a arquitetura com a realização da Semana de Arte Moderna, no Brasil. Segundo Magaldi (2004, p. 195) esse grande evento nacional acabou excluindo os textos e as peças teatrais e valorizando outras artes, o que minimizou por muito tempo, o papel do teatro no cenário artístico nacional. Mas é necessário reconhecer que mesmo aliado dos grandes movimentos, o teatro recebeu algumas modificações assumidas pelas outras artes, como a valorização da fala do brasileiro, por exemplo. Nas palavras de Sábato Magaldi:

Reunindo anseios latentes nos mais diversos setores da nacionalidade, realizou-se em São Paulo, em 1922, a Semana De Arte Moderna, cujo objetivo era sacudir todos os campos da expressão estética, esclerosados no academicismo e na acomodação. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Villa Lobos, Anita Malfatti e tantos outros renovaram a poesia, o romance, a música, a pintura e as demais artes, atualizando-as simultaneamente pelos padrões internacionais provenientes do Futurismo, do cubismo, e dos demais ismos europeus, e pelo mergulho nas fontes brasileiras não convencionais, a começar pela adoção de uma linguagem que se aproxima da fala popular, rompida com a rígida sintaxe lusitana. Não houve uma manifestação artística que deixasse de respirar o ar de liberdade trazido pelo movimento modernista. Infelizmente, só o teatro desconheceu o fluxo renovador, e foi a única arte ausente das comemorações da semana. [...] O mundo do teatro profissional perdeu o contato com as demais artes, nessa correspondência que é sempre vitalizadora de todas as expressões (MAGALDI, 2004, p. 195).

Parece que no Brasil, mesmo depois da Semana de 22, não se formou um grupo que fomentasse os temas necessários para a criação de uma boa dramaturgia, ou uma plateia capaz de entender tais trabalhos e estimular novos esforços no mesmo sentido, de acordo com Lins (1979, p. 50). Em contrapartida outro gênero ganhou público e espaço, um tipo de comédia que ficou conhecido pelo nome de “chanchada”. Com características bem conhecidas, esse gênero se estabeleceu solidamente no Brasil. Nesse tipo de teatro se encontrava um forte comprometimento com o riso, reduzindo-se sempre a um humor grosseiro e sem sutileza em que a malícia beira a pornografia e a graça provém do deboche.

Segundo Ruy Castro, em 1941 o teatro brasileiro estava preso na encenação de peças clássicas estrangeiras, em que era comum encontrar grupos, como os cariocas “Os comediantes”, de atores amadores, e neles se encontravam “rapazes e moças ambiciosos e cheios de ideias.

Alguns ricos, outros com talento” e como não dependiam do teatro para viver, eles se aventuravam nos palcos buscando a renovação do teatro brasileiro (CASTRO, 1992, p. 164).

Nesse mesmo ano Zbigniew Ziembinski chegou ao Rio de Janeiro e, após conhecer os costumes locais e se aventurar pelos teatros nacionais, decidiu aprender português e buscar peças que abarcassem todas as características nacionais. Após três anos, chega a suas mãos o original de *Vestido de noiva*, que havia sido recusado por diretores como Santa Rosa, Brutus Pedreira e Abadie Faria Rosa, por parecer impossível de ser representado.

Nelson Rodrigues, repórter experiente, utilizou em seus textos o português tipicamente brasileiro, empregando uma linguagem que fez com que seus leitores se identificassem nas cenas passadas dentro de sua realidade, locais e espaços reconhecíveis, com uma exploração dos hábitos do subúrbio carioca, abrindo assim uma dramaturgia mais voltada para o Brasil. Em *Vestido de noiva*, os jornalistas são os responsáveis por marcar o local onde Alaíde sofreu o acidente; nas descrições que deveriam ir para obituário do jornal encontramos o espaço em que a residência das protagonistas está localizada: “Alaíde Moreira, branca, casada, 25 anos. Residência, rua Copacabana; outro espaço significativo é a Igreja da Candelária, referência no Rio de Janeiro, local onde seria realizada a missa de sétimo dia de Alaíde.” (RODRIGUES, 2010, p. 66)

Em variadas peças, Nelson Rodrigues projeta um típico cenário brasileiro, e em *Vestido de noiva* o autor delinea um conflito vivenciado por mulheres da classe média burguesa e urbanizada da sociedade. Ronaldo de Lima Lins registra na obra que já citamos o caráter nacional das peças de Rodrigues:

Mais do que qualquer outro lugar, é no Brasil, no Rio de Janeiro, que imaginamos aquele drama acontecendo. A razão disso, entretanto, fundamenta-se, sobretudo, nos modelos de onde o autor retirou seus personagens. Alaíde é perfeitamente carioca, embora, com a passagem dos anos, limite-se ela somente a determinadas áreas da cidade. O mesmo se pode dizer de Lúcia, de Pedro, de D. Lígia... Todos carregam em seu fraseado a abundância de paixões e de sentimentos que lhes aponta a origem (LINS, 1979, p. 75).

O conflito familiar, desencadeado pela mudança da família para uma casa onde, anos antes, funcionava um bordel sob a direção de Madame Clessi, vai atingir um nível sufocador durante a cerimônia de casamento de cada uma das jovens da peça.

A obra *Vestido de noiva* inicialmente desponta no cenário nacional graças à sua encenação, por ter-se utilizado o diretor de técnicas ainda não exploradas no cenário nacional, como o uso extra de aparelhos de luz e som e a separação do palco em três espaços distintos, por exemplo. No âmbito do texto, Rodrigues utilizou técnicas semelhantes às do cinema para criar o espaço da sua obra e dar vida às cenas que ele escrevia. Mesmo se tratando de uma peça teatral, em alguns detalhes, principalmente nas didascálias, podemos perceber como ele recorre ao efeito cinematográfico: “Pedro vai apanhar. Abaixa-se. Rápida e diabólica, Alaíde apanha um ferro, invisível, ou coisa que o valha, e, possessa, entra a dar golpes. Pedro cai em câmara lenta” (RODRIGUES, 2010, p. 26).

No dia 28 de dezembro de 1942, depois de oito meses de ensaios quase diários, Ziembinski apresentou no Teatro Municipal *Vestido de noiva*, iniciando-se o espetáculo com uma explicação de Nelson Rodrigues, lida no palco por Nelson Vaz, sobre o que iria acontecer na peça, como a separação em três planos e em três atos. Ao final, o público aplaudiu de pé os atores, que chamaram o autor à cena. Como ninguém o conhecia, ele passou despercebido pelo público. Nas palavras de Ruy Castro, “Nelson diria depois que sofreu naquele momento, sentindo-se ‘um marginal da própria glória’” (CASTRO, 1992, p. 173).

Vestido de noiva apresenta em seu enredo, como já dissemos, um drama familiar: na peça acontecem dois casamentos, o primeiro deles entre Pedro e Alaíde, união que, aparentemente, prometia ser bem sucedida, até o momento em que Lúcia, irmã de Alaíde, decide contar a sua irmã que mantinha um relacionamento secreto com Pedro, seu cunhado, e que juntos eles planejavam uma maneira de acabar com ela, para que pudessem se casar e viver felizes. Essa conversa acontece enquanto Alaíde está se preparando para entrar na igreja e casar-se com Pedro. E o segundo casamento se dá entre Pedro e Lúcia, após a morte de Alaíde, cena que finaliza a peça teatral.

A obra *Vestido de noiva* é permeada por permanente tensão por parte dos personagens, sempre envoltos em uma nuvem de incertezas, segredos e mistérios: a especulação sobre a possível traição do casal de amantes, a dubiedade sobre as circunstâncias da morte de Alaíde e as suspeitas sobre as relações levadas a cabo entre o triângulo amoroso. E muitas dessas cenas de tensão acontecem normalmente na residência dos pais ou do casal, mas ocorrem também em ambientes e ocasiões impróprios para aquele tipo de discussão, como na igreja, no dia do casamento de Alaíde e Pedro. O local sagrado e, portanto, considerado purificado e digno, é corrompido pelas confissões de traição e as ameaças de morte a Alaíde por parte de Lúcia.

No momento da boda entre Alaíde e Pedro o leitor fica sabendo que Lúcia fora a primeira das irmãs a namorar Pedro, e que só posteriormente Pedro passa a envolver-se com Alaíde. O triângulo amoroso que envolve as duas irmãs e o homem amado é, portanto, antigo em relação ao momento exposto na peça teatral.

A peça transcorre a partir de *flashbacks* da vida da protagonista, enquanto ela está sendo operada numa sala de cirurgia e em boa parte da obra, principalmente no plano da alucinação. Uma mulher que traz o rosto coberto por um véu e por isso não pode ter sua fisionomia desvendada por Alaíde, que diante da impossibilidade de descobrir a identidade da misteriosa mulher, dá-lhe o nome de Mulher de Véu. Essa mulher também estava presente no momento em que Alaíde terminava de se arrumar para entrar na igreja no dia de seu casamento, o que aguça o enigma da trama. O trecho da peça que permite verificar a dificuldade de Alaíde identificar quem seria aquela mulher no quarto junto a ela:

ALAÍDE (num tom sinistro e inesperado) - Tem alguém querendo me matar.
CLESSI - Isso já sei. O que eu quero saber é como você matou Pedro. Como foi?
ALAÍDE - Interessante. Estou-me lembrando de uma mulher, mas não consigo ver o rosto. Tem um véu. Se eu a reconhecesse!...
CLESSI - Deixa a mulher de véu. Como foi que você matou?
ALAÍDE (atormentada) - Estou sentindo um cheiro de flores, de muitas flores. Estou até enjoada. (noutro tom) Como eu matei? Nem sei direito. Estou com a cabeça tão embaralhada! Começo a me lembrar. Só esqueci o motivo. Naquele dia eu estava doida. (trevas)
VOZ DE ALAÍDE (das trevas) - Doida de ódio. Talvez por causa da mulher do véu. Ainda não sei quem ela é, mas hei de me lembrar. Pedro estava lendo um livro (RODRIGUES, 2010, p. 22).

No trecho, a mulher de véu causa uma sensação de medo em Alaíde, ela sente que aquela mulher, até então irreconhecível, deseja sua morte e pode ter sido um dos motivos que a fez matar seu marido. No *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier (1991, p. 950), a imagem do véu, em árabe, quer dizer o que separa duas coisas, também diz-se do ser velado aquele que tem a sua consciência “obcecada pela paixão, seja sensual ou mental”, e por último, Chevalier traz a definição de que “o véu pode então ser considerado mais um intérprete do que um obstáculo; ocultando apenas pela metade, convida ao conhecimento”. E é esse mistério que vai levar Alaíde, Clessi e os leitores, a uma busca pelos detalhes que faltam na memória da protagonista, que farão com que elas descubram quem era aquela mulher e qual o papel dela na vida do casal Alaíde e Pedro.

Com o desenrolar dos fatos, e com a ajuda de Clessi, as lembranças foram-se tornando mais transparentes e se esclareceu que aquela mulher, até então com o rosto coberto, era sua irmã,

Lúcia. E, talvez, o motivo que tenha levado Alaíde a, inconscientemente, manter escondido o rosto da sua irmã em um véu durante os seus delírios, seja justamente as mentiras e as traições envolvidas no relacionamento entre elas. Em uma conversa entre as irmãs podemos ver a cólera e indignação ainda presentes em Lúcia por Alaíde ter tirado, segundo seu entendimento, Pedro de sua vida, de forma tão artilosa e inesperada:

MULHER DE VÉU (patética) - Pelo menos, nunca me casei com os seus namorados! Nunca fiz o que você fez comigo: tirar o único homem que eu amei! (com a possível dignidade dramática) O único!
ALAÍDE - Não tenho nada com isso! Ele me preferiu a você - pronto!
MULHER DE VÉU - Preferiu o quê? Você se aproveitou daquele mês que eu fiquei de cama, andou atrás dele, deu em cima. Uma vergonha!
ALAÍDE (sardônica) - Por que você não fez a mesma coisa?
MULHER DE VÉU - Eu estava doente!
ALAÍDE - Por que então não fez depois? Tenho nada que você não saiba conquistar ou... reconquistar um homem? Que não seja mais mulher - tenho?
MULHER DE VÉU (agressiva) - O que me faltou sempre foi seu impudor.
ALAÍDE (rápida) - E quem é que tem pudor quando gosta?
MULHER DE VÉU (saturada) - Bem, não adianta discutir.
ALAÍDE (agressiva) - Não adianta mesmo!
MULHER DE VÉU - Mas uma coisa só eu quero que você saiba. Você a vida toda me tirou todos os namorados, um por um.
ALAÍDE (irônica) – Mania de perseguição! (RODRIGUES, 2010, p. 38).

Nas palavras escolhidas para a rubrica, que parecem formar um jogo com os sentimentos opostos: Lúcia, “com a possível dignidade dramática”, tenta comover a irmã, acusando-a de ter-lhe roubado o homem amado num momento em que estava doente – estava acamada – e, ao mesmo tempo, busca minimizar a gravidade de sua própria atitude – ter traído também a irmã. Outras expressões dão o tom desejado pelo dramaturgo para a composição das personagens, como a fala final de Alaíde para Lúcia: “Mania de perseguição;” que encerra a conversa, demonstrando o caráter despreocupado e poderíamos dizer, talvez, leviano de Alaíde com os sentimentos de sua irmã.

A traição está presente na vida das irmãs desde muito cedo, e o poder, a paixão e os desejos pessoais de cada uma delas vêm à tona durante toda a obra, as brigas e as ameaças entre as irmãs parecem ser algo constante para aquela família, juntamente com o desejo que toma as mulheres e provoca a guerra entre as duas irmãs.

Gerard Lebrun, em “O conceito de paixão” (1987), trata desse sentimento que é próprio do ser humano, a paixão em relação ao outro. Para esse autor a paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso. Ela é então o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro. Um ser autárquico não teria

paixões (LEBRUN In CARDOSO, 1987, p. 18). E juntamente com a paixão, vêm outros sentimentos atrelados a ela, como o ódio sobre qualquer ser que lhe deseja tomar o objeto de seu amor. Em *Vestido de noiva* a paixão ganha forma nas duas irmãs que desejam o mesmo homem, Pedro, e em várias cenas da peça o relacionamento entre o triângulo amoroso é insinuado por Lúcia e negado pelo amante, salvo na última cena, após a morte de Alaíde.

Foi a paixão por Pedro que fez Alaíde trair a sua irmã e roubar seu namorado, e foi também esse motivo que fez Lúcia planejar a morte de sua irmã e, além disso, traí-la ao se envolver com seu marido. Ainda nas palavras de Lebrun: “[...] é impossível viver uma paixão sem ser totalmente dominado por ela, [...]” (LEBRUN In: CARDOSO, 1987, p. 26). A peça gira em torno da paixão arrebatadora desses três personagens, e as consequências das decisões envoltas no relacionamento entre eles, todas as ameaças, humilhações e traições que lhes aconteceram. Lebrun descreve o ser humano como alguém propenso a se apaixonar, resumindo assim o assunto:

Em suma, se a paixão é um componente de minha natureza e de minha saúde é porque, em princípio, ela é dominável. O senso comum não perdeu tempo em representá-la como um acesso de loucura, pois aquele que é bastante “fraco” para nunca se deixar levar por ela não é absolutamente um insano (LEBRUN In: CARDOSO, 1987, p. 29).

Em outras obras do escritor brasileiro observamos a recorrência de alguns temas, como a dualidade entre paixão e traição, o sexo proibido, o incesto, o assassinato, a pedofilia e as relações homoeróticas. Outras obras suas que retomaram o estilo e os temas da sua mais famosa peça, entre eles o casamento, e consagraram seu sucesso, foram *Anjo negro*, *O grande dia de Otacilio e Odete*, *O casamento*, *A esposa*. Posteriormente, Rodrigues também retoma o tema do atropelamento por um carro e a morte do indivíduo devido ao acidente no meio da rua, o que acontece em *Beijo no asfalto* de 1960.

Sábato Magaldi (2004) faz um agrupamento das dezessete peças teatrais que Nelson Rodrigues escreveu ao longo de sua vida (1912 – 1980), separando-as em 4 grupos: *Vestido de noiva* está no grupo das peças psicológicas, juntamente com *A mulher sem pecado*, *Valsa n°6*, *Viúva, porém honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*. E nessas peças, como já vimos, alguns temas se repetem, como a quebra de expectativas por parte do leitor durante a leitura das obras.

Vestido de noiva está dividida em três planos: no plano da realidade, encontra-se Alaíde em uma mesa de cirurgia, após um acidente de automóvel. Um acidente que não tem explicação clara; não se sabe ao certo se ela foi atropelada por um carro qualquer, que passou na rua no momento em que ela atravessava, se Alaíde viu o automóvel e se jogou na sua frente, ou, ainda, se foi tudo tramado pelo marido e pela irmã, interessados em fazê-la desaparecer.

No plano da alucinação, Alaíde imagina estar com Madame Clessi, uma mulher que viveu muitos anos antes na casa onde Alaíde mora e que, possivelmente, dormia no mesmo quarto que Alaíde ocupa agora. E as duas conversam sobre a morte de Clessi e sobre a vida e a morte de Alaíde. O restante da história se divide entre o plano da alucinação e o plano da memória, que, imbricados, resultam em um enredo entrelaçado, onde o passado e o presente de Alaíde se confundem. Nesses dois planos, Clessi ajuda Alaíde a lembrar-se de como foi seu tempo de juventude/adolescência e seu casamento com Pedro, auxilia-a ainda a descobrir quem era a mulher sem rosto que estava com ela em seu quarto no dia do casamento, e a ajudava nos preparativos para a cerimônia. Depois que Alaíde descobre que o rosto, até então sem forma, era o de sua irmã, os acontecimentos se precipitam e se expõe toda a conspiração entre os amantes Lúcia e Pedro, que pretendiam matá-la para ficarem juntos. Ao perceber a aparente ameaça, Alaíde conversa com sua irmã e acusa: “[...] (v)ocê e Pedro querem me matar [...]” (RODRIGUES, 2010, p. 73).

Nas personagens principais de *Vestido de noiva* registra-se como as mulheres, mesmo subordinadas ao seu marido, tentam se desprender das amarras da sociedade: Alaíde e Lúcia, duas mulheres que, embora aprisionadas numa sociedade que assinala à mulher como única possibilidade de realização o casar-se, ter filhos e frequentar reuniões sociais, religiosas ou culturais, lutam, de todas as formas, pelo que desejam, embora para isso elas tenham que passar por cima do amor, e até da vida da outra. Alaíde, uma mulher inconformada com a felicidade de Lúcia, decide assumir o seu desejo irresistível de transgredir. Durante a adolescência das duas irmãs, Alaíde seduz todos os namorados de Lúcia, e acaba casando-se com o último deles, Pedro. A irmã se vingava e sai da posição de traída para a de traidora, iniciando, depois de algum tempo, um romance secreto com Pedro. Acaba por unir-se a ele para tramar a maneira mais extremada de descartar Alaíde daquele triângulo amoroso, assassiná-la. É mister pontuar que não se pode afirmar de forma peremptória a participação da irmã e do marido na morte da protagonista, mas o desejo de fazê-lo está registrado.

No final, o acidente com o carro não se prova tramado, mesmo estando sempre presente nas falas dos três personagens, observado nas de "PEDRO - (*categórico*) Quer dizer tudo! Tudo! Foi você quem me deu a ideia do "crime"! Você!"; e nas de "ALAÍDE - (*numa excitação progressiva*) Já planejaram tudo! Todo o crime! Assassinato sem deixar vestígios!"; com o passar das cenas, as falas de Lúcia demonstram uma incapacidade de ter cometido qualquer crime contra a irmã, como pode ser visto na cena em que elas se esbofeteiam, e Lúcia diz: "MULHER DE VÉU - Talvez não tenha coragem para matar. Mas para isso tenho!". Esse aparente desejo de matar pode ser visto na personagem de Lúcia, enquanto a personagem de Alaíde foi lida por Sábato Magaldi como alguém que parte para a procura da sua felicidade e se entrega ao destino:

Alaíde vai para a rua como para um local de sacrifício e aí, pequena e amesquinhada, uma poderosa força obscura do mundo de hoje – um automóvel cujo motorista nem foi identificado – a fulmina de forma inapelável. Para o aniquilamento de sua personalidade, representado pelo atrito com a irmã, o acidente vem equiparar-se a um tiro de misericórdia e de libertação (MAGALDI, 1981, p.21).

Como no romance de Dom Casmurro (1899), em que fatos se apresentam de um só ponto de vista, o do narrador autodiegético, portanto, passível de dar à história um viés que lhe traga benefício, recordamos que a peça é narrada, segundo as lembranças de Alaíde, ficando assim, difícil definir-se de que forma ocorreu ou de quem realmente foi a culpa do crime. A aparente desordem dos planos em que a história é apresentada se deve ao momento em que a protagonista se encontrava, após ter sido atropelada e levada para o hospital com graves ferimentos, Alaíde recobra fatos de sua vida que, para ela, culminaram para aquele desastre.

Para Henri Bergson, em *Matéria e memória* (1990), nós temos, na maioria das vezes, uma memória “voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro” (BERGSON, 1990, p. 63). E em determinados momentos, nossa memória seleciona fatos que julgamos serem importantes para determinadas situações, mas essas mesmas lembranças não podem ser lidas como fatos imparciais, pois elas estão atreladas às sensações e aos sentimentos daquele que seleciona o que quer se lembrar. Por tanto, para Bergson (1990, p. 63), a memória, “já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente”.

E é através de *flashbacks* que o leitor vai descobrindo os acontecimentos, concomitantemente com Alaíde, que parece estar vivenciando os instantes antes de sua morte – o tão famoso

instante em que toda a sua vida passa diante dos seus olhos como um flash, como entende o senso comum. Os momentos do seu passado aparecem na peça no plano da memória, enquanto isso, no plano da realidade, vemos os médicos tentando reviver uma paciente que sofreu um sério acidente. E no plano da alucinação as duas protagonistas, e ao mesmo tempo espectadoras, narram e testemunham todas as lembranças da vida de Alaíde, e da vida de Madame Clessi, lida por Alaíde no diário que essa encontrou no dia da mudança de sua família. Em trechos da obra podemos apreender como elas acompanham a narração das lembranças de Alaíde, fazendo intervenção no relato:

(Luz no plano da alucinação. A mulher inatural, junto ao esquife, levanta o lenço para ver a fisionomia da morta invisível. Faz uma mímica de piedade. Alaíde e Clessi aparecem no alto de uma das escadas laterais, sentadas num degrau. Penumbra no velório.)
CLESSI - Você parece maluca!
ALAÍDE (ao lado de Clessi) - Eu?
CLESSI - Você está fazendo uma confusão! Casamento com enterro!... Moda antiga com moda moderna! Ninguém usa mais aquele chapéu de plumas, nem aquele colarinho! (RODRIGUES, 2010, p. 48)

À medida que Clessi e Alaíde vão tentando entender o passado de Alaíde, que, enquanto narra, se perde nas suas memórias e na ordem dos fatos, e acaba confundindo o seu casamento com o enterro de Clessi, causando uma incoerência nos fatos que devem ser reorganizados por elas próprias, as leitoras e espectadoras das ações.

Conforme as cenas vão acontecendo, dentro dos três planos, a história não segue uma ordem cronológica; somente o plano da realidade sucede de acordo com uma sequência de fatos, do encontro do corpo de Alaíde, o anúncio do acidente nos jornais até a sua morte. Mas os outros dois planos, da alucinação e da memória, vão acontecendo conforme a personagem principal vai-se lembrando dos fatos que deseja recordar, e ainda seguindo certa “orientação”, quase como gerenciando as ações, por parte de Clessi, que a escuta e acompanha os acontecimentos.

Essa mistura de ambientes aparece desde o segundo ato, em que os dois últimos planos citados, o da alucinação e o da memória, não obedecem a fronteiras rígidas. Enquanto o plano da memória deveria conter somente acontecimentos do passado e o plano da alucinação só cenas pertencentes ao território do delírio, não é isso que acontece, mas sim uma certa mistura em que Alaíde, à beira da morte, confunde, muitas vezes, a fonte das informações. Nas palavras de Sábato Magaldi,

[...] na mente em decomposição de Alaíde, os dois planos às vezes se confundem e estão inscritos na lembrança episódios que só podem ter consistência no plano alucinatório. Depois de um certo tempo, a própria Clessi ajuda Alaíde a recordar passagens verídicas – apoio do delírio para a tentativa de apreensão do passado (MAGALDI, 2004, p. 21).

No desenrolar da peça, os três planos giram em torno de Alaíde, enquanto ela está sobre a mesa de cirurgia: o plano da realidade mostra os acontecimentos enquanto ela está sendo operada - o trabalho dos médicos no hospital e dos jornalistas na produção das matérias sobre o acidente -, o plano da alucinação e o da memória parecem acontecer nesse mesmo tempo, como se o leitor entrasse na cabeça de Alaíde e observasse os seus últimos suspiros de vida, suas lembranças misturando-se com os desejos, os enganos e os seus segredos, todos confidenciados a Clessi. Após a morte de Alaíde, no terceiro ato, aparece um quarto plano, chamado de plano irreal, possivelmente esse plano surge no lugar do plano da alucinação, já que agora morta, Alaíde não pode ter alucinações. Nas falas dos repórteres somos informados que Alaíde chegou ao hospital em estado de choque, ainda viva e morreu na mesa de cirurgia, sem recobrar os sentidos, sem sofrer. Toda a peça se desenrola nesse intervalo, o tempo entre o acidente e a declaração da morte de Alaíde.

Nos planos da memória e da alucinação, o enredo vai sendo traçado segundo as narrações de Alaíde confidenciadas a Clessi, as memórias que a protagonista vai selecionando e contando para Clessi vão formando toda a peça. Maria Rita Kehl discorre em seu texto “A psicanálise e o domínio das paixões” (KEHL In. CARDOSO, p.473 1987), como as memórias do ser humano funcionam juntamente com o nosso superego, que é a grande instancia assimiladora das normas de cada época, e reguladora do comportamento que cada um deve ter, de acordo com o que ele considera reprovável ou desejável. Esses mecanismos juntos vão selecionar as memórias que serviram como base julgadora para algo a que desejamos dar uma resolução. Nas palavras de Kehl:

A psicanálise tem sido acusada de não levar em consideração os fatores na construção de seu modelo da psique. Não é verdade. O inconsciente, por exemplo, é uma espécie de arquivo secreto da história não-oficial de cada ser humano – sendo que uma parte do que é considerado “secreto” ou proibido depende de cada época, de cada cultura (KEHL In. CARDOSO, 1987. p.485).

Na peça, Alaíde vai, segundo sua vontade, selecionando partes de sua memória em degeneração que serviram para que o leitor julgue quem, dentre os personagens, merece a sua compaixão.

Outro elemento que aparece entre esses dois planos para também direcionar ou interromper os fatos, são as falas de Clessi ao microfone. Funcionando como uma espécie de diretor para as cenas, ela comenta ou modifica a sequência de ações segundo a sua vontade. O trecho seguinte comprova a afirmação:

ALAÍDE (fremete, para Lúcia) - Venha repetir para meu marido aquilo que você disse, "aquilo"! No dia do meu casamento!
LÚCIA - Sei lá de que é que você está falando?
CLESSI (microfone) - Irmã assim é melhor não ter!
ALAÍDE - Sabe, sim. Sabe! Aquela insinuação que você fez... Que eu podia morrer!
LÚCIA (virando-lhe as costas) - Você está sonhando, minha filha. Disse coisa nenhuma! (RODRIGUES, 2010, p. 69)

Além desse elemento que aparece para direcionar as ações, outro recurso recorrente na peça é a introdução de sons metálicos, como o dos carros na hora do acidente, ou dos instrumentos de cirurgia, ou fala de personagem não envolvida na trama principal, funcionando como uma pausa nas ações que estão ocorrendo na peça e que leva os leitores diretamente de volta para a sala de cirurgia. Na maioria das vezes esses cortes aparecem durante uma cena de conflito, funcionando como uma quebra na tensão que paira no momento da cena. Em alguns trechos vemos como o autor fez uso desse dispositivo:

(Apaga-se o plano da memória. Luz no plano da alucinação.)
MADAME CLESSI - Mas o que foi?
ALAÍDE - Nada. Coisa sem importância que eu me lembrei. (forte) Quero ser como a senhora. Usar espartilho. (doce) Acho espartilho elegante!
CLESSI - Mas seu marido, seu pai, sua mãe e... Lúcia?
HOMEM (para Alaíde) - Assassina!
(Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da realidade. Sala de operação.)
1º MÉDICO - Pulso?
2º MÉDICO - 160. (RODRIGUES, 2010, p. 19)

No trecho acima a conversa entre as mulheres é interrompida pela fala dos médicos na sala de cirurgia. Esses cortes funcionam quase como pausas, um recurso utilizado pelo dramaturgo para atrair a atenção e a participação do leitor, proporcionando a possibilidade de o leitor criar a continuação daquela cena e, como cada leitor pode criar diferentes sequências, a peça ganha variadas leituras. Wolfgang Iser (1996) ensina em seu artigo *O processo da Leitura: Uma abordagem fenomenológica* que, quando trabalhamos com uma obra literária, devemos levar em consideração não só o texto concreto em si, mas também, e em igual medida, as ações dos leitores envolvidos naquele texto, tratando assim a obra sob dois pontos, o lado denominado *artístico*, que seria referente a obra em si mesma, e o lado chamado de *estético*, referente à concretização por parte do leitor. Assim, a obra é formada por esses dois polos, pois ela só

adquire vida quando é materializada com a leitura. Na chamada teoria do efeito estético, Iser coloca o leitor como parte fundamental da obra para preencher as lacunas existentes nela, sendo que a maior ou menor quantidade de pontos indeterminados está diretamente relacionada com a interação e atração com aquela obra por parte do leitor.

Nelson Rodrigues parece se utilizar desse dispositivo, que na obra é acionado sempre que aparece o Homem, que ao entrar em cena, acusa Alaíde de ser assassina, por, aparentemente, ter matado Pedro, e a sequência dessa cena é cortada pelos sons de instrumentos ou pelo relatório dos médicos sobre a atual situação de saúde de Alaíde durante a cirurgia. Esse recurso é utilizado no cinema, com o uso dos sons e dos cortes para quebrar a tensão ou para alongar a sensação de medo por parte dos espectadores. Mais uma vez, o autor se utiliza de elementos do cinema em seu teatro. Podemos ver a utilização dessa estratégia no trecho a seguir:

(Entra o homem de capa e guarda-chuva. Aproxima-se. As duas olham, sem dizer palavra.)
HOMEM (perto de Alaíde) - Assassina!
(Imobilizam-se, emudecem os personagens. Rumor de derrapagem; grito. Ambulância.) (RODRIGUES, 2010, p. 27).

Algumas personagens sem nome aparecem em cena, como o Homem, o Homem de Barba, o Homem Inatural, a Mulher Inatural, mas nenhuma delas desempenha papel de grande importância dentro da peça; eles participam da obra no momento em que aparece o corpo sem vida de um dos personagens em cena, como o de Clessi e o de Alaíde. Essas personagens aparecem e se encaminham para prestar suas homenagens aos mortos.

Algo inesperado acontece durante o enterro de Clessi, enquanto comentam sobre o corte no seu rosto provocado pelo jovem amante de Clessi: a Mulher Inatural e o Homem de Barba parecem iniciar um romance, e o ambiente triste do velório parece misturar-se com o clima sedutor e até feliz de um relacionamento ou de um casamento. Vejamos o trecho:

MULHER INATUAL - Parece sorrir.
HOMEM DE BARBA (com um gesto imenso e um tom profundo) - Quem morre descansa.
MULHER INATUAL - O senhor é espírita?
HOMEM DE BARBA (com um gesto ainda mais amplo) - Respeito todas as religiões.
(Pausa. Os dois ajoelham-se, fazem o sinal da cruz e levantam-se.)
MULHER INATUAL (ajeitando qualquer coisa no vestido) - Eu acho que vou-me embora.
HOMEM DE BARBA (depois de olhar para o lado e faunescos) - Já?
MULHER INATUAL - É tarde.

HOMEM DE BARBA (olhando outra vez para os lados) - Mora longe?
MULHER INATUAL - Assim, assim. Mas o lugar é muito escuro. Fico com receio.
HOMEM DE BARBA (concupiscente) - Posso acompanhá-la.
MULHER INATUAL - Não vale a pena.
HOMEM DE BARBA (com um novo gesto) - Eu ia sair mesmo.
MULHER INATUAL - Ah, então...
(A mulher vai ao invisível caixão e faz o sinal da cruz. Sai com o homem de barba.)
HOMEM DE BARBA (grave, profundo e pausado) - Aliás eu sou contra mulher andar sozinha tão tarde. (RODRIGUES, 2010, p. 52).

Nessa cena retorna a sequência de fatos que podem causar um estranhamento por parte do leitor, por se tratar de uma conversa íntima e lasciva tida num local incomum e inapropriado, no meio de um enterro. Nas descrições das didascálias, o cavalheiro é mostrado como um homem que faz gestos largos e de tom profundo, com olhares faunescos e concupiscente, descrições carregadas de desejo, sentimentos que não se coadunam com o local em que o casal se encontrava, numa recorrência de episódios incongruentes.

Já no final da peça, acontece outra situação em que o momento do enterro e do casamento são sobrepostos. Após a morte de Alaíde, vemos como Lúcia se arrepende da traição e teme que sua irmã retorne para assombrá-la, e por isso, já no leito de morte daquela, Lúcia jura nunca mais se encontrar com Pedro, se arrepende dos planos de assassinato e promete se afastar do amante. Mas esse juramento não se cumpre, e a obra termina com o início do casamento entre Lúcia e Pedro, e a imagem do que seria Alaíde, vindo ao encontro de sua irmã na igreja. A última cena apresenta o rito fúnebre de Alaíde mesclado com o rito de matrimônio entre Lúcia e Pedro. Na didascálias fica mais evidente esse entrelaçamento:

Crescendo da música, funeral e festiva. Quando Lúcia pede o bouquet, Alaíde, como um fantasma, avança em direção da irmã, por uma das escadas laterais, numa atitude de quem vai entregar o bouquet. Clessi sobe a outra escada. Uma luz vertical acompanha Alaíde e Clessi. Todos imóveis em pleno gesto. Apaga-se, então, toda a cena, só ficando iluminado, sob uma luz lunar, o túmulo de Alaíde. Crescendo da Marcha Fúnebre. Trevas. (RODRIGUES, 2010, p. 79)

Em sua peça, o dramaturgo busca desmascarar a aparente tranquilidade por trás das cortinas da vida privada de cada família, trazendo para o palco e para as leituras individuais mulheres frustradas, que colocam a paixão como forma motriz de suas vidas. Assim acontece com Lúcia, que decide passar por cima do casamento da irmã Alaíde em busca de sua felicidade. Momentos antes do casamento de Alaíde, Lúcia acusa sua irmã de traição e, ainda dentro da igreja, Lúcia ameaça o casamento e a vida de Alaíde, e lembra que casamentos terminam até na porta da igreja, e ainda, que ela teria coragem pra matar até sua própria irmã, indo assim,

contra os preceitos da moral católica da sua família, como exemplifica a atitude da mãe das moças, que aparece na obra sempre muito reservada e piedosa. Num trecho da peça é possível captar o comportamento dessa senhora:

MÃE - Alaíde e Lúcia morando em casa de Madame Clessi. Com certeza, é no quarto de Alaíde que ela dormia. O melhor da casa!
PAI - Deixa a mulher! Já morreu!
MÃE - Assassinada. O jornal não deu?
PAI - Deu. Eu ainda não sonhava conhecer você. Foi um crime muito falado. Saiu fotografia.
MÃE - No sótão tem retratos dela, uma mala cheia de roupas. Vou mandar botar fogo em tudo.
PAI - Manda (RODRIGUES, 2010, p. 17).

No trecho notamos como a referência a antiga moradora da casa, seus objetos pessoais são tidos como itens que transportam uma carga ruim, como se o espírito da própria Madame Clessi ainda rondasse a casa e os seus pertences, e por isso, deveriam ser queimados e assim, desaparecer, levando juntamente consigo a história dramática daquela senhora e os maus fluidos que trazia para os habitantes da casa, especialmente as moças.

A referência à morte entre os familiares é constante na peça: no início da obra Alaíde acredita ter matado o marido, mas depois ela percebe que tinha imaginado toda a cena; posteriormente o casal de amantes planeja assassinar Alaíde, para que eles pudessem casar-se, mas não fica claro se a morte de Alaíde foi planejada ou foi puro acaso. Na peça também aparecem duas cerimônias fúnebres, a de Madame Clessi e a de Alaíde, ambas descritas como muito bonitas e bem visitadas, e a última também foi descrita por estar muito florida. Edgar Morin (1997), em sua obra *O homem e a morte*, faz um estudo sobre a importância do rito mortuário para o ser humano e anota que o homem é a única espécie que acredita em vida após a morte e, por isso, acompanha a morte com um ritual funerário, não abandonando seus mortos nem os seus ritos, salvo em momento de guerra. “A morte horrível retorna mais tarde, quando a guerra já se acabou” (MORIN, 1997, p. 42). Para esse autor, como os primitivos acreditavam na sobrevivência do morto, eles os sepultavam, do contrário os deixariam insepultos e prosseguiriam com suas vidas. E é essa proximidade com a morte que faz o homem temê-la e sentir dor quando aqueles que lhe são próximos perecem.

Na obra a cerimônia de despedida do morto é carregada de importância; as duas mortes que acontecem na peça estão presentes nas cenas e são acompanhadas pelos leitores/espectadores, e por personagens que velam o corpo. Num trecho da didascália apresentada a seguir podemos

verificar a presença do rito fúnebre: “A mulher aproxima-se do invisível caixão e faz que levanta um lenço que estaria sobre o rosto de um cadáver invisível” (RODRIGUES, p. 42, 2010). Mesmo não estando o corpo e o caixão realmente presentes, é feita toda a encenação em volta desses elementos:

(O moço romântico, indignado, passa pelo invisível cadáver, faz um rápido sinal da cruz e segue adiante. Já ia sair, quando bate na testa, lembrando-se dos círios. Volta e apanha dois círios; o homem de barba faz o mesmo. Trevas. Luz no plano da alucinação. Pedro e Alaíde, de noivos, ajoelhados diante da cruz. Projetor solar vertical. Disco de Ave-Maria, como de Rosa Pancelle.) (RODRIGUES, 2010, p. 53).

Outro tema que adquire importância na obra é a loucura de Alaíde, mostrada nas referências às mudanças de seu humor, preferencialmente, nas cenas com Pedro ou em momentos em que acontece um jogo de sedução com seu marido, na casa deles, ou com o Homem, no lupanar.

Freud, em *Mal-estar na civilização* (1973) trata das paixões do ser humano, em que são originadas de duas pulsões: Eros (pulsões de vida) e Thanatos (Pulsões de morte), sendo que toda a matéria viva deseja aquilo que a manterá viva, alimento, sono, calor, ar, e que tudo aquilo que está vivo tende a voltar ao estado de inorgânico, tende à morte. Em Eros encontramos o princípio do prazer, do que leva o homem ao seu estado natural de contentamento, e além do princípio do prazer está Thanatos, quando o desejo já não encontra satisfação definitiva a não ser a pura repetição de atividades que não geram o contentamento absoluto de nenhum desejo, levando assim a uma busca sobre abolição do desejo e ao retorno ao inorgânico.

Maria Rita Kehl (1987) discorre também em seu texto, como dentro as pulsões eróticas encontra-se igualmente a agressividade, sendo essa não pertencente às pulsões de morte, pois esse contato agressivo pode ocorrer, por exemplo, numa tentativa de modificar o outro, ou o mundo, para torná-los mais compatíveis com o princípio do prazer. Nesse sentido, o contato entre os seres humanos não acontece somente através de fusão e de aceitação, esse contato por meio da agressividade surge, segundo Kehl, como uma tendência destrutiva e rebelde do ser humano.

Em uma das passagens, as mulheres que estão no salão de Madame Clessi, dançam sozinhas, enquanto esperam algum cliente, e Alaíde entra no salão à procura de Clessi. Nessa ocasião a postura de Alaíde muda constantemente, em alguns momentos ela fica temerosa, em ser confundida com alguma mulher que trabalha naquele espaço, em outros ela fica lasciva, aceitando a corte do Homem que entra e que tem, segundo a didascália, a “cara de Pedro”, já

em outros momentos ela assume uma postura agressiva, como quando o Homem aceita o jogo de sedução feito por ela, podemos ver no trecho abaixo:

ALAÍDE (sardônica) - Lembra-se de mim?
O HOMEM - Me lembro, sim.
ALAÍDE (cortante) - Bufão!
O HOMEM (espantado) - O quê?
2ª MULHER (apaziguadora) - Desculpe, doutor. Ela é louca (para Alaíde) Madame não gosta disso!
O HOMEM - Por que é que põem uma louca aqui?
ALAÍDE (excitada) - Bufão, sim. (desafiadora) Diga se já me viu alguma vez? Diga, se tem coragem!
O HOMEM (formalizado) - Vou-me queixar à Madame. Não está direito!
2ª MULHER (para Alaíde, repreensiva) - Viu? Estou dizendo!
ALAÍDE - Diga! Já me viu? Eu devia esbofeteá-lo...
O HOMEM (oferecendo a face) - Quero ver.
ALAÍDE (numa transição inesperada) - ...mas não quero. (passa da violência para a doçura) Estou sorrindo - viu? Aquilo não foi nada! (sorri docemente). (RODRIGUES, 2010, p. 13).

Essa mudança também aparece em outros momentos, quando ela deseja a morte de Pedro e o ameaça, para logo depois, desmentir-se e volta a aparente tranquilidade. No trecho que segue uma conversa entre Alaíde e Clessi podemos verificar essa cena:

ALAÍDE (nas trevas, ao microfone) - Ele não sabia por que eu estava mudada. Tão mudada. Como podia saber que era um fantasma - o fantasma de Madame Clessi - que me enlouquecia?
VOZ DE CLESSI (microfone) - Só o meu fantasma, não. E os outros dois fantasmas? A mulher de véu e Lúcia?
VOZ DE ALAÍDE - Depois, eu vejo isso. (noutro tom) Se ele soubesse que ia morrer!... (RODRIGUES, 2010, p. 24).

Nos dois trechos vemos como Alaíde muda as suas feições em curtos espaços de tempos, tornando-se ora amorosa e sedutora, e ora agressiva e ameaçadora. Em ambas as situações o leitor fica diante de uma personagem cheia de ódio, por aquele homem com quem ela se casou e mantinha, até então, um relacionamento estável.

Kehl (1987) trata em seu texto do momento no qual a criança vivencia seu estado narcísico, em que tudo que é bom e prazeroso ela sente como sendo parte de si mesmo, somente quando algo frustra a criança é que ela o sente como sendo parte do mundo exterior, sendo, por isso, o ódio o primeiro sentimento de diferenciação entre a criança e o mundo. Quando essas frustrações ocorrem na vida da criança, como rupturas ocasionadas pela mãe, é que ela passa a sentir amor por um objeto fora de si, aquele que não faz mais parte dela mesmo. Kehl discorre sobre esse ponto, em que todo objeto que satisfaz, também frustra, “o absoluto não se

recupera mais” (KEHL In CARDOSO, 1987, p. 475). E essas primeiras pulsões vividas pela criança serão revividas na paixão amorosa quando adulto, a primeira fantasia do ser humano apaixonado será a restauração do narcisismo primário; e a sua primeira esperança será encontrar no ser amado sua total completude.

Em *Vestido de noiva*, Alaíde buscava em Pedro sua completude, quando aquele ser não se mostra capaz de satisfazer seus desejos, de felicidade e totalidade, a jovem rompe com os juramentos feitos ao padre, dentro da igreja, e deseja se libertar daquele compromisso. Vontade realizada no momento em que ela acredita tê-lo matado, dentro do plano da alucinação.

Outro conceito da psicanálise que parece está presente em Alaíde é a sublimação – termo emprestado da física que se refere a passagem da água do estado sólido para o gasoso –, assim como ocorre com a água, essa mudança vai acontecer “quando o estado de concretude das paixões – que querem possuir, fundir, devorar, matar, aniquilar... – se transforma numa outra expressão, mais leve que o ar, que é a expressão simbólica desses desejos” (KEHL, 1987, p. 482). O que ocorre a seguir é uma renúncia sobre o objeto de paixão e a busca incessante de outros objetos que expressem ou satisfaçam os seus desejos. Alaíde, que antes parecia estar tão apaixonada por Pedro, e por isso decide casar-se com ele, logo após a cerimônia, perde essa paixão pelo homem amado e parte em busca de outras fontes de satisfação, encontradas no diário de Madame Clessi e nas suas fantasias de liberdade e independência de seu marido.

Vemos como Alaíde justifica a sua loucura no fantasma de Clessi que a atormenta, quando na verdade era Alaíde que procurava saber da história de vida de Madame Clessi, e sonhava com toda a liberdade e independência. No trecho abaixo pode ser percebido o desejo de Alaíde:

ALAÍDE - Lá vi a mala - com as roupas, as ligas, o espartilho cor-de-rosa. E encontrei o diário. (arrebata) Tão lindo, ele!
CLESSI (forte) - Quer ser como eu, quer?
ALAÍDE (veemente) - Quero, sim. Quero (RODRIGUES, 2010, p. 24).

Em variadas conversas durante a peça encontramos declarações de Alaíde sobre seu desejo de ser como Madame Clessi, no fragmento transcrito Alaíde conta para Clessi como encontrou o baú cheio de objetos pessoais da antiga moradora daquela casa, dentre eles seu diário, e a partir dele, passou a procurar conhecer mais sobre a vida e morte de Clessi, indo a bibliotecas à procura de notícias retiradas dos jornais da época, e assim, Alaíde, cada vez mais, passa a desejar ter uma vida como fora a de Clessi.

Em função de sua carreira de jornalista, eram nas notícias diárias que Rodrigues se inspirava para escrever suas peças, em sua maioria, contendo temas de violência urbana, quase todos envolvendo paixão ou vingança, como assassinatos por adúlteros e suicídios por amor, mas que abalavam a moral cristã da época e chocavam os leitores acostumados aos contos de finais felizes, mas ao mesmo tempo, com histórias que se mostravam muito reais. Em suas obras podemos verificar como o autor retoma seu estilo e os temas que lhe proporcionaram tanto sucesso, dentre eles o jogo com inversão das imagens entre a aparente tranquilidade do casamento e a tristeza da morte. J. Guinsburg, em *Nelson Rodrigues, um folhetim de Melodramas*, texto que abre a edição de 1994 da revista *Travessia*, comenta sobre o estilo utilizado por Nelson Rodrigues em seu teatro, criando “a forma de moldar no banal, no rotineiro, a exemplaridade trágica da existência humana. O seu teatro o retoma como nenhum outro, na moderna dramaturgia brasileira” (GUINSBURG, 1994, p.9).

Nelson Rodrigues também cita ocorrências pessoais, como a morte de seu irmão, Roberto Rodrigues, e logo depois de seu pai, Mário Rodrigues, como fatos que o abalaram profundamente, e mudaram sua visão sobre o mundo. Todos esses momentos vividos da redação do jornal *Crítica* de seu pai formaram a escrita quase cinematográfica, detalhista e envolvente desse escritor tão aclamado pelas suas obras cuja atualidade toca em temas ainda tão recentes para nós, leitores, como a paixão avassaladora e a manutenção de um casamento fadado ao fracasso.

Para o senso comum da época em que a obra *Vestido de noiva* foi escrita, no casamento deveria estar garantida a virgindade feminina, a ingenuidade de sentimentos, a paixão pelo noivo com o qual ocorrerá a união sob a benção de Deus e dos homens, mas *Vestido de noiva* mostra um cenário diferente do esperado, já que traz a dessacralização da pureza e da castidade para tornar-se a representação da infidelidade, da discórdia e da perversão. Recorde-se que Pedro se decide por Alaíde porque esta concordou em ir para a cama com ele, atitude a que Lúcia se havia recusado por pudor:

PEDRO - (*insistente*) Agora você se acovarda porque o corpo ainda está aqui!
LÚCIA - (*meio alucinada*) Você se lembra do que ela dizia? Daquela vaidade?
VOZ DE ALAÍDE - (*microfone*) Eu sou muito mais mulher do que você - sempre fui!
LÚCIA - (*noutra atitude*) Foi você quem perdeu minha alma!
PEDRO - (*rápido*) E você a minha!
LÚCIA - (*sardônica*) Você nunca prestou! Foi sempre isso! Não me olhe, que não adianta!
PEDRO - Está bem. Depois eu falo com você.

LÚCIA - É inútil. Não serei de você, nem de ninguém. Você nunca me tocará, Pedro.
PEDRO - Você diz isso agora!
LÚCIA - Jurei que nem um médico veria o meu corpo (RODRIGUES, 2010, p. 75).

O desfecho da peça se dá com a marcha fúnebre sobrepondo-se à marcha nupcial e, assim, o casamento termina por adquirir a conotação de mortalha, em que a imagem da noiva se mistura com a forma do fantasma de Alaíde indo de encontro a Lúcia. Mesmo morta, Alaíde se mostra pronta para guerrear e lutar pelo que ela deseja. Essa imagem das duas irmãs se assemelha a uma batalha, em que os lados contrários vão combater, até o aniquilamento total de uma das partes, pela vitória do vencedor que, na peça, ganharia a posse sobre o noivo que Alaíde acreditava, até a sua morte, não ter defeitos. No trecho se patenteia como os dois mundos, o dos vivos e o dos mortos, se encontram:

(Crescendo da música, funeral e festiva. Quando Lúcia pede o bouquet, Alaíde, como um fantasma, avança em direção da irmã, por uma das escadas laterais, numa atitude de quem vai entregar o bouquet. Clessi sobe a outra escada. Uma luz vertical acompanha Alaíde e Clessi. Todos imóveis em pleno gesto. Apaga-se, então, toda a cena, só ficando iluminado, sob uma luz lunar, o túmulo de Alaíde. Crescendo da Marcha Fúnebre. Trevas.) (RODRIGUES, 2010, p. 79).

As músicas de casamento e de enterro começam no mesmo volume e, no momento que Lúcia pede o bouquet a sua futura sogra, aparece Alaíde e avança para cima da noiva, sem que fique claro para o leitor se ela quer realmente as rosas, a vida da irmã ou a sua posição de noiva de volta.

Na experiência vivida em seu jornal, possivelmente, Nelson Rodrigues teve contato com as condições adversas, como traições e mortes vivenciadas pelas mulheres no momento em que seus pais e familiares fazem os preparativos para as bodas das filhas. Nessas situações, comumente, a expectativa do casamento feliz e harmonioso para a noiva se transforma em tragédia, situação bastante comum da realidade da época em que a obra foi escrita e em todas as épocas em que os desejos e paixões humanos se sobrepõem ao bom senso e ao entendimento. Na peça teatral que usamos de corpus para essa análise vemos como o autor joga com a ficção e realidade vivenciada pelos leitores.

Michelle Perrot, no livro *História da vida privada 4* (2009), comenta como eram registrados os preparativos matrimoniais no século XIX, conduzidos costumeiramente pelo patriarca da casa que precisava selecionar um bom pretendente para cuidar da sua filha e dos bens

financeiros das famílias que iriam se unir e, ainda, cabiam aos homens todos os direcionamentos sobre os gastos da família. Como generais, os patriarcas se incumbiam de todas as funções de manter a família sólida e estável para as próximas gerações. Mas nem sempre os desejos das jovens noivas iam ao encontro das pretensões sociais e financeiras de seus pais, como lembra Perrot:

Por um lado, a aliança e o desejo nem sempre concordam entre si – longe disso. O drama das famílias, a tragédia dos casais frequentemente residem nesses conflitos entre a aliança e o desejo. Quanto mais cerradas as estratégias matrimoniais para assegurar a coesão familiar, tanto mais canalizam ou sufocam o desejo. Quanto mais forte o individualismo, tanto mais ele se insurge contra as escolhas do grupo, os casamentos decididos ou arranjados. Sem dúvidas, tal é o mecanismo do drama romântico e do crime passionnal (PERROT, 2009, p.119).

Presas nas amarras impostas por seus progenitores, em muitas ocasiões, as moças se casavam com homens que não amavam, mas que tinham capacidade de manter a situação financeira e moral da família. Na peça teatral de Nelson Rodrigues, vemos como Alaíde inicialmente parece apaixonada por Pedro e deseja casar-se com ele, mas que depois a protagonista deseja, ardentemente, se ver livre da prisão que o casamento tornou-se para ela. Em certo momento da obra, Alaíde imagina ter matado Pedro dando um golpe com um ferro em sua cabeça, simbolizando assim a morte das amarras sociais que a prendiam dentro de seu casamento infeliz. E por isso, é em Madame Clessi, a prostituta que trabalhou e viveu na casa que é então de Alaíde, que a jovem se espelha e a usa como modelo de mulher livre, independente e feliz.

Esses temas perpassam a obra de Rodrigues e são vivenciados por suas personagens principais, como Lúcia, irmã de Alaíde, uma pessoa insatisfeita, incompleta, que vive atormentada pelo sentimento de ter sido atraída pela irmã e que, com a morte de Alaíde, parece ter conseguido sua grande vitória, o seu casamento com Pedro. Mas quando as cenas finais surgem, ela não está melhor em seu casamento do que Alaíde em seu túmulo. A citação é algo longa, mas se justifica a sua escolha pelo que representa para desmascarar a verdadeira personalidade de Pedro para os leitores da obra, que até então somente o conheciam sob os olhos de Alaíde.

LÚCIA - (*impressionadíssima, agora para Pedro*) Agora quando penso em Alaíde, só consigo vê-la de noiva.
PEDRO - (*taciturno*) Foi isso que ela disse, só?
LÚCIA - (*sombria*) Só. Previa que ia morrer!
PEDRO - (*com certa ironia*) Isso também nós prevíamos
LÚCIA - Você diz "nós"!
PEDRO - (*afirmativo*) Digo, porque você também previa. (*pausa*) Previa e desejava. Apenas não pensamos no atropelamento. Só.

LÚCIA - *(com desespero)* Foi você quem botou isso na minha cabeça - que ela devia morrer!
 PEDRO - *(com cinismo cruel)* E não devia?
 LÚCIA - *(desesperada)* Você é um miserável! Nem ao menos espera que o corpo saia! Com o corpo, ali, a dois passos. *(aponta para a direção que deve ser a sala contígua)* Você dizendo isso!
 PEDRO - *(insinuando)* Quem é o culpado?
 LÚCIA - *(espantada)* Eu, talvez!
 PEDRO - *(enérgico)* Você, sim!
 LÚCIA - *(espantada)* Tem coragem...
 PEDRO - Tenho. *(com veemência)* Quem foi que disse: "Você só toca em mim, casando!" Quem foi?
 LÚCIA - Fui eu, mas isso não quer dizer nada!
 PEDRO - *(categórico)* Quer dizer tudo! Tudo! Foi você quem em deu a ideia do "crime"! Você!
 LÚCIA - *(com medo)* Você é tão ruim, tão cínico, que me acusa!
 PEDRO - *(com veemência, mas baixo)* Ou você ou ela tinha que desaparecer. Preferi que fosse ela.
 LÚCIA - *(com angústia)* Essa conversa quase diante do caixão!
 PEDRO - *(sempre baixo)* Não estudamos o "crime" em todos os detalhes? Você nunca protestou! Você é minha cúmplice! (RODRIGUES, 2010, p. 74-75).

Nesse trecho, o leitor se dá conta do real caráter de Pedro, aquele que antes parecia ser tão honesto e sincero em seu amor por Alaíde, agora se mostra, nas palavras de Lúcia, “tão ruim, tão cínico”, quase como o verdadeiro vilão da obra. Responsável por articular todos os motivos que geraram a briga entre as irmãs, e o desejo em ambas de tê-lo como marido.

No final da obra constatamos o retorno à situação inicial da trama, apresentando-se uma mescla entre a felicidade do casamento e a dor da morte. No início da peça, Alaíde está à procura de Clessi, e ao entrar no salão ela descobre que Clessi está morta e foi enterrada de branco, como uma noiva; já no seu final, encontramos Alaíde morta e Lúcia entrando na igreja de vestido de noiva.

Capítulo 3: Um estudo comparativista sobre a representação do casamento nas peças teatrais *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues e *Bodas de sangre* de Federico García Lorca.

Capítulo 3: Um estudo comparativista sobre a representação do casamento nas peças teatrais *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues e *Bodas de sangre* de Federico García Lorca.

“E batalhamos.
Dois tigres
Colados de um só deleite
Estilhaçando suas armaduras
Amor e fúria
Carícia, garra
Tua luz
E a centelha rara
De um corpo e duas batalhas.”

Hilda Hilst

Como foi apresentado, neste trabalho tratamos de analisar os textos *Vestido de noiva* (1943) de Nelson Rodrigues e *Bodas de sangre* (1933) de Federico García Lorca, tomando, numa perspectiva comparatista, o tema do casamento, central das duas obras, bem como o comportamento das personagens, especialmente das noivas, em meio aos arranjos cerimoniais e aos seus trágicos finais, situando o momento e o local em que as obras estão inseridas e de que forma essas marcações de espaço e tempo aparecem e interferem nas peças e na descrição das personagens centrais.

Em *Literatura comparada na América Latina: ensaios*, Eduardo Coutinho (2003) defende a relevância de se correlacionar a literatura aos fatos históricos ocorridos no momento em que a obra estava sendo escrita, e mesmo sendo um estudo que relaciona a literatura da América latina com a literatura europeia, acreditamos que suas anotações são importantes para qualquer estudo comparativista e, portanto adequadas ao presente trabalho. Coutinho assinala que “(u)ma História Literária Comparada encara as obras literárias como elementos históricos num contexto cultural dinâmico de transmissão e recepção, e, neste contexto, o ‘diálogo’ constitui talvez o fator central”, pois nele emerge, de alguma forma, o que para aquela época era relevante e digno de valor, assim o diálogo é

[...] em última instância, levado a cabo em todos os planos da construção da história literária, que reside o dado fundamental dessa nova historiografia, a única capaz, ao

menos no atual contexto histórico, de dar conta da multiplicidade de visões de um universo como a América Latina (COUTINHO, 2003, p. 88).

E é exatamente um diálogo entre as obras escolhidas aqui para análise, a fim de investigar a possível proximidade entre os dois textos dramáticos, além da relação entre cada dessas obras e o momento em que elas foram escritas, que propomos fazer, destacando os pontos em que se correlacionam e os pontos em que são divergentes. O momento histórico em que as duas peças foram escritas é um ponto convergente, ambas se produziram em momentos que precederam grandes guerras, naturalmente com dimensões diferentes de acordo com a participação de cada um dos países nesses eventos.

A obra brasileira *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, foi escrita num momento em que o Brasil passava pela República Velha, sob o governo de Getúlio Vargas, e no resto do mundo eclodia a Segunda Guerra Mundial, conflito militar que durou de 1939 até 1945. Esse grande conflito envolveu diversos países e é considerado um dos mais letais da história da humanidade; nele foram utilizadas bombas nucleares em ataques contra militares e civis, e durante essa guerra ocorreu também o horror do Holocausto que, juntamente com os ataques nucleares, foi responsável pela morte de milhões de civis em várias partes do mundo. No começo da Grande Guerra o Brasil se manteve neutro, mas a partir de 1942 a comando de Getúlio Vargas, com o apoio dos aliados norte-americanos, o Brasil entra em Guerra contra o eixo – Alemanha, Itália e Japão, chegando a enviar soldados e pilotos que ajudaram na batalha contra os alemães, na Itália.

Já a obra espanhola, *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, foi escrita num período entre guerras, depois da primeira Guerra Mundial e antes da Guerra Civil espanhola. Os conflitos ocorridos na Espanha do fim do século XIX e os preconceitos resultantes do atraso econômico e social do país, juntamente com a perda de vários espanhóis pela gripe espanhola, deixou o país sob uma cortina de medo de morte e destruição, e esse era o quadro de destruição e horror em que estava inserido García Lorca no momento da criação da sua peça teatral.

Em sua vida, García Lorca foi incondicionalmente dedicado à arte — foi poeta, dramaturgo, ator, diretor, figurinista, músico, desenhista. A sua morte, prematura e emblemática, tornou-se um símbolo para todos os que acreditam na liberdade da escolha dos caminhos que se querem trilhar tanto no aspecto pessoal quanto no público (profissional), tornando difícil falar da obra sem pontuar os aspectos sedutores de sua personalidade.

O contexto teatral espanhol da época era bastante frágil, com uma produção voltada para a burguesia - um público conservador e convencional. No século XIX, o *costumbrismo andaluz* chega ao teatro espanhol, com autores como los Quinteros, esse tipo de teatro, baseado no ambiente popular, vai permanecer nas obras de García Lorca. José García Lopez (1997), em seu livro *Historia de la literatura española*, descreve as características desse grupo como sendo:

Las principales características de su producción son la gracia con que se evocan los tipos, el ambiente y el habla de Andalucía, la visión bondadosa y optimista de las cosas y la sana alegría que orea todas sus obras. Teatro basado exclusivamente en el valor del color local y de la frase ingeniosa, se resiente de ciertos defectos: superficialidad, concepto demasiado ‘rosa’ de la vida, sentimentalismo, etc. Sin embargo, su defensa de la bondad y la ternura como valores supremos, la vivacidad de lenguaje, la gracia dicharachera de que hacen gala sus divertidos personajes – entre los que habría que colocar en primera fila una variada galería de figuras femeninas-, y la poesía humilde y sencilla que se desprende de muchas escenas, hacen de él un teatro si no hondo, por lo menos simpático y decoroso. (LOPEZ, 1997, p. 652).

Entre as particularidades das obras dos los Quinteros, podemos correlacionar com as obras de García Lorca, principalmente, certo destaque para a valorização do nacional, de Andaluzia e da vida do povo espanhol, colocando sempre as personagens femininas como destaque. Ainda segundo López (1997), García Lorca mantém em suas obras um lirismo muito próximo de Lope de Vega, mas com uma técnica muito segura e com metáforas próprias, evoluindo dentro da lírica e do drama. Para López, nas obras de García Lorca:

Su eje fundamental será, en la mayoría de los casos, la realidad psicológica de la mujer española, y sus más caracterizados determinantes: el sentimiento del honor, – de ‘la honra’ –, la pasión amorosa – fuertemente teñida de sexualidad –, el instinto maternal – la realidad o la esperanza del hijo –, las convenciones sociales – sentidas a menudo como ley inflexible o riguroso deber...-. (LOPEZ, 1997, p. 703)

A arte dramática espanhola se afastou do processo de mudança e renovação ocorridas nos grandes centros europeus, que tinham representantes como Chéjov e Pirandello. Em *Historia del teatro español*, Valbuena Prat comenta a relação de Lorca com o seu tempo e atribui ao fundo poético e popular presente nas obras de García Lorca, possivelmente, inspirados nas obras de Lope de Vega, com tendências ao popular e ao nacional e o uso de “letras para cantar” (VALBUENA PRAT, 1956, p. 639-640), a grande receptividade de sua produção.

Das mulheres do seu tempo machista e preconceituoso, o dramaturgo García Lorca expõe sonhos e mazelas, deixando à mostra os desejos que, segundo os princípios que vigoravam na

sociedade espanhola, não podiam habitar na mulher, cuja vida devia estar dedicada inteiramente ao lar. *Bodas de sangre* (1933) apresenta uma mulher decidida a aceitar o casamento que lhe aparece e a tocar uma vida voltada inteiramente à casa, ao marido e aos filhos. Notamos uma recorrência desse padrão de vida ao passear por outros títulos do autor, que também tratam desse tema, como *Los títeres de cachiporra - Tragicomedia de don Cristóbal y la seña María* (1923), *Retablillo de don Cristóbal - Farsa para guiñol* (1931), *Yerma* (1934), *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935) e *La casa de Bernarda Alba* (1936).

Já Nelson Rodrigues teve uma vida dedicada ao jornalismo, nasceu em Recife, mas ainda pequeno mudou-se para o Rio de Janeiro onde permaneceu até a sua morte em 1980. Em sua carreira trabalhou no jornal *A manhã*, e posteriormente no *Crítica*, ambos de propriedade de seu pai Mario Rodrigues, e se dedicou ao jornal como repórter policial e escritor de crônicas esportivas e de folhetins durante longos anos. Trabalho que lhe rendeu muitas experiências e foi fonte de inspiração para muitos de seus livros. Já na década de 1940, Nelson Rodrigues começa a trabalhar no jornal *O Globo* e inicia sua carreira de escritor de peças teatrais, que lhe proporcionaram grande sucesso nos teatros brasileiros.

Vestido de noiva foi a segunda peça escrita por Nelson Rodrigues, a primeira foi *A mulher sem pecado* (1941), e, embora apresentasse um tema simples e corriqueiro, a traição masculina, o tratamento radical quanto à montagem, à luz, ao som e à valorização da coreografia, intercalando ações que se passam em tempos diferentes, revolucionou o cenário do teatro nacional da época. A peça é dividida em três planos, o da realidade, o da memória e o da alucinação, divididos assim, também, nos tempos passados e presente, que se misturam e se influenciam, como representação do subconsciente da protagonista, como observa Magaldi, em sua obra *O panorama do teatro brasileiro*:

[...] A fragmentação das cenas leva não a uma unidade rotineira mas a uma arquitetura superior, em que as linhas audaciosas se fundem numa última harmonia poética. Aproxima-se *Vestido de noiva*, por isso, da técnica expressionista, na qual os diálogos são sincopados, telegráficos, situando os sentimentos e as emoções já no limite da maior tensão (MAGALDI, 2004, p. 220).

Nelson Rodrigues destaca as suas peças teatrais *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de Família* (1946), *Anjo negro* (1947) e *Senhora dos afogados* (1947) que são denominadas por ele teatro desagradável. Segundo o próprio autor, essas peças continham temas considerados pesados para a época, e por muitas vezes a plateia, que estava acostumada a assistir peças de

entretenimento, se surpreendia ao ver personagens que tramavam pactos de morte, que cometiam suicídio, ou ao verificar ainda o tratamento de temas tidos como proibidos, como a traição, o incesto e a loucura.

Constatamos na recepção do teatro dos dois autores aqui focalizados que o mundo feminino é uma temática bastante explorada por ambos, que pareciam dominar os seus segredos. Eles passeiam pelos sentimentos e sensações de suas personagens mulheres com delicadeza e acuidade. Assim como García Lorca, Nelson Rodrigues também busca desmascarar a aparente tranquilidade por trás das cortinas da vida privada de cada família, trazendo para o palco e para as leituras individuais mulheres frustradas, que colocam a paixão como força motriz de suas vidas. Assim acontece, por exemplo, com uma das personagens principais de *Vestido de noiva*, Lúcia, que passa por cima do casamento da irmã, Alaíde, em busca de sua própria felicidade, e acaba por desafiar a moral católica da sua família.

Vestido de noiva apresenta dois casamentos: Pedro se casa em primeiras núpcias com Alaíde e, após a morte dessa, se casa com sua cunhada, Lúcia. O enredo está dividido em três planos: o plano da realidade, o plano da alucinação e o plano da memória. No plano da realidade está Alaíde em uma mesa de cirurgia, após um acidente de automóvel. Um acidente que não tem explicação clara; não se sabe se foi um crime armado pela irmã e por Pedro, ou se foi acaso do destino, a distração de Alaíde ao atravessar a rua no momento em que um carro passava em alta velocidade. Os outros dois planos apresentam enredos entrelaçados, onde o passado e o presente de Alaíde se confundem. Nesses dois planos verificamos como a memória da protagonista seleciona os fatos de acordo com a sua vontade, corroborando as palavras de Nélida Piñon (1999), que declara numa reportagem feita pelo Jornal Folha de São Paulo: “a memória, ao contrário do que as pessoas pensam, não recorda. Ela vai interpretar o que se viveu ou o que se pensa ter recordado. O homem recorda simplesmente o que a memória quer”, ou seja, Alaíde recorda o que lhe interessa que os leitores saibam para que juntos - Alaíde e leitores - sigam o caminho desejado pela personagem.

A peça brasileira tem como personagens principais duas mulheres, Alaíde e Madame Clessi. Em seus delírios, Alaíde imagina estar junto com Madame Clessi, uma mulher que viveu muitos anos antes onde Alaíde mora com sua família. E as duas conversam sobre a vida e a morte de ambas as personagens. Os planos da peça vão acontecendo de acordo com as lembranças dessas duas mulheres: no primeiro ato as duas se conhecem e elas começam a descobrir quem são, já no segundo ato Clessi ajuda Alaíde a lembrar-se de como foi seu

tempo de juventude e seu casamento com Pedro. Juntas, elas também descobrem quem era a mulher que usava um véu no casamento de Alaíde, fato esse que vai ocasionar todo o desenrolar da trama, com a descoberta da traição dos amantes, Lúcia e Pedro, e as ameaças de morte por parte de sua irmã.

Já em *Bodas de sangre*, ocorre um casamento entre os nomeados *Noiva* e *Noivo*. Durante todo o primeiro ato, os personagens principais passam por todas as formalidades para se efetivar a cerimônia, mas no momento decisivo, o casamento sofre uma reviravolta. O leitor é surpreendido com a revelação, no momento da dança, de que a *Novia* nutre uma paixão secreta por Leonardo, seu antigo noivo. Na peça, todos os indícios levam a crer que esse noivado com Leonardo foi desfeito pelo pai da *Novia*, na época, por Leonardo não ter bens materiais suficientes para proporcionar um futuro primoroso para sua filha.

Já casada com o *Noivo*, a *Novia* aproveita um momento em que se afasta do seu marido para fugir com Leonardo a cavalo. A descoberta pelo *Noivo*, com a ajuda de personagens como a Mendiga e a Luna, da fuga e do esconderijo dos amantes acarreta um combate entre o *Noivo* e Leonardo, e o seu resultado é a morte dos dois homens e a morte metafórica da *Novia*, já no final da peça.

Neste trabalho vamos nos centrar somente a leitura do texto dramático. Para justificar a opção, recorreremos às palavras de Roberto Schettini (2011), que trata do texto teatral, separando o texto literário do texto encenado, “(o) papel é um suporte que nunca deterá a relação intersemiótica que é própria do teatro. Não seria então, esse procedimento uma escritura da cena, mas uma ‘entreescritura’”, ou seja, esse texto tem papéis diferentes para o leitor/espectador, e um texto não deve ser lido na tentativa de olhar o outro. O texto literário não potencializará a cena, nem se deve olhar a cena procurando o texto, essas são esferas diferentes e que devem receber seu valor separadamente.

Mesmo sendo este um estudo sobre duas obras muito aclamadas dentro do cenário teatral, decidimos não levar em conta as experiências de encenação e os demais textos que analisaram as dezenas de apresentações de *Bodas de sangre* e *Vestido de noiva*, somente os textos teatrais foram lidos e avaliados.

É necessário apontar aqui a dificuldade em se definir o gênero dramático em que as obras analisadas estão inseridas, pois, mesmo sendo o teatro trágico a filiação mais plausível das duas obras, essa classificação ainda apresenta algumas discussões. Em seu livro *Teatro grego*:

tragédia e comédia, Junito de Souza Brandão trata da tragédia, segundo os conceitos aristotélicos, como sendo algo focado nas ações humanas, em que tudo o que o homem fizer irá voltar contra si mesmo, e sobre ele serão lançadas e fechadas as garras da “Moira”, o destino cego. Correlacionando-a com a mimese, ou seja, com a imitação, Brandão registra que numa obra ocorre uma recriação inconsciente, em que “todas as cenas dolorosas e mesmo o desfecho trágico são *mimese*, ‘imitação’, apresentados por viés do poético, não em sua natureza trágica e brutal: não são reais, passam-se num plano artificial, mimético”. É importante frisar ainda o tratamento dado às cenas, que “(n)ão são realidades, mas valores pegados à realidade, pois arte é uma realidade artificial” (BRANDÃO, 1978, p. 13). Brandão ainda acrescenta que “o trágico pode não estar no fecho, mas no corpo da tragédia. Chamamos, por isso mesmo, tragédia à peça cujo conteúdo é trágico e não necessariamente o fecho” (p. 15).

Brandão adiciona que a tragédia se relaciona com a imitação de ações de caráter elevado, que classicamente se referia a um ser de hierarquia superior em sua luta contra a inexorabilidade do Destino, mas que, modernamente, passou a tratar de algo que qualquer ser humano atravessa, que o tira do estado normal e o impele para algo grandioso e proibido. Para livrar-se do castigo, esse ser precisa passar por uma purificação rigorosa, normalmente a própria morte. Estabelecem-se, nesse aspecto, as relações entre a tragicidade advinda da tragédia grega e a moderna dramaturgia de García Lorca e de Nelson Rodrigues.

Sábato Magaldi se apropria dos gregos para analisar a obra do autor brasileiro, mas como para ele a definição aristotélica não é suficiente para abarcar a obra rodriguiana, o crítico atualiza, então, os conceitos de tragédia e assinala:

[...] (h)á uma distinção técnica, associada ao conceito grego, que sem dúvida não se aplica à peça. Resumados todos os princípios, a partir da Poética aristotélica, resta a ideia de que tragédia se associa a inevitabilidade, quase sempre à luta inglória do homem com o destino que lhe é superior, e muitas vezes o abate [...] (MAGALDI, 1981, p. 20).

À luz dessa concepção, Magaldi considera a peça como sendo uma “tragédia anônima do cotidiano”, uma vez que a personagem Alaíde, por exemplo, não tem uma morte totalmente motivada pelo destino, – “é apenas vítima de um automóvel que a colheu” (MAGALDI, 1981, p. 20). Mas, cabe aqui lembrar o diálogo entre Lúcia e Pedro, já no final da peça, em que os dois discutem sobre a conveniente morte de Alaíde – ela tinha que morrer, só assim o novo

casal, Lúcia e Pedro, se formaria e os conflitos vivenciados antigamente pelo triângulo amoroso seriam desvendados para os leitores.

Arturo Berenguer Carísomo (1987) também atualiza a denominação de trágico que era empregada para caracterizar o teatro de García Lorca, utilizando o termo “tragédia antiga” e não “tragédia grega” para denominar o teatro lorquiano. Para Carísomo a escrita do dramaturgo renovou o tratamento de alguns temas tradicionais nas peças teatrais da Espanha, pois, em suas palavras, com García Lorca, “a tragédia (tomado o termo no conceito amplo do espetáculo religioso-popular), se revigorava mais uma vez” (CARÍSOMO, 1987, p. 98).

Segundo os preceitos aristotélicos, a tragédia acontece em meio a um relato de um infortúnio motivado por um erro inesperado e que ocasiona consequências de grandes proporções. Tal incidente ocorre, habitualmente, com pessoas que eram consideradas dignas e respeitáveis, normalmente pertencentes as mais altas camadas sociais. Por isso, os personagens das grandes tragédias antigas eram deuses, semideuses ou lendários heróis que eram desafiados a uma batalha. Desses acontecimentos participa como personagem o próprio destino, e deles dá conta o coro, que se encarrega de cantar as ações dos participantes. O tempo em que transcorrem esses eventos é o tempo mítico, que, segundo as palavras de Patrice Pavis (2011, p. 402), no seu *Dicionário de teatro*, parece fazer um retorno a um “ritual que se produz fora do tempo histórico”. Essa sequência de ações era passível de ser assimilada por qualquer leitor da época, uma vez que havia coincidência entre os episódios representados e o desejo desse leitor de viver as aventuras em que se envolviam mitos e heróis.

Essas características também estão presentes nas obras analisadas, tanto em *Vestido de noiva*, quanto em *Bodas de sangre*, temos personagens respeitáveis para a sociedade e pertencentes a camadas sociais altas ou poderosas - Pedro e o *Novio* foram descritos no início das peças como sendo homens nobres e ricos -, que decidem se casar com mulheres apaixonadas e devido ao envolvimento de uma terceira pessoa – Lúcia e Leonardo, ambos paixões do passado -, ocorre uma quebra na sequência das ações e também, na expectativa de felicidade.

E, nesse momento, entra o destino, as garras da Moira, responsável por trazer a catástrofe aos personagens, para tomar a vida de um dos apaixonados e assim, purificar o interdito cometido. O coro está presente em *Bodas de sangre* na figura dos lenhadores, que aparecem narrando a perseguição ao casal de amantes, e da Mendiga, que canta com tristeza sobre as mortes dos homens da peça para as mulheres que aguardam, em suas casas, notícias do combate. Em

Vestido de noiva o coro está representado pelos jornalistas que aparecem em variados momentos ao longo da peça, em meio à ação, para esclarecer os acontecimentos sobre o acidente, por exemplo, e para antecipar a morte de Alaíde para os leitores. Nas duas obras é possível verificar como são feitos recortes de espaços onde os personagens podem circular, em um tempo que parece estar fora do cronológico e da marcação histórica.

Diferenciam-se as duas peças aqui analisadas principalmente no tocante ao espaço em que se desenrolam os fatos. *Bodas de sangre*, de García Lorca, ocorre dentro de um cenário rural, com a morte dos personagens através de uma luta de facas, imagem bem clássica dos relatos em que o amor da mocinha é disputado pelos rapazes apaixonados, num duelo de vida ou morte. Michelle Perrot (2009, p.260) trata dessa violência privada no mundo rural, em que ainda era comum até a primeira metade do século XIX, encontrar homens nos arredores de tabernas ou em terrenos baldios em rixas cruentas por uma moça, em que se utilizavam da violência como forma de vingança.

Já *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, tem um caráter mais urbano, e sua personagem principal é atropelada por um automóvel, imagem clássica da modernidade, em que a força da máquina se sobrepõe sobre a vida. A rua se torna seu local de sacrifício, nela, Alaíde se desprende das amarras de seu casamento e encontra sua liberdade. Walter Benjamin (1989) tratou da sobreposição da modernidade sobre o homem, em que para ele: “As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele se vá enfraquecendo e busque refúgio na morte” (BENJAMIN, 1989, P.74).

Esses ambientes encontrados nas obras dos nossos escritores são recorrentes em outras obras teatrais de ambos, provavelmente devido às circunstâncias vivenciadas por eles no momento da escrita. Na época em que Nelson Rodrigues iniciou sua escrita teatral o Brasil passava por uma modernização, com a vinda de empresas e siderúrgicas estrangeiras. O governo de Getúlio Vargas teve início em 1930, e contou com o incentivo para o desenvolvimento do setor industrial nacional no país. A Espanha, por sua vez, passava por um período de crise, após diversos movimentos de oposição das esquerdas, com comandos de greve e manifestações. Diante desse quadro, o regime absolutista espanhol abdicou do poder para deixar a nação sob o controle dos militares que, governado por Primo Rivera, durou até 1930. Depois de passar por uma frustrada tentativa de reconstituição da monarquia pela Segunda República, por novas tentativas de golpe militar, e pela polarização política em dois

movimentos – em que o grupo dos tradicionalistas espanhóis procurou por apoio político com a Alemanha nazista e com o governo fascista italiano – tem início a Guerra Civil. Entre os anos de 1936 e 1937 vários combates arrasaram a população espanhola, entre eles tem destaque o grande bombardeio aéreo sobre a cidade de Guernica. Somente em 1939, com a posse do general Franco, as batalhas se findaram e teve início naquele país o longo período da Ditadura Franquista (1939- 1975)

Bodas de sangre tem origem em uma notícia do jornal *El defensor de Granada*, em que García Lorca parece ter se inspirado na notícia sobre um assassinato cometido às vésperas de um casamento e decide acrescentar elementos do teatro e criar sua obra. Em *Vestido de noiva* encontramos também situações próximas do real, em que o escritor se inspirou nas notícias que ele reportava para o diário de seu pai, já que por várias vezes, dentro da sessão policial, Nelson Rodrigues diz ter reportado casos de amores não correspondidos e traições que terminavam em assassinato.

As peças *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, e *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, têm como tema central o casamento. Ambas se ambientam dentro do círculo familiar, às vésperas das bodas, mas em tempos e de formas diferentes. Em *Bodas de sangre* o pedido de casamento e o matrimônio se anunciam em um curto espaço de tempo dentro de um ambiente familiar e rural; já em *Vestido de noiva*, o anúncio da união se faz através de uma espécie de *flashback* em que Alaíde, a protagonista, após um acidente de carro relembra momentos da sua vida, como seu casamento.

Essa mistura de tempos está presente nas duas peças, em que se evidencia a existência de dois tempos, o tempo citado, que ocorre antes do tempo em que a obra está sendo lida e é apresentada ao leitor por meio de lembranças ou *flashbacks*; e o tempo narrado, em que a obra está acontecendo, e o leitor acompanha a movimentação por meio das falas dos personagens. As duas peças jogam com esse recurso e se utilizam deles como estratégia para desvendar muitos dos mistérios presentes no primeiro ato das obras, desvendados, através das narrativas das personagens principais.

Michelle Perrot (2009, p. 257) comenta em seu texto como a sexualidade feminina, “[c]ausa permanente de angústia”, era controlada pela família da moça, pela igreja e pela lei, que assegurava ao noivo o direito de receber sua esposa virgem.

No Brasil, somente com a promulgação da Constituição Federal de 1988 em relação ao direito de família, é que os direitos da mulher e do homem se tornaram mais igualitários dentro do casamento em pontos como: a fidelidade recíproca, a vida em comum no domicílio conjugal, a mútua assistência e o sustento, a guarda e a educação dos filhos com o acréscimo do respeito e consideração mútuos. Segundo o portal do Âmbito Jurídico, no texto *Alterações no Direito de Família à luz do Novo Código Civil*, de Uélton Santos, o código Civil anterior, que tem sua base em 1916, em que o Brasil tinha uma economia agrícola e uma base familiar patriarcal, dá à mulher status claramente inferior ao de seu companheiro. Vejamos nas palavras do comentarista:

[...] por mais absurdo que possa parecer, permitia a anulação do casamento, caso o marido venha a descobrir que a mulher não é virgem, à época do casamento. Por sorte, esse dispositivo desaparece do novo código, já que se encontra totalmente divorciado do nosso ordenamento jurídico, em face da disposição constitucional que iguala homens e mulheres; e não sendo possível a verificação da virgindade do homem, não se pode exigi-la da mulher.

Por tanto, no casamento da época em que a obra brasileira foi escrita, deveria estar garantida a virgindade das mulheres, a ingenuidade de sentimentos e a paixão pelo noivo com o qual ocorrerá a união sob a benção de Deus e dos homens. *Vestido de noiva*, no entanto, mostra um cenário que se afasta dessa situação, ideal sob a ótica do patriarcalismo. Na composição das personagens rodriguianas tem lugar a dessacralização de valores como a pureza e a castidade e ganha protagonismo a representação da infidelidade, da discórdia e da perversão. Recorde-se que Pedro se decide por Alaíde porque esta concordou em ir para a cama com ele, atitude a que Lúcia se havia recusado por pudor.

Já em *Bodas de sangue*, a *Novia* se relaciona primeiro com Leonardo, com quem desmancha o noivado, e depois se casa com o *Novio*. Em toda a obra a castidade da noiva tem grande importância para todos os envolvidos no casamento e, até em uma das últimas falas da Noiva ela faz questão de mensurar o fato de se manter intacta no tocante ao aspecto físico. Mas, no momento da sua fuga, seu desejo de romper com a ordem aparece e se mostra maior que sua obrigação com o matrimônio. A paixão entre os amantes retorna desde os encontros durante as madrugadas na janela da noiva, e se torna tão forte que ela decide fugir com o apaixonado. Depois da fuga o leitor pode encontrar várias declarações feitas pela Noiva, em que ela mostra que deseja unir-se a Leonardo e permanecer ao seu lado:

LEONARDO: Ya dimos el paso; ¡calla!
 porque nos persiguen cerca
 y te he de llevar conmigo.
 NOVIA: ¡Pero ha de ser a la fuerza!
 LEONARDO: ¿A la fuerza? ¿Quién bajó
 primero las escaleras?
 NOVIA: Yo las bajé.
 LEONARDO: ¿Quién le puso
 al caballo bridas nuevas?
 NOVIA: Yo misma. Verdad.
 LEONARDO: ¿Y qué manos
 me calzaron las espuelas?
 NOVIA: Estas manos que son tuyas,
 pero que al verte quisieran
 quebrar las ramas azules
 y el murmullo de tus venas.
 ¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!
 Que si matarte pudiera,
 te pondría una mortaja
 con los filos de violetas.
 ¡Ay, qué lamento, qué fuego
 me sube por la cabeza! (LORCA, 2007, p157).

Em *Vestido de noiva* o desfecho da peça se dá com a marcha fúnebre sobrepondo-se à marcha nupcial, já em *Bodas de sangre* tem-se a menção à morte e ao medo da morte presente logo nas primeiras linhas do primeiro ato, nas falas da mãe do noivo, e a peça termina também com a morte dos dois envolvidos amorosamente com a *Novia*. Em ambas as peças a morte está muito próxima ao casamento, e muitas vezes as duas ações se relacionam nas obras. Com sobreposição dos temas, nas obras teatrais a construção de uma nova família está diretamente atrelada à perda de um dos envolvidos no relacionamento amoroso. Provavelmente essa perda ocorre como forma de purificação das condutas.

Nas peças também encontramos referências ao significado do casamento na visão das mulheres, e nas duas obras essas referências se aproximam. Em *Bodas de sangre*, o casamento está sempre relacionado com a devoção das mulheres aos seus maridos, os cuidados com a casa e a preparação para os filhos que virão, mas sem grandes expectativas de felicidade ou de amor eterno. Nas palavras da mãe do noivo, o casamento está resumido em “[u]n hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás” (GARCÍA LORCA, 2007, p. 94), assim como nas palavras da criada, para quem o casamento se define em “una cama relumbrante y un hombre y una mujer” (GARCÍA LORCA, 2007, p. 103). Em *Vestido de noiva*, vemos que não se atribui ao casamento grande importância tampouco. Numa das conversas entre Alaíde e as mulheres que trabalhavam na casa de Madame Clessi, comenta-se sobre o anel de casamento de Alaíde, como se mostra o fragmento seguinte:

3ª MULHER (para Alaíde) - Isso é aliança?
ALAÍDE (mostrando o dedo) - É.
3ª MULHER (olhando) - Aliança de casamento
2ª MULHER - A da minha irmã é mais fina.
3ª MULHER (céptica) - Grossa ou fina, tanto faz. (dá passos de dança)
(RODRIGUES, 2010, p. 13)

No trecho citado vemos como o casamento, representado pela aliança, parece não ter grande prestígio para os personagens femininos; o mais importante naquele local era a diversão e a liberdade das mulheres, que podiam dançar sem preocupações. E, na obra, temos em Madame Clessi, dona de uma casa de prostituição e que poderia ter o homem que desejasse, toda a inspiração de Alaíde, em querer se tornar livre e independente. Numa das falas de Clessi, aparece sua opinião sobre o casamento, num momento de confusão com Alaíde, em que elas discutem sobre o homem que Alaíde teria matado, Clessi diz “Marido ou noivo, tanto faz” (RODRIGUES, 2010, p. 20). Alaíde desejava fazer parte do ambiente festivo e alegre encontrado na casa de madame Clessi, mas ela só consegue adentrar aquele espaço em seus delírios, na sala de cirurgia. Vemos, então, como nas obras analisadas o casamento sempre é visto de forma menor, como sendo um contrato de fins financeiros e uma prisão para as mulheres.

Também nas personagens principais das peças analisadas podemos notar como as mulheres, mesmo subordinadas aos seus maridos tentam se desprender das amarras da sociedade. A *Novia*, Alaíde e Lúcia, mulheres que, mesmo aprisionadas numa sociedade que assinala à mulher como único caminho o casar-se, ter filhos e frequentar reuniões sociais e teatros, lutam de todas as formas pelo que desejam, mesmo que para isso elas tenham que passar por cima de outro personagem, envolvido na trama. Alaíde, uma mulher inconformada com a felicidade de Lúcia, decide assumir o seu desejo irresistível de transgredir, seduzindo seu Pedro e casando-se com ele. Lúcia, por sua vez, trama a morte de sua irmã, e quando esta é atropelada, ela casa-se com o viúvo. Já a *Novia* deseja se unir com seu grande e único amor desde a época da sua adolescência e foge com ele, minutos após a cerimônia de seu casamento com o *Novio* ter sido oficializada. Essas personagens passaram por cima de todas as barreiras da sociedade em busca da realização de seus desejos, agindo de forma muito próxima do que Gerard Lebrun, em seu livro *O conceito de paixão*, considera como prática comum aos apaixonados:

Esses movimentos da alma são um dado da natureza humana e não se trata de extirpá-los nem de condená-los. Com efeito, não é em razão dos *pathé* que sentimos,

diz Aristóteles, que somos julgados bons ou maus: isto seria absurdo, pois eles estão inscritos em nosso aparelho psíquico, e não podemos deixar de senti-los. Ninguém se encoleriza intencionalmente. Ora, a qualificação bom/mal supõe que aquele que assim julga escolheu agir assim. Um homem não escolhe as paixões. Ele não é, então, responsável por elas, mas somente pelo modo como faz com que elas se submetam à sua ação (LEBRUN In: CARDOSO et al, 1987, p. 19).

Em ambas as peças as mulheres se mostram dispostas a transgredir o que lhes é imposto pela sociedade e migrar de seus locais de esposas e subordinadas para donas de seus destinos. Alaíde, no entanto, só consegue alcançar a felicidade em seu leito de morte, indo parar, em seus delírios, na casa junto de Madame Clessi, local tantas vezes sonhado por ela e presente em seus desejos:

ALAÍDE (microfone) - Sabe para onde eu vou agora?
LÚCIA - Não me interessa!
ALAÍDE - E nem digo - minha filha! Vou ter uma aventura! Pecado. Sabe o que é isso? Vou visitar um lugar e que lugar! Maravilhoso! Já fui lá uma vez!
LÚCIA (sardônica) - Imagino!
ALAÍDE (com provocação) - Na última vez que fui, tinha duas mulheres dançando. Mulheres com vestidos longos, de cetim amarelo e cor-de-rosa. Uma vitrola. Olha: querendo, pode dizer a Pedro. Não me incomodo. Até é bom!
LÚCIA (sardônica) - Mentirosa!
ALAÍDE (microfone) - Ah! Sou?
LÚCIA (afirmativa, elevando a voz) - É! Não foi lá, nunca! Nunca! Tudo isso que você está contando - as duas mulheres, os vestidos de cetim, a vitrola - você leu num livro que está lá em cima! Quer que eu vá buscar? Quer?
ALAÍDE (microfone) - Está bem, Lúcia. Não fui, menti. (dolorosa) (RODRIGUES, 2010, p. 73).

Já a *Novia*, ao sair em busca de seu amor por Leonardo, acaba por perder os dois homens que a disputavam. Ela foge de seu casamento para tentar ser feliz ao lado de Leonardo e, ao perder seu grande amor, ela perde também sua vontade de viver:

NOVIA: ¿Oyes?
LEONARDO: Viene gente.
NOVIA: ¡Huye!
Es justo que yo aquí muera
con los pies dentro del agua,
espinas en la cabeza.
Y que me lloren las hojas,
mujer perdida y doncella.
LEONARDO: Cállate. Ya suben.
NOVIA: ¡Vete!
LEONARDO: Silencio. Que no nos sientan.
Tú delante. ¡Vamos, digo!
(Vacila la novia)
NOVIA: ¡Los dos juntos!
LEONARDO: (Abrazándola) ¡Como quieras!
Si nos separan, será
porque esté muerto.
NOVIA: Y yo muerta. (LORCA, 2007, p. 161).

As obras analisadas tratam da concepção de uma família e trabalham com o mundo da aparência e o mundo da realidade, em que está na maioria dos leitores uma visão idealizada do casamento e das famílias, e os nossos escritores abrem as cortinas para o abismo existente entre a família aparentemente feliz e o que realmente acontece embaixo de cada teto. Trabalhando com temas que embaraçam e inclusive perturbam os leitores, como o suicídio, a paixão arrasadora, o assassinato, a virgindade, a traição, a vingança, Rodrigues e García Lorca mostram um mundo próximo do cotidiano, inclusive em suas nuances violentas. Ruy Castro (1992) menciona em seu livro *O anjo pornográfico*, como o público brasileiro, acostumado a peças de comédia, vindas do exterior e traduzidas para o português, se impressionou ao assistir *Vestido de noiva*, que tratava de um tema considerado muito opressivo para a época. Nas palavras de Castro: “Apesar da explicação lida por Nelson Vaz, grande parte da plateia sentia-se ofendida por não estar entendendo. E outra parte sentia-se ofendida pelos temas do adultério e da prostituição ou por frases como ‘É tão fácil matar um marido’” (CASTRO, 1992, p. 172).

Também pertencente ao âmbito do secreto, o sexo é outro tema que aflora nos textos examinados. Os dois escritores trazem esses desejos sexuais presentes nas mulheres das peças como força motriz dentro da obra. É o desejo pelo amado e a paixão que as faz sair do caminho tranquilo que a elas estavam predestinadas e ir em direção ao proibido e ao desconhecido.

As condições vivenciadas pelas noivas, em que a expectativa do casamento se transforma em tragédia, é uma situação bastante próxima da realidade. O conflito amoroso perpassa a história de todas as pessoas em algum momento de suas vidas, e interessa aos leitores porque é facilmente encontrado no cotidiano de cada um. É comum, no entanto, a ilusão sobre o casamento, com seus românticos finais felizes, representado como fonte de felicidade, e nela não cabe uma perspectiva trágica das bodas. Quando se apresenta de forma clara, até violenta, esse outro olhar sobre o matrimônio ocorre uma quebra dessa expectativa padrão.

Nelson Rodrigues trata em suas obras de temas comuns ao ser humano, como a traição, a culpa, a honra, o desejo, o ódio, os dramas familiares e pessoais, e principalmente a vida conjugal e o fracasso da instituição familiar. Décio de Almeida Prado em *Apresentação do teatro brasileiro moderno* discorre sobre como *Vestido de noiva* traz um enredo repleto de desejo e sexo, mesmo com uma narrativa sobre um tema aparentemente comum, a

infidelidade e a formação de um triângulo amoroso, em sua peça o amor sai de foco. Em suas palavras:

Salientemos, de início, que a peça é carregada de sexo. De sexo dissemos, não de amor. O que explica as relações exasperadas do trio principal – Alaíde, Lúcia e Pedro – é o sexo, da mesma forma que é o sexo a nota dominante no dueto complementar de Mme. Clessy e seu jovem apaixonado. E até no velório imaginário, o sexo desempenha discreta e comicamente a sua parte. Não se trata, contudo, em nenhum dos casos, de uma simples atração sexual, forte e direta, como entramos nos romances populares de um Jorge Amado, por exemplo. Em *Vestido de noiva* há sempre a intenção de um elemento equívoco que vem perturbar a pureza do impulso, dando-lhe um caráter mórbido, de fruto proibido [...] (PRADO, 2007, p. 3).

As peças teatrais analisadas aqui são escritas com uma diferença de dez anos, e ainda assim podemos ver como elas possuem pontos semelhantes. Buscando analisar esses pontos coincidentes, podemos ver não só o fato de as mulheres serem o centro dessas obras, mas como os conflitos e os entornos presentes nas vidas de ambas se assemelham. Aprisionadas em triângulos amorosos, as mulheres buscam a própria felicidade e a liberdade das amarras que a sociedade lhes impõe, dentro da configuração da dona de casa, mãe de família e esposa competente, com seus afazeres domésticos e com os cuidados com os filhos e com o marido.

Benedetto Croce (1994) em seu texto sobre a literatura comparada comenta os novos passos que essa literatura segue, em que:

É oportuno, então, perguntar: “O que é literatura comparada?” A resposta a tal pergunta deve começar por descartar, imediatamente, a definição que, primeira e mais facilmente, se apresenta: a literatura comparada é a forma de pesquisa que se serve do método comparativo. O método comparativo, sem dúvida, porque simples método de pesquisa, não pode bastar para traçar um campo de estudo. (CROCE In. COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 60)

Croce vai tratar então do campo da literatura comparada, em conjunto com a história literária, como uma pesquisa de coleta de dados literários feitos em momentos em que não se tem registro histórico de um determinado fato que se queira provar. Tentando seguir os passos de Croce, aproximamos aqui as duas peças de escritores separados por continentes diferentes. Estando as duas obras dentro do campo do teatro, acreditamos existir a grande possibilidade de que Nelson Rodrigues tenha lido alguma peça de García Lorca, mas pelo curto espaço de tempo entre as suas publicações nos parece ter havido coincidência quanto a proximidade dos temas.

Outro motivo pode vir do extenso registro de triângulos amorosos na Literatura Universal, desde a literatura clássica, como em *Otelo*, de Shakespeare ou em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e também aparecem em outras obras dos nossos teatrólogos analisados aqui, como em *La casa de Bernarda Alba* (1936), de García Lorca, e *Asfalto Selvagem* (1959), de Nelson Rodrigues.

Nas palavras de Aristóteles em sua *Poética* (335-323 a.C), entre as causas que, aparentemente, geraram a poesia está o fato de que o “imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1992. VI, 27). Não só a imitação é comum ao homem, como o fato de reproduzir o grotesco, aquilo que lhe chama a atenção e provoca a catarse de sentimentos. Ainda segundo Aristóteles:

Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. (ARISTÓTELES, 1992. IV, 14)

Vemos nas palavras de Aristóteles que a imitação é algo que faz parte do ser humano, nas peças teatrais ela é feita pelos personagens e buscam o efeito da purificação das emoções daqueles que leem as peças e, sente nelas, terror e piedade.

No final das peças se percebe que as histórias de amor narradas quase que retornam ao seu início, repetindo os temas encontrados desde o começo da peça. Essa imagem nos lembra o símbolo do Oroboros, representado por uma serpente, ou um dragão, que, ao se voltar contra si mesmo, morde a própria cauda num movimento de esfera, em que não se vê seu início nem o seu fim. No Oroboros, o movimento é contínuo e simboliza a eternidade ou o perpétuo retorno.

Nas duas peças notamos a presença da morte desde os seus atos iniciais, em *Bodas de sangue*, a *Madre* abre a obra lamentando a morte de um dos seus filhos e do seu marido, mortos em conflitos entre famílias rivais, em *Vestido de noiva* a morte está presente em Madame Clessi. Após todos os eventos passados entre os casais enamorados, a morte retorna e leva um participante do triângulo amoroso, em *Bodas de sangue* a morte chega para o *Novio* e para Leonardo, e em *Vestido de noiva* a morte toma Alaíde, protagonista e narradora da peça.

Podemos ainda diferenciar as duas obras quando relacionamos aqueles que perdem as suas vidas. Em *Vestido de noiva*, Alaíde, ao descobrir os indícios de traição entre seu marido e sua irmã, morre em meio à rua, abrindo assim caminho para a união permanente dos amantes, já em *Bodas de sangue*, os homens morrem por amarem a mesma mulher e decidirem duelar por ela, presos no próprio machismo, eles decidem disputar o amor e a companhia da sua amada numa briga de facas.

Considerações finais

Considerações finais

Em nosso trabalho buscamos averiguar, na leitura das obras *Bodas de sangre* de Federico García Lorca e *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues, os pontos de semelhança e os pontos de afastamento no tocante aos temas, aos elementos textuais próprios do gênero e à recepção alcançada no período entre a sua produção e os nossos dias.

Verificamos na investigação que são comuns às duas peças, funcionando como eixo central, os triângulos amorosos. O espaço em que se movem as personagens é do ponto de vista da extensão bastante aproximado: os fatos correm dentro de uma sociedade que parece estar isolada, e movimentam pequenos espaços acanhados. Em *Vestido de noiva* tudo se passa no plano da alucinação e da memória dentro da cabeça de Alaíde que, na verdade, está presa a uma cama numa sala de cirurgia. Seu universo é o pequeno mundo burguês dos sentimentos amorosos e os acontecimentos giram em torno da família e da casa. *Bodas de sangre* se inscreve num espaço também estreito, entre as casas da protagonista e a dos homens que se apaixonam por ela.

Embora não nos tenhamos aprofundado no estudo da questão do tempo histórico em que se inserem as obras dos dois dramaturgos, podemos constatar que o entorno em que se moviam os autores e as circunstâncias pessoais, sociais e políticas que lhe couberam, determinaram o tipo de texto que produziram. O mundo entre duas guerras mundiais e uma guerra civil não podia deixar de influenciar dois intelectuais sensíveis como Rodrigues e García Lorca e o tratamento que deram às relações amorosas e familiares não ficou imune a tais condições em sua produção.

Quanto à disposição dos fatos no desenvolvimento da narrativa, verificamos coincidências que merecem apontamento. Constatamos que, seguindo o que ocorre no mundo “real” ocidental, as famílias e os conhecidos se envolvem na preparação das bodas e, no momento da crise ou perda de entes queridos, os familiares se afastam dos amigos e preferem isolar-se no seu sofrimento, como podemos ver no exemplo da *Madre* do noivo, que, em *Bodas de sangre*, se fecha em sua casa após o clímax representado pela morte do filho; e, no exemplo de Lúcia, que, em *Vestido de noiva*, decide sair em viagem, e fica também longe de sua família após a morte trágica da irmã Alaíde.

As obras também se aproximam na apresentação dos acontecimentos, que seguem uma ordem bastante similar: toma-se conhecimento da existência do casal que irá subir ao altar, por meio

de diálogo entre outros atores, e em técnica de *flashback* o leitor/espectador é informado da existência de outro relacionamento mal resolvido – não concluído– na vida dos protagonistas e está estabelecido o fatídico triângulo. De toda forma a relação entre os noivos segue e se encaminha para as bodas, que promete algum sucesso para os nubentes, apesar da nuvem que paira sobre suas cabeças. No entanto, no momento principal do espetáculo, quando os noivos e as famílias vão celebrar a união dos felizes apaixonados, entra em cena o amor do passado, e a tragédia se instala, com cenas de paixão proibida, ciúme e vingança que culminam na cena da morte de personagens principais.

Não tivemos fôlego para relacionar de forma apropriada o impacto que a produção dramática desses teatrólogos provocou na história da teoria do teatro. Tampouco nos ocupamos de análise em obras de outros autores do mesmo período histórico, como foi discutido, por exemplo, por Benedetto Croce. Outro ponto que certamente mereceria a atenção desta investigadora é a influência que autores canônicos ou não – Lope de Vega como leitura de García Lorca para citar um exemplo–, tiveram na produção da obra dos dramaturgos. Esse pode ser, talvez, um caminho a trilhar em futura pesquisa.

Por fim assinalamos que nas obras analisadas espreitamos, ao lado do indiscutível aspecto poético de Garcia Lorca e da originalidade quanto à abordagem do tema de Nelson Rodrigues, a representação dos problemas sociais e psicológicos como forma de falar diretamente ao leitor/espectador e, assim, desconstruir crenças do senso comum. Assinala-se, como exemplo, a frequência, nos dramas que têm o casamento como matéria, da temática da morte que se sobrepõe ao mote da vida, surpreendendo o leitor e tirando-o da expectativa do “felizes para sempre”.

Referências

Referências

ARIÉS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARISTOTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

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

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BRANDÃO, Juanito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Rio de Janeiro: M.A.F.C., 1978.

CARDOSO, Sérgio et al.. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

CARISOMO, Arturo Berenguer. *As fases de Federico Gracia Lorca*. Tradução de Roberto Mara. São Paulo: Ícone, 1987.

CASTRO FILHO, Claudio. *O Trágico no Teatro de Federico García Lorca*. Porto Alegre: Zouk, 2009.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain [et al.]. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coordenação de Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva. 4 Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CORRÊA, José de Anchieta. *Morte*. São Paulo: Globo, 2008.

COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania. (org.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994)

CROCE, Benedetto. A “literatura comparada”. In COUTINHO Eduardo; CARVALHAL, Tania. (org.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994).

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente*. Tradução de Maria Helena Coelho; Irene Maria Vaquinhas; Leontina Ventura; Guilhermina Mota. Porto: Afrontamento, 1994.

FERGUSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD. *Mal-estar na civilização*. Madri: Biblioteca Nueva, 1973.

GARCÍA LÓPEZ, José. *Historia de la literatura española*. 20. ed., Barcelona, Vicens-Vives, 1997.

GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. 7. ed., Madrid: Alianza Editorial, 2007.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. 11.ed., Recopilación y notas de Arturo Del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1966.

GONZÁLEZ, Mario M. *El conflicto dramático en Bodas de Sangre*. São Paulo: FFLCH/USP, 1989.

GUINSBURG, J. Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*, Florianópolis, n. 28, 1994

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: CARDOSO, Sérgio [et al.]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras, 1987

LEBRUN, Lebrun. O conceito de paixão. In: CARDOSO, Sérgio [et al.]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: Uma realidade em Agonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues - Teatro completo*. vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MARTIN-FUGIER Anne. Os ritos da vida privada burguesa. In: PERROT, Michelle (org). *História da Vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de Oliveira. *Para uma lectura del teatro actual: estudo de Panic de Alfonso Vallejo*. Vitória: Academia Espirito-santense de Letras, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed., São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

PERROT, Michelle (org). *História da Vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PIÑON, Nélida. Interpretações da Memória. *Jornal Folha de São Paulo*, 1999. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs08089919.htm>>. Acesso em dezembro de 2014.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem o teatro. In.: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Coleção Debates, 01).

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. 3. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

SCHETTINI, Roberto Ives Abreu. Dramaturgia da sala de ensaio. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Roberto%20Ives%20Abreu%20Schettini%20-%20DRAMATURGIA%20DA%20SALA%20DE%20ENSAIO.pdf>>. Acesso em novembro de 2011.

SOARES, Luis Eustáquio. *Franz Kafka e Guimarães Rosa: a sociedade do controle integrado*. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/pgc/article/view/15401/9324>>. Acesso em outubro de 2013.

SANTOS, UÉLTON. Alterações no Direito de Família à luz do Novo Código Civil. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=4550>. Acesso em dezembro de 2014

VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia Del teatro español*. Barcelona: Noguer, 1956.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Anexos

Anexos

Créditos fotos

Foto da página 92:

<<https://primeiroescriboluegoexisto.wordpress.com/2013/05/27/federico-garcia-lorca-bodas-de-sangre-1935-1936>>. Acesso em dezembro de 2014.

Foto da página 93:

GRUBER, Gregório. Bodas de sangue. Do filme de Carlos Saura, da peça de Federico García Lorca, Introdução de Ignácio de Loyola Brandão. São Paulo: Best Editora, s/d.

Foto da página 94:

GRUBER, Gregório. Bodas de sangue. Do filme de Carlos Saura, da peça de Federico García Lorca, Introdução de Ignácio de Loyola Brandão. São Paulo: Best Editora, s/d.

Foto da página 95:

<<http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2011/10/vestido-de-noiva.html>>. Acesso em dezembro de 2014.

Foto da página 96:

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.84.

Foto da página 97:

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 170.



BODAS DE SANGRE

DE FEDERICO GARCÍA LORCA

BODEGA ANTONIO FUENTES

VIERNES Y SÁBADO A LAS 20:00h puntual

DOMINGO A LAS 19:00h. LA PUEBLA DE CAZALLA 2009

Dueto Cuadró Paredes Hódigo





VESTIDO DE NOIVA

Da Obra de Nelson Rodrigues
que desflora a moderna transternia brasileira.



LETICIA
SABATELLA



SIMONE SPOLADORE



MARCOS
WINTER



MARILÊS PÊRA

PREFEITURA DO RIO / RICHILMES / JBR FILMES E PARADIGMA FILMES
PRODUÇÃO

MARILÊS PÊRA, SIMONE SPOLADORE, LETICIA SABATELLA, MARCOS WINTER
INTERPRETAM O PAPEL DE MTE REPÚBLICA, TOMASO FERREIRA, ANDRÉ VIELLI (COSTA DE BRAS)
COSTUME: RITA REBERTUSI, CABELLO DE CENA: ALESSANDRO DE VITO, MAQUIAGEM: TATIANA DIAS
MONTAGEM DE SOM: MARCO ANTONIO ESTRELA, MONTAGEM DE CENAS: ANNA LUIZA SOUZA DE OLIVEIRA
PRODUZIDA POR JOSÉ RODRIGUES E DEDICADO À FAMÍLIA
DIRETOR DE CENAS: JOSÉ RODRIGUES

COM O APOIO DA PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO



Vestido de Noiva: a referência histórica
cenas da montagem original, dirigida por Ziembinsky, e
retomada pelo grupo Os Comediantes, com diferentes
elenco.

7



8



7/8 - Temporada de estréia de *Vestido de Noiva*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dezembro de 1943. Observe-se a cenografia de Santa Rosa. Stela Perry, Carlos Perry e Lena Grey.

