

Marcella Macêdo Sampaio de Souza

O Amor, a Liberdade e a Morte:

Diálogo entre A Casa de Bernarda Alba e Os Sete Gatinhos

Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura
apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco

Orientador: Professor Doutor Ricardo Bigi de Aquino

Recife 2002

Marcella Macêdo Sampaio de Souza

O Amor, a Liberdade e a Morte:

Diálogo entre A Casa de Bernarda Alba e Os Sete Gatinhos

EXAMINADORES

Recife, 2002

A Clérison e Júlia, inspiração e incentivo.

Agradecimentos

A Ricardo Bigi, pela sensatez, pelas dicas, pela atenção, pelo carinho, pelos elogios e críticas;

A Sebastián Joachin, pela inspiração e exemplo;

A Lourival Holanda, pela contribuição de última hora;

A Clériston, pelo carinho e pelo incentivo;

A Júlia, por ela existir;

Aos meus pais, por tudo;

Aos colegas de mestrado, companheiros nas dificuldades e também nos êxitos;

A Eraldo e Diva, pela gentileza e profissionalismo;

A todos, enfim, que possibilitaram a realização desta dissertação.

*E daí se o vizinho que mora ao lado me acha estranha?
O século XXI me compreende.*
Rosiska Darcy de Oliveira

Sumário

Introdução	8
1. O Amor	15
2. A Liberdade	49
3. A Morte	78
Conclusão	103
Bibliografia	105

Resumo

Propusemo-nos fazer, nesta dissertação, uma análise das convergências e interseções das obras teatrais *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, e *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues, sob a perspectiva do Amor, da Liberdade e da Morte. Estudamos a interação dos temas entre si e sua relação com as obras citadas, e analisamos as coincidências na estruturação das tramas e na composição das personagens levando em consideração os princípios de autoridade e liberdade, por onde os caminhos da manifestação da sexualidade/desejo são conduzidos.

Resumén

Propusimonos hacer, en esta disertación, un análisis de las convergencias e intersecciones de las obras teatrales *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, y *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues, través de la perspectiva del Amor, de la Libertad y de la Muerte. Estudiamos la integración de los temas entre sí y su relación con las obras citadas, y analizamos las coincidencias en la estructura de las tramas y en la composición de las personajes considerando los principios de autoridad e libertad, donde los caminos de la manifestación de la sexualidad/deseo son conducidos.

Introdução

O mundo perde sempre um pouco da sua potencialidade trágica quando um preconceito é destruído. Se admitirmos, por hipótese, um mundo mentalmente asséptico, varrido de todos os preconceitos, estamos certos de que o drama e a tragédia desaparecerão dos palcos. (Campos apud Castro, 1992: 287)

Confrontar (significando pôr defronte, comparar) a criação literária de Nelson Rodrigues e Federico García Lorca suscitou, ao longo deste trabalho, algumas questões tão importantes quanto difíceis. Em primeiro lugar, o inusitado da análise e os prováveis questionamentos quanto à sua aplicabilidade e relevância. Uma certa arrogância, talvez, na proposição dos argumentos: “independência intelectual”, diriam alguns; “presunção”, determinariam outros. A unanimidade não deve ser o objetivo de quem se debruça sobre um trabalho acadêmico, certamente não é o nosso. No entanto, nos parece bastante difícil tentar fazer outras pessoas compartilharem das nossas convicções sem parecer minimamente presunçoso.

Ao propormos o tema desta dissertação, porém, ponderamos, provavelmente com mais afincamento do que os futuros críticos ou leitores, sobre todos os problemas que talvez surgissem ao longo do caminho. Afortunadamente, mestres e colegas caros ao coração e à mente caminharam junto conosco, o que não quer dizer, necessariamente, que a razão está do nosso lado ou que não está, ou mesmo que esta razão exista e seja importante. Mesmo assim, pedimos licença para trazer ao espaço da Universidade, cujo valor é justamente abrigar a manutenção da tradição ao mesmo tempo em que funciona como o local da vanguarda intelectual, nossas impressões sobre o paralelismo entre as peças *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues, e *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, que trataremos por ACBA e OSG a partir daqui.

Gostaríamos de deixar claro, ainda, que acreditamos na análise literária que privilegia a construção das tramas escolhidas como objeto, ainda que a dissecação poética da linguagem seja uma ferramenta das mais importantes

para a plena compreensão de um texto desta natureza. De modo algum a poesia nos passa despercebida; porém, ao escolhermos o tema da nossa dissertação – plenamente acatado pela seleção do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal de Pernambuco - decidimos por trazer à baila questões que, em nosso entender, aproximavam sobremaneira os dois textos, e a linguagem não é uma delas.

Com foco na literatura comparada, uma das linhas de pesquisa adotadas pelo PPGLL, tentaremos mostrar como Federico García Lorca e Nelson Rodrigues desenvolvem de maneira paralela em ACBA e OSG os temas do Amor, da Liberdade e da Morte. “Influência ou contribuição, se se preferir, o certo é que nenhuma literatura seria o que é se não contasse com causas situadas quase tão freqüentemente no estrangeiro quanto no próprio país”, afirmam Brunel, Pichois e Rousseau em *O que é Literatura Comparada?* (1995:44) Decidimos levar adiante esta tentativa ao encontrarmos nestes textos semelhanças que sobrepujam os fatores temporal e espacial, as escolas literárias e as diferenças estilísticas entre os autores, explicitando, talvez, uma visão de mundo latina, oriunda da nossa herança cultural ibérica. Ressaltamos aqui que não faz parte do nosso estudo analisar detidamente a questão da formação de um teatro de inspiração “latina” dentro do amplo universo da criação dramática, mas, sim, de explorar as coincidências de obras que, nascidas em períodos e países distintos e pertencendo a escolas estéticas diversas, demonstram um paralelismo capaz de justificar, em nosso entender, um olhar mais minucioso. É importante dizer ainda que as três questões fundamentais de nossa pesquisa – Amor, Liberdade e Morte -, apesar de nos propormos a analisá-las em compartimentos, não podem ser compreendidas separadamente, pois seus desdobramentos estão ligados por uma relação de causa/efeito.

Nossa intenção é evidenciar nesta dissertação as interseções que percebemos na natureza das duas peças em questão, levando em consideração o comportamento das personagens e o desenvolvimento das tramas a partir de uma análise psico-social, ressaltando que a forma de apreensão da função do sexo pelo grupo e do local ocupado pela mulher na hierarquia familiar têm

particular importância na compreensão de tais semelhanças. Especificamente, trataremos sobre como o impulso de vida das personagens e a constante batalha que travam para escapar à morte (presença constante, ameaçadora) traduzem-se em situações onde uma sexualidade transgressiva serve de meio para se atingir um fim, inevitavelmente fora-da-lei e passível do maior dos castigos (se percebido, como acontece no ambiente de ACBA e OSG, através de um prisma moral católico). É um círculo onde a inocência e a maldade habitam um mesmo núcleo familiar ou até uma mesma personagem, e onde uma realidade sufocante serve de pano de fundo para revelações chocantes e trágicas.

Em ACBA e OSG, as pequenas mazelas individuais transformam-se, sob a ótica das personagens imaginadas pelos respectivos autores, em grandes tragédias, onde cada ação reveste-se de significado e cada personagem representa uma fatia da sociedade. Modernamente, a concepção de trágico se alterou em relação à definição aristotélica¹ (*Aristóteles, Horácio, Longino, 1997: 24*). Sendo assim, ACBA e OSG podem ser consideradas recriações do gênero, se levarmos em consideração a maneira como estão estruturadas: o destino dos heróis, que, mesmo sem a antiga aura de semi-divindades, é imutável; a violência catártica na resolução do conflito; a peleja entre o bem e o mal. O estudioso Adolfo Sánchez Vázquez (1999: 253) discorre sobre a definição aristotélica do gênero trágico e reproduz algumas das considerações do filósofo que tentam explicar o fascínio que esse tipo de teatro exerce nas pessoas. De onde nos vem o efeito catártico e prazeroso de presenciar o inevitável, o violento, o trágico?

A reprodução imitativa das paixões em que consiste a tragédia tem um efeito específico e positivo sobre o espectador que Aristóteles chama de *katharsis*, palavra grega que costuma ser traduzida como “purificação”. Mediante a imitação dos efeitos extremos, de terror (*fobos*) e de comiseração (*eleos*), estes

¹ Imitação de uma ação nobre levada até o final e tendo uma certa extensão, numa linguagem realçada por elementos espirituosos dos quais cada espécie é utilizada separadamente de acordo com as partes da obra; é uma imitação feita por personagens em ação e não por meio de uma narração e que, por intermédio da piedade e do temor, realiza a purgação das emoções desse gênero.

adquirem como meio termo 'um estado de pureza'. Ao mostrar as paixões extremas, a tragédia libera o espectador da carga passional que lhe pesa e, desta maneira, exerce um efeito saudável deleitando ou com uma 'linguagem deleitosa'. Existe, pois, uma unidade estreita entre essa demonstração própria, peculiar, do terror e a comiseração, e o prazer, que não é qualquer prazer, mas sim o prazer próprio, criado pelo poeta.

A purgação de um estado pessoal desconfortável muitas vezes acontece durante o confronto com o Outro; diz Prado, sobre Lacan, que este afirma que o Eu não se reconhece em si senão a partir do Outro (1996: 122):

A linguagem é, na perspectiva lacaniana, pura exterioridade, o campo da outridade, do Outro. O que isso quer dizer? Que o desejo é desejo do Outro: o campo do desejo remete sempre ao campo da linguagem, à alteridade, ao significante mais além.

A literatura (seja ou não representada teatralmente), nestes termos, teria, portanto, uma função "solidária", ou seja, ao deparar o leitor/expectador com situações nas quais ele se reconhece, o faria ultrapassar o plano da contemplação artística para lhe proporcionar a depuração das próprias emoções. Tanto Lorca como Nelson chocavam ao expor a sociedade a si mesma, mas ao mesmo tempo levavam conforto à platéia ao proporcionarem a ela a possibilidade de atirar pedras no telhado do vizinho, eximindo-se da própria culpa ao presenciar a culpa do próximo.

O dramaturgo americano Edward Albee disse certa vez, respondendo às críticas sobre estar se repetindo, que só poderia escrever sobre a mesma coisa, pois só existiam dois assuntos: vida e morte (*Gazeta Mercantil*, 22/04/01). Lorca afirmou também em entrevista que escrevia sobre o amor e a morte (Lorca, 1997:20); o mesmo disse Nelson Rodrigues (Magaldi, 1992:21). Pretendemos, nesta dissertação, pontuar os momentos de intersecção entre ACBA e OSG discorrendo sobre o que cada autor quis, em

cada texto, explicitar em relação aos impulsos de vida e de morte contidos na sua criação. Diz Tomás de Aquino (apud Fergusson, 1964: 234) que

De um modo muito geral, toda analogia supõe duas condições ontológicas: uma pluralidade real de seres, e, entre estes seres, uma diversidade essencial – o monismo é inimigo nato da analogia; no seio desta multiplicidade, dessa desigualdade, certa unidade.

Assim cremos, e, condição propagada da ainda discutível fase pós-moderna na qual nos inserimos, a multiplicidade, a fragmentação e o relativismo, podem sim ser desestabilizantes e criar em nós uma certa melancolia letárgica, mas também possibilitam o enriquecimento da intelectualidade (aqui no sentido de produção do intelecto) ao eximi-la da sua carga de infalibilidade.

Ressaltamos que o aspecto formal do teatro em questão não é o que mais nos interessa nesta pesquisa. Apesar de García Lorca e de Nelson Rodrigues terem sido revolucionários a seu modo, não foram ACBA e OSG as peças que obtiveram maior relevância no sentido da experimentação, da novidade formal, na história da criação dramática dos dois. ACBA e OSG foram escritas durante a maturidade criativa dos seus autores, e não foram nem buscaram ser precursoras de movimentos estéticos. Coincidentemente, ainda na estréia, ambas as peças alcançaram grande sucesso de crítica e de público, e consagraram seus autores. Diz Ruy Castro, em *O Anjo Pornográfico* (1992:288), que os costumeiros insultos e xingamentos que Nelson ganhava com seu teatro desta vez não se repetiram:

Era quase como se tivesse errado em alguma coisa. Mas Nelson não estava apenas fazendo as pazes com a platéia. Os melhores críticos, entre os quais, Décio de Almeida Prado, eram quase sempre positivos a seu respeito. É verdade que Décio gostaria que ele 'não fugisse tanto à norma'. Nelson achava graça.

ACBA estreou oito anos após a morte de Lorca, em Buenos Aires (a Espanha ainda passava por um complicado momento político), tendo como protagonista a atriz Margarita Xirgu, que disse ter recebido de um amigo da família do autor o manuscrito original da peça (versão contestada pela família). Lorca, cuja morte ampliou sua visibilidade e o tornou ainda mais festejado, escrevera sua peça mais madura, mais bem acabada, “a culminação do teatro lorquiano e ao mesmo tempo um caminho novo” (1997: 71 – tradução nossa) e as circunstâncias o impediram de vivenciar este êxito. Sobre ACBA, diz Ruiz Ramón (apud Josephs e Caballero, 1997: 71):

Fim e topo de uma trajetória dramática e abertura a um modo mais nu, mais essencial e mais fundo de fazer teatro, essa tragédia, que deveria ser a primeira de um ciclo de plena maturidade do dramaturgo, a primeira de uma mais profunda e universal dramaturgia, veio a ser a última obra de Lorca, por destino imposto brutalmente. (tradução nossa)

Francisco García Lorca, especialista na obra do irmão, afirmou que toda a criação anterior de Lorca foi uma preparação para ACBA (Lorca, 1997: 69). A peça, ao contrário das anteriores, reduz sobremaneira os elementos não-realistas comuns no teatro do autor (realismo aqui, e em todas as vezes que o termo for repetido ao longo do trabalho sem outra definição posterior, significando uma tentativa de “explicar” o mundo conforme ele se apresenta aos sentidos comuns. Embora encontrar a significação do termo exija muitas outras palavras, utilizamos “realidade” quando procuramos definir ou nomear aquilo que nos cerca, o local onde nosso corpo físico habita, aquilo que não é imaginário ou imaginação. O movimento realista na literatura e nas artes, por exemplo, “procurava retratar a vida comum de pessoas comuns sem exagero nem idealizações” (Rohmann, 2000: 341).) Rituais, coros e sobrenaturalidade, preponderantes em *Bodas de Sangue* e em *Yerma*, por exemplo, são utilizados com mais parcimônia e quase não aparecem em ACBA.

Em OSG, o autor de *Vestido de Noiva*, *Anjo Negro* e *Dorotéia*, obras carregadas de sobrenatural, de desobediências temporais e de atmosfera

mística, está mais próximo do cronista policial que foi durante toda a vida. Ainda que a morte da gata de Silene suscite interpretações simbólicas e que a insistência de “Seu” Noronha em culpar uma força oculta pela desestruturação da sua família possa remeter a questões sobrenaturais, o movimento “além-vida” descrito em OSG se aproxima do lúdico, do ridículo.

Para compor o referencial teórico desta dissertação, utilizamos autores que discorreram sobre a formação e influência da sexualidade na sociedade e sobre a relação do homem com a morte e com a autoridade, com destaque para Michel Foucault (*A História da Sexualidade*), Simone de Beauvoir (*O Segundo Sexo*) e Pierre Bourdieu (*O Poder Simbólico; A Dominação Masculina*). Como referência histórico-lingüístico-literária, usamos Mikhail Bakhtin (*Estética da Criação Verbal*), Pedro Provêncio (prólogo de *A Casa de Bernarda Alba* – Biblioteca EDAF), Allen Josephs e Juan Caballero (prólogo de *A Casa de Bernarda Alba* – Cátedra Letras Hispânicas) e Sábato Magaldi (*Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações; prólogos da coleção “Teatro Completo”*), principalmente.

O tema não foi, absolutamente, esgotado, e todos os autores citados poderiam (e podem) ainda contribuir para o aprofundamento das nossas proposições. A simplicidade e a severidade de Lorca dialogam com o coloquialismo e a rispidez de Nelson. Desta troca, surgiram algumas considerações que ampliaram nossa percepção da literatura e do seu alcance, e esperamos contribuir de alguma maneira com a comunidade neste sentido.

O Amor

*A quem, embora em sonho, como Dis raptou Proserpina,
que pode ser senão sonho o amor de qualquer mulher do mundo?
Amei, como Shelley, a Antiga antes que o tempo fosse:
todo amor temporal não teve para mim
outro gosto senão o de lembrar o que perdi.*
(Pessoa, 1999:173)

Ao amor, cabe a invenção da paridade, do recíproco, da troca. A ele, também, é exigida benevolência, compreensão, tolerância. A idealização do amor romântico descamba para contos de Cinderela, onde os pares são “felizes para sempre”, nunca envelhecem nem se traem uns aos outros. À medida, porém, que as histórias de amor tornam-se menos idealizadas, ou, melhor ainda, no momento em que o sexo e o desejo começam a fazer parte delas, as relações humanas se tornam complicadas, cheias de intrigas, de proibições, de obstáculos e de rigidez. Mais do que viver e exercitar a sexualidade, a sociedade preocupa-se em impor-lhe regras, em “moralizá-la”, trazendo o amor sensual para o âmbito familiar e transformando-o assim em energia domada, controlada.

Entendemos aqui por moral o conjunto de regras sociais estabelecidas a partir de princípios considerados adequados a uma dita realidade, ou seja, aquilo que o corpo social estabelece como fundamental para a manutenção do equilíbrio e da ordem, quase sempre uma contraposição entre virtude e maldade. Schopenhauer (*Sobre o Fundamento da Moral*, 1995: 11), procurando esclarecer a questão da fundamentação do código moral, afirma que as tentativas neste sentido até então, no seu entender, haviam se mostrado infrutíferas. Para ele, a teologia poderia trazer algum conforto, principalmente para as pessoas comuns, mas não era suficiente, pois se apoiava na necessidade da fé: “Para o povo, a moral fundamenta-se por meio da teologia, como sendo a vontade manifesta de Deus” (1995: 11). Tampouco o fundamento da moral estaria na natureza das coisas ou dos homens; a vontade e o cuidado consigo dirigiria as ações humanas para o lado contrário da moral, em determinadas situações:

“Concluiu-se sempre que a vontade do ser humano apenas se dirige para seu próprio bem-estar, cuja soma é pensada sob o conceito de felicidade, e a tendência para alcançá-la conduz a um caminho diverso daquele que a moral poderia indicar-lhe” (1995: 13).

Em ACBA e OSG, o amor surge contrapondo-se à moral, pois é justo quando enfrenta as maiores restrições do código que mais se movimenta e reverbera. O consentimento e a conformidade com as leis morais inviabilizariam a construção das tramas como foram concebidas, pois ambas estão calcadas na dissolução do código e nas suas conseqüências. O amor entre um homem e uma mulher (onde está envolvido o sexo), como o conhecemos, pode ser então socialmente lícito ou ilícito: hoje, ainda, é comum acontecer de jovens mulheres casarem-se na igreja, de branco, véu, grinalda, e todo o resto, apenas para transferir o simbolismo presente na cerimônia para a futura vida em comum com seus pares (incluindo aí as famílias envolvidas), já que, no passado, viveram momentos “moralmente desabonadores” (mais uma vez a moral). A virgindade, teoricamente já desprezada pelos homens modernos, é revalidada a partir do ritual e da constatação dos presentes de que a mulher estaria consertando “erros” passados e se desculpendo publicamente por eles.

Muitos estudiosos e críticos trataram do tema do amor em suas mais variadas formas. No mais das vezes, a relação de amor, segundo eles, aparece sempre revestida pela vivência da sexualidade, desde a troca sentimental entre os pais e seus filhos até o amor carnal propriamente dito. Schopenhauer, em *Metafísica do Amor, Metafísica da Morte*, critica muitos dos que se debruçaram sobre o assunto antes dele. Platão em *O Banquete*² e em *Fedro*, Rousseau no *Discurso da Desigualdade*, Kant em *Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*, todos eles, acreditava, eram ingênuos, incompletos, superficiais ou falseavam. O perfil incendiário não impediu Schopenhauer, no entanto, a

² O conceito de que o ser humano era, em princípio, um ser uno e que o amor surge para restabelecer esta ordem primeira, ou seja, para unir as duas metades separadas pelos Deuses surge em *O Banquete*, nas palavras de Aristófenes. O discurso é considerado semi-satírico por alguns críticos, mas dele surgiram os alicerces do romantismo e do amor ideal.

estudar o amor, em sua época, sob um prisma que só viria a ser difundido quase um século depois, por Freud. Muitos críticos atribuem a ele uma grande influência sobre o trabalho posteriormente desenvolvido pelo psicanalista, principalmente no que diz respeito à concepção que o fundamento do amor romântico, como o conhecemos, é o impulso sexual (2000: 7):

Todo enamorar-se, por mais etéreo que possa parecer, enraíza-se unicamente no impulso sexual, e é apenas um impulso sexual mais bem determinado, mais bem especializado e mais bem individualizado no sentido rigoroso do termo.

O contexto amoroso vivido pelas personagens de ACBA e OSG é, fundamentalmente relacionado com a sexualidade. A repressão embutida em todos os compartimentos do relacionamento entre os membros das duas famílias focalizadas nas duas obras é basicamente de ordem sexual, e, a partir delas, desencadeia-se toda uma teia de situações onde os impulsos incontidos geram desgraças anunciadas e inevitáveis.

Em OSG, a família do "Seu" Noronha, patriarca, sobrevive, emocionalmente miserável, em função do amor pela caçula, Silene. Assim, todas – o núcleo, com exceção do pai, é formado apenas por mulheres – sacrificam-se em favor do enxoval do casamento de Silene, o símbolo da inocência perdida pela família durante seu próprio processo de degradação. Lorca, em ACBA, traz também uma família formada unicamente por filhas, que vivem um semelhante processo de destruição emocional exigido por uma mãe extremamente severa, cujo motivo seria o amor e conseqüente luto pelo pai morto. Note-se aí que o amor surge de diversas maneiras durante as tramas, e cada personagem tem uma maneira diferente de concebê-lo. Em Nelson, o amor de todos por Silene encobre, na verdade, uma tentativa de reparação moral pela situação degradante e humilhante em que estavam submersos, enquanto em Lorca o amor e o respeito pelo pai morto são apenas a representação caricata de uma tradição social muito rígida, que nenhuma das filhas estava disposta a enfrentar por livre vontade. O amor, nesses casos, toma então um rumo conhecido: ou surge como resultado da libido contida ou

mal-resolvida ou transforma-se ele mesmo em energia sexual, invariavelmente desastrosa e destrutiva, como resultado da sua origem perversa.

A dualidade do amor erótico, se levarmos em consideração as afirmativas freudianas, é mais comum do que se imagina. Resultado da queda-de-braço entre o instinto de vida e o instinto de morte, o amor e o ódio caminham juntos em relações que pressupõem obrigações, sejam elas morais, afetivas ou de parentesco.

A observação clínica demonstra não apenas que o amor, com inesperada regularidade, se faz acompanhar pelo ódio (ambivalência), e que, nos relacionamentos humanos, o ódio é freqüentemente um precursor do amor, mas também que, num certo número de circunstâncias, o ódio se transforma em amor e o amor em ódio. (Freud, 1997, *As Duas Classes de Instintos*)

Esta polaridade rege as relações entre as famílias de Bernarda Alba e de “Seu” Noronha. Os três atos de cada uma das obras em questão evidenciam uma oposição constante entre o amor erótico – que pressupõe a livre manifestação da sexualidade – e o ódio, que leva à culpa, que leva à morte.

Aristóteles, em *Retórica das Paixões*, concebe o amor e o ódio como paixões inerentes à condição humana, e faz uma descrição interessante da maneira como amamos e de como surge o sentimento. Ao invés de relacionar o amor à emoção, como já estamos condicionados a fazer, ele faz uma minuciosa descrição dos motivos porque amamos, que, enfim, são mais racionais do que românticos na maior parte das vezes:

Amamos os que fizeram favor seja a nós, seja àqueles por quem temos interesse, ou se os benefícios são importantes, ou feitos de boa vontade, ou em determinadas ocasiões e por nossa causa, ou aqueles que, cremos, queriam prestar-nos serviço. (...) Amamos os que nos assemelham e têm as mesmas ocupações que nós, a menos que nos incomodem e tirem da mesma fonte seus meios de existência, pois nessas condições se verifica o dito: o oleiro tem inveja do oleiro. E aqueles que têm o mesmo desejo que nós, se nos é possível

participar ao mesmo tempo dessas vantagens, pois em caso contrário se verifica o mesmo que acima foi citado. (Aristóteles, 2000: 23)

No primeiro ato de OSG, Aurora conta a Bibelô o motivo pelo qual ela se prostitui. Na sua visão, Silene, a irmã caçula, deve se casar de branco, virgem, pura. Ela acredita que todo o seu desprendimento em relação a si mesma é por amor a Silene, e que a degradação física e espiritual é necessária e válida em nome deste sentimento. Esse desvelo desmedido revela um desejo de salvação, cujo instrumento é a caçula; ela, através da sua pureza, poderia redimir os pecados e as culpas de toda a família. Nada mais é, portanto, do que uma tentativa (frustrada, ao final) de exorcizar-se, e de transferir para Outro o desejo que caberia a si, mas que, pela lei das probabilidades, é praticamente impossível de ser alcançado. O objeto do amor, portanto, não é visto, apenas idealizado, e, por conseqüência, humilhado e diminuído tanto quanto o ser que se dedica a ele. O que fica subliminarmente entendido é a falta de importância que tem a essência do amado em relação ao que ele pode proporcionar. Assim, Aurora, que diz se “sacrificar” por amor a Silene, e ambas, que afirmam seu amor por Bibelot, esperam dele também atitudes que lhes tragam benefícios, que lhes sepultem a vida que elas até então conheceram e apontem um caminho limpo, sem as máculas e os pecados do passado (no caso de Aurora) e sem a culpa e as obrigações do presente (para Silene). Às expectativas das moças, segue a frustração. No caso delas, a paixão embaça a percepção da realidade, principalmente por não existir enquanto um fim em si mesma e significar salvação, redenção. Bibelot, além disso, é extremamente atraente para as moças, pois possui a masculinidade – cafajeste, naturalmente, mas que outro tipo corresponderia ao ideal de homem para as filhas desta família? – e a força ausente em “Seu” Noronha, o primeiro e mais presente macho com quem convivem. Ao apaixonarem-se por ele, elas experimentam um exercício de negação e buscam o Homem, a representação ideal do modelo masculino que são capazes de conceber.

Em ACBA, Pepe Romano também traz para dentro dos muros da família Alba a representação de um ideal de homem, que para elas é ainda mais complicado de imaginar, já que vivem reclusas numa casa onde até os

pensamentos são vigiados. Pepe significa, acima de tudo, a possibilidade de concretização do desejo, da realização sexual ao mesmo tempo temida e ansiada por aquele grupo de mulheres, para o qual o sexo, ao invés do sentido de prazer individual que possui hoje, traz em si uma carga significativa muito maior, cujo ingrediente mais representativo é a expectativa de mudança de vida. O compromisso assumido com Pepe transforma Angústia numa privilegiada digna de admiração e inveja entre as irmãs, um pouco por causa da idealização romântica característica do ritual do casamento, e, principalmente, porque sua concretização a libertará do jugo da mãe. Tanto a personalidade e a figura física do noivo não importam, que ele permanece invisível em cena, como supremo objeto do desejo, que não precisa ser visto nem ouvido, só imaginado. A percepção de cada uma daquelas mulheres é que traduz seus sentimentos e seus contornos, e é impossível descobrir se o que está sendo dito a respeito dele corresponde aos fatos ou é resultado de uma apreensão particular da realidade, única e exclusivamente referente àquela casa. A idealização, portanto, ressurgue quando se trata do amor que todas as filhas de Bernarda sentem por ele, pois, sem perceber, elas o usam como desculpa para exorcizar sentimentos de rancor e mágoa, desejos de liberdade e sonhos de felicidade.

A sexualidade, portanto, transgressora e libertária, admite, em OSG, a destruição de todos em nome da "sacralidade" de um único – que, ao final, revela-se tão humano e sórdido quanto os outros, esgotando a última esperança de salvação do núcleo familiar. Em ACBA, essa mesma repressão provoca o que as filhas acreditam ser paixão. O desejo não satisfeito acumula mágoas e sentimentos destrutivos, e a sensação de amor traveste-se em vingança, o que acaba por desestruturar a organização marcial/familiar que Bernarda Alba impunha à sua família. O amor, assim, aparece nas duas obras como um sentimento ao mesmo tempo opressor e libertário, reacionário e transgressor, moral e imoral. Em nome dele, são cometidos atos de extrema violência, seja ela espiritual ou física.

Já no início do primeiro ato de ACBA, constatamos que a tentativa de encarcerar o amor na maioria das vezes é infrutífera. A família de Bernarda

está velando o patriarca, quando a criada – espécie de “consciência coletiva” do grupo. Ao comentar que “tem os sinos dentro da cabeça” ou que Madalena “é a que se sente mais só”, a Poncia parece ter a função de reverberar os pensamentos da família -, ao comentar sobre o morto, diz que uma das filhas era a única que o amava e que irá sentir a falta dele. Bernarda, a esposa, não o amava e não se importava já com seu destino; a ela interessava apenas manter um luto fechadíssimo para garantir a virtude familiar e a reputação das filhas no povoado:

CRIADA

— Tenho os sinos dentro da cabeça.

PONCIA (*Entra comendo lingüiça e pão*)

— Há mais de duas horas neste repique. Vieram padres de todos os vilarejos. A igreja está linda. Na primeira reza ao morto, Madalena desmaiou.

CRIADA

— É a que se sente mais só.

PONCIA

— Era a única que gostava do pai. Ah, graças a Deus que estamos a sós um pouquinho! Vim comer. (Lorca, 2000: 13)

Mesmo assim, esta fachada de amor aparenta ser honesta e goza de prestígio no corpo social onde vivem Bernarda e suas filhas. Da mesma maneira, em OSG, fica claro também no início do primeiro ato que o amor ilícito – que se dá fora da segurança do casamento – é considerado imoral, cafajeste, sujo e, por ser assim, acaba em tragédia. O interesse de Bibelot por Aurora é primordialmente sexual, portanto, grotesco, aviltante. Ela, por sua vez, se humilha na tentativa de ganhar, com o corpo, o amor do seu homem, tentativa frustrada, pois ele não a respeita. O sexo, como um fim em si (busca de prazer e de realização pessoal), não está presente na relação do casal e não costuma surgir desta forma entre os pares que se formam em ACBA e OSG; para o homem, é uma maneira de demonstrar superioridade e de manter-se no comando da relação, apesar da permissão que ele tem para desejar o

prazer, puro e simples. Para a mulher, é uma forma de conseguir o interesse e o amor do outro e, conseqüentemente, um casamento e uma vida socialmente aceita. Não é à toa que, nas relações construídas sob esta lógica, a união estável mata o desejo, que terá de ser satisfeito, no caso dos homens, fora do âmbito familiar e, no caso das mulheres, através de um processo de sublimação.

AURORA

— Quando gosto de um cara é casado!

BIBELOT

— Bem, mas a minha patroa fez uma operação, tirou útero, ovários e...

AURORA

— Não sente mais prazer?

BIBELOT

— É, deixou de ser mulher. Chato pra burro! (*muda de tom*) Como é? Vamos?

AURORA (*ergue o rosto duro*)

— Eu, não! Absolutamente!

BIBELOT (*sôfrego*)

— Passamos lá meia hora, no máximo!

AURORA (*ressentida*)

— Você entrou de sola, meu filho!

BIBELOT (*atônito*)

— Eu?

AURORA

— Já quer me empurrar pra um apartamento! Sem um romancezinho!

(Rodrigues, 1985: 190)

Para Aurora, é importante que Bibelot ao menos finja que está interessado em manter com ela uma relação além da sexual. A vontade objetiva e honesta dele molesta-a, já que da mulher se espera um desejo regrado, com hora e lugar certos para começar e para terminar, e do homem espera-se que inicie e comande o jogo da sedução. Foucault (*História da Sexualidade: o uso dos prazeres*, 1998: 130) explica que o pensamento grego

já trazia regras de união conjugal relativas à sexualidade descritas tais quais as que estavam em voga até a metade do século XX, e que ainda hoje repercutem no comportamento das sociedades ocidentais:

Por um lado, esse sistema faz funcionar o princípio de uma única esposa legítima; mas, por outro, situa muito nitidamente o campo dos prazeres fora da relação conjugal. Nela o casamento só encontraria a relação sexual em sua função reprodutora, enquanto que a relação sexual não colocaria a questão do prazer a não ser fora do casamento.

Nas sociedades atenienses, segundo Foucault, o conceito de fidelidade já era restrito às mulheres, comportamento irradiado através dos séculos até a contemporaneidade. Ainda que com o advento do cristianismo essa obrigação de fidelidade tenha teoricamente virado uma via de mão dupla, na prática a liberdade sexual masculina até pouco tempo era aceita (e em algumas sociedades ainda é) praticamente sem restrições, embora tivesse que ser exercida às escondidas.

... o adultério não é a ruptura do vínculo do casamento que pode ocorrer por causa de um dos cônjuges; ele só é constituído como infração no caso em que uma mulher casada tem relação com um homem que não é seu esposo; é o status matrimonial da mulher, jamais o do homem, que permite definir uma relação como adultério. E, nessa ordem moral, compreende-se porque não existiu para os gregos essa categoria da “fidelidade recíproca” que iria introduzir mais tarde, na vida de casado, uma espécie de “direito sexual” de valor moral, com efeito jurídico e de componente religioso. (Foucault, 1998: 132)

O “amor” lícito configura-se assim em um tipo de hipocrisia que nos dá a sensação de estar viva e palpável, caminhando entre os cenários descritos pelos autores, nas relações entre as personagens de ACBA e OSG. Em contrapartida, o amor sensual, a paixão e o arrebatamento não se encontram

nunca com a tranqüilidade de um relacionamento consentido. O exercício do prazer é sistematicamente passível de corrupção e de castigos. As relações de dependência substituem, muitas vezes, o local do amor, e, onde deveria haver cuidado e carinho, há medo e imobilidade. A permanência das instituições (casamento, mãe/pai–filhos, parentes-parentes, patrões-criados) se dá menos por vontade do que por falta de opção.

Em ACBA, a Poncia, criada da casa há trinta anos, sobrevive dos restos da família que serve, e apesar de ter consciência da sua condição, não desfaz o contrato implícito que tem com Bernarda. Através daquela família, ela pode usufruir de uma situação social mais privilegiada do que a sua, e o tempo que tem de casa permite que ela palpite e interfira em muitos dos acontecimentos que permeiam a vida daquelas mulheres. A proximidade da Poncia com as filhas contrapõe-se à distância que Bernarda impõe a elas. Classicamente, é como se a criada fizesse o papel da mãe que interfere pelos filhos junto ao pai severo - papel tão comum – hoje menos, mas ainda assim comum - entre as mulheres do nosso tempo.

PONCIA

— Ela, a mais asseada; ela, a mais decente; ela, a mais altiva. Feliz descanso ganhou seu pobre marido!

(Cessam os sinos)

CRIADA

— Vieram todos os parentes?

A PONCIA

— Só os dela. A gente do marido a odeia. Vieram vê-lo morto e se benzeram.

CRIADA

— Há cadeiras o suficiente?

PONCIA

— Sobram. Que se sentem no chão se não derem. Desde que morreu o pai de Bernarda, ninguém mais entrou nesta casa. Bernarda não quer que vejam seu domínio. Maldita seja!

CRIADA

— Mas ela te trata bem.

PONCIA

— Trinta anos lavando seus lençóis; trinta anos comendo suas sobras; noites em claro quando tosse; dias inteiros olhando através das cortinas, expiando os vizinhos para contar o que vi, nenhum segredo entre nós. Mesmo assim, maldita seja! Que alguma desgraça fure seus olhos! (Lorca, 2000:14-15)

O amor da Poncia pela família de Bernarda fundamenta-se na exclusão social, ou seja, num meio para atingir um fim, assim como o amor das filhas de Bernarda e de “Seu” Noronha funciona como uma espécie de caminho válido para a consolidação da própria aceitação hipócrita pelos seus “iguais” ou “superiores”. O fato da simples menção da profissão de Noronha ser considerada por ele mesmo um insulto dá a dimensão da importância da posição social para a construção da própria identidade; humilhado, ele busca no amor por Silene atingir uma nobreza que desconhece, enquanto deposita nela a pesadíssima carga de “arrimo emocional” da família. As castas que determinam o propósito desses amores deixam clara a hierarquia não apenas formal sob a qual são estruturadas, mas principalmente a valoração do indivíduo enquanto ser superior ou inferior, de acordo com sua classificação na pirâmide social.

(...) a expressão ‘humildes’ indica uma relação de proteção paterna e paternalista, o sentimento ‘suficiente’ de uma superioridade própria, indiscutível, uma relação como entre duas raças, uma considerada superior e a outra inferior, uma relação como entre adulto e criança na velha pedagogia. (Satriani, 1986:23)

Apesar de Luigi Satriani ter se referido às consequências sociológicas resultantes das manifestações folclóricas – voltado para a análise antropológica do termo - dos chamados grupos “de cultura subalterna”, seu estudo, cuja

citação acima esclarece a posição defendida por ele, aplica-se aos casos das famílias de Noronha e de Bernarda Alba. O sentimento de inferioridade em relação a pessoas ou grupos, e, posteriormente, o desejo de ascensão e de inclusão naquele núcleo, detentor do respeito dos seus iguais e do poder advindo dessa condição, aparece transfigurado no sentimento do amor. Amor consentido, que fique claro, nobre porque contextualizado no corpo social e incapaz de modificar a ordem pré-estabelecida, compartimentado no nível da moralidade, não-transgressor e não-problemático. Para Noronha, é importante crer que o que justifica sua condição de contínuo - a representação da incapacidade, e, mais do que isso, da exclusão social que extrapola a questão da competência individual -, e a amoralidade instalada na sua família, cuja auto-estima sofre constantes e repetidos baques, é o amor por Silene, que, enfim, será a redentora do lar e com seu "manto de pureza" salvará a todos, tal qual uma Nossa Senhora moderna (no trecho abaixo, Noronha, ao se referir a Silene, diz que ela "quase não tem quadris, nem seios", negando a existência de qualquer conotação sexual no corpo da filha, e, conseqüentemente, em suas atitudes).

Dr. PORTELA (*quase sem voz*)

— Pelo amor de Deus!

"SEU" NORONHA

— Se você falasse de outra filha, qualquer outra, eu não diria nada... Agora mesmo, se o senhor, ou você, xingar, chamar de vagabunda uma dessas (*aponta as mais velhas*) ou a Gorda, eu lavo minhas mãos... Mas você insultou quem não podia insultar... O senhor não pode entender a pureza de minha filha. Ou pensa talvez que minha filha é como sua mulher? (*trincando os dentes*) Não se mexa porque eu lhe enfio esse troço! (*muda de tom*) Sua mulher usa vestido colante. Vê-se o desenho da calça no vestido da sua mulher. (*exultante, mostrando Silene*) Minha filha, não. Quase não tem quadris, nem seios: o seio só agora está nascendo, só agora! Silene é pura por nós, ou você não percebe que ela é pura por nós? (*num berro*) Fala!

Dr. PORTELA (*com voz estrangulada*)

— Perdão!

ARLETE

— É um covarde!

“SEU” NORONHA

— Ou você humilhou minha filha, porque descobriu que eu sou contínuo? (*com um riso soluçante*) Quando eu matriculei Silene, me apresentei como funcionário da Câmara, mas sou contínuo! (*baixo, cara a cara*) Agora me chama de contínuo, anda, me chama de contínuo!

Dr. PORTELA

— Por quê?

“SEU” NORONHA

— Eu quero!

Dr. PORTELA

— Contínuo. (Rodrigues, 1985: 218-219)

É importante deixar claro que não pretendemos “explicar” um conceito tão complexo e cheio de nuances quanto o amor apenas pelo prisma econômico, social, ou qualquer que seja. Ainda assim, é evidente que as implicações relativas ao dinheiro e ao prestígio social têm um papel determinante na construção do sentimento de amor entre as Alba e os Noronha, e ainda na relação deles com os que não fazem parte do (s) núcleo (s) familiar (es) em questão. Na família Noronha, os movimento externos (as atitudes dos indivíduos não-pertencentes à família) são percebidos de maneira desfocada pelo preconceito, de gênero, de classe, de cor; ao se dirigirem aos “outros”, julgamentos dessa natureza, muitas vezes uma forma enviesada de desculpar-se por falhas de caráter próprias, seguem uma trajetória de bumerangue. O complexo de inferioridade que o insucesso social incute nos Noronha é um dos responsáveis pelas manifestações doentias de amor que cada personagem do núcleo familiar da peça, a seu modo, externa. Econômica

e emocionalmente aleijados, os Noronha creditam ao casamento de Silene a única possibilidade legítima de colocação social. Diz Bourdieu que

Um outro fator determinante da perpetuação das diferenças é a permanência que a economia dos bens simbólicos (do qual o casamento é uma peça central) deve à sua autonomia relativa, que permite à dominação masculina nela perpetuar-se, acima das transformações dos modos de produção econômica; isto, com o apoio permanente e explícito que a família, principal guardiã do capital simbólico, recebe das Igrejas e do Direito. O exercício legítimo da sexualidade, embora possa parecer cada vez mais liberto da obrigação matrimonial, permanece ordenado e subordinado à transmissão do patrimônio, através do casamento, que continua sendo uma das vias legítimas da transferência da riqueza. (1999:115)

Neste contexto, é confortável também para Bernarda Alba justificar sua rigidez e intolerância através do viés do amor materno, ao invés de enfrentar questões como o temor do isolamento e da “decadência”, ou mesmo a discussão sobre a relação do dinheiro com os laços que a unem às filhas. Em ACBA, Bernarda Alba demonstra sentir medo da rejeição e da exclusão resultantes da perda de poder econômico e prestígio social, ela mesma uma mulher que pauta vida e atitudes de acordo com a necessidade de manter a aparência de respeitabilidade e o *status* de família de posses e de tradição. No caso das Alba, os mesmos preconceitos arraigados presentes em OSG impossibilitam uma vivência amorosa saudável; a diferença, apenas, é o lado em que cada grupo se encontra. Bernarda, coerente na sua severidade, não encontra entre as famílias do *pueblo* rapazes do mesmo “nível” que as suas filhas; mais um motivo, além do luto, para mantê-las enclausuradas e solteiras. A liberdade romântica, com todas as suas implicações sexuais, era impeditiva quanto à manutenção da posição social de qualquer família das redondezas, na Andaluzia de então, ainda que a situação econômica não se alterasse a curto prazo. Sendo assim, sem noivos à altura e sem permissão para viver o amor e o sexo fora do casamento, às filhas de Bernarda só

restava o cárcere (no trecho abaixo, a Poncia se refere às “grades” da casa ao falar a Bernarda sobre Pepe Romano; mais do que simbólico, o encarceramento das moças é físico).

BERNARDA

— O que está acontecendo aqui?

PONCIA

— Procura saber! Mas, adiantando, Pepe estava às quatro da madrugada em uma grade de tua casa.

BERNARDA

— Tem certeza?

PONCIA

— Na vida não se tem certeza de nada.

ADELA

— Mãe, não escute quem quer nos perder.

BERNARDA

— Já vou saber de tudo! Se as pessoas do povoado querem levantar falsos testemunhos, vão dar de frente com minha bengala. Não se fala mais nesse assunto. Às vezes, os outros levantam uma onda de lama para nos perder.
(Lorca, 2000:71)

Bernarda toma para si a função de Pai (a bengala surge acima como um objeto simbólico, representando o poder fálico); teme “perder-se”, e se cerca de cuidados para que as filhas não sejam as responsáveis pela sua (delas) “derrocada”. As verdades ocultas, portanto, precisam ser ainda mais escondidas, a fim de manter à vista de todos apenas o que é conveniente. Com “Seu” Noronha se dá um fenômeno equivalente, distinto apenas por uma questão temporal: o que Bernarda teme, já aconteceu com a família dele. Sendo assim, não faz mais sentido que ele esconda sua verdadeira identidade, e já que tudo o que ele prezava e almejava se esvaiu junto com a virgindade de Silene, é lícito que todos saibam da sua humilhante condição de contínuo. O sexo (como afirmação da individualidade) em ambas as obras, é a mola

propulsora da ação – as personagens que não o exercem ou não o negam permanecem em estado de inércia ou simplesmente não existem.

Foucault, em entrevista concedida a Henry-Lévy (*Microfísica do Poder*, 2000: 229-230) faz uma argumentação interessantíssima sobre os motivos que o levaram a escrever um “tratado” sobre a sexualidade moderna e, principalmente, sobre a intrigante condição de “objeto analisável” em que o sexo se transformou, criando em torno de si uma infinidade de discursos sobre os quais nos escapa uma explicação exclusivamente racional.

O problema é o seguinte: como se explica que, em uma sociedade como a nossa, a sexualidade não seja simplesmente aquilo que permita a reprodução da espécie, da família, dos indivíduos? Não seja simplesmente uma coisa que dê prazer e gozo? Como é possível que ela tenha sido considerada como o lugar privilegiado em que nossa “verdade” profunda é lida, é dita? Pois o essencial é que, a partir do cristianismo, o Ocidente não parou de dizer “para saber quem és, conheças teu sexo”. O sexo sempre foi o núcleo onde se aloja, juntamente com o devir de nossa espécie, nossa “verdade” de sujeito humano. A confissão, o exame de consciência, toda uma insistência sobre os segredos e a importância da carne não foram somente um meio de proibir o sexo ou de afastá-lo o mais possível da consciência; foi uma forma de colocar a sexualidade no centro da existência e de ligar a salvação ao domínio de seus movimentos obscuros. O sexo foi aquilo que, nas sociedades cristãs, era preciso examinar, vigiar, confessar, transformar em discurso.

A própria psicanálise se desenvolveu a partir de uma teorização sobre a sexualidade e suas variáveis, e desde o início esteve relacionada com um comportamento compulsivo, não-natural, mesmo quando utilizava conceitos biológicos para explicar determinadas atitudes humanas. Os traumas, as neuroses e psicoses, segundo Freud, estavam todos atrelados a uma sexualidade doentia, carregada de adjetivos pejorativos e acompanhada de sentimentos pouco edificantes, como a inveja e o ódio. O mais intrigante nisso tudo é que o exercício do sexo, acompanhado ou não de amor, dá-se de forma

complexa, não-linear, obscura e cheia de culpa, perpetuada através das gerações com uma força quase sobrenatural. O poder simbólico, do qual trataremos detalhadamente no capítulo sobre a liberdade, pode explicar um pouco sobre como surgiu e como sobrevive o “patrulhamento” sexual da humanidade, mesmo depois de tantas revoluções. A psicanalista Maria Inês França faz uma análise sobre a introdução do conceito de pulsão no pensamento moderno, um dos acontecimentos responsáveis pelo deslocamento do sexo com fins reprodutivos para o sexo como princípio de prazer:

Em um primeiro momento a pulsão é aquilo que caracteriza a sexualidade (a questão do irrepresentável só vai surgir em 1920), e Freud visava reverter a noção de corpo/biológico para corpo/prazer. Nesta perspectiva, é Freud que vem denunciar a apropriação da noção de corpo pela medicina e é ele quem faz o deslocamento da questão sexo/reprodução para sexo/prazer, ampliando o campo da sexualidade e trazendo uma nova concepção do sexual. Assim, é através da sexualidade – enquanto tema psicanalítico e objeto de investigação de Freud – que o conceito de pulsão é introduzido. (1997:36)

Cada escola de pensamento, seja ela científica ou não, sugere a argumentação da autora, reivindica para si o domínio sobre os meandros ocultos do sexo, que precisa necessariamente estar em busca de algo (amor, casamento, reprodução) e não pode existir como um fim em si. Se analisarmos mais de perto, verificaremos que a sexualidade, a partir de Freud e da psicanálise, não deixou de ser alvo de preconceitos ou identificada com descontrole emocional, irracionalidade e desequilíbrio; pelo contrário. Apenas teorizou-se sobre fatos que já estavam consolidados desde o advento do cristianismo e da difusão dos conceitos de céu, inferno e pecado. Criou-se na verdade, um discurso que corrobora e autentica as manifestações sociais anti-libido (sem ignorar, no entanto, que as mulheres são as mais atingidas pela vigência deste “contrato informal”), ainda que posteriormente muitos dos conceitos descritos por Freud tenham sido questionados por seus próprios

pares. A sexualidade passou a ser, então, a mãe de todas as guerras, a origem de todas as desgraças, a responsável por todos os desvios de personalidade, e, como sugere Foucault, o objeto central do discurso humano, através do qual todas as máscaras cairão e todos os segredos são revelados. Não é à toa que o “simples” ato sexual gera todo esse nível de tensão que podemos perceber em ACBA e OSG. O deslocamento da individualidade feminina, obrigada a anular-se em favor da família, pré e pós-casamento, gera crises de identidade nas personagens (mulheres) das peças em questão, já que elas buscam o amor como uma maneira de afirmação do eu ao mesmo tempo em que percebem que o amor que lhes está reservado, ao invés de abrir-lhes as portas do mundo, as sufoca e confina.

Em OSG, e em toda a obra de Nelson Rodrigues, o sexo é retratado como uma manifestação impura e indesejável, infelizmente inevitável, resultante da nossa condição de humanos imperfeitos e pecadores. O autor, porém, não se contenta em criar uma imagem doentia da sexualidade de suas personagens; para ele, é importante que a culpa e, posteriormente, o castigo, quase sempre brutal e violento, esteja presente no desfecho das histórias, como uma espécie de juízo final do qual não se é permitido escapar. O amor sensual, livre e desinteressado é, para Nelson, uma falácia; sujeira, neurose e histeria estão sempre envolvidas com os sentimentos “românticos” presentes em OSG. Podemos perceber, por exemplo, que a manifestação do desejo de Aurora é considerada vil, humilhante (sendo mulher, é aviltante para ela desejar o sexo, simplesmente) e grosseira – Bibelot, por conseguinte, não a respeita e a trata com arrogância e desprezo:

AURORA (*em volúpia*)

— O broto também veio aqui?

BIBELOT (*eufórico e brutal*)

— Naquela cama!

(*Começa o breve e desesperador balé do ato amoroso. Simbolicamente, os dois estão se despindo. Arrancam de si roupas imaginárias. Bibelot que,*

teoricamente, tirara o paletó e a camisa, apanha o revólver de verdade e, ofegando, esvazia de balas o tambor).

AURORA (*desabotoando o sutiã*)

— Que é isso?

BIBELOT (*arquejando e rindo*)

— Já disseram que uma mulher da zona ia me dar um tiro. (*feroz e triunfante*) E se você quiser me matar, atira, anda, atira com um revólver sem balas!

(Bibelot ri bestialmente. Joga fora o revólver e põe as balas em cima de qualquer móvel. Para todos os efeitos, arrancaram todas as roupas. Devem estar nus)

AURORA (*numa exibição do próprio nu*)

— Que tal a classe? Sou páreo para teu broto? (*numa alucinação, trincando os dentes de volúpia*) Vem! Vem, seu cão!

(Bibelot beija o santinho do pescoço. Então, à distância, sem se tocarem, vivem o bárbaro desejo. Súbito, Aurora começa a rir, numa medonha histeria. Esganiça, estilhaça o riso.)

AURORA (*em delírio*)

— Me xinga! Me dá na cara! (Rodrigues, 1985:197-198)

O ato sexual entre Aurora e Bibelot é degradante, brutal, abjeto. Nelson usa palavras como “medonha”, “bárbaro”, “bestialmente” para definir o aspecto do encontro dos dois – é quase como a união de dois animais, com a diferença da presença forte da culpa (Aurora pede que Bibelot lhe bata, no auge do desejo) e do sentido de castigo, de reparação moral. A própria representação cênica do sexo é tratada com uma certa reverência pelo autor – “devem estar nus”; “... à distância, sem se tocarem, vivem o bárbaro desejo”. Luis Arthur Nunes afirma, em artigo sobre o teatro rodriguiano, que

O sexo é a mais forte das pulsões do instinto, portanto, a mais perigosa. Nas peças de Nelson Rodrigues, sexo é freqüentemente incompatível com amor, pelo menos uma visão romântica e idealizada do amor adotada pelas personagens. O próprio dramaturgo declara: ‘todo mundo faz sexo. Uma ínfima minoria, seletíssima minoria, faz amor. ... Eu acho que se pode amar sem sexo.

O sexo é um pretexto do amor. O sujeito devia ir ao sexo só amando'. (in Nuñez, Carlinda et alii, 1994:176)

Em ACBA, acontece um fenômeno semelhante. O amor sensual, o enamorar-se é carregado de uma culpa ancestral que torna a relação sexual não-consentida a mais condenável das atitudes, cujo castigo, dirigido à mulher, é violento e inevitável. O drama das mulheres daquela família andaluza se reflete no misto de medo e curiosidade que elas sentem em relação ao desconhecido (no caso, o homem). A sexualidade, em ACBA, é tratada com o mesmo pudor, tanto lingüístico quanto em relação à representação cênica sugerida por Lorca, de OSG. Mesmo utilizando uma linguagem coloquial, rápida, recortada, enquanto Lorca escreve de maneira poética, sombria, angustiada, Nelson Rodrigues se aproxima da visão lorquiana (ou melhor dizendo, da visão andaluza da época que o autor espanhol procura retratar através das suas personagens) do exercício do amor e do sexo; há uma clara necessidade de esconder o desejo nas atitudes das mulheres destas famílias – sua exposição, além de libertar a mulher do medo e igualá-la ao homem (igualdade no sentido da manifestação da sua individualidade, já que socialmente sua posição continua a ser inferior), obriga-a, por esse mesmo motivo, a ter de enfrentar uma realidade cruel, de desprezo, exclusão e tragédia. A fala de Adela, “vê se pode agarrar a lebre com as mãos”, sugere a independência que ela se auto-advogou ao decidir levar adiante seu desejo por Pepe; pode significar também a necessidade de dissimulação (a lebre é um animal de hábitos escorregadios, difícil de prender) quando da busca por seu amor.

ADELA

— É inútil o conselho. Já é tarde. Não é por cima de você, que é uma criada, mas por cima da minha mãe que saltaria para apagar este fogo que tenho aceso entre as pernas e a boca. O que quer que eu faça? Que não durmo? Sou mais esperta, Poncia! Vem ver se pode agarrar a lebre com as mãos.

PONCIA

— Não me desafie, Adela, não me desafie. Porque eu posso gritar, acender luzes e fazer com que os sinos toquem.

ADELA

— Traz quatro mil foguetes e acende todos em cima do estábulo. Ninguém pode evitar que aconteça o que tem de acontecer.

PONCIA

— Gosta muito desse homem!

ADELA

— Muito! Vendo seus olhos, acho que bebo o sangue dele lentamente.

PONCIA

— Não posso ouvir isso.

ADELA

— Mas vai me escutar! Tinha medo. Agora sou a mais forte! (Lorca, 2000: 52-53)

Apenas o fato de admitir a existência do próprio desejo faz de Adela uma mulher “forte”, diferente das demais, e, portanto, perigosa (para si mesma e para sua família). Sua força admite até mesmo o enfrentamento até então não-cogitado por nenhum dos membros do grupo: “por cima da minha mãe saltaria para apagar este fogo”. A força da chama, da quentura, da claridade, em oposição ao luto e à escuridão do lar, surge em diversas ocasiões no texto: “posso gritar e acender luzes”; “traz quatro mil foguetes”. Pedro Provencio afirma, em prólogo que escreveu numa das edições de ACBA, que “o conflito está estruturado de tal maneira que quem elege a liberdade radical do amor não tem escapatória: de novo, o preço da paixão erótica é a morte” (1998: 50 – tradução nossa). Resta para Adela (ao dizer que “ninguém pode evitar que aconteça o que tem que acontecer”, ela reafirma o sentido trágico da peça) suicídio, a única maneira que ela encontra de expurgar um amor que não poderá ser novamente vivido – a definição de Provencio sobre a estrutura dramática de ACBA arremata o que dissemos antes na Introdução: a ação das personagens de ACBA e de OSG está fundamentada no trinômio Amor-

Liberdade-Morte, sendo que cada um desses conceitos está enredado no outro. A ânsia pela liberdade que leva ao exercício do amor (e sua concretização através do sexo) termina por determinar a morte trágica.

A obra de Lorca é a expressão máxima da Andaluzia e a sua ética é a ética do amor. Quando não escreve sobre o amor, escreve sobre sua falta, sua ausência, seu eclipse. Tudo dentro de um sentido de mortandade inerente e inevitável. Voltemos ao que dizíamos no princípio: o que resulta constante na obra teatral é o conflito entre – em termos gerais – autoridade e individualidade, lei natural e lei social. (Caballero y Josep, 1997: 95 – tradução nossa)

Adela e Silene, as caçulas que desafiam a autoridade paterna (admitindo que Bernarda seja a representação do poder do Pai naquela família) em nome do amor e do que ele significará para elas (a afirmação máxima da individualidade), o fazem conscientes das consequências que tal atitude lhes reserva. “Homem sem alma”, nas palavras de Martírio, Pepe não é nada mais que isso. Ele significa a idealização do amor enquanto possibilidade de mudança; sua personalidade (alma) é menos importante do que sua presença. Assim, em ACBA, Adela assume a indiferença que lhe causam os castigos anunciados e se propõe a vivê-los em nome do amor que sente por Pepe. Ela admite que pressente a presença da morte (“venho vendo a morte debaixo desse teto”), mas não foge mais; busca o que é seu, vive o egoísmo (“quem tiver que se afogar que se afogue”) e o privilégio da liberdade (“Ele me leva para junto do mar”), ainda que esteja presa dentro da casa de Bernarda:

MARTIRIO

— Deixa esse homem!

ADELA

— Logo você me dizendo isso?

MARTIRIO

— Aqui não é lugar para uma mulher honrada.

ADELA

— Está louca para tomar meu lugar!

MARTIRIO (*em voz alta*)

— É chegada a hora de falar. Isso não pode continuar mais desse jeito.

ADELA

— Isso não é mais que o começo. Tive força para me adiantar. O brio e o mérito que você não tem, Martírio. Venho vendo a morte debaixo deste teto e saí em busca do que era meu, do que me pertencia.

MARTIRIO

— Esse homem sem alma veio por outra. Você atravessou o caminho dele, Adela.

ADELA

— Veio por dinheiro, mas seus olhos sempre estiveram em mim.

MARTIRIO

— Não vou permitir que o arrebate. Ele se casará com Angústia.

ADELA

— Sabe melhor que eu: ele não a quer.

MARTIRIO

— Sei.

ADELA

— Sabe, porque vendo Pepe, viu que me quer.

MARTIRIO (*desesperada*)

— Sim.

ADELA (*aproximando-se*)

— Ele me quer. Ele me quer.

MARTIRIO

— Crava um punhal em mim, se assim deseja, mas não me diga mais nada.

ADELA

— Por isso não quer que eu vá com ele. Não se importa que ele abrace aquela que não quer; para mim, tanto faz. Pode estar cem anos com Angústia, mas, se me abraça, parece terrível, pois, Martírio, você quer Pepe também. Quer sim!

MARTIRIO (*dramática*)

— Sim, eu quero! Deixa que eu diga com a cabeça fora da máscara. Como eu quero! Deixa que o peito se rompa como uma granada de amargura. Eu quero Pepe!

ADELA (*num ímpeto, abraçando-a*)

— Martírio, Martírio, a culpa não é minha.

MARTIRIO

— Não me abrace! Não tente abrandar minha ira. Meu sangue já não é mais o teu. Ainda que quisesse te ver como irmã, vejo somente como mulher (*empurra Adela*).

ADELA

— Não há mais remédio. Quem tiver que se afogar que se afogue. Pepe Romano é meu. Ele me leva para junto do mar.

MARTIRIO

— Ele não vai ser teu!

ADELA

— Não agüento mais essa casa depois de haver provado o sabor da boca de Pepe. Serei o que ele quiser que eu seja. Todo o povo contra mim, queimando-me com seus dedos de fogo, perseguida pelas que se dizem decentes, coroada de espinhos como fazem com as amantes de homens casados. (Lorca, 2000: 93-95)

Silene, em OSG, também demonstra o mesmo sentimento, uma mescla de conformidade, coragem e orgulho por possuir a clarividência dos apaixonados. Paradoxalmente, ela afirma que está grávida “Graças a Deus”. Ela busca a solidariedade no amor que a irmã sente pelo namorado para justificar sua escolha, e se considera privilegiada (“pelo contrário! Eu não sou desgraçada!”), ainda que o grupo a que pertence afirme o oposto:

SILENE

— Aurora, quem te fala não é mais aquela menina. Deixei de ser menina, sou mulher igual a vocês e até mais, porque estou grávida, graças a Deus! (*muda de tom*) Quero saber de ti o seguinte: você tem esse namorado. Gosta dele?

AURORA

— Por quê?

SILENE

— Gosta?

AURORA

— Gosto.

SILENE

— É amor?

AURORA (*sofrida*)

— Demais.

SILENE (*violenta*)

— Pois se você ama, eu também amo! Ele não é canalha, não! Ele não queria, porque eu sou menor e fui eu que insisti e quis ter o filho!

AURORA

— Mas te desgraçou!

SILENE

— Pelo contrário! Eu não sou desgraçada! Você é desgraçada?

AURORA (*atônita*)

— Eu?

SILENE

— Tão bom gostar de alguém! (Rodrigues, 1985: 241)

Adela não se importa com a vida de escárnio social e isolamento que terá ao assumir o romance ilícito com Pepe; tampouco Silene com as conseqüências de uma gravidez na adolescência, fruto de um amor proibido com um homem comprometido. Ambas se movem a partir do desejo, que privilegia, sempre, o individual ao coletivo, e é essa atitude libertária que a sociedade da qual fazem parte não admite. Falas como “ele me leva pra junto do mar” (o mar como símbolo de liberdade, de amplidão), que diz Adela, e “Ele não queria, porque eu sou menor e fui eu que insisti e quis ter o filho!”, dita por Silene, dão a dimensão transgressora e de auto-afirmação que o relacionamento com seus homens representa para ambas. Vista como egoísmo, puro e simples, a manifestação do amor e da sexualidade marginal

desperta nos outros indivíduos temor (no caso masculino) e inveja (entre as mulheres).

O caso de Martirio, em ACBA, é exemplar: a raiva por Adela aumenta à medida em que o relacionamento de Adela com Pepe se concretiza e evidencia. Ao mesmo tempo, porém, ela manifesta seu desconforto em relação ao compromisso que Angustias mantém com Pepe em vários pequenos fatos que se sucedem, até que acaba roubando o retrato dele que a irmã mais velha guardava consigo. Suas atitudes denunciam sentimentos mesquinhos, ainda que compreensíveis, e explicitam a inveja que sente da possibilidade de felicidade reservada às irmãs; a diferença de caráter entre ela e Adela molda o comportamento de cada uma em relação aos mesmos acontecimentos. Enquanto a primeira opta pela exposição e pela ação positiva, a segunda prefere a dissimulação e os jogos de intrigas:

BERNARDA

— Ao fim de minha vida me dão de beber veneno mais amargo que uma mãe pode suportar (*a Poncia*). Não encontrou?

PONCIA (*entrando*)

— Aqui está.

BERNARDA

— Onde achou o retrato?

PONCIA

— Estava...

BERNARDA

— Diga sem medo.

PONCIA

— Entre os lençóis da cama de Martirio.

BERNARDA (*a Martirio*)

— É verdade?

MARTIRIO

— É verdade!

BERNARDA (*avançando, xingando-a e surrando-a com a bengala*)

— Merece uma surra essa mosca morta! Semeadora de discórdia!

MARTIRIO (*brava*)

— Não me bata, mãe!

BERNARDA

— Como quiser!

MARTIRIO

— Só se eu deixar! Ouviu? Saia daqui!

PONCIA

— Respeita tua mãe.

ANGÚSTIA (*segurando Bernarda*)

— Deixe. Por favor!

BERNARDA (*para Martírio*)

— Nem lágrimas caem dos olhos.

MARTIRIO

— Não vou chorar para fazer o gosto da senhora.

BERNARDA

— Por que pegou o retrato?

MARTIRIO

— Será que não posso brincar com minha irmã? Para que eu ia querer o retrato?

ADELA (*suspeitando*)

— Não foi brincadeira. Nunca foi disso. É outra coisa que te arrebenta o peito por querer sair. Diz agora claramente para nós.

MARTIRIO

— Chega! Não me faça falar, que, se falo, as paredes vão se juntar umas com as outras de tanta vergonha!

ADELA

— A má língua não tem limite para inventar!

BERNARDA

— Adela!

MADALENA

— Estão loucas.

AMÉLIA

— E nos apedrejam com pensamentos maldosos.

MARTIRIO

— Outras fazem coisas piores. (Lorca, 2000: 62-64)

Para Aurora, em OSG, a existência do “broto”, até então desconhecido, sobre o qual Bibelot demonstra uma consideração inesperada, dada sua personalidade, incomoda e traz à tona a inveja que corrompe Martirio em ACBA. O olhar do outro, a quem se ama, está voltado não para si, mas para um terceiro elemento, que destrói o equilíbrio do par.

AURORA (*ainda chorando*)

— Bem. É o seguinte: já que eu não sirvo, claro, pra esposa, você já escolheu a outra?

BIBELOT (*com certo asco*)

— A caveirinha ainda não morreu! Está na cama!

AURORA (*com autoridade*)

— Responde!

BIBELOT

— Pois já escolhi, pronto!

AURORA

— Quem é?

BIBELOT

— Te interessa?

AURORA

— Lógico!

BIBELOT (*batendo outro cigarro*)

— Põe o cinzeiro aqui.

(*Aurora coloca o cinzeiro a seu lado*)

BIBELOT (*cínico*)

— O que é mesmo que você perguntou?

AURORA

— Debochado! (*furiosa*) Perguntei quem vai ser a tua nova esposa!

BIBELOT

— O brotinho, o tal broto!

AURORA

— Por que é que com tanta mulher, tanta menina e você vai escolher, meu Deus! (*novo tom*) Eu desconfiava! Tinha certeza!

BIBELOT

— O interessante é que quando o médico me falou “câncer” pensei no broto!

AURORA

— Muito bem, ótimo! Ela em casa e eu na zona! (*com violência*) E tu não tens medo que meu amor se transforme em ódio? (Rodrigues, 1985: 249)

O sexo, portanto, é reservado para as mulheres, “de pouca valia”, enquanto às honradas cabe o prestígio do papel de esposa (“Já que eu não sirvo, claro, pra esposa, você já escolheu a outra?”; “Ela em casa e eu na zona!”). A independência de Silene e Adela em relação aos locais da mulher determinados pela sociedade causa mal-estar e agride, à medida em que se evidencia a descontinuidade que causam suas ações.

No terceiro volume de “A História da Sexualidade”, Foucault estuda o assunto a partir da ótica vigente no ocidente por volta do século II da nossa era, período considerado por alguns como precursor da moral cristã. Segundo ele, a própria medicina, no mais das vezes, condenava a prática sexual, respaldada por inúmeros argumentos científicos que se acreditava verdadeiros na época:

Embora os *aphrodisia* constituam uma atividade tão frágil e precária, eles têm, em troca, uma influência considerável e muito extensa sobre todo o organismo. A lista dos males, das indisposições e doenças que podem ser engendradas pelos prazeres sexuais quando se comete um desvio, seja à respeito do momento, seja em relação à medida, é praticamente ilimitada. ‘Não é difícil, diz Galeno, reconhecer que as relações sexuais são fatigantes para o peito, o pulmão, a cabeça e os nervos’. Rufo propõe um quadro onde se justapõem, como efeito de um abuso das relações sexuais, distúrbios de digestão, enfraquecimento da visão e da audição, a fraqueza geral dos órgãos dos sentidos e a perda da memória; os tremores convulsivos, as dores articulares, a angina de peito, as aftas na boca, as dores de dente, a inflamação da

garganta, as expectorações de sangue, as doenças da bexiga e do rim.
(Foucault, 1999: 120-121)

Ou seja, doenças de todos os tipos e formas eram vistas como consequência da prática sexual "desviada", considerando-se desvio como qualquer coisa que escapasse da conduta dita normal. Por isto mesmo, o controle para evitar as citadas mazelas deveria ser rígido tanto quanto à quantidade como quanto "ao momento"; só em determinados casos a manifestação da sexualidade poderia ser considerada lícita. Ainda assim, a abstinência era recomendada por ser benéfica à saúde, física e mental. Não é de admirar que as consequências de tais afirmativas possam ser sentidas até hoje, perto de nós, à nossa volta, em todos os lugares.

Desta forma, o medo caminhou paralelo ao sentimento de amor e ao desejo sexual. A partir de pressupostos míticos, e, posteriormente, pseudo-científicos, o sexo, seja ele ou não consequência do amor, foi se transformando na causa de todos os males da humanidade, e a mulher, na Eva que trouxe a desarmonia e o pecado para o mundo. Mesmo que a noção de pecado só tenha ganhado força com o apogeu do catolicismo, a vigência de leis que regulamentavam o desejo já era velha conhecida dos homens, e o temor do castigo e do desconhecido, o semeador dos preconceitos subjacentes.

A mulher, de impura que era pelo sangue menstrual, torna-se responsável pelo pecado original. Na Bíblia, embora a serpente não provoque diretamente a menstruação, a sua intervenção não deixa de determinar consequências ginecológicas: 'Multiplicarei os sofrimentos da tua gravidez, gerarás na dor'. Outras tradições são mais explícitas: entre os algonquinos e na Índia, é para expiar uma culpa que as mulheres são menstruadas. Esta feminização da queda moral encontra-se também nas tradições ameríndias, como nas persas, esquimós, rodesianas ou melanésias, e alimenta igualmente o mito grego de Pandora. (Durand, 2001: 115)

Com o aval da ciência e dos céus, o homem pôde diagnosticar o mal a partir do sexo. Sendo assim, o amor carnal pode ser considerado um dos sentimentos mais complexos experimentados pelos indivíduos, existindo, sim, como afirmou Freud, no nível das pulsões, e provocador de loucura e histeria (esta última “qualidade” atribuída pejorativamente à mulher). Como a proibição parte sempre de uma relação de superioridade/inferioridade, é natural que uma das partes envolvidas fosse mais prejudicada que a outra. Delumeau fala sobre a moral católica e sua influência na condução da sexualidade ocidental, explicando como a doutrina cristã foi torcida a fim de disseminar o pavor do sentimento de amor e do desejo entre os indivíduos:

A sexualidade é o pecado por excelência: essa equação pesou fortemente na história cristã. O casamento que se acostuma às volúpias – sendo estas comparadas ao ‘pus’ por Metódio de Olimpo – opõe-se à contemplação das coisas divinas. Ao contrário, ‘a virgindade’, escreve Marie-Olvide Métral, ‘integridade física, purificação da alma e consagração a Deus (...), é retorno à origem (e) à imortalidade das quais atesta a realidade’. Sendo o desejo considerado turvo, mal e insaciável, uma série de relações se estabelece por muito tempo desde o tempo dos Doutores da Igreja, o que Marie-Odile Métral coloca da seguinte maneira:

Casamento = segundas núpcias = animalidade = perversidade

Virgindade = viuvez = divindade = santidade

(Delumeau, 2001: 316)

D. Aracy, mulher de “Seu” Noronha, e Maria Josefa, mãe de Bernarda, são exemplos da feminização da histeria, ao mesmo tempo em que representam a clarividência da loucura, a sabedoria do Outro Olhar; a primeira escreve palavras e faz desenhos obscenos nas paredes do próprio banheiro, numa tentativa frustrada de exorcizar o abandono e a solidão a que está submetida. Alijada do amor do marido, ela tenta diminuir seu recalque ao transferir seu desejo para as paredes do banheiro, atitude equivalente à masturbação. Maria Josefa, a louca, revela nos seus surtos a vontade de amor

que transborda pela casa de Bernarda Alba – seria como se Bernarda, ao trancá-la e isolá-la, quisesse com isso trancafiar também o Desejo das suas filhas, mantê-lo a uma distância segura, no máximo ao nível do pensamento, nunca da ação. No primeiro caso, D. Aracy se explica, e, ao se explicar, acusa “Seu” Noronha:

D. ARACY

— Eu.

“SEU” NORONHA (*radiante*)

— A Gorda!

D. ARACY (*quase chorando*)

— Eu!

“SEU” NORONHA (*eufórico, para o médico*)

— Tem varizes e um suor azedo! (*para a mulher*) Mas, explica, oh, Gorda: por que tu fazes desenhos obscenos no banheiro?

D. ARACY (*confusa e chorando*)

— Não sei... Talvez porque eu quase não vou a um cinema, a um teatro, vivo tão só! E também porque (*mais agressiva*) eu não tenho marido! (*para “seu” Noronha*) Há quanto tempo você não me procura como mulher? (*para o médico*) Até já perdi a conta! (*com certa dignidade*) Então, eu ia para o banheiro, rabiscava e, depois, apagava. Ontem é que eu me esqueci de apagar e... (Rodrigues, 1985: 230)

Em ACBA, os delírios de Maria Josefa incomodam porque revelam a hipocrisia da família Alba e tumultuam a ordem estabelecida por Bernarda. As “espumas” às quais a velha “louca” se refere quando diz: “Por que aqui não há espumas?” representam a claridade, a verdade, em oposição ao luto, à escuridão que as vestes negras simbolizam (“está tudo muito escuro” remete ao luto, ao escuro, que impede que a luz apareça; “tenho o cabelo branco”, diz Maria Josefa, ou seja, sou autêntica, não me escondo). Na casa das Alba, nada é transparente, tudo é obscuro, escondido, e a realidade só pode ser percebida pelas entrelinhas:

MARIA JOSEFA

— Sei que é uma ovelha. Mas por que uma ovelha não pode ser um menino? Melhor é ter uma ovelha que não ter nada. Bernarda, cara de leoparda, Madalena, cara de hiena.

MARTIRIO

— Não grite.

MARIA JOSEFA

— É verdade. Está tudo muito escuro. Como tenho o cabelo branco, pensa que não posso ter filhos, e filhos e filhos e filhos. Esta criança terá o cabelo branco e terá outra criança, e esta, outra, e todas de cabelo de neve seremos todas como as ondas, uma e outra e outra. Em seguida, vamos nos sentar todos, e todos teremos o cabelo branco e seremos espuma. Por que aqui não há espumas? Aqui não há mais que vestidos de luto.

MARTIRIO

— Chega. Não fale mais nada.

MARIA JOSEFA

— Quando minha vizinha tinha um filho, eu levava chocolate para ela e logo me trazia seu filho para mim, e assim sempre, sempre, sempre. Seus cabelos vão embranquecer, mas as vizinhas não virão. Eu tenho que seguir meu caminho, mas tenho medo que os cães me mordam. Vem comigo ao campo? Eu não quero o campo. Quero as casas, mas casas abertas e as vizinhas deitadas em suas camas com suas pequenas crianças, e os homens fora, sentados nas cadeiras. Pepe Romano é um gigante. Todas o querem. Mas ele vai devorar todas vocês porque são grãos de trigo. Grãos de trigo, não. Rãs sem língua! (Lorca, 2000: 91-92)

Os amores em ACBA e em OSG são, ao final, carregados de vontades individuais, expectativas relativas ao Outro, hipocrisia e conveniências sociais. Bernarda comanda e dirige sua família de filhas com mão-de-ferro, mantendo-as numa redoma, isoladas do mundo real; Noronha destina suas crias à prostituição e à virgindade à revelia delas. Adela e Silene, caçulas (não esqueçamos que o novo é sinônimo de ruptura e rebeldia), enamoram-se de

homens comprometidos com suas irmãs mais velhas, numa busca desesperada pela afirmação da própria individualidade; D. Aracy (a Gorda), mulher de Noronha, e Maria Josefa, mãe de Bernarda, representam a caricatura da mulher abandonada e aprisionada, envolta numa nuvem de insanidade que se revela cada vez mais lúcida à medida dos acontecimentos - todos estão em busca do amor, que significa, neste contexto, a própria salvação, a expressão máxima do egoísmo, no sentido mais literal da palavra.

A Liberdade

A liberdade humana é limitada, ou pelo menos delimitada, por fatos que antecedem a própria existência individual. Por exemplo, nossa sobrevivência física depende dos cuidados de pai e mãe (ou seus representantes). Nossa vida psíquica, o que é muito mais grave, depende do inconsciente das pessoas que cuidam de nós: como podemos nos defender contra esse tipo de perigo?
(Kehl, 1997: 415)

Libertar, senso comum, é um verbo associado a manifestações de júbilo, quase sempre relacionadas com a reparação de um estado anterior de aprisionamento, físico ou espiritual. O conceito de liberdade permanece, assim, ligado às determinações da Lei em suas mais variadas instâncias, desde a moral praticada nas células familiares - entendida aí como o conjunto de regras que rege o comportamento de cada um dos membros que compõem o núcleo - até o conjunto de determinações jurídicas que condiciona e organiza a sociedade sobre o que é certo ou errado, sobre o que é ou não crime, afirmando que atitudes devem ser punidas com o castigo da perda temporária ou perpétua do direito de ir e vir. Correntes intelectuais das mais diversas ordens (psicanalíticas, sociológicas, antropológicas, literárias), porém, trabalham, cada uma à sua maneira, com uma classificação da liberdade – ou ausência de – mais complexa e menos linear. Seria a liberdade a possibilidade do indivíduo fazer absolutamente tudo o que tiver vontade, ou seja, de obedecer aos seus instintos, abdicando da racionalidade e das regras sociais de conduta? Como formar, assim, uma sociedade que possa ser classificada como tal? Sabe-se, ou imagina-se, que a total ausência de organização torna a convivência entre os homens inviável. Mesmo aqueles que se dizem contrários à existência de instâncias superiores de comando – os anarquistas - têm elaborada uma linha de conduta a ser seguida caso poderes estabelecidos como o Exército, o Governo e a Justiça um dia venham a ser extintos.

Kant (apud Lima, 1993: 108), em *A Crítica da Razão Pura*, descreve a liberdade como uma instância do dever, ou seja, o homem seria livre à medida em que fosse para ele possível obedecer às leis determinadas pela sociedade em que vive. Luis Costa Lima, ao descrever a liberdade sob o prisma kantiano

(Lima: 109), entende que o filósofo pretendeu demonstrar em seus estudos que o ideal de autonomia do indivíduo e até sua vontade modela-se segundo o princípio do dever.

Mas que é o sujeito autônomo kantiano senão o que se modela segundo o princípio do dever? O dever afeta a vontade e se afirma à medida que a afasta das apetências naturais. A Lei moral kantiana não tem recompensa, nem muito menos, por efeito da clivagem quanto à razão teórica, possibilidade de ser demonstrada. A priori, ela é justa. Impõe-se enquanto obrigação internamente assumida.

Esta seria, então, uma maneira científica de incorporar os desígnios do Poder (Governo, Justiça, Exército, Igreja) e transformá-los em acontecimentos quase orgânicos, intrínsecos ao corpo social, assim como faz a religião com suas doutrinas? A resignação advinda deste tipo de “liberdade” impossibilitaria muitas das conquistas individuais alcançadas até hoje.

Muito do que se diz sobre a liberdade remete ao exercício da sexualidade e, neste âmbito, com o subjugo da mulher numa sociedade, até hoje, em todo o mundo, civilizado ou não, falocêntrica. Embora o homem também esteja inserido dentro de um contexto de cerceamento de seus direitos individuais e seja ele mesmo vítima de uma série de determinantes comportamentais muitas vezes absurdos, a carga de opressão da mulher é indiscutivelmente mais pesada. Foucault, em *A História da Sexualidade*, resume e esclarece como funciona o mecanismo da sexualidade em relação ao poder e à lei (1999: 81):

O poder seria, essencialmente, aquilo que dita a lei, no que diz respeito ao sexo. O que significa, em primeiro lugar, que o sexo fica reduzido, por ele, a regime binário: lícito e ilícito, permitido e proibido. Em seguida, que o poder prescreve ao sexo uma “ordem” que funciona, ao mesmo tempo, como forma de inteligibilidade e de manter idade: o sexo se decifra a partir de sua relação com a lei.

Foucault (idem) continua afirmando que a repressão ao sexo é uma maneira de reafirmá-lo e de assegurar a sua existência, sob a ótica do poder:

Não te aproximes, não toques, não consumas, não tenhas prazer, não fales, não apareças; em última instância não existirás, a não ser na sombra e no segredo. Sobre o sexo, o poder só faria funcionar uma lei de proibição. Seu objetivo: que o sexo renunciasse a si mesmo. Seu instrumento: a ameaça de um castigo que nada mais é do que sua supressão. Renuncia a ti mesmo sob pena de seres suprimido; não apareças se não quiseres desaparecer.

A liberdade, em ACBA e em OSG, aparece, não apenas, mas principalmente, ligada às questões do exercício da sexualidade e do prazer. Especificamente, relacionada com o exercício do prazer sexual feminino, compartimentado em uma série de regras que negam sua condição natural e primitiva. Classificado como impuro para as sociedades retratadas em ambas as obras, o sexo é o caminho da repressão e da libertação, e por isso chega carregado com uma aura de responsabilidade sombria muito maior do que lhe seria atribuída em condições, digamos assim, ideais.

Ruiz Ramón, crítico lorquiano (apud Ramón, 1997: 19 – tradução nossa), desenvolveu estudo onde afirma que

o universo dramático de Lorca, em seu conjunto e em cada uma de suas peças, está estruturado sobre uma só situação básica, resultante do enfrentamento conflitivo de duas séries de forças que, por redução à sua essência, podemos designar princípio de autoridade e princípio de liberdade. Cada um destes princípios básicos da dramaturgia lorquiana, qualquer que seja sua encarnação dramática – ordem, tradição, realidade, coletividade, de um lado, frente a instinto, desejo, imaginação, individualidade, de outro – são sempre os dois pólos fundamentais da estrutura dramática.

A estrutura dramática criada por Nelson Rodrigues é igualmente motivada pela medição de forças entre a repressão, representada por alguma instância da lei, e a liberdade, entendida quase sempre como a possibilidade de realização de desejos sexuais contidos. Note-se aí que, tanto em ACBA como em OSG, não é a liberdade um caminho para a realização sexual, mas sim o contrário, ou seja, o sexo é que funciona como um instrumento de libertação pessoal das personagens, em especial das mulheres. As figuras femininas, centrais e dominantes, tanto em quantidade como em profundidade, nas tramas de ambas as obras, sofrem fortes pressões sociais que as obrigam a abdicar do próprio arbítrio. Suas atitudes acabam pautadas, então, por leis que vão de encontro à vontade. O Desejo, então, torna-se o motor das tragédias, desejo este que não é mais do que a tentativa de encontrar um caminho individual para sobrepujar a pasteurização de comportamentos imposta ao feminino nas sociedades retratadas em ACBA e OSG. Pierre Bourdieu, citando Virginia Woolf (1999:8), rememora séculos da dominação intelectual e física do ser masculino sobre o feminino, e explicita que, na opinião da autora, esse formato se impõe quase como uma característica genética da sociedade, atingindo desde núcleos mínimos como a família até organizações sociais complexas como o Governo e a Igreja:

Inevitavelmente, nós consideramos a sociedade um lugar de conspiração, que engole o irmão que muitas de nós temos razões de respeitar na vida privada, e impõe em seu lugar um macho monstruoso, de voz tonitruante, de pulso rude, que, de forma pueril, inscreve no chão signos em giz, místicas linhas de demarcação, entre as quais os seres humanos ficam fixados, rígidos, separados, artificiais. Lugares em que, ornado de ouro ou de púrpura, enfeitado de plumas como um selvagem, ele realiza seus ritos místicos e usufrui dos prazeres suspeitos do poder e da dominação, enquanto nós, 'suas' mulheres, nos vemos fechadas na casa da família, sem que nos seja dado participar de nenhuma das numerosas sociedades de que se compõe a sociedade.

Esse é o retrato do subjugo feminino nas situações descritas por García Lorca e por Nelson Rodrigues em ACBA e OSG. Mesmo não sendo, muitas vezes, o próprio companheiro o agente da opressão, ele se obriga a, deixando o âmbito doméstico – leia-se ausência de testemunhas –, demarcar seu território para impor-se diante de outros “machos”, o que termina, em última análise, a aprisioná-lo em um comportamento sufocante, quase tão não-livre quanto o reservado às mulheres. Quase, enfim, porque, a rigor, o papel de dominador, mesmo quando não desejado, é mais confortável que o de dominado.

Em ACBA, é uma mulher que acaba por fazer as vezes de “homem” da casa – uma casa-mundo, cujos seres que ali vivem não podem transpor seus muros a não ser em delírios, como os da avó louca, ou em fantasias românticas, como as das filhas de Bernarda. A força com que a ideologia falocêntrica conduz os destinos desta casa, no entanto, é tão mais intensa quanto mais sabemos sobre ela. Bernarda utiliza-se de todos os argumentos e comportamentos tradicionalmente machistas da sociedade andaluza de então para conduzir os destinos da sua família, provavelmente com mais rigor e método que o faria uma figura masculina que estivesse ocupando o mesmo espaço. De alguma maneira, compreende-se que ela, ao desejar veementemente a inclusão social de suas filhas – o medo de ser excluído da vida comum da aldeia, e, em última análise, o medo da morte, permanecem como presenças muito fortes no imaginário feminino da peça - e sem contar com a “proteção” de uma figura masculina por perto, pautasse suas atitudes pelas regras absolutas de então, sem espaço para tolerâncias de nenhuma espécie. O fato é que, mesmo sendo uma mulher a responsável pela condução de uma família, as outras mulheres que compõem o núcleo não obtém nenhuma vantagem dessa peculiaridade, muito pelo contrário. O autoritarismo e a obediência cega aos costumes, em detrimento das vontades individuais, fazem com que Bernarda assuma uma posição impositiva, intolerante e distante das filhas, semelhante ao que seria o estereótipo da figura paterna de então. A busca da liberdade pelas filhas, passa, então, pelo casamento, a única maneira “decente” de deixar a casa dos pais. Quando este se torna impossível,

a fuga, socialmente condenável, surge através das paixões, e a libertação acontece a partir da consumação do ato sexual. A coragem de exercer a própria sexualidade, apesar de toda a culpa e medo, conduz Adela a um destino trágico, mas, ainda assim, transforma-a na única personagem da trama a conseguir sobrepujar a opressão materna e viver/morrer de acordo com suas próprias escolhas. No trecho abaixo (primeiro ato) desenha-se já a personalidade inconformada da caçula, que surge mais forte à medida que Pepe Romano torna-se fisicamente presente na vida da família. As irmãs conversam e, com ironia triste, dão-se conta da sua condição de prisioneiras (“E as galinhas, o que acharam?”). Adela, no entanto, ergue a voz e rebela-se, inclusive negando o luto imposto pela mãe (“Não quero perder minha cor nestes quartos) :

AMÉLIA

— Se a mãe visse, te arrastava pelos cabelos!

ADELA

— Divertia-me com o vestido. Pensava usar quando formos passear. Não haveria outro igual.

MARTÍRIO

— É um belíssimo vestido.

ADELA

— Ficou muito bem em mim. É o melhor que Madalena cortou.

MADALENA

— E as galinhas, o que acharam?

ADELA

— Deram-me de presente umas pulgas que picaram minhas pernas (*riem*).

MARTÍRIO

— Tinge então o vestido de negro.

MADALENA

— O melhor é dar o vestido de presente a Angústia, para seu casamento com Pepe Romano.

ADELA (*com emoção contida*)

— Mas Pepe Romano...

AMÉLIA

— Não ouviu os comentários?

ADELA

— Não.

MADALENA

— Sabe agora!

ADELA

— Mas não pode ser.

MADALENA

— O dinheiro pode tudo!

ADELA

— Por isso saiu detrás do velório e esteve olhando o portão? *(Pausa)* Esse homem é capaz de...

MADALENA

— É capaz de tudo.

(Pausa)

MARTÍRIO

— O que está pensando?

ADELA

— Esse luto não poderia ter surgido em pior momento!

MADALENA

— Logo te acostumarás.

ADELA *(irrompendo a chorar com ira)*

— Não vou me acostumar. Eu não quero ficar trancada. Não quero que minhas carnes fiquem como as de vocês. Não quero perder minha cor nestes quartos; amanhã, colocarei meu vestido verde e me largarei a passear pela rua! Eu quero sair! (Lorca, 2000: 36-38)

Em OSG, o fio condutor das atitudes das personagens femininas é, igualmente, falocêntrico. A virgindade, exigida somente às mulheres – no caso, à Silene, que representa a pureza de todas as outras mulheres do núcleo –, é o bem mais precioso da família de “Seu” Noronha, que não hesita em submeter o círculo familiar à degradação e à humilhação para atingir o fim que, acredita,

irá redimir a todos. O privilégio do indivíduo em relação ao coletivo (manifesto através do desejo e suas conseqüências) em OSG provoca uma tensão trágica constante, assim como em ACBA. Ao contrário de Silene, que fica obrigada a casar de “branco” e a viver uma vida socialmente irrepreensível, às outras filhas de Noronha é imposta a prostituição. O sexo vira um instrumento de libertação, também, só que de maneira oposta: quando lhes for permitido deixar de fazê-lo, ou seja, assim que Silene casar-se “direitinho, na igreja, de véu, grinalda e tudo o mais” (Rodrigues, 1985: 195), é que as outras mulheres da família Noronha estarão, finalmente, livres. Naturalmente, o modelo é difícil de ser seguido, e finda por desestruturar a frágil organização que mantinha aquelas pessoas unidas como uma família:

AURORA

— Então jura pelo santinho do pescoço!

BIBELOT

— Jurar, não juro, não senhora! Mas dou a minha palavra: eu prefiro assim, como você que tem um quê de mulher da zona.

AURORA

— Mulher da zona, vírgula! E que mania! Eu faço a vida, mas não é com qualquer um. Só com conhecidos, ou então, com pessoas apresentadas. Moro com meus pais e tenho que dar satisfações a minha família. Tenho emprego no Instituto e minha mãe sabe dos meus arranjos, mas meu pai nem desconfia.

BIBELOT (*puxando-a*)

— É chato ser gostosa!

AURORA (*ralhando*)

Fica quieto! (*muda de tom*) E olha: tenho que fazer tudo muito escondido, numa moita danada. Não é todo dia, não. Duas ou três vezes por semana. Assim entre cinco e oito da noite. Mas o que você não sabe, nem imagina, é porque eu dou meus pulinhos.

BIBELOT

— Chega pra cá!

(*Bibelot atira-lhe bruscamente um beijo no pescoço. Aurora eletriza-se de volúpia*)

AURORA (*no seu frenes*)

— No pescoço, não, que eu fico, olha só... Estou gelada... (*ralha, baixo*) Aqui, não! Olha o chofer... (*muda de tom*) Deixa eu te contar: a minha vida dá um romance! Vai escutando. Lá em casa nós somos cinco mulheres. Da penúltima para a caçula, houve um espaço de 10 anos. As quatro mais velhas não se casaram. Sobrou Maninha, que está agora com 16 anos, no melhor colégio daqui. E essa nós queremos, fazemos questão, que se case direitinho, na igreja, de véu, grinalda e tudo o mais. Nós juntamos cada tostão para o enxoval...

BIBELOT (*num riso meio sórdido*)

— Hoje, ninguém dá bola pra virgindade!

AURORA

— Não dá você, mas nós damos, ora que teoria! (*muda de tom*) Também uma coisa eu te digo: o casamento de Maninha vai ser um estouro. Nem filha de Mattarazzo, compreendeu? Posso vender meu corpo, tal e coisa, mas o dinheirinho vai direto pra o enxoval... Eu fico só com o ordenado do emprego...

(Rodrigues, 1985: 194-195)

Aurora e suas irmãs são prisioneiras da vontade do homem: “Seu” Noronha, em princípio (como pai ele toma para si o privilégio do primeiro mando), e posteriormente, do marido ou, neste caso, do cliente. Quando diz “Minha mãe sabe dos meus arranjos, mas meu pai nem desconfia” ou “tenho que fazer tudo muito escondido”, suas palavras revelam que ela vive sob constante ameaça, que sua vontade esbarra numa linha imaginária cuja transposição é difícil e sofrida. Pierre Bourdieu (*A Dominação Masculina*, 1998:31) discorre sobre os motivos da dominação masculina na sociedade e estabelece uma visão interessante de como se dá o processo de construção do poder através do exercício da sexualidade:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação

masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. No caso em que, como se dá nas relações homossexuais, a reciprocidade é possível, os laços entre a sexualidade e o poder se desvelam de maneira particularmente clara, e as posições e os papéis assumidos nas relações sexuais, ativos ou passivos principalmente, mostram-se indissociáveis das relações entre as condições sociais que determinam, ao mesmo tempo, sua possibilidade e sua significação.

A Liberdade, portanto, ou o desejo de ser livre, mais ainda, a vontade de existir das protagonistas de ACBA e OSG, aparece no texto como a principal motivação para as atitudes que tomam as caçulas Adela e Silene. Ambas buscam essa liberdade no âmbito onde claramente são proibidas de agir com naturalidade, e onde o Poder e a Lei se manifestam de maneira mais contundente e contraproducente – o Sexo.

A história da condição feminina ocidental, desde a antigüidade até a contemporaneidade, é fundamental para a compreensão da estrutura dramática de ACBA e OSG. Toda a trama, em ambas as obras, desenrola-se sob a ótica da mulher, mulher esta descrita e idealizada a partir de uma visão masculina preponderante, ou seja, as histórias acontecem **com** as mulheres, mas na verdade, poderiam ser descritas como histórias **sobre** as mulheres. Não queremos afirmar, com isso, que assim não são as mulheres, ou que assim o são. É interessante o comentário de Simone de Beauvoir (O Segundo Sexo, 2000:9) sobre a masculinização da sociedade. Ela afirma que o homem não precisa apresentar-se como tal; todos assim o consideram, sem mais questionamentos, como o ser humano “natural”:

Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: “sou uma mulher”. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural. É de maneira formal, nos registros dos cartórios ou nas declarações de identidade que as rubricas, masculino, feminino, aparecem como simétricas. A relação dos dois sexos não é

a das duas eletricidades, de dois pólos. O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo vir o sentido geral da palavra homo. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade.

A ação feminina, sub-repticiamente, muitas vezes vem acompanhada de uma benevolência infantilóide, ou, ao contrário, de uma intolerância e agressividade injustificada, que termina por encarcerá-la numa posição de eterna vítima, ou, pior, de "incapaz", porque, afinal, algo lhe falta, ela é incompleta, "pedaço" de gente. Seria o medo o agente causador de tanta hostilidade? Talvez sim, porque a atmosfera de ACBA e OSG é extremamente hostil com as mulheres, reproduzindo assim uma situação real, facilmente identificável mesmo nas sociedades ocidentais mais avançadas em questões de direitos do indivíduo. Mas, medo do quê, exatamente? A mulher, em última análise, é a mãe que gera o homem, e só esse pressuposto diminuiria muito da violência da temida "vingança feminina". Beauvoir, inclusive, credita a este fato, entre outros, o motivo de nunca ter havido no mundo uma "revolução das mulheres", assim como se insurgiram no passado o proletariado e, mais recentemente, os negros e os homossexuais. Segundo Jean Delumeau (*A História do Medo no Ocidente*, 2001: 310), no início da Idade Média, a caça às bruxas coincidiu com a perseguição aos judeus, e a mulher foi identificada como um agente de Satã. O pior deles, porque era belo, insinuante, malicioso e traiçoeiro. Assim como os judeus, a mulher era uma ameaça à ordem estabelecida, e, com o surgimento da religião protestante e da imprensa, ela estava galgando posições importantes e desejadas por muitos. Os mantenedores do sistema, então, partiram do medo ancestral que já existia no corpo social para reforçá-lo com lendas e crendices, o que resultou em incontáveis mortes, preconceitos duradouros e todo um período histórico onde a participação social feminina permaneceu encoberta, menosprezada ou inexistente.

Lorca enriquece a discussão ao criar, em ACBA, um diálogo onde é possível observarmos em que nível de castração sobrevivem as mulheres imaginadas por ele. Madalena, ao longo da peça, afirma com palavras que é indiferente à situação em que estavam todas mergulhadas (“Pra mim tanto faz”), mas o tom que utiliza nos leva a crer no contrário. A frase “prefiro levar sacos ao moinho”, sugere uma vontade de ocupar um espaço masculino, de força, virilidade e independência. Ela percebe e se indigna com o local que os homens ocupam no corpo social (“Malditas sejam as mulheres”), mas não possui o destempero juvenil de Adela, que também revela estar ciente do desejo da irmã (“Nem parece uma mulher”). Mais do que o desejo de ser homem, a vontade de equivalência, de ter o que têm os homens – maior respeito por sua individualidade.

MARTIRIO

— Não tenho calor.

BERNARDA

— Busca outro, pois vai fazer falta. Nos oito anos que durar o luto não entrará nesta casa a brisa da rua. Faz de conta que tapamos com tijolos as portas e as janelas. Foi assim na casa de meu pai e na casa de meu avô. Enquanto isso, comecem a bordar o enxoval. Na arca tenho vinte peças de linho com as quais podem cortar lençóis e mantos. Madalena pode bordá-las.

MADALENA

— Pra mim tanto faz.

ADELA (*agressiva*)

— Se não quer bordar, vão sem bordados. Assim seu enxoval brilhará mais.

MADALENA

— Nem o meu, nem o teu. Sei que não vou me casar. Prefiro levar sacos ao moinho. Tudo menos ficar sentada dias e dias nesta sala escura.

ADELA

— Nem parece uma mulher!

MADALENA

— Malditas sejam as mulheres.

BERNARDA

— Aqui se faz o que eu mando. Não podem mais contar pro pai de vocês. Linha e agulha para as fêmeas. Chicote e mula para o varão. Isso cabe a quem nasce com posses. (Lorca, 2000: 24-25)

García Lorca e Nelson Rodrigues, no nosso entender, enxergaram além da obviedade da estereotipização feminina, tão inconsistente quanto recorrente. Ainda assim, toda a nuance do feminino, o seu aspecto meio sombrio, em parte explicado pela fisiologia, e a incompreensão que o “outro” sexo gera no homem, permanecem presentes em ACBA e em OSG. Em OSG, quando a família de “Seu” Noronha descobre a gravidez de Silene, cai por terra todo o sentido e a lógica daquele grupo de pessoas. Reunidos apenas a partir da idealização de um membro, este carrega a carga mais pesada de todas, completamente aprisionado pela esperança dos outros. Noronha, único homem de uma família de sete pessoas, é, afinal, o comandante agregador e desagregador do núcleo, e incrivelmente permanece o tempo todo alheio ao que acontece à sua volta. Mesmo assim, consegue interferir decisivamente nos destinos de cada uma das mulheres de sua casa. É quem manda, enfim.

(Desespero. Loucura. Dir-se-ia que alguém acaba de morrer. Silene recua, com as duas mãos no ventre, num pavor agressivo)

SILENE

— É tudo mentira!

Dr. BORDALO *(para uma e outra)*

— Calma! Calma! Vamos usar a cabeça! Aqui o Noronha vai conversar com a Silene e Silene vai dizer quem foi, quem não foi. Até já me ofereci para falar com o rapaz. Eu falo com o rapaz, pronto!

“SEU” NORONHA *(num berro)*

— Cala a boca todo mundo! *(baixo e ofegante para Silene)* Chega aqui. Diz — quem é teu namorado?

SILENE *(contida)*

— Não tenho namorado.

“SEU” NORONHA

— Nem amante?

SILENE (*ofegante*)

— Não.

“SEU” NORONHA (*na sua cólera contida*)

— Quem é o pai do teu filho?

SILENE

— Ninguém.

“SEU” NORONHA (*com um lúgubre humor*)

— Ainda és virgem?

SILENE (*soluçando*)

— Sou, papai!

“SEU” NORONHA (*para o médico*)

— Viu, doutor, o cinismo? (*feroz, para a filha, com humor hediondo*) Mas se não estás grávida posso te dar um pontapé na barriga!

SILENE

— Ninguém toca no meu filho!

“SEU” NORONHA (*com um riso sórdido*)

— Tens, então, um filho... (*furioso*) Mas onde arranjaste esse filho? No colégio? Fala! Na aula? No ônibus do colégio?

(*Dr. Bordalo empurra “seu” Noronha e agarra Silene pelos dois braços*)

Dr. BORDALO

— Fala comigo, Silene! Nós queremos saber quem é, porque se fala com o rapaz e ele casa contigo!

SILENE

— É casado! (*feroz*) Casado, vive com a mulher, gosta da mulher (*num soluço*) e me deixem em paz, ó meu Deus!

D. ARACY (*soluçando*)

— Ninguém presta! Ninguém vale nada!

DÉBORA (*na sua cólera e por entre lágrimas*) (*para Silene*)

— Fica sabendo: por tua causa, eu vivia arranjando mulher para uns velhos e dava todo o dinheiro a mamãe pra teu enxoval!

ARLETE

— Chega de conversa! (*para D. Aracy*) Mamãe, a senhora vai devolver o dinheiro do enxoval e vamos rachar isso, cada um fica com a sua parte!

HILDA

— Quero a minha parte e vou-me embora daqui!

“SEU” NORONHA

— Para onde?

HILDA

— Para Santos!

“SEU” NORONHA

— Por que Santos?

HILDA

— Não te mete nisso, papai! (*muda de tom*) Ah, quer saber, pois não! Vou para Santos porque uma colega minha fez, em Santos, num mês, só num mês, 170 contos. Agora que eu sei que Maninha é igual a nós, ou pior...

“SEU” NORONHA

— Pior!

ARLETE

— Pois é. Eu não fico mais aqui! Não quero mais ficar!

“SEU” NORONHA

— Espera! Tenho outra idéia! Ninguém precisa sair daqui! Venha o Sr. também, Dr. Bordalo!

Dr. BORDALO

— Mas não há motivo! Não há motivo!

“SEU” NORONHA (*frenético*)

— Ouçam a idéia (*baixando a voz, caricioso, ignóbil*) Eu não vou voltar mais para a Câmara, não senhor, e por quê? Ah, não! Vou ficar em casa, porque o que vocês ganhariam, lá fora, vão ganhar aqui, aqui!

Dr. BORDALO (*para todos*)

— Este homem está louco!

“SEU” NORONHA (*num desafio feroz*)

— Por que louco? Vamos, explique!

Dr. BORDALO

— O senhor está propondo um bordel de filhas! (Rodrigues, 1985:226-228)

Silene mente para se defender. Fala pouco, é concisa e contundente (“Não tenho namorado”, “Não”; “Ninguém”; “Sou, papai”). A economia das suas palavras contrasta com a verbosidade de Noronha, que tenta fazer valer seus argumentos de maneira a continuar no comando (“Eu não vou voltar mais para a Câmara, não senhor, e por quê? Ah, não! Vou ficar em casa porque o que vocês ganhariam, lá fora, vão ganhar aqui, aqui!”). A pureza maculada de Silene faz dela “igual a nós, ou pior”, nas palavras de Hilda, cujo temperamento é dócil, em oposição à altivez de Arlete (“a senhora vai devolver o dinheiro do enxoval e vamos rachar isso”). Ainda assim, e mesmo depois da morte do patriarca, o domínio do falo permanece.

Em ACBA, Bernarda impõe a suas filhas não apenas o aprisionamento do espírito e das atitudes; o próprio direito de ir e vir, do qual falamos no início deste capítulo, lhes é negado. O fato das mulheres não serem consideradas como “seres humanos” a princípio, ou seja, de não serem identificadas como pessoas completas, e não filhas ou esposas de alguém, tem como principal consequência a ausência de uma condição individual feminina, onde desejos e vontades são aceitos e respeitados e projetos pessoais podem ser levados adiante. Da mesma maneira, ainda que não estejam confinadas numa casa, as filhas de “Seu” Noronha vivem aprisionadas por uma “força maior” exercida pelo representante da masculinidade na família, que as impede de viver segundo sua condição primeira de indivíduo. Note-se que, mesmo quando a gravidez de Silene acaba com a pretensa “necessidade” de manutenção daquela ordem familiar, Noronha demonstra raiva ao perceber a proximidade da sua perda de mando em relação às filhas, e propõe a elas a permanência do modelo no qual estavam inseridos, desta vez sem subterfúgios nem dissimulações. Beauvoir exemplifica bem esse aspecto da diferença entre a percepção social da mulher e do homem como seres autônomos e autênticos. Segundo ela, o casamento é uma das mais fortes e arraigadas tradições de subjugação do querer e do ser feminino. Não é à toa que ambas as peças se

desenrolam a partir da presença ou da ausência dele (casamento), e que é essa cerimônia a responsável pelo problema central de ACBA e de OSG. Naturalmente, o ritual do matrimônio exerce uma função em primeiro lugar simbólica, de transferência de poder e de colocação social, que enquadra o marido e a mulher em posições bem distintas e díspares entre si:

O casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher. Ambos os sexos são necessários um ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhuma reciprocidade; nunca as mulheres constituíram uma casta estabelecendo permutas e contratos em pé de igualdade com a casta masculina. Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; ele é encarado antes de tudo como produtor e sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade. Vimos porque o papel de reprodutora e doméstica em que se confinou a mulher não lhe assegurou igual dignidade. Certamente, o homem precisa dela; em certos povos primitivos o celibatário, incapaz de assegurar sozinho sua subsistência, é uma espécie de pária; nas comunidades agrícolas uma colaboradora é indispensável ao camponês e para a maioria dos homens é vantajoso aliviar-se de certas tarefas na companheira; o indivíduo almeja uma vida sexual estável, deseja uma posteridade e a sociedade exige dele que contribua para perpetuá-la. Mas não é à mulher ela própria que o homem dirige um apelo: é a sociedade dos homens que permite a cada um de seus membros realizar-se como esposos e como pai; integrada como vassala nos grupos familiares por pais e irmãos, a mulher sempre foi dada em casamento a certos homens por outros homens. (...) A liberdade de escolha da jovem sempre foi muito restrita; e o celibato – salvo em casos excepcionais em que se reveste de caráter sagrado – abaixa-a ao nível do parasita e do pária; o casamento é seu ganha-pão e a única justificação social de sua existência. (1980: 166-167)

O casamento tem um poder simbólico particularmente determinante na ação de ACBA e OSG. Por simbólico, entenda-se, como diz Bourdieu (1998: 46), não apenas o oposto do real, do efetivo, mas sim o poder que tem relação com a criação e a manutenção de uma estrutura de “teia” psicológica

armada para a obtenção de uma dominação efetiva a partir de elementos constituídos no nível das crenças, do pensamento e do simbolismo, finalmente. O que, naturalmente, não quer dizer que as ações consideradas “simbólicas” não tenham resultados práticos e reais; antes o contrário. A mudança da situação de filha para esposa confere um enorme *status* social à moça que casa, tanto mais quanto mais cobiçado for o noivo. Tanto em ACBA quanto em OSG, as personagens destinadas ao casamento não têm escolha, mas mesmo assim são consideradas privilegiadas quando comparadas com as irmãs, “párias”, nas palavras de Simone de Beauvoir. É ainda mais interessante notarmos que tanto Angustia quanto Silene precisam ter “algo” a oferecer ao futuro marido para que ele assim disponha-se a casar, uma situação humilhante de “aquisição” do amor através de bens materiais. Fica subentendido que as moças em questão não teriam suficientes qualidades para serem dignas de amor desinteressado; a situação delas não é particular, bem entendido: a estruturação do contrato matrimonial pressupõe, nas sociedades retratadas em ACBA e OSG, uma inferioridade generalizada das mulheres, que necessitam de alguém que as comande e que as tenha sob sua responsabilidade depois do pai, papel este que nenhum homem de boa família se dispõe a exercer sem vantagens, já que a ele não é exigido o casamento como forma de afirmação da personalidade e do papel social. A aparente naturalidade com que todo este processo ocorre na ação das peças é o resultado da deglutição e da digestão do simbolismo masculino/feminino - superior/inferior pelos núcleos sociais, representados em primeiro lugar pela família. As questionáveis “verdades” contidas nos preconceitos de gênero (e em todos os outros tipos) traduzem-se em instrumentos de dominação de um pelo outro, dominação descrita como “natural”, conseqüência lógica da evolução maior de um sexo em relação ao seu oposto. Bourdieu (*O Poder Simbólico*, 1989: 15) considera que o simbolismo presente nas relações entre dominador e dominado, um dos responsáveis pela subordinação de um gênero a outro, está intimamente ligado à sua capa de naturalidade e à minimização de seus efeitos:

O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder: só se pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações sociais como relações de força e dos modelos cibernéticos que fazem delas relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra, de eufemização) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia.

Em outro estudo, Bourdieu (1998: 49) analisa a situação do casamento e termina por concluir que, ainda hoje, para uma série de categorias de mulheres ainda incapazes, por motivos vários, de afirmarem sua condição de indivíduo independente, o casamento “continua sendo o meio privilegiado de obter uma posição social”. Para ele, a força do poder simbólico é tão duradoura e funciona tão perfeitamente quanto um “moto contínuo” principalmente por causa do imenso trabalho necessário para desestruturar a arraigada estruturação da sociedade, que, afinal de contas, apresenta-se como uma instituição quase tão antiga quanto a humanidade – como o criador, “sempre esteve aí”. A partir de falsas premissas, constrói-se todo um mundo de verdades e certezas.

A lógica do comportamento das filhas de Bernarda Alba e das filhas de “Seu Noronha” pode ser explicada levando-se em consideração essa dificuldade em fugir das falsas premissas que regem as respectivas famílias. Porque se deixar morrer em vida durante oito anos quando é tão mais fácil abrir a porta e simplesmente sair à rua caminhando? Porque se prostituir em prol do “bem-estar” de outra pessoa quando é mais lógico e mais racional simplesmente, na pior das hipóteses, prostituir-se a favor de si mesma? Claro, a explicação do castigo posterior às desobediências vem fácil em nossas cabeças quando tentamos entender o comportamento delas, mas a questão

não é tão simples assim. Qual o motivo que obrigaria as irmãs de Silene a continuar vivendo na casa do pai a não ser uma irracional obediência a determinantes comportamentais que aparentemente são tão legítimos e imutáveis quanto a fórmula da água ou a composição de uma molécula? Por que Angustia tem que casar primeiro que as irmãs? Por que, afinal, tem que casar? Não há nenhum componente fisiológico que obrigue o indivíduo a casar-se segundo as tradições sociais para perpetuar-se, exercer sua sexualidade ou viver feliz. Ao menos a ciência, até onde temos conhecimento, nunca conseguiu provar nada neste sentido.

O simbolismo do casamento e da transferência do poder paterno para o marido é uma das vigas que sustenta o enredo de ACBA e OSG. Na realização da cerimônia do matrimônio, mulheres e homens acabam por ocupar, segundo a Verdade da coletividade – nascida e crescida segundo motivos vários que têm apenas em comum o fato de aparentarem ter existido desde sempre – seu derradeiro lugar no corpo social a que pertencem. Os papéis que cabem a cada um, são, com o casamento, enfim, preenchidos. O não-cumprimento desta ordem preestabelecida acarreta destruição e desordem e retira a sustentação do frágil equilíbrio de forças mantido pelo poder simbólico do universo masculino em relação ao feminino.

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. Se ela pode agir como um macaco mecânico, isto é, com um gasto extremamente pequeno de energia, ela só o consegue porque desencadeia disposições que o trabalho de inculcação e de incorporação realizou naqueles ou naquelas que, em virtude desse trabalho, se vêem por elas capturados. Em outros termos, ela encontra suas condições de possibilidade e sua contrapartida econômica (no sentido mais amplo da palavra) no imenso trabalho prévio que é necessário para operar uma transformação duradoura dos corpos e produzir as disposições permanentes que ela desencadeia e desperta; ação transformadora ainda mais poderosa por

se exercer, nos aspectos mais essenciais, de maneira invisível e insidiosa, através da insensível familiarização com um mundo físico simbolicamente estruturado e da experiência precoce e prolongada de interações permeadas pelas estruturas de dominação. (Bourdieu, 1999: 50-51)

Tanto o que diz Bourdieu se aplica às ações das filhas de Bernarda e de “Seu” Noronha que o ambiente das obras, bastante diferente em termos de tempo e espaço, é paradoxalmente muito semelhante em relação ao comportamento dos homens e das mulheres, ainda pautados pelos mesmos princípios de poder e dominação vigente desde o início da era patriarcal. Vejamos algumas passagens que ilustram bem essa dependência do casamento que sofrem as sociedades retratadas por García Lorca e Nelson Rodrigues:

MARTIRIO

— É preferível não ver nunca um homem. Desde criança, tive medo deles. Eu os via no curral jungir os bois e levantar os fardos de trigo entre gritos e pontapés e sempre tive medo de crescer e encontrar-me de repente abraçada por eles. Deus me fez frágil e feia, apartando-os definitivamente de mim.

AMÉLIA

— Não fale assim! Enrique Humanas esteve atrás de você. Não gostava dele?

MARTIRIO

— Invenção das pessoas! Uma noite fiquei de camisola na janela até de manhã porque me avisou, pela filha de seu peão, que viria e não veio. Foi tudo boato. Logo se casou com outra que era mais rica.

AMÉLIA

— E feia como um demônio!

MARTÍRIO

— Que importa a feiúra. Para eles importam a terra, as juntas e uma cadela submissa que lhes dê de comer. (Lorca, 2000: 32-33)

É interessante perceber que Martírio revela consciência da sua condição e demonstra não concordar com ela (“Para eles importam a terra, as juntas e

uma cdela submissa que lhes dê de comer”), mas ainda assim não se rebela - na realidade, nem cogita tal possibilidade. Assim como ela, Aurora, que é prostituta, mas sonha com um casamento romântico e pomposo – mesmo que não seja o seu, são exemplos do conformismo e da dificuldade em romper com o poder simbólico que cerceia a liberdade dos indivíduos, especialmente neste caso, da mulher. Na passagem abaixo, veremos que a ausência da cerimônia do casamento se apresenta para a família Noronha como a grande desgraça, responsável por toda a desestruturação do grupo. “Seu” Noronha justifica a solteirice de suas filhas com argumentos “espiritualistas”, utilizando para isso a alegoria do mal que persegue sua casa e não permite que elas sigam o caminho da virtude, da moral (percebe-se claramente também que a aparência de vida regrada é considerada bem mais importante do que a honestidade propriamente dita). As moças, portanto, estariam “condenadas” a não casar – e conseqüentemente, viver como párias sociais -, e assim, trariam a desgraça para toda a família, como numa maldição:

“SEU” NORONHA (*trêmulo*)

— Escuta, Arlete: eu fiz mal, mas é que... De fato, eu ando meio esgotado, nervoso, e, às vezes, engraçado, não me controlo... Mas Arlete, eu te peço: senta um pouco. Senta, minha filha. Preciso que todas as minhas filhas – e a Gorda – me ouçam. O que eu tenho a dizer prende-se à família. (*mais calmo e sofrido começa a falar*) Eu tive cinco filhas. Acompanhem meu raciocínio: quatro não se casaram.

ARLETE

— Grande novidade!

“SEU” NORONHA (*sem ouvi-la*)

— Qualquer vagabunda se casa. A filha do Tolentino, aqui do lado. Não se casou? Andava se esfregando em todo o mundo e não se casou? Entrou na igreja, de véu e grinalda, que só vendo. Hoje, tem amantes, o diabo! (*triumfante*) Mas é casada, aí é que está! Casadíssima! E minhas filhas, não! (*furioso*) Por quê?

DÉBORA

— Eu sou muito fatalista, papai!

HILDA

— Não temos sorte!

“SEU” NORONHA

— Não é sorte! Sorte, coisa nenhuma! (*com voz estrangulada e lento*) Tem alguém entre nós! Alguém que perde as minhas filhas!

D. ARACY

— Quem?

“SEU” NORONHA (*exasperado*)

— Alguém que não deixa minhas filhas se casarem! (Rodrigues, 1985: 206)

Relacionar a maldade ao feminino não é propriamente uma novidade. O início da história do Ocidente, retratada no classicismo greco-romano, já trazia em si a idéia do mal associada à mulher, crença esta reiterada na época do apogeu da igreja católica, onde “bruxas” eram queimadas aos borbotões e Eva era considerada a culpada por todos os males da humanidade, desde uma simples praga de piolhos até guerras intercontinentais. Segundo Delumeau, o grande motivo oculto que desencadeou essa atitude agressiva dos homens para com suas companheiras foi o Medo. Medo do diferente, do mistério, do estranhamento que sempre causaram, entre outras razões, por sangrar todos os meses e por parir. Se temo algo, e este algo me ameaça profundamente, a minha tendência é mantê-lo subjugado, indefeso, e, de preferência, acreditando no fato de que é realmente um ser perigoso. Quantas vezes já se disse – virou inclusive um clichê meio desgastado – em todos os tipos de mídia (revistas, TV, rádio, internet), que o homem moderno tem “medo” da mulher pós-revolução feminista? Que a mulher independente, que necessariamente não depende do homem para manter-se e viver bem, criar filhos e alcançar seus objetivos, “assusta” os homens? A própria mulher reluta em alcançar postos até então reservados aos homens por temer que eles sintam-se humilhados e as deixem, o que reitera o que dizemos aqui: não é permitido à

mulher, ainda, sobressair-se a seu companheiro – no máximo, ela deve estar numa posição “equivalente” a ele.

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou a comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável pelo sofrimento, pelo malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? A caverna sexual tornou-se a fossa viscosa do inferno. (Delumeau, 2001: 314)

A maldade surge, a partir dessa interpretação masculinizante, principalmente quando a mulher decide tomar as rédeas da própria vida e assumir seu desejo em detrimento do que manda a lei (considerada aqui como a voz subliminar contida no imaginário coletivo que impede – ou dificulta - a mobilidade das situações sociais). Ela novamente morde a maçã e, com seu “egoísmo”, destrói o que está à sua volta. Neste contexto, a virgindade exerce um papel preponderante, tão mais necessária se faz quanto mais o homem afirma seu poder sobre o outro sexo e determina e limita sua vida. Claro, a exigência da castidade traz uma carga enorme de opressão à própria natureza do ser humano, em última análise, um animal como os outros. Sem a permissão de exercer livremente sua sexualidade, a mulher mente ou finge (e assim é considerada falsa, traiçoeira), obedece e “engole” seu desejo e perde grande parte de sua força vital ou rebela-se contra tudo isso e é castigada, com mais ou menos intensidade e conseqüências de acordo com o tempo e a geografia onde está inserida.

Em OSG, a virgindade de Silene existe quase como um ser com vida própria, tal é a responsabilidade que lhe é atribuída. Peça alicerçante da estrutura familiar e social em que ela vive, é nessa suposta pureza que está depositado todo o sentimento de moral e decência da família, e a esperança de um dia serem aceitos como pessoas “importantes” na sociedade a que

pertencem. Naturalmente, Silene está proibida de abdicar da sua castidade, a não ser depois de se casar na igreja, com as bênçãos de Deus e da terra. É interessante perceber que Silene, assim como as filhas de Bernarda Alba, também tem cerceado seu direito de ir e vir, já que mora num colégio interno e não tem permissão para deixar os seus portões. O aprisionamento físico, no entanto, não impede que, no limite do próprio corpo, as duas moças consigam driblar o cerco das famílias e modificar seu destino e o de quem estava – por sorte ou azar - à sua volta. Em ambas as famílias, a perda da virgindade de um de seus membros resulta em tragédia: morte e perda de prestígio social. A ligação da mulher com o mal é, então, corroborada por ACBA e OSG, ou, em outra análise, contestada com a força da arte e da fantasia. Fica a critério e percepção do leitor/espectador.

Segundo Freud (1997, *Contribuições à Psicologia do Amor III* – o tabu da virgindade), o medo também estaria por trás desse culto à virgindade:

A primeira ocasião de relação sexual é, certamente, um ato perigoso, sobretudo se implica fluxo de sangue. (...) Não é apenas o primeiro coito com mulher que constitui tabu e sim a relação sexual de modo geral; quase se pode dizer que a mulher inteira é tabu. A mulher não é unicamente tabu em ocasiões especiais decorrentes de sua vida sexual, tais como a menstruação, a gravidez, o parto e o puerpério; além dessas situações, as relações sexuais com as mulheres estão sujeitas a restrições tão solenes e numerosas que temos muitas razões para duvidar da suposta liberdade sexual dos selvagens.

No trecho abaixo, Noronha novamente (já o havia feito em passagem na página 219) tenta impor a Silene uma aura de santidade (“Assim é Silene: uma virgem atravessada de luz”) e recorre a argumentos espirituais para comprovar sua hipótese. Sua fala, neste ponto, é solene, respeitosa; mais adiante, muda radicalmente de tom ao obter a comprovação do médico de que a filha já é mulher (“A sem-vergonha!”).

Dr. BORDALO

— Em primeiro lugar, vocês vêem Silene com os olhos da adoração. Ela tem medidas normais. Quanto à gravidez, não há dúvida. É certo. Eu a examinei. Trate de descobrir o responsável e providenciar o casamento.

“SEU” NORONHA

— O Senhor diz que Silene não é mais virgem? Deixou de ser virgem?

Dr. BORDALO

— Noronha, não exageremos. Você está exagerando. *(afetuoso, persuasivo)* Hoje em dia a virgindade não tem mais essa importância. E, afinal de contas, a honra de uma mulher não está numa película. A virgindade é uma peliculazinha.

“SEU” NORONHA *(exaltadíssimo)*

— O senhor tem uma filha. Da idade da minha. Solteira. Eu quero saber se a virgindade de sua filha também é uma película.

Dr. BORDALO

— Sejam práticos. Descubra o homem.

“SEU” NORONHA *(com a voz estrangulada)*

— O Senhor não entende nada de pureza, de inocência... O Senhor já viu, na igreja, uma virgem de vitral? Escute: de tarde, o sol bate na igreja... E a luz atravessa a virgem... *(aponta para o alto como se mostrasse um invisível sol)* Assim é Silene – uma virgem atravessada de luz *(com um esgar de choro)* E de tanto adorar minha filha, eu descobri que, entre todas as meninas da terra, só ela é virgem e só ela é menina ... Mas se está grávida...

Dr. BORDALO

— Infelizmente.

“SEU” NORONHA *(num soluço)*

— A sem-vergonha! (Rodrigues, 1985: 225)

Fica claro na passagem que a sexualidade feminina é retratada como perigosa ou indesejável. A matriarca Bernarda Alba, em ACBA, faz questão de negar o sexo de suas filhas (“Podem passar muito bem sem eles” (os namorados), diz, quando Poncia tenta convencê-la do contrário). O medo – de perder prestígio (“os homens daqui não são de sua classe”), de ser excluída e

da morte – exerce sobre ela uma enorme força, por sua vez transferida para as filhas em forma de severidade e rigidez. Tanto Bernarda quanto “Seu” Noronha sustentam e crêem que importa em primeiro lugar a aparência das coisas ao invés de sua essência, e vivem coerentemente a partir desse princípio.

PONCIA

— É que tuas filhas estão já na idade! Dão pouco trabalho. Angústia já deve ter muito mais de trinta.

BERNARDA

— Trinta e nove exatos.

PONCIA

— Olha! E nunca teve namorado...

BERNARDA (*furiosa*)

— Nenhuma delas teve ou fez questão! Podem passar muito bem sem eles.

PONCIA

— Não quis te ofender.

BERNARDA

— Não existe na redondeza, nem a cem léguas, quem possa aproximar-se delas. Os homens daqui não são de sua classe. Quer que eu as entregue a qualquer peão?

PONCIA

— Devia ter ido a outro povoado.

BERNARDA

— Isso. Vender minhas filhas!

PONCIA

— Não, Bernarda, trocar... Claro que em outros lugares elas se tornam as pobres.

BERNARDA

— Engole essa língua diabólica! (Lorca, 2000: 29-30)

Duas das filhas de Bernarda resumem numa conversa de poucas palavras o que aqui estamos afirmando sobre a imobilidade dos destinos

femininos na sociedade retratada por Lorca. A fala alheia, a “crítica” impede que vivam de acordo com princípios próprios:

AMÉLIA

— Não sei se é melhor ter um noivo ou não.

MARTIRIO

— Dá no mesmo.

AMÉLIA

— A culpa de tudo é desta crítica que não nos deixa viver. Adelaide deve ter passado por maus momentos. (Lorca, 2000: 31)

O conceito de moralidade que permeia a questão da liberdade (ou da falta dela) é fundamental para compreendermos atitudes e comportamentos. A moral, formada, entre outras coisas, por um código de conduta que visa a, aparentemente, estabelecer uma ordem social responsável por proporcionar o bem-estar da maioria, bebe na fonte do poder simbólico sobre o qual falamos antes. A moralidade, afirma Foucault, origina-se da ambigüidade da palavra “moral” – que pode ser descrita como o conjunto de regras que pauta o corpo social, mas também “designa a maneira pela qual eles (homens e mulheres) se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta” (1998: 26). Viver de acordo com o código moral significa, na maior parte das vezes, renúncia, assimilação, conformidade ou, no mínimo, escolha. Paradoxalmente – porque se trata da intimidade de outros seres – o sexo é um dos compartimentos do real que mais servem à “confecção” do código moral. Passar sem ele, em muitos casos, é elevar-se à categoria de “guardião dos bons costumes”, ainda que quem seja considerado “dono” da moral simplesmente (sempre, ou quase) proíba outras pessoas de exercer sua sexualidade, deixando para si o benefício da “interpretação paralela” do código.

Dessa forma, a austeridade sexual pode ser praticada por meio de um longo trabalho de aprendizagem, de memorização, de assimilação de um conjunto sistemático de preceitos e através de um controle regular de conduta, destinado

a medir a exatidão com que se aplicam estas regras; pode-se praticá-la sob a forma de uma renúncia brusca, global e definitiva aos prazeres; como também sob a forma de um combate permanente, cujas peripécias – até os fracassos passageiros – podem ter sentido e valor; ela também pode ser exercida através de uma decifração tão cuidada, permanente e detalhada quanto possível, dos movimentos do desejo, sob todas as formas, mesmo aquelas mais obscuras sob as quais ele se oculta. (Foucault, 1998: 28)

Não esqueçamos de que viver sob a pecha da moralidade é, em maior ou menor grau, conseqüência da imposição de castigos – reais ou imaginários, terrenos ou celestes – a quem se desviar de seu código. Por isso, é difícil falar em “escolha” quando se trata do assunto, principalmente se levarmos em consideração a condição feminina ou de qualquer outra “minoria”. Para não se submeter às regras da moral, é necessário viver plenamente a própria individualidade, algo muito condenável e mesmo mortal para o código. Diz Schopenhauer que o egoísmo “é a primeira e mais importante potência, embora não seja a única, que a motivação moral tem de combater” (1995: 117). Se levarmos em consideração que as grandes mudanças no código moral sempre se realizaram a partir de atitudes individuais, ainda que pautadas por um sentimento coletivo, veremos que, ao final, o desejo tem mesmo uma grande responsabilidade na destruição e posterior reconstrução da “tábua dos mandamentos” da moralidade. Portanto, é mais do que compreensível que os detentores da lei e da ordem relutem em aceitá-lo com naturalidade, dada a sua força transformadora.

O que ACBA e OSG têm de mais importante a revelar quanto à queda-de-braço entre o Desejo e a Lei é essa sensação de inutilidade que nos passa toda a proibição intolerante relacionada à sexualidade (que pode ser entendida nas obras a partir de uma instância superior, levando em consideração as vontades individuais e a luta contra o preconceito e a opressão), esta sim, uma força impossível de ser ignorada.

A Morte

*Embora a vida não me trate com amor
Eu não me canso de viver
Não me canso de querer
Ser da vida viverdor
(...)
Vem,
Tem quem fugindo dela
Ache ela bem má
Sê quem siga
A vê-la bela e com ela vá*

Sérgio Cassiano
(“Terceiro Samba” – Mestre Ambrósio)

Morrer é deparar-se com o mistério absoluto. Apesar ou por causa disso, a relação entre a racionalidade e a finitude é ainda tão confusa, origem de sentimentos contraditórios como fascínio e repulsa, surpresa e conformidade, revolta e alívio. Mesmo vivendo numa época em que muitos se gabam de ter encontrado a fórmula, há tanto procurada, capaz de enganar a morte e desviá-la do seu caminho até hoje imutável (vide anúncios de clonagens e afins), continuamos reverenciando, temendo e investigando com insaciável curiosidade o que vem depois que o corpo físico deixa de existir. O paradoxo desta afirmação determina muitos dos nossos dilemas de sabidos mortais; sim, pois já que os animais não estão a par da sua condição de vivos, também não se preocupam com a morte, enquanto nós, seres pensantes, costumamos conduzir nossa passagem pelo mundo ignorando solenemente ou rendendo homenagens à ela – equilíbrio sempre difícil, exigindo uma boa dose de sabedoria e serenidade. Este empreendimento – a vontade de saber a que estamos todos destinados – é ao mesmo tempo fascinante e amedrontador. Não é à toa que a morte é considerada, em tantas culturas, o pior dos castigos, a máxima punição para criminosos ditos irrecuperáveis – geralmente aqueles que, sem nenhum “motivo” justo ou compreensível, tiraram a vida de outra(s) pessoa(s). Diz Girard que

A morte é a pior violência que se pode sofrer; é portanto extremamente maléfica. Com a morte, a violência contagiosa penetra na comunidade e os vivos devem proteger-se. Eles isolam o morto, tomam precauções de todos os tipos e sobretudo praticam ritos fúnebres, análogos a todos os outros ritos, visando à purificação e à expulsão da violência maléfica. (1998:319)

A morte, portanto, mais do que simplesmente o ponto final da existência física dos seres, é uma entidade capaz de moldar o comportamento do homem. Mesmo sabendo de antemão que não tem poder sobre ela, ninguém deseja ir a seu encontro antes do tempo que considera adequado.

Baudrillard afirma que o *status* que a vida recebe em detrimento da morte não passa de uma ficção, criada pela idéia equivocada de superioridade e inferioridade das duas condições (morto e vivo):

Ao fim e ao cabo, a morte nada mais é do que a linha de demarcação social que separa os "mortos" dos "vivos": afeta assim igualmente uns e outros. Contra a ilusão insensata dos vivos de se pretenderem vivos com a exclusão dos mortos, contra a ilusão de reduzir a vida a uma mais-valia absoluta dela resguardando a morte, a lógica indestrutível da troca simbólica restabelece a equivalência entre a vida e a morte – na fatalidade indiferente da sobrevivência. Morte recalcada na sobrevivência – a própria vida não passa então, segundo o refluxo bem conhecido, de uma sobrevivência determinada pela morte. (Baudrillard, 1976: 13)

O fato do grande temor do ser humano ser justamente aquilo sobre o que não tem controle, a única verdade absoluta sobre a terra, é intrigante e revelador. Se não podemos vencer a morte, ao articularmos uma argumentação baseada na racionalidade própria do homem, deveríamos minimizar este encantamento que o fim da vida exerce sobre nós; porém, ao contrário, consideramos quase sinônimos os conceitos de tragédia e morte, ou, melhor ainda, a morte é o desfecho de toda tragédia, ainda que nem toda morte seja, em si, trágica. A banalização do termo "tragédia", usado hoje para

descrever tantas das mazelas cotidianas às quais temos acesso através da mídia, é uma realidade que se configura, provavelmente, por causa do declínio da criação artística originalmente considerada como tal, onde o homem – o herói trágico – era essencialmente nobre, no mais das vezes conduzido pelo destino, sem nenhuma chance de desvio, a um fim cruel e violento. À medida em que o ser humano passou a considerar-se responsável pelo seu futuro e não mais um joguete nas mãos de forças inexoráveis, o gênero trágico como concebido a princípio deixou de ser tratado nas obras dos novos dramaturgos (há que se levar em consideração ainda a estrutura dramática das tragédias, originalmente descrita por Aristóteles, também modificada ao longo do tempo) – o que não quer dizer que a essência da tragédia tenha se perdido; apenas sua concepção foi alterada e adaptada aos tempos modernos.

Certamente não é acidental que o termo “trágico” é libertado de sua ligação com uma forma literária e generalizado para se aplicar à condição humana no exato momento da história, na virada do século XIX, quando o gênero da tragédia deixa de ser um modo literário dominante: hoje em dia nossos teatros quase não produzem novas tragédias, mas nossas estradas as produzem todo fim de semana. (Most, 2001:35)

No caso de OSG e ACBA, seus autores assumidamente buscaram a tragédia como forma de expressão. Nelson Rodrigues classificou, em parceria com Magaldi, OSG como “Tragédia Carioca”, ao lado de outras seis peças:

Pode-se afirmar que, a partir de *A Falecida*, Nelson coloca a tônica, mesmo utilizando uma gama diversíssima de gêneros, na tragédia carioca. (...) E, embora o conceito de tragédia não seja mais o grego (ou aristotélico), não há contradição entre ele e a localização das personagens e dos conflitos, sobretudo na Zona Norte do Rio. (Magaldi, 1981:8)

Lorca, por sua vez, determinou-se a escrever uma trilogia de tragédias, que até hoje causa controvérsia entre os críticos. Alguns, como Manoel

Altolaquirre, afirmam que sim, *Yerma*, *Bodas de Sangue* e *A Casa de Bernarda Alba* constituem uma trilogia trágica; outros, como Ruiz Ramón, dizem que seria mais adequado classificar *Dona Rosinha, a solteira*, como a terceira tragédia, e ACBA como drama, considerando o subtítulo da obra escrito pelo autor (Drama de Mulheres nos *Pueblos* de Espanha). Polêmicas à parte, acreditamos que ACBA foi efetivamente concebida como tragédia, exatamente no sentido que acabamos de descrever aqui: uma forma de expressão brutal, nascida no âmbito privado, particular, com conseqüências sociais graves, cujo desenlace se dá a partir da morte, anunciada e inevitável. O próprio Lorca descreveu sua obra como tal, confirma uma entrevista sua publicada na época: "(...) Federico comentava: 'Suprimi muitas coisas nesta tragédia, muitas canções fáceis, muitos romancinhos e *letrillas*. Quero que minha obra teatral tenha severidade e simplicidade'"³ (1997: 69 - tradução nossa). O fato é que o conceito de trágico está intrinsecamente ligado à idéia da morte, que figura como o ápice da trama nas obras definidas desta forma:

Pois aquilo que Bertold Brecht certa vez disse sobre o boxe, i.e., que esse esporte não existiria sem a possibilidade de um *knockout*, aplica-se *mutatis mutandis*, ao gênero da tragédia: não há tragédia sem a presença ameaçadora da morte. (Gumbrecht, 2001: 11)

A morte na obra de Lorca também está intimamente ligada ao seu local de nascimento (Andaluzia) e ao período que vivia a Espanha de então, segundo Salinas (*Ensayos de Literatura Hispânica*, 1997:395 – tradução nossa):

Mas Lorca, ainda que expresse com naturalidade e sotaque pessoal evidentes o ... sentir da morte, não teve que procurá-lo... O encontrou em volta de si, no ar natal que respirava, nas canções das criadas da sua casa... o encontrou em tudo que sua personalidade individual teve de pueblo, de herança secular. Nasceu Lorca em um país que esteve há séculos vivendo um especial tipo de cultura, o que chamo de cultura da morte.

³ Manoel Altolaquirre, *Hora de España*, número 14 (1937)

Para Bakhtin, a relação entre o herói e o destino se constrói de forma que este último é sinônimo de imutabilidade, e todos os acontecimentos anteriores a ele nada mais são do que “a realização (o cumprimento) daquilo que desde o início se encontrava na determinação da existência” (2000: 188). As personagens, portanto, estão, por força do seu caráter, necessariamente marcadas com este ou aquele destino, e nada do que possa ocorrer durante o percurso da vida delas poderá mudar este fato; ao contrário, o fim é que predetermina os atos que o precederam.

Todo o curso da vida com seus acontecimentos, e por fim a morte, tudo será percebido como necessário e predeterminado pela individualidade determinada da pessoa – por seu destino; e no plano do destino-caráter, a morte do herói não é um final mas um acabamento e, de um modo geral, cada um dos aspectos de sua vida recebe um significado artístico, torna-se artisticamente necessário. (Bakhtin, 2000: 189)

Em ACBA e OSG, toda a ação dramática é estruturada de modo que a tensão violenta descreva uma linha crescente e contínua, culminando com a morte, que, mais do que o elemento responsável pela caracterização do gênero, é uma sombra que acompanha e influencia definitivamente o comportamento das personagens. A atmosfera opressiva que pressupõe a presença da morte fica evidente desde o início de cada uma das obras. Não apenas a morte fisiológica, mas sensações descritas de imutabilidade, o próprio conceito de destino, a mística, o preconceito: tudo isso indica falta de mobilidade, irreversibilidade. Bernarda Alba, a mãe severa, destina suas filhas a uma existência de morte em vida; o mesmo faz “Seu” Noronha, que enclausura suas crias em papéis pré-determinados por ele e impede que elas construam qualquer coisa que fuja do grotesco, da humilhação e da hipocrisia. A violência desse confinamento desencadeia, como era de se esperar, acontecimentos trágicos envolvendo sangue e vingança.

O cenário da primeira cena de ACBA é num velório. Os sinais de que a morte estará ostensivamente presente em toda a ação dramática já começam a ficar evidentes a partir daí. É com o falecimento do patriarca, portanto, que a trama efetivamente começa, pois, só depois disso, sua esposa toma seu lugar e aquela casa se torna a casa de Bernarda Alba:

BERNARDA

— Aqui se faz o que eu mando. Não podem mais contar pro pai de vocês. Linha e agulha para as fêmeas. Chicote e mula para o varão. Isso cabe a quem nasce com posses. (Lorca, 2000: 25)

Bibelot, o objeto de disputa das irmãs em OSG, conta a Aurora, também na primeira cena do primeiro ato, como um assassinato transformou sua vida. É essa mudança que fez dele uma espécie de gigolô, sedutor e cafajeste; o tipo de comportamento que assume é determinante na composição da ação das personagens que se apaixonam por ele.

BIBELOT

— Não me conheces, Aurora?

AURORA

— Nem sei onde você trabalha!

BIBELOT

— Não seja por isso. Te conto, já, a minha vida todinha. Olha, trabalhei na P.E. e me puseram de lá pra fora.

AURORA

— Por quê?

BIBELOT

— Dei uns tiros num cara. Folgou comigo e já sabe.

AURORA (*com certo deslumbramento*)

— Morreu?

BIBELOT

— O cara? (*Faz um gesto como se lavasse as mãos*) Não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe.

AURORA

— E agora?

BIBELOT

— Estou parado, até ver que bicho dá. (Rodrigues, 1985:189)

Para Aurora, o assassinato cometido por Bibelot causa “deslumbramento”, e ela de certa forma o admira por isso, como se, ao matar alguém, ele se transformasse numa espécie de cavaleiro moderno, valente e honrado. Bibelot, por sua vez, vive ele mesmo sob a ameaça de ser morto:

BIBELOT (*arquejando e rindo*)

— Já disseram que uma mulher da zona ia me dar um tiro. (*feroz e triunfante*) E se você quiser me matar, atira, anda, atira com um revólver sem balas! (Rodrigues, 1985:197)

A obsessão de Nelson com o tema da morte é visível em toda a sua obra; em muitas das suas peças, as personagens convidam-se a morrer juntas, em cenas que exprimem uma tentativa de enxertar beleza em situações provenientes de conflitos nada éticos, muito menos nobres. No caso de OSG, mortes violentas são responsáveis pelo início, condução e desfecho da trama. Silene, ao se descobrir grávida, mata a pauladas uma gata prenha, que ela sabe pertencer ao seu amante, mais velho e casado. O simbolismo da situação é claro – o assassinato é uma espécie de catarse para a menina, que enfrentará o grupo ao qual pertence depois de ter transgredido a principal condição para sua aceitação entre aquelas pessoas:

DR. PORTELA (*com ênfase, pedante*)

— Um fato, Seu Noronha, que repercutiu muito mal. Houve meninas, até, que caíram com ataque. O pai de uma delas foi hoje lá e disse que retirava a filha. (*muda de tom, pigarreia*) Mas veja o senhor: havia, no colégio, uma gata. Aliás, não era nossa, era do vizinho. (*com certo calor*) Uma gata bonita, muito bonita.

“SEU” NORONHA (*impaciente*)

— Sei, sei!

DR. PORTELA (*com certa voluptuosidade*)

— Um pêlo, macio, sedoso, que parecia angorá, e digo mais: talvez fosse angorá. Ou por outra: angorá não, porque, ao que eu sei, angorá tem, no máximo, dois filhos. E a gata pulava do vizinho e muito mansa – era mansa – vinha para o nosso terreno (*baixo, para “Seu” Noronha*) E quem, no meio de oitocentas alunas, gostava mais do animal? (*com satisfação e uma crueldade triunfante*) Sua filha!

“SEU” NORONHA

— Silene?

DR. PORTELA (*satisfeito*)

— Perfeitamente. Silene punha a gata no colo, dava-lhe leite no pires e fez, por duas ou três vezes, uma coisa que não é permitida: dormiu com a gata! De manhã, era um rebuliço no dormitório, quando as outras alunas percebiam. Relevamos, porque, afinal, era uma transgressão leve. E um dia notou-se que a gata ia ter nenê. O senhor está prestando atenção, “Seu” Noronha?

“SEU” NORONHA

— Continue.

DR. PORTELA (*num crescendo*)

— Até que, ontem, no recreio e na presença de todas as alunas – mataram a gata, a pauladas!

“SEU” NORONHA (*tomando um susto*)

— E quem? Quem matou?

DR. PORTELA

— A paulada, “Seu” Noronha! Aos olhos de meninas, de 7,8,9 anos! (*num desafio triunfante*) E o que é que o senhor me diz?

“SEU” NORONHA

— Mas quem matou?

DR. PORTELA (*mudando de tom*)

— “Seu” Noronha, o senhor já viu uma gata parir?

“SEU” NORONHA (*desconcertado*)

— Nunca.

DR. PORTELA

— Aliás, a pergunta não é bem essa. O senhor já viu uma morta dar à luz?

“SEU” NORONHA

— Também não.

DR. PORTELA (*exultante*)

— Pois eu vi, eu! E foi o que aconteceu com a gata. Sim, senhor! Estava morta e preste atenção: os gatinhos, amontoados no ventre materno, iam nascendo, diante das meninas e das professoras. Quis-se tirar de perto as menorzinhas, mas foi impossível. Eram tantas! Imagine: a mãe já morta e aquela golfada de vida! Sete gatinhos, ao todo.

“SEU” NORONHA

— Vivos?

DR. PORTELA

— Todos vivos!

“SEU” NORONHA

— Mas afinal, quem matou?

DR. PORTELA (*baixo e incisivo*)

— Sua filha?!

“SEU” NORONHA (*baixo também e atônito*)

— Repita!

DR. PORTELA

— Sua filha Silene! (Rodrigues, 1985:214-215)

Dr. Portela faz questão de se demorar na narrativa, preenchendo-a com detalhes muitas vezes desnecessários (“um pêlo macio, sedosos, que parecia angorá;”). Noronha, monossilábico, é intimidado pela argumentação do visitante (“Nunca”; “Continue”; “Mas quem matou?”). O poder econômico e a rígida hierarquia social geram hostilidade e desequilíbrio, que por sua vez são capazes de originar perigosos sentimentos de vingança.

A partir desta cena, Silene é expulsa do colégio interno e a família toma conhecimento da sua condição de “impura”, o que acaba por desestruturar o

grupo, que se mantinha amparado apenas pela virgindade da moça. A violência cometida pela caçula dá a dimensão da natureza apaixonada de Silene, tão arrebatada no seu amor quanto a caçula da família Alba. O assassinato da gata serve também para dessacralizar Silene definitivamente, que perde a aura de perfeição e despede-se de sua imagem idealizada para inserir-se no mundo real. A morte do animal é o fato que determina o início da participação da caçula na vida da família, que até então não a enxergava. Diz Girard, ao tratar sobre o misticismo ancestral relativo à morte, que

Quando o adultério, o incesto e as diferentes transgressões proliferam, quando as disputas entre próximos multiplicam-se, os mortos ficam descontentes e vêm assombrar ou possuir os vivos. Causam pesadelos, acessos de loucura, doenças contagiosas. Suscitam, entre parentes e vizinhos, disputas e conflitos, e provocam as mais diversas perversões.(1998:318)

É como se Silene tivesse sido “possuída” por algumas dessas entidades às quais se refere Girard (o próprio Noronha fala sobre um poder sobrenatural que estaria “perdendo” suas filhas) a fim de gritar sua individualidade sufocada pela pressão familiar, abdicando de todas as regras de conduta social e chocando com um comportamento anormalmente agressivo. Também Adela se despe da moralidade para legitimar sua paixão, e assume atitudes violentas e inesperadas em nome dela. Não há espaço mais para sentimentos de comiseração, piedade ou solidariedade: o tempo é curto, o fim se avizinha.

MARTIRIO

— Agradece ao acaso por eu não ter desatado minha língua.

ADELA

— Eu também teria falado.

MARTIRIO

— E o que diria? Querer não é fazer?

ADELA

— Faz quem pode e quem se adianta. Você quis, Martírio, mas não pôde.

MARTIRIO

— Adela, isso não vai mais continuar.

ADELA

— Ele vai ser todo meu.

MARTIRIO

— Corto teus braços.

ADELA (*suplicante*)

— Martírio, me deixa em paz!

MARTIRIO

— De jeito nenhum!

ADELA

— Pepe me quer para sua casa!

MARTIRIO

— Vi como te abraçava.

ADELA

— Eu não queria. Fui arrastada como por uma corda.

MARTIRIO

— Só depois de morta! (Lorca, 2000: 72-73)

Note-se que brutalidade e o determinismo da morte, muitas vezes textualmente invocada nas situações de conflito (“Só depois de morta!”), coloca-se à frente do desejo dessas mulheres. As irmãs que disputam um mesmo homem, metáfora da guerra travada desde a infância pela manutenção do próprio espaço (no caso dos primogênitos) e pela conquista dele (para os filhos seguintes), buscam, antes de mais nada, aceitação, e quando esta se torna impossível, sobra apenas o caminho oposto. A auto-exclusão social, no entanto, não é uma escolha agradável, e quase sempre implica em solidão, angústia, loucura. A morte é o que vem a seguir. Foucault contextualiza a relação da sexualidade com a morte, e explicita sua origem remetendo a Platão e a Aristóteles:

Não é simplesmente no medo do dispêndio excessivo que a reflexão médica e filosófica associa a atividade sexual com a morte. Ela também as liga no

próprio princípio da reprodução, na medida em que coloca como finalidade da procriação paliar o desaparecimento dos seres vivos e dar à espécie, tomada no seu conjunto, a eternidade que não pode ser concedida a cada indivíduo. (...) O ato sexual está para Aristóteles, assim como para Platão, no ponto de cruzamento entre uma vida individual que é destinada à morte – e à qual, aliás, ele subtrai uma parte de suas forças mais preciosas – e uma imortalidade que toma a forma concreta de uma sobrevivência da espécie. (1998: 121)

Em outro trecho, o autor afirma como a doutrina cristã afeta a construção da vivência sexual moderna, enquadrando-a e ordenando-a a partir de uma conduta moral relacionada à igreja (mal, castigo e morte):

Na doutrina cristã da carne também se encontrarão facilmente temas bem próximos de inquietação: a violência involuntária do ato, seu parentesco com o mal e seu lugar no jogo entre a vida e a morte. Mas Santo Agostinho verá, na força irreprimível do desejo e do ato sexual, um dos principais estigmas da queda (esse movimento involuntário reproduz no corpo a revolta do homem sublevado contra Deus): a pastoral fixará, num calendário preciso, e em função de uma morfologia detalhada dos atos, as regras de economia a que convém submete-los: enfim, a doutrina do casamento conferirá à finalidade procriadora o duplo papel de garantir a sobrevivência ou mesmo a proliferação do povo de Deus, e a possibilidade para os indivíduos de não destinar, através dessa atividade, sua alma à morte eterna. (1998:124-125)

A peleja entre as irmãs e a referência ao sobrenatural são o ponto de partida para a morte de Bibelot em OSG. Arlete ama o mesmo homem que Silene, e está segura, baseada na história contada por seu pai, que ele é a criatura que “chora por um olho só”, responsável pela degradação da sua família. Ao tramar seu assassinato, ela acredita estar resgatando a honra que ainda pertencia àquele grupo de pessoas antes da chegada de Bibelot, mas logo percebe que será necessária uma outra morte para atingir o propósito de vingança e reparação moral a que se propôs. Finalmente, o homem da única lágrima é descoberto e morto; a euforia resultante do acontecimento retrata a

hipocrisia presente nas relações sociais humanas – a podridão mais fétida vem de quem menos se espera, situação que não deixa de demonstrar o conservadorismo que percorre toda a obra. Sim, pois o exercício da sexualidade da família Noronha, doentio e traumático justamente por ser considerado, *a priori*, impuro e indesejável, é o elemento motivador da humilhação individual das personagens, que, sobreviventes num ambiente promíscuo e cruel, tornam-se incapacitadas de distinguir bem e mal. Matar ou morrer é a conseqüência natural das situações em que estão envolvidas.

A morte em ACBA assume duas formas distintas: a primeira cena, no velório, mostra como o falecimento de alguém pode ser considerado apenas um simples acontecimento social, onde pessoas que não costumam ver-se com freqüência reúnem-se para fazer comentários maldosos e palpar sobre a vida alheia, como numa festa de casamento ou batizado. Naturalmente, a situação só é banal e sem grandes conseqüências para os que não pertencem à família Alba, já que é essa morte que impulsiona o confinamento catalizador das atitudes das personagens. A agressividade contida permeia as relações sociais daquele ambiente e, em alguns momentos, escapa por pequenas brechas, até que um dia, explode com toda a violência dos impulsos reprimidos. Reunidas perigosamente são, muito antes de Almodóvar, “mulheres à beira de um ataque de nervos”:

CRIADA

— Se Bernarda visse!

PONCIA

— O que ela quer? Como não come nada, quer nos matar de fome. Autoritária! Dominadora! Mas não pode com tudo. Abri o pote com as lingüiças.

CRIADA (*triste, com ansiedade*)

— Dá um pouco pra minha filha, Poncia?

PONCIA

— Entra e leva um punhado de grão-de-bico. Hoje ninguém vai dar conta!

VOZ DE FORA

— Bernarda!

PONCIA

— A velha. Está bem trancada?

CRIADA

— Com duas voltas de chave.

PONCIA

— Coloque a tranca também. Os dedos da velha são como cinco chaves!

VOZ DE FORA

— Bernarda!

PONCIA (*gritando*)

— Já vem! (*à criada*) Limpe bem tudo isso. Se Bernarda não vê reluzentes as coisas, arranca-me os poucos cabelos que ainda restam.

CRIADA

— Que mulher!

PONCIA

— Tirana de todos que a rodeiam. É capaz de sentar em cima de teu coração e te ver morrer durante um ano sem que cesse o sorriso frio que leva em seu maldito rosto. Limpa, limpa essa vidraça. (Lorca, 200: 13-14)

Sob outro ângulo, a morte é uma eterna companheira para aquelas mulheres prisioneiras, seja como presença ameaçadora de um possível castigo, seja como instrumento de afirmação individual, impulsionado pela extrema liberdade que proporciona a quem não lhe tem mais temor; quando Adela percebe que não é possível escapar de seu destino, arma-se de uma coragem que só os que não têm nada a perder possuem. Aí está incluída sua conformidade com a situação que a espera. Desta vez, o domínio sobre o próprio corpo (“Eu faço com meu corpo o que eu quero!”), e numa visão mais ampla, sobre o próprio desejo, é desencadeador dos conflitos em questão:

ADELA (*forte*)

— Me deixa em paz! Dormindo ou velando, não há razão para se intrometer!

Eu faço com meu corpo o que eu quero!

MARTIRIO

— Só estou preocupada!

ADELA

— Interesse ou inquisição? Não costurava? Então continua! Queria ser invisível, passar pelos quartos sem que me perguntassem onde vou!

CRIADA (*entra*)

— Bernarda está chamando. Chegou o caixeiro-viajante (*saem*).

(*Ao sair, Martirio olha fixamente para Adela*)

ADELA

— Não olhe mais para mim! Se prefere, tome meus olhos, que são novos, e minhas costas para que mude essa corcunda, mas vire a cabeça quando eu passar.

(*Vai-se Martirio*)

PONCIA

— Ela é tua irmã e a que mais te quer!

ADELA

— Segue-me por todos os lados. Às vezes, vem ao meu quarto para ver se durmo. Não me deixa respirar. É sempre: 'que lástima de rosto', 'que tristeza de corpo que não ver ser de ninguém'. Isso não! Meu corpo será de quem eu quiser.

PONCIA (*maliciosa, em voz baixa*)

— De Pepe Romano, não é isso?

ADELA (*sobressaltada*)

— O quê?

PONCIA

— Isso mesmo, Adela.

ADELA

— Não fale mais nisso!

(Lorca, 2000: 49-50)

Adela sofre a perseguição da irmã (cujo desejo é idêntico ao seu), que a inveja e ameaça. Mesmo assim, arrisca-se, cada vez mais. Silene, em OSG, é o

desafeto de Arlete, que mesmo sem conhecer a identidade do “broto”, inveja sua juventude e o lugar que ocupa nas intenções de Bibelot. Em comum com Adela, o destempero, as atitudes temerárias, o individualismo, o desrespeito às regras. Durand afirma que esta conotação libertária da morte origina-se na ambigüidade do próprio desejo:

A libido seria, portanto, sempre ambivalente, e ambivalente de muitas maneiras, não só porque é um vetor psicológico com pólos repulsivo e atrativo, como também por uma duplicidade profunda destes dois pólos. É essa ambigüidade que já Platão assinalava na famosa passagem do Banquete onde Eros é definido como filha da Riqueza e da Pobreza. Mas há ainda uma outra ambigüidade que fundamenta as duas precedentes: é que o amor pode, continuando a amar, carregar-se de ódio ou de desejo de morte, enquanto, reciprocamente, a morte poderá ser amada numa espécie de amor *fati* que imagina nela o fim das tribulações temporais. (Durand, 2001: 196)

Lorca e Rodrigues, em ACBA e OSG, enfeitam suas mortes com tintas de sacrifício, de maneira ritualística até. Naturalmente, para tornar-se impactante e ser classificada como tal, a tragédia precisa revestir-se de cores fortes, e a violência de um assassinato ou de um suicídio presta-se perfeitamente a este propósito. Mas não é só para suscitar emoção que as mortes se sucedem em ACBA e OSG; em ambas as obras, como já dissemos, a violência assume ares de experiência libertadora, catalizadora e justiceira. Baudrillard afirma que a morte natural, na modernidade, assumiu contornos de banalidade, descambou para o ridículo, tornou-se “socialmente insignificante” (1976: 71):

Toda a paixão se refugia então na morte violenta, a única que manifesta algo como o sacrifício, isto é, como uma transmutação real pela vontade do grupo. E tal, quer a morte seja acidental, criminosa ou catastrófica, pouco importa – a partir do momento em que ela escapa à razão ‘natural’, em que é um desafio à natureza, torna-se um afazer do grupo, exige uma resposta coletiva e simbólica

– em síntese, desperta a paixão do artificial, que é ao mesmo tempo a paixão sacrificial. (1976:72)

Para René Girard (1990:55), os assassinatos modernos relacionam-se intimamente com os antigos ritos sacrificiais das tribos primitivas. Ele evita classificar essa “necessidade” humana como bárbara ou sádica, e a inscreve dentro de uma lógica onde a religião e a fé representam um papel preponderante. Se no passado os homens sacrificavam seus semelhantes acreditando estar satisfazendo a divindades, numa espécie de compensação – o “escolhido” era na verdade um felizardo, pois a ele estava reservada a tarefa de salvar todos os outros -, os modernos matam-se uns aos outros com a mesma intenção inconsciente, desta vez com a Justiça fazendo as vezes de carrasco. No caso de OSG e ACBA, essa intenção de sacrifício primitivo é preservada e não chega a “civilizar-se”, juridicamente falando. Noronha atira em Bibelot para que ele possa substituir o local de Silene na tão ansiada reparação moral da própria família (a analogia com as ultrapassadas cirurgias de reconstituição de hímen é uma interpretação possível); mais adiante, com a descoberta de quem termina por ser considerado o “verdadeiro” culpado pela vitimização do grupo, configura-se uma explosão de violência ritualística que culmina com o assassinato extremamente violento e sangrento do patriarca.

ARLETE (*no seu assombro*)

— Mas está chorando pelos dois olhos! (*na sua histeria*) São duas lágrimas!

HILDA (*histérica também*)

— Papai! Não é o homem que chora por um olho só!

ARLETE (*crescendo para o pai*)

— Assassino!

(*as filhas avançam para o pai, que recua*)

“SEU” NORONHA (*já apertado pelo medo*)

— Mas ele merecia morrer, porque prostituiu Silene!

ARLETE (*histérica*)

— Mentira! Quem prostituiu Silene foi você!

“SEU” NORONHA

— Juro!

ARLETE (*agarrando-o*)

— Mandou o gringo e depois, o médico! (*para as outras*) Vocês! Ouçam o que eu nunca disse, o que eu escondia para mim mesma. (*violenta, para o pai*) Velho! Você mandou um deputado me procurar!

“SEU” NORONHA (*desesperado*)

— Não acreditem!

ARLETE

— O deputado me disse: “foi seu pai...”

“SEU” NORONHA (*num apelo para D. Aracy*)

— Gorda, minhas filhas querem me destruir!

D. ARACY (*fora de si*)

— Não me chama de Gorda! Não quero que me chamem de Gorda!

ARLETE (*berrando*)

— Responde: eras tu quem mandava os velhos para as outras?

DÉBORA

— É verdade, papai?

“SEU” NORONHA (*apavorado*)

— Eu explico!

ARLETE (*cega de ódio*)

— Fala!

“SEU” NORONHA (*ofegante*)

— Eu fiz isso porque... E vocês se prostituíam para dar a Silene um casamento de anjo... (*num repente feroz*) E, além disso, você (*olha para Arlete e depois, para as outras*) ela beija mulher na boca!

ARLETE

— Beijo mulher na boca para me sentir menos prostituta!

“SEU” NORONHA (*novamente acobardado*)

— Perdão!

ARLETE (*violenta*)

— Velho! Prostituíste tuas filhas e não choras? Não chora por nós e por ti?

Chora, velho!

“SEU” NORONHA

— Estou chorando.

ARLETE (*apertando o rosto do pai entre as mãos*)

— Deixa eu ver tua lágrima... (*lenta e maravilhada*) Uma lágrima, uma única lágrima... (*num berro triunfante*) Velho! Você é o demônio que chora por um olho só! Dá o punhal, velho! Esse punhal! Dá!

(*Arléte toma-lhe o punhal. As outras agarram o velho*)

ARLETE (*feroz, erguendo o punhal*)

— O punhal no olhar da lágrima!

HILDA (*berrando*)

— Larguem o meu pai! Assassinas!

(*E súbito, Hilda cai em transe mediúnico. Recebe o primo Alípio*)

HILDA (*com voz de homem*)

— Mata sim, mata velho safado! Mata e enterra o velho e a lágrima no quintal!

Velho safado! (Rodrigues, 1985:251-253)

Na família de Bernarda Alba, o sentido ritualístico e sacrificial da morte é semelhante. O suicídio de Adela é coerente com a liberdade que ela se auto-inflige a partir do momento em que abdica da própria vida para conhecer o amor de um homem. Já que a condenação é inevitável, Adela resolve viver à sua maneira, o que lhe permite exercer uma liberdade impensada por suas companheiras de cárcere, ainda que restrita ao interior daquelas paredes. A avó, Maria Josefa, que tem a seu favor o benefício da loucura, encontra situação equivalente em seus delírios; velha e insana, é livre para pensar e agir da maneira que bem entende, já que nem a prisão nem a morte (tão próxima já) são capazes de intimidá-la mais. Ao rebelar-se contra o poder da mãe, Adela assina sua sentença de morte; a maldade de Martírio, a severidade de Bernarda e a inveja de Madalena e Amélia não admitem a independência da caçula; mesmo que não desejem conscientemente a morte de Adela, fica implícita a conformidade (e mesmo o alívio) com a relação de causa-efeito entre a atitude transgressora e o castigo que lhe é imposto.

ADELA (*enfrentando-a*)

— Aqui se acabam as vozes do presídio! (*Adela toma a bengala de sua mãe e a parte em duas*) É o que faço com a vara da dominadora. Nem mais um passo. Ninguém manda em mim além de Pepe.

MADALENA (*saindo*)

— Adela!

(*entram Poncia e Angústia*)

ADELA

— Eu sou sua mulher. (*a Angústia*) Vem, sabe das coisas. Vai e fala com Pepe. Ele dominará esta casa toda. Está lá fora, respirando como se fosse um leão.

ANGÚSTIA

— Meu Deus!

BERNARDA

— A escopeta! Onde está a escopeta? (*Sai correndo*)

(*Martirio segue sua mãe. Amélia aparece pelo fundo, olhando aterrada com a cabeça sobre a parede*)

ADELA

— Ninguém poderá comigo! (*Vai saindo*)

ANGÚSTIA (*segurando-a*)

— Não vai sair daqui com o corpo triunfante! Ladra! Desonra de nossa casa!

MADALENA

— Deixa que se vá para onde nunca mais possamos ver!

(*Ouve-se um disparo*)

BERNARDA (*entrando*)

— É o fim de Pepe Romano.

ADELA

— Pepe! Meu Deus! Pepe! (*sai correndo*)

PONCIA

— Matou o rapaz, Bernarda?

MARTIRIO

— Não. Saiu correndo em seu cavalo.

BERNARDA

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

MADALENA

— Por que então disseram?...

MARTIRIO

— Por ela! Teria vertido um rio de sangue sobre sua cabeça.

PONCIA

— Maldita!

MADALENA

— Endemoniada!

BERNARDA

— Foi melhor assim. *(ouve-se um golpe)* Adela, Adela!

PONCIA *(perto da porta)*

— Abre!

BERNARDA

— Abre. Os muros não defendem a vergonha.

CRIADA *(entrando)*

— Os vizinhos estão de pé!

BERNARDA *(em voz baixa como um rugido)*

— Abre, ou ponho a porta baixo! *(Pausa. Tudo fica em silêncio)* Adela! *(retira-se da porta)* Tragam um machado! *(Poncia dá um empurrão e entra. Ao entrar, dá um grito e sai. Para Poncia:)* O que ouvi?

PONCIA *(leva as mãos ao pescoço)*

— Nunca tenhamos esse fim!

(As irmãs lançam para trás. A criada se benze. Bernarda dá um grito e avança)

PONCIA

— Não entre!

BERNARDA

— Não. Não! Pepe, hoje pode correr, fugindo pela escuridão das alamedas, mas algum dia vai cair! Minha filha morreu virgem! Levem para seu quarto, vistam seu corpo como o de uma donzela. Não digam nada a ninguém! Ela morreu virgem. Avisem que ao amanhecer os sinos baterão duas vezes.

MARTIRIO

— Feliz dela que o teve.

BERNARDA

— E não quero choro. É preciso encarar a morte de frente. Silêncio! (*À outra filha*) Eu disse para calar a boca! (*À outra filha*) Lágrimas somente quando estiver só! Nos fundiremos todas em um mar de luto. Ela, a filha mais nova de Bernarda, morreu virgem. Escutaram? Silêncio, silêncio eu disse! Silêncio! (Lorca, 2000: 97-100)

Acreditamos ser importante reproduzir aqui as duas cenas finais de ACBA e OSG para que fique claro o que dissemos antes sobre o sentido de sacrifício e de punição presente nas peças. Ainda que a morte seja considerada em determinadas situações uma espécie de ritual de purificação, depois do qual seria possível criar o novo e resgatar a esperança, não há sinais de otimismo em ACBA e OSG. A irreversibilidade dos papéis sociais impostos às mulheres em questão não termina; mesmo a euforia das filhas de “Seu” Noronha com a descoberta do “culpado” pela sua sorte é mais resultado da histeria e do transe coletivo do que de algum vislumbre de um futuro mais digno. À família de Bernarda não é permitida nem mesmo a ilusão momentânea de um alívio na rigidez dos costumes a que estavam submetidas – com o suicídio de Adela, fica ainda mais claro para elas que qualquer deslize receberá castigo à altura. Note-se que tais deslizes são sempre de natureza sexual.

Alguém poderia argumentar que OSG acaba por desmentir a fama de reacionário de Nelson Rodrigues, já que finda eliminando o macho opressor, enquanto ACBA seria, ao contrário do que sempre se apregoou sobre Lorca, uma visão machista e conservadora da sociedade andaluza de então. Não vemos assim. A morte dos homens em OSG está intimamente ligada ao conceito de “pecado” relacionado com a sexualidade feminina – os homens que “permitiram” ou que participaram ativamente na construção desta vivência sexual efetiva, merecem, mais do que as próprias mulheres (já que, na sua proclamada “fragilidade”, elas seriam facilmente conduzíveis), o castigo resultante dela. ACBA, ao reproduzir as condições em que viviam as mulheres nos *pueblos* da Andaluzia (segundo Couffon (1997:90), a família Alba

realmente existiu, e morava numa casa conjugada a uma propriedade que tinham os pais de Lorca, nas cercanias de Fuentevaqueros), possui um aspecto de denúncia e de crítica que não está presente, nestes termos, em OSG. A morte de Adela abre um precedente de libertação individual que chega a causar inveja em Martirio; é como se a sorte dela, apesar da tragédia que a vitimou, fosse ainda assim menos triste.

O egoísmo a que se refere Schopenhauer⁴ pode ser considerado um desencadeador da ação de Adela e de Silene. A transgressão individual de ambas, em detrimento da expectativa coletiva, abre precedentes para que a moral estabelecida seja contestada por outros membros do núcleo a que pertencem, o que desestrutura hierarquias sedimentadas há tempos. O poder, no âmbito familiar, além de demarcar a linha comportamental de pais, filhos e irmãos no que diz respeito à ordem e ao comando, advoga sobre a intimidade dos indivíduos, à medida em que regulamenta o exercício da sexualidade de cada um. Numa sociedade cujo alcance feminino é mínimo, em que as chances de construção de uma vida profissional respeitada são nulas, as mulheres dispunham de pouco mais que o próprio corpo para contestar as leis a que estavam submetidas. O sexo, além do prazer fisiológico que representa, abre caminhos para a mudança dos destinos que lhes (a Silene e Adela) estavam reservados. Porém, a força da tradição exige que a ordem seja restabelecida, ainda que às custas de dor e sofrimento para todos, e é aí que a morte – trágica e violenta, sempre, para que sirva de exemplo – representa seu papel mais importante: repara o mal, apaga o brilho da individualidade, extingue qualquer possibilidade de mudança.

Segundo Girard, o desejo confunde-se com a violência, e um não existe sem o outro. O impulso de vida – Eros - descrito por Freud, portanto, seria conduzido por uma eterna “queda-de-braço” entre o desejo e o ódio do outro, num delicado equilíbrio que, quando desestruturado, resvala para situações de brutalidade e morte. A serenidade (representada pelo casamento e por uma vida socialmente aceitável) seria, então, inimiga da libido, o que não implica

⁴ Ver página 77 do Capítulo sobre a Liberdade

em dizer que esta vivência da sexualidade seja inócua; ao contrário, o sexo dito “legítimo” carrega em si uma inseparável carga “sacrificial”:

Todos os aspectos da sexualidade legítima, especialmente na família ocidental, e ainda em nosso dias, revelam seu caráter sacrificial. A sexualidade dos esposos é o que há de mais central, de mais fundamental, pois é a origem mesma da família, e no entanto não é nunca visível, sendo alheia à vida propriamente familiar. Aos olhos dos consangüíneos e, especialmente dos filhos, é como se ela não existisse: por vezes é tão ocultada quanto a violência mais oculta, a própria violência fundadora. (1998:271)

Na casa de “Seu” Noronha, o sexo legitimado pelo casamento foi abolido e, por não existir onde seria natural que existisse – no interior dos aposentos do casal – extravasa a energia contida de maneira não-natural (ou, no mínimo, estranha), através de manifestações pornográficas desenhadas nas paredes do banheiro da família. O desabafo de D. Aracy é duplamente condenável, socialmente falando: primeiro, por se tratar de uma mulher, revelando a necessidade (não-satisfeita) que tem de sexo, e segundo, por ser ela mãe – no sentido mais estereotipado da palavra, aquela mãe do “avental todo sujo de ovo”. A libido contida e a humilhante situação que vive D. Aracy no casamento com “Seu” Noronha – onde até sua identidade é roubada, já que ele invariavelmente a trata por “Gorda” – transforma-se em ódio, que se torna legítimo quando se descobre a “culpa” de “Seu” Noronha no processo de derrocada moral das filhas. A partir do momento em que a vida íntima do casal, até então secreta como a de todos os pares casados, é publicamente exposta, o sentido gregário da família se perde (ou seja, pais deixam de comportar-se como tal e filhos idem) e essa situação soma-se à perda da virgindade de Silene na destruição da lógica que mantinha aquele grupo de pessoas unidas. Os assassinatos, primeiro de Bibelot, e depois de Noronha, são quase uma “faxina” moral protagonizada por mulheres escandalosamente maltratadas e repetidamente desafiadas, que um dia, enfim, resolvem tomar

para si as rédeas da própria vida, quando já não era mais possível evitar a violência que se segue a esta resolução.

O trágico suicídio de Adela, em ACBA, também pode ser considerado uma espécie de “purgação”. Note-se que, quando Adela repele a mãe e passa a não aceitar mais aceitar sua autoridade (como em OSG, pais e filhos deixam seus papéis tradicionais e se enfrentam), partindo em dois a bengala, símbolo fálico do poder de Bernarda, a família perde o sentido, que só retorna àquela casa com a morte da caçula.

Todas as mortes aqui descritas trazem em si um componente mítico, cuja sacralidade está presente não apenas na menção religiosa explícita, mas principalmente no sentido de culpa e castigo que carregam, além da menção inevitável à justiça e à injustiça. Álvarez de Miranda (apud Josephs y Caballero, 1997: 57 – tradução nossa) afirma que

Para a mentalidade primitiva e arcaica, todos os acontecimentos da vida estão dotados de sacralidade. Estes acontecimentos são, em última análise, três: viver, procriar e morrer. Estão intimamente compenetrados entre si e acham sua expressão no sentido misterioso do sangue (vida), no sentido misterioso da morte e no sentido misterioso da fecundidade.

As mentalidades das personagens de ACBA e OSG são, sem dúvida, arcaicas. Carregadas de culpas e medos ancestrais, as personagens de ambas as peças sobrevivem num mundo cuja “liberdade de expressão” é amplamente limitada, onde os papéis que lhes cabem já foram escritos desde tempos imemoriais. A morte, neste contexto, é a força transformadora brutal que, paradoxalmente, condena à imobilidade e reforça o sentido de ressurreição.

Conclusão

Ao sermos aprovados na seleção do mestrado do Programa de Pós-Graduação de Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco, a sensação foi de alegria e apreensão. Claro, pois é grande a responsabilidade de quem se submete ao julgamento de pessoas com infinitamente maior bagagem intelectual e é preferido em detrimento de outros, talvez tão qualificados quanto. Por isso, procuramos ter o cuidado de tentar expor nossas impressões sem, com isso, buscar uma verdade absoluta, já que todos sabemos que no campo das ciências humanas a relatividade está ainda mais presente que na física.

Os temas sobre os quais nos debruçamos – Amor, Liberdade e Morte – estiveram sempre interligados, como numa cadeia cujo resultado de uma ação é o início de uma próxima e assim sucessivamente. Em ACBA e OSG, o exercício do amor (cuja principal manifestação é o sexo) funciona como um passaporte para a afirmação da individualidade. A tentativa de romper com as amarras sociais que impedem que essa individualidade se manifeste é o principal motor da ação de ambas as tramas, que giram em torno dos princípios de autoridade e de liberdade, liberdade esta que não encontra espaço para acontecer a não ser através de atitudes impositivas, drásticas, violentas. Não há espaço para diálogo, nem para entendimento. Ao negarem a legitimidade das convenções sociais impostas, as personagens transgressoras de ACBA e OSG (Adela e Silene, filhas caçulas que desafiam a ordem estabelecida e distanciam-se da moralidade) determinam a necessidade do castigo reparador, que permite apagar a “vergonha” e escrever por cima dela, como se nunca tivesse existido. A morte, neste contexto, é o mal maior que surge como braço da Lei, pune exemplarmente e ao mesmo tempo liberta, à medida em que sua inevitabilidade se avizinha. Ao perceberem-se sem saída, as personagens que transgridem as regras sociais terminam por tornar-se intrépidas, valentes, inseqüentes. Em ambas as tramas, do início ao fim, o sentido inevitável da morte é ainda mais presente e determinante. São muitas

as referências a ela, o que também explica o caráter trágico (embora moderno, ainda assim trágico) de ACBA e OSG.

A tragédia clássica serve de inspiração para ACBA e OSG, que usam alguns de seus elementos para agregar um tom de imutabilidade na ação. O imobilismo, a trajetória pré-determinada, tudo isso reforça o sentido de preconceito que permeia as duas peças. E o que é o preconceito senão a impossibilidade de enxergar novos caminhos, de abrir-se para novas opiniões e atitudes? A mulher, neste sentido, é quem recebe a carga mais pesada, é quem precisa pagar com a honra e até com a vida o preço da afirmação do desejo. Não é à toa que as famílias Alba e Noronha são famílias onde não cabem filhos homens. O exercício do poder masculino começa na intimidade do lar, e é capaz mesmo de legislar sobre o que de há de mais pessoal, de mais individual. Ao tratarmos sobre esse tema na dissertação, utilizamos autores como Michel Foucault, Pierre Bourdieu e Simone de Beauvoir, que ajudaram a corroborar nossa percepção sobre o machismo presente na condução das tramas. Foucault, aliás, esteve presente em todos os três capítulos, e os três volumes da sua "História da Sexualidade" foram-nos muito úteis quando da discussão do porquê da sociedade se arvorar a polemizar e discutir tanto uma questão tão pessoal e intransferível quanto o sexo.

Outros autores, como Gilbert Durand, Sábado Magaldi, Tomás de Aquino, Jean Delumeau, Arthur Schopenhauer, Sigmund Freud, Francisco Lorca, Ruy Castro, Maria Inês França, Allen Josephs e Juan Caballero, para citar alguns, nos ajudaram na argumentação e possibilitaram a reunião das obras de Lorca e Rodrigues num único trabalho acadêmico. Dissemos na introdução que não era nossa intenção, embora fosse um ponto de vista interessante, dissertar sobre um possível teatro de inspiração latina. Acreditamos, porém, que talvez esse trabalho nos abra caminhos neste sentido, embora no momento os planos de empreender um estudo dessa natureza estejam ainda distantes.

Cientes de que o que escrevemos aqui pode fazer muito ou pouco sentido, a depender do olhar do observador, gostaríamos apenas de afirmar nosso cuidado na confecção desta dissertação e o nosso respeito aos futuros leitores.

Bibliografia

AMORA, Antônio Soares. *Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1999.

AQUINO, Tomás de. *Verdade e Conhecimento*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

ARISTÓTELES, HÓRACIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo, Cultrix, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte*. v 1 e 2. Lisboa, Edições 70, 1996.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

_____, *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999.

_____, *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000.

BRUNEL, P., PICHOSIS, CL. e ROUSSEAU, A.M. *Que é Literatura Comparada?* São Paulo, Perspectiva, 1995.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

FERGUSSON, Francis. *Evolução e Sentido do Teatro*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1964.

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1999.

_____, *A História da Sexualidade: O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro, Graal, 1999.

_____, *A História da Sexualidade: O Cuidado de Si*. Rio de Janeiro, Graal, 1999.

_____, *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 2000.

FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo*. São Paulo, Perspectiva, 1997.

FREUD, Sigmund. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago.

GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. São Paulo, Paz e Terra, 1998.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos: Ensaio sobre Arte e Filosofia*. São Paulo, Paz e Terra, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da Voz: Montaigne, Schelegel*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

LORCA, Federico García. *La Casa de Bernarda Alba – Edición de Allen Josephs y Juan Caballero*. Madrid, Catedra Letras Hispánicas, 1997.

_____, *Bodas de Sangre, La Casa de Bernarda Alba – edición de Pedro Provêncio*. Madrid, Edaf, 1998.

_____, *A Casa de Bernarda Alba*. Brasília, Edições Humanidades, 2000.

_____, *Teatro Inédito de Juventud*. Madrid, Catedra Letras Hispánicas 1996.

MAGALDI, Sábado. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

NUNES, Luiz Arthur. O Teatro de Nelson Rodrigues. In NUÑEZ, CARLINDA ET ALII. *O Teatro Através da História. v 2: O Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, CCBB, Entourage, 1994.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Idéia do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

_____, *A Desumanização da Arte*. São Paulo, Cortez, 1999.

PLATÃO. *O Banquete*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

PRADO, José Luiz Aidar. *Brecha na Comunicação: Habermas, o Outro, Lacan*. São Paulo, Hacker Editores, 1996.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo – Organização e Introdução de Sábato Magaldi – volume 1*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

_____, *Teatro Completo – Organização e Introdução de Sábato Magaldi – v 2*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

_____, *Teatro Completo – Organização e Introdução de Sábato Magaldi – v 3*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

_____, *Teatro Completo – Organização e Introdução de Sábato Magaldi – v 4*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

ROMANN, Chris. *O Livro das Idéias*. Rio de Janeiro, Campus, 2000.

ROSENFELD, Denis L. *Filosofia e Literatura: o Trágico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

SATRIANI, Luigi M. Lombardi. *Antropologia Cultural e Análise da Cultura Subalterna*. São Paulo, Hucitec, 1986.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Amor, Metafísica da Morte*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

_____, *Sobre o Fundamento da Moral*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

STALLONI, Yves. *Os Gêneros Literários*. Rio de Janeiro, BDC União de Editoras, 2001.

VÁSQUEZ, Adolfo Sanchez. *Convite à Estética*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.