

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM ESTUDOS DE
LINGUAGENS**

PATRÍCIA RAMOS CAETANO

**CATÁSTROFE, MEDO E HORROR EM *LA CASA DE BERNARDA ALBA*, DE
FEDERICO GARCIA LORCA, E *A ASA ESQUERDA DO ANJO*, DE LYA LUFT**

**CAMPO GRANDE
2014**

PATRÍCIA RAMOS CAETANO

**CATÁSTROFE, MEDO E HORROR EM *LA CASA DE BERNARDA ALBA*, DE
FEDERICO GARCIA LORCA, E *A ASA ESQUERDA DO ANJO*, DE LYA LUFT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado – em Estudos de Linguagens da UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

**CAMPO GRANDE
2014**

BANCA EXAMINADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ESTUDOS DE
LINGUAGENS

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos – Presidente (UFMS – CCHS)

Profa. Dra. Susylene Dias de Araújo – Membro Titular (UEMS – Unidade de Jardim)

Prof. Dr. José Alonso Tôrres Freire – Membro Titular (UFMS – CPAQ)

Campo Grande, ____ de agosto de 2014.

À minha mãe, Ilse Ramos, pela luta com que educou a mim e a meus irmãos e procurou traçar sua vida, atitude na qual me espelho para continuar buscando uma existência na e pela educação.

A vida é o pânico num teatro em chamas (Jean- Paul Sartre).

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos, primeiramente por se dedicar a uma vida de estudos e à contribuição para a educação como professora da UFMS; agradeço-lhe também pelo profissionalismo, mas principalmente por ter acreditado em meu potencial quando muitas vezes nem eu mesma acreditei. Agradeço-lhe ainda pela dedicação, compreensão e paciência com que me orientou durante todas as fases do Mestrado.

Ao Edson de Souza, companheiro nas horas tanto alegres quanto difíceis, meu eterno agradecimento pelas tantas vezes em que humildemente ouviu o que fugia de sua compreensão. Agradeço-lhe pela dedicação ao nosso relacionamento e pela compreensão durante meus estudos, apoio fundamental para a realização deste sonho.

À minha mãe, Ilse Ramos, e a meu pai, Luís Henrique Vargas Caetano, pelo apoio e pela compreensão quando não pude estar por perto e principalmente pela preocupação em dar o melhor aos filhos.

A meus avós, Juvenal de Lima Ramos e Terezinha Alves Ramos, que tanto lutaram para garantir a sobrevivência da família em terras distantes do Sul; a meus amados irmãos, Paula Ramos de Moura e Luís Patrick Ramos Caetano; a meu tio, Ivo Ramos, pela dedicação à família, e às minhas tias, pelo carinho com que sempre me trataram.

Ao Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins, pelo profissionalismo e pelo comprometimento com que conduziu o Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens, principalmente pelo auxílio desde a minha entrada como pesquisadora.

Aos professores cujas disciplinas frequentei e que foram de fundamental importância para que meu projeto de pesquisa se transformasse pouco a pouco em uma dissertação: ao Prof. José Alonso Tôrres Freire, por paciente leitura de meu texto e valiosa contribuição, mas especialmente por compartilhar seu explícito amor à Literatura; ao Prof. Edgar César Nolasco, por ter me feito visualizar meu objeto de estudo por outro viés; à Profa. Maria Adélia Menegazzo, pelas tão significativas aulas de Teoria

Literária, sem as quais seria impossível a realização desta dissertação; ao Prof. Ramiro Giroldo por suas contribuições; e à Profa. Susylene Dias de Araújo, pelo comprometimento com a Literatura em Mato Grosso do Sul e em cuja disciplina pude conhecer a fantástica história de Senhorinha Barbosa, uma das tantas mulheres fascinantes de nosso país. Obrigada por contribuírem para o desenvolvimento de meu projeto e de meu crescimento como pesquisadora nestes dois anos.

Aos colegas do Programa, pelas discussões em grupos de estudos e com quem troquei ideias e que muitas vezes, sem perceber, nos ajudamos em cada momento, em especial ao colega Antonio Marcos Lescano, pelo apoio e pela ajuda nas muitas vezes em que precisei.

À Coordenação do Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens, em especial à secretária Ana Carla Gonçalves, pela dedicação e pela paciência, mas principalmente pela atenção a mim destinada.

À CAPES, pelo apoio financeiro, indispensável para o desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

Analisa-se neste trabalho a tríade catástrofe, medo e horror, tendo como *corpus* as obras *A asa esquerda do anjo* (em edição de 1998), de Lya Luft, e *La casa de Bernarda Alba* (em edição de 2005), de Federico García Lorca. São textos literários que, apesar de pertencerem a gêneros distintos – narrativo e dramático, respectivamente –, compartilham da mesma temática, o deslocamento da ordem familiar, representado não somente por meio do medo que ocorre em face do autoritarismo, mas que, comumente, se apresenta como consequência de uma grande mudança ou transformação na vida dos envolvidos na trama. Para tanto nos valem, entre outras, das propostas teóricas de Seligmann-Silva (2000), Jean Delumeau (2009) e Sigmund Freud (1996). O percurso abrange aspectos do medo na civilização ocidental, partindo para a problemática da catástrofe como desencadeadora do medo, tomando-a enquanto “desabamento” ou “desastre”, ocorrido em ambos os textos literários no contexto familiar, silenciosamente, porém com severidade, chocando-se com as personagens e causando-lhes, por conseguinte, o desordenamento familiar. O cotidiano é o palco da catástrofe não vista, mas profundamente sentida, e que causa danos que corroem as relações intra e extra-familiares. O luto de oito anos imposto por Bernarda em *La casa de Bernarda Alba*, após a morte do marido, e a opressão sentida por Guísela perante a figura da avó em *A asa esquerda do anjo* (1991) desencadeiam sofrimentos e dores que, circularmente, retomam o fio da morte e, como consequência, produzem o horror como efeito de sentido.

Palavras-Chave: Literatura Comparada; Catástrofe; Desordem; Horror.

RESÚMEN

*El objetivo de este trabajo es desarrollar un estudio en torno a la tríada, catástrofe, miedo y horror, teniendo como corpus las obras *A asa esquerda do anjo* (1998), de Lya Luft, y *La casa de Bernarda Alba* (2005), de Federico García Lorca. Son textos que_ a pesar de pertenecer a diferentes géneros _narrativo y dramático, respectivamente_ comparten del mismo tema, el desplazamiento de orden familiar, representadas no sólo por el temor que ocurre delante de alguna autoridad, pero que se presenta habitualmente como resultado de un cambio importante o transformación en las vidas de los implicados en la trama. Para tanto, nos valeremos, entre otros, de las propuestas teóricas de Seligmann-Silva (2000), Jean Delumeau (2009) y Sigmund Freud (1996). El curso cubrirá aspectos del miedo en la civilización occidental, luego el tema de la catástrofe como un desencadenador del miedo, este como "colapso" o "desastre" se presenta en ambos los textos literarios en el contexto familiar, en silencio, pero con firmeza, impactando con los personajes y haciendo-les, por lo tanto, un desorden familiar. Lo cotidiano es el escenario de la catástrofe que no se ve, pero sentida, y causando daños que erosionan las relaciones dentro y fuera de la familia. El luto de ocho años, impuesto por Bernarda en *La casa de Bernarda Alba* después de la muerte de su marido, y la opresión sentida por Guisela ante la figura de su abuela en *A asa esquerda do anjo* (1991) desencadenan dolores y molestias que de manera circular, reanudan el hilo de la muerte y, como resultado se tiene el horror como efecto de sentido.*

Palabras-clave: *Literatura Comparada; Catástrofe; Desorden; Horror.*

SUMÁRIO

RESUMO -----	8
RESUMEN -----	9
INTRODUÇÃO -----	11
CAPÍTULO 1 -----	15
TRAGÉDIA E ROMANCE: UMA APROXIMAÇÃO -----	15
1.1 Comparar é preciso-----	15
1.2. Aproximando <i>La casa de Bernarda Alba</i> e <i>A asa esquerda do anjo</i> -----	18
CAPÍTULO 2 -----	25
O MEDO COMO HERANÇA E A CATÁSTROFE INSTAURADA -----	25
2.1 O medo aflorado-----	26
2.2 A catástrofe perturbadora-----	42
2.3 O luto e suas consequências-----	49
CAPÍTULO 3 -----	58
HORROR COMO EFEITO DE SENTIDO -----	58
3.1 Distinguindo horror natural de horror artístico-----	58
3.2 O casarão e a casa - espaços no romance de Lya Luft e na tragédia de García Lorca-----	65
3.3 Horror em <i>La casa de Bernarda Alba</i> e <i>A asa esquerda do anjo</i> -----	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	88
REFERÊNCIAS -----	91

INTRODUÇÃO

A obra ponderável é a que merece comentários e os provoca, na razão direta da sua riqueza e das sugestões que levanta (Antonio Candido).

Apresentam-se, ao longo desta dissertação, alguns aspectos que envolvem a tríade catástrofe, medo e horror nas obras *La casa de Bernarda Alba* (em edição de 2005), de Federico García Lorca, e *A Asa esquerda do anjo* (em edição de 1991), de Lya Luft.

O desejo de estudar esses textos surgiu, inicialmente, com o intuito de dar continuidade a um ensaio escrito em 2008 sobre o romance luftiano durante o curso de graduação em Letras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. O texto escrito no quarto ano foi requisitado pela professora Valquíria Béda como parte da avaliação anual da disciplina Literatura Brasileira. Era um breve estudo em que se pôde detalhar os aspectos mais relevantes na obra luftiana, como, por exemplo, a relação de opressão/submissão que prevalece no universo da protagonista Gisela. Como *La casa de Bernarda Alba* (2005) também apresenta a problemática relação entre medo, autoritarismo e submissão, esta obra veio complementar esta pesquisa em torno dos temas citados.

Os estudos literários nos últimos anos têm se voltado significativamente para temas como trauma e horror, desencadeados por grandes catástrofes ao longo do século XX, como a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, bem como a onda de terrorismos crescentes no século XXI. Com base na definição aristotélica sobre catástrofe, verifica-se que o termo pode ser compreendido como um evento ou reviravolta que culmina em dor. Ainda que os tempos sejam marcados por grandes catástrofes, Seligmann-Silva (2005, p. 63) aponta que se vive num mundo pós-catástrofes, porém isso não significa uma ruptura com o contexto histórico que envolveu as catástrofes precedentes, e sim que o ser humano está se acostumando a esses momentos, principalmente ao ser bombardeado pelas informações televisivas que, movidas pelo culto ao horror, procuram eternizar cenas que são transmitidas incessantemente a telespectadores cada vez menos criteriosos.

O que se propõe, à luz dos estudos comparados, é aproximar dois textos que, se apresentam características distintas, como veremos a seguir, por outro lado se configuram por meio de uma temática semelhante. O diálogo proposto entre as obras visa trazer à tona aspectos comuns em ambos os textos, mas que são, ao mesmo tempo, sustentados por condições diferentes. Faremos uma breve apresentação de cada autor e, por conseguinte, de seu texto, *corpus* de análise nesta dissertação.

Federico García Lorca nasceu em 1898, na Espanha, numa região chamada Fuente Vaqueros. Viveu mais tarde em Granada, onde estudou Letras e Direito. Sua primeira obra, intitulada *Impressões e paisagens*, foi publicada em 1918. Em 1931, Lorca inicia a escrita da peça *La casa de Bernarda Alba*, cujo enredo apresenta grande semelhança com a realidade de um povoado em Granada onde seus pais tinham duas casas; em uma delas tinham como vizinha uma família de mulheres que viviam sozinhas. Ele encerra a escrita dessa peça em 1936, ano de sua primeira publicação. Esse período também foi marcado por conflitos durante a Revolução Espanhola, que se estendeu de 1931 a 1939. Após concluir a peça, também em 1936, García Lorca foi preso e logo depois fuzilado por militantes favoráveis ao General Francisco Franco, sob a alegação de que ele era “[...] mais perigoso com a caneta do que com um revólver”¹. Apesar de constituir uma ameaça aos militantes políticos, não há indícios de que Lorca fosse um escritor envolvido diretamente com questões políticas, como prefacia Silvina Beatriz Marsimian (2005, p.8. Tradução minha) ao escrever que Federico García Lorca foi “[...] um homem comprometido, sobretudo em favor dos deslocados e humilhados do sistema social: o cigano, o negro, o judeu, o mouro, o pobre e, sobretudo a mulher, aos quais reivindicou em conferências, discursos, entrevistas e em sua obra literária”². Um homem, portanto, envolvido em questões sociais, mas que utilizava, acima de tudo, a literatura como meio de promover a educação.

La casa de Bernarda Alba (2005) é uma tragédia composta de três atos, tendo como espaço uma casa num vilarejo da Espanha. O enredo apresenta a vida da matriarca Bernarda Alba e suas cinco filhas: Adela, com 20 anos; Martirio, com 24; Amélia, com 27 anos; Madalena, com 30; e Angustias, de 39 anos. Um luto é imposto por Bernarda após a morte do segundo marido, Antonio María Benavides, sob o argumento de que

¹ Revista Planeta, ed. 466, jul. 2011.

² [...] un hombre comprometido sobre todo a favor de los desplazados y humillados del sistema social: el gitano, el negro, el judío, el morisco, el pobre y sobretodo la mujer, a los que reivindicó en conferencias, alocuciones, entrevistas y en su obra literaria.

todas as filhas deveriam se enclausurar para ajudar a organizar e a bordar o enxoval da filha mais velha, única que poderia constituir matrimônio. Em decorrência desse fato, a casa se torna um local de conflitos e de opressão que fatalmente culminam em sofrimento para as mulheres que lá residem.

A segunda obra estudada é *A Asa esquerda do Anjo* (1991), de Lya Luft. A escritora nasceu no Rio Grande do Sul, numa cidade colonizada principalmente por alemães, chamada Santa Cruz do Sul, hoje com cerca de 120 mil habitantes. Formou-se em pedagogia e inicialmente fez carreira como tradutora das literaturas inglesa e alemã, traduzindo obras de Virginia Wolf e Thomas Mann, dentre outros. Na década de 1960 escreve seu primeiro livro de poesias, *Canção de limiar* (1964); em 1978 escreve seu primeiro livro de contos, *Matéria do cotidiano*; e em 1980 publica seu primeiro romance, intitulado *As parceiras*, que devido ao grande sucesso teve sete edições publicadas, consagrando a autora no cenário da ficção no Brasil.

Outro aspecto interessante em relação à autora e que convém mencionar, é sua carreira como colunista de uma revista semanal brasileira. Ela partiu da ficção para a realidade como se os romances publicados não fossem suficientes para a exposição de suas posturas, de suas opiniões. Por meio dos textos publicados na revista, Luft enveredou por cenários de questões sociais, manifestando-se sobre o quadro político do Brasil e sobre o curso das coisas. Sua obra mais recente chama-se *O silêncio dos amantes* (2011), nele mantendo a incomunicabilidade familiar como conflito principal.

O romance *A asa esquerda do anjo* (1991), apresenta-se dividido em seis partes, a saber: O exílio; O anjo; As sementes; A rainha da neve; O peixinho dourado; e O parto. A primeira parte, denominada “O exílio”, compreende o instante em que a personagem rememora sua trajetória, suas ansiedades e inseguranças. A última parte, intitulada “O parto”, compreende o momento em que a protagonista se prepara para expulsar o monstro que nela habita. Publicado inicialmente em 1981, a obra apresenta a relação imposição/submissão entre a matriarca Frau Úrsula Wolf e seus descendentes, especialmente a neta Gisela. Essa personagem, filha de mãe brasileira e pai alemão, se sente como uma menina estranha que não sabe corresponder aos anseios da avó, Frau Wolf, que procura a todo custo corrigi-la. O romance se passa em uma pequena cidade do Rio Grande do Sul, com predominância de descendentes de alemães.

Esta análise não tem a pretensão de encerrar as discussões sobre os temas apresentados em relação às obras abordadas, mas sim em enriquecer e apresentar

subsídios que validem o estudo proposto. Para tanto, está dividida em três capítulos: o primeiro reserva-se ao propósito de aproximar gêneros *a priori* distintos, mas que apresentam características em comum. Para esse fim, vale-se das considerações de Yves Stalloni e de Paul Ricoeur, este último com seu texto que visa à apropriação de conceitos aristotélicos aos estudos literários recentes, como foi mencionado antes. Também apresentar-se-ão fundamentações teóricas a respeito da literatura comparada, uma vez que ela embasa este trabalho. No segundo capítulo, conceituam-se a catástrofe e o medo, aquela por meio das contribuições de Aristóteles e de Márcio Seligmann-Silva, esta por meio dos estudos de Jean Delumeau e de Sigmund Freud, tendo em foco as catástrofes como desencadeadoras de uma sensação de medo contínua. Com o intuito de melhor situarmos as personagens das obras, também são analisados aspectos referentes ao espaço predominante nos textos, buscando para tanto auxílio especialmente em Antonio Candido, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, Gaston Bachelard e Gerard Genette. O trabalho de José Alonso T. Freire foi de valia para estabelecermos o percurso analítico que orientou esta dissertação. O terceiro capítulo apresentará as devidas considerações acerca do horror, novamente tomando como base os estudos de Aristóteles e também de Noël Carroll, buscando subsídios para caracterizá-lo como efeito de sentido.

CAPÍTULO 1

A TRAGÉDIA E O ROMANCE: UMA APROXIMAÇÃO

E o futuro da literatura não se decidirá pela simples linha sucessória, mas por essa interação sincrônica que faz com que a literatura seja mais um espaço de escritura-leitura do que uma sequência simples de fontes puras [...] (Leyla Perrone-Moisés).

Para o estudo das categorias apresentadas na Introdução desta dissertação – catástrofe, medo e horror – em obras pertencentes a gêneros distintos – o trágico e o romanesco –, será necessária uma abordagem comparatista, pois que se trata de analisar duas obras sob determinados aspectos que se acredita sejam recorrentes tanto em García-Lorca quanto no romance de Lya Luft.

Ainda que sejam textos literários concebidos em épocas distintas, busca-se o respaldo teórico na concepção de que a literatura comparada tem como propósito “[...] essencialmente o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo” (NITRINI, 2010, p. 24). Pergunta-se: em que medida os textos se aproximam ou se distanciam a ponto de instigar um estudo? Entretanto, ao estabelecer uma análise comparatista, é preciso lembrar que “[...] a comparação entre as obras nunca deve levar a estabelecer uma hierarquia, para determinar quais são as ‘melhores’ e as ‘piores’”, (CANDIDO, 1989, p. 133), mas sim que ambas suscitam o estudo de suas particularidades, ou melhor, “o provocam”, como acrescenta Antonio Candido em O ato crítico, incluso em *A educação pela noite e outros ensaios*.

1.1. COMPARAR É PRECISO

Comparar é sempre ver semelhanças e diferenças (Leyla Perrone-Moisés).

Verificar como os textos literários se relacionam por meio dos temas e analisá-los sob o aspecto do que lhes é similar bem como do que lhes é distinto, eis o objetivo central da literatura comparada.

Segundo Leyla Perroné-Moisés (1990, p. 91), a literatura comparada pode ser compreendida como o estudo das relações entre literaturas, seja ele entre obras literárias, autores, temas ou personagens. Como explicita a autora:

Essas relações podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas etc.

Distantes no tempo, os textos de García-Lorca – *La casa de Bernarda Alba* – e de Lya Luft – *A asa esquerda do anjo* – se relacionam por meio dos temas que direcionam o seu enredo. Ambos apresentam os hábitos e os costumes de cada época e o modo como as personagens se envolvem com o mundo que as cerca, uma vez que a literatura, como forma de expressão, “[...] se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas” (PERRONÉ-MOISÉS, 1990, p. 94). Ela, a literatura, é a arte que se modifica enquanto se relaciona por meio de aspectos como, por exemplo, personagens ou temas, enquanto seu todo advém da intertextualidade possível, das trocas de que são passíveis seus elementos. Pode-se também, segundo Osman Lins (1976, p. 95), “[...] com certeza ir ainda mais longe e afirmar que uma determinada obra enreda-se, não raro, nas demais obras do mesmo escritor”, em seus textos encontram subsídios para escrever outros e assim por diante. Perrone-Moisés afirma que

A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (1990, p. 94)

Porém, se por um lado, muitos críticos escrevem que a literatura se alimenta mais precisamente da literatura e que “[...] está na moda dizer que uma obra literária é constituída mais a partir de outras, que a precederam, do que em função de estímulos diretos da realidade – pessoal, social ou física”, como diz Antonio Candido (1993, p. 111), o próprio Candido acredita haver nisso “boa dose de verdade”, acrescentando,

porém, que “[...] embora filha do mundo, a obra é um mundo”; assim “convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal” (1993, p. 111) .

A obra passa então a ser um objeto singular, e não pode configurar a realidade como ela mesma, apenas apresenta subsídios que dizem respeito aos costumes, ao meio e à época em que foi escrita. Contudo, como afirma Perrone-Moisés (1990, p. 105), “A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto”. Escrever é relacionar-se, de uma forma ou de outra, com outros escritos, sejam eles distintos no tempo ou na forma, o que não encerra o percurso da escrita, sendo um caminho dentre tantos. O ideal seria equilibrar os dois polos: nem tanto verificar uma obra como transformação de obras que a antecederam, nem tanto admiti-la como a realidade de um autor.

La casa de Bernarda Alba (2005) e *A Asa esquerda do Anjo* (1998) pertencem a momentos históricos distintos, portanto, caberá, neste estudo, estabelecer um diálogo entre ambas, que se aproximam sob o ponto de vista temático, mas ao mesmo tempo se afastam se são observadas da perspectiva da época em que foram escritas. Nesta pesquisa também propomos estabelecer as circunstâncias limítrofes que provocam a permanente sensação de medo, instaurada pelas catástrofes ocorridas e que suscitam o horror. A abordagem comparatista aqui proposta visa a uma melhor compreensão dos aspectos que entrelaçam o enredo dos textos mencionados, uma vez que “[...] só se adquire conhecimentos sobre a identidade ou diferença de fenômenos através da comparação; com a comparação começa a ciência [...]” (KAYSER, 1980, p. 31). No entanto, convém lembrar, nas palavras de Osman Lins, que: “Compreender melhor uma obra não significa decifrá-la: os seus corredores são infínitos” (1976, p. 96). Por meio da comparação é possível interpretar, aproximar ou distanciar obras, mas jamais e, sob aspecto algum, encerrá-las ou limitar a interpretação de suas particularidades, muito pelo contrário, amplia-se o campo de análise, permite-se maior alcance. Assim, a literatura comparada, em conjunto com a teoria literária, possibilita a análise e a reflexão sobre um texto literário, configurando-se ambas como ferramentas importantes no estudo de obras sobre amplos aspectos.

Leyla Perrone-Moisés escreve que uma obra literária, como expressão do mundo, deve ser concebida “[...] como algo em movimento; porque ela traz inscritas em si as marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações que presidiram o

seu nascimento [...]” (1990, p. 97). Entretanto, ainda que uma obra traga intrínsecas marcas resultantes do processo de apropriação por parte de um autor, essas marcas não são iguais em todo texto literário, pois há que se ter em conta que esse processo, por vezes perpassado pelo momento histórico e pelos hábitos da sociedade, modifica os aspectos que determinam a obra. Caberá, portanto, neste estudo, evidenciar essas marcas presentes tanto no texto de García Lorca quanto no romance de Lya Luft, e realizar um paralelo entre os dois por intermédio de seus conteúdos.

1.2. APROXIMANDO LA CASA DE BERNARDA ALBA E A ASA ESQUERDA DO ANJO

[...] a melhor literatura intenta muito mais inquietar seu leitor que mostrar-lhes saídas seguras e edificantes (José Alonso Tórres Freire).

Como parte do propósito de estudar textos que a princípio se distanciam quanto ao gênero, será estabelecida a distinção entre o narrativo e o dramático e, na sequência, entre a tragédia e o romance. Postas as principais marcas que os definem como tais, será justificada a escolha pela análise de obras pertencentes a gêneros distintos.

A disposição das obras literárias em gêneros, de acordo com Stalloni (2003, p. 13), foi estabelecida com a preocupação de ordenar, por meio de regras, textos que apresentam características semelhantes. Partindo dos conceitos deixados por Aristóteles (1985, p. 21) a respeito do gênero dramático, sabe-se que ele se subdivide em comédia e em tragédia. De modo que, quando há a imitação de pessoas inferiores, temos a comédia, e como seu propósito é o de provocar o riso, ela se ocupa em representar “[...] não o vitupério, mas o cômico” (ARISTÓTELES, 1985, p. 23). Por outro lado, a tragédia caracteriza-se pela representação de ações de homens superiores, sendo a “[...] imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura” (ARISTÓTELES, 1985, p. 25).

A imitação aqui é compreendida como um processo que faz parte tanto da natureza humana quanto da arte, não devendo ser entendida como simples cópia da realidade, mas como método dinâmico em que se apreende, à maneira de cada um, o que é visto/observado. Em sua *Arte poética* (1985, p. 21-22), Aristóteles afirma que

desde a infância os seres humanos, por meio da imitação, representam o comportamento dos outros, a fim de aprender como sobreviver no meio onde vivem/existem. A esse respeito, também escreve Antoine Compagnon (2003, p. 104): “[...] essa representação da história não é analisada por ele como imitação da realidade, mas como produção de um artefato poético”. O que se evidencia, ainda segundo Compagnon (2003, p. 127), é a “[...] técnica da representação” não o objeto a ser representado. A *mímeses*, por fim, longe de ser uma réplica, “[...] designa um conhecimento próprio do homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo”. Na arte, a imitação da realidade é semelhante a esse processo; é o que torna possível a ficção, ou seja, a *mímeses* é o artifício de que lança mão o poeta e que torna possível a apropriação de uma imagem do real para que seja transposta à ficção.

Também com relação à tragédia, Yves Stalloni (2003, p. 47), em seus estudos sobre os gêneros literários, constatou que o teatro, tendo como primeiro plano a representação do eu, distingue-se da narrativa justamente por esta se configurar pela relação lateral, ou seja, o lugar do ele. O teatro, assim, é escrito para ser encenado, possibilitando a representação em relação direta com o mundo, a representação direta da fala de cada personagem, como se cada um fosse o protagonista de uma ação, sem intermediários para suas atitudes e para seus pensamentos.

A lição de Antonio Candido nos ensina que, “No romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. [...] No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (2011, p. 84). Todo o desenrolar da trama, o que é transmitido ao público se faz por meio de gestos, falas e atitudes das personagens; são elas quem tornam possível a comunicação do que ocorre no palco aos espectadores. Desse modo, no teatro não é comum a presença de um narrador, e a figura de um orador é percebida somente quando há a necessidade de indicações cênicas, como se pode verificar no trecho seguinte de uma das partes de *La casa de Bernarda Alba*:

Habitação branca do interior da casa de Bernarda.

As portas da esquerda são de frente aos dormitórios. As filhas estão sentadas em cadeiras baixas, cosendo. Madalena borda. Junto a elas está La Poncia.³ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 85. Tradução minha)

A passagem acima tem o propósito apenas de situar o espectador na cena. O orador, ao proferir tais palavras, tem como objetivo levar ao público presente detalhes, características do local onde ocorrem os fatos. Dessa maneira, concorda-se com Stalloni (2003, p.41) ao dizer que é possível definir o teatro como uma arte na qual se evidencia um eu plural, em que a enunciação se faz por meio de cada personagem agindo de maneira própria, individual, como se falasse por si mesma ao reproduzir sua fala, fato que culmina em várias vozes compondo cada ato. As personagens constituem, dessa forma, o item principal a que se vincula o enredo. Massaud Moisés (1967, p. 247-248) lembra que

[...] duas são as forças que movimentam uma peça de teatro, o enredo e as personagens, a que tudo o mais está condicionado. Todavia, se examinarmos de perto o problema, compreenderemos que o enredo e as personagens estabelecem entre si inextricável interação, constituindo uma só entidade. E que, a rigor, um existe em função das outras, vale dizer, o enredo somente se organiza com personagens, de forma que sem ela não haveria enredo.

Percebe-se que personagens e enredos constituem o fio condutor da trama; ambos existem e condicionam todo o resto; sem elas não há teatro. Stalloni (2003, p. 43) acrescenta que o gênero “[...] dramático é constituído pela fala pronunciada pelos atores”, fato que o difere do gênero narrativo, pois sabe-se que este se caracteriza especialmente pela presença de um narrador (STALLONI, 2003, p. 74), seja ele em primeira pessoa, quando o narrador é personagem da trama e dela participa em maior ou menor grau, seja em terceira pessoa, quando apenas se reserva o direito de contar os fatos, ou mesmo em segunda pessoa, ainda que isso seja “raro e extravagante”, como acrescenta Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981, p. 40). Uma narrativa se caracteriza, ainda de acordo com Stalloni (2003, p.86), por apresentar uma história, uma forma e um sentido, ou seja, para que uma narrativa se configure como tal é preciso ter o que contar; por conseguinte, é necessário que as personagens se apresentem num espaço e num tempo onde evoluam; que os fatos sejam contados por meio de um

³ *Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios. Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas cosiendo. Magdalena borda. Con ellas está La Poncia.* (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 85)

código, sendo este, por exemplo, a linguagem escrita; e que haja, mesmo que implícita, no decorrer da narrativa, a intencionalidade do autor que, no entanto, não pode ser recuperada.

O romance, uma das formas literárias que também nos interessa nesta dissertação, é considerado por Bakhtin (1988, p. 397) como “[...] único gênero por se constituir, e ainda inacabado”. Ele está em contínua evolução, enquanto outros gêneros, como a epopeia, se encontram já finalizados, documentados. O romance, segundo Bakhtin, é o modo narrativo mais eficaz em representar a realidade:

[...] ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. (1988, p. 400)

Ele se torna expressão do presente que, assim como ele, também é inacabado. O romance chamou para si outros gêneros, numa espécie de “romancização”, processo que os tornou mais “livres” e “leves”, devido ao contato com um tempo não findo. Ele se renova constantemente e assim, procura por meio da verossimilhança se respaldar nos acontecimentos e particularidades de cada época.

Quanto às suas características, pode ser reconhecido, de acordo com Stalloni (2003, p. 96-99), primeiro por ser uma escrita em prosa que privilegia a ficção em detrimento de um retrato da realidade. Entretanto, ainda que a ficção seja posta em primeiro plano, como diz Stalloni, cabe ressaltar a importância em embasar a ficção no que poderia ocorrer no plano do real. Desse modo, esclarece Aristóteles que

É mister também, nos caracteres, como no arranjo das ações, buscar sempre o necessário ou o provável, de modo que seja necessário ou provável que tal personagem diga ou faça tais coisas e necessário ou provável que tal fato se siga a tal outro. (1985, p. 35)

Partindo desse pressuposto, se a construção de uma personagem parte do princípio do que seria “normalmente possível ou comprovável”, como também reforça Yves Reuter (2002, p. 163), é preciso, portanto, que elas sejam “[...] exploradas nas suas dimensões mais cotidianas (acordar, deitar, alimentar-se...). Recebem nomes motivados

por conotações nacionais ou sociais, às vezes explicados no decorrer das cenas típicas (batismos, casamentos...)” (REUTER, 2002, p. 164). Quanto mais o autor tira proveito desse cotidiano que envolve a ação das personagens, mais sua obra se encontrará próxima do que é provável.

Concorda-se também com Barthes (1972, p.36) ao escrever que os detalhes, à primeira vista inúteis, são inevitáveis. Pouco acrescenta ou importa ao enredo saber que “Michelet contando a morte de Charlotte Corday e relatando que na prisão, antes da chegada do carrasco, recebeu a visita de um pintor que fez seu retrato, vindo a precisar que, *“ao fim de uma hora e meia, bateram levemente a uma pequena porta que estava atrás dela”* (BARTHES, 1972, p. 35. Grifos do autor). Barthes avalia como determinados elementos textuais que não têm função direta na narrativa não se inserem sem motivo no texto: “[...] que o carrasco suceda ao pintor, isso é necessário à história: o tempo que durou a pose, a dimensão e a situação da porta são inúteis (mas o tema da porta, a doçura da morte que bate têm um valor simbólico indiscutível)” (1972, p. 36). A apreciação de certos detalhes propicia o deleite no leitor. Nesta (in)aparência é que se encontra a grande relevância do detalhe (BARTHES, 1972, p. 36). Os objetos descritos nada significariam se estivessem isolados do contexto do qual fazem parte. O efeito do real é como a simulação da presença, uma vez que os detalhes são elementos que agem para a caracterização do ambiente ou das personagens, deixando transparecer a intimidade delas, desnudando tentativas de anonimato, entregando ao leitor os hábitos da mais solitária das personagens.

No que diz respeito ainda à semelhança com o real, Antonio Candido (2011) afirma que esse processo se dá quando o autor, movido por um modelo de realidade, acrescenta a essa referência, situada agora no plano psicológico, sua “[...] incógnita pessoal”, que o torna distinto do mundo, mas ao mesmo tempo completo, de tal forma que constitua a ficção em si. Portanto, o autor, segundo Freire (2008, p. 40),

[...] busca criar um mundo ficcional independente – transfigurando a realidade – ou mesmo desfigurando-a, ainda que referências a ela sejam abundantes no texto –, como um todo coerente, composto segundo uma lógica interna: a verossimilhança.

Ao contar à sua maneira, baseado em sua impressão de mundo, o autor dá ao narrado sua contribuição e desse modo a narrativa passa a pertencer ao que se denomina ficção. Walter Benjamin (1985, p. 203) acredita que o autor “[...] é livre para interpretar

a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”, o que leva para o âmbito da verossimilhança. Ela é alcançada, de acordo com Candido (2011), a partir de alterações do que há no mundo concreto, numa espécie de processo utilizado pelo autor ao se apropriar de indícios da realidade. Assim, “[...] o princípio que rege o aproveitamento do real é o da *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas” (CANDIDO, 2011, p. 67. Grifo do autor). Cabe ao autor acrescentar à narrativa o que achar oportuno, como também modificar o que deseja, para, ao final, sua obra constituir a história pretendida.

A aproximação entre tragédia e romance se dá, inicialmente, por serem ambas artes literárias, ainda que uma obra teatral somente se configure como tal quando representada em ação/no palco. Porém, ela se apresenta, antes disso, como texto literário. Antonio Candido reforça essa questão ao falar da obviedade das semelhanças entre o romance e a peça de teatro, pois tanto um quanto outro “[...] contam uma história que aconteceu em algum lugar, em algum tempo e a certo número de pessoas” (2011, p. 83). Candido acrescenta que muitas vezes o teatro se apropria do romance para adaptações e que apesar de se tratarem de textos literários cuja intenção é contar alguma coisa, há ainda outro processo comum, utilizado tanto pela tragédia quanto pelo romance: a imitação, posto que, mesmo sendo gêneros distintos, tanto a tragédia quanto o romance nutrem-se especialmente de vestígios do mundo real. Essa afirmativa também é compartilhada por Benedito Nunes quando este afirma que “[...] a tragédia e a epopeia são gêneros que repousam no mesmo fundamento: a *mimesis praxeos*, imitação ou representação da ação, que cada uma realiza de modo diferente, a primeira pela atuação dos personagens, e a segunda pela narração” (2008, p. 8). Essa aproximação entre os dois gêneros se realiza por meio dos eventos que ambos apresentam, cada um a sua maneira, e aos quais o tempo é fator comum e as personagens estão vinculadas.

Tomar-se-ão de empréstimo os estudos de Paul Ricoeur (1993, p.329) com relação a narrativas que não se aproximam da tragédia grega, mas que podem ser estudadas à luz dos conceitos aristotélicos. Vale-se então de sua estratégia de apropriação, como artifício que propõe a reinscrição da narrativa. Para tal feito, Ricoeur aproxima mimeses, que ele traduz por “atividade mimética” de *mythos* “produção de intriga” e procura explicitar o quanto Aristóteles incluiu a questão da narratividade em seus estudos, propondo a retomada do que não era uma problemática em *A poética*: “A *mimesis* dos agentes se divide em dois grupos, segundo seja o próprio poeta que

componha a fábula, a história, a intriga, *contando-a*, ou segundo a condução da ação seja confiada aos próprios agentes (sic) sob a máscara dos atores” (RICOEUR, 1996, p. 332. Grifo do autor). Enquanto a tragédia é reconhecida pela representação da ação, o contar se caracterizaria como pertencente ao campo da narratividade. Portanto, Aristóteles (1985, p. 19) atribui à mímeses não somente o papel de processo pelo qual passa a escrita da tragédia e da comédia, mas também a escrita da epopeia. Ricoeur (1996, p. 332) acrescenta: “Eis a narrativa – *a diégeses ou a apanggelia* – portanto a epopeia, aparentemente excluídos do campo de investigação em benefício unicamente da tragédia e da comédia”. Como acrescenta Compagnon (2003, p. 104), a mímesis, portanto, passa a ser a representação das ações humanas enquanto o *mythos*, a história que era precisamente uma construção da narrativa.

Também em *A Personagem de ficção*, Antonio Candido (2011, p. 84), ao recordar que “[...] o teatro é ação e romance narração”, escreve que “Aristóteles, em sua Poética, foi quem primeiro colocou a questão nesses termos, ao cotejar o poema épico (que sob este aspecto se assemelha ao romance) com a tragédia”. Aristóteles também estabelece que

Uma terceira diferença nessas artes reside em como representam cada um desses objetos. Com efeito, podem-se às vezes representar pelos mesmos meios os mesmos objetos, seja narrando, quer pela boca duma personagem, como fez Homero, quer na primeira pessoa, sem mudá-la, seja deixando as personagens imitadas tudo fazer, agindo. (ARISTÓTELES, 1985, p. 21)

Verifica-se, portanto, que houve a preocupação em distinguir narração de ação, sendo a narrativa associada ao poema épico, deixando ainda evidente que a mímeses, era parte fundamental tanto na arte de contar como na arte de encenar. A estratégia de apropriação que propõe Ricoeur (1996, p. 335) consiste em retomar os conceitos propostos por Aristóteles de modo a aplicá-los no campo da narratividade, estabelecendo, assim, a narrativa como metagênero. Para tanto, o autor se embasa no próprio significado de *mythos*, “reunião de ações completadas”, como abordagem teórica. Ricoeur (1996, p. 334) afirma que o objetivo de incluir os “[...] conceitos maiores da Poética” no campo de uma “problemática que não era a de Aristóteles” se dá justamente por conta da oposição entre narrativa e drama. As transformações ocorridas em decorrência da sucessão do tempo podem estabelecer novas características, no entanto percebe-se ainda que “[...] na medida em que Homero *compõe* suas narrações

segundo a maneira pela qual o poeta trágico ou cômico ‘ordena os fatos’, o *mythos* torna-se uma estrutura comum à narrativa e ao drama” (RICOEUR, 1996, p. 332. Grifo do autor).

No campo da narratividade é dada, portanto, relevância ao *mythos* como processo utilizado tanto em contar quanto em “ordenar” os fatos. Seguindo também o raciocínio de Antonie Compagnon (2003, p.104), “[...] aquilo que cabe à *mimèsis*, tanto na epopéia como na tragédia, é a história, *mythos*, como *mimèsis* da ação; trata-se pois da narração”. As narrativas, de modo geral, se estabelecem então como metagêneros, sendo constituídas por meio do *mythos*, da função criadora.

No capítulo seguinte, será apresentado o modo como o medo e a catástrofe ordenam narrativamente *La casa de Bernarda Alba* e *A asa esquerda do anjo*.

CAPÍTULO 2

O MEDO COMO HERANÇA E A CATÁSTROFE INSTAURADA

Na primeira noite eles se aproximam
e roubam uma flor
do nosso jardim.
E não dizemos nada.
Na segunda noite, já não se escondem:
pisam as flores,
matam nosso cão,
e não dizemos nada.
Até que um dia,
o mais frágil deles
entra sozinho em nossa casa,
rouba-nos a luz, e,
conhecendo nosso medo,
arranca-nos a voz da garganta.
E já não podemos dizer nada

(“No caminho com Maiakovisk”, Eduardo Alves da Costa).

A partir de um estudo do medo na civilização ocidental, Delumeau (2009), nota que o modo de perceber o que poderia abalar as convicções de um povo torna-se distinto em cada época. Na antiguidade clássica o medo era visto como sinal de fraqueza, sendo mais associado à plebe do que à nobreza, fato que levou a literatura a

ocupar-se naquela época em exaltar os grandes feitos e a valentia dos nobres com maior frequência.

Na Europa, durante a Idade Moderna, o mar, tido como “lugar do medo” (DELUMEAU, 2009, p. 54), era constantemente relacionado ao desconhecido. Lá onde os olhos não alcançam poderia surgir uma série de ameaças, desde terríveis doenças, como, a peste negra, até mesmo grandes invasões. Há ainda, o mistério dos que partiram em navegações e nunca mais retornaram.

Se o medo está intimamente ligado a situações limítrofes, serão trazidas à tona evidências que mostram como, por meio das catástrofes que permeiam o enredo das obras de García-Lorca (2005) e de Lya Luft (1998), é instaurada nas personagens uma sensação constante de medo. Essa sensação de medo persistente é obstáculo marcante frente a qualquer reação que possa apaziguar ou transformar as circunstâncias em que essas personagens se encontram.

2.1 O MEDO AFLORADO

Mesmo a crueldade, esse vício antinatural, habita em nós, pois paralelamente à compaixão experimentamos uma volúpia agri-doce, e doentia, ao espetáculo do sofrimento alheio (Michel de Montaigne).

Ao se traçar um panorama sobre a história do medo na civilização ocidental, de acordo com Jean Delumeau (2009, p. 14), esse sentimento inicialmente perpassa a aproximação de determinadas características humanas como, por exemplo, a fraqueza. Sendo assim, o medo era associado à derrota do ser e não deveria ser demonstrado; ao contrário, era preciso ao homem mostrar-se destemido e valente. Na antiguidade clássica, a exaltação da coragem era frequentemente narrada nas epopeias, como na grandiosidade heroica apresentada em *A Ilíada*.

[...] Por Zeus flagelados, os nobres Aquinos
se amontoavam nas côncavas naves, fugindo de Heitor,
suscitador poderoso do medo, guerreiro selvagem,
que um turbilhão parecia, ao lançar-se, ardoroso, na luta. (HOMERO, [s.d],
p. 246)

Considerando que a covardia na *polis* grega se aproximava do que se configura como derrota, o herói deveria se apresentar em suas mais perfeitas condições de força, prostrando-se grandioso para suscitar o temor no oponente, pois “[...] o medo vil não refreia a nenhum; ninguém, só por desídia, foge da guerra funesta” (HOMERO, [s.d], p. 265). Um verdadeiro guerreiro jamais desistia da luta. Sua bravura se elevava e quando diante da morte, mostrava-se destemido, pois “[...] existe um modo de morrer em combate, na flor da idade, que confere [...], aquele conjunto de qualidades, prestígios, valores [...]” (VERNANT, 1979, p. 31).

Segundo Vernant, era preciso mostrar coragem, uma vez que enfrentar o inimigo no campo de batalha garantia ao guerreiro que sua morte fosse glorificada em cânticos pelo povo por toda a eternidade. “A bela morte também é a morte gloriosa, *eukleès thanatós*. Ela eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda a duração dos tempos vindouros [...]” (VERNANT, 1979, p. 32). Na concepção heroica, a vida seria irrelevante caso sua morte não fosse propagada pela civilização como sinônimo de valentia, virilidade e lealdade para com a pátria: “[...] o canto poético, [...] só tem por objetivo evocar os *kléa andrón*, os altos feitos gloriosos realizados pelos homens de antanho e perpetuar-lhes a lembrança [...]” (VERNANT, 1979, p. 41). Ao herói restava uma existência breve, porém gloriosa. Ao covarde, uma longa jornada na terra, sem feitos grandiosos que pudessem ecoar na eternidade.

Jean Delumeau (2009) relembra que Durante o século XIV a ascensão da burguesia e a literatura produzida na época exaltavam os heróis que enfrentavam os inimigos em favor de sua glória ou, ainda, lutando para defender o amor que destinavam a sua donzela. Um verdadeiro guerreiro deveria enfrentar com coragem e força todos os perigos que a ele se apresentassem, defendendo sua honra com valentia quando a batalha se concretizasse, pois era o momento em que demonstrar medo estava fora de questão.

É preciso atentar para a estreita relação entre medo e poder: na Renascença, os poderosos eram representados por meio de estátuas e imagens, sustentando-se pelas imagens e pelas histórias de seus feitos heroicos, que incutiam medo na população em geral, marcando-a com a insígnia de que “[...] os humildes são medrosos” (DELUMEAU, 2009, p. 17). Desse modo, fazendo uma população quase toda crer na sua inferioridade frente ao poder exercido pela elite, faz-se com que ela permaneça no lugar onde se encontra e que não tente avançar além dos limites impostos.

Mesmo após a Revolução Francesa, quando os plebeus conquistaram o direito à coragem, o discurso do medo tornou-se cópia do anterior, levando ao recrudescimento do medo frente ao heroísmo. Desde então, as relações entre medo e poder apoiam-se nessas concepções em detrimento de um estudo empírico a respeito do seu real significado. Delumeau (2009, p. 20) enfatiza que “[...] medo e covardia não são sinônimos”. O sujeito covarde não se preocupa com a perpetuação da espécie, apenas com ele mesmo; não mata, manda matar; e não assume as consequências de suas atitudes. O comportamento de Filippo-Maria Visconti⁴ (1392-1447), como descrito por Jean Delumeau, ilustra melhor essa diferença. Foi um homem que

[...] empreendeu guerras longas e difíceis. Mas mandava revistar todas as pessoas que entravam no castelo de Milão e proibia que se parasse perto das janelas. Acreditava nos astros e na fatalidade e invocava ao mesmo tempo a proteção de uma legião de santos. Esse grande leitor dos romances de cavalaria, esse fervoroso admirador de seus heróis, não queria ouvir falar da morte, fazendo até expulsar do castelo seus favoritos quando agonizavam. (DELUMEAU, 2009, p. 20)

É assim que muitas vezes a coragem esmorece diante da morte próxima ou perante a possibilidade de enfrentar as consequências de atos violentos. O homem se acovarda quando em face das perversidades que cometeu, escondendo-se e aprisionando-se para não sofrer retaliações ou arcar com as consequências das destruições que comandou. Ou ainda, quando guiado pela maldade, aproveita-se da inferioridade do oponente para sobressair.

Montaigne (1996, p. 70) acrescenta que se vantagens forem alcançadas ao longo do percurso de um duelo, estas são consideradas aceitas, caso contrário, trata-se evidentemente de um “abuso”. Montaigne (1996, p. 69) afirma ainda que os valentes que se preocupam em tirar vantagens antes do combate são “[...] como os cachorros covardes que em casa rasgam e laceram as peles de animais selvagens e deles não ousam aproximar-se em campo aberto”. Homens cuja valentia depende da fraqueza alheia podem ser capazes de comandar atrocidades sem nunca empunhar uma arma: “A covardia é mãe da crueldade” (MONTAIGNE, 1996, p. 68). Como reféns dos atos cometidos, muitos homens precipitaram-se, ordenando que sangue escorresse antes que alguma retaliação os atingisse. Foi o caso de Filipe, rei da Macedônia, que dominado

⁴ Filippo Maria-Visconti governa Milão sozinho a partir de 1412, data do assassinato do irmão, recuperando as terras governadas pelo pai, incluindo Génova. . (Disponível em: http://www.arqnet.pt/portal/teoria/guerras_italia.html. Acesso em: 15 Set 2014).

pelo medo por tantas mortes e intrigas causadas resolveu mandar matar todos os filhos daqueles que havia ofendido (MONTAIGNE, 1996, p. 73). O preço pago para sua segurança foi carregar o peso das inúmeras mortes comandadas.

Por outro lado, o medo é componente indispensável ao ser humano, fator que garante sua sobrevivência e sua segurança na sociedade. Sendo inerente ao ser humano, como “[...] um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte” (DELUMEAU, 2009, p. 24) e fazendo parte de sua natureza, especialmente diante de algo desconhecido, o medo o mantém longe dos perigos que possam destruí-lo ou incapacitá-lo. O ser humano carece de se sentir seguro na vida.

A necessidade de segurança é, portanto fundamental: está na base da afetividade e da moral humanas. A insegurança é símbolo de morte e a segurança, símbolo de vida. O companheiro, o anjo da guarda, o amigo, o ser benéfico é sempre aquele que difunde a segurança. (C. OLDIE, 1947, *apud* DELUMEAU, 2009, p. 23)

Aproveitando-se dessa necessidade que o homem tem de se sentir seguro diante da vida, o discurso teológico se baseou na oferta de segurança e bem estar e durante séculos inundou as sociedades com suas promessas de salvação. A população carente, refém do medo de alguma punição, da peste e do receio de permanecer eternamente no fogo do inferno, sofria submissa as imposições e os caprichos da instituição católica. Com a peste desolando a Europa, a linguagem religiosa se tornou mais enfática nas questões que envolviam o arrependimento de cada um, pois,

Sendo uma cidade inteira considerada culpada, sentia-se necessidade de implorações coletivas e de penitências públicas cuja unanimidade e o aspecto, se ousar dizer, quantitativo, poderiam talvez impressionar o Altíssimo. Uma estampa inglesa do século XVII mostra a multidão reunida, em tempo de epidemia, diante da catedral Saint Paul para escutar um sermão. A legenda diz: ‘Senhor, tende piedade de nós. Prantos, jejuns e preces’. (DELUMEAU, 2009, p. 214)

Essa necessidade de segurança é a corrente que mantém homens reféns de certos costumes, crenças, objetos e mesmo de pessoas que dão a impressão de estarem constantemente preservados não só da perda, mas também de algum perigo iminente. Ao povo restava apegar-se à única possibilidade de salvação existente.

No caso das mulheres de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, elas estão presas sob o autoritarismo de Bernarda, que não somente representa uma

autoridade na casa, mas também os bons costumes pregados pela igreja católica e pela sociedade espanhola de sua época (década de 1930). Percebe-se isso numa passagem durante a missa fúnebre do esposo de Bernarda. A matriarca além de se ocupar demasiadamente com a limpeza da residência, para que esteja impecável aos olhos dos presentes, vigia para que suas cinco filhas não saiam de sua vista. Por isso, ao notar a ausência de Angustias, a matriarca não hesita e dá um grito para que a moça se apresente:

BERNARDA – (Furiosa.) Angustias! Angustias!
 ANGUSTIAS – (Entrando.) O que a senhora manda?
 BERNARDA – Que olhavas e a quem?
 ANGUSTIAS – Ninguém.
 BERNARDA – É decente que uma mulher de sua classe saia com o anzol atrás de um homem no dia da missa de seu pai? Responde? Para quem olhava?
 [...]
 ANGUSTIAS – Ninguém!⁵ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 57. Tradução minha)

Bernarda lança mão dos princípios dos bons costumes inculcados pela religião católica e pela sociedade durante séculos para que a filha obedeça. Ao interrogar a filha, não espera outra resposta que não a satisfação de suas vontades, pois a palavra “decente” traz consigo o peso da responsabilidade que uma mulher tem para com a sociedade. Mesmo diante da resposta da filha, a matriarca se irrita e não pensa duas vezes em agredir aquela que ousou desrespeitar suas ordens: “Bernarda – (avançando com a bengala.) Mole! Derretida! (lhe dá um soco.)”⁶ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 57. Tradução minha).

A fala de Bernarda parece querer resgatar a filha do que ela realmente considera um erro. Para tanto, tenta incutir culpa à atitude de Angustias ao repreendê-la

⁵ BERNARDA – (Furiosa.) ¡Angustias! ¡Angustias!

ANGUSTIAS – (Entrando.) ¿Qué manda usted?

BERNARDA. – ¿Qué mirabas y a quién?

ANGUSTIAS – A nadie.

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

[...]

ANGUSTIAS – ¡A nadie! (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 57)

⁶ BERNARDA – (Avanzando con el bastón.) ¡Suave! ¡Dulzarrona! (Le da.). (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 57)

por sair justamente durante a missa do pai falecido. Freud (1996, p.127), em *O mal estar da civilização*, escreve que a culpa é mais um artifício usado para reprimir qualquer agressividade. O psicanalista austríaco acredita que a culpa tem suas origens no medo: num primeiro momento, quando, por medo, se abre mão dos desejos, em função do amor por uma autoridade; num segundo momento, a culpa surge quando o indivíduo se anula por medo do próprio superego. No entanto, na segunda situação, ocorre algo distinto, pois não se pode esconder de si mesmo os próprios instintos. Nas palavras de Freud,

Em primeiro lugar, vem a renúncia ao instinto, devido ao medo de agressão por parte da autoridade *externa*. (É a isso, naturalmente, que o medo da perda de amor equivale, pois o amor constitui proteção contra essa agressão punitiva.) Depois, vem a organização de uma autoridade *interna* e a renúncia ao instinto devido ao medo dela, ou seja, devido ao medo da consciência. (1996, p. 131)

O indivíduo, ao ter a percepção de que cometeu algo “errado” aos olhos de seu superior, sente-se como causador de um dano por tal atitude. Gisela, em *A asa esquerda do anjo*, de Lya Luft, após novamente ser encaminhada para a sala do diretor, cujo trajeto os “pés sabiam de cor”, e repreendida pelo comportamento alheio em sala de aula, admite sentir-se culpada por não ser como todos gostariam que ela fosse: disciplinada, atenta e educada: “Saía da sala sabendo que em casa o sermão também se repetiria, pois meu pai era avisado por telefone. Sentia-me vagamente injustiçada, mas carregava a culpa pela falta de atenção, de interesse, de habilidade” (LUFT, 1991, p. 23). Gisela acreditava ser o oposto de tudo que esperavam que ela fosse. A falta de atenção em sala de aula se dava pelos muitos momentos em que se distanciava para pensar em sua vida e como que ela gostaria de viver. Em *O mal estar da civilização*, Freud escreve que a culpa muitas vezes se manifesta no indivíduo por meio de influências próximas a ele e que decidem o que é bom e o que é ruim, e sua aceitação está ligada ao medo da perda. O indivíduo se submete, devido à dependência que tem diante de uma autoridade que pode tanto protegê-lo quanto abandoná-lo:

Esse motivo é facilmente descoberto no desamparo e na dependência dela em relação a outras pessoas, e pode ser mais bem designado como medo da perda de amor. Se ela perde o amor de outra pessoa de quem é dependente, deixa também de ser protegida de uma série de perigos. (FREUD, 1996, p. 128)

No caso de Gisela, essa dependência se dá por meio do investimento recebido, pelo fato de ser Frau Wolf a responsável por suprir, de certa forma, as necessidades materiais das pessoas que a cercam como, por exemplo, as aulas de piano e os objetos desejados pela neta. Percebe-se como Gisela se pega desejando um simples acessório que um dia poderia lhe pertencer: “Broche de camafeu, um dia ela dissera que depois de sua morte o broche seria meu. Às vezes envergonhava-me por desejar que a velha morresse para enfim ser meu o objeto cobiçado” (LUFT, 1998, p. 16). Ao pensar por esse aspecto, o investimento depositado em Gisela deve ser devolvido, como um retorno convertido em paga, moldado, rerepresentado em forma de obediência, submissão e educação de acordo com as normas determinadas.

O mal também se torna tudo o que pode separar o indivíduo de algo que considera, de alguma forma, uma segurança para si. Esse mal pode se manifestar, segundo Freud, na forma de punição por parte até mesmo de um superior.

Acima de tudo, fica exposta ao perigo de que essa pessoa mais forte mostre a sua superioridade sob forma de punição. De início, portanto, mau é tudo aquilo que, com a perda do amor, nos faz sentir ameaçados. Por medo dessa perda, deve-se evitá-lo. (FREUD, 1996, p. 128)

Essa segunda situação se apresenta nas obras estudadas. Em *A asa esquerda do anjo*, nota-se que o medo, por mais velado que possa parecer, guia os passos dos que vivem sob as ordens de Frau Úrsula Wolf, uma mulher “[...] que a todos controlava com olhos atentos e a tudo avaliava com opiniões indiscutíveis” (LUFT, 1998, p.19). Diante da situação em que se encontra, nas falas de Gisela existe uma grande solidão: “Nenhum deles, exceto talvez minha mãe, suspeitava da extensão da minha dor e do meu medo de jamais vir a pertencer a nada ou a ninguém” (LUFT, 1998, p. 32). Uma solidão capaz de fazê-la duvidar do próprio futuro, duvidar de que um dia pudesse ser livre. Enquanto isso, a grande dama conseguia impor suas vontades, e Gisela confessa que: “[...] sentia medo dela: seu olhar perscrutador atingia os cantos da alma que eu queria manter escondidos” (LUFT, 1998, p. 43). A menina sentia-se vigiada constantemente, pois o olhar intimidador de sua avó conseguia enxergar até mesmo o que ela gostaria de manter oculto. A tirania de Frau Wolf se fazia tão presente na rotina dos familiares que Gisela chega a comparar as atitudes da grande dama ao comportamento de um nazista, e em certos momentos surpreende-se pensando na avó por essa expressão:

Eu escutava de longe, angustiada porque os adultos se deixavam separar por uma guerra que já terminara; quando sentia raiva de minha avó, do seu poder de, uma forma ou outra, controlar também a vida em nossa casa, surpreendia-me pensando nela como uma velha nazista, embora não soubesse direito o que a expressão significava. (LUFT, 1998, p. 28).

A personagem, mesmo obtendo pouca explicação acerca desse assunto e na incerteza do significado da palavra nazista, passa a associá-la a algo ruim, especialmente devido às críticas que recebe dos alunos na escola onde estuda. Seus colegas passam a dirigir-lhe comentários desagradáveis, contendo as palavras “alemão” e “nazista”, em decorrência das perseguições aos judeus na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. As ofensas não só se davam por conta da origem alemã da família Wolf, mas conjuntamente por conta das imposições da matriarca, que ultrapassavam as paredes da casa familiar e se instalavam nas ruas e no comércio da cidade que escolheu para viver:

Ninguém convenceria Frau Wolf de que não fazia sentido exigir que se falasse unicamente alemão com ela, que viera menina para o Brasil e aqui tivera filhos e netos. Esses detalhes não lhe pareciam importantes. Nas lojas, só consentia em ser atendida por balconistas que falassem o seu idioma. (LUFT, 1998, p. 25)

Gisela reconhece que a avó era “[...] antipatizada por causa dos ares de grande dama. Os brasileiros não a suportavam” (LUFT, 1998, p. 25). Essa altivez não era bem vista numa cidade pequena onde todos se conheciam. Seguindo os estudos de Freud, especialmente em *O mal estar da civilização* (1996), é possível dizer que as personagens Bernarda e Frau Wolf, de García-Lorca e de Lya Luft, respectivamente, compartilham muitas características em comum, dentre elas a de se configurarem como uma autoridade externa a quem as pessoas que com elas convivem temem, renunciando aos desejos mais íntimos.

Para conviver com Frau Úrsula Wolf, era preciso renunciar sempre, como a mãe de Gisela fez ao abrir mão das origens a partir do momento em que se casou com Otto Wolf. Maria da Graça “[...] fala alemão, devagar porque essa não é a sua língua. Mas esforçou-se e aprendeu o suficiente para abrandar a desaprovação da nova família” (LUFT, 1998, p. 18). Gisela comenta ainda a questão do nome estrangeiro agregado ao

sobrenome da mãe: “Maria da Graça Moreira Wolf, único nome estrangeiro que um dia inscreveriam na parede do jazigo” (LUFT, 1998, p. 21). Gisela via a mãe como “[...] uma mulher doce e alegre; raramente [...] zangada. Sabia manter a serenidade mesmo diante de certas observações mordazes da sogra, que sempre a considerava uma estrangeira” (LUFT, 1998, p. 20). Nota-se na fala da personagem quão cruéis são as exigências de Frau Wolf, pois não importava o quanto todos se esforçassem, jamais seriam considerados membros autênticos da família Wolf.

A renúncia também faz parte das personagens da obra de Federico García Lorca, uma vez que as filhas de Bernarda vivem sob seu teto, sendo preciso fazer tudo como ela impõe. Mesmo sentindo necessidade e desejo de se casarem, as filhas são obrigadas a renunciar a esse sentimento em favor das vontades da mãe. La Poncia, ao mencionar o fato de que suas filhas estão em idade de constituírem família, é interrompida com rispidez pela matriarca:

LA PONCIA – É que suas filhas já estão em idade de conseguir! [...] Angustias já deve ter pouco mais que trinta.
 BERNARDA – Trinta e nove exatamente.
 LA PONCIA – Imagine. E nunca teve um noivo...
 BERNARDA – (Furiosa.) Não, não teve noivo nenhuma delas e não lhes faz falta! Podem passar muito bem sem.
 LA PONCIA. – Não quis te ofender.⁷ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 60. Tradução minha)

A autoridade se apresenta sob a forma de tirania seja na personagem luftiana Frau Wolf, que “[...] tiranizava toda a família” (LUFT, 1998, p. 18), seja na personagem de García Lorca, Bernarda Alba, “Tirana de todos os que a rodeiam”⁸ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 36. Tradução minha). Bernarda se faz tão presente na casa onde reside que ela se dá o direito de decidir cada passo que as filhas devem tomar na vida, apesar de estarem já em idade de namorar e de constituir família. Elas devem obedecer ao luto imposto e assim renunciar aos desejos que lhes são inerentes. Bernarda não dá às filhas outra opção a não ser passar o tempo confeccionando roupas de cama e mesa para um tardio

⁷ LA PONCIA – *¡Es que tus hijas já están ya en edad de merecer! [...] Angustias ya debe ter poco más de los treinta.*

BERNARDA – *Treinta y nueve justos.*

LA PONCIA – *Figurate. Y no há tenido nunca novio...*

BERNARDA – (Furiosa.) *¡No, no há tenido novio ninguna ni les hace falta! Pueden pasarse muy bien.*

LA PONCIA – *No he querido ofenderte.* (GARCÍA-LORCA, 2005, p.60)

⁸*Tirana de todos los que la rodean.* (GARCÍA-LORCA, 2005, p.36)

casamento a que poucas terão acesso. Justifica sua atitude, respondendo-lhes friamente que “Isso é ser mulher”⁹ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 53. Tradução minha).

A frase pronunciada e as atitudes de Bernarda reproduzem um costume que Jean Delumeau (2009, p. 463) acredita ter se originado também a partir do medo, entretanto essa questão não obteve relevância necessária a ponto de ser analisada ao longo do tempo. Nas palavras do autor, o medo representa um tema “[...] cujo estudo por muito tempo se negligenciou e que a própria psicanálise subestimou até época recente” (2009, p. 463). O autor identificou que, em tempos longínquos, as mulheres, além de enigmáticas, foram consideradas sagradas:

Da idade da pedra, que nos deixou muito mais representações femininas do que masculinas, até a época romântica, de certa maneira a mulher foi exaltada. De início deusa da fecundidade, [...] e imagem da natureza inesgotável, com Atena torna-se a divina sabedoria, com a Virgem Maria o canal de toda graça e o sorriso da bondade suprema. (DELUMEAU, 2009, p. 462)

No entanto, esse *status* feminino, que se dividia entre a sexualidade e o sagrado, foi aos poucos sendo substituído por um sentimento confuso por parte dos homens. A hostilidade em relação às mulheres é pensada por Jean Delumeau como consequência do próprio receio que os homens passaram a sentir do poder que a presença delas exercia: “Essa veneração do homem pela mulher foi contrabalançada ao longo das eras pelo medo que ele sentiu do outro sexo, particularmente nas sociedades de estrutura patriarcais” (2009, p. 463). A condição de deusa e de mãe mostrou-se uma ameaça e não mais como algo a ser venerado e exaltado, assim como o fora anteriormente, pois ambas as qualidades se apresentavam como forças desconhecidas ou não compreendidas pelo sexo oposto.

Em decorrência desse medo, durante muitos séculos a mulher foi excluída, proibida e difamada pela sociedade em geral, em parte pelo Cristianismo, “[...] que muito cedo o integrou e agitou esse espantalho” (DELUMEAU, 2009, p. 468), religião cujos representantes compunham cânticos perpetuados pela boca do povo e que antes de serem sermões “[...] exprimiam de mil maneiras [...] o medo duradouro que esses clérigos consagrados à castidade experimentavam diante do outro sexo. Para não sucumbir aos seus encantos, incansavelmente o declaravam perigoso e diabólico”

⁹ *Eso tiene ser mujer.* (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 53)

(DELUMEAU, 2009, p. 479-480). O papel da mulher no reforço de uma visão em tempos outros foi também compartilhado pela medicina e pelos juristas, empenhados em “[...] afirmar a inferioridade estrutural da mulher” (DELUMEAU, 2009, p. 493), e propagado pela literatura entre os séculos XIII e XV, que se ocupava de “[...] sublinhar os defeitos femininos e vilipendiar o casamento” (DELUMEAU, 2009, p. 507). Essa literatura se ocupava em realçar os defeitos da mulher, desqualificar o matrimônio, tornar as atitudes femininas em atos obscenos e maliciosos e vincular suas atitudes aos poderes do mal.

Os discursos de autoridades foram cruciais na propagação da suposta inferioridade da mulher, pois isso “[...] camuflava o medo de um ser misterioso e inquietante diante do qual devia intervir a solidariedade masculina, isto é, a convivência do padre e do marido” (DELUMEAU, 2009, p. 493). Ao homem, considerado ser racional e perfeito, pois que fora feito à imagem e semelhança de Deus, foram concedidos todos os direitos negados ao outro sexo, por meio de discursos fundados no medo do outro, no caso a mulher.

A Asa esquerda do Anjo apresenta resquícios desses discursos em que se pregava a inferioridade da mulher. Gisela era constantemente lembrada do que não deveria fazer, por se tratar de “coisas de meninos”. Numa tarde de lazer, a avó censura a neta pelo comportamento: “- Mas que falta de higiene! Marie, você sabe que uma menina, principalmente *uma menina* não pode se sentar assim na areia! A areia está cheia de vermezinhas que não se vê! Guísela, vá se lavar, depressa, depressa! Garanto que você já está cheia de bichinhos imundos!” (LUFT, 1991, p. 60). A sensação de liberdade é interrompida e Gisela é silenciada em sua autonomia: “Minha avó fala em alemão como sempre, suas palavras guturais caem sobre minha alegria, desabam no meu castelo, destroem o parco momento feliz” (LUFT, 1991, p. 60). E mais uma vez é obrigada a deixar de lado atividades prazerosas em detrimento do bom comportamento que a avó julgava ser dever de todas as meninas.

No caso das personagens das obras estudadas, verifica-se que os discursos tanto de Frau Wolf quanto de Bernarda Alba, ainda que personagens femininas, são legitimados devido a ambas ocuparem uma posição que lhes assegura *status* e condição de serem respeitadas, considerando que, na ausência dos maridos mortos, as matriarcas tomam para si um lugar que não lhes pertence por direito, mas por vacância. Levando em consideração os costumes até então sustentados pela sociedade ocidental, o lugar de

mando era destinado ao homem no contexto familiar, estando ele, ao longo dos tempos, à frente dos assuntos financeiros, bem como de quaisquer assuntos que demandassem a autoridade na gestão da casa. Partindo desses pressupostos, nota-se que de fato o local de enunciação de ambas não representa um posto ocupado normalmente pela mulher e é, por contraditório que seja, nesse contexto que adquirem o poder com que comandam os destinados a viver sob seu teto.

A história está repleta de bravas mulheres cujas atitudes foram encobertas. Rosa Montero trata de, em *História de mulheres* (2008), jovens que, subjugadas pela sociedade, ousaram para se tornarem notadas. Aurore Dupin, escritora, foi uma revolucionária que lutou para fazer valer suas vontades. Infelizmente, para ser vista, precisou assumir uma identidade de homem, a fim de ter chance de manter seus escritos circulando na sociedade onde vivia. Rosa Montero acrescenta que essa atitude era comum entre mulheres que enveredavam pelo caminho da literatura.

Adotar uma alcunha masculina era um recurso habitual entre escritoras do século XIX. Buscava-se assim proteger a identidade e o prestígio social da autora (as mulheres sábias não eram bem vistas) e, ao mesmo tempo, obter do público uma leitura livre de preconceitos (os livros escritos por senhoritas eram considerados, de saída, uma literatura menor). Por outro lado, o mundo era nessa época tão sexista que havia uma linguagem social e cultural fora do alcance das mulheres. (MONTERO, 2008, p. 117)

Porém, a história também aponta mulheres que exerceram o poder devido à ausência dos companheiros, “legítimos” representantes do sistema patriarcal. Rosa Montero nos apresenta algumas dessas personagens: Aurora, mãe de Hildegart Rodríguez, foi uma mulher “[...] obcecada pelo afã de construir sua própria criatura” (p. 144), uma espécie de salvadora da humanidade. Arquitetou o plano de conceber a filha perfeita:

Com total frieza, Aurora procurou o progenitor adequado, o qual parece ter sido um aventureiro chamado Alberto Pallás, padre, marinheiro e escritor. Aurora deitou-se com ele três vezes ‘sem nenhum prazer’ e, uma vez segura de sua gravidez, seguiu para Madri. (MONTERO, 2008, p. 145)

Durante a gravidez e após o nascimento da filha, Aurora conduzia a educação da filha de forma assustadora, de maneira que, muito pequena, a menina Hilde já falava muito bem quatro idiomas. Vigiada constantemente, Hildegart cresceu em meio aos livros e sofrendo com a opressão de sua mãe, “[...] havia sido educada para ser livre,

mas na realidade era um boneco, uma escrava” (MONTERO, 2008, p. 148). O fim trágico com certeza seria outro: ao comunicar sua mãe da viagem que faria sozinha à Inglaterra, recebeu como resposta a confirmação da loucura de Aurora, que sem hesitar “[...] passou a noite velando ao pé da cama da filha, vendo-a dormir; de madrugada, quando já estava clareando, disparou-lhe quatro tiros à queima-roupa, um na cabeça e três no peito, que a mataram na hora” (MONTERO, 2008, p. 148). O nascimento e a morte da menina que viria ao mundo para, de acordo com a mãe, salvá-lo foram igualmente planejados de forma fria e egoísta.

É preciso lembrar que Aurora tinha a marca de uma mulher que odiava as mulheres e que, coincidentemente, não teve na companheira materna o afeto esperado: “[...] amou o pai e abominou a mãe com paixão doentia” (MONTERO, 2008, p.145). Acreditava que a mulher era um ser que precisava ser redimido, pois “[...] ela é o pior da espécie humana” e “carece de alma”. De acordo com Rosa Montero (2008, p.145), essas frases foram “[...] certamente formuladas antes dela por doutos cavalheiros, filósofos excelsos e pensadores célebres sem que ninguém os considerasse loucos”. A autora acrescenta que “[...] a paranoia de Aurora Rodríguez respondia aos preconceitos e às circunstâncias da época”. Foi uma mulher privada de educação formal e, ao criar o ser perfeito que tanto almejava, despertou em si mesma a opressão de que outrora fora vítima, torturando psicologicamente e enclausurando como muitos homens fizeram.

Tão cruel quanto Aurora Rodríguez foi Irene, a imperatriz, que se casou com Leão IV, filho de Constantino V. Tiveram um filho também chamado Constantino e que, após a morte do avô, ao assumirem o trono, o coroaram como co-imperador. A crueldade de Irene teve início após a morte de Leão IV, quando herdou para si todo o poder de governar. Ao descobrir que os irmãos de Leão IV tentavam um golpe para destroná-la, ordenou que fossem açoitados e por fim os obrigou a se enclausurarem como monges. Porém foi com o filho Constantino, quando ele passou a reivindicar o direito ao trono, que a crueldade de Irene se mostrou mais forte. Casado e com 19 anos, o co-imperador articulou uma conspiração em que destronou a mãe. Como medida cautelar encerrou Irene no palácio, para que não oferecesse perigo ao poder alcançado. Entretanto, de acordo com Rosa Montero (2008, p. 191), após dois anos, Constantino resolveu readmitir a mãe como co-imperatriz. Novamente no poder, Irene é mais uma vez vítima de conspirações por parte dos césares, irmãos de Leão IV, porém “[...] a resposta imperial foi decisiva: o mais velho, Nicéforo, foi cegado, e os outros quatro

tiveram cortada a língua” (MONTERO, 2008, p. 191). A crueldade de Irene, o fato pelo qual se tornou conhecida e lembrada aconteceria mais tarde quando:

[...] Constantino se viu tão perdido ante a férrea pressão de sua mãe que tentou fugir de Constantinopla e reunir-se às tropas fiéis da Anatólia. Mas foi detido. Em 19 de agosto, a imperatriz Irene ordenou que o conduzissem à Câmara Púrpura, onde o tinha parido vinte e seis anos antes, e que lhe arrancassem os olhos. O macabro detalhe de aplicar o suplício no mesmo aposento onde ele nascera é próprio do perverso refinamento de Irene, de seu apego aos cerimoniais e de seu perfeito domínio dos gestos simbólicos. (MONTERO, 2008, p. 192)

Irene, obstinada em manter o que conquistara, não poupou nem mesmo o filho Constantino VI de suas crueldades. Foi justamente após a morte de Leão IV, o patriarca da família, que ela conseguiu ter seu desejo realizado. Irene, exercendo o comando de um exército de homens, pôde sentir o gosto de estar em local geralmente destinado ao primogênito por herança e, para manter o trono alcançado, não mediu esforços. Comandou com destreza e punhos fortes um império que não seria seu caso seguisse a tradição familiar e aceitasse entregar nas mãos do filho toda obrigação de governar. O curioso foi que, após o fato que a tornaria lembrada para sempre, Irene “[...] apressou-se a cunhar moedas de ouro somente com sua efígie em ambas as faces, assim como a assinar decretos usando o título de basileu, imperador, e não o de basilissa” (MONTERO, 2009, p. 193). Prevendo o tormento que teria pela frente, com as inúmeras tentativas de tomar seu trono, a imperatriz sabia que não bastava estar num lugar onde pouquíssimas mulheres chegaram, mas também que precisava exercer como um homem o poder que alcançara e talvez por isso tenha se autodenominado basileu.

Tanto Aurora quanto Irene tinham a seu favor a ausência de um patriarca, como observamos nos textos apresentados neste capítulo. Essas mulheres, Aurora e Irene, exerceram sobre seus descendentes não somente alguma forma de poder, mas também foram capazes de crueldades sem limites. No posto ocupado, notadamente destinado ao varão, ambas puderam definir o destino dos filhos, seja tomando as rédeas de sua educação, como no caso de Hildergart Rodríguez, seja aplicando punições na forma de suplício, como no caso de Constantino VI.

Verifica-se, então, que tanto na obra de Lya Luft quanto na de García-Lorca os patriarcas apresentam-se como meros retratos na parede, assinalando suas existências num tempo remoto, do qual pouco se fala nos textos. O esposo falecido de Bernarda e o de Frau Wolf são apenas lembranças vagas de um tempo em que o poder das matriarcas

não era exercido com tanta força. Os homens que permaneceram após a morte dos patriarcas nas obras não têm voz de comando, ou são mantidos distantes, como em *La casa de Bernarda Alba* (2005), ou são fracos e suscetíveis, como em *A asa esquerda do anjo* (1991). Assim constatou Alda Maria Barbosa (2010, p. 57-58), precisamente na obra lorquiana, que “[...] o vigário e o sacristão são sinos que soam longe; o primeiro marido de Bernarda é a herança que deixou à filha Angustias; os homens do povoado são o dinheiro que oferecem aos responsos do segundo marido de Bernarda; os trabalhadores são um canto distante; e Pepe é um retrato”:

(Os sinos tocam)

LA PONCIA — É o último responso. Vou escutá-lo. Gosto muito como canta o padre.¹⁰ (GARCÍA-LORCA 2005, p.39-40. Tradução minha)

AMELIA — Somente disse a verdade! Angustias tem o dinheiro de seu pai, é a única rica da casa e, por isso, agora que nosso pai está morto, e já se farão as partilhas, vem por ela!¹¹ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 70. Tradução minha)

LA PONCIA — (Entrando com uma bolsa.) Da parte dos homens esta bolsa de dinheiros para os responsos.¹² (GARCÍA LORCA, 2007, p. 50. Tradução minha)

(Ouve-se um canto distante que vai se aproximando)

LA PONCIA — São eles. Trazem uns cantos preciosos.¹³ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 105. Tradução minha)

ANGUSTIAS — (Entrando furiosa em cena, de modo que haja um grande contraste com os silêncios anteriores) Onde está o retrato de Pepe que eu tinha debaixo de meu travesseiro? Qual de vocês está com ele?

MARTIRIO — Nenhuma.

AMELIA — Nem que Pepe fosse um São Bartolomeu de prata.¹⁴ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 110-111. Tradução minha)

¹⁰ *(Suenan las campanas)*

LA PONCIA – *El último responso. Me voy a oírlo. A mí me gusta mucho cómo canta el párroco.* (GARCÍA-LORCA 2005, p.39-40)

¹¹ AMELIA – *¡Después de todo dice la verdad! Angustias tiene el dinero de su padre, es la única rica de la casa y por eso, ahora que nuestro padre ha muerto y ya se harán particiones vienen por ella!*¹¹ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 70)

¹² LA PONCIA – *(Entrando con una bolsa.) De parte de los hombres esta bolsa de dineros para responsos.*¹² (GARCÍA LORCA, 2007, p. 50)

¹³ *(Se oye un canto lejano que se va acercando.)*

LA PONCIA – *Son ellos. Traen unos cantos preciosos.*¹³ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 106)

¹⁴ ANGUSTIAS – *(Entrando furiosa en escena, de modo que haya un gran contraste con los silencios anteriores.) ¿Dónde está el retrato de Pepe que tenía yo debajo de mi almohada? ¿Quién de vosotras lo tiene?*

MARTIRIO – *Ninguna.*

AMELIA – *Ni que Pepe fuera un san Bartolomé de plata.*¹⁴ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 110-111)

Com relação aos homens do romance de Lya Luft, os poucos da família não têm voz ativa, Gisela reflete: “Os cunhados não ajudam muito no trabalho e responsabilidades, [...]. Tio Ernest bebia; tio Stefan viajava, ou refletia num canto da sala, agarrado a seu cachimbo” (LUFT, 1991, p. 28). Já o esposo de Frau Wolf, morto há muito tempo, é apenas uma lembrança fotográfica em cima de um móvel, “[...] um retrato sério e calado” (LUFT, 1991, p. 43) em cima do piano.

Em *La casa de Bernarda Alba*, Bernarda faz questão de deixar claro quem manda no lugar e o como as coisas devem proceder: “Aqui se faz o que eu mando. [...] Linha e agulha para as mulheres, chicote e mula para os homens. Assim se vive quem nasce com posses”¹⁵ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 53. Tradução minha).

Em *A asa esquerda do anjo*, Frau Úrsula Wolf exerce tamanha influência sobre a vida de Gisela e de sua família que a menina se sentia “[...] perdida, devorada, naquela família robusta, de vitalidade assustadora” (LUFT, 1998, p. 33). Assim, instaura-se nas casas uma desordem ordenada pela revivescência da autoridade patriarcal representada agora na figura das mulheres em questão, que submetem pelo medo suas subordinadas, mais precisamente Gisela, personagem de Luft, e as cinco filhas de Bernarda Alba, personagens de García Lorca.

Em relação ao medo na contemporaneidade, Jean Delumeau (2009, p. 22), escreve que talvez sejamos mais sensíveis a esse sentimento do que nossos antepassados, pois somos frutos de uma geração que vive num período de insegurança constante: “Refinados que somos por um longo passado cultural, não somos hoje mais frágeis diante dos perigos e mais permeáveis ao medo do que nossos ancestrais?”. Atualmente se verifica que, diante da eminência de conflitos, os governos se posicionam como espões. Vasculham-se arquivos secretos em busca de segredos que possam coloca-los à frente caso uma batalha se instale. “Em nossa época [...] o medo diante do inimigo tornou-se regra” (DELUMEAU, 2009, p. 22). O ser humano é refém de uma sociedade insegura, que vive em constante ameaça de guerra. O medo do que possa acontecer nos dias de hoje, com toda tecnologia existente e que poderia culminar na destruição parcial ou total da população mundial, faz com que se desconfie de todos. O que ocorre em vista disso é a busca para ver quem se prepara melhor e primeiro diante

¹⁵ *Aqui se hace lo que yo mando. [...] Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles.* (GARCÍA-LORCA, 2005, p.53)

de um possível confronto. Enquanto nos textos analisados o medo faz silenciar, no mundo atual ele obriga a se prevenir.

2.2 A CATÁSTROFE PERTURBADORA

La agonía física, biológica, natural, de un cuerpo por hambre, sed o frío, dura poco, muy poco, pero la agonía de la alma insatisfecha dura toda la vida¹⁶ (Federico García Lorca).

Ainda que se viva como parte de uma sociedade que pode ser caracterizada, como afirma Seligmann-Silva (2005, p. 63), “[...] como pós- Primeira Guerra Mundial, pós- Segunda Guerra Mundial, pós- Shoah etc”, não se pode acreditar que se faça parte de um momento da humanidade em que esses eventos foram ultrapassados, pois “[...] estar no tempo ‘pós- catástrofe’ significa habitar essas catástrofes” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 63).

Habita-se um mundo cuja população é refém do terrorismo, dos conflitos étnicos e religiosos, entretanto nesta sociedade nota-se apenas o que é permitido saber, por intermédio dos meios de comunicação que, conscientes, omitem ou transmitem o que lhes convém. “É esse universo da informação que impera: é na notícia que ficamos sabendo tanto da última catástrofe como também da cotação do dólar” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.64). O que prevalece é a valorização do novo e da repetição de imagens cada vez mais impactantes em detrimento do que realmente deveria ser considerado como informação. A violência social que se manifesta em meio à insatisfação e à intolerância, seja étnica e/ou religiosa, toma conta das principais reportagens, mas ao mesmo tempo “[...] estamos conscientes de que, mais do que nunca, o campo de guerra torna-se ‘real’ para o mundo apenas através de sua representação” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.63), assistindo a tudo como telespectadores cada vez mais indiferentes. Já no seio familiar, as catástrofes se afirmam muitas vezes no âmbito de quatro paredes e permanecem no anonimato.

Recorre-se a Aristóteles para delimitar o que se configura como o fator desencadeador, a catástrofe, no seio familiar das obras estudadas. Em *A Poética*, o autor

¹⁶ “A agonía física, biológica, natural, de un corpo por fome, sede ou frio, dura pouco, muito pouco, mas a agonía da alma insatisfeita dura toda a vida” (Federico García Lorca). Fonte: <http://www.atahualpayupanqui.org.ar/lorca.html> Acesso em: 29 maio 2014.

iniciou os estudos referentes ao que mais tarde viria a ser denominado catástrofe. Segundo Aristóteles (1985, p. 31), a catástrofe ou “[...] patético consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero”. Os acontecimentos que sugerem a catástrofe são os que encerram as personagens no limite de suas emoções, ao passo que, sem conseguirem lidar com suas aflições, externam o sofrimento vivido de forma trágica e dolorosa.

Contemporaneamente, Arthur Nestrovski e Seligmann-Silva, em *Catástrofe e representação* (2000, p. 8), apresentam uma definição de catástrofe muito próxima dos conceitos aristotélicos, partindo da etimologia do termo: “A palavra ‘catástrofe’ vem do grego e significa literalmente, ‘virada para baixo’ (*kata + strophé*). Outra tradução possível é ‘desabamento’, ou ‘desastre’; ou mesmo o hebraico *Shoah* [...]”.

Com base especialmente nos ensinamentos de Aristóteles e pensando nas obras em questão, depara-se com situações que colaboram para a instalação da catástrofe. Uma delas é a morte, vivenciada do início ao fim, tanto em *La casa de Bernarda Alba* quanto em *A asa esquerda do anjo*.

Sobre *La Casa de Bernarda Alba*, Marsimian (2005, p. 15. Tradução minha) afirma: “A ação, que se abre e se fecha com a morte, em realidade nunca deixa de convocá-la.”¹⁷ Abre-se com a morte do esposo de Bernarda e se encerra com o suicídio de Adela, sua filha mais nova. A obra inicia precisamente com a missa encomendada ao segundo esposo de Bernarda, Antonio Maria Benavides:

TODAS – Descansa em paz!
 BERNARDA – Com a chave que tudo abre e com a mão que tudo fecha.
 TODAS – Descansa em paz!
 BERNARDA – Com os bem-aventurados e com os vaga-lumes do campo.
 TODAS – Descansa em paz!
 BERNARDA – Com nossa santa caridade e as almas da terra e mar.
 TODAS – Descansa em paz!
 BERNARDA – Concede o repouso ao teu servo Antonio María Benavides e dê a ele a coroa da santa glória.
 TODAS. – Amém.¹⁸ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 48. Tradução minha)

¹⁷ *La acción, que se abre y se cierra con la muerte, en realidad nunca deja de convocarla* (MARSIMIAN 2005, p. 15).

¹⁸ *TODAS – ¡Descansa em paz!*
BERNARDA – Con la llave que todo lo abre y la mano que todo lo cierra.
TODAS – ¡Descansa em paz!
BERNARDA – Con los bienaventurados y las lucecitas del campo.
TODAS – ¡Descansa em paz!
BERNARDA – Con nuestra santa caridade y las almas de tierra y mar.

Como já mencionado nesta dissertação, com a morte do patriarca da família, Bernarda assume o comando e a organização da casa, apressando-se em ocultar as lembranças do esposo: “BERNARDA – [...] (A la Poncia.) E você vá guardando na arca grande toda a roupa do morto”¹⁹ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 62), para dar sequência ao intuito de impor ao lugar um luto de oito anos. Em consequência do falecimento do esposo, transforma o convívio familiar, fazendo prevalecer suas vontades e sua conduta dominante sobre as filhas, a mãe e as empregadas.

Com relação à obra luftiana, temos inicialmente duas mortes a considerar: a do irmãozinho de Gisela, Otto Wolf, que faleceu ainda bebê, e a quem ela considera que, diferentemente dela, poderia ser um ótimo estudante: “Talvez meu irmãozinho tivesse sido aluno exemplar, eu pensava, se não tivesse morrido bebê” (LUFT, 1991, p. 23), e a do esposo de Frau Wolf, Herr Wolf, cuja foto permanece num porta-retratos em cima do piano na sala de música. A ele a avó de Gisela não concede mais “[...] do que o olhar profissional de boa dona de casa que policia se tudo está limpo e no lugar certo” (LUFT, 1991, p. 44).

Ao longo da narrativa, e sempre sob esse olhar crítico da avó que pouco se abalava, Gisela percebe que seus familiares vão pouco a pouco sendo levados: “Minha família foi sendo peneirada [...]” (LUFT, 1991, p. 96). A menina, além de ter de superar os próprios tormentos, presencia toda a agonia da tia, que demonstrava já não suportar mais tantas dores:

Primeiro. Tia Helga: a enfermidade atacara certos nervos, ela sofreu dores que nem morfina conseguia acalmar. Nos últimos dias nada a fazia se calar, ouviam-se seus gritos da rua. Tio Ernest embotava-se com cerveja na sala; minha avó ajudava a enfermeira a segurar a filha na cama. Tia Helga não parava, pernas e braços sacudiam-se como se parisse a própria morte. (LUFT, 1991, p. 96)

Após a morte da tia, Gisela precisa vivenciar ainda a dor da perda da mãe: “Aquele fim de semana na chácara foi o último de Maria da Graça Moreira Wolf”

TODAS – ¡Descansa em paz!

BERNARDA – Concede el reposo a tu siervo Antonio María Benavides y dale la corona de tu santa gloria.

TODAS – Amém. (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 48)

¹⁹ *BERNARDA – [...] (A la Poncia.) Y tú ve guardando en el arca grande toda la ropa del muerto.*

(GARCÍA-LORCA, 2005, p. 62)

(LUFT, 1991, p. 100). Novamente precisa encarar a morte como presença íntima na família Wolf:

Repete-se o mórbido ritual da morte. Dezenas de pessoas apertam minha mão, dedos moles ou duros, secos ou frios. Algumas, olhos vermelhos; outras sorriem sem nexos. Meu pai, encolhido na cadeira ao meu lado, não levanta a cabeça uma só vez. Não se aproxima do caixão. Repetidamente sacode a cabeça, negando, negando, lembro-me de tia Helga, não pode ser, não pode ser. (LUFT, 1991, p. 101)

O romance *A asa esquerda do anjo* é uma espécie de teia em que a família Wolf, sob a vigilância de Frau Wolf, vai se desintegrando, na medida em que um a um seus componentes vão sucumbindo. No entanto, os acontecimentos que envolveram Anemarie foram os que mais abalaram Gisela, primeiro porque a prima era o que Gisela entendia por perfeição, segundo porque lhe tinha muito amor. Anemarie, o peixinho dourado:

[...] a predileta da família, cabelo dourado caindo até os quadris quando os destrançava. A neta amada de Frau Wolf estudava longe, num internato, e eu raramente a via. Mas quando chegava, a vida em casa de nossa avó se transfigurava, e eu acreditava que o mundo podia ser belo. (LUFT, 1991, p. 16)

Todo afeto que Gisela sente por Anemarie é abalado ao suspeitar do romance que a prima aparenta ter com Stefan, genro de Frau Wolf: “Meu coração sai do compasso, no meu ventre se remexe algo que não identifico bem, fogo ou gelo? Não pode ser, não pode ser. Que coisa horrível, estou ficando louca” (LUFT, 1991, p. 78). Igualmente, a admiração que todos sentiam pela menina que tocava violoncelo e era a queridinha dos Wolf foi sendo dissolvida e transformada em decepção ao descobrirem sua fuga com tio Stefan. A catástrofe aqui presenciada se apresenta como uma grande reviravolta na família Wolf: o ser perfeito e idolatrado a quem Gisela tanto confiava torna-se para a matriarca, Frau Wolf, apenas algo a ser esquecido.

O que aconteceu com Anemarie provou que a ‘família’ era apenas um nome, uma série de poses, talvez sobretudo uma aflição. Pois esta massa com tantas cabeças, olhos e bocas e nomes, predestinada a juntar-se paulatinamente no jazigo, fragmentou-se em estilhaços: desde aquela hora fomos sombras apartadas, esquivas, suspeitando umas das outras [...]? (LUFT, 1991, p. 85)

Após o ocorrido, cumpriu-se a promessa de nunca mais se falar na prima querida dentro daquela casa, pois “Anemarie traíra a família Wolf” (LUFT, 1991, p. 85). Era como se ela tivesse morrido há muitos anos. Porém, passado algum tempo, a família recebe uma carta de tio Stefan, pedindo que recebessem a neta amada de volta, pois ela estava extremamente doente. Em *A asa esquerda do anjo*, configura-se uma catástrofe atrás da outra: “A doença de Anemarie foi outro golpe” (LUFT, 1991, p. 110). A prima de Gisela volta para casa e se instala no andar de cima, sob os cuidados de uma enfermeira: “O câncer a devastara de maneira tão impressionante que só reconheci a cabeleira, massa de ouro com um resto de vida. O corpo miúdo quase não fazia volume debaixo do cobertor” (LUFT, 1991, p. 112). Todos sabiam que ela não suportaria por muito tempo, que seus dias naquela casa seriam mínimos, era mais uma morte a aceitar, mais um abalo a superar, como tantos ocorridos na família Wolf: “O peixinho dourado morreu ao anoitecer do segundo dia. Tio Ernest largou-a na cama com relutância, chorando, seu pranto ressoava na casa toda. Minha avó ficou fechada no quarto; meu pai foi providenciar o enterro” (LUFT, 1991, p. 114).

A catástrofe aqui é percebida enquanto evento que parece afetar quase todos os membros da família Wolf, com apenas uma exceção: a matriarca Frau Wolf, que permanece inatingível, mantendo-se reclusa como espécie de resposta ao escândalo desencadeado pela atitude da neta Anemarie.

A família desintegrando-se: tia Helga, morte cruel; minha mãe, caída com o rosto nas gemas do ovo; tio Ernest, cada vez trabalhando menos e bebendo mais; meu pai, sonhando com a felicidade perdida; Leo, chafurdando numa vida de farras, [...]
Só Frau Wolf parece imbatível. (LUFT, 1991, p. 110)

O mesmo ocorre com relação à obra lorquiana, em que a morte do esposo é, como se pode constatar, pouco sentida por Bernarda, que tem outras preocupações. Enquanto a missa se desenrola, a matriarca mais se ocupa em fiscalizar a limpeza da casa do que em se despedir do falecido.

BERNARDA – (À criada.) Silêncio!
CRIADA – (Chorando.) Bernarda!
BERNARDA – Menos gritos e mais obras. Devia ter procurado limpar mais tudo isto para receber o cortejo. Veja. Não é este teu lugar. (A criada vai

soluçando.) – Os pobres são como os animais. Parecem feitos de outras substâncias.²⁰ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 43-44. Tradução minha)

Conforme os escritos de Aristóteles (1985, p. 33), o evento catastrófico, para ser capaz de causar pena e temor, deve ocorrer entre familiares, como “[...] um irmão mata ou está a ponto de matar outro, ou o filho ao pai, a mãe ao filho, o filho à mãe, ou se comete alguma outra monstruosidade semelhante [...]”, e cujas consequências evidenciem o horror sentido. É o que ocorre tanto na obra *luftiana* quanto na *lorquiana*: são acontecimentos que corroem as estruturas familiares, comprometem o bem estar dos membros familiares e colocam à prova a resistência de cada um. Em relação à *La casa de Bernarda Alba*, Marsimian (2005, p. 24) acrescenta: “Bem se vê que desafiar as normas conduz as mulheres desse povo à loucura ou ao suicídio.”²¹ Maria Josefa, mãe de Bernarda, é condenada a sobreviver num quarto trancada, por vezes amordaçada, para que os vizinhos não ouçam seus lamentos.

Na obra de García Lorca, o suicídio de Adela põe fim a uma vida vigiada e condenada ao domínio de Bernarda Alba. Uma vida em que se punia o mínimo desejo de liberdade.

BERNARDA – Foi melhor assim (Ouve-se um golpe.). Adela! Adela!

LA PONCIA – (Na porta.) Abre!

BERNARDA – Abre. Não creias que os muros a defendam da vergonha.

CRIADA – (Entrando.) Os vizinhos se levantaram!

BERNARDA – (Em voz baixa como um rugido.) Abre, senão derrubarei a porta! (Pausa. Tudo fica em silêncio.) Adela! (Afasta-se da porta.) Traga um martelo! (La Poncia dá um empurrão e entra. Ao entrar dá um grito e sai.) Que foi?

LA PONCIA – (Leva as mãos ao pescoço.) Nunca tenhamos este fim!²² (GARCIA-LORCA, 2005, 171. Tradução minha)

²⁰ BERNARDA – (A la criada) ¡Silencio!

CRIADA – (Lhorando) ¡Bernarda!

BERNARDA – Menos gritos y más obras. Debías haber procurado que todo esto estuviera más limpio para recibir al duelo. Vete. No és este tu lugar. (La criada se va sollozando.) Los pobres son como los animales. Parece como se estuvieran hechos de otras sustancias. (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 43-44)

²¹ Está visto que desafiar las normas conduce a las mujeres de este pueblo a la locura o al suicidio. (MARSIMIAN, 2005, p. 24)

²² BERNARDA – ¡Aunque es mejor así! (Se oye como un golpe.) ¡Adela! ¡Adela!

LA PONCIA – (En la puerta.) ¡Abre!

BERNARDA – Abre. No creas que los muros defienden de la verguenza.

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

BERNARDA – (En voz baja como un rugido.) ¡Abre, porque echaré abajo la puerta! (Pausa. Todo queda en silencio.) ¡Adela! (Se retira de la puerta.) ¡Trae un martillo! (La Poncia da un empujón y entra. Al entrar da un grito y dale.) ¿Qué?

LA PONCIA – (Se lleva las manos al cuello.) ¡Nunca tengamos ese fin! (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 171)

O fim trágico de Adela, ao pensar que Pepe fora morto com um tiro por Bernarda, reforça a catástrofe na peça. O destino, apontando apenas três possibilidades – a loucura, a solidão e a morte – se faz notável na exaustão das mulheres condenadas ao luto, aos devaneios de María Josefa, mãe de Bernarda, ao suicídio de Adela, única a empreender a tentativa de se desvencilhar, e conseguir, dos comandos de Bernarda.

A morte retorna em *A asa esquerda do anjo* (1991), configurando-se e se afirmando na família Wolf como único destino, caminho do qual não se pode fugir. Ainda que a teia da morte tenha alcançado a baronesa Frau Wolf, Gisela acrescenta que essa perda não causou tanto impacto nos membros da família: “Essa morte nos abalou menos. Todos achavam que noventa anos de solidão era boa hora de morrer” (LUFT, 1991, p. 133). No entanto, a morte da avó não significou liberdade na casa, muito pelo contrário, ela continuava importunando os vivos com suas manias, pois a velha deixara ordens até mesmo com relação ao próprio velório: “Deixara severas instruções com a empregada: hinos e sermões, nos funerais, só em alemão. E nada de flores amarelas. Nem rosas” (LUFT, 1991, p. 133). A família Wolf, nem com a partida da baronesa, conseguiu se ver livre do comando da matriarca. Sua memória e sua postura imponente fincaram raízes no casarão e nas lembranças, agora atormentadas, da família. Gisela acredita que até no mausoléu da família ela se imporá “[...] e deve intimidar o anjo na entrada do jazigo” (LUFT, 1991, p. 125).

Após a morte da avó, Gisela é surpreendida com o acidente fatal do antigo noivo: “Leo também está morto agora. Ele não tinha de morrer, não era velho, sobretudo não fazia parte dos meus cálculos, para essa morte eu não tinha preparado o coração” (LUFT, 1991, 133-134). O rapaz morreu num acidente de carro, estava dirigindo em alta velocidade como era de costume. “Acho que não aguentarei mais nenhuma morte, nenhuma separação” (LUFT, 1991, p. 134). Com a morte de Leo, esgota-se a cota que Gisela pode suportar, no entanto ela reconhece que a teia da morte está longe de se desmanchar: “Penso que está quase encerrado o ciclo das minhas mortes, e isso não me perturba muito. Fico triste porque certamente o próximo será meu pai. E resta apenas um lugar no Jazigo de vitrais roxos da FAMILIE WOLF” (LUFT, 1991, p. 133).

O ciclo das mortes no romance luftiano não se encerra, apenas é suspenso por um tempo, como relógio parado, esperando alguém lhe dar corda novamente. Em *La*

casa de Bernarda Alba, o ciclo se fecha, iniciando-se e terminando com a morte. Resta fazer o luto.

2.3. O LUTO E SUAS CONSEQUÊNCIAS

A civilização, portanto, consegue dominar o perigoso desejo de agressão do indivíduo, enfraquecendo-o, desarmando-o e estabelecendo no seu interior um agente para cuidar dele, como uma guarnição numa cidade conquistada (Sigmund Freud).

O processo de luto é necessário como forma de superar uma situação dolorosa, desencadeada normalmente pela perda de alguém que se ama. Entretanto, é preciso que após esse evento o indivíduo se afirme como ser independente, aceitando a perda e aprendendo a viver na ausência do ser amado. Freud afirma que “[...] quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido [...]” (1996, p. 251) e atravessa a etapa do luto como normalmente acontece.

Em *La casa de Bernarda Alba*, prevalece no interior da casa uma nuvem de opressão e de controle exagerados, desencadeada, entre outros fatores, por um luto malfeito que não se encerra, não põe fim à morte e não ultrapassa uma fase como deveria ocorrer:

Oito anos que dure o luto não há de entrar nesta casa o vento da rua. Faremos de conta que tapamos com tijolos portas e janelas. Assim se passou na casa de meu pai e na de meu avô. Enquanto isso, podem começar a bordar o enxoval. Tenho na arca vinte peças de linho com que podem cortar lençóis e fronhas. Madalena pode bordá-los.²³ (GARCIA LORCA, 2005, p. 52. Tradução minha)

O luto é justificado por Bernarda por se tratar de uma tradição familiar a que as filhas também deveriam seguir. Com tal atitude, a matriarca se limita a levar em consideração uma convenção familiar que exclui qualquer preocupação com as vontades das filhas. O luto é visto pela matriarca como fator que antecede o desejo matrimonial das mulheres da casa. Freud (1996, p. 249), em *Luto e melancolia*, diz que “O luto, de

²³ *En ocho años que dure el luto no há de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillo puertas y ventanas. Así se pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podeis empezar a bordar el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podeis cortar sábanas y embozos. Madalena puede bordarlas.* (GARCÍA- LORCA, 2005, p. 52)

modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante”. De acordo com o autor, o luto não se configura como uma condição patológica, aspecto que necessitaria de tratamento médico, mas se configura como um estado momentâneo e necessário ao processo de separação pelo qual o ser humano passa. No entanto, ainda que seja um processo necessário, pode se tornar uma patologia se esse quadro evoluir para a melancolia, que constitui, segundo Freud (1996, p. 250), num “[...] desânimo profundamente penoso”, na “cessação de interesse pelo mundo” e na “perda da capacidade de amar”.

Em *A asa esquerda do anjo*, a mudança de país pela qual passou Frau Wolf, “[...] que viera menina para o Brasil e aqui tivera filhos e netos” (LUFT, 1998, p. 25), pode ter ocasionado uma confusão de ordem interna, tendo culminado em disciplina e em vigilância excessivas, “[...] tudo é bem organizado na família Wolf, ao compasso da voz seca da matriarca” (LUFT, 1998, p. 14), a fim de preservar obstinadamente a cultura na qual teve sua origem familiar. Ao longo da narrativa, percebe-se, pelas palavras de Gisela, a aparente desaprovação da avó ao ter que conviver com os brasileiros agregados à família. A menina se sente por vezes em solo estrangeiro e muitas vezes se questiona a respeito do casamento dos pais: “Sinto um mal-estar na família, por que Otto Wolf se casou com uma brasileira? Não pronunciam a acusação, pois todos o respeitam, mas está no ar [...]” (LUFT, 1998, p. 27). A vã tentativa de compreender a situação chega a tal ponto de Gisela se sentir estrangeira no país onde nasceu. Tempos depois, ela tem a constatação de suas suspeitas sobre o desprezo em decorrência de sua nacionalidade:

Mais tarde fiquei sabendo que o casamento de meu pai com ela trouxera grande desgosto para a família, especialmente Frau Wolf. Otto, o filho querido, primeiro membro da família a se casar com alguém que não era de origem alemã: quando minha avó me fitava com desagrado, eu me envergonhava como se fosse mestiça. (LUFT, 1998, p. 46)

Retorna-se, então, aos estudos de Sigmund Freud (1996, p. 256-257) ao afirmar que se o indivíduo, tomado de melancolia, não conseguir abdicar do amor que sente pelo objeto e “[...] se refugiar na identificação narcisista, então o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, dele abusando, degradando-o, fazendo-o sofrer e tirando satisfação sádica de seu sofrimento.” Frau Wolf não conseguia assimilar a vinda para o

Brasil e ao tentar, a todo custo, transformar o ambiente no mais próximo possível de sua terra natal, desgastava com exigências e críticas os descendentes da família Wolf, deles cobrando mais do que podiam lhe oferecer.

Por outro lado, notadamente, na peça de Federico García Lorca, a renúncia ao matrimônio provoca sentimentos de revolta dentro da casa de Bernarda Alba. Impedir cinco mulheres desejosas de constituírem família, de se casarem é como armar e esperar que uma bomba estoure. Não sem razão o que se desenvolve no decorrer da peça são conflitos oriundos dessa imposição extrema. Bernarda expressa com muita clareza o que pensa a respeito de sua condição superior na residência. Em uma discussão com Madalena e Angústias sobre a partilha dos bens, exaspera-se e responde: “Até que saia morta desta casa mandarei no que é meu e nos seus!”²⁴ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 78. Tradução minha). A personagem lorquiana não perde nenhuma oportunidade de impor sua autoridade e de enfatizar sua autonomia sobre as filhas e seus pertences.

Igualmente, Frau Wolf, em sua ânsia por manter os costumes alemães em evidência, pois “[...] todo aquele que emigra leva dentro de si os lugares de origem [...]” (FREIRE, 2008, p. 195), adquire uma postura egocêntrica e acaba por aniquilar as personalidades com as quais se vê obrigada a conviver. Sua neta Gisela, assim nomeada pela mãe Maria da Graça, era frequentemente chamada de Guísela pela matriarca, numa tentativa de atribuir sonoridade alemã ao nome brasileiro. O resultado, dentre outros, era a insegurança que a menina apresentava em relação à sua identidade: “Guísela para uma, Gisela para outra. À noite, fantasmas; de dia, dúvidas. E eu?” (LUFT, 1998, p. 52). A neta pensa que, como fruto de uma relação que culminou na quebra da pureza de sangue, julga-se menos querida pela avó por conta disso “[...] talvez sem ela mesma saber, também me desprezava, pois eu era feia, sem graça, e comigo o sangue da família Wolf deixara de ser absolutamente ‘puro’” (LUFT, 1998, p. 17). A personagem de Lya Luft parece assimilar toda essa rejeição da avó, tanto a dirigida à mãe, quando juntas na cozinha repara que “[...] grossas lágrimas correm pelo rosto, pingam na mistura sangrenta em que ela enfia os dedos finos, que me acariciavam quando eu era criança e tinha medo” (LUFT, 1998, p. 73), quanto a que envolvia o pai. Por isso evitava responder sobre a revolta que sentira ao estragar livros de que tanto gostava, dizendo

²⁴ *¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro!* (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 78)

que: “Doía ter de lhe contar que nem todos gostavam de nós, que nossos costumes é que eram estrangeiros” (LUFT, 1998, p. 27).

Todas essas evidências são perpassadas pelo medo da perda do posto alcançado. Frau Úrsula Wolf e Bernarda Alba são personagens cujas vidas são assombradas duplamente pelo medo, primeiro em decorrência do sentimento que causam nas pessoas com quem elas vivem, e segundo pelo medo que elas mesmas sentem de serem absorvidas pelo cotidiano que as circunda, retornando a sua condição feminina. Jean Delumeau acredita que “[...] medos repetidos podem criar uma inadaptação severa em um sujeito e conduzi-lo a um estado de inquietação profunda” (2009, p. 34). Levando em consideração que as mulheres na casa de Bernarda Alba e os descendentes de Frau Wolf são personagens sufocadas com as imposições a elas destinadas e que isso por si só não atende aos ímpetos de vigilância e ordem, parece natural que as matriarcas busquem, ainda que inconscientemente, outro alvo para descarregar as frustrações advindas tanto em decorrência do luto malfeito, no caso de *La casa de Bernarda Alba*, quanto da mudança de país, no caso de *Asa esquerda do anjo*. Retornando a Jean Delumeau, a permanência do medo é condição favorável para o estabelecimento da inconstância:

[...] uma apreensão demasiadamente prolongada pode também criar um estado de desorientação e de inadaptação, uma cegueira afetiva, uma proliferação perigosa do imaginário, desencadeando um mecanismo involutivo pela instalação de um clima interior de insegurança. (2009, p. 34-35)

O contexto de insegurança presenciado evidencia-se tão somente pela presença das personagens positivas, que configuram ameaças ao padrão imposto pelas matriarcas. Freud acrescenta que: “A característica mais notável da melancolia, e aquela que mais precisa de explicação, é sua tendência a se transformar em mania [...]” (1996, p. 258). Desse modo, não é por acaso que essa inquietação ou, talvez, perturbação, se manifeste precisamente em forma de manias nas duas personagens. No caso de Frau Úrsula Wolf, verifica-se que

[...] tinha poucas fraquezas, mas cultivava algumas manias, como o rigor absoluto quanto à limpeza e ordem, e o extremado carinho por sua coleção de relógios. Colecionava-os havia muitos anos, uma boa quantidade se espalhava por toda casa. Dava-lhes corda diariamente. Em geral batiam

juntos, com diferença de frações de segundos, como se até as máquinas obedecessem à grande dama. (LUFT, 1998, p. 43)

Como fraquezas não faziam parte das características de Frau Wolf, era de se esperar que ela desenvolvesse algum tipo de escape para tantas exigências feitas. Diante de tantas preocupações, encontrou no controle diário das horas uma forma de subtrair essa energia direcionada aos familiares.

Em relação ao comportamento de Bernarda Alba, notam-se algumas manias no trato com a limpeza, especialmente quando se depara com o receio que sentiam os que permaneciam ao seu redor. Havia uma preocupação excessiva por parte de suas empregadas, que sempre cuidavam em deixar tudo de acordo com o que a matriarca lhes ordenava. La Poncia recomenda para outra criada: “Limpe bem tudo. Se Bernarda não enxergar tudo brilhando me arrancará os poucos fios de cabelos que me restam”²⁵ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 36. Tradução minha). Não restava outra opção àqueles que viviam sob o mesmo teto que Bernarda: ou tratavam de fazer tudo conforme ela exigia, ou sofriam as consequências pela desobediência.

Todas essas preocupações exageradas podem ser consideradas vestígios de um desequilíbrio interno que precisa de alguma maneira ser descarregado em algo ou em alguém. Bernarda Alba e Frau Wolf esgotam física e psiquicamente as pessoas com as suas cobranças excessivas. Tanto é assim que seus subordinados, especialmente em *La casa de Bernarda Alba* (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 38), se pegam tramando uma possível, porém não realizável vingança contra Bernarda. La Poncia diz à outra criada: “Neste dia me trancarei com ela num quarto e lhe cuspirei por um ano inteiro. ‘Bernarda por isto, por aquilo, por aquele outro’, até colocá-la como um lagarto esmagado pelas crianças, que é o que ela é e toda sua parentela”²⁶ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 38. Tradução minha). Imaginar uma possível retaliação mantinha a esperança das criadas da casa de Bernarda, esperança de que um dia as coisas viessem a mudar e de que um dia pudessem devolver todo martírio sofrido.

²⁵ *Limpia bien todo. Si Bernarda no ve relucientes las cosas me arrancará los pocos pelos que me quedan.* (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 38)

²⁶ *Ese día me encerraré con ella en un cuarto y la estaré escupiendo un año entero. ‘Bernarda, por esto, por aquello, por lo outro’, hasta ponerla como un lagarto machacado por los niños, que es lo que es ella y toda su parentela.* (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 38)

Pode-se chamar também de insatisfação o momento pelo qual passam as personagens. Todas estão em situações que não gostariam de vivenciar, elas estão em condições limites impostas por seus opressores. Em *A asa esquerda do anjo*, Gisela muitas vezes se solidariza com a tristeza que percebe na avó e nos confidencia ser contagiada por “Uma grande solidão, a de Frau Úrsula Wolf”. (LUFT, 1998, p. 29). Como um refém que se solidariza com o opressor, Gisela sente certa compaixão pelo sofrimento que a avó enfrentava. Em outras ocasiões,

[...] tinha-lhe pena, porque devia ter sido menina e jovem e bela; casara-se e tivera muitos filhos, dos quais poucos sobraram; meu avô, um retrato sério e calado. Quem a amaria? A quem devotava seu coração? Seria mesmo capaz de viver sem nenhuma doçura? (LUFT, 1998, p. 43)

Os questionamentos da menina chegam a suspeitar se de fato Frau Wolf é mesmo uma mulher tão fria quanto se mostra ou se os acontecimentos da vida a encaminham para uma existência autoritária. As transformações pelas quais alguém passa deixam marcas, causando transtornos que muitas vezes não cessam e atingem todos ao redor. Uma mudança como a que passou Frau Wolf pode trazer consequências com as quais não se consegue viver; uma delas é o apego excessivo ao passado. Frau Wolf “[...] gostava de aludir aos antepassados nobres, alguns maledicentes a chamavam de ‘baronesa’ quando ela não podia ouvir” (LUFT, 1998, p. 50-51). Esse apego se manifesta não somente por meio de referências ou de memórias da grande dama Wolf, mas também na imposição dos hábitos de sua cultura estrangeira às atitudes dos familiares brasileiros, como, por exemplo, a de se falar somente alemão entre os seus descendentes, assim como nos confidencia Gisela: “Todos falávamos alemão na casa de minha avó, embora, à exceção dela, todos tivéssemos nascido no Brasil” (LUFT, 1998, p. 20).

No caso da personagem de García Lorca, deve-se ter em conta que a morte do esposo de Bernarda desencadeou a insatisfação em suas cinco filhas e, por conta dessa nova condição, Bernarda não vê outra solução a não ser ter pulsos firmes para manter a ordem a que tanto almeja: “Nasci para ter olhos bem abertos. Agora vigiarei sem fechá-los até que eu morra”²⁷ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 127. Tradução minha).

²⁷ *Nasci para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos ya hasta que me muera.* (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 127)

Em constante vigilância: é como se apresentam Frau Wolf e Bernarda Alba. A catástrofe se concretiza quando passam a ser autoritárias, exigindo a submissão e a obediência de seus agregados e, por consequência, estes se rebelam, negando e minando as exigências que lhes são impostas. Percebem-se alguns indícios dessa negação nas falas de Gisela: “Mas as frestas eram sempre insuficientes entre as pessoas e eu, e tudo o que vinha do outro lado eram exigências difíceis de satisfazer” (LUFT, 1998, p. 17). Às vezes, procurava dar um jeitinho para ser ela mesma, por exemplo, usando a mão esquerda nas tarefas que lhe eram dadas: “[...] quando precisava segurar o pano do bordado sem puxar demais o fio – insidiosamente, quando não olhavam, como atriz exímia em seus disfarces, eu passava a agulha para a mão esquerda” (LUFT, 1998, p. 22). Ou, quando longe da avó e junto à mãe, relaxava nas obrigações: “Longe dela, no entanto não éramos tão severos. Especialmente se meu pai viajava, ou quando não vinha almoçar em casa, era delicioso conviver com minha mãe. Falávamos à vontade na mesa, ríamos como duas meninas” (LUFT, 1998, p. 45). Mas não era somente em casa que Gisela buscava se sentir livre; no sítio da família também tinha momentos só seus:

Fugi para o mandiocal, onde me deito na terra seca, empoeirando roupas, pernas, cabelo. Olho o céu recortado por trás das folhas dentadas da mandioca, ou será aipim? Alguém me explicou a diferença, um para gente, outro para bicho, dando trocado as pessoas morrem. (LUFT, 1991, p. 49)

Nesses raros momentos, desimpedida de imaginar, pegava-se fantasiando o extermínio da família Wolf:

Na proibida trégua de liberdade, à espera de que logo mandem me chamar (anti-higiênico deitar na terra suja), imagino que com todas essas plantas se poderia matar uma porção de gente. Uma família inteira...
Morreriam, uns depois dos outros, silenciosos e perplexos. Como insetos.
Durante a noite os ventres inchariam, começariam a estourar num som cavernoso, sapos enormes pulando desesperados nas lajes, toda a família, encabeçada por Frau Wolf, de bengala e camafeu. Todos menos meus pais e Anemarie. (LUFT, 1991, p. 49)

Aos poucos Gisela percebe que seu mundo está desabando, por não ter espaço para se manifestar como gostaria. Por isso diz se “[...] sentir exposta, avaliada, reprovada. Os exercícios de piano iam mal; a letra gótica saía mole da mão canhota; as orelhas de abano, e minha avó sempre sugerindo que eu dormisse com uma touca apertada para corrigi-las” (LUFT, 1998, p. 52).

Na peça de García Lorca, a insatisfação também é recorrente, e as filhas e as empregadas da matriarca procuram meios de não obedecê-la. Numa dessas ocasiões, durante o velório do esposo de Bernarda, as criadas procuram algo para comer, mesmo estando proibidas de se alimentar:

LA PONCIA – Desejaria, agora que não come nada, que todos nós morrêssemos de fome. Mandona! Dominadora! Mas acabará em desgostos. Abri-lhe o pote dos chouriços.
 CRIADA (Com tristeza, ansiosa.) – Por que não me dás algum para minha filha, Poncia?
 LA PONCIA – Entra e leva também um punhado de grãos-de-bico. Hoje ela não perceberá.²⁸ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 35. Tradução minha)

As mulheres da casa, mesmo confinadas a um luto que não desejam, buscam em pequenas atitudes manifestarem alguma autonomia. Maria Josefa, mãe de Bernarda Alba, passa os dias trancada em seu quarto, amargando o desgosto de não ter autonomia e de desejar, como as netas, um homem para amar. Algumas vezes, consegue escapar e, caminhando pelos aposentos da casa, não perde a oportunidade de falar o que deseja:

(OUVEM-SE GRITOS E ENTRA EM CENA MARÍA JOSEFA, A MÃE DE BERNARDA, VELHÍSSIMA, ENFEITADA COM FLORES NA CABEÇA E NO PEITO.)

MARÍA JOSEFA – Bernarda, Onde está minha mantilha? Nada do que tenho quero que vá para vocês: nem meus anéis nem meu vestido preto de ‘moaré’. Porque nenhuma de vocês se casará. Nenhuma!
 BERNARDA – (À criada.) Por que a deixou entrar?
 CRIADA – (Tremendo.) Escapou-me!
 MARÍA JOSEFA – Escapei porque quero me casar, porque quero me casar com um belo homem de beira-mar, já que aqui os homens fogem das mulheres.
 BERNARDA – Cale-se, mãe!
 MARÍA JOSEFA – Não, não me calo. Não quero ver estas mulheres solteiras ansiando pelo casamento, desfazendo em pó o coração, e eu quero ir para meu povo. Bernarda eu quero um homem para me casar e para ter alegria!
 BERNARDA. – Tranquem-na!
 MARÍA JOSEFA – Deixe-me sair, Bernarda!
 (À CRIADA AGARRA MARÍA JOSEFA.)

BERNARDA – Ajudem-na vocês! (Todas arrastam a velha.)
 MARÍA JOSEFA – Quero ir-me daqui, Bernarda! Casar-me à beira-mar, à

²⁸ LA PONCIA – *¡Quisiera que ahora, como no come ella, que todas nos muriéramos de hambre! ¡Mandona! Dominante! ¡Pero se fastidia! Le he habierto la orza de chorizos.*
 CRIADA – *(Con tristeza, ansiosa.) ¿Por qué no me das para mi niña, Poncia?*
 LA PONCIA. – *Entra y llévate también un puñado de garbazos. ¡Hoy no se dará cuenta!* (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 35)

beira-mar.²⁹ (GARCÍA-LORCA, 2005, p.79-80. Tradução minha)

Encerrada no leito, María Josefa vê adormecer seus sonhos. Em meio às obrigações, as personagens tanto do romance *A asa esquerda do anjo* quanto de *La casa de Bernarda Alba* sentem-se sufocadas e respondem com desobediência ao que lhes fora constantemente imposto. A catástrofe, neste sentido, é sentida enquanto evento que abala os pilares que sustentam as relações entre as personagens, minando quaisquer possibilidades de diálogo que levem à catarse ou, ao menos, ao apaziguamento das relações em cena na tragédia e no romance. Isso gerará o que se analisará no capítulo seguinte, o horror.

²⁹ (SE OYEN UNAS VOCES Y ENTRA EN ESCENA MARÍA JOSEFA, LA MADRE DE BERNARDA, VIEJÍSIMA, ATRAVIADA COM FLORES EN LA CABEZA Y EN EL PECHO.)

MARÍA JOSEFA – *Bernarda, ¿Dónde está mi mantilla? Nada de los que tengo quiero que sea para vosotroas: ni mis anillos ni mi traje negro de moaré. Porque ninguna de vosotras se va a casar. ¡Ninguna!*

BERNARDA – (A la criada.) *¿Por qué la habéis dejado entrar?*

CRIADA – (Temblando.) *¡Se me escapó!*

MARÍA JOSEFA – *Me escape porque quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres.*

BERNARDA – *¡Calle usted, madre!*

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

BERNARDA – *¡Encerradla!*

MARÍA JOSEFA – *¡Déjame salir, Bernarda!*

(LA CRIADA ATRAPA MARÍA JOSEFA.)

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

MARÍA JOSEFA. – *¡Quiero irme de aquí, Bernarda! A casarme a la orilla del mar.* (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 79-80)

CAPÍTULO III

HORROR COMO EFEITO DE SENTIDO

[...] os aterrorizados falam pouco, parece que o horror diz: silêncio!³⁰(Victor Hugo)

A teoria sobre o gênero do horror proposta por Noël Carroll (1999) apresenta uma série de circunstâncias para a definição do horror. Ainda que nem todas as características sejam aplicadas a todas as ficções com monstros existentes, como veremos a seguir, é preciso levar em consideração a importância do espaço na concepção dos seres horríficos.

Portanto, ao adentrarmos nos estudos que se referem ao horror, verifica-se sua estreita relação com o espaço nas obras em que se apresenta. Noël Carroll escreve sobre a importância de determinar a origem dos seres horríficos da ficção como forma de caracterizar esses monstros. Carroll afirma que os seres monstruosos normalmente são oriundos de lugares não habitáveis: “A geografia das histórias de horror geralmente situam a origem dos monstros em lugares como continentes perdidos ou o espaço sideral. Ou a criatura vem das profundezas do mar ou da terra.” (CARROLL, 1999, p. 54). Frequentemente os monstros têm sua origem no oculto e não povoado, são lugares inóspitos e de pouca circulação. Nas obras de García Lorca e Lya Luft veremos como as personagens interagem por meio do espaço e de que maneira os lugares influenciam em seus comportamentos.

3.1 DISTINGUINDO HORROR NATURAL DE HORROR ARTÍSTICO

Vocês que vivem seguros
Em suas cálidas casas,
Vocês que, voltando a noite,
Encontram comida quente e rostos amigos,
Pensem bem se isto é um homem [...] (Primo Levi)

³⁰ Disponível em: <http://largodoscereios.wordpress.com/category/cultura/page/54/> Acesso em: 11 jun. 2014.

Vivencia-se na atualidade o que podemos chamar de “show de horror”, apresentado diariamente tanto na televisão como nos vídeos publicados na internet. A televisão, como disse Seligamann-Silva (2005, p. 64) “[...] é, para nós, onde a guerra se passa”. A preferência pela violência gratuita, pelas catástrofes naturais que permeiam o universo do espectador lhe confere a cota diária de horror. Recentemente a morte do ator Paul Walker, da série cinematográfica *Velozes e furiosos*, rendeu aos fãs de tragédias alheias a dose de satisfação necessária até a próxima cena de horror a ser visualizada. O acidente do ator garantiu um vídeo, até o que se sabe falso, de sua face estraçalhada pelo impacto da batida que sofreu. Ainda que falso, o vídeo foi visualizado centenas de vezes em *sites* da internet, foi saboreado em seus pormenores, com direito a descrições horrendas dos detalhes do ocorrido.

Diferentemente da banalização do horror nos meios de comunicação, tem-se o horror que se apresenta nos textos literários. Aristóteles (1985, p. 31) teorizou a reação do público diante da tragédia como resultado de uma catarse, espécie de purificação que explicaria a preferência humana pelo sofrimento. O que suscita temor ou piedade no público não advém do fato de o herói passar “[...] do infortúnio à felicidade, mas ao contrário, da felicidade a infortúnio” (1985, p. 32), ou seja, é necessário que o herói passe da alegria para a tristeza para que ocorra a catarse.

Por seu lado, Noël Carroll (1999, p. 135) acredita que caso a teoria aristotélica esteja correta, “[...] tememos que calamidades como essa possam vir a acontecer conosco e, assim, sofremos a catarse”. A se pensar dessa forma, o horror viria a ser o resultado de certas emoções provocadas no espectador.

Assim, Carroll, em *Filosofia do horror ou paradoxos do coração*, procura identificar o horror a partir “[...] do efeito emocional que esse horror é destinado a causar no público” (1999, p. 21). Trata-se, por exemplo, do sentimento de repulsa que o público demonstra ao presenciar uma cena de violência real. Para Carroll (1999, p.27), é preciso primeiramente distinguir o horror artístico do horror natural. O horror artístico “[...] serve de nome a um gênero que atravessa várias formas artísticas e vários tipos de mídia, cuja existência já é reconhecida na linguagem ordinária”. É como se podem classificar obras como *O iluminado* e *Frankenstein*:

Esse tipo de horror [o horror artístico] é diferente do tipo que expressamos ao dizer ‘estou horrorizado com a perspectiva de um desastre ecológico’ ou ‘políticas do tudo ou nada na era nuclear são algo horrendo’ ou ‘o que os nazistas fizeram foi horrível’. Chamemos de *horror natural* este último uso do ‘horror’. (CARROLL, 1999, p. 27. Grifo do autor)

O horror natural equivale, como acrescenta Alda Maria Inácio Barbosa (2010, p. 61), ao “[...] sentimento que expressamos diante de situações reais (ou pela iminência destes), como, por exemplo, ‘desastres naturais’ ou a explosão de uma guerra e todas as suas implicações”. O horror natural pode ser compreendido como a resposta emocional diante de experiências e situações vividas, como algo que fere os princípios e os valores humanos. Outro fator importante referente ao horror natural é que o sentimento de repulsa manifesta-se perante um objeto considerado horrível, mas que não provém de nenhuma obra artística, portanto, trata-se de algo oriundo da realidade humana.

Para compreender melhor a questão do horror artístico proposta por Carroll (1999), faz-se necessário explicar a concepção de monstro defendida pelo autor, que pressupõe, dentre outras características, a ideia de rejeição contra algo que nos causa alguma ameaça. No entanto, para Noël Carroll, nem toda história com monstros pode ser considerada de horror:

O que parece servir de demarcação entre a história de horror e meras histórias com monstros tais como os mitos, é a atitude dos personagens da história em relação aos monstros com que se deparam. Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações da ordem natural. Nos contos de fadas, por outro lado, os monstros fazem parte do mobiliário cotidiano do universo. (1999, p.31)

Monstros de horror são tidos como anormais, fugindo à regra do que é comum, pois não se constituem de características tanto físicas como psicológicas familiares às demais personagens, portanto não são aceitáveis no cotidiano em que se encontram. No caso dos contos de fadas, as criaturas monstruosas fazem parte do meio em questão, estando inseridas no contexto como algo comum, ainda que feio, como o personagem Shrek, ou fisicamente disforme, como o são os gigantes das histórias infantis. Essas criaturas são perfeitamente aceitas, pois fazem parte daquele território de cunho fantástico e mítico.

Os monstros do gênero de horror, por outro lado, “[...] quebram as normas de propriedade ontológica presumidas pelas personagens humanas positivas da história”

(CARROLL, 1999, p. 32). Nesse caso, as criaturas horríficas fogem do aspecto comum, ordinário em que as personagens vivem e, por assim dizer, são rechaçadas pelo meio.

Como as criaturas horríficas se diferenciam do ordinário, causando estranhamento nas personagens, há “[...] um indicador do que diferencia as obras de horror propriamente ditas das histórias de monstros em geral são as respostas afetivas dos personagens humanos positivos das histórias de monstros que os assediam” (CARROLL, 1999, p. 32). Por exemplo, uma personagem de um conto de fadas diante de um dragão não sente as mesmas emoções que sentiria uma personagem fora desse contexto fantástico diante de um ser horrífico. De acordo com Carroll (1999, p. 34), “[...] as reações adequadas aos monstros em questão incluem arrepios, náusea, encolhimentos, paralisia, gritos e repugnância”. Nas obras de ficção, as personagens tendem a se afastar dos monstros, ao mesmo tempo em que manifestam repulsa por ele. Semelhantemente aos afetos das personagens de histórias de horror, deve ser a resposta do público quando lê ou assiste a uma obra desse gênero. Porém, segundo Noël Carroll (1999, p.34),

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

Tais reações, como apavoramentos, gritos e ânsias, refletem até certo ponto as reações das personagens, pois o público, ao espelhar essas sensações, tem consciência de que não está de fato diante de uma criatura horrífica, como no caso das personagens. Diante de tantas sensações apresentadas pelas personagens das histórias com o horror, o medo como perturbação, quando há o reconhecimento do objeto ameaçador, representa apenas uma delas, uma vez que o monstro dessas histórias não é somente perigoso, mas, antes, repugnante (CARROLL, 1999, p. 39). As personagens, mesmo antes de estarem frente ao monstro, tendem a apresentar sintomas como nojo, paralisia e tremor, “[...] suas mãos são trazidas para junto do corpo, num ato de proteção, mas também de repugnância e aversão” (CARROLL, 1999, p.39), revelando uma expressão corporal que evita qualquer contato com a criatura.

Carroll (1999, p.40) pressupõe que tais sensações derivam do fato de o horror artístico ser inicialmente uma emoção “[...] que as narrativas e imagens de horror tencionam provocar no público”. São emoções que envolvem transformações tanto fisiológicas quanto cognitivas como, por exemplo, batimentos cardíacos acelerados e respiração ofegante.

A palavra “emoção” vem do latim “emovere”, que combina a noção de “mover” com o prefixo “fora”. Uma emoção era originalmente movimento para fora. Estar num estado emocional envolve a experiência de transição ou migração – uma mudança de estado, um mover-se para fora de um estado físico normal para outro estado agitado, marcado por mudanças interiores. (CARROLL, 1999, p.41)

O estado emocional está necessariamente vinculado a alguma alteração física, tidas como “respostas automáticas” (CARROLL, 1999, p. 41) ao momento de ansiedade frente ao objeto em particular.

Mesmo que todas as condições acima sejam encontradas nas histórias com monstros, há ainda que considerar outra característica: a impureza. “O horror artístico é, em primeiro lugar, identificado em razão do perigo e da impureza” (Carroll, 1999, p.46). A concepção de impureza, de acordo com Carroll, é definida segundo estudos de Mary Douglas em *Purity and danger*, na qual “[...] um objeto ou ser é impuro se for categoricamente intersticial, categoricamente contraditório, incompleto ou informe” (1999, p.50). Os objetos categoricamente intersticiais aproximam-se, no caso do que nos causa repulsa, dos humores ou partes do corpo.

As fezes, na medida em que aparecem de modo ambíguo nas oposições categoriais tais como eu/não eu, dentro/fora, e vivo/morto aparecem como boas candidatas à repulsa por impuras, como o cuspe, o sangue, as lágrimas, o suor, os tufo de cabelo, o vômito, as sobras de unhas, os pedaços de carne etc. (CARROLL, 1999, p.50)

De acordo com essa análise, o ser horrífico é, muitas vezes, uma criatura categoricamente contraditória, por exemplo, quando está vivo e morto ao mesmo tempo, como no caso dos zumbis. Já uma criatura incompleta ou informe é um ser que não apresenta partes do corpo, seja o braço, a perna ou a cabeça. A noção de informidade se dá, como diz Carroll (1999, p.52), quanto ao “[...] índice de recorrência de biológicas de monstros vaporosas ou gelatinosas”, como no caso dos filmes *A bolha assassina* e *A coisa*.

Com base ainda, nos esquemas categoriais propostos por Douglas, Noël Carroll (1999, p. 53) esclarece que os monstros das histórias de horror são frequentemente descritos como “antinaturais”, por não se enquadrarem no “esquema conceitual da natureza” e, por conseguinte, apresentarem-se física e cognitivamente ameaçadores. Por representarem uma ameaça ao saber comum, os monstros “[...] tendem a fazer com que os que os encontram fiquem loucos, doidos, transtornados etc., pois esses monstros são, em certo sentido, desafios aos fundamentos do modo de pensar de uma cultura” (CARROLL, 1999, p.53). As perturbações por que passam as personagens das histórias de horror revelam não somente a capacidade da criatura em desencadear fortes emoções, como também de investir contra a vida de quem se depara com o ser horrífico. Essa capacidade atribuída às criaturas monstruosas se deve ao fato, ainda seguindo a teoria da impureza de Douglas, de muitas vezes serem vistas como seres dotados de poderes mágicos. Essa característica explicaria, de acordo com Carroll (1999, p. 53), o fato de esses objetos se apresentarem como seres irresistíveis ao público.

Além de serem descritos como criaturas que fogem ao esquema conceitual da natureza, de serem vistos como monstros que possuem poderes fantásticos, os objetos de horror têm sua origem em lugares exteriores ou ignorados pelo mundo cotidiano. “As criaturas vêm de lugares marginais, ocultos ou abandonados: cemitérios, torres e castelos abandonados, esgotos ou casas velhas – isto é, pertencem a arrabaldes fora e desconhecidos do comércio social comum” (CARROLL, 1999, p. 54). Sendo pertencentes a locais alheios ao meio onde se vive normalmente, torna-se mais evidente o horror causado nas personagens positivas das histórias em questão.

Por outro lado, ainda que a teoria do horror artístico se concentre na presença de um monstro com as características apresentadas acima, há também as ficções em que esses seres fogem à regra descrita, apresentando-se como animais, ou mesmo como seres humanos.

Filmes como *Orca* e a série *Tubarão*, e os romances como *O fantasma da ópera*, de Gaston Leroux, e *Nightfall*, de John Farris, não são exemplos de horror artístico? Mas têm eles monstros no sentido exigido? Existem tubarões, até mesmo tubarões muito grandes, no caso dos filmes da série *Tubarão*, e os vilões dos romances citados são seres humanos, ainda que psicopatas, um fenômeno facilmente reconhecido pela ciência contemporânea. (CARROLL, 1999, p. 56)

Carroll (1999, p. 56) acrescenta que “[...] embora nominalmente os antagonistas façam parte do mundo cotidiano, sua apresentação nas ficções em que aparecem os transforma efetivamente em seres fantásticos”. Portanto, o fato de constituírem-se de formas mais próximas das categorias sociais não invalida a teoria do horror artístico, uma vez que, ao se deter na análise desses monstros, é possível verificar que em algum aspecto apresentam atributos exagerados como, por exemplo, a invisibilidade ou onisciência, como no caso de *O fantasma da ópera*, que “[...] parece ser capaz de estar em qualquer lugar que quiser” (CARROL, 1999, p. 57). Podem ainda apresentar como atributos a obstinação e a inescrutabilidade como ocorre às películas *Orca e Tubarão*:

Os tubarões da série *Tubarão* parecem demasiado espertos e inovadores para serem tubarões, pois, como Orca, a criatura do último episódio é capaz de executar projetos de vingança de longo prazo _ muito além das capacidades mentais de qualquer espécie. De fato, o tubarão desses filmes consegue matar aproximadamente tantos seres humanos num único verão quanto os tubarões reais matam no mundo inteiro em um ano. (CARROL, 1999, p. 57)

Ao analisar que as qualidades das criaturas supracitadas passam da normalidade ao exagero, isso leva a classificá-las não mais como parte da biologia marinha, mas sim, como acrescenta Carroll (1999, p. 57), “da fantasia”. Portanto, são criaturas da fantasia, pois se constituem de habilidades não comuns nas categorias de que são oriundas, apresentando um poder além do esperado, do comum, utilizando esse poder para (re)agir no/ao meio.

Mesmo diante de tantas considerações acerca do horror artístico, é preciso levar em consideração, como afirma Carroll, que essa teoria não se encontra encerrada ou fechada a contribuições de especialistas. Ao contrário, “[...] é um conceito com limites vagos e talvez em desenvolvimento” (CARROLL, 1999, p.58). Ainda assim, como acredita Noël Carroll, é válida a tentativa de “[...] enquadrá-lo em razão de condições necessárias e suficientes” (1999, p 58) não somente para a compreensão do horror em si, mas também para o desenvolvimento do gênero.

3.2 O CASARÃO E A CASA – A RELEVÂNCIA DO ESPAÇO NO ROMANCE DE LYA LUFT E NA TRAGÉDIA DE GARCÍA-LORCA

E como a porta dos fundos
também escondesse gente
que aspira ao pouco de leite
disponível em nosso tempo,
avancemos por esse beco,
peguemos o corredor,
depositemos o litro...
Sem fazer barulho, é claro,
que barulho nada resolve ³¹
(Carlos Drummond de Andrade).

Muitos teóricos embrenharam no estudo do espaço em obras literárias, pois, como afirma Osman Lins (1976, p. 65) ele “[...] proporciona grandes possibilidades de estudo, variadas e atraentes”. Assim o fez também Antonio Candido, em *De cortiço a cortiço* (1993), no qual apresenta uma leitura sobre a obra *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, apontando-lhe uma forte inspiração em *L’Assommoir*, de Émile Zola. O aspecto social descrito a partir de situações vividas num cortiço tem muito do modelo europeu, segundo Candido, mas transposto à realidade brasileira. “[...] na medida em que filtra o meio [...]” (1993, p. 112), configura-se como texto à parte do europeu, com suas particularidades. A relevância do espaço se dá como o fio que se liga ao enredo, atuando como suporte e, por conseguinte, como caracterização das personagens, uma vez que “[...] os personagens são associados aos espaços que lhes são peculiares” (FREIRE, 2008, p. 186), tornando-se de fundamental importância o estudo dessa categoria caso haja interesse na configuração do perfil de uma personagem.

Bachelard (2008, p. 29), ao mencionar o valor atribuído ao espaço num texto literário, afirma que ele se torna inclusive mais necessário que a localização temporal no que diz respeito à intimidade. Assim, é mais urgente saber onde a personagem se encontra do que em que momento ela se encontra.

³¹ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/feira-livre/morte-do-leiteiro-um-poema-de-carlos-drummond-de-andrade/>> Acesso em: 30 mai. 2014.

De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, em seu *Dicionário de Narratologia* (2002, p. 135), a configuração do espaço se faz por meio de inúmeros fatores que, juntos, contribuem para a caracterização do ambiente.

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes categorias, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história (v.), o espaço integra em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação (v.), e à movimentação das personagens (v.): cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translado, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaços sociais) como até as psicológicas (espaço psicológico).

Tal é a importância de se caracterizar o espaço dentro de uma obra que, por meio da descrição de simples aposentos ou objetos, o leitor pode depreender, por exemplo, elementos que compõem as qualidades psicológicas e/ou sociais de uma personagem. Por certo que “[...] o espaço proporciona grandes possibilidades de estudo, variadas e atraentes” (LINS, 1976, p. 65). José Alonso T. Freire (2008, p. 186) afirma, em relação ao espaço, que “[...] os lugares também estão estreitamente ligados com as posições sociais que dividem a aristocracia decadente e a força da burguesia, apresentando-se como autênticos campos de força a partir dos quais essas classes demonstram seu poder”.

Pode-se também conhecer os costumes e trejeitos de cada um, por intermédio de uma leitura mais apurada do ambiente que os cerca, pois as personagens “[...] projetam suas esperanças e frustrações no espaço e este, por sua vez, possui a função de ajudar a caracterizá-los, ilustrando e ampliando o impacto da ação narrativa” (FREIRE, 2008, p. 225). Dai a importância da configuração do espaço que envolve não somente um local, mas também os objetos que reforçam a caracterização das personagens. Uma narrativa jamais será leviana com seus objetos, que estão postos de forma significativa, assinalando a importância da seleção: “[...] uma casuarina e não uma acácia no quintal, porque em tal instante três pássaros voando e não cinco cada escolha se opera sobre alternativas inúmeras [...]” (LINS, 1976, p. 96), haja vista que “[...] colocar uma coisa qualquer de qualquer maneira, em qualquer móvel, marca uma fraqueza notável da função de habitar” (BACHELARD, 2008, p. 91). A ambientação floresce no entorno de seus pormenores. Ainda como afirma Bachelard (2008, p. 91), na ausência de tais objetos “[...] a vida íntima não teria modelo de intimidade”, configurando, ao contrário,

a falta de intimidade, pois são eles que dão a noção desse interior, desse local habitado na história.

Especialmente a casa, como diz Bachelard (2008, p. 24), é evocada por escritores de “casinha humilde”, tornando-se uma imagem recorrente. O espaço da casa é, portanto, necessariamente um amplo campo de estudos. Como afirmam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2002, p. 136), “[...] à medida em que o espaço se vai particularizando cresce o investimento descritivo que lhe é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes”. A casa é a guardiã da intimidade das personagens, é o local onde elas muitas vezes se desnudam, deixando com que sejam vistas como de fato são. Ao avaliar a importância da casa, Bachelard assinala, em sua *Poética do espaço*, que ela “[...] é o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘jogado no mundo’, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa” (2008, p. 26). Esse espaço reservado e familiar é onde o homem se sente protegido, envolvido e sua vida “[...] agasalhada no seio da casa” (BACHELARD, 2008, p. 26). Portanto, ela representa o abrigo seguro onde se pode ficar, onde se sente protegido da chuva, do sol, do vento, é nela onde se repousa.

As casas das obras em análise nesta dissertação são espaços, como se viu, comandados por mulheres. No caso do romance luftiano, ela comporta o passado, sendo uma espécie de templo de Frau Wolf, onde ela, na medida em que impõe costumes alemães, resgata a pátria de outrora e onde tudo é minuciosamente averiguado. A casa representa mais que um mero espaço onde se reúnem os descendentes da matriarca. Ela abriga a própria matriarca em sua nostalgia, lugar único onde todos obedecem totalmente a seus caprichos. Essa comunhão é capaz de transformar encontros festivos, como o Natal, em dolorosas avaliações nas quais se dança conforme a música da matriarca:

Os adultos me pareciam melancólicos. Minha avó recordava os natais de sua infância com neve. Acabávamos por festejar como exilados: nossos cantos, nosso idioma, nossas comidas, nada tinham a ver com o Brasil de Maria da Graça Moreira Wolf, que cantava com sotaque, e eu naquela hora não achava graça nenhuma. (LUFT, 1991, p. 50)

Difícil não aludir aos campos de concentração, onde os prisioneiros eram obrigados, ao final do dia, a marchar no ritmo da banda em direção aos blocos onde

permaneciam até a alvorada para mais um dia de serviços forçados. Primo Levi descreveu esse momento em seu livro *É isto um homem?*:

Uma banda de música começa a tocar, ao lado do portão do Campo; toca ‘Rosamunda’, essa canção popular sentimental, e isso nos parece tão absurdo que nos entreolhamos sorrindo com escárnio. Nasce em nós uma sombra de alívio; talvez essas cerimônias todas sejam apenas uma gigantesca palhaçada, ao gosto teutônico. A banda, porém, depois de ‘Rosamunda’, continua tocando uma música após outra, e 16 aparecem nossos, companheiros, voltando em grupos do trabalho. Marcham em filas de cinco, com um andar estranho, não natural, duro, como rígidos bonecos feitos só de ossos; marcham, porém acompanhando exatamente o ritmo da música. (1988, p. 28)

Debaixo de neve, em frente aos oficiais alemães, marchavam horrendas criaturas obrigadas a dissimular satisfação como forma de sobrevivência. Muito semelhantes são as tétricas figuras na casa de Frau Wolf, a representar um Natal fraudulento, prontas e dissimuladas a entrar no ritmo da matriarca como forma de se manterem longe de seu olhar acusador e de suas críticas ininterruptas.

Em *La casa de Bernarda Alba*, a casa também representa um espaço onde a voz da matriarca impera sobre as vozes das mulheres que lá residem. A preocupação com o contexto rural da Espanha pode ser notada na obra lorquiana, que apresenta um cenário cujo povoado é de terra seca, “[...] maldito povo sem rio, povo de poços, onde sempre se bebe água com medo de que esteja envenenada”³² (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 51. Tradução minha). Assim se encontrava a própria Espanha que, em decorrência da Guerra Civil, estava carente de recursos, o que repercutia especialmente no âmbito rural. Nesse espaço físico desolador, encontra-se a casa onde vivem Bernarda, a mãe, as filhas e as criadas.

(Habitação branquíssima do interior da casa de Bernarda. Muros grossos. Portas em arco com cortinas de juta arrematadas medronhos e babados. Cadeiras de palha. Quadros com paisagens inverossímeis de ninfas, ou reis de lendas. É verão. Um grande silêncio sombrio se estende pela cena.)³³ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 33. Tradução minha)

³² [...] maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que este envenenada. (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 51)

³³ (Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas, o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas.). (GARCÍA LORCA, 2005, p. 33)

É notável reconhecer como o espaço da casa em ambos os textos literários acaba por exercer função semelhante à de uma instituição fechada. Assim o assinala Alda Maria Barbosa (2010, p. 82) em relação à casa lorquiana ao constatar que o local apresenta-se comandado “[...] por leis muito específicas e sempre na defensiva em relação ao mundo exterior”. Torna-se recorrente na obra o desprezo de Bernarda pelo povoado da região onde mora:

BERNARDA – (À suas filhas. À Magdalena que começa a chorar.) Psiuuuu. (Saem todas. Golpeia com a bengala. Às que saíram.) Caminhem à suas casas a criticar tudo o que viram! Tomara que demorem muitos anos pra voltar a passar por baixo de minha porta.
 LA PONCIA – Não tem do que se queixar. Veio o povoado inteiro.
 BERNARDA – Sim; para encher minha casa com o suor de seus saíotes e o veneno de suas línguas.³⁴ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 50. Tradução minha)

A casa fecha-se para o mundo, com Bernarda criando suas próprias leis e assegurando que sejam cumpridas, ainda que à força, suas imposições. Mesmo qualquer contato com o exterior se faz apenas por obrigação, como no caso da missa para o esposo falecido em que a vizinhança compareceu, ou ir à missa.

Com relação à casa do romance luftiano, vê-se que as regras são estabelecidas de modo a manter viva a cultura alemã entre os descendentes de Frau Wolf. Mesmo quando Gisela inicia seu longo namoro com Leo, este também é envolvido nas manias da matriarca que “sugeriria”, por fim, a incorporação do alemão nos diálogos entre a neta e Leo, pois, caso contrário, lhes daria “[...] bisnetos brasileiros” (LUFT, 1991, p. 90). Nota-se que tanto na peça lorquiana quanto no romance luftiano há espaços muito bem delimitados por onde se é permitido circular: enquanto no romance luftiano o limite é também a língua alemã, na peça de García Lorca esse limite é a casa. A comoção toma o leitor quando María Josefa é autorizada pela filha Bernarda a ir ao pátio após longas horas confinada e amordaçada em seu aposento:

BERNARDA – Deixe que ela se alivie no pátio.

³⁴ BERNARDA – (A sus hijas. A Magdalena que inicia el llanto.) Chissssss. (Salen todas. Golpea con el bastón. A las que se han ido.) ¡Andar a vuestras cuevas a criticar todo lo que habéis visto! Ojalá tardéis muchos años en volver a pasar el arco de mi puerta.

LA PONCIA – No tendrás queja ninguna. Há venido todo el Pueblo.

BERNARDA – Sí; para llenar mi casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas. (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 50)

CRIADA – Ela retirou do cofre seus anéis e seus brincos de ametista, os colocou e me disse que quer se casar.

(AS FILHAS RIEM)

BERNARDA – Vá com ela e tome cuidado para que não se aproxime do poço.

CRIADA – Não tenha medo que ela se atire.

BERNARDA – Não por isso. Mas daquele local as vizinhas podem vê-la de suas janelas.³⁵ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 54-55. Tradução minha)

A mãe de Bernarda não é livre nem ao menos para morrer, se assim o desejasse. Tão relevante quanto isso é a descrição do pátio. Tão vazio que se limita a um poço. Ao se pensar nas características de um poço, lembra-se de sua umidade, de sua escuridão. O poço do pátio faz parte da casa de Bernarda Alba, uma espécie de cúmplice dela em sua frieza e profundidade. Por outro lado, compartilha a solidão de María Josefa, sendo tão triste quanto ela, é sua metáfora. Os dois, María Josefa e o poço, lado a lado, estão entregues ao silêncio abafado de seus sons: ambos gritam por dentro.

De fato a exploração do ambiente colabora para o reconhecimento das condições em que as personagens sobrevivem. São os detalhes que fazem notar o clima amistoso do lado de fora, contrapondo-se ao clima pesado do lado de dentro da casa de Bernarda. Apesar de ser verão, prevalece na casa da matriarca um “silêncio sombrio”, justamente porque ela é por si só

[...] esse sepulcro branqueado, é a figura de sua frustração: fechada, fria, silenciosa, transita por ela um calor sufocante que culminam com a letargia dos gestos e faz demarcar os rostos. Os muros grossos separam essas mulheres do mundo, que não conhecem senão através de rumores e mal entendidos.³⁶ (MARSIMIAN, 2005, p. 16. Tradução minha)

Marsimian (2005, p. 16. Tradução minha) esclarece que a designação “sepulcro branqueado” tem haver com “[...] a pedra da sepultura que guardava o cadáver e que se

³⁵ BERNARDA – (A LA CRIADA.) Déjala que se desahogue en el pátio.

CRIADA – He sacado del cofre sus anillos y los pendientes de ametistas, se los há puesto y há me dicho que se quiere casar.

(LAS HIJAS RÍEN.)

BERNARDA – Ve con ella y tem cuidado que no se acerque al pozo.

CRIADA – No tengas miedo que se atire.

BERDARDA – No es por eso. Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana. (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 54-55)

³⁶ La casa esse sepulcro blanqueado, es la cifra de su frustración: cerrada, fría, silenciosa, transita por ella un calor agobiante que aletarga nos gestos y hace demarcar los rostros. Los muros gruesos separam a essas mujeres del mundo, que no conocen sino a través de rumores y malentendidos. (MARSIMIAN, 2005, p. 16)

branqueava por fora a fim de manter a higiene”.³⁷ Isso explica a preocupação excessiva da matriarca com a limpeza: “BERNARDA – Vamos. (À criada.) Você comece a branquear o pátio”³⁸ (GARCÍA LORCA, 2005, p. 61. Tradução minha). A casa na obra lorquiana configura-se simbolicamente como um mausoléu guardado por Bernarda e onde se encerram mulheres “[...] vazias e solitárias, espectros de vidas consumidas”³⁹ (MARSIMIAN, 2005, p. 15. Tradução minha) pela insatisfação de viverem como prisioneiras, mas, especialmente, como acrescenta Marsimian, pela “[...] esterilidade dos corpos que se ocultam e envelhecem, e a dor das almas oprimidas”⁴⁰ (2005, p. 18. Tradução minha). Enquanto de um lado as filhas de Bernarda envelhecem desejosas de matrimônio, do outro, a mãe da matriarca soa como uma voz envelhecida que clama por liberdade, ainda que tardia: “Eu quero casas, mas casas abertas [...]”⁴¹ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 160. Tradução minha). Liberdade ainda que tardia como se o desejo não definhasse junto aos corpos na casa.

No romance luftiano, além do casarão, há o jazigo da família Wolf onde se encontram enterrados alguns parentes de Gisela, em especial o avô: “FAMILIE WOLF, dizia a inscrição sobre o portal do Jazigo, no cemitério. Lá estavam os nossos mortos. Os vivos sentavam-se na casa de minha avó” (LUFT, 1991, p. 19). O jazigo da família era um local tranquilo onde se acreditava que os mortos podiam enfim descansar: “[...] traziam apenas sensação de quietude, de coisas secretas mas não assustadoras” (LUFT, 1991, p. 42). Gisela percebia a morte como sendo “[...] mágica e pacífica, lugar onde se estaria livre das aflições. Não a morte em que se apodrecia e arrebetava. Não – apenas a versão depurada de meus raros sonhos bons. O contrário da minha vida” (LUFT, 1991, p. 69). Sendo extensão do casarão, o Jazigo, o templo de quem partiu, era o local também examinado sistematicamente por Frau Wolf que, de acordo com Gisela “[...] verificava se tudo estava em ordem, corria o dedo nas lápides, à procura do mínimo grão de pó” (LUFT, 1991, p. 42). Como templo dos mortos, o Jazigo precisava estar impecável assim como deveria estar o casarão, o templo dos vivos.

³⁷ [...] *la piedra de la sepultura que guardaba el cadáver y que se blanqueaba por fuera con el fin de mantener la higiene.* (MARSIMIAN, 2005, p. 15)

³⁸ *BERNARDA – Vamos. (A la criada.) Tú empieza a blanquear el pátio.* (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 61)

³⁹ [...] *vacías y solitárias, espectros de vidas consumidas.* (MARSIMIAN, 2005, p. 15)

⁴⁰ [...] *esterilidade de los cuerpos que se ocultan y envejecem, y el dolor de las almas oprimidas.* (MARSIMIAN, 2005, p. 18)

⁴¹ [...] *Yo quiero casas, pero casas abiertas [...].*

Entretanto, convém lembrar que, como dito anteriormente, enquanto em *A asa esquerda do anjo* estão bem definidos os espaços dos vivos e dos mortos, em *La casa de Bernarda Alba* o espaço casa configura-se como o próprio mausoléu, de onde definitivamente não se pode sair, justamente porque fora dela há o enfraquecimento de Bernarda Alba, pois o espaço externo é ocupado e comandado por homens.

A esse respeito ressalta-se que o poder de mando exercido por Bernarda só se efetiva nos limites da casa; do lado de fora a matriarca não tem voz. Percebe-se isso na passagem em que Bernarda descobre o romance de Adela com Pepe e tenta matá-lo com um tiro, sendo notável que não o acerte:

MARTIRIO – (Entrando). Acabou-se Pepe Romano.
 ADELA – Pepe! Meu Deus! Pepe! (Sai correndo.)
 LA PONCIA – Mas o mataste?
 MARTIRIO – Não! Saiu rápido em seu cavalo!
 BERNARDA – Foi minha culpa. Uma mulher não tem boa pontaria.⁴²
 (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 170. Tradução minha)

A esse respeito escreve Alda Maria Barbosa: “[...] é natural que Bernarda erre o alvo: o espaço imediatamente exterior às paredes de sua casa já não é seu, pertence ao homem, e ali ela não tem poder algum” (2010, p. 43). Ela não tem poder e por isso não consegue evitar que Pepe fuja, pois, ao contrário dela, ele, como homem, é quem domina o exterior da residência.

Ao contrário da casa de Bernarda, que era por si só o próprio sepulcro, verifica-se que enquanto o Jazigo da família Wolf engavetava os mortos, oferecendo-lhes tranquilidade, o casarão dos Wolf não era só tristeza, pois nele havia um cômodo onde as pessoas podiam se reunir contentes. A sala de música é descrita frequentemente como um local de alegria e de encontros, principalmente porque nela Anemarie tocava seu violoncelo, e Frau Wolf admirava a neta:

Anemarie: momentos felizes de minha infância e juventude. Nas tardes de domingo ou em noites de festa, sempre lhe pediam que tocasse. Ela consentia, sem nenhum estardalhaço, sem parecer orgulhosa. Sentava numa cadeira no meio da sala de música, deixavam aberta a porta de vidro para a sala grande, e todos podiam escutar. (LUFT, 1991, p. 51)

⁴² MARTIRIO – (Entrando). *Se acabó Pepe el romano.*

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

LA PONCIA – ¡Pero lo habéis matado?

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

BERNARDA – Fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar. (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 170)

Especialmente a baronesa e Gisela sentiam deleite ao presenciar a moça tocando seu violoncelo: “Anemarie toca: Frau Wolf contempla a neta com uma expressão branda que jamais dirige a mim” (LUFT, 1991, 70). O espaço, mas especialmente o que acontece nele, provoca sensações nas personagens, pois está repleto de emoções e uma vez que, somados, as desperta: “Com refinamento e delicadeza, a narrativa mostra que o espaço concentra a memória de seus habitantes, impregna-se de sentimentos e ressentimentos” (FREIRE, 2008, p. 225). A sala de música era assim um misto de ternura, local onde Gisela admirava a prima em toda sua graça, e também sofrimento, sendo o lugar onde sua falta de habilidade ao piano ficava evidente.

E assim, se é difícil manter-se afastada de tantas cobranças, a casa se torna também o refúgio. “A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (BACHELARD, 2008, p. 26), e nela as personagens conseguem também evadir-se das aflições que as cercam:

Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. (BACHELARD, 2008, p. 27-28)

Como já escreveu Renata Lopes (2007, s/p)⁴³: “Gisela é quem conta a história de sua família e seus segredos – escondidos metaforicamente em uma portinha do porão”. Como forma de fugir da opressão sentida, Gisela cria seu mundo e procura maneiras de se esquivar do cotidiano. Genette (1972, p.100) assinala que o ser “[...] entregue ao absurdo e ao despedaçamento procura tranquilizar-se projetando o pensamento sobre as coisas, construindo planos [...]”, de modo que “despedaçada” por dentro Gisela sente atração pelos vãos, onde pode se esconder.

Quando menina, um de meus lugares prediletos era a biblioteca: embaixo da escrivaninha de meu pai, com tampo de vidro verde-escuro. Amei esse grande aposento, hoje quase vazio, que preciso controlar diariamente para ver se o mantém limpo como deve ser.
Eu cabia no vão, onde brincava de casinha, às vezes com a única boneca que não estraguei, rosto de porcelana e tranças louras, como Anemarie, que pela

⁴³ Artigo original, sem numeração de páginas, apresentado no XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, realizado em 2007.

cor dos cabelos chamavam *Goldfischehen*, o peixinho dourado, e a quem todos amavam. (LUFT, 1991, p. 39)

Nos vãos, Gisela, que se considerava uma exilada (LUFT, 1991, p. 28), buscava seu lugar, brincava sozinha, sonhava com a perfeição da prima como se as coisas, longe da avó e de suas angústias, pudessem ser bonitas. Bachelard (2008, p. 29) assinala que os “[...] espaços de nossas solidões passadas” são como imagens que não se desfazem, não se apagam, justamente por conta do ser que se recusa a apagá-las. O ser recusa-se a deixá-las se esvaír, não permitindo que a lembrança se esfumace, guardando-os no compartimento da mente possível de se resgatar:

Sabe por instinto que os espaços da sua solidão são constitutivos. Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, doravante estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais o sótão, mesmo quando se perdeu a mansarda, ficará para sempre o fato de que se amou um sótão, de que se viveu numa mansarda. A eles voltamos nos sonhos noturnos. E esses redutos têm valor de concha. (BACHELARD, 2008, p. 29)

Manter a biblioteca limpa, mas especialmente o seu cantinho, o vão embaixo da escrivaninha era para Gisela como manter acesa a lembrança de momentos especiais, como se os protegendo pudesse reviver aqueles instantes passados, pois “[...] a lembrança de solidões estreitas, simples, comprimidas, são para nós experiências do espaço reconfortante, de um espaço que não deseja estender-se, mas gostaria sobretudo de ser possuído mais uma vez” (BACHELARD, 2008, p. 29). Os pequenos espaços comportam a carência afetiva, conforme assinala Genette em seu texto *Espaço e linguagem* (1972, p. 100), são “espaços-refúgio” e tornam-se redutos solitários, tentativas de encontros com o íntimo desejo de ser.

Mesmo depois de adulta, Gisela sente grande vínculo com o casarão onde viveu momentos de sua infância, mas que não existe mais. No lugar há um edifício que nem de longe conta aos moradores e aos transeuntes os desejos e os segredos da menina:

As pessoas que hoje habitam o edifício erguido sobre a casa, o jardim, o porão com a misteriosa portinha, certamente ignoram que o hálito morno, o perfume, o fio de música, resguardados no cimento novo, são ainda Anemarie, a quem em segredo amei. (LUFT, 1991, p. 72)

O quartinho do porão pode esconder segredos, “[...] o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (BACHELARD, 2008, p. 36-37), sendo um lugar ignorado por muitos, fazendo parte do lado mais sombrio da casa, espaço não visitado, pois encerra aquilo que se deseja ocultar. Gisela sente atração pelo porão, especialmente pela portinha que ela tanto menciona no romance. Osman Lins afirma que: “Quaisquer que seja os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações” (1976, p. 92). A menina descreve o local com um misto de fascinação e de curiosidade, desejando insistentemente desvendá-lo como parte de um propósito íntimo e satisfatório:

Eu era fascinada pelo porão, uma peça velha, de teto abobadado, cheirando a mofo. Teias de aranha, móveis quebrados, garrafas empilhadas, uma cadeira de balanço com palhinha furada que pertencera a meu avô, botas de montaria, tachos de cobre azinhavrados.

Num canto, a portinha: tão baixa, que por ela só passaria uma criança ou um anão. Ninguém parecia saber para que servia; ninguém se interessava por ela; ninguém possuía a chave. Se eu insistia muito, diziam que eu era intrometida, mas que mania tem essa menina de imaginar mistério em toda parte! (LUFT, 1991, p. 57)

Os compartimentos, os vãos abrigam as fantasias e assim Gisela imagina que do lado de dentro da portinha poderia estar a “[...] salvação de toda a família Wolf”, mas infelizmente “ninguém possuía a chave” (LUFT, 1991, p. 108). A portinha do porão entrava no campo da fantasia: estava e não estava ali: não estava, na medida em que se tornava algo obsoleto, pois ninguém tinha a chave que a abria, e estava não apenas em sua forma, mas também à medida que esse algo “[...] se torna concreto no mundo de uma alma quando uma simples porta vem proporcionar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, da segurança, da livre acolhida, do respeito!” (BACHELARD, 2008, p. 226). A porta abria o mundo para o sonho, para o desejo de que algo de bom saísse de lá e para a manutenção da chama da esperança. Se outrora houve um casarão, com uma portinha num porão, por certo que os segredos de Gisela estão bem guardados sob a nova construção, repousados na gaveta da memória: “A casa se foi; ninguém sabe do porão, com teto abobadado e o quartinho secreto, de criança ou anão. Contudo, Anemarie ainda paira por lá, na lembrança das salas e dos corredores. Anemarie, sua música, seu segredo” (LUFT, 1991, p. 57-58). Assim, as memórias entram no campo do imutável. “É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós”

(BACHELARD, 2008, p. 26). Por isso brincam como convidadas na mente humana, fazendo-se visitantes permanentes.

Tão presente quanto o compartimento secreto do porão se fez também a escada do casarão de Frau Wolf, um espaço significativo no romance, especialmente porque sustenta a autoridade da matriarca. Segundo Gisela, que se apressava para chegar a casa, a avó “Fiscalizava ela própria minhas lições de piano, devia estar esperando no alto da escada, mão apenas repousando na bengala que usava desde uma queda há muitos anos” (LUFT, 1991, p. 15-16). A escada, amparando a baronesa na sua pose, transformou-se em lembrança insistente como as lembranças de Anemarie: “Subo as escadas pensando vagamente em Anemarie, que pairava naquele vão escuro, abraçada ao seu instrumento – ou era o amante? Que vamos fazer? – ainda sussurram ali as vozes” (LUFT, 1991, p. 95). Ou recordações da mãe de Gisela: “À noite a casa começava a viver _ era a respiração de minha mãe na escada? Um ruflar de asas?” (LUFT, 1991, p. 103). Também o pai, além de cansado e desgastado pelos serviços da empresa, amargava suas lembranças:

[...] passa a maior parte do tempo no quarto, ou lá embaixo na biblioteca onde, ao lado do retrato de meu irmãozinho, está agora o de minha mãe’ À noite sei que fica na cama aguardando esse passo na escada, esse suspiro no patamar. Contudo nunca falamos sobre isso. (LUFT, 1991, p. 37)

A escada por onde todos passavam ora ostentava o poder de Frau Wolf, ora servia de esconderijo para os amantes Anemarie e Stefan, ou mesmo denunciava a dificuldade que a mãe de Gisela tinha ao subi-la, guardando seus sussurros. Conforme Bachelard (2008, p. 223), “O vão da escada, em que silêncio ele ressoa? Nesse silêncio sentem-se passos abafados: a mãe volta para proteger o filho, como outrora. Ela devolve a todos os ruídos confusos e irreais o seu sentido concreto e familiar”. Os sons que se ouvem do espaço agora vazio rememoram histórias, despertam ora a curiosidade, o conforto, ora o acolhimento.

Nos espaços, as personagens encenam a vida ou a encerram, como a mãe de Gisela, que sofria do coração e, numa tarde tranquila não pôde completar o percurso que fazia ao voltar da granja com ovos que pegou, morreu com o rosto tombado sobre eles: “Virou ainda a cabeça um pouco de lado, as gemas cobriram de dourado os cabelos grisalhos” (LFT, 1991, p. 101). Os movimentos de uma personagem, o jeito como olham ou acenam são indícios importantes a considerar para a análise dos

acontecimentos na narrativa. Gisela, ao descrever o contexto em que a mãe e a avó foram colher ovos – “Andavam lentamente” (LUFT, 1991, p. 101) – o faz como quem procura prevenir de que algo importante na trama se sucederia. Suspende um instante a narrativa, abrindo-se relativa importância à descrição: “[...] bem debaixo da minha janela, com um pé no primeiro degrau da escada de pedra, [...]”; e aos gestos, “[...] olhou para cima, indicou com a mão livre os ovos no avental [...]”, para enfim dizer o que se passa de tão notável na cena: “[...] num esgar, ela cambaleou e caiu, batendo com o rosto na pedra, em meio às gemas” (LUFT, 1991, p. 101).

O campo de observação de uma personagem pode abrir espaço para que se compreenda sua visão de mundo. Sobre a maneira como as personagens se desenvolvem num ambiente, afirma José Alonso T. Freire (2008, p. 46): “O movimento dos personagens mostra não só um certo modo de ver e ocupar o ambiente, mas também o que é privilegiado pela concepção de mundo que o narrador cria, o que aparece em primeiro plano e o que relegado ao pano de fundo.” O que é ou não importante no contexto de uma narrativa de acordo com uma personagem, suas expectativas em relação a determinados acontecimentos são notáveis no campo de sua visão e descrição. Cenários tornam-se imortalizados graças aos movimentos de quem os ocupa, de quem por eles passam. Foi também a partir de um espaço que Frau Wolf encenou sua última façanha: trancada no quarto após a morte de Anemarie, a neta adorada que faleceu por conta de um câncer, a baronesa não manifesta nenhum indício ou vontade de comparecer ao velório que se realizava na sala grande, mas eis que de repente surge descendo as escadas e o que se presencia é descrito pela narradora personagem como um evento que desperta um misto de horror e de resignação:

Primeiro percebi uma diferença no rumor de vozes; depois, aos poucos, instalou-se o silêncio, as pessoas se viraram, ergui os olhos e vi Frau Wolf no alto da escada. A grande dama: nos cantos da boca mostrava o desprezo pelo mundo.

Todos se afastaram, abriu-se uma alameda por onde passou a anciã que vinha despedir-se da neta bem-amada, sem um tropeço, olhando firme para adiante, sem fitar ninguém nem responder a nenhum cumprimento. Percebi que se apoiava fortemente na bengala. Meu pai apertou minha mão, a dele estava gelada.

Junto do caixão, minha avó falou com voz inexpressiva, mas firme:

– Abram a tampa.

Ninguém se mexeu, ela acrescentou, no tom que não admitia discussões e tangera anos a fio a família toda:

– *Aber sofort!*

Imediatamente! Ordem de Frau Wolf. Tio Ernest, perplexo, não se mexia. Então meu pai fez um sinal, ergueu a tampa ainda não aparafusada, encostaram-na na parede.

Anemarie apareceu no esplendor de seus cabelos e no horror de sua devastação.

No silêncio, ouvi os círios crepitarem. Exclamações abafadas, piedade, medo. Minha avó contemplou a criatura que talvez mais tivesse amado na vida. A mão não tremeu na bengala, os olhos desbotados não pestanejaram.

Depois, deu um passo atrás e, sem qualquer sinal prévio, cuspiu no chão, diante da caixa negra.

O cuspe grosso atingiu uma das pernas do cavalete de metal que sustentava o caixão, e pingou lentamente no soalho encerado. Estarrecida, fiquei olhando a saliva escorrer.

Ninguém fez o menor gesto; ninguém gritou; tio Ernst não viu nada, rosto tapado pelo lenço.

Frau Wolf virou-se, atravessou a fila de rostos pasmados, subiu as escadas. Não apareceu mais nesse dia, nem nos seguintes. (LUFT, 1991, p. 117)

A personagem novamente se afirma como baronesa, não admitindo erros, nem traições. Percorreu de cabeça erguida rumo ao único objetivo que lhe interessava: a neta. Despediu-se do alto de sua pose, sustentando sua reputação de “grande dama”. O evento revela a precisão dos gestos que mostram sua força e decisão, como se após a catástrofe com a neta ressurgisse a baronesa a quem todos temiam:

Quando um personagem se movimenta no espaço ficcional, devemos prestar especial atenção não só ao que ele vê, mas também ao modo como ele vê, ou seja, que categoria assume em sua escala de valores o entorno incluindo os outros personagens, que podem também, eventualmente, tornar-se parte do espaço. (FREIRE, 2008, p. 46)

O simples caminhar de Frau Wolf até o caixão enfatizou seu desdém pelo mundo. A cena de Frau Wolf descendo as escadas, se vista de dois ângulos, mostra como de um lado, sob a mirada de Gisela, o narrador personagem evidencia a ambientação (LINS, 1976, p. 80), observando e descrevendo o que se passa por sua visão minuciosa; do outro lado, o olhar decidido da matriarca, que atravessa o salão cheio de rostos com o propósito de se aproximar do caixão da neta. O fato de não dirigir o olhar a ninguém mostra a que fim ela entrou na sala, e o ato de cuspir no caixão denota o desprezo que cultivava àqueles que a desobedecem.

Outro momento do romance também muito significativo é a morte de Frau Wolf:

Ela está na sala de música, diz a empregada, e admiro-me, pois ali não se toca música há muitos anos.

Pela primeira vez vejo minha avó derreada em sua poltrona. A mão segura a bengala, não indiferente como sempre, mas como quem se agarra para não despencar. Não sentou na beirada da poltrona, caiu um pouco para o lado e para trás, como se houvesse desistido de tudo.

Quando chego perto, constato que Frau Úrsula Wolf morreu. O velho coração parou, nunca soubemos que estivesse doente. (LUFT, 1991, p. 132-133)

Ao escolher a sala de música como local para desfalecer, é como se a matriarca confirmasse sua predileção pela neta a quem todos chamavam de *peixinho dourado*, fato que Gisela também constata: “Veio sentar-se para morrer na sala em que Anemarie tocava” (LUFT, 1991, p. 133). Ainda segura a bengala, porém a forma como se apoia revela ainda a ânsia por não se entregar: como alguém que se agarra ao último fio da vida, ela se agarra ao objeto com quem dividiu seu espaço e por vezes intimidou a neta, para quem “[...] estudos e escalas eram um tormento, acompanhado pelas pancadinhas da mão ossuda de Frau Wolf se meus dedos entortavam, e o toque de sua bengala entre minhas omoplatas quando me encurvava demais” (LUFT, 1991, p. 16).

A bengala, em *La casa de Bernarda Alba* (2005), também símbolo da opressão e da soberba, foi bravamente quebrada por Adela antes de por fim a sua vida:

BERNARDA – Essa é a cama das malnascidas! (Dirige-se furiosa em direção a Adela.)

ADELA – (Enfrentando-a.) Aqui se acabaram as vozes do presídio! (Adela arrebata a bengala de sua mãe e a parte em duas.) Isto é o que faço com a vara da tirana. Não dê a senhora nenhum passo a mais. Ninguém manda em mim a não ser Pepe! ⁴⁴ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 168. Tradução minha)

Ao se perguntar por que a bengala adquire tamanho significado, é preciso recordar que um objeto qualquer, estando isolado, não nos comunica muita coisa. A esse respeito, Lukács (1965, p. 71) afirma que “[...] só com os acontecimentos nos quais se realizam as experiências da evolução destes homens é que eles adquirem a capacidade de provocar em nós emoções poéticas”. Uma simples bengala não teria o valor poético que adquiriu nas obras em estudo não fosse o uso e os acontecimentos de que fez parte.

Enquanto a bengala era para as matriarcas objeto de poder e de opressão, os relógios da casa da família Wolf eram a memória da baronesa, porém sem ela, sem sua

⁴⁴ BERNARDA – ¡Ésa es la cama de las mal nacidas! (Se dirige furiosa hacia Adela.)

ADELA – (Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabarán las voces de presidio! (Adela arrebata el bastón a su madre y lo parte en dos.) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe! (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 168)

atitude de dar-lhes corda ou fazê-los parar, não comunicariam muito. Pouco tempo antes da morte da avó, Gisela notou que ela não dava mais corda aos relógios como de costume: “Percebi que não apenas ela se esquecia de dar corda aos relógios, mas andava pela casa parando os pêndulos e os maquinismos” (LUFT, 1991, p. 121). Quando os relógios soam, avançam no tempo, anunciam o porvir, portanto é natural que a velha Frau Wolf, em seus noventa anos, tente pará-los, pois que avançar significa deixar de existir; nas palavras da baronesa: “[...] estão chamando a morte” (LUFT, 1991, p. 121). Eles anunciavam a sua morte.

3.3 HORROR EM LA CASA DE BERNARDA ALBA DE GARCÍA LORCA E EM A ASA ESQUERDA DO ANJO DE LYA LUFT

ADELA – *Ya no aguanto el horror de estos techos [...]*⁴⁵ (Federico García Lorca)

Não suporto este horror (Lya Luft).

Na obra lorquiana *La casa de Bernarda Alba*, verifica-se que Bernarda, ao exercer grande poder e controle sobre a vida das mulheres que residem na casa, pode ser pensada como um ser horrífico, pois suas atitudes corroboram para a configuração de um ser ameaçador que tenta a todo custo confinar as filhas sob sua autoridade, impedindo até mesmo o menor gesto de autonomia, como maquiarse:

BERNARDA – Angustias!

ANGUSTIAS – Mãe!

BERNARDA – Mas teve coragem de jogar pó na cara? Teve coragem de lavar a cara no dia da missa de teu pai?

ANGUSTIAS – Não era meu pai. O meu morreu faz tempo. A senhora não se lembra?

BERNARDA. – Mais deve a este homem, pai de suas irmãs, que ao seu! Graças a este homem tem fortuna cheia.

ANGUSTIAS – Isso teríamos que ver!

BERNARDA. – Ainda que fosse por decência! Por respeito.

ANGUSTIAS – Mãe, deixe-me sair.

BERNARDA – Sair? Depois de retirar esses pós da cara! Derretida! Tola! Espelho de tuas tias! (Tira-lhe violentamente o pó com seu lenço.) Agora vai!⁴⁶ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 76-77. Tradução minha)

⁴⁵ Já não aguento o horror destes tetos. (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 165. Tradução minha)

⁴⁶ BERNARDA – ¡Angustias!
ANGUSTIAS – Madre.

Mantendo a casa sob vigilância intensa, Bernarda é um ser que parece possuir características além do que os seres humanos são capazes de desenvolver, como no caso da onisciência que ela mesma acredita possuir: “Bernarda – Nesta casa não se passa nada de mais. Minha vigilância pode tudo”⁴⁷ (GARCIA-LORCA, 2005, p. 150. Tradução minha). Num outro momento, a empregada reconhece em Bernarda sua capacidade extraordinária de saber a respeito de tudo que ocorre: “La Poncia – Sempre foi esperta. Tem visto o mal das gentes a cem léguas; muitas vezes acreditei que adivinhava os pensamentos”⁴⁸ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 118. Tradução minha).

Todo esse controle desencadeia nas mulheres que vivem na casa o desejo de se verem livres do confinamento a que Bernarda lhes impõe. “Com seu autoritarismo, Bernarda transtorna as filhas, a mãe senil, e as criadas e produz-lhe repulsa, todas querem ver-se livres de sua mão de ferro” (BARBOSA, 2010, p. 88). A matriarca desperta nas personagens positivas uma espécie de aversão, que culmina em desejos de evasão, todas querendo sair da casa, do espaço comandado por Bernarda. Enquanto borda o enxoval, Angustias sonha em ir embora: “– Felizmente ainda sairei deste inferno”⁴⁹ (GARCIA-LORCA, 2005, p. 86. Tradução minha). Em outro momento, Adela desabafa: “– Já não aguento mais o horror destes tetos!”⁵⁰ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 86. Tradução minha).

Igualmente, no romance luftiano, Frau Wolf, com sua tirania, também provoca aversão nos familiares que aos poucos vão se distanciando: “[...] os almoços de domingo se realizam numa mesa quase vazia” (LUFT, 1991, p. 110), e na neta, que

BERNARDA – ¿Pero has tenido valor de echarte polvo em la cara? ¿Has tenido valor de lavarte la cara el día de la misa de tu padre?

ANGUSTIAS – No era mi padre. El mío murió hace tempo. ¿Es que ya no lo recuerda usted?

BERNARDA – ¡Más debes a este hombre, padre de tus hermanas, que al tuyo! Gracias a este hombre tienes colmada tu fortuna.

ANGUSTIAS – ¡Eso lo teníamos que ver!

BERNARDA – ¡Aunque fuera por decencia! Por respeto.

ANGUSTIAS – Madre, déjeme usted salir.

BERNARDA – ¿Salir? Después de que te hayas quitado esos polvos de la cara: ¡suavona!, ¡Yeyo!, ¡espejo de tus tías! (Le quita violentamente con su pañuelo los polvos.) ¡Ahora vete! (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 76-77).

⁴⁷ *BERNARDA – En esta casa no hay un sí ni un no. Mi vigilancia lo puede todo. (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 150)*

⁴⁸ *LA PONCIA – Siempre has sido lista. Has visto lo malo de las gentes a cien léguas; muchas veces creí que adivinabas los pensamientos. (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 118)*

⁴⁹ *ANGUSTIAS – Afortunadamente voy a salir de este infierno. (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 86)*

⁵⁰ *ADELA – Ya no aguento el horror de estos techos! (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 86)*

fantasia sua vida longe de tudo que a atormenta, em especial a avó: “O anjo do jazigo bem que poderia transformar-se no príncipe que me despertaria para uma vida diferente. Longe de tudo que me afligia: minha avó, minha solidão, meus defeitos, incertezas, pesadelos” (LUFT, 1991, p. 30). Estar longe daquele lugar era a possibilidade de poder ser ela mesma, com todos os defeitos que fossem.

Gisela atribui à avó características de um ser indiferente, e pode-se dizer frio: “As pessoas cheiravam a suor ou cerveja, como tio Ernest; a remédio, como tia Helga; a água de colônia, como Frau Wolf – um odor impessoal” (LUFT, 1991, p. 72), alguém que parece não se abater diante das catástrofes familiares. Um ser que mesmo diante da doença da neta mais amada, contrariando o que se espera em situações como essa, deu continuidade a “[...] suas atividades normais, verificando a limpeza, dando corda nos relógios, como se não morresse alguém no segundo andar” (LUFT, 1991, p. 113). A baronesa luftiana é um ser ameaçador, pois, além da frieza, consegue fazer com que os familiares que a circundam percam suas forças e tentem a todo custo seguir as regras impostas:

Meu pai ficava dócil diante dela, ouvia atento seus conselhos sobre nossa vida particular ou sobre assuntos das empresas. Minha mãe assumia a atitude de uma colegial. E eu não podia me esquecer de falar só alemão. Tudo precisava ser recomendado, ensaiado, mil vezes lembrado: gestos, expressões, linguagem, tudo falsificado na montagem daquele teatro em que se fraudava, até o menor resquício, a nossa identidade. (LUFT, 1991, p. 45)

As matriarcas Bernarda Alba e Frau Wolf, além de serem capazes de despertar aversão nas personagens positivas das histórias, podem ser consideradas como seres intersticiais, uma vez que transgridem características comuns sobre as quais as famílias tradicionais se alicerçam. Ambas incorporam o poder patriarcal ao verem-se sem a presença dos maridos e, amparadas pela autoridade que esta posição lhes assegura, passam a tyrannizar com maior poder no espaço onde vivem.

Dessa forma, as atitudes de ambas as personagens aproximam-se do comportamento designado ao homem na sociedade, ao qual se reserva o direito de administrar e comandar. No caso do romance luftiano, após Anemarie fugir com tio Stefan, Frau Wolf convoca uma de suas reuniões, para assegurar-se de que todos cumprirão suas imposições:

Frau Wolf apareceu no alto da escada, eis-nos, a sua planteia, pensei. Automaticamente pus meus ombros na posição correta.

Frau Wolf sentou-se na sua poltrona. Na beiradinha. Todos a fitavam ansiosos. A voz não tremeu. Anunciou que, para a vergonha de toda a família, tio Stefan e Anemarie haviam fugido juntos. Sem dúvida nunca mais os veríamos. Devíamos esquecer que tinham existido. E que não falássemos nunca mais, nos dois em sua presença.

[...]

Sem esperar nossa reação, levantou-se e subiu outra vez as escadas. (LUFT, 1999, p. 86)

O padrão autoritário de comportamento, a atitude impassível e de não esperar réplicas ao pronunciar uma fala revelam na postura de Frau Wolf características de um patriarca a quem todos deveriam ser submissos, como é de costume nas famílias consideradas tradicionais. Encontram-se atitudes similares na matriarca da peça lorquiana, como afirma Marsimian (2005, p. 17), “[...] Bernarda assume o papel do varão, se faz proprietária e quer manter suas filhas as quais reprime e das quais pretende arrancar até o último dos segredos”⁵¹. Segundo Alda Inácio Barbosa (2010, p. 89), Bernarda é “[...] um ser intersticial, pois de certa forma viola o esquema de família tradicional quando personifica o poder patriarcal”. A personagem assume a postura do homem e, como medida protetiva, policia sua casa, para manter afastados outros homens de seu território:

BERNARDA – A limonada está pronta?

LA PONCIA – Sim, Bernarda. (sai com uma grande bandeja cheia de jarrinhas brancas, que distribui.)

BERNARDA – Dê aos homens.

LA PONCIA – Estão tomando no pátio.

Bernarda – Que saiam por onde entraram. Não quero que passem por aqui.⁵²
(GARCÍA-LORCA, 2005, p. 46. Tradução minha)

Alda Inácio Barbosa (2010, p. 90) acrescenta que a matriarca lorquiana, provida de suas habilidades, faz “[...] calar pela força a voz das outras mulheres da casa, Bernarda defende e apodera-se da voz do homem, cuja postura ela admite, situando-se

⁵¹ “Bernarda assume el papel del varón, se hace propietaria y quiere custodiar a sus hijas a las que reprime y de quienes pretende arrancar hasta el último de los secretos”. (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 17)

⁵² BERNARDA – ¿Está hecha la limonada?

LA PONCIA – Sí, Bernarda. (sale con un agran bandeja llena de jarritas blancas, que distribuye.)

BERNARDA – Dale a los hombres.

LA PONCIA – La están tomando en el pátio.

BERNARDA – Que salgan por donde han entrado. No quiero que pasen por aquí. (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 46)

como é próprio do ‘monstro horrífico’, num interstício, no caso da tragédia lorquiana, os dois sexos”. Ademais de constituir-se como um ser intersticial, apresenta como característica principal a crueldade para com as pessoas que a circundam:

LA PONCIA – [...] É capaz de se sentar em cima do teu coração e ver como te morres durante um ano sem perder esse sorriso frio que leva em sua maldita cara. Limpa, limpa esse vidro!
CRIADA – Tenho sangue nas mãos de tanto esfregá-lo.⁵³ (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 36. Tradução minha)

Por outro lado, Gisela, em *A asa esquerda do anjo* (1991), é também atormentada por um monstro metafórico, cuja existência ela acredita estar enraizada em seu próprio corpo:

Tenho dentro de mim o animal. Meu ventre incha, convulsiona-se. O médico não encontra nada, a família já se habituou aos meus ‘acessos nervosos’. Tenho vergonha de contar a verdadeira história, sei lá que exames o médico poderia me fazer, ouvi histórias sobre exames horríveis. No entanto, esse que me habita está aí: à noite, quando me angustio, enovela-se no meu estômago, deixa minha garganta escalavrada pelo roçar do seu couro áspero. (LUFT, 1991, p. 62)

A protagonista não sabe ao certo em que ocasião a criatura fez morada em seu ventre, acreditando que pode ter sido num dos momentos na praia com a família, momentos em que conseguia fugir um pouco da vigilância da avó e podia sentar-se na areia sem medo: “Uma dessas delícias desses veraneios era brincar na areia. Por alguns momentos esqueciam-se de mim, e não era preciso sentar direito, calar a boca, encolher a barriga, usar só a mão direita, a ‘mão’ bonita” (LUFT, 1999, p. 59).

Como a alegria durava pouco e logo a avó vinha lhe chamar a atenção, frustrava-se constantemente, sentindo-se suja, preocupando-se em estar contaminada com vermes: “Minha mãe me lava com cuidado, me consola, mas sinto-me violada. À noite meu corpo comicha, sensações estranhas no sexo, no ventre, estou contaminada” (LUFT, 1999, p. 60). Então Gisela se questiona se foi aquele o instante em que fora invadida pela criatura:

⁵³ LA PONCIA – [...] Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver como te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. ¡Limpia, limpia ese vidriado!
CRIADA – Sangre en las manos tengo de fregarlo todo. (GARCÍA-LORCA, 2005, p. 36)

Talvez a semente se tenha instalado nessa ocasião. Ou foi em algum tempo depois, quando ouvi uma empregada contando na cozinha que sua amiga sofria de um mal estranho: era habitada por um verme imenso, que a devorava por dentro, e à noite rastejava até sua garganta, querendo sair, exigindo mais comida. (LUFT, 1999, p. 61)

Com a enfermidade do pai e o rompimento com Leo, o antigo noivo, Gisela sente que está na hora de lançar para fora de si tudo que lhe inspira medo e sofrimento. Sente necessidade de expulsar de si aquela criatura que a atormenta, pois deseja se ver livre de uma vez por todas de tudo que a sufoca e a oprime:

Meu corpo começa a agitar-se, descontrola-se, procuro apoiar os cotovelos no chão, não acerto posição nenhuma, só quero que ele saia. Vem, maldito, vem, vem, quero gritar, mas só penso, ouço meu próprio estertor, gemidos sufocados, [...] (LUFT, 1999, p. 138)

A menina se prepara para expelir o monstro que habita seu ventre:

Criei coragem, estou me libertando: boca ferida, maxilares travados, nem querendo poderia voltar atrás, como num parto: a mulher não pode recolher o filho, fechar o corpo, acabou-se a encenação. Somos como dois bichos acuados um embutido no outro. (LUFT, 1999, p. 138)

Após longa agonia, esforço e concentração, Gisela consegue se libertar do monstro que a atormentou desde a adolescência e pode, na medida em que se percebe desse modo, afirmar que a partir de então se encontra livre.

E ele vem.
Enche minha boca, sai em borbotões, retorcemo-nos os dois, tenho medo de morrer, não quero morrer _ eu que sempre me preservei.
Ele rasteja na minha língua. Fecho os olhos, não suporto a visão. O que estará saindo de mim?
Num espasmo de vômito consigo expelir o resto de uma só vez. Como coube em mim essa coisa imensa? Que comunhão foi a nossa?
Estou livre. (LUFT, 1991, p. 138 – 139)

Pode-se afirmar que a criatura que habita o ventre de Gisela é um ser informe e, portanto, se encaixa na impureza do horror no que diz respeito à teoria de Carroll (1999, p. 52). Após o parto metafórico, Gisela recompõe-se, para tentar descrever seu monstro: “Ali está, sorve com este ruído o resto de leite no cinzeiro. A pele esticada

reluz à claridade amarela do abajur. É enorme. Enrodilhado, tem duas pontas iguais, a que deve ser a cabeça está metida no líquido que serviu de chamariz” (LUFT, 1991, p. 140). Nota-se pela descrição que a personagem positiva faz de sua criatura que se trata de alguma coisa sem forma definida, algo imperfeito, uma coisa que não se pode definir nem mesmo em qual das pontas está a cabeça.

Ainda nos valendo da teoria do horror de Noël Carroll (1999, p. 52), de que: “A incompletude categórica também é aspecto padrão dos monstros do horror”, e que muitas vezes essas criaturas não apresentam alguma parte do corpo, como braços, mãos, etc., é possível classificar o “habitante” de Gisela de acordo com a descrição que ela faz do ser horrífico, como uma criatura incompleta: “Ele vai me fitar, sem olhos, sem nariz, sem feições. Sem identidade como eu” (LUFT, 1991, p. 141). Portanto, o monstro horrífico que atormenta Gisele apresenta-se sem partes da face, o que reforça a proposta de incompletude proposta por Carroll.

Além de um ser ameaçador, pois representa todas as insatisfações de Gisela, representa sua inferioridade em tudo que se propunha a fazer, suas tristezas diante das catástrofes ocorridas ao longo de sua vida. É ameaçador à medida que priva Gisela de ser ela mesma diante do mundo que a cerca e também porque, muitas vezes, lhe causa dor física: “E começo a sentir convulsões prolongadas como num parto, vi mulheres retorcendo-se e arquejando assim em filmes, e ele vem. [...]. Como dói” (LUFT, 1991, p. 130).

Bernarda Alba e Frau Wolf, as matriarcas das obras *lorquiana* e *luftina*, constituem o ser horrífico, como já dito, na medida em que incorporam, por ocuparem um lugar designado ao varão nas famílias tradicionais, as atitudes do patriarca ao encerrarem suas filhas e netas num local de domínio e de vigilância constante. Valem-se da condição e da posição em que se encontram para exercerem um poder que provavelmente não exerceriam caso as condições fossem outras.

Diante das circunstâncias vividas, no caso, vigilância e cobranças exageradas, Gisela, a protagonista positiva de *A asa esquerda do Anjo* (1991), nutre em seu ventre um monstro metafórico que a menina, após longos anos servindo de abrigo ao ser horrífico, sente que é necessário expelir, livrando-se de uma vez da criatura que a aflige. Para tanto, percebe-se em condição semelhante à mulher que dá à luz: como num parto, expulsa de si o monstro que a consume, mas nem por isso consegue afastar de si todas as questões que a perturbam: “[...] Qual é meu nome? Onde fica meu lugar? Como se

deve amar? Neve ou fogo?” (LUFT, 1991, p. 141). E assim, ela continua se questionando sobre seu lugar no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao atestar a relação de proximidade entre os gêneros romance e tragédia, é possível verificar que ambos perpassam pelo fio da narratividade descrita por Aristóteles (1985) em sua *Poética*. Por meio de uma análise comparatista, foi proposto tratar das obras pelo viés das temáticas da catástrofe, do medo e do horror que se fazem presentes nos textos.

O caráter narrativo que tece a trama de ambos os textos apresenta-se sustentado pelo *mythos*, estrutura presente em textos narrativos, e que dá vida ao contar. A estratégia de apropriação que Ricouer propôs visa trazer em primeiro plano o campo do narrativo em detrimento das questões de gêneros. Para tanto, aprofunda-se na mimeses como proposta comum em textos de cunho narrativos.

Quando se envereda pelo mundo das catástrofes seguindo as concepções Aristotélicas, verifica-se sua aplicação aos gêneros romanesco e trágico, sendo possível encontrar suas características nas obras *La casa de Bernarda Alba* e *A asa esquerda do anjo*. A morte é a primeira característica da catástrofe, ela que permeia o universo das personagens do início ao fim dos textos, tecendo a concepção de abalo e mostrando-se como principal fator desencadeante do luto malfeito e das desordens pressentidas. Por outro lado, encontram-se também na loucura e no suicídio forças motivadoras do evento catastrófico. O medo configura-se como sentimento muito presente, mesmo como modo de sobrevivência, o que foi constatado por meio dos estudos de Jean Delumeau. O medo sempre esteve presente no contexto da civilização, desde a antiguidade clássica, quando os heróis eram condicionados a enfrentar os inimigos, mostrando terror e força, passando pelos tempos das navegações, quando os mistérios do mar provocavam a imaginação dos povos.

Verificou-se ainda o quanto as mulheres causaram o sentimento de medo nas sociedades patriarcais, abalando as estruturas que os homens tentaram, à força, manter sólidas, seja por meio dos discursos religiosos, seja pelas instituições familiares tradicionais. Uma concepção patriarcal norteou as personagens das narrativas analisadas: tanto em *A asa esquerda do anjo* quanto de *La casa de Bernarda Alba* as matriarcas tornaram-se temidas, devido ao posto que passaram a ocupar após a morte dos esposos, que não passavam de meras recordações nas casas.

Por conseguinte, nesse contexto de horror coube considerar as desordens advindas dessa instituição não menos conflituosa: o seio familiar. O contexto familiar configura também a opressão, que pode ser velada ou não, transformando a conduta dos envolvidos ao silenciar identidades, pois, no caso dos textos analisados, verifica-se que, ao tentar impor costumes e regras que infligem renúncia e solidão aos familiares, especialmente às mulheres que residem sob o mesmo teto, as matriarcas Bernarda Alba e Frau Wolf conseguem sufocar a individualidade dos que as cercam. Assim ocorre com Gisela, por exemplo, obrigada a bordar, tocar piano e a se sentar sempre ereta, caso contrário sentiria a ponta da bengala de Frau Wolf lhe tocar as costas magras como a lembrar do ato falho.

Com relação ao laço existente entre o ser e a família, Freud (1996, p. 219) assinala que se desvincular da autoridade dos pais na fase do crescimento torna-se um processo, ainda que, doloroso, essencial para o desenvolvimento do ser. No entanto, quando o sentimento de lar negligenciado sobrepõe-se ao convívio familiar, têm-se as ansiedades resultantes desse processo falho. Gisela, neta brasileira de Frau Úrsula Wolf, personagem de *A asa esquerda do anjo* (1991), de Lya Luft, sobrevive onde as imposições da matriarca ecoam de forma a lembrá-la constantemente de sua condição de estrangeira na casa da avó. Por seu lado, as filhas de Bernarda Alba, da obra de Federico García Lorca, são vigiadas diariamente, a fim de garantir a ordem e os bons costumes na casa onde vivem.

Enquanto as personagens lorquianas buscam escapes para o contexto de horror que se instaura, seja idealizando um futuro distante de Bernarda ou mesmo um possível casamento, a protagonista do romance luftiano, Gisela, busca em, sua solidão, meios de se manter sã diante de tudo que a envolve e a intimida. A neta de Frau Wolf cria seu mundo particular, onde é aceita e amada e, imagina em desvendar os mistérios que envolvem a portinha de um porão presente na casa da avó.

Desse modo, constata-se também a importância do espaço da casa nas obras estudadas. Os escritos de Bachelard possibilitaram a análise do espaço enquanto aspecto fundamental na configuração do perfil psicológico das personagens. Ele se torna relevante no contexto textual, de modo a reforçar tanto a imaginação, no caso de Gisela, que se escondia nos vãos da casa, quanto à solidão das mulheres positivas da obra lorquiana ao serem obrigadas a se trancarem na casa de Bernarda. A casa, nesse último texto, apresenta-se isolada e fria: ainda que o clima esteja quente lá fora, a casa, como

uma espécie de clausura ou mausoléu, abriga a angústia de mulheres massacradas pela matriarca Bernarda Alba. As matriarcas das obras eram suas casas: nelas se faziam ouvir, ditavam regras, e fora já não tinham todo esse poder.

Ao assumirem o papel de pai, Bernarda Alba e Frau Wolf constituíram-se de seres capazes de exercer as funções atribuídas anteriormente ao chefe da família. O sistema patriarcal se fez presente nas obras de García Lorca e de Lya Luft, por meio de monstros horríficos, a saber: as matriarcas, Bernarda Alba e Frau Wolf, que constituem esse ser interstício, nem homem, nem mulher, um ser horrífico, causador de danos e temores.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *A arte poética*. In: ARISTÓTELES, HORACIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução Jaime Bruna. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 17-53.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*: Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Tópicos).
- BARBOSA, Alda Maria Inácio. *Horror, amor e morte em Dorotéia, de Nelson Rodrigues, e La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca*. Campo Grande, 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens), CCHS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Tradução Aurora Fornori Bernardini et al. São Paulo: Edunesp; Hucitec, 1998.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. (1936). In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre a literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221. (Obras Escolhidas; v. I).
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. O ato crítico. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*/ Noël Carroll: tradução Roberto Leal Ferreira. _ Campinas, SP: Papiros, 1999. _ (Coleção Campo Imagético)
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. (Humanitas)
- DELUMEAU, Jean. *A história do medo no ocidente 1300 – 1800: uma cidade sitiada*. Tradução Maria Lúcia Machado; tradução das notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FREIRE, José Alonso Tórres. *Entre construções e ruínas: o espaço em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 2008.
- FREUD, Sigmund. (1915). *Luto e melancolia*. In: _____. *A História do movimento psicanalítico, artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos*. Tradução Jaime

Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Obras Completas da Ed Standard Brasileira; v. XXI).

_____. (1915). *Mal estar da civilização*. In: _____. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Tradução Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Obras Completas da Ed Standard Brasileira; v. XXI).

_____. (1914). *Romances familiares*. In: _____. *Gradiva – de Jesen e outros trabalhos (1906-1908)*. Tradução Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Obras Completas da Ed Standard Brasileira; v. IX).

GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Longseller, 2005. (Clásicos de Siempre. Joyas del teatro)

GENETTE, G. Espaço e linguagem. In: _____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates, 57). P. 99-106.

HOMERO. *A Ilíada*. Tradução Carlos Alberto Nunes. 3. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, [s.d].

KAISER, Gerhard R. *Introdução à Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaio 20).

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LUFT, Lya. *A asa esquerda do anjo*. 4. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Coord. e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94. (Biblioteca do leitor moderno; v. 58).

MARSIMIAN, Silvina Beatriz. *El desafio de la norma*. In: GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Longseller, 2005. (Clásicos de Siempre. Joyas del teatro)

MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Formas em prosa. O conto. A novela. O romance*. 13 ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

MONTAIGNE, Michael de. A covardia é mãe da crueldade. In: _____. *Ensaio*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 68 - 75. (Coleção Os Pensadores; v. II).

MONTERO, Rosa. A mãe que cegou seu filho. In: _____. *História de mulheres. A louca da casa*. Tradução Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2009. p. 185 - 194.

_____. Mãe morte. In: _____. *História de mulheres. A louca da casa*. Tradução Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2009. p. 143 – 152.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008. (Série Fundamentos).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores na escrivantina. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.

_____. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores na escrivantina. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa. O texto, a ficção e a narração*. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

RICOEUR, Paul. Uma retomada da poética de Aristóteles. In: _____. *Legião 2 – A região dos filósofos*. São Paulo: Loyola, 1996. p. 329 – 343.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *Literatura e semiologia pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SELIGMANN- SILVA, Márcio. *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários: a comédia. O drama. A tragédia. O romance. A novela. Os contos. A poesia*. 2 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*, São Paulo, FFLCH/USP, n. 09, p. 31-62, 1978.

Sites consultados:

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. Disponível em: <<http://pessoal.educacional.com.br/up/4740001/7255740/De%20corti%C3%A7o%20a%20corti%C3%A7o-%20Antonio%20Candido.pdf>> Acesso em 28 Jul. 2014.

CORREIA FILHO, João. Granada de Lorca. *Revista Planeta*, ed. 466, jul. 2011. Disponível em: <<http://revistaplaneta.terra.com.br/secao/cultura/granada-de-lorca>> Acesso em: 10 ago. 2013.

NOGUEIRA JUNIOR, Arnaldo. Lya Luft. *Projeto Releituras*. 1996. Disponível em:
<http://www.releituras.com/lyaluft_bio.asp> Acesso em: 10 ago. 2013.

_____. Federico García Lorca. *Projeto Releituras*. 1996. Disponível em:
<http://www.releituras.com/lyaluft_bio.asp> Acesso em: 10 ago. 2013.

PEDRO, Renata Lopes. *Sótão e porão: o “exílio” em Lya Luft*. Disponível em
<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/RENATA%20LOPES%20PEDRO.pdf>
Acesso em: 30 maio 2014.

Poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca. UOL Educação. 1996.
Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/federico-garcia-lorca.jhtm> Acesso
em: 10 ago. 2013.

Prefeitura de Santa Cruz. Disponível em:
<http://www.santacruz.rs.gov.br/?acao=conteudo&menus_site_id=53> Acesso em: 10
ago. 2013.