

# A cultura do masculino na voz das mulheres em *A Casa de Bernarda Alba* – uma questão de ressonância

## *The masculine culture in women's voice in A Casa de Bernarda Alba – a matter of resonance*

ANA LÚCIA MONTANO BOESSIO<sup>1</sup>, NEEMIAS FLOR BRANDÃO<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup>Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), Bagé, RS, Brasil.

**Resumo:** A partir de uma abordagem comparatista, este trabalho tem por objetivo analisar a representação do feminino enquanto ressonância de uma cultura dominante masculina em *A Casa de Bernarda Alba – Drama de mulheres em povoados da Espanha (1936)*, de Federico García Lorca, contemplando três perspectivas: cultural, de acordo com o conceito trazido por Roy Wagner de cultura enquanto invenção; histórica, a partir da teoria da meta-história proposta por Hayden White, que relativiza o campo ao reconhecer o jogo de influências que o mesmo sofre e ao inserir no discurso histórico uma dimensão ficcional; e uma perspectiva religiosa, com base na visão de Pierre Debergé sobre o papel da mulher na sociedade. A construção ficcional de Lorca configura-se como um jogo de ressonâncias significativas, onde o espaço da mulher e sua voz se (des)constituem no emaranhado das invenções e convenções sociais, culturais e históricas, desvelando, assim, a sua condição de silenciamento.

**Palavras-chave:** literatura; feminino; cultura; Federico Garcia Lorca.

**Abstract:** From a comparative approach, this paper aims to analyze the representation of the feminine as a resonance of a dominant masculine culture in *A Casa de Bernarda Alba – Drama de mulheres em povoados da Espanha (1936)*, by Federico García Lorca, considering three perspectives: cultural, according to Roy Wagner's concept of culture as an invention; historical, through Hayden White's metahistory theory, which relativizes the field by inserting a fictional dimension into the historical discourse, recognizing therefore the game of influences it undergoes; and a religious perspective based on Pierre Debergé's point of view about the role of women in society. Lorca's fictional construction constitutes itself as a game of signifying resonances, where women's space and their voices (de)constitute themselves in the intertwinement of cultural, social and historical inventions and conventions, unveiling thus their silenced condition.

**Keywords:** literature; feminine; culture; Federico Garcia Lorca.

## Introdução

Tendo como base as teorias feministas pelo viés dos estudos culturais, em especial Elaine Showalter, Andrea Nye e Roy Wagner, este trabalho tem como objetivo analisar a representação do feminino como ressonância de uma cultura dominante masculina, na obra *A Casa de Bernarda Alba – Drama de mulheres em povoados da Espanha (1936)*, de Federico García Lorca, através da relação dicotômica entre Bernarda Alba e suas filhas, utilizando uma metodologia comparativista a partir de três perspectivas: cultural, histórica e religiosa. A obra começa expondo a força da ressonância da cultura masculina quando a matriarca, diante da possibilidade de ocupar o lugar de poder no seu núcleo social e familiar, assume um modelo de comportamento androcêntrico, sustentado por uma tradição que carrega em si a força de um discurso religioso masculino, ratificando sua hegemonia e evidenciando a ausência de um padrão genuinamente feminino de poder no mundo. As filhas de Bernarda, por outro lado, ainda que contrariadas e atormentadas, encarnam o jogo opressivo dessas forças culturais e a impotência diante do seu destino. Como é sabido, a influência da religião como instituição política, econômica, cultural e social na constituição da sociedade ocidental, e sobretudo da mulher enquanto sujeito gendrado, encontra na literatura um espaço fértil de manifestação implícita e/ou explícita. Essa influência, às vezes, pode passar despercebida ou ser considerada irrelevante, dependendo dos códigos culturais predominantes em um determinado grupo. Contudo, entendendo a cultura como um sistema de ideias, valores e crenças, antropologicamente

relativo a um tempo e a um lugar no qual a religião ocupa uma voz relevante no que tange o feminino, sobretudo em tempos passados, propõe-se aqui uma análise do texto literário a partir de uma perspectiva antropológica da cultura (WAGNER, 2010).

Uma leitura pelo prisma dos estudos culturais evidencia a presença subliminar, quase fantasmagórica, do discurso político-religioso como forma de manipulação e dominação do jogo de poder na arena social, o que pode se constituir uma relevante chave de leitura do texto literário. Para tanto, será utilizado como referencial teórico o conceito de cultura proposto por Roy Wagner (2010), que a define como a capacidade inventiva da mente humana; ou seja, cultura, na visão do autor, constitui-se como uma criação, uma invenção do antropólogo que supostamente a descreve. Nesse mesmo viés, será utilizado o conceito de história enquanto narrativa, segundo o historiador Hayden White (1992), que propõe uma teoria meta-histórica através da teoria literária. Nessa abordagem comparativista interdisciplinar, também será utilizada como referencial teórico a obra de Pierre Debergé (2003), no que se refere ao papel da mulher na religião e na sociedade, como estratégia de desvelamento dos padrões culturais e seus pressupostos impregnados na construção psicossocial das personagens em estudo.

Assim, a construção ficcional sofisticada e complexa de Lorca revela-se um espaço profícuo para uma prática de crítica comparativista e transdisciplinar, desdobrando possibilidades infinitas de inter-relações entre textos e campos do conhecimento, como o diálogo que se propõe neste trabalho entre literatura, cultura e história, tornando suas per-

sonagens exemplos de representação efetiva de “culturas criadas”.

## 1 Cultura e história na literatura: espaços de criação e ressonâncias

“Já tenho o dobre desses sinos  
na cabeça.” – [CRIADA]  
“Silêncio!” – [BERNARDA]  
FEDERICO GARCÍA LORCA

Sabe-se que, por ser algo que faz parte da história da sociedade na qual estamos inseridos, a cultura pode ser entendida como a grande força controladora das realidades (WAGNER, 2010), sendo a religião, enquanto instituição política e econômica, uma voz que, em muitos momentos da sociedade ocidental, sobretudo das sociedades europeias e europeizadas, ocupou lugar de destaque no jogo de poder entre nações e/ou grupos culturais. A religião permeia a cultura a tal ponto que todos os âmbitos da sociedade são de alguma forma influenciados ou até mesmo dominados por ela, tornando-se quase impossível tratar a cultura ocidental sem mencionar a religião como seu pilar fundador. Nesse contexto, como se pode identificar na obra de Lorca em estudo, a mulher constitui-se como uma forte representação desses padrões culturais de comportamento, pois muito do que é tido como valores culturais e sociais existentes hoje tem sua origem em práticas e valores religiosos medievais, principalmente em relação ao espaço social da mulher. Exemplo disso são os grupos religiosos onde, ainda hoje, a mulher é mantida em uma condição hierárquica de subalternidade, não tendo o direito de ocupar cargos de liderança máxima que, vale ressaltar, são os (re)produtores do discurso. Na história das nações, em especial da espanhola, a

religião tem sido utilizada como esboço ideológico para fortalecer outras estruturas existentes, inclusive de poder político.

Como citado anteriormente, para Wagner, a cultura é uma capacidade inventiva da mente humana e essa cultura é definida ou criada a partir de nossa própria cultura, ou seja, não é possível ser imparcial ao definir o que é cultura. Segundo o autor,

a antropologia estuda o fenômeno do homem – a mente do homem, seu corpo, sua evolução, origens, instrumentos, arte ou grupos, não simplesmente em si mesmos, mas como elementos ou aspectos de um padrão geral ou de um todo. Para enfatizar esse fato e integrá-lo a seus esforços, os antropólogos tomaram uma palavra de uso corrente para nomear o fenômeno e difundiram seu uso. Essa palavra é *cultura* (WAGNER, 2010, p.27).

Ou seja, as culturas existentes são formadas por elementos subjetivos, como crenças, princípios morais, ideologias, etc.; e por elementos objetivos, como a arquitetura, artes, organização social, leis, entre outros. Wagner (2010, p.28) menciona ainda que “o antropólogo usa sua própria cultura para estudar as outras, e para estudar a cultura em geral”, deixando claro que todos estão dentro de uma sociedade que possui uma cultura. Não só isso, a perspectiva do autor torna evidente também o quão relativas essas leituras de mundo são, uma vez que dependem sempre da capacidade, ou interesse, de quem as estuda. E, no que se refere ao pilar “religião”, basta pensar nos duzentos anos de Cruzadas na Europa medieval ou, posteriormente, os aproximados 400 anos de Inquisição que, em nome da religião, perpetraram todo tipo de desmando e

violência, tendo na mulher um dos seus grandes objetos de perseguição e violência.

No século XX e ainda hoje, o eco dessa cultura pode ser encontrado nos discursos e práticas sociais das mulheres, como em *A Casa de Bernarda Alba*, quando a matriarca afirma que “as mulheres na igreja só devem olhar um homem: o oficiante. E esse mesmo porque tem saias. Virar a cabeça é buscar o que não se deve” (LORCA, 1936, p. 6). Nesta passagem, é possível observar que Bernarda se identifica com o papel definido como sendo masculino, demonstrando que a identidade do sujeito se constitui de uma construção simbólica estruturada através das suas interações sociais, sendo que nelas se encontra a “dimensão mítica do ser humano”; semelhante à cultura, o mito é uma criação da mente humana, pois “[...] a antropologia entende o mito como um elemento que possibilita a revelação do pensamento de uma sociedade, a sua concepção de vida e a modalidade de relações que as pessoas devem manter entre si e com o mundo que as cerca” (ZINANI, 2013, p. 180). O papel encarnado por Bernarda, a sua identificação com o masculino, pode ser visto como uma representação da dimensão mítica do masculino na forma de um desvio ficcional poderoso criado por Lorca na obra em estudo, uma vez que essa representação está manifesta na voz e nas atitudes de uma mulher. O comportamento de Bernarda, como ela mesma diz, está na tradição, que ela irá manter: “assim foi na casa de meu pai e na de meu avô” (LORCA, 1936, p. 8). A nós, leitores, resta então questionarmos qual a função desse desvio proposto pelo autor; que discurso, no nível do implícito e/ou explícito, está reservado àquele que se dispuser a se aventurar em um processo escavatório nos subterrâneos de um

texto que parece sempre se abrir a novas possibilidades de leitura?

Em uma abordagem interdisciplinar entre literatura, cultura e história, certamente muitos caminhos são possíveis, mas um fato é evidente: a despeito de todos os *-ismos* que marcaram sobretudo o séc. XX, a cultura dominante nas sociedades ocidentais ainda apresenta um imbricamento entre as marcas patriarcais e religiosas. As práticas religiosas reforçaram o patriarcalismo na sociedade, pois encontravam suporte ideológico nos textos considerados sagrados ou normativos do comportamento em sociedade, e que davam ao homem a autoridade e colocavam a mulher sob sua sujeição. Um exemplo é a famosa obra comumente conhecida por *O Martelo das Feiticeiras* (em latim, *Malleus Maleficarum*), escrita e publicada na Alemanha, entre 1486 e 1487, pelos inquisidores dominicanos Heinrich Kramer e James Sprenger, de acordo com a bula papal *Summis Desiderantis Affectibus*, de Inocêncio VIII. Kramer e Sprenger criaram o referido manual, como forma de combate aos praticantes de heresias, o qual se tornou o guia dos inquisidores pelo resto do século XV e seguintes. Com base nas suas orientações, a Igreja Católica torturou, matou e perseguiu especialmente as mulheres, acusadas de bruxaria, pactos com o diabo e heresias, levando à fogueira em torno de cem mil delas na Europa (KRAMER; SPRENGER, 2011).

Assim como as ordens de combater hereges e heresias, a tradição religiosa mantinha um controle estrito sobre o proceder da mulher. Esse controle era ratificado pelo Estado no momento em que o mesmo se confundia com a religião, em que “...lasleyes religiosas se complementaban e iluminaban en la generalidad de los casos a

la normativa del estado, era este último el encargado de ejecutar el castigo” (FIGARI, 2007, p.34); em que faz uso do texto bíblico como base para controlar a voz e a autoridade da mulher, como se pode ver a seguir:

A mulher aprenda em silêncio, com toda a submissão. E não permito que a mulher ensine, nem exerça autoridade de homem; esteja, porém, em silêncio. [...] Todavia, será preservada através de sua missão de mãe, se ela permanecer em fé, e amor, e santificação, com bom senso (BÍBLIA SAGRADA, 2014. I Timóteo 2.11-12 e 15).

Citações bíblicas como esta, dentre muitas outras utilizadas por religiosos, dão base para a afirmação do teólogo Pierre Debergé de que “nós vivemos em uma sociedade que não favorece o reconhecimento da diferenciação sexual e em que é grande o risco de se confundirem igualdade e identidade do homem e da mulher” (DEBERGÉ, 2003, p.13).

Culturalmente falando, e com o endosso do discurso religioso da época, casar e ser mãe era o único destino da mulher, e isso encontra-se expresso também na fala de Bernarda Alba para suas filhas, quando dá detalhes daquilo que as espera durante o período de luto:

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 [...]. É o que cabe às mulheres [...]. Aqui se faz o que eu mando. Já não me podes intrigar com o teu pai. Linha e agulha para as mulheres. Chicote e mula para o varão. É como vive quem tem posses (LORCA, 1936, p.8).

Como é possível ver na citação acima, mesmo quando o papel de poder é repassado ao feminino, como é o caso de Bernarda Alba após a morte do marido, a tradição ou cultura masculina encontra na voz e comportamento da mulher a cumplicidade necessária para dar continuidade a sua permanência, reafirmando como destino para a mulher as atividades domésticas, confinando-a a uma função servil. No caso da matriarca, podem ser observados os ecos de uma cultura em que o homem e a mulher podem intercambiar papéis, mas nunca as vozes simbólicas que marcam o masculino e o feminino, e que fazem parte de um processo social, sendo fatores considerados determinantes para a aceitação e inclusão em uma sociedade; o que se observa é a permanência da voz masculina, independente do papel ocupado pela mulher. Se, apesar de todos os avanços sociais constituídos formalmente pela mulher no séc. XX, ainda hoje podem ser encontradas mulheres assumindo posicionamentos e até atitudes que seriam tipicamente masculinas, pela força que o discurso androcêntrico possui na sociedade, o que se pode pensar dessa força discursiva no início do século XX em um pequeno povoado da Espanha?

Como se observa no discurso de Bernarda Alba, ratificando os códigos de dominação masculina, existem diferentes tipos de mulher: as de classe, honestas, e as que desandam. Então, para que as coisas sigam seu rumo, ela mantém um controle estrito e ferrenho sobre as todas as mulheres da casa, principalmente suas filhas. Neste caso, o corpo feminino assume a voz do masculino, constituindo-se, assim, como uma ressonância cultural de uma tradição androcêntrica. No momento em que poderia reconfigurar as práticas de uma

tradição opressora da mulher, a atitude de Bernarda é de doutrinação impositiva com base na tradição familiar e religiosa masculina, como podemos ver no começo da obra, na reza das mulheres e no discurso sobre a tradição do luto.

Ou seja, partindo do princípio de uma cultura religiosa que afirma a supremacia do homem sobre a mulher, quando Bernarda Alba ocupa o espaço de autoridade que antes pertencia ao marido, assume um status que *a priori* está reservado ao homem. Nesse desvio narrativo construído por Lorca, o jogo do texto ficcional cumpre seu papel, forçando o leitor contemporâneo a atualizar suas leituras e práticas de e no mundo, sendo provocado a rever dimensões da sua própria cultura, cujos códigos estão tão arraigados que, muitas vezes iludidamente, acreditamos estar totalmente superados. Como afirma Wagner, vive-se em uma cultura que

nunca é realmente “visível” – é tomada como dada, de sorte que suas pressuposições são percebidas como autoevidentes. É apenas mediante uma “invenção” dessa ordem que o sentido abstrato de cultura (e de muitos outros conceitos) pode ser apreendido, e é apenas por meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna visível (WAGNER, 2010, p. 31).

Assim como o antropólogo, o escritor literário tem como matéria de trabalho a “invenção”. O antropólogo, de acordo com Wagner (2010, p.30), “‘inventa’ a cultura” e “ao experienciar uma nova cultura, o pesquisador identifica novas possibilidades de se viver a vida, e pode efetivamente passar ele próprio por uma mudança de personalidade”. Da mesma forma, o escritor ficcionaliza no seu

enredo, situações, vivências e possíveis leituras de uma cultura que, por sua vez, é igualmente inventada a partir da sua visão de mundo. O antropólogo e o escritor literário têm a capacidade de reinventar as culturas ou, poderia ser dito, de reinventar o mundo, porque ainda que não exista uma cultura universal, não existe sociedade sem cultura, e esta só existe frente a uma outra inventada, “[...] que começa com a invenção de uma cultura em particular, e esta, por força do processo de invenção, ao mesmo tempo é e não é a própria cultura do inventor” (p.37).

Um antropólogo *experencia*, de um modo ou de outro, seu objeto de estudo; ele o faz através do universo de seus próprios significados, e então se vale dessa experiência carregada de significados para comunicar uma compreensão aos membros de sua própria cultura (WAGNER, 2010, p. 29).

Pode-se pensar o trabalho de Lorca como o de um escritor-antropólogo que reinventa a cultura a partir de uma linguagem estética acessível a um público diferente do tradicional, criando personagens do povo, mulheres, personagens que culturalmente não tinham voz. Um exemplo disso, em *A Casa de Bernarda Alba*, é a possível realidade do dia a dia de cada uma das mulheres em diferentes situações e classes sociais. Como escritor literário, Lorca descortina um mundo dentro do claustro doméstico feminino, onde as personagens, independente da classe social, tratam umas às outras com igual perversidade, reproduzindo o comportamento do patriarca. Ou seja, uma obra ficcional que hiperboliza o espaço de uma cultura marcada pela rigidez, pelo machismo e pela hipocrisia social.

Analisar *A Casa de Bernarda Alba*, nos aspectos cultural, histórico e religioso, requer do leitor-crítico uma dose de invenção, uma vez que a sua construção ficcional se dá a partir de um ponto-cultura já existente. Assim como o antropólogo e o escritor, o crítico literário torna-se um inventor, o qual elabora a sua análise a partir dos pressupostos da sua própria cultura, dando visibilidade a uma hipótese de leitura e interpretação da obra analisada. Nesse processo de leitura, o leitor vai reescrevendo a obra, tornando-se parte daquela “história”, ao mesmo tempo em que se vale dela para ressignificar a sua própria história, códigos e valores culturais, em um jogo dialético constante de afirmações e negações, e convites implícitos a atualizações das suas leituras de mundo.

De acordo com Wagner (2010, p. 40 e 41), “a ‘Cultura’ que vivenciamos é ameaçada, criticada, contraexemplificada pelas ‘culturas’ que criamos, e vice-versa” e “...toda compreensão de uma outra cultura é um experimento com nossa própria cultura”. “Conhecemos” Bernarda e sua história-contexto a partir da história-contexto-cultura na qual estamos inseridos. Estudar, analisar, criticar uma obra literária é realizar um estudo da nossa própria cultura, sendo que “o estudo da cultura é na verdade *nossa* cultura: opera por meio das nossas formas, cria em nossos termos, toma emprestados nossas palavras e conceitos para elaborar significados e nos recria mediante nossos esforços” (WAGNER, 2010, p. 46).

Como já assinalado, Lorca constrói Bernarda como uma personagem autoritária, rígida e preconceituosa com as outras mulheres, chegando a prender a própria mãe para que não fale o que

pensa e não ponha a perder aquilo que ela, como autoridade da casa, está construindo. Entretanto, cabe ressaltar que, apesar de a mãe ser tratada pela filha como louca, é ela quem expressa em palavras aquilo que possivelmente é a verdade daquele mundo:

#### MARIA JOSEFA

Não. Não me calo. Não quero ver estas mulheres solteiras ansiando pelo casamento, desfazendo em pó o coração. Quero ir para minha terra, Bernarda, quero um homem para me casar e para ter alegria (LORCA, 1936, p.18).

No jogo de ressignificações a que somos forçados através da trama ficcional proposta pelo autor, a representação do feminino se dá, sobretudo na voz de Bernarda Alba, de modo antitético, uma presença-ausência, um discurso às avessas que adquire lentes de aumento variadas. E, como em uma casa de espelhos, somos deparados com imagens das quais não podemos fugir – são grandes demais, fortes demais; a matriarca é grande demais, sua voz discursiva masculina é forte demais para ser ignorada. E na dialética do pequeno e do grande, temos do outro lado a voz esmaecida, quase-silenciada das filhas de Bernarda, subjugadas aos muros intransponíveis da casa-cultura. No mundo da mulher, como apresentado por Lorca, a mulher configura-se como a sua pior inimiga.

#### BERNARDA

Silêncio, já disse! Eu via tormenta chegar, mas não acreditava que estivesse tão perto. Ai, que saraiva de ódio deitaram sobre meu coração! Mas não sou uma anciã e tenho cinco grilhetas para vocês e esta casa erguida por meu pai para que nem as ervas possam saber da minha amargura. Fora daqui! (*Saem. Bernarda*)

*se sente desolada. La Poncia está de pé encostada na parede. Bernarda reage, dá uma pancada no chão e diz:)* – Terei de submetê-las. Bernarda, lembra-te que esta é tua obrigação (LORCA, 1936, p. 30).

O autor-leitor aqui configura-se como o antropólogo que vai construindo seu discurso a partir das percepções igualmente relativas do (con)texto que tem diante de si e, desse modo, tecendo sua “escritura” (BARTHES, 1986) – um conceito que, na visão de Leyla Perrone-Moisés (2005, p. 29), é meramente operatório, abstrato, “um conjunto de traços que permitem distinguir, em determinados textos, um aspecto propriamente indefinível como uma totalidade”.

Como o próprio Barthes define,

[...] a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História.

[...] é a reflexão do escritor sobre o uso social da forma e a escolha que ele assume. [...] a escritura portanto é, essencialmente, a moral da forma, a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza da sua linguagem (BARTHES, 1986, p. 124-125).

O conceito de escritura de Barthes faz refletir sobre a cultura e a história, por serem duas áreas que têm uma relação profunda com a narrativa e a sua tessitura. A cultura é criada, construída, através do diálogo com outra cultura, que pode ou não ser oposta como, por exemplo, através dos discursos sociais, os quais a produzem e dão origem à escrita da história, assim como afetam a constituição da identidade

do Sujeito. É nos duelos da cultura do leitor e o texto que acontece a escritura, por meio dos sentidos simbólicos infinitos que são ativados.

Assim se desvela o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se dispõe até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura (BARTHES, 2004, p. 64).

Todas as partes desse processo interativo, escritura-leitura-leitor, têm sua carga ideológica, histórica e cultural, provocando verdadeiras crises entre o real e o imaginário para que se extraia do texto os sentidos essenciais, fazendo com que a crítica seja o resultado dessas crises com as tradições. Deve-se atentar também para o fato de que Barthes leva em conta a pluralidade do texto e que a sua leitura é

inteiramente tecida de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais (que linguagem não o seria?), antecedentes ou contemporâneas, que o atravessam de fora a fora numa vasta estereofonia. O intertextual em que é tomado todo o texto, pois ele próprio é o entretexto de outro texto: buscar as “fontes”, as “influências” de uma obra é satisfazer ao mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, *já lidas*: são citações sem aspas (BARTHES, 2004, p. 71).

Ou seja, a crítica não tem por objetivo afirmar o certo ou o errado, mas, sim, provocar uma reflexão sobre possíveis leituras de uma escritura-texto, processo



em que ocorre divergência, concordância, assimilação, rejeição e/ou esquecimento da escritura-texto. Nesse mesmo viés, Barthes afirma que:

A escritura é uma realidade ambígua: de um lado, nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; de outro lado, por uma espécie de transferência mágica, ela remete o escritor, dessa finalidade social, para as fontes instrumentais de sua criação. Por não poder fornecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe a exigência de uma linguagem livremente produzida (BARTHES, 1986, p. 125).

Conseqüentemente, através do texto ficcional, somos levados a pensar de modo mais profundo não apenas a cultura e suas múltiplas dimensões, mas também a relação entre literatura e história. Nas palavras do próprio Lorca (1936, p. 2) na obra, “o poeta faz ver que esses três atos tem a intenção de um documentário fotográfico” de uma época específica, transitando assim entre a ficção e a realidade do drama das mulheres da Espanha, especificando, além disso, a data – 1936, um ano historicamente de grande relevância, pois marca o início da Guerra Civil Espanhola. Uma escrita marcada por detalhes locais e fatos ocorridos no povoado, que leva o leitor a experienciar os momentos vividos pelas personagens, provocando assim uma identificação e/ou estranhamento com uma determinada personagem. É possível dizer que, ao escrever este “documentário fotográfico do drama vivido pelas mulheres dos povoados espanhóis”, Lorca desempenha um papel semelhante ao do historiador. Tecer uma discussão sobre a presença da ficção na história não invalida o registro historiográfico do passado;

ao contrário, abre uma perspectiva de leitura muito mais ampla tanto do fato em si quanto da cultura de uma época pela permeabilidade entre os campos de estudo. Em *A Casa de Bernarda Alba*, não se tem um texto historiográfico, mas, pelas referências históricas e culturais presentes no texto, o leitor é capaz de se situar na linha do tempo da história.

Em entrevista ao embaixador chileno Enrique Morla Lynch, Lorca afirma que a obra analisada foi inspirada em situações vividas pelo autor em sua infância no povoado de Asquerosa, atual Valderrubios, dando uma ideia da semelhança entre o trabalho de um autor ficcional e do historiador, pois ambos lidam com eventos que dão origem a uma história, ficcional ou não.

Así se lo confesó el poeta al entonces embajador chileno, Enrique Morla Lynch, que tuvo el privilegio de escuchársela entera, de viva voz, cuando Federico se paseaba con el manuscrito por todo Madrid en 1936: “Hay, no muy distante de Granada, una aldehuela en la que mis padres eran dueños de una propiedad pequeña. En la casa vecina y colindante a la nuestra vivía una viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras. Prisioneras privadas de todo albedrío, jamás hablé con ellas, pero las veía pasar como sombras, siempre silenciosas y siempre vestidas de negro. Ahora bien, había en el confín del patio un pozo medianero, sin agua, y a él descendía para espiar a esa familia extraña cuyas actitudes enigmáticas me intrigaban. Y pude observarla. Era un infierno mudo y frío en ese sol africano, sepultura de gente viva bajo una férula inflexible de cancerbero oscuro. Y así nació *La casa de Bernarda Alba*, en que las secuestradas son andaluzas, pero como tú dices, tienen quizás un colorido de tierras ocres más de acuerdo con las mujeres de Castilla” (MANTILLA, 2015).

Além desse episódio, vale lembrar que Lorca nasceu, cresceu e desenvolveu seus talentos em um período histórico conturbado e permeado por transições na história espanhola. Em 1898, ano de seu nascimento, a Espanha perdia Cuba, sua última colônia, indo à bancarrota, além de estar à beira de uma guerra civil que levaria o país a tornar-se uma república. Em meio a essa turbulência política e social, está o poeta e dramaturgo Federico García Lorca, cuja educação começa no campo, no meio dos camponeses, que mais tarde seriam tema de suas obras, tendo assim contato com a sociedade dos povoados do interior da Espanha. Lorca via o teatro como um termômetro, uma escola e uma ação social, como mencionou ao defender a responsabilidade social do artista no Teatro Español, em Madrid:

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la educación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo; [...]. El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equivocadas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre (LORCA apud MAURER, s. d.).

Ainda que não tivesse envolvimento formal com a política partidária, Lorca tinha um senso de justiça social que incomodava os políticos da época e era considerado um liberal. Esse fato granjeou ao poeta inúmeras críticas a ponto de tornar-se um incômodo para a política que se instalava. Assim, o contexto histórico teve um grande peso na sua produção

literária, principalmente a teatral, onde esse contexto vinha fortemente representado.

Pelo viés da história, Hayden White, em *Meta-história*, faz uma relativização do texto histórico ao reconhecer o jogo de influências que o mesmo sofre, e insere o discurso histórico na dimensão ficcional, porque o trabalho do historiador combina

certa quantidade de “dados”, conceitos teóricos para “explicar” esses dados e uma estrutura narrativa que os apresenta como ícone de contos de eventos presumivelmente ocorridos em tempos passados. [...] eles comportam um conteúdo estrutural que é em geral poético e, especificamente, linguístico em sua natureza, e que faz as vezes do paradigma pré-criticamente aceito daquilo que deve ser uma explicação eminentemente “histórica”. Esse paradigma funciona como o elemento “meta-histórico...” (WHITE, 1992, p. 11).

Da mesma forma, em uma obra literária, o autor pode evocar fatos históricos para criar a estrutura de sua trama, misturando fatos considerados reais com aqueles que são tramados por sua imaginação, possibilitando ao leitor que crie mundos, refaça o mundo em que vive e compreenda a si mesmo. O historiador, por outro lado, faz uso do discurso narrativo para evocar fatos passados que não testemunhou, relacionando dados e conceitos para contar o que presumivelmente aconteceu. Os fatos evocados pelo historiador servem para criar uma explicação para os processos culturais e sociais que o texto literário não tem a obrigação de criar, mas isso não significa que ambos não exerçam influência sobre esses processos. O texto histórico e o literário tem uma abrangência muitas vezes diferente, à medida em que um pode ser considerado de maior

importância do que o outro, dependendo da cultura em questão. De acordo com White (1992, p. 22), o texto ficcional é inventado e o texto histórico é achado, mas o que dizer quando é criado um tecido em que ambos caminham de forma que não é possível saber onde começa um e termina o outro? É fato que a obra em análise é um texto ficcional, mas o autor trabalha com as palavras de maneira que deixa margem à dúvida de que não seja ficção, mas um documentário baseado na realidade.

O historiador, para “achar” sua história, utiliza um enredo para contá-la e, para que tenha leitores, deve utilizar estratégias que façam com que seus pontos de vista e aquilo que tem para contar sejam persuasivos e críveis. O autor de obra ficcional também tem esse mesmo objetivo, que é o de prender a atenção do leitor e levá-lo a experiências novas utilizando-se de possíveis conhecimentos e vivências prévios. Ambos estão utilizando a linguagem para descrever, revelar ou criar realidades, configurando e reconfigurando a realidade do leitor, do texto histórico e do literário, a partir de outras experiências que não as dele, dando forma, esclarecimentos e transformando o mundo no qual está inserido. O efeito do texto depende da interpretação, pois muitos autores podem escrever sobre os mesmos fatos e eventos de maneiras divergentes, utilizando conceitos e teorias que, ainda assim, fazem com que o leitor concorde com o que está sendo exposto. Ambos os autores fazem uso de seus pontos de vista, que estão fundamentados em um posicionamento ideológico. Sendo assim, fica evidente o jogo da literatura com a história e a cultura, presente no texto ficcional de Lorca, revelando suas múltiplas dimensões que, neste caso, tem como chave de leitura

principal a mulher, seus espaços sociais, sua cultura e a presença/ausência de uma voz própria. Como afirma Hayden White,

a ‘história’ que é o tema de todo esse aprendizado só é acessível por meio da linguagem; que nossa experiência da história é indissociável de nosso discurso sobre ela; que esse discurso tem que ser escrito antes de poder ser digerido como “história”; e que essa experiência, por conseguinte, pode ser tão vária quanto os diferentes tipos de discurso com que nos deparamos na própria história escrita (WHITE, 1991, p. 21).

Assim sendo, é possível ver que a cultura e a história são utilizadas pela literatura para dar forma à escritura. Existe uma polifonia entre essas áreas que, a princípio, são independentes, mas podem estar inseridas uma na outra. Na verdade, podemos encontrar uma História tecida pela cultura, por muitas outras histórias e pela literatura que, juntas, ocupam seu espaço nessa tessitura. Barthes faz lembrar do papel desempenhado pela escritura no meio em que estamos inseridos e menciona que ela possui sua história, ao dizer que

É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de um determinado escritor: existe uma História da Escritura; mas essa História é dupla: no momento exato em que a História geral propõe – ou impõe – uma nova problemática da linguagem literária, a escritura continua ainda cheia da lembrança de seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas (BARTHES, 1986, p. 125).

Ao criar sua obra, o autor tem a oportunidade de problematizar ou enfatizar aquilo que está estabelecido como sendo

história e tradição, desempenhando um papel social que pode ou não ser a ressonância do discurso proferido, muitas vezes, por gerações. Sendo possível que as palavras tenham significações novas, como nos traz Roland Barthes, por que manter somente as significações antigas? Por que não dar voz ao silenciado feminino ou explicitar a ausência dele? A partir de questões ou problematizações como essas, investigações podem ser aprofundadas não apenas no âmbito da história, mas também dos estudos culturais e antropológicos, sobre a ausência/presença do feminino e o quanto o mesmo esteve incrustado na cultura e na literatura. O trabalho narrativo de Lorca é um exemplo claro desse processo, que incrusta o feminino na voz e prática social masculina, como uma presença fantasmagórica e desconfortável em um universo literário que tinha na experiência masculina seu grande referencial. Na obra literária, em especial neste drama de Lorca, é encontrado um espaço de representação e expressão sociocultural de uma época, como podemos ver nas falas de Adela que, ao mesmo tempo em que aspira à liberdade do jugo da mãe, anseia por estar sob o de Pepe Romano. Ou seja, mesmo querendo romper com a tradição que a aprisiona no luto imposto pela tradição, a personagem se debate entre as rupturas simbólicas e a reafirmação do discurso predominante.

#### ADELA

(*Enfrentando-a*) – Aqui se acabaram as vozes de prisão! (*Adela arrebatada a bengala das mãos da mãe e a parte em duas.*) – Faço isto com a vara da tirana! Não dê nem mais um passo. Só Pepe manda em mim (Id. p. 46).

Ou seja, nesta e em muitas outras passagens do texto de Lorca, fica evidente

o referido imbricamento entre literatura, cultura e história, fazendo do texto literário uma espécie de palimpsesto cultural, que carrega as marcas de tempos, eventos e discursos; neste caso, um jogo de presenças e ausências, vozes e não-vozes; um jogo em que o discurso feminino se dá nos subterrâneos da história e da cultura, e cuja porta de entrada/saída é o texto ficcional.

## 2 A voz do feminino na literatura – uma questão de cultura

A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.

ANTONIO CANDIDO

Na obra de Lorca em geral, pode-se encontrar um simbolismo referente à luta pela liberdade de algum tipo de opressão, muitas vezes girando em torno da vida de mulheres que travam algum tipo de luta familiar ou social. Um dos temas recorrentes é a morte, que muitas vezes configura-se como a saída para a liberdade e a recompensa pelo esforço por ultrapassar os limites impostos por uma autoridade opressora. Em *A Casa de Bernarda Alba*, o que move as engrenagens do drama é a tentativa de Adela de se ver livre da opressão de sua mãe, tentativa esta que igualmente culmina com a morte – ou seja, um fim dramático, senão trágico. Na obra em estudo, pode-se ver, na figura de Adela, a luta da mulher pela libertação de uma opressão imposta por outra mulher, que dá eco ao pensamento machista predominante na sociedade da época. Lorca manifesta, através de seu discurso simbólico, não apenas a condição cultural vivida pelas mulheres, mas também a realidade histórica da Espanha e seu povo

no início do séc. XX – ou seja, a casa como representação da cultura de uma época.

Nesse jogo de representações, o autor utiliza diferentes palavras e situações para simbolizar a morte, a vida, o erótico, etc. No começo de *A Casa de Bernarda Alba*, temos a menção do badalar dos sinos que tem duplo significado: pode ser sinal de boas ou más notícias; neste caso, simboliza a presença da morte no ambiente. A representação da natureza também ganha força simbólica na relação que o texto provoca entre a falta de água, o bosque de oliveiras e a aridez de Bernarda e da casa, com a vida e o frescor existentes do lado de fora das paredes, e que ela não quer que as filhas vejam, sintam ou vivam. Aqui, o olival é ressignificado, distanciando-se da imagem à qual o meio cristão está acostumado – na Bíblia, o Monte das Oliveiras era um local de oração, para onde Jesus se retirava a fim de meditar. Lorca, ao contrário, transforma a referência bíblica do bosque das oliveiras em espaço fortemente dicotômico, em um ambiente de celebração da vida profana (de lá vem as festas), proibitivo para as mulheres honestas, enlutadas; ao mesmo tempo, um espaço de uma justiça humanamente cruel para com as mulheres, revestida de uma tradição religiosa inquisitória, e atribuindo aos cães uma condição moral superior em humanidade e compaixão (LORCA, 1936, p. 34).

Outra imagem encontrada nessa obra é a do garanhão, símbolo da força e vitalidade sexual, que pode ser vista como uma representação de Pepe e do efeito causado por ele nas filhas de Bernarda. Um exemplo claro é quando Adela comenta com sua irmã, Martírio, sobre o seu poder de sedução sobre Pepe e o fato dele não conseguir resistir aos seus encantos, afirmando que: “A um cavalo empinado

sou capaz de pôr de joelhos com a força de meu dedo mindinho” (LORCA, 1936, p.46). Semelhante ao cavalo, o curral também traz sua carga de erotismo e sensualidade, pois é o local onde Antônio Maria Benavides, o marido de Bernarda, levantava a saia da criada (Id., p. 5) e onde Adela se encontra com Pepe (Id., p. 46). O garanhão que estava preso fazia alvoroço, provocando incômodos para quem estava na casa; e Bernarda, cumprindo seu papel de mulher, ao amanhecer, ia “deitar-lhe éguas novas” (Id., p. 36), em uma indicação de que não apenas ela sabia das práticas do marido, como se encarregava de prover para ele “éguas novas”. Os homens tinham direitos e liberdades que eram considerados necessidades, mas quando uma mulher age de modo “errado” é duramente condenada.

#### LA PONCIA

Anos atrás veio uma dessas e eu mesma dei dinheiro a meu filho mais velho. Os homens precisam dessas coisas (LORCA, 1936, p. 25).

Em meio às práticas culturais e sociais, a obra de Lorca também é permeada por um discurso religioso implícito, o qual se manifesta sobretudo nos espaços ocupados pela mulher, enfatizando uma condição de aprisionamento social e psicológico. Como afirma Carlos Eduardo Figari (2007, p. 7), “vivimos en un mundo postsecular no únicamente porque la religión tiene una presencia destacable en las políticas nacionales e internacionales sino porque ha vuelto a ser una problemática importante para la teoría social”.

Não apenas na teoria social, mas também no campo da teoria literária, a obra de Lorca, através das referências espaciais, culturais e sobretudo religiosas, ganha força

de atualização, provocando o leitor, seja ele homem ou mulher, a repensar e, talvez, ressignificar suas práticas no que tange a relação com o feminino e, neste caso, com a mulher, o seu espaço social e a sua voz – o grande objeto de estudo das teorias feministas que, no âmbito dos estudos culturais tem em seu cerne o estudo direto e/ou indireto sobre a posição da mulher, em sentido amplo, no meio social em que está inserida. Essas teorias buscam refletir, descrever, problematizar esses espaços, através da análise da presença e/ou ausência da voz feminina nos textos literários e sua carga histórico-cultural, desvelando as ideias que influenciam os estereótipos e as normas vigentes em cada sociedade.

Como as teorias são criadas por indivíduos e cada um tem suas opiniões e perspectivas sobre cada tema, elas podem ter uma raiz comum, mas não são homogêneas, como por exemplo a ginocrítica, forma de crítica feminista que se concentra na escrita feminina, sua evolução e a criação de sua tradição, trazendo uma redefinição de padrões ideológicos e culturais para expressar o feminino, sendo que há quatro modelos de crítica que podem ser seguidos: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural – neste trabalho, o foco é no modelo cultural.

Na obra analisada, encontramos uma estrutura dialógica em que o processo de construção das relações entre as personagens dá espaço somente à voz do masculino, seguindo o modelo cultural padrão da sociedade, deixando claro a inexistência de espaço social e cultural para a voz do feminino. Em *A Casa de Bernarda Alba*, por ser uma obra de teatro, não encontramos um narrador explícito, mas um autor/escritor/diretor que, como um

narrador, possui um lugar privilegiado para posicionar as personagens, definindo suas instâncias enunciativas na obra e, conseqüentemente, atraindo a atenção do espectador/leitor para níveis discursivos que transcendem a trama, fazendo do seu texto um texto inesgotável e de grande importância no que tange a problematização dos espaços da mulher na sociedade.

As teorias feministas trazem uma visão crítica de uma sociedade em que a violência contra a mulher é velada e muitas vezes silenciada, ainda que inconscientemente, por um discurso dominante incrustado nos papéis por ela desempenhados em âmbito econômico, social, político e religioso. Segundo Andrea Nye (1995), “as mulheres não lutam contra um anônimo outro masculino, mas contra pais, irmãos, mães, maridos”, pois na estrutura social reinante ecoa o discurso masculino de um poder que faz parte da história das mulheres, que define o que é o ser feminino e o que pode ou não fazer. Essas histórias são escritas por personagens-mulheres que lutam pelo empoderamento feminino. De acordo com Nye,

[...] as situações em que as mulheres lutam têm uma história, uma história familiar tanto social como individual, e suas reações são modeladas naquela história. Além do mais, essa formação do eu feminino, da personalidade feminina, é realizada numa infância dependente na qual não tem sentido falar de vontade ou entendimento. A personalidade é formada na família, para melhor ou pior, além da escolha e frequentemente além da memória (NYE, 1995, p. 142-143).

Essas situações mencionadas por Nye podem ser vistas no jogo dos papéis sociais

presente na obra de Lorca pela voz de Bernarda Alba, quando expressa uma das suas maiores preocupações: o que dirão os outros? Essa preocupação é compartilhada por outras mulheres da casa em diferentes situações, como podemos ver no fragmento abaixo:

BERNARDA

Buscarei saber de tudo! E se no povoado quiserem levantar falsos testemunhos, terão de enfrentar minha dureza. Não se toca mais nesse assunto. Às vezes parece haver uma onda de lama que fazem subir para desmoralizar-nos (Id., p. 33).

Esse medo da opinião difamatória dos outros sobre o que acontece com a mulher é recorrente na obra, às vezes de modo implícito. E, diante dele, Bernarda recorre à força e ao discurso masculino, dos quais se apropriou com a morte do marido, afirmando a sua dureza para silenciar as vozes do povoado.

As teorias feministas trazem à luz problemas que antes pertenciam ao ambiente doméstico-privado, como gravidez, maternidade, aborto e violência contra a mulher, expondo as marcas de uma cultura machista que desvaloriza e avilta os papéis ocupados pela mulher na sociedade, apagando a sua voz e, em geral, as marcas da violência por ela sofrida nesses espaços íntimos. Em *A Casa de Bernarda Alba*, esse apagamento do feminino no espaço social fica evidenciado pelo silenciamento discursivo das mulheres na obra, especialmente através das personagens Bernarda Alba e Adela – aqui, quando as mulheres falam, é para reproduzir a voz e o poder de dominação sociocultural do masculino.

Nesse sentido, a obra de Lorca pode ser considerada um modelo cultural, pois

segundo o próprio autor, a mesma deveria ser um documentário fotográfico; e, como afirma Elaine Showalter (1994, p. 47), “um modelo da situação cultural das mulheres é crucial para que se compreenda tanto como são percebidas pelo grupo dominante quanto como percebem-se a si mesmas e aos outros”, além de poder ser reconhecido que “no passado, a experiência feminina que não pudesse ser acomodada pelos modelos androcêntricos era tratada como desvio ou simplesmente ignorada”. Os antropólogos Shirley e Edwin Ardener pontuam que as mulheres constituem um grupo silenciado, mas não totalmente contido pelo masculino (apud SHOWALTER, 1994, p. 47).

Com o termo “silenciado”, Ardener sugere problemas tanto de linguagem quanto de poder. Os grupos silenciados tanto quanto os dominantes geram crenças ou ideias ordenadoras da realidade social no nível inconsciente, mas os grupos dominantes controlam as formas ou estruturas nas quais a consciência pode ser articulada.

Como afirmado anteriormente, Lorca apresenta o seu texto como um drama de mulheres que vivem nos povoados espanhóis, dando, assim, uma dimensão documental para a sua ficção, enfatizando os papéis a elas atribuídos pela ideologia dominante. Ele se debruça sobre o espaço doméstico-privado das mulheres, como sexualidade, identidade, sofrimentos, bem como aborto e prostituição. No contexto histórico e social da época – início do séc. XX em uma Espanha marcada pela ditadura Franquista – pode-se dizer que o texto de Lorca ganha marcas quase subversivas da ordem social das mulheres.

Um exemplo disso é Adela, que tenta ser independente, tenta subverter aquilo

que é imposto pela tradição, usando outra cor no período de luto, enfrentando a autoridade de Bernarda e proclamando que é dona do próprio corpo. Quem reprime essas manifestações são as outras mulheres, principalmente Bernarda e La Poncia, ambas com um discurso autoritário, informando aquilo que pode ou não pode ser feito, eco do discurso masculino, que coloca em “ordem” a sociedade e o papel do homem e da mulher, do masculino e do feminino.

Pode ser considerado importante salientar que Lorca, homem-europeu-colonizador, dá voz à condição da mulher, expondo a cultura existente sobre a mulher. Isto serve como demonstração de que podem existir autor(res) que, apesar de serem do sexo masculino, conseguem ler a cultura de modo a colocar em destaque a situação das mulheres que desempenham o papel a elas reservado de submissas e oprimidas. Nesse sentido, Showalter menciona que

de fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. As maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais (SHOWALTER, 1994, p. 44).

O autor-escritor e a autora-crítica não se contrapõem nos seus discursos, pois Lorca, ao tecer sua crítica implícita na obra, coloca em pauta um questionamento sobre o papel da mulher na sociedade e a visão do homem sobre tal. Cabe ressaltar que na trilogia *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba*, é recorrente para as personagens femininas de Lorca o anseio

por realização pessoal, à qual elas não têm acesso devido às convenções sociais da época – uma busca que acaba causando-lhes a morte.

É inegável que os discursos marginalizados das mulheres – assim como os dos diversos grupos de “excluídos” ou “silenciados” –, no momento em que desenvolvem suas “sensibilidades experimentais” e definem espaços alternativos ou possíveis de expressão, tendem a produzir um *contradiscorso*, cujo potencial subversivo não é desprezível e merece ser explorado (HOLLANDA, 1994, p. 15).

A carga discursiva da obra de Lorca provoca no leitor profundas reflexões sobre as relações de poder, que é efetivado a partir do momento em que um indivíduo altera seu comportamento por vontade de outro, como acontece com as filhas de Bernarda. Esse poder é exercido por meio das palavras que criam possibilidades, escolhas sobre como será criada a realidade, e é através delas que são transmitidos, por gerações, os valores socioculturais. Ou seja, as identidades também são construídas de acordo com fatores externos e, na trama ficcional, esses fatores podem ganhar proporções hiperbólicas, o que favorece o choque e a consequente tomada de consciência do leitor sobre o seu próprio mundo e os códigos sociais e culturais que o determinam.

A voz do masculino ecoa nas ações das mulheres da obra, quando de fato o único que deveria ter voz ativa, de comando, seria Pepe Romano – namorado de Adela e noivo de sua irmã mais velha, Angústias. Entretanto, Lorca provoca aqui um forte desvio enunciativo ao atribuir ausência de voz discursiva e de autoridade ao único homem do drama. Apesar disso, a força do



código cultural fala mais alto e, mesmo sem voz, a simples sombra do homem causa verdadeira tempestade na vida das mulheres da casa de Bernarda que, afirmada no seu poder masculino, parecem não ver o efeito desse homem sobre suas filhas, quando até mesmo a louca da casa, Maria Josefa, sua mãe, vê os ciúmes, discórdias e disputas provocadas pela simples menção do nome de Pepe. Na obra, fica evidente que Pepe não vai casar com Angústias pela sua beleza, mas, como dito pelas irmãs, pelo dinheiro, pois ela “está velha e doente” (Id., p. 14); como disse Madalena: “o dinheiro pode tudo” (Id., p. 15). Vale notar que, ainda que não tenha presença física na trama, Pepe é quase onipresente não somente por ser o causador de muitas dissensões entre as irmãs, mas principalmente porque é o desvelador da paixão borbulhante no íntimo das filhas de Bernarda, como, por exemplo, na fala de Martírio: “Sim! Deixa-me dizê-lo sem disfarces. Sim! Deixa que o meu peito se rompa como uma romã de amargura. Eu o amo!” (LORCA, 1936, p. 45).

O desvio discursivo criado por Lorca revela não apenas uma função diferenciada do masculino na trama, mas a presença de outra instância enunciativa – a sua voz como autor – a qual gera um efeito de hipérbole cultural, evidenciando a hipocrisia dos códigos de comportamento, inclusive religiosos, de uma época que, além de tudo que já foi pontuado aqui, negava, proibia, reprimia a condição da mulher enquanto sujeito dotado de sexualidade. Todos esses códigos faziam parte de uma sociedade e, como mencionado anteriormente, Lorca considerava que o artista tinha deveres sociais que deveriam ser desempenhados. Ao utilizar em suas obras personagens e contextos conhecidos pelo público em ge-

ral, estava realizando aquilo em que acreditava: colocava a arte, a literatura, de um modo compreensível ao povo. Essa atitude preconizava que ter acesso à arte era um direito de todos, pois “ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado” (CANDIDO, 2004, p. 174).

### Considerações finais

Ao colocar em evidência os códigos sociais, a obra de Lorca cumpre o papel que, segundo Antonio Candido, está reservado à literatura, que “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”, pois ela traz novas possibilidades ao leitor, oferecendo “sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever” (CANDIDO, 2004, p. 175 e 176). E, de fato, pode-se dizer que esse é um dos grandes problemas causados por Lorca em suas obras: veicular noções e sugerir que algo está errado, indo contra aquilo que estava instituído pela sociedade de sua época. E como se pode observar, a literatura, com suas estratégias ficcionais, ocupa um espaço relevante na arena de trocas simbólicas da cultura, de modo a oferecer a seus leitores ferramentas de leitura de mundo efetivas que despertem a sua atenção para o vivido no seu tempo real. Desse modo, ao dar voz aos silenciados de todo tipo, constitui-se um gatilho que leva o sujeito a revisitar conceitos-tradições supostamente ultrapassados, lançando assim novos olhares sobre eles.

Nesse processo de renovação cultural, a literatura, ao dar voz ao feminino, expondo e problematizando questões consideradas de foro íntimo, como, por exemplo, as

que envolvem a sua sexualidade, violência doméstica, etc., tem ocupado papel relevante para uma revisão da situação vivida pela mulher, contribuindo para que ela conquiste espaço para esse feminino há tanto tempo silenciado e aprisionado, e que busca também pela arte encontrar seu próprio discurso.

## Referências


- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- Bíblia Sagrada*. Tradução em português por João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri-SP: Sociedade Bíblia do Brasil, 2014.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
- DEBERGÉ, Pierre. *O amor e a sexualidade na Bíblia*. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2003.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FIGARI, Carlos Eduardo. *Sexualidad, ciencia y religión*. Buenos Aires: Editorial Brujas, 2007.
- MAURER, Christopher. *Biografía: una vida en breve*. In: FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA. Madrid, España: s.d. Disponível em: <<http://www.garcia-lorca.org/federico/Biografia.aspx?Sel=%C3%9Altimos%20a%C3%B1os>>. Acesso em: 15 mar. 2018.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução-Feminismo em tempos pós-modernos. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras: Malleus Maleficarum*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1991.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La tercera mujer: Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- LORCA, Federico Garcia. *A Casa de Bernarda Alba*. Disponível em: <[www.oficinadeteatro.com](http://www.oficinadeteatro.com)>. Acesso em: 01 jun. 2016.
- MANTILLA, Jose Ruiz. Regreso a la casa de Bernarda Alba. *El País*. Valderrubio, 25 de oct 2015. Disponível em: <[https://elpais.com/cultura/2015/10/28/actualidad/1446054613\\_664161.html](https://elpais.com/cultura/2015/10/28/actualidad/1446054613_664161.html)>. Acesso em: 25 maio 2018.
- NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.
- PERNOUD, Régine. *A mulher nos tempos das cruzadas*. São Paulo: Papirus, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 253 p.
- WHITE, Hayden. *Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1992.
- ZINANI, Cecil J. A.; SANTOS, Salete R. P. dos (Org.). *Mulher e Literatura: história, gênero e sexualidade*. Caxias do Sul: Educs, 2010. 264 p.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. 2. ed. Caxias do Sul: Educs, 2013.

Recebido: 17 de agosto de 2018

Aceito: 07 de setembro de 2018

ANA LÚCIA MONTANO BOESSIO


Professora associada de Teoria Literária do curso de Letras da UNIPAMPA. Doutora na área de literatura, linha de pesquisa: Teorias literárias e interdisciplinaridade (UFRGS).

 <http://orcid.org/0000-0002-9108-1250>

<[anaboessio@unipampa.edu.br](mailto:anaboessio@unipampa.edu.br)>

NEEMIAS FLOR BRANDÃO

Licenciado em Letras Português/Espanhol e respectivas literaturas; bolsista do LALLI – Laboratório de Literatura e Outras Linguagens do curso de Letras da UNIPAMPA; projeto de pesquisa: Representações do Feminino na Literatura.

 <http://orcid.org/0000-0002-3492-0652>

<[neemias.brandao@gmail.com](mailto:neemias.brandao@gmail.com)>