

LUCIANA FERRARI MONTEMEZZO

**“TRILOGIA DRAMÁTICA DA
TERRA ESPANHOLA”,
DE FEDERICO GARCÍA LORCA:
A TRADUÇÃO COMO *PROCESSO* E COMO
RESULTADO.**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem,
da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção
de título de Doutor em Teoria e História Literária.

Orientador: Profa. Dr^a Orna Messer Levin

CAMPINAS
2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

M764t

Montemezzo, Luciana Ferrari.

“Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, de Federico García Lorca: a tradução como processo e como resultado / Luciana Ferrari Montemezzo. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Orna Messer Levin.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Tradução e interpretação. 2. Literatura comparada. 3. Literatura espanhola. I. Levin, Orna Messer. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, by Federico García Lorca: the translation as a process and a result.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Translating and interpreting; Comparative literature; Spanish literature.

Área de concentração: Literatura Geral e Comparada.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin (orientador), Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira, Prof. Dr. Mario Miguel González, Prof. Dr. Samuel de Vasconcelos Titan Júnior e Prof. Dr. Francisco Foot Hardman.

Data da defesa: 28/02/2008.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Orna Messer Levin



Francisco Foot Hardman



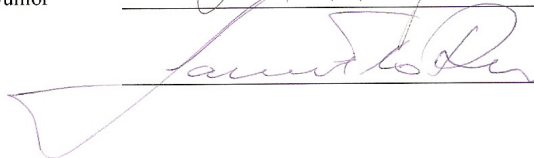
Mario Miguel Gonzalez



Samuel de Vasconcelos Titan Júnior



Lawrence Flores Pereira



Silvana Mabel Serrani

Alexandre Soares Carneiro

Sônia Inez Fernandez

IEL/UNICAMP
2008

Dedico este trabalho aos meus filhos,
Gabriel e Rafaela, alegres companheirinhos,
presentes em todas as etapas deste trabalho, em cujos
olhos e sorrisos encontrei forças para superar
todas as dificuldades.

À memória de Tania Franco Carvalhal,
incomparável.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Eclair Montemezzo e Vera Maria Ferrari pelo apoio incondicional, em todos os momentos de minha vida, não só durante o doutoramento. Pelo amor, pelo estímulo ao estudo, por todo o investimento em cursos e livros, fundamental à minha escolha pela vida de pesquisadora. À minha irmã, Laura, que começa a trilhar seu próprio caminho acadêmico. Aos irmãos que a vida me deu: Adriana Pereira, Carmen Nassar, Eliana Sturza, Neiva Graziadei, Luciano Benitez, Ana Helena Fernandes, e Erica Goldblat, por todos os momentos compartilhados.

A Dayane Montemezzo, pela incansável busca, no Rio de Janeiro, pela tradução inédita de *A Casa de Bernarda Alba*, de autoria de Clarice Lispector que, infelizmente, não obtivemos autorização para consultar. Aos amigos Márcia Busanello e César Lopes, pelas inúmeras e simpáticas hospedagens na capital paulistana. A Jorge Amaral, pelos alegres fins de semana com a criançada em Campinas. A Rondon de Castro, pelas longas conversas e pelo incentivo nos momentos de maior ansiedade.

Às colegas Nina Célia Barros e Ivani Cristina Fernandes - pelas primorosas revisões desta tese. A Maria Eulália Ramicelli, pela versão do Abstract. A Walkíria Cordenonzi, pelo apoio na formatação da tese. A Vera Lúcia Pires, Rosani Umbach e Vera Lúcia Lenz, pelas manifestações de apoio desde o início deste processo.

Ao projeto PROCAD, que permitiu o convênio entre a UFSM e a UNICAMP, sobretudo aos seus coordenadores, Prof. Dr. Pedro Brum Santos e Prof. Dr. Eduardo Guimarães, extensivo à sua gentil secretária, Eunice Bortoletto. A Maria Lúcia Zilleto, que me ajudou a vencer os desafios do ano de 2004.

Aos colegas da UNICAMP, Emerson e Vanessa Tin, Pedro Marques e Cristina Bettioli, pelos momentos de descontração na cafeteria do IEL.

À Prof. Dra. Orna Messer Levin, prezada orientadora, que sempre me estimulou, por meio de suas metáforas, a superar meus limites.

Ao prof. Dr. Mario Miguel González, muito especialmente, pela amizade lorquiana e pelo diálogo incessante, tão fundamentais para que esse trabalho se concretizasse.

“Minha mãe não trabalha,
só fica no computador.”
Rafaela, aos três anos.

“Mãe, depois do doutorado
tu vais ficar rica?”
Gabriel, aos seis anos.

RESUMO

Um texto traduzido é, ao mesmo tempo, *processo* e *resultado*. O processo refere-se às condições e critérios que levaram à sua efetivação, bem como à pesquisa demandada em torno do tema e da obra a ser traduzida. O resultado é a concretização deste processo, materializada e pronta para o consumo. Nossa tese buscou não só apresentar o resultado das traduções de *Bodas de Sangue* (1933), *Yerma* (1934) e *A Casa de Bernarda Alba* (1936), do dramaturgo espanhol Federico García Lorca (1898-1936), mas também explicitar o processo de pesquisa que, em nossa opinião, em muito pode colaborar para as futuras montagens das peças. Nossa opção se sustenta na hipótese de que o tradutor – sobretudo o tradutor de teatro – deve assumir sua intervenção: não desestrangeirizar completamente a obra, deixando marcas no texto que indiquem sua procedência, a fim de que o leitor-espectador perceba que está diante de um texto traduzido. Dessa maneira, nossa tradução procurou manter alguns aspectos relevantes da cultura espanhola, salientando as diferenças envolvidas no trânsito cultural entre Espanha e Brasil. A tradução promove uma crítica aprofundada do texto, já que o analisa em detalhes, e se detém em minúcias que, via de regra, passam despercebidas nas demais formas de leitura, o que nos leva a crer que nosso trabalho poderá contribuir no sentido de orientar atores, cenógrafos e diretores que se interessem pelas obras aqui traduzidas. Para dar o devido destaque à nossa concepção de tradução intervencionista, utilizamos as Notas do Tradutor (N.T.) como espaço de explicitação de critérios e opções tradutórias, bem como de diálogo com outros críticos e comentadores das obras em questão.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Literatura Comparada; Literatura Espanhola.

ABSTRACT

A translated text is, at one and the same time, a *process* and a *result*. The process concerns the conditions and criteria that led to its production and also the necessary research about the theme and the work to be translated. The result is the realization of this process, which is materialized and ready for consumption. Our doctoral work aimed not only at presenting the result of the translation of *Bodas de Sangue* (1933), *Yerma* (1934), and *A Casa de Bernarda Alba* (1936), by Spanish playwright Federico García Lorca (1898-1936), but also making the research process explicit as, in our opinion, this process can much contribute to future productions of these plays. Our decision is based on the hypothesis that the translator – particularly the translator of drama – should acknowledge his intervention; that is, he should not erase the foreignness of the work completely by leaving marks in the text that indicate its origin so that the reader-spectator can notice that he is in the presence of a translated text. Therefore, our translation tried to keep some relevant aspects of the Spanish culture, by stressing the differences inherent in the circulation of culture between Spain and Brazil. Translation allows deep criticism of the text by analyzing it fully and paying close attention to its minute details that are usually unnoticed in other types of reading; so, we believe that our work can contribute to assisting actors, stage-designers, and directors who may be interested in the works translated here. In order to properly highlight our concept of interventionist translation, we used the Notes by the Translator (N.T.) as the domain of explanation of criteria and translation choices and also of dialogue with other critics and commentators of the works in question.

KEYWORDS: Translation; Comparative Literature; Spanish Literature.

RESUMEN

Un texto traducido es, a la vez, *proceso* y *resultado*. El proceso se refiere a las condiciones y criterios que lo hicieron real, bien como a la investigación demandada acerca del tema y de la obra a traducirse. La concretización de dicho proceso resulta en una obra material. Nuestra tesis no sólo trató de presentar el resultado de las traducciones de *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La Casa de Bernarda Alba* (1936), del dramaturgo español Federico García Lorca (1898-1936), sino también de explicitar el proceso de investigación que todo acto traductorio conlleva al realizarse. Bajo nuestro punto de vista, tal metodología puede contribuir mucho para futuros montajes de esos textos dramáticos. Nuestra opción se basa en la hipótesis de que el traductor - sobre todo el traductor de teatro - debe asumir su intervención, tratando de no quitarle las huellas que la definen como una obra extranjera, enmarcando su procedencia, para que el lector-espectador tenga en cuenta que está ante un texto traducido. De tal manera, nuestra traducción buscó mantener algunos rasgos importantes y propios de la cultura española, poniendo de relieve las diferencias implicadas en el tránsito cultural entre España y Brasil. La traducción promueve una profunda crítica en el texto, ya que lo analiza en detalles, deteniéndose en pormenores que, por lo general no son percibidos en las demás formas de lectura, no sólo motivadas por un posible montaje. Creemos aún que nuestro trabajo podrá orientar actores, directores de escena y directores que vengan a interesarse por las obras aquí traducidas. Cabe subrayar que según nuestra concepción de traducción intervencionista, utilizamos las Notas del Traductor (N.T.) como un espacio en el cual se explicitan los criterios y las opciones traductoras, bien como un lugar de diálogo con otros críticos y comentaristas de las obras ya mencionadas.

PALABRAS-CLAVE: Traducción; Literatura Comparada; Literatura Española

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
1. DRAMATURGIA LORQUIANA	23
1.1. García Lorca, dramaturgo.....	23
1.2. Perspectiva crítica.....	26
1.2.1. Plano Natural	28
1.2.1.1. <i>Bodas de Sangue</i> (1933).....	30
1.2.1.2. <i>Yerma</i> (1934).....	36
1.2.1.3. <i>A Casa de Bernarda Alba</i> (1936).....	38
1.2.2. Vertente do poeta.....	42
1.2.2.1. Sangue	46
1.2.2.2. Terra.....	50
1.2.2.3. Casa	54
2. TRADUÇÃO LITERÁRIA E MEMÓRIA CULTURAL.....	59
2.1. Tradução e circulação de obras estrangeiras	59
2.2. Memória de García Lorca no Brasil	62
2.2.1. Lorca no Brasil: as escalas.....	65
2.2.2. Lorca no Brasil: a recepção	68
2.2.2.1. Drummond no <i>Boletim de Ariel</i> (1937).....	71
2.2.2.2. A edição comemorativa da <i>Revista Leitura</i> (1944).....	72
2.3. Publicação das traduções e homenagens póstumas: García Lorca no Brasil dos anos 1960.....	78
3. TRADUÇÃO: PERSPECTIVA TEÓRICO-PRÁTICA.....	82
3.1. Etimologia	82
3.2. Perspectiva histórica.....	84
3.3. Revisão de conceitos fundamentais.....	90
3.4. Traduzir para o teatro	93
3.4.1. Características do texto teatral.....	95
3.4.1.1. Falas e rubricas: dimensões complementares.....	95
3.4.1.2. O coro	100
3.5. O Tradutor-Dramaturgista	102
3.6. As traduções anteriores da "Trilogia Dramática da Terra Espanhola"	103
3.6.1. <i>Bodas de Sangue</i>	106
3.6.2. <i>Yerma</i>	110
3.6.3. <i>A Casa de Bernarda Alba</i>	114
3.6.4. <i>Bodas de Sangue</i>	116
3.6.5. <i>Yerma</i>	120
3.6.6. <i>A Casa de Bernarda Alba</i>	124
3.7. Nossos critérios para a tradução da "Trilogia Dramática da Terra Espanhola" ..	128
4. TRADUÇÕES ANOTADAS E COMENTADAS	134
4.1. <i>Bodas de Sangue</i>	134
4.2. <i>Yerma</i>	207
4.3. <i>A Casa de Bernarda Alba</i>	261
CONCLUSÃO.....	313
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	319
BIBLIOGRAFIA.....	326
ANEXO	330

INTRODUÇÃO

A toda tradução subjaz, antes de tudo, um procedimento de compreensão e interpretação que, via de regra, passa despercebido pelo leitor: várias são as etapas até chegar à concretização da tradução propriamente dita. Para elaborar um texto homólogo¹ ao texto original, inúmeras são as atualizações² que necessitam ser feitas, em nível não só vocabular, mas também cultural, histórico. Assim, a tradução pode ser analisada sob dois pontos de vista complementares: de acordo com GARCÍA YEBRA (1983: 145)³ por um lado é *processo* – quando se refere aos procedimentos tradutórios em sentido restrito – e *resultado* – quando se realiza como objeto de consumo. Além disso, também é *atualização*, no sentido em que concretiza uma das tantas virtualidades significativas de um determinado texto em um contexto diverso daquele em que foi produzido.

Como as necessidades de uma época não são fundamentalmente as mesmas de outra, não raramente se faz necessária mais de uma tradução. O surgimento de uma nova tradução não anula, evidentemente, a validade das anteriores; ao contrário, as traz à luz uma vez mais, ao estabelecer um necessário diálogo com elas. O diálogo se efetiva não só na relação estrangeiro-vernáculo, mas também na observação vernáculo-vernáculo, com especial atenção ao processo histórico que demandou a tradução de um determinado texto em detrimento de outro. Assim sendo, a tradução se configura como uma privilegiada instância de diálogo. O produto deste diálogo, que se efetiva no texto traduzido, é fruto de um movimento crítico, muito peculiar, que o processo de tradução opera no texto original. De acordo com BERMAN (2002: 20), “todo texto a ser traduzido apresenta uma sistematicidade própria que o movimento de tradução encontra, enfrenta e revela.” A tradução de qualquer texto será, portanto, potencializada pela existência de várias vozes que dialogam entre si, numa cadeia de significação que não relaciona apenas dois pólos extremos (autor e leitor). Vista sob tal prisma, além da atualização que toda tradução

¹ Cf. CARVALHAL (1993: 51), cada tradução é a concretização de uma das tantas possibilidades de leitura de um texto. “Desta forma, o texto traduzido espelha constantemente o anterior e se converte em seu ‘outro’”.

² Por atualização, entendemos os procedimentos que tornam possível o trânsito intercultural de textos, independente das diferenças cronológicas e/ou históricas que os demandaram.

³ “La traducción puede considerarse como acción o proceso, o bien como el resultado de esa acción, de ese proceso. Cuando alguien dice: ‘La traducción del alemán es más difícil que la del francés’, se refiere al proceso; ‘traducción’, entonces, equivale a ‘traducir’. (...) Pero, cuando decimos: he comprado una traducción de la *Iliada* (...), nos referimos, evidentemente, al resultado de la acción o proceso de traducir.”

promove – de ordem lingüística, cultural e histórica – do texto original, sua existência garante também perenidade à obra original: é por meio de traduções que autores cronológica e/ou culturalmente distantes chegam a públicos às vezes inimaginados. Deste modo, a tradução é, *per si*, a instância do diálogo: traduzir é pôr duas línguas, duas culturas e duas histórias dessemelhantes para “conversar”.

Contudo, o resultado nem sempre deixa perceber o processo, a atualização e o diálogo, que permitiram a efetivação do trabalho. Tradicionalmente, não é dada ao tradutor a possibilidade de explicitar o processo que levou à concretização do resultado. Contemporaneamente, entretanto, percebemos o crescente interesse pela tradução como objeto de estudo, para o qual a explicitação do processo é bastante relevante. Acreditamos que não há duas traduções idênticas, assim como não há duas pessoas iguais. E mesmo uma única pessoa, em duas épocas diferentes da vida, certamente não será a mesma no tocante à sua própria leitura de mundo. Tal fato se deve à historicidade a que estão sujeitas as produções humanas desde suas origens - expressas no uso da linguagem -, as quais refletem a cosmovisão de uma determinada época. Além disso, a interpretação não está relacionada somente com as condições de produção do texto, mas também com a bagagem de experiência idiossincrática de seu leitor, que é absolutamente variável. MARTINS (1996: 41) afirma que “A toda tradução está subjacente um princípio de individualidade translatória e ela é, desta forma, por princípio, um acontecimento irrepetível.” Assim sendo, não há como prever com absoluta segurança o resultado da leitura que levará à tradução de um texto estrangeiro.

Cada tradução demandará sempre, ainda, um processo de escolha. Paralela a cada escolha feita, existe, pelo menos, uma outra possibilidade de tradução não concretizada, quando não várias, conforme sintetizou BENJAMIN (2001) no vocábulo (*die*) *Aufgabe*⁴: ao mesmo tempo em que traduzir implica uma *tarefa*, também provoca uma *renúncia*. No entender do filósofo, ao se realizar como tarefa, o ato também se realiza como renúncia, sendo, ao mesmo tempo, possível e impossível. Ao explicitar suas opções – especialmente as mais polêmicas, já que o processo de seleção nem sempre é absolutamente consciente – o tradutor estará assumindo o papel intervencionista que sempre

⁴ BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. *Gesammelte Schriften. Kleine Prosa. Baudelaire Übertragungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. Vol. 4 (1), p. 7-21. Neste trabalho, utilizamos a tradução de Susana Kampff Lages.

desempenhou, além de demonstrar sua metodologia de trabalho, o que muito poucas vezes tem condições de fazer.

Quando se trata de tradução de textos dramáticos, a postura intervencionista do tradutor pode ser muito proveitosa para o processo de montagem. Diferente dos demais gêneros literários, tais como o romance, que conta com a presença de um narrador, que conduz de certa maneira, o leitor, o gênero dramático se constitui como um constructo coletivo e interdependente, estabelecendo relações peculiares em diversos aspectos⁵. Sem poder contar com a presença de um narrador, o papel de orientar a leitura do texto será atribuído às rubricas. Seja qual for o objetivo da leitura, serão as rubricas um lugar privilegiado de informação sobre o conteúdo da peça.

Além disso, graças ao seu caráter coletivo, o texto dramático é multiautoral: além do autor *strictu sensu*, também diretor e os atores são de alguma maneira autores da obra que montam e representam. Assim, interferem na recepção da obra, no momento em que a transição entre a literatura e o espetáculo se efetiva, tornando cada encenação um evento único, irrepitível, ainda de acordo com o postulado por BOBES (1987). Quando o texto em questão é de origem estrangeira, a montagem demanda o uso de uma tradução. Neste caso, além das intervenções de atores e diretor, também haverá a intervenção do tradutor, que promoverá uma ressignificação do texto estrangeiro e o atualizará tendo em vista o novo contexto de recepção⁶. É por meio da leitura do tradutor que o texto chega a um público diverso daquele para quem a peça, a rigor, foi escrita. Assim, a tradução transforma o original – de forma delimitada, evidentemente – ao mesmo tempo em que o revigora, contribuindo para colocá-lo em evidência .

O texto dramático traduzido, portanto, precisa ser observado de maneira diferente daquele escrito no idioma vernáculo: a inserção do tradutor potencializa ainda mais o texto e o seu resultado prático, a encenação. Ao optar por determinado vocábulo em detrimento de outro, o tradutor está “encerrando” a significação. No entanto, ao explicitar sua opção, advertindo sobre a existência de outras possibilidades, poderá dar ao diretor e

⁵ BOBES (1987: 24) compara a obra dramática com o romance, afirmando que o desdobramento entre autor-narrador que o romance permite não se realiza no drama: “El narrador es una persona *ficta*, cuyos límites estrictos están en el texto, señalados por el autor, por el contrario, el director de escena y los actores (...) son personas reales que pueden alterar, con su interpretación, su lectura, con sus ideas, (...) a los personajes (...)”

⁶ De acordo com BERMAN (2002: 16), “A tradução faz girar a obra, revela dela uma nova vertente. (...) Reproduzindo o sistema-da-obra em sua língua, a tradução provoca nesta uma mudança e aí existe, indubitavelmente, um ganho, uma ‘potencialização’”.

aos atores indicações relevantes para a composição das personagens, para a montagem dos cenários, para o posicionamento da luz, etc. O tradutor, devido à natureza do seu trabalho, poderá trazer à tona algumas nuances do texto que nem sempre estarão visíveis para os demais leitores. A sua leitura, mais atenta e especializada, certamente poderá contribuir para a transformação – que é o objetivo final do texto dramático – do material literário em espetáculo. Assim sendo, o tradutor estará situado nos espaços intervalares existentes entre o autor, o leitor e o diretor de cena e estabelecerá, com a sua leitura peculiar, os elos necessários para a efetivação do espetáculo.

Por transitar tanto no texto literário como no ambiente espetacular, o tradutor poderá desempenhar um papel preponderante no processo de recepção do autor estrangeiro encenado. Certamente o tradutor descobrirá especificidades não explicitadas no âmbito textual, que podem ser de grande valia na hora de montar a proposta cênica. O tradutor poderá exercer, nesse contexto, o papel de encenador, contribuindo com sua leitura e análise prévia – subjacente a todo processo de tradução - para efetivação do espetáculo. Trabalhando sob essa perspectiva, o tradutor atuará muito próximo do que se convencionou chamar *Dramaturg*. Segundo BOBES (1987: 22), o *Dramaturg* é

(...) una especie de adaptador, una figura intermediaria entre la obra y el director de escena. Además de la función de lector-intérprete de una obra, el *Dramaturg* puede alterar el texto para adaptarlo a un escenario a una forma de teatralidad (...)

Sobre o conceito de *Dramaturg*, PAVIS (2005: 116-117) explica que o termo se opõe ao de *Dramatiker*. Segundo ele, o termo *Dramatiker*, mais usual em língua alemã, designa os autores de peças teatrais. Este termo corresponde, portanto, ao português dramaturgo. Já *Dramaturg* é um termo utilizado para designar a pessoa que toma parte do espetáculo em colaboração com o restante da equipe. Ainda de acordo com PAVIS (2005: 117), quando se trata de uma peça estrangeira, o tradutor pode assumir as funções de *Dramaturg*, uma vez que opera uma crítica bastante especializada no texto que será encenado. Para evitar possíveis confusões entre o autor da peça⁷ e o tradutor

⁷ Quando nos referimos ao elemento “autor da peça”, é preciso que fique claro, não estamos focalizando nossa análise especificamente em Federico García Lorca que, como nosso trabalho demonstrará, mesclava ambas as habilidades. Escrevia suas peças e, ao mesmo tempo, intervinha em suas montagens. Tal condição nos permite designá-lo, não apenas como dramaturgo, nem como dramaturgista – já que qualquer uma das designações seria reducionista – mas, em sentido amplo, como um “homem de teatro” na sua mais abrangente significação.

intervencionista, ao estilo do *Dramaturg* alemão, já que a Língua Portuguesa não dispõe de um vocábulo para tal função – talvez o vocábulo mais aproximado seja encenador – optamos por utilizar em nosso trabalho a designação de *dramaturgista*, assim como fez KRUG E SILVA (1999). Consideramos, portanto, especificamente tratando de traduções para o teatro, que o tradutor que assume uma postura intervencionista, apontando os resultados de suas pesquisas com vistas a contribuir com as possíveis montagens do texto, pode ser chamado de Tradutor-dramaturgista.

Sob tal ponto de vista, nosso trabalho com *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba* (também chamada de “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”), de Federico García Lorca, considera que, se a tradução é a instância do diálogo e o palco é o lugar privilegiado do debate, o papel do tradutor de textos dramáticos é mais relevante do que se julga. Nossa tradução, portanto, assumirá efetivamente a interferência direta que opera no texto, segundo o conceito de Tradutor-dramaturgista, anteriormente explicitado. Utilizaremos, para tanto, as Notas do Tradutor (N.T.). Não só as utilizaremos como espaço de justificativa de seleção lexical, mas também como espaço privilegiado de diálogo, esclarecimento e crítica, inclusive apontando para interpretações de críticos consagrados, com vistas a ampliar a rede de comunicação estabelecida pela tradução. Assim, se o leitor (seja ele quem for) estiver interessado em aprofundar-se nos temas lorquianos, poderá buscar informações a partir das fontes de pesquisa que utilizamos durante o *processo* que nos levou ao *resultado* que este mesmo leitor tem em mãos.

Essa atitude está baseada na certeza de que o texto traduzido não deve tentar negar sua raiz estrangeira. Ao contrário, deve pô-la em evidência, para ressaltar o processo de troca cultural entre povos de origens diversas, contribuindo para a conservação da memória do país e da cultura receptora. O leitor de nossa tradução será avisado, desde o princípio, de que está diante de um texto estrangeiro, originado em uma cultura dessemelhante à sua. Em nenhum momento lutaremos pela condição de apagamento, condição esta que busca ignorar a presença do elemento humano tradutor como produtor de sentido da tradução, uma espécie de co-autor do texto.

Embora possa parecer um exagero, reivindicar o status de co-autor ao tradutor é posicionar-se na margem oposta do apagamento, é deixar o mundo do silêncio para participar efetivamente do processo comunicativo que o ofício encerra. É, inclusive, em

alguns momentos, abandonar os implícitos e explicitar-se. MITTMANN (2003: 129) atribui ao tradutor o papel de sujeito produtor de sentido e defende o uso das N.T. como um espaço de intervenção que privilegia a heterogeneidade. Este espaço de embate e discussão que a N.T. instaura, ao qual se refere a pesquisadora, é adequado não só para esclarecimentos em nível lexical e cultural, mas também pode ser usado como lugar de explicitação crítica. O trânsito em que o tradutor se vê envolvido durante o processo tradutório lhe outorga um lugar muito especial na produção e recepção dos sentidos, que, ainda assim, se mantêm em aberto. Ainda de acordo com MITTMANN (2003: 130)

Podemos afirmar que nas N.T. há um discurso sobre o discurso, mas que não se fecha nele. O tradutor passa do dizer do discurso, no texto da tradução, ao dizer sobre este discurso na N.T. Mas isso não impede o imprevisto, quer dizer, sempre algo a mais e não previsto pelo texto original ou da tradução pode ser dito na N.T., em virtude da intervenção do interdiscurso.

Entretanto, o direito a pronunciar-se não permite ao tradutor total liberdade: é preciso observar sempre a delimitação que o ofício impõe, uma vez que a tradução nasce, invariavelmente, ligada a um texto anterior. Para CARVALHAL (1993: 51)

Toda tradução literária é uma das possíveis versões de um texto original. Assim sendo um texto novo é ainda o texto anterior. Dito de outro modo: é a realização de uma possibilidade de ser do texto original que a tradução se encarrega de concretizar. Desta forma, o texto traduzido espelha constantemente o anterior e se converte em seu “outro”.

Se, por um lado, o tradutor se vê limitado, preso ao original, também poderá lançar mão do espaço privilegiado das N.T. para explicitar seus procedimentos de trabalho, suas dúvidas e observações acerca da tarefa empreendida. Isso não significa dizer que, ao fazer uso das N.T. tradutor conseguirá – ou desejará - encerrar todas as possibilidades de significação do texto. Por intermédio delas, poderá mostrar uma das tantas possibilidades de leitura: a sua, que, eventualmente, servirá de apoio às demais leituras posteriores. Como o processo tradutório demanda um enorme cabedal de pesquisa, é possível que a voz do tradutor ofereça ao leitor final do texto uma série de informações críticas relevantes.

Contudo, essa postura era considerada algo reprovável até certo tempo atrás. Uma boa tradução, vista sob uma ótica mais tradicional, deveria aparentar transparência. Diante dela, o leitor não identificaria as marcas do texto estrangeiro. Assim, um leitor brasileiro de García Lorca, por exemplo, deveria ter a ilusão de que o dramaturgo escreveu sobre a Espanha em português. Durante muito tempo perseguido por colegas de ofício, o

apagamento da voz do tradutor, acompanhado de uma gama enciclopédica de conhecimentos sobre o autor e a obra em questão, era praticamente uma obrigação, tal como assevera THEODOR (1976: 21):

De qualquer forma, cumpre ressaltar a necessária relação entre *o tradutor* e o autor do original, no sentido de que aquele *deve*⁸ *conhecer as intenções* deste, tendo-se *assenhoreado* de um conhecimento adequado do assunto tratado (...) Portanto, está claro que traduzir não significa exclusivamente substituir palavras de um idioma por palavras do outro, mas *transferir* o conteúdo de um texto com os meios próprios de outra língua. A equivalência informativa precisa ser assegurada e, tratando-se de texto literário, também a correspondência formal. Se examinarmos detidamente o ato da tradução, verificamos que o primeiro passo do tradutor tem de ser a *decodificação* apropriada das informações contidas no original e a sua *conversão em código equivalente* na língua para a qual traduz.⁹

Apesar de evidenciarem a crença na possibilidade de uma super-interpretação, por parte de um tradutor absolutamente neutro, quase mecânico, capaz de converter códigos tal qual uma máquina, concepções como a postulada por THEODOR foram amplamente aceitas, por muito tempo, por tradutores e lingüistas em geral. De acordo com ARROJO (1993: 18-19), tal atitude se deve, especialmente, ao desejo de “proteger o texto original” aliado à ilusão da completude da significação, que estaria presente tanto para o autor, como para o tradutor. Assim sendo, cada tradução é uma das virtualidades possíveis do texto “original”, uma vez que nem ele mesmo é senhor absoluto de sua significação e implicações. Subjaz ao processo tradutório, portanto, a necessária interpretação idiossincrática, humana e historicamente marcada. Segundo ARROJO (1993: 19)

(...) o significado não se encontra para sempre depositado no texto, à espera de um leitor adequado que o decifre de maneira correta. O significado de um texto somente se delinea, e se cria, a partir de um ato de interpretação, sempre provisória e temporariamente, com base na ideologia, nos padrões estéticos, éticos e morais, nas circunstâncias históricas e na psicologia que constituem a comunidade sociocultural (...) em que é lido. (...) Assim, nenhuma tradução pode ser exatamente fiel ao “original” porque o “original” não existe como objeto estável, guardião implacável das intenções originais do autor.

⁸ A insistência na prescrição sobre o que o tradutor *deve* ou *não deve* fazer remete ao mito babélico e gera, de acordo com DERRIDA (2002: 25), o discurso da dívida: “A tradução torna-se a lei, o dever e a dívida, mas a dívida que não se pode mais quitar.”

⁹ Os itálicos são nossos e nos dão um exemplo da expectativa pela descoberta de um sentido único que, como um toque de mágica, venha a apagar a dessemelhança constituinte do processo é a tônica do discurso articulado por THEODOR e por seus pares. As concepções de tradução serão melhor discutidas no Terceiro Capítulo desta tese.

Dessa maneira, nossa proposta é, além de simplesmente apresentar o resultado das traduções da "Trilogia Dramática da Terra Espanhola", de Federico García Lorca (1898-1936), explicitar *processo* como suporte para o *resultado*. Sob tal perspectiva, acreditamos que nosso interesse pela obra dramática de Federico García Lorca, já várias vezes traduzidas para o português, justifica-se pela permanência das peças nos palcos brasileiros ainda hoje. Embora escritas nos anos 1930, os textos aqui traduzidos continuam chamando a atenção de atores e diretores, que procuram montá-los – e para isso recorrem às traduções. Não só pela força telúrica que encerram, mas pela imensa carga de universalidade, são textos constantemente revisitados, porque necessários. E porque são necessários, são traduzidos.

De acordo com tais preceitos, que são anteriores ao início do processo de tradução propriamente dito, analisamos as características específicas das peças que compõem a "Trilogia Dramática da Terra Espanhola", sobretudo no que tange à concepção lorquiana de teatro e escritura: García Lorca era um autor que não dava por terminado seu trabalho com a conclusão do texto. Detentor de uma gama muito variada de talentos artísticos – transitando com facilidade pela música e pela pintura, além da literatura -, o dramaturgo se encarregava, via de regra, de dirigir as peças que escrevia. Sua concepção está baseada – deliberadamente ou não, não podemos afirmar – no que aconselhava ARISTÓTELES¹⁰ aos poetas na composição de tragédias. A preocupação de García Lorca com o resultado final do espetáculo é evidenciada no seu processo de escritura, sobretudo nas rubricas - também chamadas de didascálias -, espaço utilizado pelo poeta para orientar de forma rigorosa e pormenorizada sobre o que esperava de cada cena, de sua ambientação e de recursos como cores, decoração e luzes. As didascálias são, de acordo com PAVIS (2005: 96)

Instruções dadas pelos autores a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: indicações cênicas ou rubricas. (...) Mais tarde, entre os latinos, elas consistem numa breve informação acerca das peças e numa lista de *dramatis personae*.

¹⁰ “Quando o poeta está ordenando as ações e compondo as falas dos personagens, deve agir, o mais possível, proceder como se os estivesse vendo diante dos seus olhos, como se estivesse assistindo a tudo quanto se passa e se passará no drama. Desse modo ele descobrirá o que convém, e poucas contradições haverá de escapar.”

Vários são os exemplos que podem ser listados da atenção dedicada por García Lorca para as rubricas de suas peças. Um deles é a detalhada descrição do espaço exterior da habitação da Noiva, em *Bodas de Sangue* (Segundo Ato, Segundo Quadro):

Exterior de la cueva de la NOVIA. Entonación en blancos grises y azules fríos. Grandes chumberas. Tonos sombríos y plateados. Panorama de mesetas color barquillo, todo endurecido como paisaje de cerámica popular.

No início de *A Casa de Bernarda Alba*, logo abaixo de um detalhado *dramatis personae*, em que constam cada uma das personagens e as respectivas idades das personagens principais, há a seguinte observação: “El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico.” A advertência ressalta o desejo do poeta de não apenas manter sob controle as significações de seu texto, mas sobretudo de enfatizar a importância do uso das cores, especialmente o preto e o branco, dentre as quais o verde do vestido de Adela ganhará ainda mais destaque¹¹.

Assim, são evidenciados, nas rubricas lorquianas, além do amplo domínio do autor em relação à técnica teatral em variadas nuances (lingüística, plástica, sonora), a intenção deliberada de dialogar com os outros elos da corrente de significação que o teatro estabelece. Tal preocupação deve aparecer, também, na tradução.

De acordo com o exposto, nossa proposta de tradução – pensada para servir tanto à dimensão coletiva (encenação) como à individual (leitura, em sentido estrito) – evidenciará as características da obra lorquiana, buscando sintonizá-la com as necessidades cênicas e as peculiaridades do texto dramático. Consideramos, portanto, que o drama, diferente do texto em prosa ou da poesia, pressupõe interlocutores especiais e que cada tradução, assim como cada montagem, não só atualiza o texto original, mas também revalida sua pertinência em contextos culturais e momentos históricos bem diversos dos inicialmente pensados.

Tais contextos e momentos, certamente, não foram preocupação para o autor, que não tem como controlar ou prever as potenciais significações e interpretações que serão atribuídas ao *seu*¹² texto (que, depois de tornado público, passa a ser compartilhado, modificado, ressignificado). No entanto, devem ser alvo de constante reflexão do tradutor,

¹¹ Adela, a filha mais nova de Bernarda, tem pronto um vestido verde, para ser usado no seu aniversário. No entanto, o luto pela morte do pai, imposto pela matriarca, a impede de usá-lo.

¹² O *itálico* é nosso, e se refere à concepção de autoria como um ato constitutivo do processo de leitura e cosmovisão, particularizado, portanto.

que precisará situar-se histórica e culturalmente no intervalo de tempo entre a publicação e a sua tradução. A explicitação do percurso que norteou o trabalho do tradutor será, conseqüentemente, de grande valia para a compreensão da obra a ser encenada. Acreditamos que o tradutor de teatro, bem mais que os demais tradutores, precisará explicitar suas escolhas, a fim de orientar a prática cenográfica. Assim, a pesquisa que precede todo ato tradutório poderá converter-se em efetivo apoio à montagem.

No caso específico da “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, além das pesquisas de ordem histórica e vocabular, foi necessário, também proceder a uma análise de alguns dos símbolos, recorrentes nas três peças. Procuramos relacioná-los entre si, buscando entender o sentido de unidade dado pela trilogia, apontando para a existência de um universo simbolizado próprio do texto lorquiano. A explicitação desta pesquisa, anterior à tradução propriamente dita, acreditamos, poderá esclarecer aspectos relevantes para o êxito do processo que converterá o texto literário em espetáculo. Para analisar o universo simbolizado na "Trilogia Dramática da Terra Espanhola", lançamos mão das interpretações de Bachelard, Chevalier & Gheerbrant, Cirlot – no que se refere aos símbolos de maneira geral – além de Manuel Alvar, Gustavo Correa e Mario González, no que tange especificamente à obra lorquiana.

Destacando a harmonia contraditória gerada pela dessemelhança quando tomada como descoberta e soma¹³, nossa tradução busca produzir um movimento análogo ao traçado pelo autor, na composição de suas peças. Por isso, tomamos as três peças em conjunto, e nos dedicamos a traduzir cada uma delas de acordo com o critério cronológico, tentando identificar como os temas comuns à trilogia variam de intensidade. E procuramos utilizar as idéias do próprio García Lorca para resolver algumas das questões que a tradução de suas peças suscita. Lançando mão da análise de suas conferências – especialmente *El Cante Jondo* (1922), *Teoría y Juego del Duende* (1930) e *Arquitectura del Cante Jondo* (1931) – tentamos promover uma espécie de diálogo entre a ficção e as convicções que caminhavam lado a lado na vida e na obra do poeta granadino. Assim, partimos de *Bodas de Sangue*, passamos em seguida à incômoda *Yerma*, frustrada e reprimida até chegarmos à autoritária *A Casa de Bernarda Alba*. A idéia de que os textos progredem em nível temático

¹³ Assim como fazia García Lorca, resgatando elementos da cultura popular andaluza, ignorados pelos eruditos, e tornando-os tema de suas obras.

e simbólico nos leva a crer que adquirem um sentido específico e complementar quando vistos em conjunto. Consideramos que cada capítulo desta tese é, deste modo, um passo dado do *processo* que nos levou ao *resultado*, a tradução propriamente dita. Cada capítulo explicita uma etapa da pesquisa que a tradução e *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba* demandou: o primeiro capítulo analisará a “Trilogia Dramática da Terra Espanhola” segundo critérios metodológicos baseados em afirmações do próprio Federico García Lorca. No diálogo entre a ficção e a não-ficção lorquiana que tentamos promover, além das conferências já mencionadas, foi de grande valia a análise de declarações do próprio poeta à imprensa, material bastante rico e ainda pouco explorado pela crítica. Ao utilizar as declarações do próprio autor sobre a sua ficção, tangenciamos uma questão que ainda incomoda muito a crítica especializada – por acreditá-la não essencial para nosso estudo: a definição de gênero de cada uma das três peças¹⁴. Aceitamos, portanto, a designação do próprio Federico García Lorca, que as denominou tragédia, poema trágico e drama, respectivamente. Ainda partindo da classificação proposta pelo próprio García Lorca, que dividiu seu teatro em dois planos, pensamos analisar a “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”. Utilizaremos, por conseguinte, a mesma designação atribuída pelo poeta: *Plano Natural* – que trata das referências sócio-históricas das obras – e *Vertente do Poeta* – dedicada ao estabelecimento e compreensão do universo metaforizado comum às três peças.

O segundo capítulo atentará para aos processos de constituição/preservação da memória cultural e do diálogo entre diferentes povos, culturas e épocas, efetivado via tradução. Para tanto, analisará os momentos cruciais da recepção das traduções de *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba* no Brasil, buscando entender a importância atribuída ao autor espanhol no contexto brasileiro.

O terceiro capítulo revisará as teorias e os principais conceitos concernentes aos estudos tradutológicos, sobretudo o processo histórico dos estudos de tradução – dando especial ênfase ao contexto brasileiro. Além disso, situará as peculiaridades da tradução

¹⁴ Para grande parcela da crítica lorquiana, *Bodas de Sangue* e *Yerma* são tragédias, enquanto *Casa de Bernarda Alba* é drama. No entanto, várias são as perguntas e reflexões que tal categorização suscita. ASZYK, num esforço sistematizador, (1995: 125) classifica as duas primeiras como *tragédias andaluzas* e a terceira como *drama andaluz*, destacando o ambiente geográfico como componente essencial para compreender a poética lorquiana. Ressalta ainda a pesquisadora que o problema de gênero de *A Casa de Bernarda Alba* também aparece em *Mariana Pineda*, sem, no entanto, encerrar o debate.

dramática e o lugar do tradutor diante de um texto multiautoral, discutindo especificamente o conceito de Tradutor-dramaturgista, além de situar nossos critérios para a tradução da "Trilogia Dramática da Terra Espanhola".

No quarto capítulo, encontram-se as traduções de *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba*, todas elas devidamente anotadas e comentadas. Seguindo esse percurso, acreditamos ser possível explicitar o *processo* tradutório que levou às traduções – agora vistas como *resultado* – e com provar a importância de assumir a intervenção no texto, com vistas a auxiliar suas possíveis montagens.

1. DRAMATURGIA LORQUIANA

Si por vida entendemos la compleja actividad instintiva, social, cultural y política del hombre y de la comunidad que habita, el fascismo es opuesto radicalmente a la vida. No sólo por su exaltación de la muerte, la violencia, la represión y el oscurantismo, sino por su absoluto desprecio del proceso civilizador del hombre y su querencia por la prehistoria humana.
(HORMIGÓN, 1974: 163)

García Lorca, dramaturgo

São raros os casos em que se uniram versatilidade e qualidade artística como se viu na figura poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca (1898-1936). Suas múltiplas habilidades, não só evidenciadas na literatura, mas também nas artes plásticas e na música, tornaram-no um dos mais conhecidos artistas espanhóis de todos os tempos. De acordo com MARTÍN (1989: 15)

(...) el hecho poético no constituye para Lorca una entidad meramente literaria. Hay en él una que pudiéramos llamar *panpoetización* no sólo de la escritura, sino del cotidiano vivir. Y así como teatro y poesía presentan fronteras difusas en la literatura, la literatura, a su vez, y la vida se interpenetran. De tal suerte que su obra dramática se articula en torno a una interrelación de lo lírico y lo vital.

Embora tenha ficado muito mais conhecido mundialmente como poeta, García Lorca dedicou especial atenção ao teatro, produzindo uma considerável obra dramática. A opção pelo teatro, sobretudo à frente da direção de *La Barraca*, grupo de teatro universitário que percorria o interior da Espanha encenando os clássicos espanhóis, estava intimamente ligada à situação social da Espanha dos anos 1930, assustada ante a possibilidade – em seguida concretizada – de um regime de exceção. Acreditava Lorca que o teatro era a arte que mais poderia se aproximar do povo e tirar-lhe da situação de inércia em que se encontrava.

No entanto, seu interesse pelas artes dramáticas surgiu ainda na juventude, no ambiente familiar, onde produzia e encenava teatro de marionetes. Nessa época, embora ainda distante do contexto sócio-político em que foram produzidas suas últimas peças, já

era possível notar indícios dos conflitos fundamentais que estariam sempre presente no seu teatro, além de uma ruptura com os padrões vigentes de teatro comercial

Profissionalmente, escreveu *El maleficio de la mariposa* (1920), *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita* (1923), *Mariana Pineda* (1925), *La zapatera prodigiosa* (1925), *El Público* (1930), *Así que pasen cinco años* (1931), *Bodas de Sangre* (1933), *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933), *Yerma* (1934), *Retabillo de don Cristóbal* (1934), *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935) e *La casa de Bernarda Alba* (1936). Muitas dessas obras, no entanto, não foram publicadas e encenadas logo depois de terem sido concluídas. *El Público*, por exemplo, foi publicada somente em 1978, e ganhou os palcos ainda mais tarde, em 1986. Com *La Casa de Bernarda Alba* aconteceu fato semelhante: a peça somente foi encenada pela primeira vez em 1945, ano em que também foi publicada. Da mesma forma, *Así que pasen cinco años*, publicada em 1938, foi encenada pela primeira vez em 1978. De acordo com ASZIK (1995: 103), logo após a morte do poeta, dada a situação de repressão e censura que dominava a Espanha, a obra de Lorca teve dificuldades de circular:

Paradójicamente, la difusión de la parte de la dramaturgia lorquiana no representada antes de 1936, se ha prolongado desde hasta el presente. Pero la difusión póstuma de las obras inéditas, desde luego, no pudo ser fácil. Basta recordar la situación de España: la Guerra Civil, y luego, sobre todo durante las primeras décadas de la posguerra, la actuación de la censura franquista, las persecuciones y represiones, la particular situación de la familia García Lorca que tuvo que emigrar, etc. Dadas las circunstancias políticas, además de las socio-culturales, el proceso de difusión de las obras inéditas de Lorca ha evolucionado según el ritmo marcado por el reloj de la historia.

A dimensão social que o teatro desempenha na História de uma atividade – ora como acomodador¹⁵, ora como desacomodador¹⁶ –, da qual emana todo o seu poder e os conseqüentes ataques que sofre, estava de acordo com as concepções de arte e cultura vigentes na Segunda República e com a obra dramática lorquiana: a arte, em geral, e o teatro, em especial, pode ser uma poderosa arma a serviço de uma causa. Graças ao seu

¹⁵ Como aconteceu, por exemplo, na época da colonização portuguesa no Brasil, em que o teatro de catequese era utilizado pelos jesuítas como veículo de difusão da fé católica, através da qual conseguiram impor seu domínio e os valores cristãos a uma imensa massa indígena que precisava ser controlada.

¹⁶ Em sentido oposto, podemos exemplificar o incômodo que o teatro promove nos momentos históricos como o que é abordado por nossa tese. Nesse caso, essa peculiar forma de arte é exemplar para questionar regimes totalitários, expondo as mazelas que algumas camadas da sociedade teimam em não ver.

contato peculiar com a platéia, o teatro, nas primeiras décadas do século XX¹⁷, como poucas outras artes, teria o poder interferir na vida dos espectadores, de fazê-los refletir sobre sua condição de pobreza e miséria para, a partir de então, provocar as mudanças sociais almejadas. García Lorca acreditava que, por meio de uma atuação dramática vigorosa, conseguiria movimentar as estruturas da tradicional sociedade espanhola. Para tanto, repressão, desejo contido, aridez e desilusão eram componentes muito adequados, e se tornaram temas recorrentes em sua produção. Pensava ele que, além de divertir, ao teatro era atribuída uma função didática absolutamente necessária para a Espanha republicana¹⁸. O dramaturgo granadino preocupava-se especialmente com a cultura do entretenimento, que era levada aos palcos espanhóis na mesma época em que ele lutava por uma arte mais engajada. Se, em outras partes da Europa, já se experimentavam novas técnicas e temáticas teatrais, a Espanha ainda resistia. De acordo com FERRAZ (In: VALLE-INCLÁN, 2001: 15)

(...) a revolução teatral espanhola esbarrava no problema do público. O espectador comum preferia ver sainetes, melodramas e comédias relacionadas à vida da pequena burguesia, a ver os dramas de Ibsen, Strindberg ou Pirandello. Os empresários, por sua vez, tratavam o teatro como negócio e montavam aquilo que o espectador quisesse assistir.

Como a elite das grandes cidades provavelmente estava contente com o teatro de entretenimento¹⁹, a opção pela camada menos privilegiada da população e pelas pequenas cidades, onde sequer havia salas de espetáculo, era uma saída que harmonizava os ideais republicanos com as propostas vanguardistas que o poeta já começava a desenvolver. Ao mesmo tempo em que excursionava com *La Barraca*, e promovia o acesso à arte dramática a uma população que, a rigor, estaria alijada desse contato, García Lorca produzia o seu próprio teatro: escrevia para incomodar, desacomodar, para tocar nas feridas que a Espanha lutava por não enxergar. Sua crítica, contudo, era repleta de lirismo.

¹⁷ Circunscrevemos nossa análise especificamente ao período de produção dramática de Federico García Lorca, salientando sempre que a situação da arte àquela época difere muito dos padrões atualmente vigentes, em que o teatro já não tem mais o mesmo poder, restringindo-se muito ao entretenimento.

¹⁸ De acordo com o próprio Lorca, “El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro. Para eso, autores y actores deben revestirse, a costa de sangre, de gran autoridad, porque el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan de enseñar.”

¹⁹ Nesse contexto, que aceitava a arte como mero fator de entretenimento, Federico García Lorca e Ramón del Valle-Inclán podem ser considerados exceções, uma vez que buscavam problematizar tal situação.

Perspectiva crítica

A “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, composta no momento em que o poeta depositava na arte dramática todas as suas esperanças, é paradigmática, ao abordar o modo de vida do meio rural espanhol. A solidão a que eram submetidas as mulheres bem como as relações sociais opressivas que mantinham o poder e a riqueza nas mãos de uma minoria de latifundiários às custas da pobreza da maior parte da população foram amplamente discutidas pelo teatro lorquiano. Nas três peças, fica evidente o predomínio dos valores sociais em detrimento das aspirações individuais. Assim sendo, sobre tais bases delinea-se a tragédia do indivíduo sufocado pelas instituições, sempre que tenta fazer valer sua individualidade. A solidão é uma manifestação disso; a concentração da riqueza é o recurso de poder da instituição para manter a ordem predeterminada.

Além disso, *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba* têm em comum, também, o estabelecimento de um universo simbólico que, embora lance mão de valores próprios e oscilantes – de uma peça para a outra –, confere às peças a unidade necessária à condição de trilogia. Tais características conferem a cada um dos textos a sua mais alta dimensão literária, uma vez que alcançam muito mais do que a mera crítica local, histórica e geograficamente marcada, e revelam conflitos inerentes à natureza humana, independente do tempo e do espaço em que ocorrem. Estabelecer uma relação direta entre a realidade factual e o plano simbólico era um projeto deliberado e consciente do autor, como se pode observar na entrevista concedida ao jornal *El Mercantil Valenciano*²⁰, em 15 de novembro de 1935:

Mi teatro tiene dos planos: una vertiente del poeta, que analiza y que hace que sus personajes se encuentren para producir la *idea subterránea*²¹, que yo doy al “buen entendedor”, y el plano natural de la línea melódica, que toma el público sencillo para quien mi teatro físico es un gozo, un ejemplo y siempre una enseñanza. (...)

²⁰ In: García Lorca, Federico. *Antología Comentada* (1989). Seleção, introdução e notas de Eutimio Martín (p. 42).

²¹ Grifo nosso. A expressão merece destaque especial porque resume a noção de que os textos dramáticos lorquianos estão construídos sobre um subtexto – não menos importante que o texto explícito – que estabelece uma rede de significações, através da qual se podem atribuir significações mais profundas em relação à totalidade de sua produção literária. Essa idéia já havia sido explorada em *El Público* (1933), em que se estabelece a oposição entre “teatro bajo la arena” (o verdadeiro teatro) e “teatro al aire libre” (o falso teatro).

Assim sendo, a preocupação com a condição sócio-econômica espanhola, seus costumes arraigados e toda uma tradição patriarcal autoritária marcaram historicamente os textos. Entretanto, as personagens são muito mais do que meros eixos de uma engrenagem com um único fim, uma vez que a condição humana – com todas as suas mazelas –, é sempre transcendente na obra lorquiana: se, por um lado, García Lorca trata de questões locais, sua literatura transcende em direção a um tom universalizante, ao tocar em questões típicas de toda a humanidade. Para tanto, usou deliberadamente de recursos estilísticos e poéticos na composição de personagens que são, ao mesmo tempo, reais e simbólicos. Na entrevista anteriormente citada, o poeta declarou sua concepção de personagens: “Son reales, desde luego. Pero todo tipo real encarna un símbolo. (...) Son una realidad estética.”

A complexidade das personagens, ao mesmo tempo tão humanas e tão simbólicas, encerra uma perspectiva que está presente ao longo de toda a trilogia: o grande conflito entre aquilo que se deseja intimamente e a expectativa social que rege a vida dos seres humanos sem permitir-lhes outra alternativa senão aquela imposta pela tradição e pelas obrigações sócio-familiares. Segundo RUIZ RAMÓN (1986: 177), o teatro lorquiano precisa ser compreendido como a antítese entre dois princípios básicos: princípio de autoridade – ordem, tradição, realidade, coletividade – e princípio de liberdade – desejo, imaginação, individualidade –, que são antagônicos e irreconciliáveis entre si.

RUIZ RAMÓN (1986: 203) também discute a unidade que pode haver nas três peças, analisando o projeto literário enunciado por García Lorca antes de sua morte. Ao que tudo indica, não estava nos planos do autor que *A Casa de Bernarda Alba* compusesse a trilogia. Queria concluí-la com *La destrucción de Sodoma*, peça para a qual já tinha argumento, mas que não chegou a escrever. No entanto, para o pesquisador espanhol, é pertinente pensar na inserção de *A Casa de Bernarda Alba* como integrante da trilogia. De acordo com o pesquisador espanhol:

Volvamos a hacernos la pregunta que al principio no pudimos contestar: ¿cuál puede ser la posible unidad de esta incompleta trilogía dramática de la tierra española? (...) Reducido a esquema podemos formular así el conflicto básico: un poder trascendente a la Naturaleza interviene para acabar y castigar un mal y surge otro mal, manifestando así la existencia de otro poder, oscuro y ciego: el sexo. (...) ¿No estará la respuesta a nuestra pregunta en *La casa de Bernarda Alba*? ¿No será *La casa de Bernarda Alba*, en cierto modo, la síntesis de esta trilogía y su profético testamento?

Tendo em vista o exposto, acreditamos ser possível e plausível considerar *A Casa de Bernarda Alba* como a terceira componente da trilogia, embora não se possa ter certeza de que esses eram os planos iniciais de García Lorca, que previa uma obra dramática muito maior do que pôde compor.

1.1.1. Plano Natural

A temática essencial que percorre todas as peças que compõem a "Trilogia Dramática da Terra Espanhola" é fruto de uma profícua combinação entre as dimensões social e individual na vida humana: de um lado, a aguçada observação do ambiente sócio-cultural repressor e, de outro, o desejo de liberdade inerente a todo indivíduo. Para abordar a dualidade entre os anseios interiores em choque com as expectativas sociais do meio em que as personagens estão inseridas, fatos cotidianos são tomados da vida real e recriados literariamente. Seja por meio das páginas dos jornais, da observação direta dos acontecimentos ou da memória remota da infância, as histórias reais adquiriram novos contornos e novas significações na boca das personagens dramáticas lorquianas.

Para compor *Bodas de Sangre* (1932), Federico García Lorca partiu de uma notícia extraída de um jornal granadino, que relatava um crime passionai. Com ela, criou o universo ficcional que relata o trágico fim de uma noiva que, no dia do casamento, foge com seu ex-namorado, abandonando a casa paterna e o marido, entregando-se ao amor e aos instintos do sangue que serão os causadores da tragédia. Segundo MARTÍN (1989: 191-193), um assassinato ocorrido no povoado de Níjar (província de Almería), em 1928, serviu de argumento para peça. Em detalhado estudo, o crítico espanhol mostra as coincidências e divergências entre o fato real e a criação artística lorquiana. Sobre o processo de criação da peça, MARTÍN (1989: 192) retoma palavras do próprio Lorca:

“Cinco años tardé en hacer *Bodas de Sangre*”, confesó su autor en 1935, “reales son sus figuras; rigurosamente auténtico el tema... Primero, notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces... Luego, un pensar en torno al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo; de la mente a la escena”.

Já em *Yerma* (1934), García Lorca mencionou uma famosa romaria que, todo dia 05 de outubro, desde o século XVII até hoje, ocorre em Moclín (município da província de Granada). A *Romería del Cristo del Paño* é um acontecimento religioso que recebe inúmeros fiéis, sobretudo mulheres estéreis, que desejam curar-se e ter filhos. Ficção e realidade parecem ter-se mesclado de forma tão harmônica que, de acordo com MARTÍN (1989: 213), “hoy día [la romería] ha perdido su denominación histórica del “Cristo del Paño” y se ha generalizado la costumbre de llamarla ‘romería de Yerma’.”

A referência, por outro lado, pôs em confronto outra vez o autor com a direita espanhola, já tão disposta a atacá-lo. Mais que uma afronta às tradições populares e suas crenças, a menção à Romaria foi uma ofensa ao catolicismo em sentido amplo. Ainda de acordo com a análise de MARTÍN (1989: 214)

Es muy posible que, consciente o inconscientemente, el público reaccionario se diera cuenta de que Lorca arremetía contra el modelo de mujer cristiana que Fray Luis de León²² trazó en *La perfecta casada*²³. En cierto modo, *Yerma* vendría a ser algo así como “la imperfecta casada” propuesta por Lorca. Era más de lo que el espectador “católico” podía soportar. No estaba dispuesto a aceptar la descolonización de la mujer cristiana, tanto más cristiana cuanto menos mujer.

Já em *A Casa de Bernarda Alba*, o poeta fez uma referência não muito clara a uma vizinha da família García Lorca, Frasquita Alba Sierra, de quem o menino Federico costumava ouvir a prima Mercedes Delgado García contar histórias quando pequeno²⁴. Ao poço, em *A Casa de Bernarda Alba* (Ato 1), é atribuído um valor muito semelhante àquele descrito pelo biógrafo irlandês, que remete à ameaça do espaço público em relação à vida privada, como regulador e juiz das atitudes humanas. Bernarda, a matriarca, tem medo que

²² 1528-1591.

²³ De acordo com CANAVAGGIO (1994: 175) “En prosa solamente, *La perfecta casada* es un tratado de teología ascética, donde las Escrituras y los clásicos profanos aparecen mezclados. (...) La mujer aparece en ella un poco dominada, pero Luis de León le reconoce una vocación por la vida interior, la búsqueda de Dios, fuera del estado religioso.”

²⁴ Conforme explicita GIBSON (1989: 485-486) Em criança, Lorca ouvia fascinado os mexericos sobre os Alba, (...). Os Alba e os Delgado García partilhavam um poço no fundo das casas, que era dividido ao meio pela parede do curral. Pela abertura, tudo o que era dito do outro lado se ouvia claramente, e parece que em razão disso (...) estavam sempre a par de tudo o que se passava na casa da vizinha. É possível que por vezes as conversas entreouvidas pelos abelhudos girassem em torno de questões de herança parecidas com as que causam tanta inveja entre as filhas de Bernarda, mas isto é especulação.

a mãe, Maria Josefa, em adiantado estado de demência²⁵, se aproxime do poço. Contudo, seus temores não se relacionam ao fato de que a mãe poderá vir a cair, mas sim à possibilidade de que, dali, seja vista pelos vizinhos. O problema da herança, motivado pela morte do segundo marido de Bernarda, também é um dos conflitos importantes da peça, que serve para aguçar ainda mais a inveja e a disputa entre as irmãs.

Se a observação da realidade – nas suas mais variadas expressões – pode ser considerada fértil manancial no processo criativo de García Lorca, contudo, é necessário perceber que tal observação não foi preponderante na obra, e sim utilizada de modo bastante delimitado. Servia de ponto de partida, algumas vezes baseada em documentos, como em *Bodas de Sangue*. Outras vezes, como em *Yerma*, foi referida pontualmente dentro de um contexto maior. Por fim, como em *A Casa de Bernarda Alba*, foi tomada da memória. Nos três casos, contudo, a realidade factual passava por um processo de amplificação da significação, que garantia sua inserção no contexto literário. Certamente a atenção dada à realidade foi, para a obra dramática de García Lorca, um dos elementos que aproximou texto e público. De acordo com RUIZ RAMÓN (1986: 207), *A Casa de Bernarda Alba* é

Final y cima de una trayectoria dramática y abertura a un modo más desnudo, más esencial y más hondo de hacer teatro, esta tragedia, que debió ser la primera de un ciclo de plena madurez del dramaturgo, la primera de una más profunda y universal dramaturgia, ha venido a ser la última obra de Lorca, por destino impuesto brutalmente.

Essa foi a última obra que nos deixou Federico García Lorca, assassinado em agosto de 1936, nos primeiros momentos do levante militar que tomou o poder na Espanha e estabeleceu a ditadura fascista até 1975.

1.1.1.1. *Bodas de Sangue* (1933)

²⁵ O termo *demência*, com o qual classificamos Maria Josefa é amplamente discutível, estamos cientes. Talvez a mãe de Bernarda seja a única personagem de fato lúcida do drama, e a aparente demência seja só uma forma de escapar da prisão que a consciência da vida em sociedade impõe. Contudo, abrimos mão de uma análise mais aprofundada do tema, devido às delimitações deste trabalho.

A primeira peça que compõe a "Trilogia Dramática da Terra Espanhola" é, segundo EDWARDS (1989: 169), "posiblemente la más conocida de las obras de Lorca". O título da tragédia, mais que uma simples ilustração, é uma síntese do conflito que põe em choque o desejo de felicidade e realização com sua conseqüente frustração. Ainda de acordo com EDWARDS (1989: 179-180)

El título de la obra contiene um sorprendente elemento de paradoja que capta la esencia de movimientos contrarios y enfrentados que hay en la acción. La boda, por un lado, nos habla de todo lo que es creativo y armonioso: el hombre y la mujer, las familias unidas por el amor, la alegría y la celebración y la perpetuación de los padres en y a través de los hijos. La sangre, en cambio, nos sugiere todo lo contrario: la violencia, la muerte, la destrucción, hombres y mujeres enfrentados entre sí individual o colectivamente, y la amarga tristeza y agonía que siguen a semejantes conflictos. Este carácter paradójico del título sin duda apunta a la paradoja de la vida misma que no es sino una mezcla de elementos en perpetua oposición.

Além disso, o conteúdo semântico do vocábulo *sangue* traz consigo também a herança genética e o fluído essencial da vida que alimenta os filhos nos ventres de suas mães, e todo o universo instintivo que comanda os seres humanos. O sangue derramado, em contraposição, está ligado à fatalidade da morte. A dupla acepção do vocábulo é explorada em todas as suas nuances por García Lorca e alcança maior intensidade quando combinado com o substantivo *bodas*, conforme elucidada EDWARDS (1989: 180)

(...) las palabras del título, evocan esa atracción mutua que experimentan hombres y mujeres y que es algo absolutamente instintivo e irracional: el matrimonio de la sangre y la pasión natural, en contraste con todo lo que es tradicional, norma convenida.

A dualidade que o título da tragédia encerra, portanto, aponta para as duas direções complementares da existência humana: as bodas representam as convenções e tradições a que a humanidade criou para si própria e às quais precisa obedecer no convívio social. O sangue, por outro lado, representa os instintos naturais, anteriores à vida em sociedade. Quando estes instintos não são observados, o indivíduo se torna refém das expectativas sociais. O sangue, então, deixa de cumprir seu papel natural e passa a ser uma espécie de veneno letal. Contudo, ao vir à tona, dando vazão aos instintos elementares que regem a vida humana, o sangue se derramará, e a criatura perecerá. E é por meio deste derramamento que o homem volta à terra – que o concebeu e alimentou durante a vida –, para reiniciar o novo ciclo natural de vida e morte. Essa dinâmica cíclica de vida e morte,

tanto do elemento humano quanto do telúrico, garante o estabelecimento do tom trágico na peça: o destino dos filhos da Mulher não será diferente daquele de Leonardo e do Noivo. Embora sejam indícios de futuro, também estarão sujeitos à morte violenta, no auge da vida, assim como os homens que os antecederam. A Mulher, segundo GONZÁLEZ (em depoimento para esta tese) é a Mãe vinte anos antes. Nela, a tragédia voltará a acontecer, cumprindo um novo ciclo de dor e morte.

A utilização de designações polissêmicas é uma característica recorrente na obra dramática lorquiana, e *Bodas de Sangre* é um dos exemplos mais notórios disso: não só o título da peça é polissêmico e intrigante, como pudemos observar anteriormente, mas também as denominações das personagens são elementos constitutivos da identidade de cada personagem. Assim, tanto a Noiva como o Noivo, bem como o restante da família, os convidados e serviçais são mencionados por seus papéis sociais, nenhum deles tem nome próprio. A única personagem que tem nome é Leonardo, o ex-namorado que rouba sua amada no dia do casamento e provoca o trágico desenlace.

Certamente este não é um fato aleatório, uma vez que Leonardo é a personagem que intervém e provoca a desestabilização da norma social, à qual as demais personagens estão irremediavelmente presas. Leonardo traz à tona seus instintos elementares, aos quais GONZÁLEZ (1989: 33) denomina “la inclinación”: “todo aquello que em *Bodas de Sangre* pueda entenderse como lo vital, lo instintivo, lo individual”. Ter nome próprio, nesse contexto opressivo, significa ser, portanto, indivíduo, embora cercado pela coletividade. Ainda segundo a avaliação de GONZÁLEZ (1989: 33)

Leonardo se transforma en el portador del individualismo frente a la sociedad. Y ese individualismo se define en *Bodas de Sangre* precisamente por la sangre, o sea por el impulso vital opuesto a lo racional de la norma social.

Leonardo é, portanto, a personagem que consegue subverter a ordem preestabelecida. Além do nome próprio, Leonardo tem sobrenome, Félix, e descende dos homens que, no passado, assassinaram o pai e o irmão do Noivo.

No único filho que sobreviveu, a Mãe deposita toda a sua a esperança de descendência, que lhe acompanhará na velhice. Deseja ela, sobretudo, netas, pois, segundo ela, as mulheres são do lar e da família e poderão acompanhá-la na solidão deixada pelos homens. Além do desejo de ter netas, a Mãe vive para lembrar-se da morte de seu marido e seu filho e os mantém vivos na memória. Segundo RUIZ RAMÓN (1986: 197), a Mãe é

“memoria viva de un pasado vivo en ella y angustiadamente proyectado hacia el futuro.” O casamento do filho deveria romper o ciclo de sofrimento a que a família se viu condenada desde os assassinatos, que até então despertam a ira e o desejo de vingança da Mãe.

No entanto, a expectativa de felicidade é frustrada, e o casamento, neste caso, não está baseado no amor, mas sim no interesse em manter e aumentar a riqueza das famílias. No passado, a Noiva teria se casado com Leonardo, não fosse ele pobre. Em uma conversa entre ambos, na manhã do casamento, Leonardo a acusa de não ter se casado com ele por causa de dinheiro. Assim, o pano de fundo histórico - ao que García Lorca alude com a separação de Leonardo e a Noiva - está diretamente relacionado à questão agrária espanhola.

A Espanha de então – e mais especificamente a Andaluzia – estava dominada por grandes latifúndios, que concentravam a riqueza em detrimento de uma grande massa de minifúndios empobrecidos. De acordo com MOA (2001: 19)

La España de entonces era fundamentalmente rural. Casi el 70% de la población vivía en núcleos menores de 20.000 habitantes (...). Destacaban por su pobreza las provincias gallegas del interior, varias de las andaluzas, las extremeñas, las canarias, correspondientes a zonas de latifundio o de minifundio extremado, coincidentes con altos índices de analfabetismo y malas comunicaciones. Entre un 25 y un 30% de la gente no sabía leer ni escribir, pero entre Álava, provincia sin analfabetos, y Granada, donde pasaban seguramente del 60%, la diferencia era enorme.

No momento do pedido de mão, há uma clara referência ao sistema fundiário vigente no país. O Pai lamenta a pequena hortinha que separa as suas terras, e que não lhe querem vender. Segundo ele, é uma pena que as terras do casal não possam estar juntas. A Mãe, em resposta à sua angústia, afirma que as terras dela poderão ser vendidas depois de sua morte, para comprar outras, mais próximas às da Noiva. O Pai, então, retruca dizendo que vender não é solução, que sempre se tem de comprar, para cada vez mais aumentar o patrimônio²⁶. E para que o patrimônio prospere, muitos terão de ser os braços a trabalhar, de preferência braços dos próprios donos, o que requer uma prole grande. O Pai, já proprietário de uma considerável porção de terra, vê o casamento da filha como uma ótima

²⁶ De acordo com THOMAS (1964: 67), “Andaluzia e Estremadura eram províncias de latifúndios enormes e negligenciados, nas quais uma multidão de trabalhadores sem terras (chamados *braceros*) tentava ganhar a vida. As condições em ambas as zonas eram, em 1936, quase as mesmas da época da *Reconquista* ou mesmo dos romanos.”

oportunidade de negócio. De acordo com GONZÁLEZ (1989: 65), a hortinha a que se refere o Pai indica que

(...) Existen realidades irreductibles a valores económicos. ¿Leonardo? ¿La libertad? ¿La inclinación? ¿La sangre? Todo ello, elemento fundamental de la tragedia, se enfrenta en la *huertecilla*, a la *sociedad* organizada y poderosa del Padre rico, en un auténtico “omen” de la tragedia que ya está en marcha.

Sob tal ponto de vista, é possível inferir que talvez a referida hortinha seja, na verdade, a propriedade de Leonardo. Apesar da expectativa de que com o casamento “vão se juntar dois bons capitais”, como comenta como ironia a Sogra²⁷, a paixão que, no passado, uniu Leonardo e a Noiva fala mais alto. No dia do casamento, depois da celebração religiosa, ambos fogem, dando vazão ao instinto que os domina. De acordo com CORREA (1970: 88-89), a celebração do casamento deveria ser suficiente para refrear os instintos e garantir a manutenção da ordem social preestabelecida. Contudo, os instintos e o seu conseqüente desejo de realização são mais fortes, e acabam por dominar as ações humanas. Assim, durante a festa de casamento, o Noivo é advertido pela Mulher sobre a fuga. Ocorre, então, uma grande confusão. A Mãe acusa o Pai pela falta de vergonha de sua filha e ordena que saiam à procura da honra de seu filho. Ainda de acordo com CORREA (1970: 87) “Reside aquí, pues, un aspecto externo de lo trágico consagrado por el sino de la tradición y el impulso de la venganza acumulada y acrecentada a través de generaciones sucesivas.” A vingança cabe ao Noivo, que precisa buscar os fugitivos, embora isso possa custar-lhe a vida. Somente assim, defenderá a honra de sua família. A Mãe, absolutamente transtornada com a fuga da esposa de seu filho, o instiga a sair à procura da Noiva. Organiza os convidados em dois bandos, pede cavalos, não vacila em seu propósito, convencida que está da necessidade de reparar o dano moral que a fuga imputou à sua família. Mas pede que tenham cuidado, porque Leonardo é um dos Félix, pertence, portanto, à estirpe que no passado matou o pai e o irmão mais velho do Noivo. Somente o derramamento do sangue de Leonardo limpará o seu sangue. Contudo, não somente o sangue de Leonardo se derramará, mas também o seu, e, junto com ele, o de toda a sua linhagem, da qual não restarão herdeiros. Presidida pelo sangue em todos os seus virtuais aspectos – vida, morte, desejo (ora contido, ora desmedido), descendência e hereditariedade, a boda se concretiza socialmente, por meio do ritual partilhado com os

²⁷ Nossa tradução, página 15.

convidados, mas não acontece de fato. Com a morte de Leonardo e do Noivo, ficam apenas as mulheres, condenadas à solidão: sem a presença do homem que lhes foi destinado socialmente, resta-lhes apenas deixar o tempo passar e esperar pela morte, no interior de suas casas.

Vista sob essa perspectiva, a vida humana parece reduzida a dor e sofrimento. Não há possibilidade de salvação para as personagens, sujeitas a forças exteriores, incapazes de escolher seu próprio destino, condição que, nas palavras de EDWARDS (1983: 201), são a resultado do “protagonismo del sino”: a impossibilidade de fugir do destino previamente assinalado a cada indivíduo por seres superiores. No caso de *Bodas de Sangue*, os seres superiores não são os deuses – como na tragédia grega. Os deuses que regem a vida das personagens da "Trilogia Dramática da Terra Espanhola" estão dentro de cada uma delas, um estimulado, outro contido: *princípio de autoridade*, atribuído pela vida em sociedade, e *princípio de liberdade*, individual e reprimido (cf. RUIZ RAMÓN, 1986: 177).

A vida infeliz é o pano de fundo para a peça: casamentos de interesse, insatisfações sem par e as instituições imperando sobre o indivíduo, em nome de uma falsa moral muito bem calcada na religiosidade cristã, são alguns dos temas abordados em *Bodas de Sangue*. O infortúnio a que estão condenadas as mulheres parece não ter solução. O tom pessimista da obra, regida pelo destino implacável e pela insatisfação dos desejos mais íntimos é preponderante em toda a obra que, ainda sob o ponto de vista de EDWARDS (1983: 209)

El final de la obra está dominado por esa conciencia nuestra del desamparo de los seres humanos y por ese darnos cuenta de la triste destrucción de su belleza y de todo lo que tiene objeto y sentido en la vida. (...) Pero lo más triste de todo es ese darnos cuenta del aislamiento último de los hombres y mujeres que se ven prisioneros en el mundo solitario de su angustia, de la que no pueden escapar.

A análise de EDWARDS expande o alcance do tema e aponta para as características perenes da obra: a constante luta interna, travada entre os anseios mais íntimos de cada ser humano em sua individualidade e a necessidade de conviver com isso em sociedade de forma racional. Quando esta convivência não é possível, como em *Bodas de Sangue*, sobrevém o infortúnio e a solidão. Desta forma, embora seja possível afirmar que a crítica estava direcionada para a Espanha rural dos anos 1930, também é adequado

pensar que, muito mais que isso, García Lorca conseguiu resumir em suas personagens alguns traços que são inerentes ao ser humano, independente de sua localização histórico-geográfica.

1.1.1.2. *Yerma* (1934)

Yerma marca uma fase de transição na obra teatral de Federico García Lorca. O amadurecimento do dramaturgo e da relação da sua obra com o público já podem ser observados com mais acuidade na peça que relaciona os habitantes das pequenas aldeias espanholas com a terra em que se criaram.

Yerma é uma mulher conflituada entre o desejo de ser mãe – que não consegue realizar – e a aparente tranqüilidade do casamento. Como tal o desejo não se concretiza, a protagonista vai aos poucos se tornando taciturna e amarga, deixando-se dominar pelo desespero. Apesar de descender de uma família numerosa – e, portanto, fértil – *Yerma* não consegue ter o filho com o qual sonhou desde o instante em que foi dada em casamento a Juan. Embora não o amasse, aceitou de bom grado o casamento, acreditando que a presença de um filho aplacaria sua solidão. Contudo, o tempo passa, e o filho não vem. A relação com o marido, sempre comedida, vai se tornando cada vez mais ágrria e distante. Diferente da terra fértil que o casal habita, à qual Juan se dedica zelosamente, o casamento não gera frutos. Paradoxalmente, embora se veja intimamente ligada à terra cultivada por Juan, *Yerma* se sente seca, murcha e incapaz. Quanto mais tempo passa, mais seu conflito aumenta, acabando por tomar conta de sua vida.

Assim como em *Bodas de Sangue*, García Lorca lança mão das significações presentes nos nomes próprios para dar contornos específicos às suas personagens. *Yermo* é o terreno seco, impróprio para o cultivo. Sem o filho esperado, e de certa forma garantido pelo contrato de casamento, *Yerma* se sente inútil. No seu entender, uma mulher casada que não é capaz de gerar filhos é desnecessária à própria vida. O desejo irrealizado de procriação a leva de um extremo a outro: passa do sonho ao desespero, da ilusão ao desengano. Assim, o drama da mulher infértil – ou não fecundada – se expande, e o leitor é levado a duvidar do que parece ser o senso comum: será mesmo *Yerma* infértil, ou será seu

marido, tão preocupado com os bens materiais e o trabalho, o culpado pela inexistência da prole? Não será, também, o casamento de conveniência, *yermo*, portanto, incapaz de produzir frutos?

Perdida em seu mundo mental, de idealização e rancor, Yerma acaba por enlouquecer. A demência²⁸, assim como em *A Casa de Bernarda Alba*, funciona como subterfúgio de evasão da realidade, com a qual os sonhos são irreconciliáveis. Tendo sofrido a inversão antinatural da condição feminina básica, inverte, também, sua conduta social, e recorre ao escapismo e ao isolamento, já que se inverteram seus processos emocionais. Ao invés da esperada evolução – inerente à condição humana – Yerma involui, “cresce para dentro”, bem como suas cunhadas, encarregadas de vigiá-la no interior da casa de Juan. Mais do que um modo antinatural de viver, crescer para dentro é uma manifestação de absoluta incapacidade de comunicação e vazio interior. É a falência completa das relações íntimas.

O desespero crescente e a revolta que tomam conta da personagem a conduzem ao final trágico, no qual Yerma sufoca o próprio marido até a morte, ao dar-se conta que ele não se importa com a inexistência de um filho. Ao matar o marido, Yerma afirma estar matando também seu próprio filho, ou seja, com a vida de Juan se esvai também sua possibilidade de ser mãe, por honra e por casta. Ainda de acordo com a análise de EDWARDS (1983: 244), tanto Yerma como Juan “(...) se ven atrapados por el círculo vicioso de su propia incompatibilidad, unidos por la costumbre y la tradición y atados por las exigencias inflexibles del honor.” Sua atitude, ao matar Juan, sua única fonte possível de procriação, segundo a moral vigente, equivale a um suicídio. Sem o tão desejado filho, a vida de Yerma se esvazia definitivamente de sentido: o que resta no final é a solidão, a que estão condenadas as mulheres lorquianas.

Yerma, sem filhos, sem marido, está fadada a ver passarem seus dias em total solidão, enclausurada. A moral vence, uma vez mais, os instintos elementares: é o destino das mulheres honradas, a quem a vida não deu marido e filhos. Ou, ainda, àquelas a quem a vida os deu e, da mesma maneira, também os tirou. A solidão, nesse caso, torna-se castigo. A vida, em lugar de alegria e liberdade, é prisão. Sobreviver às tragédias

²⁸ Entenda-se aqui, uma vez mais, o termo demência conforme o exposto na Nota 13, página 20.

não implica renascer, mas sim o contrário: deixar-se morrer lentamente em vida, dia após dia, numa mórbida e solitária espera.

1.1.1.3. A *Casa de Bernarda Alba* (1936)

A *Casa de Bernarda Alba*, é a última peça a ser escrita pelo dramaturgo granadino. A ação ocorre no espaço interno da casa de Bernarda Alba, matriarca de 60 anos que vive com suas cinco filhas solteiras (Angústias, Madalena, Amélia, Martírio e Adela), sua mãe (Maria Josefa) e duas empregadas (uma delas apenas designada como Criada, e a outra, Pôncia, uma espécie de governanta). O espaço delimitado pelos muros da casa funciona como uma espécie de cárcere e, de certa forma, metaforiza a situação política espanhola que começava a se configurar à época²⁹.

Devido à morte de seu marido, Bernarda impõe às filhas um luto forçado, impedindo-as de saírem de casa por oito anos seguidos, segundo reza a tradição familiar. Ignorando os anseios individuais de cada uma de suas filhas, Bernarda opta pelo cerceamento do grupo familiar sem dar opção para os desejos de cada um de seus membros. As filhas, por sua vez, têm condutas sociais e psicológicas claramente marcadas. Suas vozes compõem um discurso coletivo que oscila entre opressão e desejo de liberdade. Segundo EDWARDS (1983: 340) cada uma das personagens tem um comportamento peculiar, fato que as difere entre si:

Martirio (...) es (...) una especie de mártir prisionera de su fealdad física y, a causa de ella, prisionera de su miedo a los hombres y de su desilusión de todo. (...) Magdalena (...) es (...) una víctima de la desesperanza. Para ella las ilusiones no existen y la única felicidad reside en el pasado. (...) Amelia (...) es también víctima del miedo de su madre. Las tres, en progresión cronológica, son etapas diferentes de un recorrido cuyo final está personificado en la terrible figura de María Josefa, su abuela loca.

²⁹ Ainda de acordo com GIBSON (1989: 486), o poeta estava absolutamente convicto dos objetivos que tinha para sua peça, pois (...) ao chamar a peça *La casa de Bernarda Alba* e não simplesmente *Bernarda Alba*, Lorca enfatiza o ambiente em que a tirana existe e age, e explicita essa intenção no subtítulo definitivo, “Um drama de mulheres nas aldeias da Espanha”. Ao definir a peça como “um documentário fotográfico” o poeta indicava ser ela uma espécie de reportagem, com ilustrações em preto e branco, sobre a Espanha intolerante, sempre pronta a esmagar os impulsos vitais do povo, aqui representados pelas filhas de Bernarda e também pelas criadas.

Vistas sob tal perspectiva, Angústias e Adela, as filhas mais velha e mais nova, respectivamente, representam antagonicamente as possibilidades de concretização da feminilidade em suas dimensões social e individual: casamento e procriação. A primeira, conseguirá casar-se graças à herança que lhe foi deixada pelo pai, embora não esteja apta para a vida marital nem para a procriação, pela avançada idade – 39 anos – e a fragilidade de sua saúde. A segunda, apesar de jovem e saudável, não dispõe de dote e, portanto, deve conformar-se em esperar pela morte da irmã – que, segundo Pôncia, a governanta, não resistirá ao primeiro parto – para concretizar seu amor por Pepe Romano. No entender da criada, como é natural, depois da morte de Angústias, Pepe se casará com Adela, a mais jovem das irmãs. Contudo, Adela não aceita os conselhos assim como não se conforma com a espera e com o luto forçado.

O conflito, então, se estabelece no ambiente intradoméstico e se opõe diretamente ao espaço exterior aos muros da casa. Alheia ao conflito travado entre suas filhas – que tem por pivô o jovem Pepe Romano³⁰, futuro marido de Angústias –, Bernarda julga ter sob controle os sentimentos e as ações das filhas. Embora alertada pela governanta de que algo está prestes a acontecer, Bernarda ignora os indícios da convulsão interna que vai tomando conta de sua casa. Inconformadas com o fato de que Pepe, de aproximadamente 25 anos, se case com Angústias, as demais irmãs tecem comentários maldosos em relação aos interesses financeiros envolvidos na união. Angústias, filha do primeiro casamento de Bernarda, é a única rica entre as irmãs. Por isso, Pepe quer se casar com ela.

Apesar de sua postura arrogante e inquisitiva, a matriarca não percebe o mal-estar que toma conta de suas filhas, negando-se a ver a disputa travada entre elas pela figura de Pepe. Quando se dá conta, já é tarde demais. Tentando dissuadir Adela do propósito de manter seu romance com Pepe, Bernarda finge tê-lo matado. Desesperada, Adela comete suicídio. A tragédia que se instala no ambiente doméstico é prontamente sufocada por Bernarda:

E não quero choro. A morte deve ser encarada frente a frente. Silêncio! (*Para outra filha.*) Mande calar! (*Para outra filha.*) Lágrimas, quando estiverem

³⁰ Que não consta do *Dramatis Personae* e não é, portanto, uma personagem. Apesar disso, é peça central da disputa travada pelas irmãs.

sozinhas. Nos afundaremos todas em um mar de luto! Ela, a filha mais nova de Bernarda Alba, morreu virgem. Ouviram? Silêncio, já disse! Silêncio!³¹

“Silêncio” é primeira e, também, a última palavra pronunciada por Bernarda na peça. De acordo com GIBSON, a expressão em tom de mandato é usada (1989: 487) “(...) da primeira vez para reprimir a manifestação de desgosto do público, da segunda para imprimir uma mentira.” A extrema vigilância no comando da casa e da família, aliada à preocupação com as tradições e a propriedade fazem de Bernarda uma representação da elite rural espanhola, um dos alvos do teatro lorquiano³². A intolerância é, talvez, um dos traços mais marcantes da matriarca, que justifica suas ações, uma vez mais, pela honra e a imagem da família perante a sociedade em que está inserida. Por isso o luto, por isso o silêncio.

Devido a tais características, avaliamos *A Casa de Bernarda Alba* como uma metáfora profética da Espanha de Franco, ditador que retomaria a secular ideologia conservadora e repressora: era preciso fortalecer as bases da tradição à força de autoritarismo, ainda que para isso fosse necessário tolher as liberdades individuais. Assim como fazem o Estado e a Igreja, Bernarda cerceia a liberdade de suas filhas – representantes do povo, reprimido e assustado, incapaz de enfrentar o sistema que o sufoca, embora desejoso de mudanças e liberdade – , esconde sua mãe e oprime os empregados.

As situações de opressão, como a representada no último drama lorquiano, são vistas por FOUCAULT (2004: 247), como fruto de um caráter regulador, próprio do âmbito institucional. A referência a instituições não se restringe apenas ao âmbito público, mas também ao privado. Assim, todo o aparato regulador que tem ingerência sobre as relações sociais é considerado institucional. De acordo com o filósofo

Geralmente se chama instituição todo comportamento mais ou menos coercitivo, aprendido. Tudo que em uma sociedade funciona como um sistema de coerção, sem ser um enunciado, ou seja, todo o social não discursivo é a instituição.

³¹ Nossa tradução, página 51.

³² Segundo GONZÁLEZ (em depoimento para esta tese), para o teatro lorquiano, “o alvo preferencial são as instituições castradoras do indivíduo.” A elite rural, ainda segundo o professor, da qual o próprio García Lorca provém, é interpretada como uma “metonímia de uma sociedade repressora e apoiada em valores econômicos”.

Ao partilhar das afirmações de Foucault, e considerar que o caráter institucional está fixado no comportamento e no discurso que se reproduz, podemos observar que não somente as instituições públicas são responsáveis pela opressão do indivíduo. O núcleo familiar também exerce papel preponderante no processo de aniquilação do indivíduo frente à sociedade, constituindo-se como poderosa instituição privada que fortalece as bases do sistema político autoritário e repressor. Sob tal ponto de vista, *A Casa de Bernarda Alba* é um exemplo do processo de articulação entre público e privado que visa a dominar as individualidades em nome da tradição que sustenta o poder econômico nas mãos de um determinado grupo. De acordo com RUIZ RAMÓN (1986: 208)

(...) la casa de Bernarda Alba es un mundo cerrado en el interior de otro mundo cerrado, y ambos no se excluyen, sino que se necesitan, pues la destrucción del uno determinaría automáticamente la destrucción del otro.

No interior da casa da família, há uma rebelião prestes a eclodir, que acaba sendo sufocada pelo poder instituído, ocupado pela matriarca. Permitir que o conflito se instaure de fato significa perder o controle e ter de passar a admitir uma outra maneira de vida. Como tal mudança não pode acontecer, Bernarda prefere sufocar as filhas e até mesmo vê-las morrer – como acontece com Adela. Manter as aparências é mais importante do que a própria felicidade. Ainda assim, mesmo sendo tirana e algoz de sua família, Bernarda também é vítima da sociedade à qual quer, insistentemente, prestar contas. Da mesma maneira que encarcera suas filhas e sua mãe, está presa a convenções e tradições que sequer se permite questionar.

Às filhas não está permitido qualquer tipo de comportamento que possa expor a honra da família perante os demais habitantes do povoado em que vivem. A maneira que Bernarda encontra para controlar os possíveis comentários maledicentes é manter as filhas no interior da casa. Contudo, mesmo isoladas, as filhas esboçam reação e acabam por se confrontar umas com as outras. A interferência de apenas um elemento externo à casa – Pepe Romano – é suficiente para provocar o conflito e pôr por terra a fortaleza que Bernarda crê ter construído. Na cena em que Adela e Martírio se enfrentam como rivais, fica evidente que o desejo de realização pessoal que as distancia é também a condição que as aproxima. Contudo, as irmãs não conseguem perceber a amplitude da trama em que estão envolvidas, o que torna o conflito ainda mais agudo. Tanto Adela como Martírio

representam, sob tal ponto de vista, os lados opostos de um mesmo desejo, de uma mesma esperança que se torna desesperança e desespero.

De maneira análoga ao que ocorre na ficção, a sociedade espanhola estava muito próxima de um conflito que levará ao silenciamento dos indivíduos, graças à proximidade da instalação da ditadura franquista, o que torna sua aproximação com a realidade quase inevitável, desde que mantidos os devidos limites entre ficção e não ficção. O poder político que o Estado e a Igreja demandam, em tal sociedade, dá a Bernarda a credencial necessária para reproduzir em microcosmo o despotismo observado em macroescala.³³ Graças a um processo de mútua cooperação entre as instituições privada e públicas é possível manter o *status quo* de cada um dos braços que entregarão a sociedade espanhola ao domínio fascista.

Na ficção, não há alternativa diante de tanta tirania. Na impossibilidade de enfrentar diretamente o poder de Bernarda, há, no entanto, vias de escape, para a qual apelam Adela – a morte – e Maria Josefa – a loucura. Essas são, de acordo com RUIZ RAMÓN (1986: 208), as duas únicas maneiras de escapar da tirania instituída. Para a filha que arriscou-se ultrapassar os padrões de comportamento impostos, resta a morte: castigo que, como o que vitimou próprio autor da peça, é imputado àqueles que ousam desacomodar a ordem vigente.

1.1.2. Vertente do poeta

García Lorca denominou, como já vimos, “Vertente do Poeta” o eixo simbólico-metafórico de sua obra dramática. Utilizando-se de símbolos e metáforas retiradas ora da cultura andaluza, ora do senso comum, o dramaturgo retoma e recria a realidade em movimentos incessantes e reveladores nos quais os símbolos desvendam, potencializam significados e, eventualmente, os ressignificam. De acordo com CHEVALIER (1998: 12), ao recorrer aos símbolos, o ser humano está na verdade tentando decifrar os enigmas que perpassam a História da humanidade, uma vez que

³³ Tal afirmação, contudo, não pretende estabelecer relação entre *A Casa de Bernarda Alba* e uma interpretação meramente panfletária da peça.

(...) os símbolos estão no centro, constituem o cerne dessa vida imaginativa. Revelam os segredos do inconsciente, conduzem às mais recônditas molas de ação, abrem o espírito para o desconhecido e o infinito. (...) Seria dizer pouco que vivemos num mundo de símbolos – um mundo de símbolos vive em nós.

A "Trilogia Dramática da Terra Espanhola" apresenta uma rica gama de símbolos recorrentes. Por extensos e complexos, abertos a interpretações cronológica e historicamente variadas, seria impossível esgotá-los neste momento. Ainda assim, procuramos identificar e analisar um símbolo preponderante em cada uma das peças. Os títulos que compõem a trilogia (*Bodas de Sangue*, *Yerma* - condição da terra - e *A Casa de Bernarda Alba*.) nos levaram a considerar que os elementos principais da trilogia, em volta dos quais gravitam outros tantos, são o sangue, a terra e a casa. Os três tecem uma teia de significação que percorre a trilogia do início ao fim, ainda que com força variável e peculiaridades específicas em cada uma das peças. A partir de tais elementos, então, e das relações que estabelecem com os demais símbolos circundantes, observaremos a trilogia como um todo, buscando os sentidos que lhe garantem a unidade. Ainda assim, é importante elaborar uma breve análise de dois outros símbolos destacáveis que também têm grande importância: a lua (que se desdobra, como poderemos ver a seguir, em touro) e as flores. A análise do símbolo taurino remete, obrigatoriamente, a outro símbolo também importante, o do cavalo. Assim, ao abordar um símbolo, é preciso referir e abordar outros mais, a ele relacionados, ainda que não se objetive esgotar o tema ou analisá-lo à exaustão.

Em *Bodas de Sangue*, a lua adquire uma função peculiar, bastante diferente daquela comumente reconhecida. Normalmente, a lua é utilizada como uma espécie de cúmplice dos amantes que, sob a sua luz protetora, encontram espaço para falar de amor e trocar juras. No entanto, os amantes de *Bodas de Sangue* encontram na lua uma inimiga, que ilumina o caminho para que o Noivo traído os localize. É um elemento negativo, e tão importante que adquire contornos de personagem, sendo referida na peça com letra maiúscula. Sua interferência é fundamental para o desenlace trágico e desencadeia o duplo assassinato. De acordo com GONZÁLEZ (1989: 75) a Lua de *Bodas de Sangue* representa a inveja que a comunidade (designada por seus papéis sociais, como já vimos) tem de Leonardo e da Noiva. Sob tal configuração, funciona como reguladora da ordem e da norma social imperativa ante os instintos elementares, definidos por oposição pela escuridão.

Derivado da lua, também o touro é símbolo importante na obra lorquiana em geral. Segundo CORREA (1970: 231), os chifres do touro têm a mesma forma da lua crescente e, portanto, se tornam um só arquétipo. O touro, ainda de acordo com a avaliação de CORREA (1970: 233), simboliza o sacrifício e a virilidade vencida. Apesar de forte e vigoroso, o animal é abatido por uma força física muito menor que a sua, a humana. Assim, está ligado aos aspectos mais elementares da natureza, subjugada pelo homem, desde os tempos mais remotos:

El toro por su extraordinaria fuerza, poder y agilidad era la encarnación de la energía misteriosa del universo y como tal poseedor en alto grado de la fuerza mítica llamada *mana*. (...) El ritual de sacrificio llevaba, pues, al mismo tiempo, el sentido de víctima sacrificada y de divinidad sacrificada. El derramamiento de sangre constituía un acto de devoción religiosa que era compartido por las gentes en mítica participación. Empaparse de la sangre el toro era hacerse partícipe de la divinidad.

A obra lorquiana, prossegue o pesquisador (CORREA, 1970: 234-235), parte da concepção mitológica do touro nas culturas primitivas, e o ressignifica, em contato com a civilização espanhola. Na "Trilogia Dramática da Terra Espanhola", o animal é mencionado frequentemente para designar a força masculina. Visto de tal maneira, o touro encontra, no interior da obra lorquiana, uma espécie de antagonista, o cavalo: animal que consegue romper as amarras, que dá vazão aos seus instintos (como o cavalo que leva Leonardo à janela da Noiva, ou como aquele que se debate no estábulo da casa de Bernarda Alba). O touro é o animal que luta e perde; por isso tem seu impulso vital truncado. O cavalo foge e vence, simbolizando, com seu galope, o dinamismo da própria vida humana.

Outro símbolo bastante recorrente na "Trilogia Dramática da Terra Espanhola" é o da flor³⁴. Presentes quase na totalidade da poética lorquiana, as flores não são mencionadas, curiosamente, em *A Casa de Bernarda Alba*. Contudo, ocupam lugar de bastante destaque em *Bodas de Sangue* e *Yerma*. Especificamente em *Bodas de Sangue*, as flores são mencionadas em várias situações e mudam de significação de acordo com a cor a que se referem. As alusões geralmente são relacionadas aos atributos morais das personagens. Segundo CIRLOT (1984: 257)

³⁴ Ao tratar de tal simbologia, é preciso lembrar que, entre *Yerma* (1934) e *A Casa de Bernarda Alba* (1936), García Lorca escreveu a peça "Dona Rosita, a solteira, ou a linguagem das flores" (1935), peça em que as flores são elementos essenciais na constituição dos significados simbólicos.

(...) por sua forma, a flor é uma imagem do “centro” e, por conseguinte, uma imagem arquetípica da alma. (...) De acordo com sua cor, modificam sua significação e matizam-na em sentido determinado.

A Mãe descreve a juventude masculina com a expressão “un hombre hermoso, con su flor en la boca”³⁵, enfatizando as vidas precocemente ceifadas de seu marido e seu filho mais velho. Também o filho de Leonardo é comparado pela Mulher a uma dália³⁶, numa alusão à pureza e à tranqüilidade de seu sono. Na canção de ninar que entoam a Mulher e a Sogra (início do Segundo Quadro), uma vez mais, as flores são utilizadas para embalar o sono da criança, ora chamada de *clavel*, ora de *rosal*.

Símbolo de castidade, as flores de laranjeira da grinalda da Noiva são tradicionalmente utilizadas nas cerimônias de casamento espanholas. De acordo com MOLINER (1991), a flor de laranjeira (*azahar*) “(...) Se toma como símbolo de pureza y forma parte del atavío de las mujeres que van a casarse”. Na peça, além da grinalda, o Noivo deverá dar à Noiva o buquê, também de flores de laranjeira. Ele o faz, mas escolhe flores de cera. Segundo ele, essa escolha se deve ao fato de que as flores de cera não morrem jamais. Tal referência, segundo GONZÁLEZ (1989:71), a grinalda de flores de laranjeira representa, nesse contexto, a norma social – que, por ser artificial, também não deve morrer nunca –, a hipocrisia e as aparências a que se prendem as personagens. Por seu aspecto circular, também está relacionada ao ambiente doméstico e às expectativas coletivas sobre a conduta da Noiva, especialmente em relação à sua virgindade.

Em outra canção, desta vez durante a festa de casamento, a Terceira Moça diz que o Noivo “parece la flor del oro”³⁷. Ainda de acordo com CIRLOT (1984: 257), a flor de ouro é o equivalente, na mística chinesa, à flor azul, “símbolo legendário do impossível, provável alusão a um centro, como o Graal e outros símbolos similares”.

A flor vermelha, ainda segundo a avaliação de CIRLOT (1984: 257) está relacionada à paixão e à vida. Em conversa com o Noivo sobre as terras secas do Pai da Noiva, a Mãe refere-se ao caráter empreendedor de seu falecido marido: “Los tres años que estuvo casado conmigo, plantó diez cerezos. (...) y una planta que se llama Júpiter, que da

³⁵ OC, 1972: 1172-1173.

³⁶ OC, 1972: 1187.

³⁷ OC, 1972: 1219.

flores encarnadas, y se secó.”³⁸ Certamente essa alusão vem carregada de um conteúdo semântico dúbio, referindo-se à sexualidade do marido, homem de boa semente, que trabalhava a terra e a fertilizava, assim como o fazia com sua esposa, a quem não deu mais filhos por ter sido abatido precocemente pelas navalhas dos Félix.

Yerma, por sua vez, ao ver-se consumir na infertilidade, atribui a si mesma, na cena final, o adjetivo “marchita” – murcha, qualidade das flores sem vida, que não deixam descendência: “(...) Marchita, marchita, pero segura. (...) Con el cuerpo seco para siempre.(...)”³⁹. Diferente do marido da Mãe, que fazia a terra produzir frutos e também se encarregava da prole, Juan não se interessa pelos filhos. Trabalha na terra de sol a sol e, ironicamente, obtém dela os frutos desejados, que lhe trazem mais e mais riqueza. No entanto, não se preocupa com a pobreza emocional de seu lar, nem com o vazio existencial de sua esposa.

1.1.2.1. Sangue

Em *Bodas de Sangue*, como o próprio título já indica, o sangue é o principal símbolo. Como se o próprio texto tivesse veias, o sangue circula por ele em vários níveis, estabelecendo relações e conexões muito mais complexas do que o título deixa antever. Muito mais do que o sangue que esvai no mútuo assassinato dos rivais, é também o sangue da paixão, que corre nas veias e impulsiona o homem ao seu destino e que, no final, é punido com a morte, ao derramar-se. Preso às convenções, o sangue apodrece nas veias, segundo afirmam os lenhadores (Terceiro Ato, Cena 1)⁴⁰.

Além disso, o sangue também significa a hereditariedade que determina as qualidades e os defeitos cada um dos antagonistas: a casta do Noivo, bom procriador, exaltado pela Mãe⁴¹; e a família de Leonardo, responsável pela morte de um irmão e do pai do Noivo⁴². Significa, igualmente, a coragem e a força vital de Leonardo, que alcança o

³⁸ OC, 1972: 1195.

³⁹ OC: 1972: 1350.

⁴⁰ Conforme o explicitado na página 22.

⁴¹ Na verdade, a Mãe exalta as qualidades masculinas de seu marido, qualidades essas que julga pertencentes também à sua descendência.

⁴² PAI: Esse busca desgraça. Não tem bom sangue.

ápice com o rapto da Noiva⁴³, bem como o desejo que os move em direção à fuga em plena festa de casamento e que promove a tragédia. Em última instância, como o título indica, refere-se ao desenlace da tragédia, à morte dos rivais em nome do amor e da honra, à virgindade e ao defloramento frustrado. De acordo com CORREA (1970: 103),

Dentro del amplio concepto del sino existe el *fatum* de lo biológico encerrado en las venas. A la *sangre derramada* se opondrá la *sangre contenida* que lleva en sí misma el germen de la inclinación. El vocablo sangre está dotado de densa polivalencia en la tragedia. Dentro del esquema de continuidad de la especie, la “sangre contenida” representa la fuerza perpetuadora y en este sentido va unido al concepto de *casta*. Ser de buena casta es llevar en la sangre el germen de familias numerosas. (...) Sangre aquí es *simiente*, masculinidad depositaria y germen ella misma de numerosas generaciones.

Para BACHELARD (1993: 178-179), todo líquido é água, e está ligado à maternidade, ao início da vida e ao leite materno. Sob tal perspectiva, o sangue também é água: “para la imaginación material todo líquido es un agua. (...) para la imaginación todo lo que *corre* es agua; todo lo que corre participa de la naturaleza del agua (...)” Há, portanto, uma estreita relação entre todos os líquidos que são, paradoxalmente, fontes de vida e causa de morte: não se restringem à mera conotação de água que mata a sede e propicia a vida na terra, mas avançam ao sentido denotativo. Significam também o sêmen que fertiliza, o sangue que alimenta o feto, o líquido amniótico que permite seu crescimento e se derrama no nascimento. A falta deles, no entanto, gera a morte – no caso do sangue derramado – ou a não-existência de vida – quando se trata da infertilidade.

Em *Yerma*, o sangue – tomado no sentido de casta e honra – é o elemento que impede a resolução do conflito fundamental que consome a protagonista. Desiludida com o casamento, que se configurava de início como a possibilidade de livrar-se da solidão, vê-se cada vez mais amargurada pela impossibilidade de gerar filhos. No entanto, reconhece, sua única alternativa de livrar-se da solidão é dada pelo casamento, já que, por honra, não lhe é permitido gerar filhos com outro homem que não seu marido. Dessa maneira, o sangue é, ao mesmo tempo, a solução – quando relacionado ao surgimento e manutenção da vida – e o problema de *Yerma* – quando se refere à honra da família.

MÃE: Que sangue vai ter? O de toda a sua família. O mesmo de seu bisavô, que começou matando, e que segue em toda a sua rale, manejadores de facas e gente de sorriso falso. (Nossa tradução, p. 41)

⁴³ LEONARDO: Não quero falar, porque sou homem de sangue quente e não quero que estes cerros ouçam minha voz. (Nossa tradução, p. 29)

No Terceiro Ato (Cena 1), entra em choque com o marido, que reclama de suas saídas, impróprias para uma mulher honrada. Ao ouvi-lo, Yerma evoca duas vezes o sangue, ambas diretamente ligadas à hereditariedade. No primeiro caso, relaciona-o com a paixão que a tiraria da infertilidade. No segundo caso, o sangue é mencionado como herança genética e maldição. Alertada pela Velha Pagã⁴⁴, no primeiro ato, e por Dolores⁴⁵, no terceiro, de que sua infertilidade é provocada pela falta de desejo entre o casal, Yerma amaldiçoa toda a sua casta de homens férteis, como seu pai, de quem herdou a capacidade de procriar.

No imaginário coletivo, ainda de acordo com a reflexão de BACHELARD (1993: 179) os líquidos em geral - todos sintetizados no elemento água - estão inexoravelmente ligados à figura materna e à satisfação das necessidades mais essenciais do ser humano, são fonte primária de vida e satisfação. Tal satisfação passa necessariamente pela boca, “el campo de la primera felicidad positiva y precisa, el campo de la sensualidad permitida”, o que atribui à água “el carácter fundamental de la ‘maternidad’” (BACHELARD, 1993: 179).

O encontro de Yerma com a Velha Pagã é um momento crucial no desenvolvimento da peça, porque promove um confronto entre a realidade e o desejo. Mais do que experiência, a Velha Pagã representa a realização efetiva dos instintos e a entrega aos prazeres que perpetuam a condição humana na terra, tudo o que Yerma não consegue realizar. Assim, a Velha Pagã mora “do outro lado do rio”. O rio, por sua vez, está relacionado simbolicamente ao curso natural da vida. A Velha Pagã vive, portanto, de maneira oposta à protagonista. O diálogo entre as duas revela o real motivo da suposta infertilidade de Yerma. No final da conversa com a Velha Pagã, Yerma afirma estar sedenta de informação. Não entende o que lhe acontece, tampouco consegue compreender plenamente as opiniões de sua interlocutora. Sua sede é, ao mesmo tempo, física e emocional.

Ainda de acordo com BACHELARD (1993), os líquidos – o sangue e a água – são variantes que remetem à origem da vida. E a água que poderia aplacar a sede de Yerma é utilizada por seu marido para fertilizar a terra, fonte de riqueza e propriedade.

⁴⁴ Personagem fundamental da peça, como veremos a seguir.

⁴⁵ A curandeira que promete resolver o problema de Yerma com rezas e chás.

Ironicamente, Juan nega vida e fertilidade à esposa e dedica a noite para irrigar a terra, ao contrário de Vítor, homem que, no passado, despertou em Yerma as sensações que, segundo a Velha Pagã, são necessárias para a perpetuação da vida. Ao ouvi-lo cantar (Ato 1, Cena 1), Yerma comenta: “E que voz tão pujante. Parece um jorro d’água que enche toda a boca da gente.”⁴⁶ A alegria de Vítor seria capaz de matar a sede de Yerma? Respondendo à Velha Pagã, Yerma confessa que Vítor teria, no passado, provocado nela sensações que, segundo a Velha, são essenciais para a procriação.

O ato de cantar é muitas vezes utilizado como referência ao ato sexual, compondo o campo semântico relacionado à água: para explicar à Yerma o nascimento de seus nove filhos, a Velha Pagã afirma: “Eu me pus de barriga para cima e comecei a cantar. Os filhos chegam como água.”⁴⁷ O canto de Vítor, por sua vez, é pujante e forte como a água. Sua voz dá mostras da sua virilidade e da conseqüente possibilidade de dar a Yerma os filhos que deseja.

Em *A Casa de Bernarda Alba*, o elemento sangue refere-se especificamente à hereditariedade e procedência. O sangue que corre na veia das filhas de Bernarda serve de justificativa para mantê-las presas aos domínios da casa. A matriarca não concebe a idéia de que as filhas possam se casar com qualquer pessoa, porque teme misturar seu sangue com outro sangue qualquer. Por isso, afastou de seu convívio, no passado, Henrique Humanas, pretendente de Martírio, que era filho de um peão. Pôncia, a governanta alcoviteira, tenta em vão alertar a patroa sobre o perigo de manter as filhas encarceradas, salientando a força que tem um homem entre mulheres solitárias.

Em situação semelhante à que acontece com Yerma, Adela alega sede para justificar suas saídas de perto da mãe, ou de dentro de seu quarto. No primeiro caso, Bernarda não permite que a filha saia da mesa e pede à Criada que lhe traga água⁴⁸. No segundo caso, é surpreendida por Pôncia, ainda acordada. Na verdade, a saída, muito provavelmente se relaciona à vigilância de Adela em relação às visitas de Pepe. A sede, neste caso, é muito mais que um álibi do que uma necessidade real. Adela tem sede de Pepe:

PÔN CIA

⁴⁶ Nossa tradução, página 17.

⁴⁷ Nossa tradução, página 12.

⁴⁸ Nossa tradução, página 41.

Como você gosta desse homem!

ADELA

Muito! Quando olho seus olhos, parece que bebo seu sangue lentamente.

A busca por água refere-se simbolicamente ao desejo sexual contido. Tanto Adela como Maria Josefa relacionam o desejo de liberdade, expresso pela intenção de sair, à necessidade de água. Adela sente sede e - assim como Yerma - sai do espaço que lhe foi delimitado pela autoridade, em busca de água. Maria Josefa afirma querer ir para a beira do mar, onde poderá se casar e ser feliz. As águas profundas e vigorosas do mar aludem à paixão e ao impulso sexual que precisa ser liberado. É interessante observar com mais cuidado a relação das duas personagens anciãs (a Velha Pagã, em *Yerma*; e Maria Josefa, em *A Casa de Bernarda Alba*) com as águas correntes. A primeira afirma morar do outro lado rio, conforme o anteriormente explicitado. A segunda deseja morar na beira do mar. De certa maneira, é possível pensar na existência de uma relação entre o transcurso da vida - sobretudo quando esta vida não se restringe às convenções sociais - e as águas correntes, uma mais serena, a outra mais violenta: a Velha mora do outro lado rio, ou seja, leva a vida de maneira pouco convencional. Já Maria Josefa, presa no interior da casa de Bernarda, é livre em seu mundo mental. O mar, para ela, representa a felicidade e está relacionado às emoções violentas, emoções essas que dão credencial à voz institucional para classificá-la como louca.

1.1.2.2.Terra

A terra, fertilizada pela água, alimenta o eterno ciclo da vida: por um lado, faz brotar as sementes que germinam e dão frutos. Por outro, se converte em espécie de berço para aqueles que morrem. Os mortos, ao voltarem a ela, a fortalecendo-a, para que se inicie um novo ciclo vital. Em *Bodas de Sangue*, é da terra que as famílias do Noivo e da Noiva extraem as riquezas que ambicionam unir. Em *Yerma*, a secura da terra pode ser abrandada pela irrigação e pelo trabalho incansável de Juan, que luta por ficar rico. Em ambos os casos, a posse da terra denota acúmulo de patrimônio e ascensão social. Muito mais que sua

relação com o eterno ciclo de vida e morte que encerra, o maior destaque que o elemento alcança, na peça, refere-se ao seu valor monetário, como símbolo de riqueza.

Mais que um casamento, em *Bodas de Sangue* o Pai da Noiva e a Mãe do Noivo pretendem uma sólida união baseada na posse da terra. A terra infértil, quando bem cultivada e trabalhada, dá bons frutos e garante prosperidade. O sangue derramado escorre pela terra, sua última morada. A fala da Mãe, na última cena, dá mostras da força telúrica que emana do texto: “suas lágrimas são lágrimas dos olhos, nada mais. As minhas virão quando eu estiver só, das plantas dos meus pés, de minhas raízes e serão mais ardentes que o sangue”⁴⁹. Serão mais ardentes que a vida e a morte, portanto: transcendentais, solitárias, enraizadas. De acordo com CORREA (1970: 93), a Mãe, em *Bodas de Sangue*, tem uma relação direta com a terra:

Existe, pues, la identificación de la tierra en su función renovadora de las plantas con la función de Madre renovadora de la especie. La riqueza consiste en sembrar para recoger. Carecer de hijos es ser pobre. (...) Lo femenino se destaca con toda claridad en *Bodas de Sangre* en su identificación con la tierra. La Madre es tierra fértil que ya ha asegurado la reproducción. La Novia es tierra lista para cumplir la misma función de la procreación. Es su olor de tierra lo que ha arrastrado a Leonardo con invencible fatalidad.

O trigo, símbolo de riqueza e bem-aventurança, que floresce em terras férteis, também é citado pela Mãe, explorando a simbiose entre o homem e a terra, depois da morte: “Benditos sejam os trigos, porque meus filhos estão debaixo deles; bendita seja a chuva, porque molha o rosto dos mortos. Bendito seja Deus, que nos deita juntos, para descansarmos.” A germinação de um símbolo de fartura e riqueza – de que se faz o pão e que resplandece, dourado como o sol - sobre a terra que cobre os mortos sintetiza não só o retorno do homem à terra, mas também a continuação da vida, a superação da morte. Servir na morte à terra que lhe serviu durante a vida será, então, a suprema comunhão do homem com o seu meio.

A riqueza proporcionada pela terra às personagens pode ser observada também nos frutos que dá: o Noivo arrisca-se a fazer o pedido de casamento porque “já conseguiu comprar o parreiral”, fato ao qual alude o Pai, por ocasião do pedido. Ainda de acordo com CORREA (1970: 94)

Consecuencia natural de la identificación Tierra-Madre es la identificación del hombre con lo vegetal como producto de la naturaleza. La palabra *planta* es así

⁴⁹ Nossa tradução, página 68.

planta vegetal, pero también planta de los pies, raíces del hombre que penetran hondo en la tierra.

Em *Yerma* a terra também é seca, mas está sendo trabalhada. Juan está fazendo nas suas terras o que foi feito pelas famílias do Noivo e da Noiva em *Bodas de Sangue*. Seu desejo de enriquecer e prosperar faz com que não se interesse pela vida doméstica e pelo casamento. É um trabalho compulsivo que parece esgotar-se em si mesmo: Juan não pensa na terra como herança e descendência. Ele escapa, diferente das demais personagens, do ciclo de vida e morte constituídos pela vinculação da terra com o sangue. De acordo com CORREA (1970: 123)

En el esquema armónico de la naturaleza fecundante y fecundada, Juan representa la mala hierba de simiente podrida que interrumpe el ciclo de perpetuación de la Madre Tierra en su urgente impulso renovador. Juan no es hombre de sangre, no tiene herencia de casta, no siente en sus venas el ansia de renovarse.

Vítor, ao contrário, poderia ter-lhe dado filhos e felicidade, como o diálogo entre as duas personagens sugere, no final do primeiro ato. *Yerma* está ocupada, fazendo peças para o enxoval de Maria, quando chega Vítor. Ele pensa que o enxoval é para o bebê de *Yerma* mas, quando ela lhe informa que são para outra criança, Vítor relaciona a necessidade do trabalho à existência de prole. Assim, se Vítor representa a felicidade não alcançada, sua saída significa a liberdade, da qual *Yerma* não dispõe. No final da peça, Vítor vende suas ovelhas a Juan e parte, acompanhando o pai e os irmãos. Antes de partir, vai despedir-se do casal. *Yerma* o recebe, e a conversa dos dois dimensiona de outra maneira todas as possibilidades de vida, irrealizadas entre os dois.

Assim, a terra em *Yerma* representa o espaço a ser conquistado e, também, a prisão a que estão condicionadas as personagens. A secura da terra é também a secura de cada um dos seres humanos que nela vivem, embora não se possa precisar uma relação de causa e consequência entre elas. Há, evidentemente, uma relação direta – telúrica, para citar a terminologia que caracteriza a crítica lorquiana – entre o ser e o ambiente, entre homem e terra. *Yerma* tenta abrandar a secura que a rodeia, saindo de casa e buscando água fresca. Neste caso, o ciclo de vida e morte que a fusão de terra e água representam parece funcionar da maneira oposta à que funciona em *Bodas de Sangue*. Aqui, a terra, por infértil e não ainda trabalhada, é incapaz de dar vida. Se não pode ser fonte de vida, também não

poderá receber a morte e servir de herança. E toda essa situação de *não poder* gera – paradoxalmente –, em última análise, a infertilidade: a vida é yerma, o casamento é yermo. Por isso não pode haver herdeiros.

Já em *A Casa de Bernarda Alba*, a terra não é referida explicitamente, como nas demais peças. Ainda assim, é possível perceber o forte apego aos bens materiais e o valor preponderante da casa – construída sobre a terra – na vida da família. A terra, na terceira peça da "Trilogia Dramática da Terra Espanhola", é, via de regra, mencionada como fator de riqueza, de forma ainda mais enfática do que em *Yerma*. No diálogo entre Martírio e Amélia⁵⁰, sobre o sumiço de Henrique Humanas, o suposto pretendente da primeira, essa relação é explicitada:

MARTÍRIO

Isso era invenção das pessoas! Uma vez estive de camisola atrás da janela até amanhecer, porque mandou me avisar pela filha de seu peão que viria, mas não veio. Foi tudo uma fofocada. Logo se casou com outra que tinha mais dinheiro que eu.

AMÉLIA

E feia como um demônio!

MARTÍRIO

A feiúra não lhes importa! Eles se interessam pela terra, pelas juntas de bois e por uma cadela submissa que lhes dê comida.

A terra adquire, portanto, valor de barganha que garante – ou não – a felicidade e a boa sorte das pessoas. O outro lado dessa situação – o infortúnio dos pobres, que não possuem terra – é explicitado pela Criada, em conversa com Pôncia⁵¹:

PÔN CIA

Nós temos nossas mãos e um buraco na terra da verdade.

CRIADA

Essa é a única terra que deixam para os que não têm nada, como nós.

Tal afirmação aponta, uma vez mais, para um dos temas mais atacados por García Lorca: a necessidade de uma distribuição mais igualitária de terras, por meio de uma Reforma Agrária, inicialmente implantada pela República, e que se tornou um dos motivos principais da reação nacionalista.

⁵⁰ Nossa tradução, página

⁵¹ Nossa tradução, página

1.1.2.3.Casa

Em *Bodas de Sangue*, desde o início, o espaço da casa é definido como absolutamente feminino. De costas para a porta, a Mãe percebe a chegada do filho, que anuncia sua intenção de sair para as vinhas. Questionada pelo Noivo sobre a aprovação de seu casamento, a Mãe acaba por concordar, ao acalantar a idéia de que terá netas. Muito mais que netos, quer mulheres, que possam acompanhá-la nos afazeres domésticos e que lhe sirvam de companhia enquanto os homens estão fora.

Diferente das demais mulheres, a Noiva vive em uma *cueva*, moradia menos convencional, espécie de caverna incrustada em rochas, escura e úmida, portanto. Esse tipo de habitação, simbolicamente, está relacionado ao órgão sexual feminino e aos instintos. Assim, a Noiva será um tipo de mulher menos convencional que as demais. De acordo com GONZÁLEZ (1989: 36), o cenário em formas circulares (que inclui também a decoração com leques nas paredes) é um indício da maneira pela qual a personagem intervirá no conflito: “El predominio de lo circular y arredondeado en la “cueva” en que se pone la escena, nos colocan frente al primitivismo del instinto procurando adaptarse a la norma social del hogar constituido.” A necessidade de adaptação às regras de convivência social adquire destaque na conversa da Mãe com a futura esposa do filho: no momento em que vão pedir-lhe a mão, a Mãe pergunta à Noiva se está preparada para assumir os compromissos impostos pelo casamento, salientando que à mulher cabe conformar-se com o espaço entre as quatro paredes da casa.

Depois do enfrentamento final e da morte dos rivais, o que resta para as mulheres é estar dentro de casa, esperando que o tempo passe e a morte chegue para elas também. A Sogra de Leonardo enfatiza para sua filha que deve se esquecer do marido e viver unicamente para os filhos: aquele que já nasceu e aquele que está esperando. Uma vez mais, a vida é um cárcere, condenação da qual só se pode escapar por meio da morte.

Quando a Mãe volta para sua casa, depois do trágico desenlace que leva para sempre os homens do convívio familiar, é enfatizado o destino da mulher solitária: chorar e esperar pela morte. E essa espera deve acontecer no interior de sua casa, onde, sozinha, encontrará o único espaço digno para sua dor e de seu lamento. De acordo com MATEOS DE MURQUIO (1992: 153) isso acontece porque

El dolor y el orgullo no se comparten. De ahí, la necesidad de los muros macizos que la separan de los demás. Todos los elementos son negativos. La futuridad amenazante para la cual no hay cicatrices ni olvido. Puertas y ventanas clausuradas contra el paisaje, aún más inhóspito, porque está cargado de gente. Más que luto, una maldición.

Já Yerma se sente prisioneira em sua própria casa. Sai à rua sempre que pode, porque não consegue encontrar o que deseja dentro do espaço familiar. Neste caso, a preocupação de Juan está situada na honra de sua família, como já foi discutido anteriormente. Enfadada com as exigências de Juan, várias vezes Yerma lamenta as ausências do marido. No início da peça, alegando preocupação com sua saúde, ela se declara descontente ao vê-lo subir ao telhado da casa e tomar chuva. Mais uma vez, a perspectiva metafórica do texto alcança uma significação que supera a mera preocupação enunciada pela personagem. O telhado da casa já é um espaço extradoméstico, e a chuva nada mais é do que a abundância de água, a água que tanto faz falta a Yerma. Assim, mais do que a preocupação com a saúde do marido, Yerma dá as primeiras demonstrações da revolta interior que, pouco a pouco, vai tomar conta de seu ser: repreende a atitude que gostaria de tomar, mas que sabe irrealizável para uma mulher.

Assim, utiliza-se de atividades domésticas para viabilizar suas saídas: ora sai em busca de água fresca para o jantar, ora vai levar comida ao marido, que trabalha no parreiral – e se detém no caminho, conversando e pedindo conselhos que amenizem sua aflição. Vai à casa de uma curandeira, em busca de uma solução mágica para a sua suposta infertilidade. Cansada de lutar contra a autoridade do marido, que leva para dentro de casa suas duas irmãs solteironas – antes encarregadas de cuidar da igreja – para vigiá-la, enquanto ele sai para trabalhar. Depois da morte do marido, Yerma já se sabe condenada à solidão, ao espaço delimitado de sua casa, onde ficará, para sempre, à espera da morte. Por honra e por casta, não poderá sair à rua. Não encontrará liberdade, porque esta foi dada aos homens. A ela resta a paciência e o luto. Sem companhia, deverá aceitar a sina que a prende, inevitavelmente, ao silêncio e à segura e restringir-se ao espaço intradoméstico.

Tanto em *Bodas de Sangue* como em *Yerma*, quando o casamento acaba e quando os filhos não vêm (ou se vão), a solidão e a conformidade são o destino do qual as mulheres não podem fugir. Resignação e silêncio é tudo o que se espera de uma mulher honrada. Tanto a Mãe como a Noiva, em *Bodas de Sangue*, bem como a Mulher de

Leonardo, devem transformar suas casas em uma espécie de ilha, da qual não mais sairão. A Mulher ainda terá a companhia dos filhos – que lhe garantem a existência de um futuro, e, até mesmo de esperança – mas a Noiva e a Mãe se infringem uma espécie de autopunição que as condena ao espaço doméstico inevitavelmente. De acordo com MATEOS DE MURQUIO (1992: 148)

La sociedad patriarcal echó las suertes de cada sexo al reservar la magna empresa del mundo exterior al hombre. Y con ella, el campo, el sol, la libertad. La hembra de la aldea quedó relegada a la casa y a los hijos. Indudablemente, supremacía masculina que ha ido convirtiendo a la aldeana a un mero reflejo de sus actos. Destino que se carga como una cruz.

Já em *A Casa de Bernarda Alba*, a casa é o espaço que circunscreve o poder e a rigidez das normas sociais, que devem ser seguidas à risca. A peça não trata, portanto, simplesmente do drama de uma família, nem da vida de uma matriarca e suas filhas, mas sim da clausura a que Bernarda submete sua família no ambiente interior de sua casa. No entanto, da mesma maneira que Bernarda aprisiona as filhas e a mãe, também ela torna-se vítima de outro tipo de prisão, de origem social, baseada nos costumes e nas tradições. De acordo com EDWARDS (1983: 332),

(...) Bernarda es a la vez prisionera de otras realidades: del mundo de fuera de su casa, de las gentes del pueblo, de sus comentarios, de su envidia y su malicia, de todos los valores que esas gentes representan (...). Se trata, ciertamente, de un mundo en el que hombres y mujeres son prisioneros unos de los otros, víctimas de sus miradas fisgonas y de sus lenguas maldicientes; pero un mundo en el que sus gentes viven también prisioneras de la Naturaleza.

Os muros da propriedade da família funcionam como barreira para os olhares e as opiniões alheias e garantem à família a solidão que se faz necessária, segundo o desejo da matriarca⁵². Com a vida familiar organizada de forma repressiva, não há maneira possível de escapar. O luto forçado vem reforçar ainda mais a impossibilidade de burlar vigilância constante de Bernarda. O desejo de sair, às vezes enunciado como necessidade e urgência, remete ao momento do nascimento, em que a criança sai do útero materno e começa a conquistar sua própria autonomia, passo a passo, rumo à independência e à plenitude da vida. No entanto, a recusa de Bernarda impossibilita a realização plena da

⁵² Ainda segundo MATEOS DE MURQUIO (1992: 156-157), o encerramento obrigatório na casa dos Alba representa a dualidade da condição humana: Afuera y adentro: dos puntos del espacio físico-psicológico. Afuera, los peligros. Los ojos que ven. Las manos que acusan. Adentro, la tormenta próxima a estallar y que la dominadora presente.

vida, em sentido amplo, uma vez que o impedimento se dá tanto para sua ascendência como para sua descendência. Assim, Bernarda pode ser vista, em última instância, como uma pessoa que nega a vida em sentido amplo, uma vez que o desejo parece ser recorrente em, pelo menos, três personagens. Tanto Adela como Maria Josefa – começo e fim da estirpe dos Alba – enunciam, várias vezes, seu desejo de sair. Adela manifesta o afã de sair de forma veemente (“Eu quero sair!”)⁵³. Situada em posição intermediária à avó e a irmã mais nova, está Angústias. Menos ansiosa que Adela, a noiva rica e envelhecida vê no casamento a possibilidade de ser livre, de sair da casa da mãe e ter algum tipo de autonomia. Proibida de sair, embora não fosse filha do falecido marido de Bernarda, Angústias esboça uma leve reação à tirania da mãe, alegando que o morto não era seu pai. Reprimida instantaneamente pela matriarca, Angústias ainda consegue elaborar um pedido (“Mãe, me deixe sair!”)⁵⁴ e recebe como resposta outra reprimenda, cheia de ódio. Absorta em seu delírio de dominação, Bernarda acredita que poderá conter o desejo de fuga das filhas e da mãe. Se de fato consegue controlar a fuga, mantendo a todas no espaço interior de sua casa, Bernarda não obtém sucesso, contudo, ao controlar os desejos daquelas a quem vigia. Embora tente sempre reafirmar seu poder, com expressões como “Não pensem que vão me enfrentar! Enquanto eu não sair desta casa com os pés juntos, mandarei no que é meu e no que é de vocês!”⁵⁵, a matriarca evidencia que somente admite a possibilidade de sair do espaço interno de sua casa depois da morte. Antes disso, vigiará sem descanso.

A análise dos símbolos principais que percorrem as três peças lhes confere o caráter de trilogia, segundo nossa hipótese. Percebemos que há uma mudança de intensidade no que tange a cada símbolo, que cresce ou decresce em cada um dos casos, conforme o exposto anteriormente. As relações estabelecidas entre o universo simbolizado presente na "Trilogia Dramática da Terra Espanhola" será explicitado e discutido com mais detalhes no Capítulo 4, em que poderemos apreciar o *resultado* das traduções.

Apesar de remeterem a um contexto histórico-cultural muito específico, as peças aqui estudadas têm sido objeto de estudo e interesse no Brasil desde o final da década de 1930, muito especificamente a partir de 1936, devido à morte do dramaturgo. Considerando que as traduções somente são efetivas quando necessárias, acreditamos que

⁵³ Página 16, nossa tradução.

⁵⁴ Página 17, nossa tradução.

⁵⁵ Página 17, nossa tradução.

as peças que compõem a "Trilogia Dramática da Terra Espanhola" se tornaram necessárias para o Brasil em determinados momentos históricos. Entender como se deu esse diálogo cultural – especialmente em relação às suas traduções – é a próxima etapa de nossa tarefa.

2. TRADUÇÃO LITERÁRIA E MEMÓRIA CULTURAL

Malinalli necessitava desse silêncio para criar novas e sonoras palavras. (...) pois Cortés a nomeara “a língua”. Ser “a língua” era uma enorme responsabilidade. Não queria errar, não queria se equivocar e não via como evitar, pois era muito difícil traduzir, de uma língua para outra, conceitos complicados. Ela sentia que, cada vez que alguém pronunciava uma palavra, viajava na memória de centenas de gerações. (...) Esse era o poder da palavra falada. (ESQUIVEL: 2007: 66)

Tradução e circulação de obras estrangeiras

A tradução literária sempre promove deslocamentos nos dois sistemas literários – o estrangeiro e o nacional – envolvidos no processo de produção e recepção da obra artística: por meio dela, o texto original é, de certa maneira, retirado do seu ambiente natural e introduzido em outro, que lhe é alheio. Somente depois de traduzido, o texto poderá passar a ser considerado como integrante do sistema literário que dele necessitou – e por isso o traduziu. Assim, não mais o texto original será dado a conhecer ao leitor, mas uma de suas virtualidades, a tradução. De acordo com CARVALHAL (1993: 51),

Sabe-se que, mesmo que vários leitores possam ler uma obra no original, o texto não integra o sistema literário enquanto não for traduzido (...). Assim, a tradução tem um papel decisivo na transmissão das influências literárias. Frequentemente, a obra traduzida é que diretamente ecoa nos leitores e não o original.

Se as traduções são, portanto, componentes do sistema literário de recepção, é preciso apreender os mecanismos que levaram à sua recepção. Assim, será possível entender por que uma determinada obra foi traduzida em detrimento de outra, por que um autor e não outro despertou o interesse, por que a imagem que se tem de seu autor – geralmente construída a partir da existência da tradução – é ‘x’ e não ‘y’. Ainda segundo CARVALHAL (1993: 51),

Quando um texto é traduzido pela primeira vez, um certo aparato crítico acompanha a tradução. Geralmente, o próprio tradutor ou algum crítico explicam por que o livro foi traduzido e mesmo como o foi. Nesse contexto, a crítica literária que avalia a tradução feita é igualmente importante. Ela tem uma função decisiva na recepção de um dado texto, situando os leitores com relação ao autor, à literatura de origem e preparando o terreno para a sua adequada leitura. Assim, a análise comparativa do material que acompanha a tradução torna-se útil para conferir as flutuações da imagem de um escritor ou de uma obra e,

eventualmente, identificar as causas dessa flutuação. Todo esse material permite ainda que sejam avaliadas as modificações introduzidas por determinado texto traduzido em uma dada tradição literária.

Assim sendo, além da tradução propriamente dita, é possível – e necessário – empreender também uma análise do momento histórico que demandou essa tradução. As modificações, referidas por Carvalhal, dizem respeito ao levantamento e registro da memória cultural circunscrita no âmbito da recepção. Acolher – ou não – uma obra estrangeira como integrante do arcabouço literário da cultura receptora é um dos dilemas ainda não resolvidos na área da literatura. Como aceitar que uma obra escrita em um idioma que não o vernáculo, por um autor nascido em outro país, e que, de modo geral, aborda temas e contextos diferentes do nacional, possa vir a ser objeto de estudo? No entanto, como desconsiderar sua existência, materializada na leitura e nos sujeitos leitores que a procuram e a consomem e que, na maioria das vezes, o fazem por meio de uma tradução? Onde, então, se situariam os estudos de recepção de literatura estrangeira? Como abordá-la academicamente? JEUNE (1994: 224), em um dos textos fundadores da hoje reconhecida disciplina Literatura Comparada, salienta que

(...) à medida que os estudos de literatura estrangeira vão se fechando cada qual em um domínio lingüístico especial, que vão aparecendo especialistas do inglês, alemão ou espanhol, a Literatura Comparada assumirá, por sua vez, uma fisionomia mais distinta, mais precisa, mais rigorosa, e se definirá como o estudo das relações literárias e intelectuais internacionais.

Tais reflexões constituíram o fator determinante para uma nova visada diante das relações estabelecidas por via literária no mundo e permitiram a inclusão dos textos estrangeiros como objeto de estudo acadêmico. Tendo como ponto de partida a noção de literatura como sistema⁵⁶, ressalta MILTON (1993: 147)

Qualquer literatura é um sistema e há uma luta contínua para a dominação entre forças conservadoras e inovadoras, entre obras canonizadas e não canonizadas, entre modelos no centro do sistema e modelos na periferia, e entre as várias tendências e gêneros.

Assim, a literatura faz parte de um sistema que considera as relações e trocas culturais como parte da interação social no qual se inter-relacionam – pacificamente ou não – as produções em âmbito internacional. Várias literaturas nacionais, quando em contato,

⁵⁶ Milton atribui a conceituação aos formalistas russos.

formam um sistema literário universal, que EVEN-ZOHAR (1978) denominou polissistema literário⁵⁷. As traduções, em seu contexto de recepção, formam parte, portanto, desse novo sistema e se inter-relacionam com as demais formas de expressão social, constituindo espaço privilegiado para as análises comparatistas. Tomando por base o conceito elaborado por EVEN-ZOHAR, em um estudo sobre as fronteiras em sentido amplo (geográficas, históricas, críticas), CARVALHAL (2003: 160) menciona as literaturas que compartilham espaços, origens e línguas e que de fato se inter-relacionam, apesar dos limites impostos pelas fronteiras, formando, assim, “comunidades interliterárias”.

A metodologia comparatista será de grande valia, contribuindo para elucidar questões concernentes aos contextos sócio-históricos envolvidos no processo de troca cultural: por que um texto escrito em um país estrangeiro e – não raro – distante, pode interessar a um público que não compartilha dessa mesma realidade, - , graças às traduções de peças estrangeiras? O que torna um texto necessário num contexto diverso? Ou, por que, por outro lado, obras não tão distantes, produzidas em realidades sócio-históricas e culturais semelhantes ficam desconhecidas do grande público? Ou, ainda, por que dentro de um mesmo país, alguns autores e obras são preferidos por editoras e pelo público em detrimento de outros? Ainda segundo as avaliações de CARVALHAL (2003: 233)

(...) os ângulos de observação são múltiplos: examina-se a obra traduzida, mas também a literatura a que pertence e a literatura que vai integrar. A ênfase recai não apenas no objeto recebido, mas no sistema receptor.

Algumas vezes, há um hiato entre as épocas de publicação e de tradução de uma obra. Procurar entender as razões desse hiato, através de fontes históricas diversas e não-canônicas – como os jornais e revistas literárias – pode ajudar a elucidar muitas questões ainda obscuras no processo de relações interculturais. Essa análise pode ser empreendida essencialmente de duas maneiras: a primeira, mais abrangente, considerará a recepção da obra. A segunda, mais específica, contemplará o processo tradutório em si, suas nuances e detalhes. Sob essa perspectiva, CARVALHAL (1993: 47) salienta que

(...) a literatura e a tradução literária são práticas que podem esclarecer uma a outra. (...) num sentido lato, o ato de leitura será ainda uma tradução, pois que ler é transferir, reconhecendo a alteridade. A coincidência entre essas práticas nos

⁵⁷ A preocupação de EVEN-ZOHAR não se restringe unicamente à literatura, e aborda, além dela, artes como o cinema e a música. No entanto, como nos interessa especialmente o fenômeno literário, deixamos de lado os demais elos que o pesquisador estabelece na elaboração de sua teoria.

dizem que a tradução não pertence apenas ao estudo de um autor ou de uma obra em determinada literatura mas ao próprio estudo da literatura.

Nossa proposta, ao abordar a inclusão da obra dramática de Federico García Lorca no Brasil, é de tentar observar essas duas possibilidades sem, no entanto, pretender esgotar o assunto, uma vez que a recepção é apenas um dos passos que, acreditamos, nos levará a concretizar a contento nosso trabalho de traduzir sob um ponto de vista crítico a "Trilogia Dramática da Terra Espanhola". Balizamos nossa pesquisa em momentos pontuais na recepção das obras, observando especificamente as datas das publicações das traduções de *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba*.

Memória de García Lorca no Brasil

A obra dramática de García Lorca foi a primeira a despertar o interesse do público pelo autor no Brasil. Embora bastante festejado em vida no Rio de Janeiro e na Espanha e prestigiado postumamente na Europa e no restante do continente latino-americano, Federico García Lorca não era amplamente conhecido pelo público brasileiro. Apenas uma parcela mais intelectualizada da população tinha notícia de sua existência antes de seu assassinato. O início da popularização da obra remonta 1944 – 8 anos após o assassinato do poeta –, quando a Companhia Dulcina e Olegário decidiu montar, no Rio de Janeiro, *Bodas de Sangue*. Para tanto, a peça foi traduzida por Cecília Meireles. Logo em seguida, Meireles também traduziu *Yerma*. Este foi o início da consagração de Lorca no Brasil e marca o momento fundamental para compreender o processo de recepção do autor e de sua obra no país.

Depois do sucesso de *Bodas de Sangue*, houve um significativo interesse pela obra de García Lorca e a sua produção poética que, pouco a pouco, passou a ser mais conhecida que o teatro. Inicialmente em antologias, depois em edições dedicadas exclusivamente ao autor, a maioria delas bilíngüe, a poesia lorquiana foi sendo aceita e consumida no Brasil, ora como bandeira de resistência aos regimes autoritários, ora como sinônimo da mais genuína expressão de espanholidade, graças a obras como o *Cancionero Gitano*, baluarte da cultura andaluza. Segundo TRIAS FOLCH (2004: 03), um dos marcos

da recepção da obra lorquiana no Brasil é a antologia intitulada *García Lorca*, publicada em 1956. Nela, o organizador, Edgard Cavalheiro – “o primeiro escritor que dedicou a Lorca um vasto e rigoroso estudo”, ainda de acordo com TRIAS FOLCH (2004: 03) –, procedeu a uma análise introdutória pormenorizada da vida e da obra do autor e acrescentou, ao final, uma série de poemas traduzidos, intitulada *Pequena antologia de GARCÍA LORCA em traduções de poetas brasileiros*. As traduções são assinadas por Alphonsus de Guimarães Filho (que traduziria *A Casa de Bernarda Alba*, na década de 1960), Carlos Drummond de Andrade (tradutor de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, em 1953), Domingos Carvalho da Silva, Fernando Correia da Silva, Idelma Ribeiro de Faria, J. Carneiro, José Paulo Paes, Leônidas e Vicente Sobrinho Porto, Manuel Bandeira e Wilson Rocha). Há, ainda, na referida obra, outro anexo, intitulado *Cantos em louvor ao poeta*, onde se lêem poemas de Carlos Drummond de Andrade (*A Federico García Lorca*), Edmir Domingues (*Canto fúnebre a Federico García Lorca*), Emílio Moura (*Morte de Federico García Lorca*), Lêdo Ivo (*Homenagem a Lorca*), Oliveira Ribeiro Neto (*Granadina*), Vinicius de Moraes (*Morte de Madrugada*) e Y. Fujyama (*A García Lorca*).

O fato de que o autor tenha sido traduzido por seus pares, dentre eles alguns dos maiores nomes da Literatura Brasileira, como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, e que outros tantos hajam dedicado poemas à sua memória certamente contribuiu para que o poeta fosse recebido calorosamente entre a elite intelectual. Por outro lado, essa mesma recepção entusiástica parece ter criado, para o grande público, uma imagem de poesia hermética, excessivamente culta e pouco acessível. Uma questão que precisa ser melhor investigada se refere à imagem que ainda hoje se tem do poeta e dramaturgo granadino, sobretudo segue sendo pautada pelas primeiras traduções críticas.⁵⁸

Afirmar que García Lorca ficou mais conhecido, no Brasil, como poeta do que como dramaturgo não diminui, no entanto, a importância atribuída pelo público à sua dramaturgia. Sobretudo as peças que compõem a “Trilogia Dramática da Terra Espanhola” desde a primeira montagem de *Bodas de Sangue*, têm despertado o interesse de grupos de artistas brasileiros, que freqüentemente as incluem em seus repertórios. Após a montagem de *Dulcina e Olegário*, incontáveis foram os momentos em que as peças foram retomadas, sob diferentes pontos de vistas – de acordo com as concepções de cada diretor.

⁵⁸ Contudo, esse não é objeto de nossa pesquisa.

Alguns desses momentos mereceram maior destaque da crítica, tais como a montagem de *Bodas de Sangue* feita por Antunes Filho, em 1973. Na ocasião, o diretor foi convidado a montar a peça pelo produtor Sandro Poloni, marido da atriz Maria Della Costa, que reservou à esposa o papel de Noiva. Segundo GUIMARÃES (1993: 156), a crítica fez objeções à idade da atriz, mais adequada ao papel de Mãe do que de Noiva.

Embora o nome do tradutor não conste na relação nominal da equipe de Antunes Filho, certamente a tradução utilizada para a montagem foi a de Cecília Meireles, uma vez que o texto apenas seria traduzido novamente em 1977. A segunda tradução de *Bodas de Sangue* é de responsabilidade de Antonio Mercado, assistente de direção de Antunes Filho em 1973. A edição – inserida na coleção Teatro Vivo – da editora Abril Cultural, foi ricamente ilustrada com um prefácio em que constam fotos da montagem de 1973.

Observando a recepção da obra lorquiana no Brasil, ao que tudo indica, há uma relação natural entre a necessidade de montagem das peças e suas traduções. Esta situação, ao que tudo indica, parece ser fato recorrente na história do teatro brasileiro: quando se trata de encenar obra de um ator estrangeiro, são feitas traduções especificamente para o palco. Em crônica intitulada “Traduzir procurando não trair”⁵⁹ Clarice Lispector afirma que tal necessidade é, de fato, uma realidade: “Tati Moraes e eu traduzimos uma vez uma peça de Lilian Helman para Tônia Carrero levar”. Sobre a dedicação de Lispector ao ofício de traduzir, GOMES (2004: 01) afirma que “Por necessidade financeira, Clarice Lispector exerceu, paralelamente à ficção e ao trabalho no jornal, a atividade de tradutora.” Aliando o trabalho de escritora à prática tradutória, Lispector traduziu, em 1968, *A Casa de Bernarda Alba*. A tradução manuscrita – ainda inédita – consta do acervo da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro⁶⁰.

Apesar da relação entre a demanda real de uma montagem e tradução, muitas vezes explicitada, como no caso de Lispector, nota-se que, no caso dos dramas lorquianos aqui estudados, há uma lacuna cronológica entre a época da tradução e a sua publicação. Observando com mais cuidado para o contexto de recepção e para os respectivos períodos históricos – as décadas de 1940 e 1960 –, é possível entender os motivos que separam a

⁵⁹ Publicada em maio de 1968, na *Revista Jôia* (Rio de Janeiro).

⁶⁰ Em contato com a referida instituição, fomos orientados a solicitar a autorização dos herdeiros da tradutora para ter acesso ao texto. No entanto, não recebemos resposta da família Valente, fato que nos impediu de dialogar com a tradutora.

montagem da publicação. O que estava acontecendo no Brasil dos anos 1940 que pudesse despertar o interesse por García Lorca? Por que, apesar do interesse, a tradução só foi publicada na década de 1960? Que situação sócio-histórica demandava outra vez Lorca para o público brasileiro, 20 anos após sua estréia nos palcos, dessa vez para ser lido?

Numa situação semelhante ao que CASANOVA (2002: 116) classifica como diferença entre tempo cronológico e tempo literário, parece ter havido no Brasil, nos anos 1940, a necessidade de tratar de temas que fizessem frente ao poder ditatorial. A figura de Lorca, com tudo o que já representava então, foi importante na nova postura assumida pela elite intelectual brasileira que, pela primeira vez, erguia sua voz em favor da democracia e da liberdade do ser humano. No entanto, não houve à época o interesse por publicar a tradução, interesse este que somente ocorreu na década de 1960, outra época em que a intelectualidade se posicionou contra o regime de exceção vigente no país. De acordo com BOM MEIHY (a), “durante a fase de contracultura, nos anos 60, num processo de revisão dos valores éticos da nossa sociedade, autores e temas até então evitados começaram a aparecer. A Guerra Civil Espanhola passou, então, a ser revisitada, e tornou-se tema de obras de muitos intelectuais (...) que [nela] estiveram envolvidos diretamente.”

No caso específico do Brasil do início dos anos sessenta, em que a instabilidade política indicava a volta um regime de exceção, a publicação do teatro lorquiano passava a ser parte de um projeto maior, de resistência e divulgação intelectual. Num período de opressão das liberdades, como o que vivia o Brasil, a figura do poeta espanhol era exemplar, transformando-se em bandeira e símbolo da luta contra o cerceamento que os intelectuais experimentavam. Naquele momento, mais que encenar Lorca, era necessário editá-lo e publicá-lo, numa clara atitude de resistência. Segundo BOM MEIHY (b) “traduzir era uma forma alternativa para romper o bloqueio, pois como não respeitar um texto que tivera consagração internacional?”.

2.1.1. Lorca no Brasil: as escalas

Em 1933, Federico García Lorca esteve no Rio de Janeiro, em virtude do sucesso alcançado por *Bodas de Sangue*. O roteiro de viagem entre os dois continentes incluiu, tanto na ida como na volta, uma escala no Brasil. No entanto, muito pouco pode ser

recuperado desse momento da vida do autor, nem mesmo sua impressão do país. Na vinda, Lorca passou por Santos, mas não há registro na imprensa brasileira sobre o fato. Na volta, a parada foi no Rio de Janeiro, onde o poeta era esperado pelo diplomata mexicano Alfonso Reyes⁶¹. Numa tentativa de promover e divulgar os artistas espanhóis – Lorca estava em companhia do pintor Manuel Fontanales – o embaixador os leva para conhecer a redação do periódico carioca *A Noite*. A visita foi devidamente registrada e publicada na edição do dia 31/03/1934.

Além de uma breve apresentação dos artistas, o texto publicado em *A Noite* ressalta a qualidade das obras de ambos os artistas e conta com uma fotografia do encontro. Essa é a primeira foto de Federico veiculada no Brasil e provavelmente seja esta a primeira notícia na imprensa brasileira sobre sua existência⁶². O tom da notícia veiculada pelo jornal *A Noite* aponta para o desconhecimento da obra lorquiana no Brasil, onde a divulgação das imprensas argentina e uruguaia parece não ter encontrado eco. Não fosse assim, seria desnecessária tão elaborada apresentação, bem como tantos dados sobre a qualidade da obra e a fama do autor. Embora se tratasse do regresso de uma importante viagem de divulgação, não há indícios, na imprensa brasileira, de uma provável repercussão da efervescência ocorrida em Buenos Aires e em Montevideú.

Fica evidente, também, no texto de *A Noite*, que as trocas culturais entre o Brasil e os demais países da América Latina ainda eram escassas. O uso de expressões como “brilhante turnê à América do Sul” e “Repúblicas dessa parte do nosso continente” parecem separar o Brasil do restante do continente e revelam o quanto a nação se mantinha isolada

⁶¹ Nossa pesquisa aponta para uma relação bastante intensa entre as trocas culturais intercontinentais e a diplomacia. No caso específico de García Lorca, além de sua relação com Alfonso Reyes, merece destaque a amizade com Pablo Neruda que, na época, servia na Espanha. Graças à sua posição, Neruda foi um dos artistas que mais se pronunciou sobre o assassinato de Lorca, tão logo a notícia da morte se espalhou pelo mundo.

⁶² “GARCIA LORCA PASSOU PELO RIO

O ilustre poeta e o pintor Fontanales visitaram A NOITE, em companhia do embaixador do México a bordo do “Conte Biancamano” que hoje tocou o nosso porto, passaram pelo Rio duas figuras muito estimadas nas letras e nas artes espanholas: García Lorca e Manuel Fontanales. García Lorca tem lugar destacado entre os poetas da nova geração de sua pátria. As suas produções literárias, os poemas líricos e as comédias de factura moderna cedo lhe deram o renome e a fama que goza hoje, e que já transpuseram as fronteiras da Espanha para repercutirem e se espalharem no estrangeiro. (...) Lorca e Fontanales regressam de brilhante turnê à América do Sul, e associados, obtiveram nas Repúblicas dessa parte do nosso continente os mais brilhantes sucessos. O embaixador mexicano falou-nos de ambos com entusiasmo. Acerca de García Lorca, disse-nos que é hoje, talvez, o mais festejado dos poetas moços da Espanha. As obras de Lorca, acrescentou o distinto diplomata, alcançam sempre os maiores êxitos de livraria, não só na terra pátria, mas em todos os países onde se fala a língua castelhana. (...)”

dos demais países latino-americanos. Tal fato está relacionado, certamente, à diferença lingüística, referida subliminarmente, “em todos os países onde se fala a língua castelhana”, deixando antever as dificuldades históricas de relacionamento que marcaram o continente desde as suas origens. É preciso lembrar que tanto o Brasil como os demais países da América Latina eram jovens nações que lutavam por uma autonomia literária, não só em relação aos colonizadores ibéricos, mas também entre si. As barreiras lingüísticas eram muito mais fortes, e as fronteiras literárias mantinham-se estanques, o que dificultava, em muito, o trânsito de informações no continente sul-americano. Essa talvez seja uma das razões que mantiveram a obra e o autor afastados do Brasil, justamente na época em que fazia mais sucesso e palestrava alegremente sobre literatura em vários lugares do mundo. Além disso, CORBACHO QUINTELA (2007: 02) aponta para o contexto político brasileiro como fator determinante para a espécie de indiferença do país em relação ao poeta e dramaturgo. Segundo o pesquisador,

A inadvertência no passo de Lorca pelo Rio de Janeiro e por Santos redonda na premissa de que o interesse no poeta andaluz por parte da intelectualidade brasileira só se fez patente após a deflagração da guerra na Espanha e a chegada da notícia da morte do escritor. É provável que, a finais da década de 20, se pudesse comentar algum exemplar de suas obras em verso (...) na ‘Librería Española’, do Rio de Janeiro (...). Mas é preciso ponderar que, em 1930, após ter sido consolidada a revolução dita liberal, se iniciou um período coercitivo em relação às identidades estrangeiras que (...) culminou na campanha de nacionalização promulgada pelo Estado Novo.

De acordo com TRIAS FOLCH (2004: 01), a recepção realmente foi tardia e esteve relacionada, sem sombra de dúvida, às homenagens póstumas, prestadas na Espanha e nos países hispano-americanos. A lusitanista espanhola ressalta a importância das fontes em língua espanhola que foram preponderantes no sentido de chamar a atenção do Brasil para o poeta e sua obra, tais como a *Revista de las Índias* nº5 (Bogotá, março 1937), um artigo de Angel del Río (García Lorca, na *Revista Hispânica Moderna*, New York, Buenos Aires nº 3 e 4, 1940) e a obra de Alfredo de la Guardia (García Lorca, *persona y creación*, Buenos Aires, 1941). No Brasil, ainda de acordo com TRIAS (2004: 01), a *Revista Acadêmica* (Rio de Janeiro, 1937) e a *Gazeta Hispana* (São Paulo, 1938) noticiaram a morte do poeta.

2.1.2. Lorca no Brasil: a recepção

A recepção da obra literária de García Lorca no Brasil pode ser entendida por meio da análise de três momentos históricos fundamentais, conforme mencionamos anteriormente. O primeiro, nos finais dos anos 1930, quando se ouviram as primeiras manifestações sobre a morte do poeta; o segundo, nos anos 1940, quando *Bodas de Sangue* foi encenada no Rio de Janeiro e o terceiro, nos anos 1960, quando foram publicadas as traduções de *Bodas de Sangue*, *Yerma*, *A Casa de Bernarda Alba* e *Dona Rosita, a solteira, ou a linguagem das flores*, pela Editora Agir, dentro da coleção “Teatro Moderno”.

Curiosamente, apesar da grande repercussão do assassinato do poeta (1936), tão logo o fato foi noticiado, o Brasil manteve-se distante das manifestações em nível mundial e da polêmica que a morte de García Lorca gerou. Quando eclodiu a Guerra Civil, muitos intelectuais e artistas espanhóis abandonaram o país, tais como Rafael Alberti e sua esposa Maria Teresa León; outros se exilaram, como Antonio Machado, que morreu de tristeza pouco depois de cruzar a fronteira entre a Espanha e a França. García Lorca parece não ter acreditado na necessidade de fugir da Espanha, e se julgou a salvo em Granada, perto da família. O certo é que, apesar de não vinculado diretamente ao Partido Comunista, Lorca era um dos alvos preferenciais dos fascistas.

Imediatamente após o assassinato, muitos de seus compatriotas e colegas de ofício – protegidos pela distância da Espanha – manifestaram-se contra a brutalidade da perda imputada pelos generais espanhóis⁶³. Assim, várias foram as vozes que se levantaram contra o brutal assassinato do poeta granadino, que passou a fazer parte de um elenco de fatos violentos que mais tarde se convencionou chamar “morte da inteligência”⁶⁴. Muitos de seus pares bradaram, em vários pontos do planeta, o horror que o fascismo impunha à Espanha. O poeta Antonio Machado (1875-1939), consternado com a situação que

⁶³ Ainda de acordo com TRIAS FOLCH (2004: 01) “A significação poética e social de Federico García Lorca começou a formar-se ainda em vida do poeta, tendo culminado com a sua morte. Assim, em 1938, a editorial Nuestro Pueblo oferecia-lhe uma homenagem popular ao publicar o Romancero Gitano numa edição quase de combate, com um prólogo de Rafael Alberti. Um ano antes, publicava-se, por Emilio Prados, um livro intitulado Homenaje al poeta Federico García Lorca com uma seleção de suas obras, por ocasião do II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas – congresso que durante a guerra reuniu em Madrid e Valencia a maioria dos literatos mais significativos de língua espanhola.

⁶⁴ Expressão muito usada à época para referir as mortes dos intelectuais que se opunham aos regimes totalitários. Mario de Andrade, tratando especificamente do caso de García Lorca, utiliza-a em seu texto “Lorca, pobre de nós” (*Revista Leitura*, 1944: 7).

imperava em seu país, escreveu o famoso poema *El poeta y la muerte*⁶⁵, enfatizando o irônico fato de que Lorca tenha sido morto justamente em Granada, lugar em que nasceu e ao qual dedicou grande parte de sua obra. Nesse momento, a obra de Lorca, que - ao contrário do homem - não podia ser silenciada, foi tomada como bandeira em nome da garantia da liberdade de expressão, contra a opressão imposta pelo autoritarismo fascista. Irmanado à dor que tomava conta dos espanhóis⁶⁶, o chileno Pablo Neruda - amigo pessoal de Federico - publicou *Oda a Federico García Lorca*⁶⁷, na qual ressaltava a tamanha dor que havia se apoderado de todos os que acompanhavam a trajetória do poeta.

A Guerra Civil Espanhola gerou, no âmbito da elite cultural mundial, segundo BOM MEIHY (b) uma enorme comoção. No Brasil, ainda de acordo com o historiador, o poeta Manuel Bandeira foi um dos intelectuais que tratou do tema. O autor cita em seu texto um poema de Bandeira⁶⁸ e um monólogo de Drummond⁶⁹, ambos destacando os

⁶⁵ Se le vio caminando entre fusiles,
por una calle larga
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada,
mataron a Federico cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni dios te salva!
Muerto cayó Federico
- ¡Sangre en la sangre y polvo en las entrañas!
Que fue en Granada el crimen.
Sabed - ¡Pobre Granada! ¡En su Granada!
In: Obras Completas (1997)

⁶⁶ Além de Machado, também Rafael Alberti, Jorge Guillén, Manuel Altolaguirre, entre outros espanhóis, escreveram poesias em homenagem ao poeta prematuramente falecido.

⁶⁷ Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,
lo haría por tu voz de naranjo enlutado
y por tu poesía que sale dando gritos.
porque por ti pintan de azul los hospitales
y crecen las escuelas y los bríos marítimos,
y se pueblan de plumas los ángeles heridos,
y se cubren de escamas los pescados nupciales,
y van volando al cielo los erizos;
por tí las sastrerías con sus negras membranas
se llenan de cucharas y de sangre
Y tragan cintas rotas, y se matan a besos,
Y se visten de blanco.
In: Residência na Terra II (1935).

⁶⁸ Espanha no coração/ No coração de Neruda/ No vosso e meu coração/ Espanha da liberdade./ Não a Espanha da opressão/ ... A Espanha de Franco, não! Espanha republicana./ Noiva da revolução!/ Espanha

nefastos acontecimentos provocados pelo regime franquista. Além dos referidos poemas citados por BOM MEIHY (b), o que mais se viu à época foram traduções de poemas isolados em revistas literárias, além de escassos artigos, dentre os quais se destaca “Morte de Federico García Lorca”, escrita por Carlos Drummond de Andrade, em 1937, para *Boletim de Ariel*.

A *Revista Acadêmica* (1933-1945) também publicava os poemas de Lorca. Mantida por intelectuais de esquerda, tais como Raquel de Queiroz, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, entre outros, a revista tinha o compromisso de fazer frente à grande imprensa e levantar a voz contra a situação política mundial, que já apontava àquela época, inevitavelmente, para a Segunda Guerra Mundial. No caso do conflito espanhol, houve uma espécie de polarização em que forças contrárias se enfrentaram de maneira paradigmática. De um lado, fascistas, que se auto-intitulavam nacionalistas. De outro, os republicanos, também chamados comunistas e/ou anarquistas (*rojos*, no jargão fascista), em que se destacavam grande número de intelectuais. De ambos os lados houve uma luta enorme no sentido de aniquilar o inimigo. De acordo com MOA (2001: 593)

El crimen practicado con preferencia en España fue el asesinato de enemigos políticos en la retaguardia, una “limpia”, como se llamó, hecha con saña por uno y otro bando. El tema, especialmente sinistro, conserva en parte, aún hoy, el carácter polémico y confuso que le prestó la propaganda. Ese terror dio a los contendientes una poderosa argucia para descalificar al adversario como esencialmente criminal y para aplicarle la misma represalia. Y volvió más tenaz la lucha, por la seguridad de que quien venciese ejecutaría una cumplida venganza. (...)

Assim, recorrer à poesia era uma forma bastante eficaz de promover o debate sobre as atrocidades cometidas na Espanha. Ainda de acordo com BOM MEIHY, (b), a poesia era à época o “gênero preferido para manifestar o repúdio”⁷⁰. O pesquisador atribui às classes intelectuais uma das grandes forças contrárias aos regimes totalitaristas.

atual de Picasso, /De Casals, de Lorca, Irmão Assassinado em Granada!/ Espanha no coração. In: BANDEIRA, M. *Poesia Completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990. (278-9)

⁶⁹ Aos navios que regressam marcados de negra viagem,/ aos homens que neles voltam com cicatrizes no corpo ou de corpo mutilado,/ peço notícias de Espanha/... Ninguém as dá./(...) Hirto silêncio de muro, de pano abafando a boca, de pedra esmagando ramos,/ e seco e sujo silêncio em que se escuta vazar como no fundo da mina um caldo grosso e vermelho/(...) quisera fazer do poema não uma flor: uma bomba e com essa bomba romper o muro que envolve a Espanha. In: DRUMMOND de ANDRADE, C. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979 (252-3)

⁷⁰ Não se pode esquecer que os 30 foram marcados pela ascensão do gênero romanesco. A poesia situava-se, então, cada vez mais, em um âmbito restrito e, de certa forma, protegido.

2.1.2.1. Drummond no *Boletim de Ariel* (1937)

Um dos primeiros textos que aparecem na imprensa, relacionando a ficção e a vida de García Lorca, é de autoria de Carlos Drummond de Andrade. No momento de implantação do Estado Novo, o poeta ressalta a apatia com que o Brasil assistiu à tragédia protagonizada na vida real pelo dramaturgo andaluz. No artigo publicado em novembro de 1937, no *Boletim de Ariel* (Rio de Janeiro), Drummond afirma que o Brasil teve notícia da vida de Lorca por causa de sua morte: “A *Revista Acadêmica* deu-nos em seus últimos números dois poemas de Federico García Lorca e a notícia de sua vida, porque García Lorca, desconhecido do nosso público, só chegou até nós por essa informação rápida do assassinato do poeta pelos fascistas de Granada”.

A partir dessa constatação, Drummond não só explora um pouco da obra poética lorquiana, ressaltando sua beleza contraditória – tipicamente espanhola, segundo ele –, como reflete sobre a situação da Espanha intolerante de então:

García Lorca, porém, soube distinguir entre as contradições de sua pátria e achar através delas, o seu justo caminho. Ficou com o povo, apropriando-se assim do opulento cabedal lírico que o povo costuma oferecer aos que realmente o penetram e assimilam.

O amor ao povo espanhol e sua identificação com ele, ainda segundo Drummond, levam o autor espanhol da poesia ao teatro, “pois tudo indica que o teatro voltará a constituir (...) uma expressão natural da vida e um meio de ação sobre as consciências (...)”⁷¹. Tal observação, seguida da enumeração das peças de autoria de Lorca, evidencia o real interesse do poeta brasileiro pelo conjunto da obra lorquiana, que ficaria comprovada em 1955, quando ele mesmo se encarregaria da tradução de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*.

Em novembro de 1937 – mais de um ano passado do fuzilamento, ressalte-se – o texto de Drummond somente deixa antever o interesse que estava por vir e é testemunha de sua própria tese: o poeta espanhol foi, durante sua vida, amplamente desconhecido no Brasil. O poeta mineiro encerra seu texto com um julgamento sobre poder da poesia:

⁷¹ Com tal afirmação, o poeta aproveita para criticar o surgimento do cinema, emitindo um juízo de valores, em relação ao qual, acreditava, a expressão teatral seria sempre superior.

Uma voz assim, de um poeta assim (...) era realmente perigosa. Fuzilaram o poeta. (...) Mas o poeta continua. (...) A poesia está viva (...) e sua luz, de tão fulgurante, algumas vezes torna-se incômoda.

Segundo Drummond, Lorca foi morto, provavelmente, por um pelotão adversário da poesia, ressaltando com isso a não-vinculação político-partidária do autor. No entanto, ainda segundo o poeta itabirano, isso não aconteceu com Saturnino Ruiz, o impressor dos livros de Lorca, que “morreu em batalha”. Ainda que se tratasse de uma revista literária, que certamente não alcançava a mesma circulação que a grande imprensa, o texto provavelmente chegou a muitos leitores e serviu de divulgador da obra de Lorca no país. Não seria fácil, num primeiro momento, entender por que esse texto não foi censurado. Além do tom moderado que perpassa todo o texto – que mescla poesia com opinião política⁷² –, há de se considerar, também, o prestígio de que já desfrutava nessa época o poeta Drummond, da mesma forma que não se pode esquecer o interesse governamental em aproximar de si nomes importantes no cenário intelectual da época.

Somente quando a situação nacional começou a dar mostras de abrandamento foi possível falar mais abertamente sobre os temas considerados tabus pelo governo. Se no auge da repressão não se podiam invocar temas que constrangessem o poder e o pusessem em risco, por volta de 1944 – não por acaso no ano da estréia de *Bodas de Sangue* no Rio de Janeiro –, a classe intelectual brasileira começa a oferecer os primeiros sinais claros de resistência ao regime de exceção. A representação de *Bodas de Sangue* fez parte de um movimento que enfrentava o poder autoritário de Vargas, iniciado por volta de 1943, com eventos como a mobilização dos estudantes e a fundação da UNE e redundou, em janeiro 1945, na realização do 1^o Congresso Brasileiro de Escritores.

2.1.2.2. A edição comemorativa da *Revista Leitura* (1944)

Somente quando a repressão começou a recrudescer é que se publicaram as primeiras notícias sobre a morte do poeta granadino. A partir de então, a obra lorquiana começou a despertar o interesse dos brasileiros. Em fevereiro de 1944, a *Revista Leitura*

⁷² E corrobora o argumento de BOM MEYHI, de que a poesia acabou se tornando o veículo mais eficaz para manifestar o repúdio da classe intelectual com o contexto político-social.

dedicou a García Lorca um número especial, comemorando a estréia de *Bodas de Sangue* no Rio de Janeiro. Dela participam Dulcina de Moraes, Mário de Andrade, Rachel de Queiroz e Cecília Meireles, entre outros. Todos eles são unânimes em reconhecer o valor literário da obra de Lorca, bem como a importância de trazê-la para o contexto brasileiro. Nota-se, em toda a revista – não só nos artigos anteriormente referidos –, uma enorme preocupação com a Segunda Guerra e com as suas conseqüências em escala mundial.

De acordo com Dulcina de Moraes, atriz e diretora da peça, a inclusão do nome de Lorca no repertório daquele ano, além de estar de acordo com as necessidades cênicas da Companhia Dulcina e Odilon – uma vez que não demandava grandes investimentos – estava ligada ao desejo que ela própria sentia de fazer justiça ao colega abatido no auge de sua produção artística: “Pelas mesmas razões e ainda por outra – naturalmente causa psicológica da escolha; solidariedade de artista para artista, homenagem a um poeta que ficou, para todos nós, como símbolo das coisas imperecíveis que violência alguma poderá tirar seu caráter de imortalidade”. Dulcina afirma ter, também, em relação ao “poeta imolado” um “sentimento de dívida”, que provavelmente deve ter sido provocado pelo silêncio que cercou o assassinato na época.

Sob o título de *Por que escolhi García Lorca* (p. 29), a atriz confessa o seu vivo interesse pela obra dramática lorquiana e a sua predileção por *Yerma*, que afirma também pretender montar: “é possível que um dia realize eu mais um dos meus sonhos, representando *Yerma*. Por enquanto, porém, basta-me a felicidade de poder, enfim, levar à cena uma peça de García Lorca”. A atriz toma uma atitude inédita, ao comentar a escolha – de sua responsabilidade – da tradutora para a peça, uma vez que, à época, a figura do tradutor tendia a ser desconsiderada, numa tentativa do que hoje se chama de “apagamento” e tece argumentos elogiosos à poeta Cecília Meireles:

Numa sucessão de acontecimentos felizes, que me tornam otimista quanto ao êxito do empreendimento, Cecília Meireles aceitou o convite para colaborar conosco, traduzindo *Bodas de Sangue*. Talvez Leitura também queira saber por que escolhi Cecília Meireles para traduzir García Lorca. Mas não cabem resposta e explicação – uma vez que a resposta e a explicação da escolha está na própria personalidade da poetisa de “Vaga Música”.

Já o artigo de Cecília Meireles para *Leitura* (p. 5), ilustrado com uma foto do poeta acompanhado de sua mãe, é uma análise apaixonada de *Bodas de Sangue*, evidenciando todo o seu lirismo e a sua força trágica, características que, segundo a autora,

dão à obra uma grandiosidade que vai muito além do senso comum. Enfatiza Cecília que não simplesmente pelo fato de ter-se tornado um mártir dos algozes espanhóis a obra de Lorca merece ser retomada e representada:

Assim, não seria preciso que o sacrificassem barbaramente, para a sua grandeza. E deve-se ter a delicadeza de não amesquinhar a memória do poeta, e suas virtudes literárias, fazendo de seu fuzilamento razão de ser das homenagens que se lhe dirigem como a uma espécie de mera vítima política.

Sobre a vinculação com os republicanos e com os comunistas, Cecília Meireles menciona as palavras de Guillermo de Torre, amigo e biógrafo de Lorca, ressaltando que “Federico no había tenido jamás la menor *relación activa*⁷³ con la política”. É necessário perceber que a preocupação de todos os que conheceram Federico em ressaltar sua desvinculação partidária tinha o caráter de mostrar a tamanha injustiça que se tinha cometido com o poeta. No entanto, não se pode esquecer que, embora não filiado a qualquer partido político, Lorca era um artista militante e concebia a arte como fator de crítica e de engajamento social, sempre tendo como finalidade as desejadas mudanças que libertariam o povo espanhol da pobreza e da opressão imposta pelas tradições seculares muito bem apoiadas no catolicismo e na desigualdade sócio-econômica. Foi essa atitude tão livre e, ao mesmo tempo, tão afinada com as práticas de esquerda, que lhe custou a vida.

Cecília Meireles também cita em seu texto, ainda que brevemente, um dos poemas mais famosos de Lorca, além do *Romancero Gitano*⁷⁴, demonstrando grande conhecimento da obra do poeta espanhol, o que certamente lhe garantiu o êxito na tradução de *Bodas de Sangue*:

Em suma, a tragédia é um estremecimento diante da Morte que ameaça o Amor, que o impossibilita e o destrói. Suspensas por aquele “cordón de seda”, de que fala o Romancero, todas as figuras nos transmitem o pressentimento de sua queda fatal, tal qual no velho tema de “El enamorado y la muerte”. Em todas pesa essa angústia de um estado fatal, que elas mesmas reconhecem a cada instante como destino, sina, fado – e que lhes imprime a grandeza mitológica do drama grego.

Além da enorme afinidade intelectual, o texto de Cecília deixa claro o posicionamento da autora em relação aos fatos que marcaram a vida pessoal de Lorca e que acabaram pondo um ponto final na sua produção artística. Traduzi-lo, dessa maneira, é

⁷³ *Grifo meu.*

⁷⁴ Anterior ao seu *Romanceiro da Inconfidência* (1953)

revivê-lo, atualizá-lo, entregá-lo ao público para que seja desfrutado. É, mais do que isso, soltar o grito que fora contido por muitos de seus pares por longos e duros anos:

Confrange-se nosso coração quando, sob a última linha do drama, corre o nome de Federico García Lorca. É o nome do autor assinando sua peça, e é o nome do homem risonho, carregado de imagens líricas, caído sem seus amigos, sem argumentos e sem explicações, no prado frio de um cemitério, com seu coração transpassado por uma bala bem menor que qualquer faquinha... E pensamos em seu grito, que não pudemos ouvir nem socorrer, em seu grito de menino assassinado, que nunca mais esqueceremos, e de que falaremos sempre, aos que vierem depois, como exemplo sombrio desses tempos bárbaros.

Mais do que um lamento pela perda do poeta, o texto de Cecília toca fundo na ferida aberta deixada pelo fascismo espanhol que, de uma forma macabra, aproximou realidade e ficção. O tom poético de seu texto evidencia a significativa afinidade com o universo ficcional lorquiano, do qual a poeta brasileira estava muito próxima, talvez por influência do próprio encargo tradutório.

Sob o título de *Lorca, pobre de nós* (p.7), Mário de Andrade traça uma aguda crítica ao que denomina “inteligência brasileira” – na qual se incluem as universidades – ao pouco caso com que a morte de Federico foi tratada no Brasil. Segundo o poeta, à época do fuzilamento, no mundo inteiro, ouviu-se a frase “Lorca, pobre de ti”. No entanto, no Brasil, o que se viu foi apatia e desinteresse: “Eram apenas seres desirmanados que choravam e protestavam sozinhos. A inteligência nacional dormia desumanamente ao sol, sonhando os seus sonhinhos. Lorca, pobre de nós!”. O poeta modernista não poupa críticas e argumentos para demonstrar o quanto a homenagem ao colega espanhol é tardia, embora necessária. Louva a atitude da Companhia de teatro Dulcina e Olegário em representar *Bodas*, ressaltando o poder da inteligência, única arma capaz de enfrentar a tirania, pois “o próprio pensamento já é uma ação, é um ato moral”.

O texto de Mário de Andrade, diferentemente dos demais, não se dedicou a analisar a obra de Lorca. A única referência à produção artística do poeta é tocante à sua expressão, aos símbolos e alegorias a que remete e, sobretudo, à alegria que era peculiar ao poeta granadino. Contudo, o texto é vigoroso ao tomar como mote o assassinato e lamentar a posição do Brasil diante da banalização da barbárie:

Nos falta sentimento de classe, nos falta solidariedade coletiva, nos falta confiança na idéia. Por isso não conseguimos nos assustar com crimes contra a inteligência no mundo. Por isso não percebemos que com um assassino [sic] de um Lorca sofríamos também uma espécie de morte. A mais desastrosas [sic], a

mais infamante de todas as espécies de morte. (...) O assassínio de Lorca inventa a supressão da Inteligência – essa inteligência que ainda pode pensar calada, que acusa ainda quando muda, e que é a única forma de liberdade nas ideologias totalitárias. O assassínio de Lorca ordena que é preciso matar o pensamento livre.

Mário de Andrade não poupou palavras para expor a responsabilidade que têm as academias diante da passividade intelectual brasileira e ressalta as conseqüências advindas da desvinculação do fazer intelectual de um compromisso social:

E, com efeito, a que devia ser a corte suprema da nossa inteligência, a Academia, vem desde sempre se tornando cada vez mais, essa sim! Não uma alegoria franca, mas um símbolo múltiplice e tortuoso da servidão – outra espécie de morte!

A romancista Raquel de Queiroz, na página 28 da mesma edição, ressalta a importância da presença do nome de García Lorca no repertório da temporada do Municipal e analisa especialmente o fato de a tradução ter sido confiada à poeta Cecília Meireles. Segundo Raquel, a autora do *Romanceiro da Inconfidência* “está mais próxima de García Lorca que qualquer um de nós” e, portanto,

(...) só a mãos tão idôneas a gente poderia ver entregue sem receio a versão brasileira desse drama. Só outro poeta – e poeta de primeiríssima classe – poderia conservar em “Bodas de Sangue” o seu cunho inimitável de obra prima (...)

Devido a todos esses atributos, e embora reconheça não haver lido ainda a tradução, Raquel afirma: “ainda não vi a tradução de Cecília Meireles, mas espero a estréia da peça com a confiança segura de uma admiradora fiel que nunca foi decepcionada”. Ao mesmo tempo em que tece comentários sobre as qualidades que garantiram à tradutora o êxito de seu trabalho, Queiroz interpreta brevemente o argumento da peça, destacando suas características trágicas: “a história é esquemática quase, em sua nudez de tragédia. O enredo é singelo e triste como uma dessas canções espanholas que falam sempre de amor, traição e morte”. Tal observação evidencia a familiaridade de Raquel de Queiroz com o texto de Lorca, que certamente leu no original, uma vez que confessa, desde o início, como já se ressaltou, não conhecer a tradução brasileira.

Sintonizada com o estilo de seus pares, que ressaltaram os predicados do autor espanhol e a brutalidade de seu fuzilamento que significou, nas palavras de Mário de

Andrade, a morte da inteligência, Raquel de Queiroz se utiliza da ficção para sintetizar seu sentimento em relação aos fatos, aproximando-a, como já havia feito Cecília, da realidade:

O fim da leitura de “Bodas de Sangue” deixa na gente uma sensação curiosa: recordou-me de uma certa vez que rolei dum cavalo e machuquei os lábios na areia grossa do chão: durante muitas horas me ficou na boca a lembrança de um contato violento, o gosto da terra e do meu próprio sangue.

O trágico final da peça parece ser, sob essa perspectiva, uma espécie de vaticínio do que viria a acontecer com o poeta. Durante certo tempo, a crítica brasileira, de uma forma geral, costumava ressaltar a obsessão que o autor tinha em relação à sua própria morte. O fato de que tenha tombado morto justamente na terra em que sempre cantou e exaltou atribuiu-lhe, ainda mais fortemente, o caráter de mártir e mito, imagem muito explorada até os dias de hoje.

Além disso, a qualidade da obra – que reúne características clássicas e atuais de maneira harmoniosa –, aliada à esmerada tradução de Cecília Meireles e à dedicação do grupo de Dulcina também foram decisivos para que esse evento se tornasse – como de fato aconteceu – um momento marcante no processo de recepção da obra no Brasil. Foi a partir da representação de *Bodas de Sangue* que o público brasileiro pôde apreciar pela primeira vez o teatro de García Lorca em português e, se não tivessem sido tomados todos esses cuidados, certamente os resultados não teriam sido tão bons.

A aparente contradição provocada pela subvenção estatal à peça não se sustenta, visto que o governo getulista interessava-se em manter próximo de si um grupo intelectual que lhe conferisse credibilidade. Segundo FAUSTO (2002: 188), o ministro da educação, Gustavo Capanema (1934-45), era um jovem político mineiro e foi responsável por grandes avanços na condução da educação brasileira. A simpatia de Capanema pelas causas intelectuais é mencionada no editorial da *Revista Leitura*:

Dulcina e Odilon (...) apresentaram ao Ministro da Educação um plano da temporada e o respectivo repertório (...) que se propunham a cumprir mediante cooperação financeira do Ministério e (...) foram compreendidos pelo ministro Gustavo Capanema que deu e continua a dar a esse projeto artístico seu valioso apoio de ministro de Estado e de intelectual.

Além do empenho do ministro da Educação, o fato de se tratar de uma peça estrangeira também colaborou para que o projeto se realizasse: a expressão de uma cultura bastante dessemelhante não significaria, *grosso modo*, uma ameaça ao poder autoritário. O

tom universalizante da tragédia, que transcende o local e o histórico-político certamente colaborou para livrá-la da ira dos censores getulistas. Mais uma vez, a arte exerceu seu poder e surpreendeu. No caso de *Bodas de Sangue*, o próprio Estado ajudou a alimentar um dos tentáculos que ajudariam a promover o início de seu fim.

Depois da estréia de *Bodas de Sangue* e da publicação da *Revista Leitura*, ainda em 1944, também a *Revista Letras* (São Paulo, Editora Continental) dedicou uma edição ao poeta, intitulada *Presença de García Lorca*. Segundo TRIAS FOLCH (2004: 02) trata-se da mais completa homenagem feita a García Lorca no Brasil, uma vez que, ao mesmo tempo, inclui nomes importantes do cenário literário brasileiro⁷⁵, além dos textos anteriormente publicados na *Revista Leitura*.

Publicação das traduções e homenagens póstumas: García Lorca no Brasil dos anos 1960.

Conforme antecipamos, há uma lacuna cronológica considerável entre a primeira montagem de *Bodas de Sangue* (1944) e a publicação de sua tradução. Este segundo momento de recepção da obra dramática lorquiana, que culmina com as publicações das traduções, pode ser entendido como uma atitude de resistência frente ao poder do regime autoritário que se instaurou no Brasil no início da década de 1960. Assim, quase duas décadas depois da montagem no Rio de Janeiro, finalmente, as peças *Bodas de Sangue* e *Yerma*, ambos traduzidos por Cecília Meireles foram publicadas pela editora Agir (RJ), em 1960 e 1963, respectivamente. Já *A Casa de Bernarda Alba* foi traduzida por Alphonsus de Guimarães Filho e publicada em 1975. Em 1959, Carlos Drummond havia traduzido *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, também pela editora Agir. Ainda na década de 1960, Clarice Lispector traduziu *A Casa de Bernarda Alba* (1968), mas não a publicou. Das três peças, esta é a que encontra menos traduções publicadas no Brasil. Além da de Alphonsus de Guimarães Filho (da qual não encontramos exemplares disponíveis para consulta), há uma segunda, assinada pelo prof. Marcus Mota (UnB), em 2000.

⁷⁵ Dentre eles Carlos Drummond de Andrade, Osmar Pimentel, Edgard Cavalheiro, Moacir Werneck de Castro, Medeiros Lima, Macedo Miranda, Augusto Frederico Schmidt, Dulcina de Moraes, Cecília Meireles, Rachel de Queiroz, Luiza Barreto Leite, Mário de Andrade e Mauro Alencar.

Além da publicação das peças de teatro, os textos começaram a ser encenados. Em 1959, *Doña Rosita* foi montada, e a tradução de Drummond, premiada. Em 1962, *Yerma* foi montada por Antunes Filho. Sem dúvida, esse retorno aos textos lorquianos tinha um caráter muito mais social do que meramente artístico. Retomar obras de personalidades que, de alguma maneira, haviam sido vitimadas por regimes de exceção era uma maneira de protestar, ainda que não abertamente, contra o poder autoritário que dominava o Brasil.

Além das publicações e encenações das peças, também ocorreram várias homenagens em honra a Federico García Lorca no Brasil. Uma delas chama a atenção especialmente, por seu ineditismo: em 1968 – auge da repressão militar no país –, foi erguido um monumento em homenagem a García Lorca, no centro de São Paulo. A inauguração do referido monumento foi, sem sombra de dúvida, um ato de protesto de um valor histórico recentemente registrado no país. De acordo com VOLPATO (2007: 19)

O Monumento a Federico García Lorca foi inaugurado na Praça das Guianas, quase na esquina da Avenida 9 de Julho, em outubro de 1968. Era uma homenagem do Centro Democrático Espanhol, associação que abrigava velhos republicanos exilados no Brasil, ao poeta assassinado pelos franquistas no começo da guerra civil espanhola. O projeto de Flávio de Carvalho foi executado pela Serralheria Diana, propriedade de espanhóis do bairro de Tatuapé. A inauguração reuniu artistas e intelectuais. O poeta chileno Pablo Neruda e um irmão de Lorca, Paco, cortaram a fita que descerrou o monumento.

A iniciativa do Centro Democrático Espanhol constituiu muito mais do que o mero cumprimento de um dever de homenagem ao compatriota ilustre: foi a realização concreta e inédita de um ato contra os regimes totalitaristas. As presenças de personalidades como o único irmão de Federico García Lorca⁷⁶, Francisco (a quem Volpato chama informalmente de Paco) e do poeta Pablo Neruda⁷⁷, amigo pessoal do poeta, certamente conferiram ao ato ainda mais credibilidade. O discurso de inauguração do monumento ficou a cargo de Pablo Neruda, que destacou as qualidades do poeta granadino e o dever de prestar-lhe a justa homenagem (NERUDA: 1980, 91):

Já se considerou aqui com sabedoria a sua transcendência poética.
Eu começo por proclamar e apregoar que este é o primeiro monumento à sua memória. E como esta homenagem é um dever para todas as nações da América, honra e amor a esta terra que o faz antes das outras. Proclamo São Paulo do Brasil cidade benemérita em nome da poesia universal.

⁷⁶ Além de Francisco, García Lorca tinha mais duas irmãs.

⁷⁷ VOLPATO (2007: 19) ressalta também o forte vínculo entre os poetas e chama a atenção para o papel ativo que teve o diplomata chileno no confronto à repressão fascista: “Quando serviu como diplomata na Espanha, ajudou a embarcar 2 mil refugiados no navio *Winnipeg*, rumo ao Chile”

Federico García Lorca foi o homem mais alegre que conheci. Irradiava fortuna de ver, de ouvir, de cantar, de viver. Por isso, cuidado com nossa cerimônia. Nada de ritos primários. Estamos celebrando a imortalidade da alegria.

O tom inicialmente poético e comemorativo da fala de Neruda, contudo, foi pouco a pouco se tornando mais enfático – como era esperável de uma personalidade quase tão intensa quanto a do próprio homenageado – e encerrou matizado, por um lado, de reprimenda ao regime totalitário espanhol e, por outro, de esperança na liberdade (NERUDA: 1980, 91):

Há dois Federicos: o da verdade e o da lenda. E os dois são um só. Há três Federicos, o da poesia, o da vida e o da morte. E os três são um só ser. Há cem Federicos e todos eles cantam. Há Federicos para todo o mundo. A poesia, sua vida e sua morte se repartiram pela terra. Seu canto e seu sangue se multiplicam em cada ser humano. Seu coração destruído estava repleto de sementes: não saberão os que o assassinaram que estavam a semeá-lo, que deitaria raízes, que continuaria cantando e florescendo em todos os lugares, em todos os idiomas, cada vez mais sonoro, cada vez mais vivente. Os usurpadores que ainda governam a Espanha querem mascarar sua terrível morte. A crônica oficial descreve-a como um *fait divers*, como uma fatalidade dos primeiros dias sangrentos. Porém não é assim. (...) Tratou-se de uma agressão contra a inteligência, dirigida e realizada com espantosa premeditação. Um milhão de mortos, meio milhão de exilados. O martírio do poeta foi um assalto da obscuridade: queriam matar a luz da Espanha. (...) O monumento de Flávio de Carvalho, belo, misterioso e transparente é um acontecimento em nossas vidas. Esperamos, entretanto, o melhor monumento à glória de Federico García Lorca: a libertação da Espanha.

Como era esperável, a afronta não passou despercebida pelo poder militar. Assim, em 1969, o monumento foi destruído pelo Comando de Caça aos Comunistas. Segundo informações oficiais da Prefeitura de São Paulo,⁷⁸

Os restos foram parar na prefeitura e ficaram lá até 1971, quando a comunidade espanhola conseguiu recuperá-los.foi restaurado, ficou um período na Bienal, depois foi levado ao MASP e, em 1979, voltou ao lugar inicial, (...). Em 1993, a Sociedade Hispano-Brasileira comprometeu-se com a prefeitura de São Paulo em manter a Praça das Guianas conservada, em troca da restauração do Monumento a Federico García Lorca. Hoje, a obra é motivo de orgulho para a comunidade espanhola que vive na capital.

Transcorridos muitos anos desde a célebre inauguração e da posterior depredação, VOLPATO (2007: 19) relata seu testemunho sobre a trajetória do monumento pela cidade de São Paulo. Sua narrativa, de certa forma, dialoga com a história oficial de maneira caricatural e nos dá outra dimensão dos fatos:

⁷⁸ Em sua página oficial na internet: www.prefeituradesaopaulo.milpovos.htm.

Dois meses depois da inauguração, a ditadura baixou o Ato Institucional nº 5. Em julho de 1969, um grupo paramilitar, o Comando de Caça aos Comunistas, CCC, atacou e destruiu a obra da Praça das Guianas. A escultura foi derrubada e transformada em sucata. Seus restos foram parar num depósito da prefeitura. Em 1971, o próprio Flávio de Carvalho restaurou a escultura. Convenceu a prefeitura a instalá-la ao lado do prédio da Bienal, no Ibirapuera. O embaixador da Espanha, franquista fanático, protestou contra a presença da “escultura comunista”. O prefeito (nomeado) José Carlos de Figueiredo Ferraz recolheu-a novamente ao depósito. Lá ela ficou, esquecida, até o final dos anos 70.

O monumento, ainda de acordo com VOLPATO (2007: 19) foi recuperado por um grupo de estudantes de Arquitetura da USP que, ao estudar a obra de Flávio de Carvalho, tomaram conhecimento da escultura e trataram de localizá-la. Dentre eles, estava o hoje cineasta Fernando Meirelles, mentor de um plano de recuperação que incluiu uma viagem de motocicleta a Cotia, onde a haviam depositado, e a falsificação de papéis e carimbos, descoberta no dia seguinte. No entanto, a escultura já estava a salvo na FAU. Ainda de acordo com VOLPATO (2007: 20)

Os estudantes deixaram a peça na FAU. Afinal, a USP parecia um mundo à parte. Ali, ela ganhou uma incrível invisibilidade: alunos, professores, funcionários e diretoria fingiam não enxergá-la.

Depois de restaurada, a escultura foi levada pelo mesmo grupo de futuros arquitetos ao MASP, onde foi chumbada, também graças ao grupo de estudantes, que velou por ela toda a noite⁷⁹. Na manhã seguinte, as autoridades tiveram que se render à obstinação dos estudantes. De acordo com VOLPATO (2007: 20), o prefeito nomeado, Olavo Setúbal, foi categórico e, ainda que contrariado, teve de afirmar: “É a política do fato consumado. (...) não há o que fazer, a cidade aceita.”

⁷⁹ Ainda de acordo com VOLPATO (2007: 20) a operação foi registrada por uma câmera, “para documentar tudo. Existe um curta-metragem sobre a façanha.”

3. TRADUÇÃO: PERSPECTIVA TEÓRICO-PRÁTICA

(...) o tradutor, por definição, falha. O tradutor nunca pode fazer o que o texto original fez. Qualquer tradução é sempre inferior ao original, e o tradutor, está, como tal, perdido logo à partida. É por definição mal pago, é por definição sobrecarregado com trabalho, é por definição aquele que a história não fixará como um igual, a não ser que por acaso seja também poeta, mas nem sempre é esse o caso.
DE MAN (1989: 109)

Etimologia

O vocábulo *tradução* deriva do vocábulo *traducere* “transportar de um lado a outro, conduzir”. Implica um transporte *guiado*⁸⁰ entre duas margens, de um lado a outro. Alude, necessariamente, à presença de alguém que conduza, que ajude a atravessar uma barreira: o tradutor. Muitos foram os estudos que tomaram a etimologia como ponto de partida e difundiram a idéia de que há somente uma possibilidade de significação para cada texto, que deve ser desvendada pela tradução. De acordo com ARROJO (1993: 28)

Esse tipo de teoria, como o senso comum, espera da tradução uma eficiência sobre-humana, um ato de magia não muito bem definido que pudesse ser capaz de neutralizar diferenças lingüísticas, culturais e históricas, ao mesmo tempo em que idealiza o chamado “original” pressupondo-o capaz de se manter o mesmo apesar das diferenças inevitáveis.

A etimologia também indica que aquele que transporta deve assumir sempre uma atitude protetora. Proteger o sentido, tentando delimitá-lo e controlá-lo, então, deverá ser o objetivo principal da tradução. Sob esse ponto de vista, o tradutor nunca conseguirá alcançar a magnitude obtida pelo *original*⁸¹, mesmo que se esforce para ser *fiel*⁸² na busca dos *equivalentes*⁸³. A opção por esse tipo de postura, além de encerrar uma perspectiva ilusória e fatalista, pressupõe a existência de um profissional enciclopédico quando não

⁸⁰ Grifo nosso.

⁸¹ Para ARROJO (1993: 29), o “original” é uma espécie de fantasia logocêntrica e a busca pela sua plena realização, relacionada a outro conceito também bastante controverso, o de fidelidade, gerará, para os estudos de tradução, somente frustração. Assim, “qualquer tradução será sempre ‘infidel’, em algum nível e para algum leitor, sempre ‘menor’, sempre ‘insatisfatória’, em comparação a um original idealizado e, por isso mesmo, inatingível”.

⁸² Ainda de acordo com ARROJO (1993: 29), a expectativa de fidelidade é, “ao mesmo tempo esperada e impossível”.

⁸³ Ainda sobre a polêmica que envolve o termo, SNELL-HORNBY (1988: 13-22) cita 58 noções para o termo, somente em literatura tradutologia em alemão. MARTINS (1996: 52), por sua vez, afirma que “todo o processo de tradução é definido pela descoberta de equivalentes potenciais e, conseqüentemente, pela seleção de um equivalente optimal.”

dotado de aptidões mágicas, capaz de encontrar soluções para todas as questões que o original demanda. Se não for possível encontrar nos livros, dicionários e enciclopédias, o *bom tradutor*⁸⁴ as tirará da manga, da cartola, ou será guiado por uma luz divina até encontrar com o tão almejado equivalente. Segundo a avaliação de MARTINS (1996: 40), o conceito de equivalência pode ser considerado “uma categoria central” nos estudos de tradução, uma vez que

Na discussão que envolve a tradução, nunca um conceito provocou tanta reflexão, causou tantas opiniões contraditórias e tentativas de definição, como o conceito de equivalência entre o texto de partida e o texto de chegada.

Para NORD (in HURTADO ALBIR, 1993: 97-112), partindo outra vez da etimologia, ser equivalente é ter igualdade de valores. No entanto, descontente com a definição etimológica, a tradutora alemã propõe um desdobramento em três tipos básicos de equivalência, não-excludentes entre si. Tal igualdade pode ser atingida por três vias: igualdade de valores lingüístico-estilísticos – quando o Texto Meta (TM) “imita” ou “reflete” a forma ou, ainda “mostra a beleza” do Texto Original (TO)⁸⁵; semânticos – quando TM e TO “transmitem a mesma mensagem”; e pragmáticos – quando TM e TO têm, entre si, a mesma função e o mesmo efeito comunicativo e quando estão dirigidos ao mesmo receptor. Ainda que avance bastante em relação aos conceitos estanques que o precederam, o estudo de NORD aponta, ainda, para a crença na estabilidade do sentido e na possibilidade de descoberta absoluta que, como já vimos, é ilusória e frustrante. A própria terminologia utilizada, de cunho hierárquico, parte da certeza de que há um texto que é superior ao outro, que deve ser “imitado”.

Assim, se traduzir é em essência um exercício paradoxal, a tarefa-renúncia conceituada por BENJAMIN (2001) precisa ser encarada como um desafio, não como um problema cujo resultado é inevitavelmente o fracasso. No entanto, a tarefa-renúncia pode contribuir para o que SELIGMANN-SILVA (1996: 157) chama de “um *novo*⁸⁶ modelo de relação inter-cultural”, no qual se “leva em conta a necessidade e o *limite*⁸⁷ da tarefa”. Sob

⁸⁴ Destacamos, a título de ilustração, a proposição de SILVEIRA (1954: 12-13) sobre o tema: “(...) com o decorrer do tempo, o tradutor experimentado vai, gradativamente, prescindindo de dicionários, cujo manuseio se lhe torna cada vez menos necessário.”

⁸⁵ Toda a terminologia citada aqui é tomada dos conceitos propostos por NORD.

⁸⁶ Grifado pelo autor.

⁸⁷ Idem.

tal ponto de vista, simplesmente aceitar o discurso que acusa o tradutor de todas as mazelas do texto é uma postura demasiadamente perniciososa, como salienta ARROJO (1993: 30)

Às voltas com uma tarefa que a tradição decidiu tornar de antemão fadada ao fracasso e à incompetência, o tradutor sempre está, como declara de Man, “perdido logo à partida”, inconsciente do inevitável papel autoral que desempenha e, o que é pior, sempre pronto a aceitar as culpas e a ineficiência que lhe atribuem. E nessa cegueira e nessa inconsciência, traduzidas também por uma falta crônica de auto-estima torna-se cúmplice de outra relação perigosa entre teoria e prática. A marginalidade a que as teorias condenam a atividade do tradutor reflete-se, também, por exemplo, no papel que a sociedade lhe atribui e na forma pela qual lida com a profissionalização.⁸⁸

Como todo o trabalho que tem como matéria a linguagem e a expressão humana e que, portanto, escapa de qualquer tentativa de sistematização cientificista, as contradições e/ou paradoxos que caracterizam o fazer tradutório podem ser vistos como ganhos. O tradutor que estiver preparado para enfrentar a dessemelhança e a alteridade certamente saberá reverter positivamente a expectativa fatalista e estabelecerá, com seu trabalho, um espaço de diálogo entre autores e culturas diversas, do qual desfrutará, em última análise, o leitor.

Perspectiva histórica

Os estudos sobre a tradução no mundo ocidental estão, na sua essência, relacionados à divulgação da fé e do catolicismo em especial, inseridos em um processo de reprodução em larga escala das sagradas escrituras. Eugene Nida (1914), por exemplo, um dos mais famosos teóricos da tradução do último século, é um religioso que se dedicou a traduzir a Bíblia. Também o era São Jerônimo, o patrono dos tradutores. A estreita relação entre a Igreja e a necessidade de traduzir está no âmago das concepções mais tradicionais sobre a atividade tradutória e remete ao mito babélico, à confusão de códigos como castigo à rebeldia e ao poder da plena compreensão entre os homens.

⁸⁸ Embora as reflexões aqui citadas tenham sido publicadas no início da década de 1990, acreditamos que ainda são pertinentes e que, infelizmente, muito pouco mudou na postura do tradutor em relação à prática e à teoria da tradução, bem como na expectativa que o senso comum tem do seu trabalho. Não cabe, por ora, distribuir culpas mas sim, ao contrário, buscar unir teoria e prática com vistas a produzir resultados mais satisfatórios para todos os elos da cadeia de significação que o processo tradutório envolve.

A palavra divina constitui, então, o sentido absoluto, a completude, à qual os mortais não teriam acesso. Traduzi-la seria, portanto, a única maneira de pôr em contato criador e criatura. Contudo, nenhum outro mortal, por mais que se esforce, poderá chegar à magnitude de seu criador. No máximo, conseguirá transmitir uma mensagem aproximada, nunca igualável ao supremo criador. SELIGMANN-SILVA (1996: 154) estabelece com muita propriedade a relação entre religião e tradução, afirmando que “por mais paradoxal que soe aos ouvidos dos modernos, a religião serviu durante os três milênios a.C. como uma instituição que promovia a tradução”. Nesse sentido, assevera o pesquisador, a tradução produz um efeito semelhante ao de uma conversão religiosa, que busca apagar as diferenças em nome de uma falsa harmonia. O contrário disso, segundo o autor, estaria uma “política de tradução anti-mimética” (SELIGMANN-SILVA, 1996: 152-153):

Em termos de teoria da tradução, os discursos pós-coloniais têm tentado articular uma modalidade da tradução baseada na ética da diferença: o passado deve ser reatualizado ou (...) *descrito*⁸⁹ com todo respeito com relação às suas peculiaridades. (...) A política de tradução anti-mimética destrói a noção de um original estanque, cristalizado e imune à ação do tempo e da interação entre as culturas.

A crença no que SELIGMANN-SILVA denomina de “original estanque” é a mesma que, segundo ARROJO (1993), está na base das teorias logocêntricas de tradução, focadas na certeza da descoberta de um sentido único, original e absolutamente verdadeiro. Embora marquem o ponto de partida para a reflexão sobre o tema, as teorias logocêntricas já não conseguem mais explicar o processo tradutório na sua totalidade. Segundo ARROJO (1993: 27), as referidas teorias estão baseadas no “(...) senso comum de uma cultura centrada na valorização do logos e na busca impossível do significado exterior ao sujeito, imune à perspectiva e à passagem do tempo.”

Isso se deve ao fato de que a tradição logocêntrica destaca preponderantemente o material lingüístico em detrimento dos demais elementos constitutivos do texto. Tomadas ao pé da letra, sem a devida demarcação histórica de que necessitam, para serem entendidas como parte de um processo, tais teorias somente reproduzirão conceitos como fidelidade, equivalência, texto e cultura original, para citar apenas os mais mencionados, e reforçarão a culpa e os preconceitos que gravitam em torno do processo tradutório.

⁸⁹ Grifado pelo autor.

Como exemplos da preocupação centrada na expressão lingüística sob os pressupostos logocêntricos, tais como a crença na estabilidade do sentido e no valor imanente e de certa forma sagrado – e por isso mesmo, inatingível - do original podemos citar os estudos dos norte-americanos E. Nida (1964) e J.C.Catford (1967)⁹⁰ e dos franceses Vinay e Darbelnet (1968). Ainda que todos eles, em maior ou menor escala, considerassem a existência de um contexto extralingüístico (ao qual recorreria o bom tradutor), também reforçaram a crença na descoberta de um sentido único.

Nida criou os conceitos de *correspondência formal* (relacionado à forma) e *equivalência dinâmica* (relacionado ao significado). Segundo o religioso, a tradução precisaria levar em conta as relações entre os elementos lingüísticos do texto e a estaria fatalmente vinculada a contextos culturais diversos. Apesar de apontar para a influência que o contexto cultural exerce nos textos, Nida não avança em suas reflexões, não aborda, por exemplo, as diferenças cronológicas e históricas, tão presentes no processo. Suas ponderações, ainda assim, constituem um passo importante na direção de uma avaliação menos idealizada do ofício.

Catford, por sua vez, distanciou-se um pouco do esforço de sistematização e categorização. Tomando por base os conceitos da Semântica e da teoria da enunciação, centrou suas expectativas na função desempenhada pelo texto em ambas as culturas envolvidas. No entanto, uma vez mais, não conseguiu avançar muito além do exame detalhado do material lingüístico. Se suas análises, por um lado, apontam para a existência do contexto cultural que deve ser equalizado, por outro, não discutem possíveis soluções. Assim, conclui que há contexto cultural do qual o tradutor deve dar conta, embora não se saiba, na prática, como isso pode ser feito. Tal proposta aponta para a subjetividade constitutiva da significação e pode ser interpretada como o gérmen dos conceitos elaborados por Nord (In ALBIR: 1993), duas décadas depois.

Vinay e Darbelnet, seguindo a tendência de seus antecessores, sistematizaram quatro processos de tradução oblíqua (tradução não-litera): transposição (substituição de uma parte do discurso); modulação (utilização de paráfrase), equivalência (o enunciado-fonte é visto como um todo e, a partir dele, busca-se um equivalente-alvo que corresponda à mesma situação referencial) e, finalmente, adaptação (caso extremo da quase

⁹⁰ Consultamos a tradução publicada em 1980.

intraduzibilidade, quando a cultura-alvo não dispõe do equivalente necessário). Além disso, os estudiosos conceituaram as Unidades de Tradução, freqüentemente mencionadas como UT's: grupos sintagmáticos dotados de sentido que rechaçam a possibilidade de tradução literal e consideram o contexto de produção, que também terá de ser levado em conta pela tradução⁹¹. As análises de traduções que observarem os procedimentos dos teóricos franceses terão de trabalhar, portanto, com o contexto de recepção da obra traduzida, variável até então não considerada.

De acordo com os postulados teóricos dos anos 1960, percebemos o esforço por produzir um discurso dotado de exatidão – devido ao empenho cientificista em voga à época - sobre uma atividade que é, sem sombra de dúvida, escorregadia: a linguagem humana, expressão perpassada constantemente por uma variada gama de experiências, a maioria delas não categorizáveis. A confiança no discurso científico como solução para todos os problemas acadêmicos foi um impulso a mais para que seus estudos fossem amplamente divulgados no mundo, inclusive no Brasil. De acordo com ARROJO (1993: 30)

Ao refletirem e corroborarem o preconceito generalizado que a cultura ocidental cultiva em relação à tradução, as teorias de linguagem filiadas ao logocentrismo atribuem ao tradutor um papel de mero transportador de significados, que deve ignorar-se a seu tempo e lugar ao realizar, sempre “inadequadamente”, as operações desse transporte de alto risco.

Deste modo, a figura do tradutor foi sendo apagada⁹² no texto – somente era lembrada quando cometia alguma profanação – e a utopia de um texto traduzido de forma imaculada foi adquirindo mais e mais força, fundamentando a relação de culpa e fracasso inerente ao ato tradutório. Os conceitos cientificistas foram sendo, então, amplamente aceitos como critério de julgamento de qualquer tipo de tradução. Sintonizado com a expectativa de *fidelidade* ao *original* graças à *equivalência* absoluta e perfeita entre vocábulos e culturas estava o desejo de não deixar transparecer, na tradução, a presença do elemento humano tradutor. Paradoxalmente, tais condições eram consideradas independentes de qualquer tipo sistemático de formação, uma vez que estavam muito mais

⁹¹ O conceito de UT, embora ainda muito esquemático, constituiu um considerável avanço, e apontou para os novos paradigmas que se avizinhavam.

⁹² BERMAN (2002: 314) cita a célebre frase do poeta e tradutor Philippe Jaccoett: “Seja o apagamento a minha maneira de resplandecer”.

ligadas a habilidades inatas do que ao estudo e à reflexão teórica. Ainda no entender de ARROJO (1993: 31)

A noção de tradução como transporte neutro de significados de uma língua para a outra e de um texto para outro implicitamente estabelece que o tradutor não necessita de uma formação específica, além do conhecimento das línguas envolvidas. (...) Colocada à margem da profissionalização e da institucionalização acadêmica, a tradução se marginaliza também enquanto objeto de reflexão e pesquisa dentro dos estudos da linguagem.

Livre da necessidade de reflexão teórica, o tradutor deveria almejar, portanto, passar despercebido aos olhos do público leitor, da mesma maneira que era despercebido pela academia. A transparência lhe conferiria, certamente, o certificado de qualidade pelo esforço empreendido no trabalho. Do contrário, o leitor estaria diante de um trabalho de baixa qualidade, fruto, no menor dos casos, da incompetência, quando não da má fé deliberada. VENUTI (1996: 111) ressalta que

Uma tradução é considerada aceitável (por redatores, revisores e leitores) quando sua leitura é fluente, quando a ausência de quaisquer passagens canhestras, construções não idiomáticas ou significados confusos transmite a sensação de que a tradução reflete a personalidade ou a intenção do autor estrangeiro, ou o significado essencial do texto original. O que é interessante notar aqui é que (...) quanto mais “bem sucedida” a tradução, maior a invisibilidade do tradutor, e maior a visibilidade do autor ou do significado do texto original.

Sob tal ponto de vista, era inconcebível pensar que uma tradução pudesse sequer aproximar-se da magnitude do texto original, sempre superior e absoluto na tradição que representava. A crença de que a prática não necessitava de reflexão teórica fatalmente encontrou eco no Brasil. Nas décadas de 1950 e 1960, por exemplo, o húngaro Paulo Rónai (1907-1992), famoso tradutor que elegeu o Brasil para viver e trabalhar, costumava comentar suas traduções em obras específicas. A mais famosa delas, *Escola de Tradutores* (1987), pode ser avaliada hoje como uma espécie de crônica que simplesmente registra os primórdios da prática tradutória no Brasil. Como não encontrava lugar para comentários no espaço de sua tradução, a não ser que considerasse o comentário indispensável para sua compreensão, o autor lançou obras exclusivamente dedicadas aos casos com que se defrontava na prática. As notas de pé de página eram avaliadas, então, como o último recurso a que devia recorrer o tradutor competente. E uma mostra de sua aptidão seria prescindir delas. De acordo com MITTMANN (2003: 115),

(...) em Rónai, encontramos uma orientação que prescreve e limita o uso das N.T. e, portanto, a própria atuação do tradutor, que deve apenas tornar claro para o leitor da tradução o sentido original, e jamais expressar opinião própria.

Sob esse ponto de vista, somente por incompetência o tradutor não seria capaz de encontrar o equivalente perfeito para o vocábulo estrangeiro no idioma vernáculo. Incompetente também seria o leitor que precisasse recorrer às N.T. para compreender o texto. Paralelamente, difundia-se, também, a falsa idéia de que o tradutor deveria *dominar* não só ambas as línguas em questão, mas também a cultura e a ideologia que através dela se expressavam. Ou seja, o tradutor precisaria ser detentor de todo o conhecimento já produzido pela humanidade, o qual deveria estar sempre à sua disposição, o que lhe daria características ficcionais tais quais as atribuídas pelo escritor argentino Jorge Luis Borges⁹³ a seu personagem Irineo Funes, em *Funes, el memorioso*.

Ainda absolutamente convencido de que a cada vocábulo ou expressão estrangeira corresponde, sem sombra de dúvida, outro vocábulo ou expressão vernácula, SILVEIRA destacava seu esforço por encontrar o equivalente exato⁹⁴ (1954: 14)

(...) muitas e muitas vezes, entreguei-me a pesquisas de toda a espécie (pacientes e exaustivas consultas a dicionários, enciclopédias, obras especializadas, visitas a bibliotecas, etc.) para descobrir o sentido exato de uma única palavra.

Tomada mais de cinquenta anos após sua publicação, a obra de SILVEIRA deve ser entendida dentro de um contexto que cogitava a existência do sentido absoluto. No entanto, atualmente, propagar tais idéias sem demarcá-las historicamente, como parte de um processo ao qual se somaram muitas pesquisas sobre a natureza das línguas e as relações manifestas através delas é uma atitude, no mínimo, reducionista. É evidente que o desafio a que se entregava o pesquisador deve ser considerado como precursor e, certamente, foi muito importante para as pesquisas que vieram *a posteriori*.

⁹³ “Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo.” O conto completo está disponível em www.los cuentos.net.

⁹⁴ A referida obra foi reeditada em 2004 pela editora da UNESP, com colaboração da Editora Melhoramentos. Tivemos acesso ao material referido por via eletrônica.

Revisão de conceitos fundamentais

A idéia de que nenhum texto é de fato original é bem acolhida e compreendida com razoável facilidade no mundo contemporâneo. Uma vez que se concebe a escrita como um processo individual e coletivo ao mesmo tempo, porque está intimamente ligada às experiências do sujeito, que transita por ambas as esferas indistintamente, passa-se a refletir sobre a autoria de forma modalizada: como não é possível determinar com absoluta certeza a propriedade sobre a autoria, poderá haver originalidade absoluta?

Na terminologia tradutológica, o vocábulo *original* tem sido usado para identificar o texto escrito em língua estrangeira, que vai ser traduzido. No entanto, a consciência, ainda recente, de que o tradutor é também um co-autor poderá ser capaz de atribuir novos contornos ao termo *original* e à expectativa que existe em torno dele. Assim, de acordo com VENUTI (2002: 87),

A tradução pode ser considerada uma forma de autoria, mas uma autoria redefinida como derivada, não auto-originária. A autoria não é *sui generis*; a escritura depende de materiais culturais pré-existentes, selecionados pelo autor, organizados numa ordem de prioridade, e reescritos (ou elaborados) de acordo com valores específicos.

Visando diminuir a relação de supremacia existente em todo o ato tradutório, concebemos o *texto original* como aquele que dá origem a outros textos e que é potencialmente capaz de produzir vários *textos homólogos*, textos que, no dizer de CARVALHAL (1993: 51) não são mais o *original*, embora nunca possam deixar de sê-lo:

Toda tradução literária é uma das possíveis versões de um texto original. Assim sendo um texto novo e ainda o texto anterior. Dito de outro modo: é a realização de uma possibilidade de ser do texto original que a tradução se encarrega de concretizar. Desta forma, o texto traduzido espelha constantemente o anterior e se converte em seu “outro”.

Se, por um lado, estamos convencidos de que a originalidade, em sentido amplo, é uma grande ilusão, não podemos negar a existência de uma marcação cronológica – em sentido restrito. Esta é datada, balizada historicamente pela publicação. A partir dela, serão *originadas* as diversas traduções. Este é o caráter *original* da obra, sem sombra de dúvida, que precisamos respeitar, durante o processo de seleção que toda tradução demanda. Ainda no entender de CARVALHAL (1993: 50)

A tradução é assim uma das leituras possíveis do texto, a realização de suas potencialidades. Por isso estamos no terreno da dialética do mesmo e do outro.

Podemos pensar que todo texto traduzido é um texto reescrito mas também um texto a reescrever, pois ele permitirá sempre outras versões. Nisto, a meu ver, reside a riqueza do procedimento da tradução literária, a de tornar real a potencialidade que o texto original tem de ser outro.

Aceitar a perspectiva cronológica como única capaz de sustentar a noção de *original* implica saber de antemão que está perdida a busca pelo equivalente perfeito. Há casos em que os equivalentes serão encontrados no dicionário, lado a lado, reforçando a crença na plena identidade e no apagamento das diferenças. Esses casos, no entanto, são muito mais exceção do que regra no dia-a-dia do tradutor, que precisará relacionar constantemente as informações adquiridas nas suas fontes de pesquisa aos seus próprios conhecimentos e às necessidades peculiares de cada novo trabalho.

O equivalente buscado, então, poderá ser encontrado no próprio texto ou no interior da totalidade da obra do autor traduzido, muito mais do que nos dicionários e enciclopédias que nem por isso podem ser desprezados. O tradutor precisa ser, antes de mais nada, um leitor mais atento que o comum. Conhecer o universo de criação do autor bem como as relações estabelecidas em seu interior é igualmente imprescindível para encontrar soluções adequadas aos problemas que certamente se apresentarão. Entender como a produção do autor progrediu cronologicamente é também uma etapa que deve ser observada no processo de tradução, tal como uma metodologia de trabalho a ser seguida. Só então poderão ser cogitadas as possibilidades de equivalência, agora modalizada por variantes que exploram contextos intra, inter e extratextuais, sem os quais o sentido ficará comprometido.

Depois de modalizar devidamente os conceitos de *original* e *equivalência*, que dizer, por fim, da expectativa frustrada da tão desejada quanto impossível *fidelidade ao autor e à obra*? A quem deve fidelidade o tradutor? Ao autor, ao leitor, ao editor ou a si próprio e a suas convicções e reflexões? O que significa ser fiel quando já não se acredita mais na completude do texto, quando não se crê que o ponto final delimita a significação?

A visada que privilegia a postura ética como expectativa de fidelidade ocupa lugar de destaque nas observações de BERMAN (2002: 18). O autor acrescenta⁹⁵ às

⁹⁵ Consideramos, neste caso, que acrescenta porque vem, historicamente, depois de Venuti, Paz e Campos, dialogando com eles.

revisões dos conceitos tradicionais, que destacam a figura do tradutor, também o papel da teoria da tradução no processo de renovação que se impõe:

Traduzir é, obviamente escrever e transmitir. Mas essa escritura e essa transmissão só ganham seu verdadeiro sentido a partir da visada ética que as rege. (...) Definir mais precisamente esta visada ética e, a partir disso, tirar a tradução de seu gueto ideológico, eis uma das tarefas da teoria da tradução. (...) A teoria da tradução não etnocêntrica é também uma teoria da tradução etnocêntrica, ou seja, da *má tradução*. Chamo de má tradução a tradução que, sob o pretexto de transmissibilidade, opera uma negação sistemática de estranheza da obra estrangeira.

O autor trabalha com a noção de que o que é estrangeiro fatalmente vai ser estranho, afirmando que tentar dissimular essa estranheza é tirar do texto um componente importante. O leitor deve, sim, saber que está diante da diferença, para lidar com ela. Para SELIGMANN-SILVA (1996: 152), a incapacidade de lidar positivamente com o estranhamento está baseada “em um monolingüismo narcisista”, prática que impede o sujeito de ver o outro como constitutivo da sua própria identidade e que busca somente o exotismo – aspecto meramente ilustrativo da pluralidade.

Ainda de acordo com BERMAN (2002: 16), traduzir significa “abrir no nível da escrita uma relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro”. Assim considerada, a tradução “é relação, ou não é nada” (2002: 17). Para que a diferença seja assumida, e vista como favorável, é preciso abrir mão do etnocentrismo – fruto da resistência cultural que impede ver o outro. BERMAN (2002: 20-21) cita Pound, para quem “a tradução era uma forma *sui generis* de crítica, na medida em que ela torna manifestas as estruturas ocultas de um texto.”

Reforçando a tese de que a tradução é um exercício analítico e crítico peculiar, que desvenda o texto de forma diferente das demais formas de conhecimento, podemos observar algumas recentes traduções da obra dramática lorquiana, em âmbito acadêmico. Citamos aqui os trabalhos de SANTOS (2001) e SILVA (2002). Ambos apresentam claramente este movimento ao mesmo tempo analítico e crítico. As tradutoras, além de assumirem ativamente seu papel perante o público leitor, também tecem comentários críticos sobre as obras que se dedicaram a traduzir. Tal fato aponta para uma nova tendência nos estudos de tradução no Brasil e para o surgimento de uma voz muito específica que pode colaborar imensamente com a crítica e com a recepção literárias, além de produzirem um novo aparato teórico-crítico sobre o autor traduzido.

Traduzir para o teatro

Se é certo que toda a tradução é uma atividade multiautoral, polissêmica e imprecisa, como poderá ser vista a tarefa quando o objeto em questão é um texto dramático? Nesse caso, estamos diante de uma situação de trabalho superpotencializada, devido não só ao processo de alteridade que todo ato tradutório encerra, mas também pelas especificidades constitutivas do texto dramático. Da mesma maneira que a tradução, também o teatro depende da interferência ativa do outro para efetivar-se. De acordo com KRUG E SILVA (1999: 7), tanto o teatro como a tradução são instâncias ‘de fronteira’:

(...) na tradução, as fronteiras lingüísticas, culturais, espaciais e temporais (históricas), a fronteira de gêneros textuais e dos estilos pessoais, a fronteira tênue entre arte e ciência; no teatro, o encontro de diferentes especialistas e colaboradores (diretor, atores, cenógrafo, iluminador, coreógrafo, etc.), o encontro da literatura com a música, os signos visuais e coreográficos, o encontro do efêmero com a posteridade (*ars longa, vita brevis*), em última análise o encontro do religioso com o artístico que caracteriza o evento teatral.

Assim sendo, o texto dramático traduzido não sofrerá apenas a interferência ativa da montagem, uma vez que haverá, antes dela, necessariamente, a intervenção do tradutor – que também é ativa, embora, muitas vezes, seja mantida numa espécie de anonimato⁹⁶. Para que o resultado cênico seja positivo, todas as esferas envolvidas no processo precisam dialogar e cooperar. Neste caso, têm de ser consideradas outras variáveis além das tradicionalmente envolvidas no processo tradutório. O texto deve ser observado em suas duas dimensões complementares: literatura e espetáculo. A fala da personagem no palco, acompanhada de adequada postura vocal e gestual - recurso inexistente nas demais formas literárias – confere ao texto dramático maior potencialidade semântica do que aquela tradicionalmente atribuída aos processos de tradução literária. A expressão lingüística terá de encontrar o meio termo entre o tom natural típico da oralidade e a literariedade. No entanto, não só o material lingüístico deve ser objeto de preocupação do tradutor. Ainda segundo PAVIS (2005: 412),

⁹⁶ Ainda de acordo com KRUG E SILVA (1999: 12) Em nosso país, aproximadamente a metade dos espetáculos teatrais são baseados em traduções, sem que o devido crédito sempre seja dado, o que contribui para a ‘marginalidade’ do tradutor. Ou seja, o tradutor de textos levados à cena é ainda mais desconhecido e ignorado que no meio literário. Ainda Segundo KRUG E SILVA (1999: 12), “ironicamente, o tradutor tem seus direitos garantidos pelo SBAT – Soc. Bras. de Autores Teatrais, cujas normas o protegem praticamente como um autor.”

(...) será preciso levar em conta duas evidências: *primo*, no teatro, a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores; *secundo*, não se traduz simplesmente um texto lingüístico num outro; confronta-se, faz com que se comuniquem situações de enunciação e culturas heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo.

Além das relações entre autor e leitor (mediadas pelo tradutor), presentes em todo o ato tradutório, há outros elementos constitutivos da significação a serem considerados: diretor, atores e público⁹⁷. O tradutor de obras teatrais transitará entre várias margens, potencializando ainda mais a cadeia de significação estabelecida no âmbito do texto. Ainda de acordo com PAVIS (2005: 413-414)

O texto de onde se parte (T⁰) é resultante das escolhas e da formulação por seu autor. Este próprio texto só é legível dentro do contexto de sua situação de enunciação, principalmente de sua dimensão inter- e ideo-textual, a saber, de sua relação com a cultura ambiente. (...) O texto da tradução escrita (T¹) depende da situação de enunciação virtual e passada de T⁰ assim como daquela do futuro público, que receberá o texto em T³ e T⁴. (...) o texto da dramaturgia (T²) é, portanto, sempre legível na tradução de T⁰. (...) A etapa seguinte, em T³, é aquela da colocação à prova do texto, traduzido em T¹ e T², no contato da cena: é a concretização da enunciação cênica. (...) Não é exagerado dizer que a tradução é ao mesmo tempo uma análise dramaturgical (T¹- T²), uma encenação (T³) e um dirigir-se ao público (T⁴) *que se ignoram*.⁹⁸

Como numa espécie de teia, estabelece-se uma rede de significação cooperativa gerada por implicações e provocações que são, *grosso modo*, a essência do fazer teatral. São elas que, ao fim e ao cabo, constituem a unidade da expressão artística que se efetiva sobre o palco. Além do leitor e do espectador, podemos considerar que o diretor, os atores, o encenador e os demais integrantes da equipe que “traduz” o texto literário em cena e ato performático são também receptores.

⁹⁷ De acordo com ROSENFELD (1923: 21), “A base do teatro é a fusão do ator com a personagem, a identificação de um eu com o outro eu – fato que marca a passagem de uma arte puramente temporal e auditiva (literatura) ao domínio de uma arte espaço-temporal ou audiovisual. O *status* da palavra modifica-se radicalmente. Na literatura são as palavras que medeiam o mundo imaginário. No teatro são os atores/personagens (seres imaginários) que medeiam a palavra. Na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra.”

⁹⁸ O itálico é do autor.

3.1.1. Características do texto teatral

O texto dramático tem algumas especificidades que, às vezes, dificultam sua abordagem, uma vez que este oscila dialética e sinteticamente entre leitura e enunciação, entre literatura e palco, sem se deixar encerrar por nenhuma das instâncias somente. Além disso, o texto teatral possibilita um peculiar contraponto intertextual. Segundo RYNGAERT (1996: 12), “(...) o teatro é antes de tudo diálogo, ou seja, (...) nele a palavra do autor é mascarada e partilhada entre vários emissores. Essas palavras em ação assumidas pelas personagens constituem o essencial da ficção.” Mas mesmo diante de um monólogo, o ator dependerá da resposta da platéia para fazer seu texto evoluir, da mesma forma que precisará de uma equipe que lhe dê suporte para fazer o espetáculo acontecer.

No que diz respeito à organização textual, estamos diante de um constructo formado de duas dimensões distintas e essenciais: fala das personagens e rubricas. Nas três peças que compõem o corpus de nosso trabalho, ambas as esferas textuais necessitam uma da outra mutuamente, porque se complementam e se esclarecem. Embora fala e rubrica formem um todo e se complementem – uma preenchendo, de certa maneira, a lacuna deixada pela outra, é necessário analisá-las separadamente, quando se trata de textos dramáticos de orientação tradicional⁹⁹. Assim, ambas podem ser consideradas, isoladamente, elementos constitutivos do texto a ser traduzido, com características e demandas próprias. Identificar tais características e perceber quais são essas demandas é tarefa que deve ser levada a cabo pelo tradutor, antes mesmo de começar o trabalho efetivo de tradução.

3.1.1.1. Falas e rubricas: dimensões complementares

Talvez um dos maiores atrativos de uma peça teatral seja o deleite de ver as personagens saírem do papel e criarem vida diante da platéia, por meio dos atores. Tal fato

⁹⁹ Atribuímos ao texto dramático o adjetivo *tradicional*, considerando-o em relação à sua estrutura narrativa, e não necessariamente relacionando-o com o conteúdo abordado.

aproxima o texto do público de uma forma muito peculiar, interage com ele e, não raro, interfere na sua vida e nas suas atitudes. A linguagem falada¹⁰⁰, via de regra, desempenha o papel de fio condutor na efetivação do espetáculo. É por meio dela que a interação entre os vários elementos envolvidos na produção e na recepção do texto dramático se concretizará. Segundo RYNGAERT (1996: 46)

O texto de teatro tem o bizarro estatuto de uma escrita a ser falada, de uma fala escrita que espera uma voz, um sopro, um ritmo. Devido às suas origens, reais ou míticas, à transmissão oral, a uma tradição de declamação, buscam-se nele ou atribuem-se a ele as virtudes particulares das palavras adequadas à boca. Será que há vestígios desse estatuto nas escritas que imitam mais ou menos a oralidade?

O texto teatral tem como objetivo principal a platéia: sem platéia não há espetáculo. É da cooperação interativa entre público e texto que depende o sucesso ou o fracasso de uma encenação. Para que haja interação exitosa, é importante que o espectador se identifique com a representação, que se deixe seduzir pela história contada e pela vida das personagens. A linguagem do texto, então, deverá colaborar para que a sedução se efetive, uma vez que a identificação esperada – que pode ser negativa ou positiva – passa necessariamente pela expressão lingüística. Assim, se a personagem se utiliza de um vocabulário que é distante daquele utilizado pelo espectador, será mais difícil que a identificação se concretize.

No caso específico da “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, as falas são econômicas. Além disso, são lacônicas e, muitas vezes, monossilábicas. A opção por falas que evidenciam um caráter seco e dolorido encontra seu contraponto nas cantigas populares que se interpõem aos diálogos. A harmoniosa mescla entre a aridez e a poesia, ambas expressões do caráter popular da Andaluzia sincrética e empobrecida dos anos 1930 é, sem dúvida, uma das características responsáveis pelo perene interesse que a obra vem despertando ao longo do tempo. A tradução terá de oscilar, irremediavelmente, entre esses dois pólos: de um lado, a dor expressando-se econômica, mas enfaticamente; de outro, uma infinidade de repressões que levam da vida à morte: o amor irrealizado, o desejo sexual contido, a infertilidade e a desilusão.

¹⁰⁰ Não consideramos, aqui, produções cênicas que colocam em prática modelos de vanguarda, nos quais a fala é marginal.

Sem nunca perder de vista que a tradução opera uma atualização no texto original, podemos afirmar que o componente lingüístico é um dos mais relevantes para que essa atualização se efetive. Contudo, atualizar não significa necessariamente modernizar. As seleções devem sempre levar em conta o objetivo final do trabalho e, portanto, precisarão obedecer a critérios que estejam de acordo com o escopo que se quer alcançar. Talvez um bom critério no caso da tradução de textos dramáticos seja observar o efeito de persuasão alcançado pelo original e empreender esforços para consegui-lo também na tradução.

Cabe às rubricas, no interior do texto dramático, a elaboração lingüística da imagem desejada. No caso de uma leitura passiva, elas colaborarão para conduzir o leitor à significação desejada pelo autor e para criar as imagens mentais de que ele precisará para ler, em sentido amplo, a peça. Já quando o texto é tomado ativamente, as rubricas orientarão diretor e atores e auxiliarão na concretização do espetáculo. Ora explicando, ora justificando opções, as rubricas demonstram o esforço empreendido pelo autor na tentativa de encerrar a significação. Em alguns casos, ainda de acordo com RYNGAERT (1996: 45)

(...) certos autores atribuem um lugar considerável às indicações cênicas, como se definissem antecipadamente a forma de representação ou como se não pudessem imaginar o texto das personagens independentemente do contexto no qual este seria produzido.

RAMOS (1999: 16) afirma que a rubrica é “a forma literária na cabeça do autor (...)”. Salienta ainda que elas constituem um espaço excepcional de pesquisa, uma vez que oferecem “um ponto privilegiado de observação”. De acordo com a análise de RAMOS (1996: 17)

(...) o texto da rubrica pode ser considerado, contemporaneamente, o registro literário de uma certa potência cênica, o vestígio ou marca de um método. O estilo de cada encenador e, ou, dramaturgo, quando exerce essa condição de montador de um espetáculo imaginário, estará estampado nas didascálias. Será lá, nessa cena desejada, que se encontrará a referência mais próxima, literária, do formato que já assumiu ou assumirá a cena na leitura de seu autor. O método, ou a poética de encenação de cada um vai repercutir neste texto e ter sua expressão literária.

Em alguns casos, as rubricas podem tornar-se um problema para o tradutor, que precisa aproximar-se da *visão* que o autor projetava para sua peça, quando estivesse no palco. Estabelecendo uma comparação, podemos dizer que as rubricas estão para o trabalho do autor assim como as N.T. estão para o tradutor. São locais a partir dos quais cada um

deles pode pronunciar-se. Ambas potencializam ainda mais a significação do texto, ao mesmo tempo em que, de certa maneira, limitam-nas. No caso das N.T., o espaço não precisa ser usado somente para justificar opções. Quando se fazem traduções comentadas (como a nossa), tais notas servem para acrescentar dados pertinentes à leitura e à montagem.

Em alguns casos, uma rubrica descrição pormenorizada pode criar, para o tradutor, determinados problemas de atualização, que precisam ser resolvidos com a ajuda de N.T., para que a montagem seja adequada à expectativa do público. Devido ao interesse pelo texto em todas as suas etapas, García Lorca pontuava enfaticamente o espaço cênico e o figurino que julgava adequados para a montagem de cada peça. Assim, as rubricas constituem, particularmente no caso da “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, um problema específico dos mais difíceis de resolver no processo de tradução. Elas são o espaço em que o autor manifesta suas intenções e funcionam como um complemento que orienta a leitura e compõem a significação. No Ato 2 (Cena 2) de *Bodas de Sangue* há uma rubrica que descreve com riqueza de detalhes o traje da Noiva, no dia de seu casamento, o que evidencia a preocupação do dramaturgo com a imagem que se produziria em cena:

“(Aparece la NOVIA. Lleva un traje negro mil novecientos, con caderas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros. Sobre el peinado de visera lleva la corona de azahar.)” (O.C., 1972: 1220)

Os detalhes da rubrica acabam por causar um problema, sobretudo quando se trata de uma montagem para o século XXI: a cor preta do vestido da Noiva. Aceito como tradicional nos anos 1930, época em que vestir-se de preto em situações sociais era a maneira de demonstrar concordância com as normas pré-estabelecidas, o traje preto causaria, em nossa época, efeito contrário ao desejado pelo autor. O surgimento da Noiva no palco, vestida de preto – com a cabeça adornada por uma contrastante grinalda de flores de laranjeira - poderia ser interpretado como um elemento indicador da tragédia que se anuncia, pelo efeito inusitado que sua aparência causaria. No entanto, essa não é a idéia do texto original, que remete aos costumes vigentes à época.

Contemporaneamente, porém, qualquer cor que não o branco, dada a importância da personagem e da cerimônia de casamento na peça, ampliaria muito a significação proposta pelo original. Este é um exemplo claro da importância que tem a intervenção do tradutor como atualizador do texto. Não é necessário – nem adequado -

substituir “traje negro” por “traje branco” na rubrica. Assumindo sua intervenção, o tradutor poderá destacar a diferença e ressaltar a necessidade, ou não – a avaliarão o diretor e o figurinista – de utilizar um vestido branco, de acordo com os costumes atuais¹⁰¹.

Em *Yerma*, a utilização das rubricas como espaço de explicitação e delimitação também é evidente. Na primeira cena, além da caracterização física da personagem, a rubrica é utilizada para descrever em detalhes seu estado de ânimo:

YERMA, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado VICTOR y respira fuertemente, como se aspirara aire de montaña, después va al otro lado de la habitación, como buscando algo, y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto. (O.C., 1972: 1286)

Esta rubrica fundamentará a composição da personagem, que progride da melancolia à insanidade, devido ao desejo frustrado de ter um filho. Além da atitude contemplativa e sonhadora do início, a rubrica também acrescenta dados de sua relação com Vítor: com ele, Yerma teria tido a possibilidade concreta de realização do sonho de maternidade. Poderia ter se casado com ele, mas aceitou casar-se com Juan, com quem não consegue ter o filho que tanto deseja.

A dedicação do poeta às rubricas de suas peças revela a preocupação com a plasticidade do espetáculo e com o seu desempenho em todas as esferas, não só a literária. García Lorca era um artista que transitava entre várias formas de expressão e, como poucos, uniu a literatura a outras formas de arte. O interesse quase obsessivo pelo espaço da montagem talvez não seja apenas fruto do desejo de controle, próprio do diretor, mas também de suas experiências com as artes plásticas e a música, territórios que lhe serviam de inspiração e expressão constantes. Assim, não bastava que os diálogos fossem ajustados ao perfil das personagens, era necessário, também, que o cenário transmitisse informações sobre a cena (como acontece na descrição da cueva onde mora a Noiva, de *Bodas de Sangue*, decorada com formas circulares, de clara conotação sexual) e as personagens, que a música – que deveria acompanhar os coros de *Bodas de Sangue* e *Yerma* - contribuísse para ritmar a tensão pretendida.

¹⁰¹ Exemplos de atualização do traje da Noiva podem ser observados no filme dirigido por Carlos Saura (1983), em que a Noiva aparece de vestido branco. O mesmo ocorreu na montagem do grupo *Pão e Água Produções* (2004, Campinas), cf. programação em anexo.

3.1.1.2.O coro

Tradicionalmente, o coro funciona como uma espécie de narrador, explicitando as informações necessárias à compreensão da obra. Algumas vezes, cumpre função antecipatória, preparando o leitor/espectador para os acontecimentos vindouros. Outras vezes, comenta algum fato ocorrido, com vistas a orientar a interpretação do público em relação ao tema tratado¹⁰². Embora na atualidade não seja um recurso cênico muito utilizado, o coro é, na verdade, o gérmen do teatro na Grécia, uma vez que “a tragédia grega teria nascido do coro de dançarinos mascarados e cantores” ainda segundo PAVIS (2005: 73).

Tanto em *Bodas de Sangue* como em *Yerma*, García Lorca recorreu a canções e – sobretudo – à figura do coro, como nas tragédias gregas, sob o conceito aristotélico de coro¹⁰³. Em *Bodas de Sangue*, vários são os momentos em que as personagens entoam cantigas, que têm a função de antecipar os acontecimentos, como ocorre quando a Mulher e a Sogra de Leonardo cantam para adormecer o bebê (Ato 1, Cena 2). A cantiga de certa maneira anuncia a luta que se travará no desfecho da tragédia. De acordo com EDWARDS (1983: 183), a cantiga, além de índice da tragédia que se efetivará, é uma espécie de elo entre as ações das personagens, ou seja, por meio da cantiga entoada pela Mulher e pela Sogra, a ação progride.

Em *Yerma*, também há abundantes exemplos da técnica antecipatória usada pelo autor. A protagonista (Ato 1, Cena 1) cantarola a esperança que deposita na chegada de um filho. Também em ambas as peças há casos em que o coro tem a função de comentar os eventos ocorridos e emitir um juízo em relação a eles, como no caso das Lavadeiras (*Yerma*) e dos Lenhadores (*Bodas de Sangue*). Ainda de acordo com EDWARDS (1983: 253), o coro das Lavadeiras aponta para a circularidade da vida e da natureza. Em ambos os casos, o coro é a expressão da coletividade diante dos fatos pois, segundo salienta PAVIS (2005: 74) “concretiza diante do espectador um outro espectador-juiz da ação, habilitado a comentá-la (...)”.

¹⁰² De acordo com PAVIS (2005: 73), o coro é (...) comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação.

¹⁰³ “Também o coro deve ser considerado personagem, integrado ao todo e à ação (...)” *Poética*, 2000, Editora Nova Cultural . Tradução de Baby Abrão.

A relação do coro com a música também interessa sobremaneira nesse estudo, uma vez que os coros lorquianos foram escritos para serem acompanhados da guitarra flamenca¹⁰⁴. A preocupação com o ritmo da narrativa passa precisamente pela expressão do coro, não só como voz da coletividade, mas como expressão telúrica dessa mesma coletividade. De acordo com o próprio García Lorca – na conferência *Teoría y juego del duende*¹⁰⁵ –, há uma estreita relação entre a expressão musical andaluza¹⁰⁶ – de onde provém o flamenco – e os sons que partem da terra, provenientes de um estranho elemento, por ele denominado “duende”. O canto e a dança flamencos – expressão genuína da cultura andaluza – estão, para Lorca, impregnados de *duende*, essa entidade mítica inspiradora que se origina na própria terra e, a partir dela, invade o corpo do artista, através da planta dos pés:

(...) el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: “El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies.” Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto. (GARCÍA LORCA: 1972, 110)

Embora considere a possibilidade da existência do *duende* em todas as artes, o poeta enfatiza serem aquelas que dependem do elemento humano para efetivar-se as mais propícias à sua realização: Segundo sua teoria

Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto. (GARCÍA LORCA: 1972, 114)

Devido ao interesse pela cultura popular, e pelos vínculos que podem ser encontrados entre ela e a quase totalidade da obra de Federico García Lorca, consideramos que o coro, nas peças aqui estudadas, deve ser tratado com especial cuidado. Mais do que uma mera declamação, o coro demanda *duende*. E do *duende* de cada um dependerá o sucesso da experiência.

¹⁰⁴ Em entrevista para *El Mercantil Valenciano*, em 15 de novembro de 1935¹⁰⁴, García Lorca afirmava: El coro lo utilizo para dar el argumento. Trato de evitar que el poeta desmenuce su sentido preciso, para no incurrir en lentitud, porque tengo la preocupación de que todo tenga un gran ritmo

¹⁰⁵ In: García Lorca, Federico. *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1972.

¹⁰⁶ EDWARDS (1983: 211) se refere ao poeta como “un autor muy español y muy andaluz”.

O Tradutor-Dramaturgista

No caso específico das traduções feitas para o teatro, a atualização promovida pela tradução precisa levar em conta a oralidade, já que é necessário buscar a empatia com o público espectador. Falas inadequadas ao contexto de recepção certamente não alcançarão o objetivo de identificação com o público, imprescindível para o sucesso da montagem. O texto teatral estabelece uma via de mão dupla no sentido de sua efetivação. A primeira refere-se ao leitor e à dimensão literária da obra. A segunda está relacionada à sua concretização no palco, lugar onde, à materialidade lingüística, se somarão outras dimensões constituintes do espetáculo, tais como expressão corporal, sons, imagens, interpretação, cenografia, iluminação, figurino, etc. Quando o texto é estrangeiro, tais necessidades requerem a presença de um tradutor bastante atento a toda essa gama de potencialidades.

Tendo em vista as proposições de VENUTI (2002) e BERMAN (2002), que atribuem ao tradutor uma visibilidade ainda pouco experimentada e apontam para um caminho inverso e, por isso mesmo, revelador do processo tradutório, assumimos nosso papel ativo na tradução da "Trilogia Dramática da Terra Espanhola". Com tal atitude, buscaremos, por meio da elaboração crítica em N.T., interagir com as equipes que desejem montar qualquer uma das três peças, de acordo com a concepção apontada por PAVIS (2005).

Pensamos em uma tradução que seja útil tanto para leitura como para a encenação e que, ao mesmo tempo, não deixe de lado as marcas de sua procedência histórica, geográfica, cultural, lingüística e ideológica. Assim, tentaremos não desestrangeirizar García Lorca em português. Acreditamos que mostra-lo como genuinamente espanhol é a melhor maneira de ser-lhe leal. Apoiados nos conceitos – e nas suas respectivas revisões – não buscaremos a estrita fidelidade, tampouco nos balizaremos pela crença na equivalência absoluta: temos consciência da historicidade que nos une e nos separa – ao mesmo tempo – do nosso objeto de trabalho. Acreditamos, assim, poder contribuir mais ativamente com os leitores que se interessarem pela dramaturgia lorquiana no século XXI.

A postura assumidamente intervencionista que defendemos não significa, porém, ignorar as traduções anteriores às nossas. Ao contrário, elas foram peças chave para

nossa reflexão. Assim, procedemos a detalhadas pesquisas nas traduções já existentes das três peças em questão. Os resultados mais relevantes da referida pesquisa serão explicitados na seção seguinte, sempre tendo em vista o diálogo¹⁰⁷ – em sentido amplo, diferente daquele estruturado na narrativa das peças – como marca constitutiva de toda a tradução.

As traduções anteriores da "Trilogia Dramática da Terra Espanhola"

As personagens da “Trilogia Dramática da Terra Espanhola” se caracterizam por uma extrema *secura*, que está relacionada à aridez do meio social em que vivem. Encarceradas pelo meio social opressor, tentam conter seus instintos e desejos latentes. Esse embate é polarizado, de um lado, pelo desejo e, de outro, pela norma social. De acordo com RUIZ RAMÓN (1986: 177), o conflito básico que norteia as três peças em questão se estabelece entre o princípio de autoridade – advindo do ambiente social – e o princípio de liberdade – de origem individual.

Para destacar essas duas características opostas, García Lorca interpõe à linguagem árida e quase lacônica de suas personagens vários momentos de poesia. As falas, na “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, são econômicas, concisas e, muitas vezes, monossilábicas. A opção por falas que evidenciam um caráter seco e dolorido encontra seu contraponto nas cantigas populares que se interpõem aos diálogos. A harmoniosa mescla entre a aridez e a poesia - ambas expressão do caráter popular da Andaluzia sincrética e empobrecida dos anos 1930 - é, sem dúvida, uma das características responsáveis pelo interesse que a obra vem despertando ao longo do tempo.

Considerando tais características, a tradução terá de oscilar, então, entre esses dois pólos: de um lado, a dor expressando-se econômica mas enfaticamente. De outro, uma infinidade de repressões que levam da vida à morte: o amor irrealizado, o desejo sexual contido, a infertilidade e a desilusão.

É justamente sobre a polarização conseguida em nível textual que reside o ponto principal para o processo de tradução: a adequação da linguagem ao tom trágico que

¹⁰⁷ Referimo-nos a diálogo no sentido bakhtiniano, considerando que a tradução é um texto essencialmente polifônico, que dialoga com várias outras fontes, sejam elas de ordem lingüística, cultural ou histórica.

perpassa as três peças. Assim, as seleções devem sempre levar em conta o objetivo final do trabalho e precisarão obedecer a critérios que estejam de acordo com o escopo desejado. Nem sempre o vocábulo ou expressão mais corrente será a melhor opção. No caso da trilogia em questão, é adequado procurar manter o tom de austeridade presente no original. No quadro comparativo, a seguir, há um exemplo das atualizações promovidas pelas traduções anteriores à nossa. No Primeiro Ato de *Bodas de Sangue*, a Mãe pergunta a uma vizinha sobre o caráter de sua futura nora:

Federico García Lorca (1933)	Cecília Meireles (1960)	Antonio Mercado (1977)	Rubia Prates Goldonni (2004)
<p>VECINA Perdona. No quisiera ofender; pero es verdad. Ahora, si fue decente o no, nadie lo dijo. De esto no se ha hablado. Ella era orgullosa. MADRE <u>¡Siempre igual!</u></p>	<p>VIZINHA Perdoa. Não quis ofender; mas é verdade. Agora, se foi honesta ou não, ninguém o disse. Disto nunca se falou. Era orgulhosa. MÃE <u>Sempre assim!</u></p>	<p>VIZINHA Perdão. Não queria ofender; mas a verdade é essa. Agora, se ela foi honesta ou não, ninguém sabe. Nunca se falou nisso. Ela era orgulhosa. MÃE <u>Sempre a mesma coisa!</u></p>	<p>VIZINHA Desculpe. Não quis ofender: mas é verdade. Agora, se ela era honesta ou não, ninguém sabe. Nunca se falou. Era orgulhosa. MÃE <u>Você não se emenda, hein?</u> VIZINHA Foi você que perguntou.</p>
<p>VECINA Tú me preguntaste.</p>	<p>VIZINHA Tu me preguntaste.</p>	<p>VIZINHA Você é que me perguntou.</p>	

Diferente das traduções anteriores, o texto de 2004 (sob o selo da Editora Peixoto Neto) opta pelo coloquialismo extremo. A opção por “Você não se emenda, hein?” não realiza a atualização necessária. Ao contrário, tira o tom de severidade com que a Mãe trata não só sua interlocutora, mas principalmente o tema da honra. Ao procurar informações sobre a mãe de sua futura nora, a Mãe procura, sobretudo, inteirar-se da honra da família a quem se verá unida pelo casamento de seu único filho. O rechaço à informação incompleta dada pela vizinha – bastante enfático no original e nas traduções anteriores - perde a força na tradução de 2004 e atribui à fala da Mãe um tom de jocosidade que de maneira alguma combina com a aspereza que caracteriza a fala da personagem ao longo do texto.

Além da aspereza que as caracteriza, as falas da “Trilogia Dramática da Terra Espanhola” são também exemplares de uso pronominal peninsular. Os filhos tratam seus pais por *usted*; os casais, os amigos, entre si, usam *tú*. Tal situação define com clareza a

natureza da relação entre as personagens e dá indícios sobre a maneira como se relacionam. A padronização, que facilita a compreensão das relações estabelecidas no interior do texto em espanhol, é uma das maiores dificuldades dos tradutores brasileiros. Não só pela grande diversidade regional no uso de pronomes no Brasil, mas também pela quase total ausência do uso hierárquico e a imensa informalidade que caracteriza o uso pronominal na Língua Portuguesa do Brasil, o sistema pronominal padronizado do espanhol peninsular – muito mais fechado em si mesmo do que suas variantes latino-americanas - é uma das grandes divergências encontradas nas traduções analisadas.

Uma amostra das diferenças existentes entre os sistemas pronominais e, Português e Espanhol, especialmente no que se refere ao uso cotidiano de ambas as línguas, pode ser observada no quadro comparativo a seguir, que recolhe exemplos de todas as traduções de *Bodas de Sangue* publicadas no Brasil.

Federico García Lorca (1933)	Cecília Meireles (1960)	Antonio Mercado (1977)	Rubia Prates Goldoni (2004)
(p. 1173) NOVIO ¿Es que quiere <u>usted</u> que los mate?	(p. 74) NOIVO <u>Queres</u> que eu os mate?	(p. 14) NOIVO E o que <u>você quer</u> , que eu os mate?	(p. 35) NOIVO E a <u>senhora</u> quer o quê? Que eu os mate?
(p. 1174) NOVIO Madre, ¿y si yo <u>la llevara</u> conmigo a las viñas?	(p. 74) NOIVO E se eu <u>te levasse</u> comigo à vinha?	(p. 14) NOIVO Mãe, e se eu <u>levasse você</u> comigo para as vinhas?	(p.36) NOIVO Mãe, e se eu <u>levar a senhora</u> para as vinhas?

No primeiro exemplo selecionado, o Noivo responde com uma pergunta à Mãe, inconformada com o fato de que os assassinos de seu marido e de seu filho mais velho estejam simplesmente presos. Para ela, o presídio é um lugar onde os Félix ainda podem desfrutar da vida, enquanto os seus entes queridos estão debaixo da terra. Embora incomodado com a insistência da Mãe em relação à vingança, o Noivo não deixa de tratá-la por *usted*, indicando todo o respeito que um filho deve ter por sua mãe.

No segundo exemplo, o Noivo, percebendo o desconsolo da Mãe com a solidão que se avizinha pelo seu casamento, convida-a para vir com ele às vinhas, para onde está saindo, a trabalho. A relação dos dois, embora marcada por intimidade e confiança, é reservada. O uso pronominal revela o distanciamento que há entre o filho e sua mãe.

As escolhas dos tradutores brasileiros, conforme indica o quadro anterior, nem sempre obedecem o critério que determina o lugar social de onde o falante se expressa, como acontece em espanhol. A tradução de Cecília Meireles (1960) opta pelo pronome *tu* e não observa o distanciamento provocado pelo *usted*, tão evidente na relação entre a Mãe e o Noivo. Um pouco mais adiante, ainda no mesmo Ato, a Mãe recusa um beijo que o Noivo tenta lhe dar, numa clara demonstração de pouca intimidade. Mais do que uma marca lingüística, neste caso, a tradução apaga uma característica relevante para a composição da personagem. Antonio Mercado (1977) também utiliza indistintamente *você*. Comparadas, as duas traduções parecem distinguir-se, sob o ponto de vista do uso do sistema pronominal, por uma opção mais regionalizante (que privilegia o *tu*) e outra em tom mais universal (marcada pelo uso de *você*). Pensando nos usos do Brasil, pode-se afirmar que a tradução de Mercado está mais voltada para o público do centro do país, o que não significa dizer que a tradução anterior tenha desconsiderado tal critério. Numa época em que o desejo de manter-se fiel ao original era quase uma obsessão, certamente se considerava, também, que ser fiel era limitar-se, não ousar, modificar o menos possível. Vista deste modo, a postura de Cecília Meireles é adequada ao que dela se esperava nos anos 1940, quando a tradução foi feita. Já a tradução de Rubia Goldoni (2004) observa as diferenças de uso pronominal e mantém a relação de distanciamento e o tom de severidade presentes no original.

A seguir, ainda tendo como metodologia de trabalho a utilização de quadros comparativos, analisaremos pontualmente alguns aspectos relevantes das traduções anteriores de cada uma das peças da “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, publicadas e disponíveis no mercado editorial brasileiro.

3.1.2. Bodas de Sangue

Nada podemos afirmar sobre as concepções de Cecília Meireles em relação ao ofício de traduzir, uma vez que não se tem notícia de que tenha deixado algo escrito sobre o tema. Não era comum – ou mesmo adequado – naquela época, que o tradutor interviesse no texto. Um dos poucos pronunciamentos da poeta brasileira sobre a obra de Lorca à época da

estréia de *Bodas de Sangue* no Rio de Janeiro, foi deixada na já anteriormente referida Edição da *Revista Leitura* (1944), em que ela afirmava que em *Bodas de Sangue*, Federico

(...) tinha conseguido construir uma tragédia de amores truncados, reunindo todos os seus talentos: o do poeta; o de autor dramático; o de conhecedor da alma rural espanhola, em sua concentrada paixão; o de gitano das palavras e das imagens, o de clássico à maneira grega – tudo isso equilibrado com tanta maestria que a peça resulta harmoniosa, nesse conjunto contraditório de dons.

Embora suas palavras se refiram à obra em si, e não ao processo de tradução especificamente, nota-se, por um lado, o esforço da autora-tradutora em aproximar-se de seu objeto e por outro, o desejo de não interferir nele, fruto de uma concepção tradicional do fazer tradutório que, hoje se sabe, é ilusória. Dessa maneira, ainda que *Bodas de Sangue* seja repleto de idiomatismos e regionalismos, há em toda a tradução somente uma nota de rodapé (p. 84), descrevendo o vocábulo *cueva* (tipo de moradia em que reside a noiva, segundo a tradutora, própria dos *gitanos*¹⁰⁸ de Granada).

Na página 98, novamente o termo *cueva* é citado, dessa vez, mantido entre aspas, sem nenhuma explicação. Na mesma página aparece o termo *chumberas*, entre aspas e sem explicação, e tampouco há nota de rodapé. *Chumbera* é uma espécie de cacto, muito popular na Andaluzia, conhecida no Brasil como *Figueira-da-Índia*, certamente não tão popular como na Espanha. Essas são as únicas intervenções da tradutora no texto em português.

OLIVEIRA & ESTEVES (1996: 512) afirmam que o texto “intenta mantener el lirismo particular del texto lorquiano. En ello residen, al mismo tiempo, las calidades y fallas de su trabajo como traductora.” Os problemas que enfrentam diretores e atores quando tomam a tradução de Cecília Meireles, são sobretudo de ordem vocabular. Referem-se, também, às suas escolhas como “excessivamente lusitanas”, ainda de acordo com os pesquisadores.

Ressaltam eles que não é compreensível a opção de traduzir todos os pronomes de terceira pessoa do singular – *usted* – por *você*, uma vez que o termo em português não carrega o traço semântico de distanciamento social e afetivo presente no espanhol. Tal opção tem conseqüências graves para a tradução, uma vez que os papéis sociais, bem

¹⁰⁸ Fica evidente, na leitura da tradução, a opção de não traduzir “gitanos”, embora haja em português o correlato “ciganos”. Infelizmente, não há explicação para essa escolha.

marcados pelo uso do pronome em espanhol, dissimulam-se em português, gerando implicações e significações diferentes daquelas pretendidas pelo texto original.

Também chama a atenção, no cotejo das duas obras, o excessivo uso de arcaísmos. Para o espanhol *corona*, Cecília opta por *coroa*, em lugar do coloquial *grinalda*. Da mesma maneira que opta por *rapariga* no lugar de *muchacha*, ignorando o tom depreciativo do termo em português. O uso de *moça* é muito mais coloquial e adequado para o contexto, sobretudo quando se pensa na encenação da peça e na comoção que o texto pretende provocar no seu espectador.

Embora se façam ressalvas quanto à marcação histórica – como se a tradução pudesse fugir de tal contingência –, a tradução de Cecília Meireles ainda hoje é utilizada nas encenações da peça¹⁰⁹.

A tradução assinada por Antonio Mercado apresenta um vocabulário muito mais atualizado do que a tradução de 1944. O dramaturgo leva em conta a oralidade do Português brasileiro e produz um texto bastante adequado às necessidades cênicas atuais. Da mesma maneira como o que aconteceu com as traduções de Cecília Meireles, há também aqui a tentativa de apagamento do sujeito tradutor, que se pronuncia apenas duas vezes, de maneira breve, com o fim específico de esclarecer problemas vocabulares. Parece que se, por um lado, houve mais liberdade no processo tradutório, visando à proposta cênica, por outro lado, houve o intento deliberado de manter o tradutor na tradicional posição de invisibilidade.

Na página 41, o tradutor explica o vocábulo *cueva*¹¹⁰: “habitação cavada na rocha” e na página 83 o mesmo vocábulo aparece sem nota. Dessa vez, o tradutor a elabora para explicar o significado de *mesetas*: “pequenos planaltos” e traduz sem problemas *chumberas* por “Figueira-da-Índia”.

Na presente edição há, ainda, um estudo introdutório bastante interessante, que conta, inclusive, com fotos de montagens da peça em vários lugares do mundo (Paris, 1938 (Théâtre de l’Atelier, representada pela Companhia Reideau), Hamburgo, 1950 (levado pelo Deutsch Schauspielhaus), São Paulo, 1973 (sob a direção de Antunes Filho, com

¹⁰⁹ Em recente montagem, no ano de 2004, na cidade de Campinas (SP), quando perguntado sobre qual tradução utilizara, Hécio Henrique, diretor e adaptador da montagem, afirmou ter utilizado o texto de Cecília Meireles, e que, contando com a ajuda de uma professora de espanhol, atualizou seu vocabulário. O programa da peça encontra-se em anexo.

¹¹⁰ Vocábulo que também suscitou a única Nota na tradução de Cecília Meireles.

Maria Della Costa e Ney Latorraca). Semelhante ao que acontecia com a tradução à época, em que a figura do tradutor era ignorada, a introdução crítica não está assinada, o que nos leva a crer está sob responsabilidade unicamente da própria editora. O tradutor, porém, dedica seu trabalho a Cecília Meireles, num claro gesto de deferência. Contudo, a Nota Introdutória contém imprecisões históricas relevantes, como a afirmação de que “no Brasil, a primeira apresentação de *Bodas de Sangue* foi realizada no Teatro Ginástico (Companhia Dulcina de Moraes e Odilon) em 1951”¹¹¹, lapso que põe em dúvida as demais informações veiculadas. Contudo, a análise da peça, no que se refere à composição das personagens e à sua ambientação é pertinente. São citadas, inclusive, as possíveis fontes em que bebeu Lorca para produzir o drama, especificamente Félix Lope de Vega: “Ouvem-se os cânticos de bodas, de forte sabor popular, revelando a influência de Lope de Vega. O grande autor do Século de Ouro também costumava inserir em suas peças cantos recolhidos do povo ou nele inspirados”. (p.20)

A tradução a cargo da editora Peixoto Neto conta com um estudo introdutório bastante interessante para os pesquisadores da obra lorquiana no Brasil. Trata-se, mais do que de uma mera apresentação da obra e do autor, de um testemunho. Assinado pela atriz Ilka Marinho de Andrade Zanotto, que representou, ao mesmo tempo, a Noiva e a Mulher de Leonardo numa montagem, em agosto de 1961, o texto recupera as vivências de uma época em que outra vez García Lorca tornou-se necessário no cenário sócio-político brasileiro. Segundo ela, “momento indelével foi a abertura do Festival do teatro do Estudante em Belo Horizonte, (...). Naqueles idos de agosto, em tempos historicamente conturbados do país, era imprescindível falar de liberdade e de opressão.” (p. 19). Ressalta, ainda, como basilares para a recepção do texto e do autor, a montagem de 1944, que reconhece como “pioneira” (p. 19) e, além da de 1961, da qual participou, menciona a dirigida por Antunes Filho, em 1973, qualificando-a de “antológica”. Segundo ela, a *Bodas de Sangue* é perpassada pelo “anelo de liberdade” (p. 19) que acaba por tomar conta de toda a trilogia: “Como em *Bodas de Sangue* e *Yerma*, também em *Bernarda Alba* há essa vontade de romper as amarras e de viver plenamente que perpassa como um frêmito toda a obra lorqueana; e que ameaça a estabilidade opressiva da casa da matriarca.” (p.20)

¹¹¹ A estréia, referida na introdução à tradução de 1977, aconteceu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

A tradução propriamente dita deixa antever a concepção de sujeito tradutor que intervém positivamente no texto, atualizando-o. No entanto, algumas dessas atualizações podem ser arriscadas, uma vez que, como se sabe, a tragédia necessita da linguagem de tom austero para se efetivar. Uma opção *sine qua non* pelos coloquialismos pode pôr em risco o tom trágico e aproximá-lo muito da comédia, como vimos no capítulo anterior.

Contudo, essa não é a tônica do texto em sua integralidade. Em alguns casos, inexplicavelmente, vocábulos mais coloquiais são deixados de lado em favor de usos eruditos, como na opção de “coroa” em lugar de “grinalda” (opção idêntica à da tradução de 1944). Há, em suma, uma alternância entre o erudito e o coloquial que corta o ritmo do texto e em alguns momentos o compromete. Expressões como “você não se emenda” (p. 42), “já estou liquidada” (p.91), “vive variando” (p. 100), “velhas sacudidas” (p. 101) e vocábulos como “parideira” (p. 96) e “fugoso”, de tom claramente coloquial chocam-se com “custódia” (p. 96), “tocado” (p. 101), “lavradura” (p. 108) e “poderio” (122), todas de uso muito mais erudito. Ainda assim, trata-se de um texto que respeita todos os sujeitos envolvidos no processo tradutório: autor, leitor, tradutor, espectador. Não há cortes deliberados, o que evidencia o cuidado com que o tradutor se aproximou de seu objeto. Uma única ressalva ao cuidado precisa ser feita. Na página 35, a Mãe, ao referir-se à dor pela perda do marido e do filho mais velho, enfatiza que se recordaria disso para sempre: “Mesmo que eu vivesse mil anos não falaria de outra coisa”. No original lê-se: “Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa.” (p. 1173). Ainda que pudesse ser visto uma tentativa de enfatizar a dor causada pela morte dos seus entes queridos, além da obsessão pelo desejo de vingança - características essenciais para compor a personagem -, o texto traduzido cria um problema. Acreditamos que a alteração produzida pelo texto não objetivou evidenciar o caráter da Mãe e o que houve pode ser apontado como descuido, já que a tradutora não se pronuncia sobre a opção.

3.1.3. Yerma

Embora vinculada a uma tradição que impunha ao tradutor o silenciamento, há nesta tradução uma mostra de diálogo permanente – não explicitado - entre a tradutora e autor, fruto do raro encontro de pares em comunhão poética. Da mesma maneira que em

Bodas de Sangue, nota-se na tradução de *Yerma* grande afinidade entre dois poetas, o que faz com que o texto progrida sem muitos problemas. Neste caso, também há a opção pela segunda pessoa do singular e por arcaísmos, alguns bastante lusitanos, como já foi apontado por OLIVEIRA & ESTEVES (1996). Em certos momentos, o esforço pela tradução literal causa alguns prejuízos ao texto em português, como, por exemplo, na conversa de Yerma com sua amiga Maria, que vem anunciar sua gravidez. Ao descrever o filho de uma tia, que nasceu, segundo ela, quatorze anos após o casamento (p. 23), Maria utiliza o substantivo *torito*, chamando a atenção para a saúde do bebê. A tradutora opta, em português, por *tourinho*, sem considerar que o substantivo em português não tem o mesmo valor semântico que em espanhol.

Situada numa época em que se avaliam as traduções como produto e processo, dos quais o sujeito tradutor é participante ativo, as traduções da *Série Mneumósis* dão voz ao tradutor. Ao invés de recorrer às N.T., o tradutor opta por declarar seus critérios e concepções do fazer tradutório no prefácio da obra.

Tal postura acaba por revelar uma provável metodologia de trabalho a que se submeteu o tradutor. No prefácio de *Yerma*, por exemplo, afirma o professor da UnB que buscou, intencionalmente, atualizar o texto com vistas à montagem cênica, considerando as peculiaridades do texto dramático. Assim, de acordo com seus preceitos, o coloquial deve primar sobre o literário, sempre levando em consideração a presença da platéia. Ainda de acordo com Mota (2000: 07), os “dois grandes vilões do péssimo estado das traduções de obras básicas do cânone ocidental para o Brasil e, pior ainda, dos dramas” são as marcações pronominais e as soluções eruditizantes em nível vocabular¹¹². Embora tenha identificado dois pontos importantes a serem resolvidos pela sua tradução – os usos pronominais e os arcaísmos –, o tradutor trabalha levando em consideração unicamente a encenação da peça.

¹¹² Segundo seus critérios (2000: 07-08), “O texto do drama não é para ser lido somente, mas para ser encenado. (...) Ainda mais que, frente a frente um com o outro, os personagens não precisam dizer tudo, mas trabalhar com os implícitos da cena. (...) as soluções eruditizantes [sic] partem de uma determinada concepção de texto como clássico do idioma e normalizam todas as obras por subserviência a este critério de valor e coerência únicos. Uma obra não é questão de vocabulário, mas de estrutura compositiva e consequente efeito de realidade. A prisão pronominal e a solução erudita apelam para uma concepção de texto escrito – purgado por padrões comunicacionais retóricos – que não leva em conta a transformação de um material proposto para ser compreendido em sua *performance*. Aferroados aos ditames da realidade, não vêm no texto a diversificada trama de metarreferenciação que possibilita a obra.”

A consequência concreta de sua opção é uma ampla quantidade de expressões – ou até mesmo, em alguns casos – de sentenças inteiras, que são suprimidas do texto traduzido, em favor de uma suposta “teatralidade”, como se pode observar no quadro comparativo a seguir. Nele, é possível observar o diálogo revelador que mantém a protagonista com a 1ª Velha (também chamada de Velha Pagã), personagem que reúne características opostas às suas e sugere que a infertilidade de Yerma é culpa do casamento de conveniência que lhe foi imposto. A comparação tem o sentido de ilustrar os elementos suprimidos, elementos esses importantes para a caracterização da personagem título, e que foi negligenciada na tradução de 2000.

Federico García Lorca	Cecília Meireles	Marcus Mota
(p. 1287) Vieja 1ª Tengo nueve hijos como nueve soles (...)	(p. 30) 1ª Velha Tenho nove filhos como nove sóis.	(p. 24) Velha Tenho nove filios, <u>fortes</u> como nove sóis (...)
(p. 1287) Yerma. Usted vive al otro lado del río.	(p.30) Yerma A senhora vive do outro lado do rio?	(p. 24) Yerma A senhora vive do outro lado do rio?
(p. 1287) Vieja 1ª Yo he sido una mujer de faldas en el aire, he ido flechada a la tajada de melón, a la fiesta, a la torta de azúcar.	(p.31) 1ª Velha Eu fui uma mulher aloucada, que corri logo para a talhada de melão, a festa e a torta de açúcar.	(p.25) Velha Sempre fui uma mulher com as saias ao vento, que gostava de provar do bom e do melhor, festeira.
(p. 1287) Vieja 1ª Es lo que digo yo. Las higueras, ¡cuánto duran! Las casas, ¡cuánto duran!, y sólo nosotras, las endemoniadas mujeres, nos hacemos polvo por cualquier cosa.	(p. 31) 1ª Velha É o que digo. As figueiras, como duram! As casas, como duram! E só nós, as endemoniadas mulheres, com qualquer coisa, viramos pó.	(p 25) Velha É o que digo: as figueiras quanto duram! (<u>elipse</u>) E somente nós, as endemoniadas mulheres, nos desmanchamos por qualquer coisa.
(p. 1288) Vieja 1ª ¿Yo? Yo no sé nada. Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua. ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? <u>Pisas, y al fondo de la calle relincha un caballo. ¡Ay! Déjame, muchacha, no me hagas hablar.</u>	(p. 32) 1ª Velha Eu? Mas eu não sei nada. Deitei-me de costas e comecei a cantar. Os filhos chegam como a água. Ai! Quem pode dizer que não tens um corpo formoso? <u>Pisas – e no fim da rua o cavalo relincha. Penso muitas idéias que não quero dizer.</u>	(p. 26) Velha Eu? Não, não sei de nada. Deitei de bruços e comecei a cantar. Os filhos chegam como a água. Quem pode dizer que teu corpo não é belo? (<u>elipse</u>) <u>Ah! Me deixa, mulher, não me faça falar.</u>
(p. 1289) Yerma Otra vez el mismo Victor, teniendo yo catorce años (él era un zalagón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes. <u>Pero es que yo he sido vergonzosa.</u>	(p. 34) Yerma De outra vez, o mesmo Victor, quando eu tinha quatorze anos (ele era um pastor e tanto), tomou-me nos braços para saltar um rego d’água, e deu-me um tremor que até se me ouviam bater os dentes. <u>Mas é porque eu era acanhada.</u>	(p.26-27) Yerma Outra vez, Vítor mesmo, quando eu tinha quatorze anos – ele era um homem e tanto -, me tomou em seus braços para saltar um rego d’água. E eu tremia toda por dentro que podia até ouvir o bater dos dentes. (<u>elipse</u>)

No primeiro caso, entende-se que o adjetivo *fortes* haja sido acrescentado – na tradução de 2000 - com sentido de reforçar as qualidades dos filhos da 1ª Velha, embora não conste no original. Ainda assim, acreditamos que a opção do tradutor restringe a significação do original: dizer que os filhos são como sóis não é somente afirmar sua força, mas sim atribuir-lhes o sentido transcendental. Se a maternidade está ligada à terra, como vimos no Capítulo 1, o sol um dos fatores determinantes para a existência da vida. Os filhos são, portanto, responsáveis pela manutenção da vida, e estão ligados à preservação da espécie e ao futuro .

Já no segundo caso, o ponto de interrogação – acrescentado por ambos tradutores - subtrai um dado importante para a significação da obra: morar do outro lado do rio é viver de maneira oposta à *secura* em que vive a protagonista, e pode ser um forte indício para caracterizar as personagens – inclusive ao compor a proposta cênica. A personagem, como já se afirmou anteriormente, é o oposto de Yerma: velha, alegre e experiente. Neste caso, é necessário manter a afirmação. A utilização do ponto de interrogação apontará para uma dúvida que não existe no texto em espanhol.

O terceiro caso é, sem dúvida, um dos trechos de maior dificuldade tradutória, porque remete às preferências e ao modo de vida da 1ª Velha de maneira metafórica e poética. A tradução de 1963 manteve-se bem literal, e com isso, não conseguiu um efeito estético positivo. Já a tradução de 2000, por um lado, conseguiu manter a idéia de alguém que não tem medo de seguir seus impulsos e busca satisfazê-los, mas, por outro lado, deixou para trás uma série de imagens, relacionadas ao deleite proporcionado pela coragem de buscar aquilo que se deseja.

O quarto e o quinto casos foram traduzidos adequadamente em 1963. Embora a fala final da 1ª Velha tenha sido muito modificada, o que lhe deu um sentido muito menos enfático do que tinha em espanhol, não há elementos suficientes para desabonar o trabalho. A tradução de 2000, contudo, simplesmente elide sentenças que são bastante significativas para a compreensão do universo lorquiano, como constitutivas de um sistema simbólico próprio. Em ambas as situações, não pode ser desconsiderada a intertextualidade que perpassa toda a trilogia, sobretudo quando se refere à simbologia. A casa representa, no universo poético da “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, um ambiente destacadamente feminino, uma espécie de prisão a que estão sujeitas as mulheres honradas.

Este é um símbolo¹¹³ que vai adquirindo importância paulatina dentro da trilogia: tem menor valor em *Bodas de Sangue*, aumenta consideravelmente seu destaque em *Yerma* e acaba por ser o ponto central do conflito em *A Casa de Bernarda Alba*. Da mesma forma, o cavalo tem uma significação bem marcada no conjunto de toda a obra do poeta e dramaturgo, e está bem calcada no senso comum que o remete à virilidade masculina. Assim, a 1ª Velha, ao referir-se aos relinchos do cavalo e à beleza do corpo de Yerma, sugere que a suposta infertilidade seja causada pela falta de desejo oriunda de um casamento infeliz.

O sexto caso é uma opção de extremo coloquialismo, no caso da tradução de 2000, que também não está de acordo com o tom da linguagem que as personagens utilizam. Além disso, a referida tradução não observa a concordância dos verbos imperativos “Me deixa, mulher, não me faça falar.”, utilizando aleatoriamente o pronome pessoal *tu* e o pronome de tratamento *você*.

O sétimo caso é uma elipse na tradução de 2000, que tira do leitor – seja ele diretor, ator ou espectador – uma informação importante, sobre o passado de Yerma e os seus reais sentimentos em relação a Vítor. Diferentemente do marido, que lhe foi imposto pelo pai, Vítor era sua possibilidade de realização como mulher, que nunca se concretizará com Juan. No texto de 1963, essa informação foi mantida com clareza. Talvez uma revisão cuidadosa – que incluísse o cotejo da tradução anterior – livrasse os leitores do constrangimento de uma Yerma mutilada.

3.1.4. A Casa de Bernarda Alba

A única tradução disponível no mercado é de autoria do professor Marcus Mota (2000), também inserida na *Série Mneumósis*. Tal como aconteceu na tradução de *Yerma*, na introdução de *A Casa de Bernarda Alba* também há um espaço de enunciação para o tradutor. Utilizando o mesmo vocabulário erudito, que tanto condena, o tradutor analisa a peça se, contudo, acrescentar informações de fato relevantes para o leitor. Um dos temas mais polêmicos levantados pelo tradutor diz respeito, especificamente, ao gênero de *A Casa de Bernarda Alba*: segundo sua perspectiva, a última peça que compõe a "Trilogia

¹¹³ Conforme as análises do Capítulo 1.

"Dramática da Terra Espanhola" é uma espécie de síntese entre a farsa e a tragédia, típico da cultura espanhola:

Para *A casa* convergem tanto o ímpeto farsesco-popular de *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1922) com a tragicidade poética da linguagem de *María [sic] Pineda*¹¹⁴ (1925) (...). Este ridículo-trágico que aí se forma é a opção espanhola pelo excesso como forma de representar os limites entre ficção e realidade. MOTA (2000: 5)

Por mais que nos esforcemos, não conseguimos ver traços de farsa *A Casa de Bernarda Alba*. Talvez à custa de descuido com a linguagem e sua atualização, essa tradução possa ser recebida, hoje em dia, como farsa. Mas, ressaltamos, se assim acontecer, será unicamente por obra e mérito da tradução, nunca do texto original. A farsa¹¹⁵ estava muito longe da proposta e dos objetivos que tinha García Lorca para seu teatro pós 1929. Claro que um surpreendente esforço de atualização, levado às últimas conseqüências, poderia fazer de *A Casa de Bernarda Alba* uma farsa, sobretudo se analisarmos as diferenças de costumes e o valor das tradições em cada um dos contextos envolvidos. No entanto, ratificamos, esta proposta não estaria de acordo com a seriedade que demandava a dramaturgia lorquiana. Embora Lorca tenha produzido farsas no início de sua carreira, a "Trilogia Dramática da Terra Espanhola" não pode ser vista, nem pelo espectador mais desatento, como farsesca. *A Casa de Bernarda Alba* é um drama¹¹⁶, conforme o designado por García Lorca: suas personagens estão longe do tom burlesco e satírico de que a farsa se utiliza. São pessoas comuns, que buscam adaptar-se às normas sociais e tentam se resignar diante delas.

Salientamos, entretanto, que mantemos nossa proposta inicial, de acatar as designações atribuídas pelo próprio autor para cada uma das peças que compõem a "Trilogia Dramática da Terra Espanhola". Apenas referimos os conceitos de farsa e drama à guisa da concepção de MOTA (2000), no tocante a *A Casa de Bernarda Alba*, da qual discordamos veementemente. Mais do que mera discordância, nossas observações se

¹¹⁴ Na verdade, o tradutor tenta se referir à peça *Mariana Pineda*.

¹¹⁵ De acordo com CAMPOS (s.d., 51), farsa é a "obra teatral que visa acima de tudo provocar a gargalhada do público, por meio de disparates e duplos sentidos, com personagens tipicamente caricaturais."

¹¹⁶ De acordo com CARLSON (1997: 291) "O drama (...) fornece vislumbres da parte secreta, oculta da nossa natureza que a necessidade de viver em sociedade e de submeter-nos às normas da razão e da propriedade obscureceu. Por baixo desse verniz, a 'crosta de esfriamento' da civilização, está o obscuro e turbulento mundo da natureza, as paixões elementais do homem individual. Estas devem ser apenas reprimidas, e não obliteradas, e na tragédia elas afloram temporariamente."

justificam pelo temor de que a atualização provocada pela tradução, aliada à mudança significativa de costumes da sociedade atual em relação àquela dos anos 1930, bem como a intencionalidade do espectador que vai ao teatro, atualmente, muito mais em busca de entretenimento do que de reflexão, possam de fato interferir na recepção da peça.

Ambientada nesse espaço popular, como se espera de um drama, que trata da vida de pessoas comuns, *A Casa de Bernarda Alba* se caracteriza pelo uso intenso de coloquialismos, expressões populares, palavrões, onomatopéias (geralmente enunciados pela criadagem e pelas pessoas do povo) e provérbios (via de regra, usados por Bernarda e suas filhas), numa nítida alusão à proveniência de cada personagem. Diferente das outras peças que compõem a trilogia, o último texto escrito por García Lorca utiliza um vocabulário que muitas vezes beira o vulgar, ao qual a tradução precisa se adequar. A seguir, podem ser vistos alguns resultados do cotejamento do texto em espanhol com a tradução sob responsabilidade de MOTA (2000).

3.1.5. Bodas de Sangue

Nada podemos afirmar sobre as concepções de Cecília Meireles em relação ao ofício de traduzir, uma vez que não se tem notícia de que tenha deixado algo escrito sobre o tema. Não era comum – ou mesmo adequado – naquela época, que o tradutor interviesse no texto. Um dos poucos pronunciamentos da poeta brasileira sobre a obra de Lorca à época da estréia de *Bodas de Sangue* no Rio de Janeiro, foi deixada na já anteriormente referida Edição da *Revista Leitura* (1944), em que ela afirmava que em *Bodas de Sangue*, Federico

(...) tinha conseguido construir uma tragédia de amores truncados, reunindo todos os seus talentos: o do poeta; o de autor dramático; o de conhecedor da alma rural espanhola, em sua concentrada paixão; o de gitano das palavras e das imagens, o de clássico à maneira grega – tudo isso equilibrado com tanta maestria que a peça resulta harmoniosa, nesse conjunto contraditório de dons.

Embora suas palavras se refiram à obra em si, e não ao processo de tradução especificamente, nota-se, por um lado, o esforço da autora-tradutora em aproximar-se de seu objeto e por outro, o desejo de não interferir nele, fruto de uma concepção tradicional do fazer tradutório que, hoje se sabe, é ilusória. Dessa maneira, ainda que *Bodas de Sangue* seja repleto de idiomatismos e regionalismos, há em toda a tradução somente uma nota de

rodapé (p. 84), descrevendo o vocábulo *cueva* (tipo de moradia em que reside a noiva, segundo a tradutora, própria dos *gitanos*¹¹⁷ de Granada).

Na página 98, novamente o termo *cueva* é citado, dessa vez, mantido entre aspas, sem nenhuma explicação. Na mesma página aparece o termo *chumberas*, entre aspas e sem explicação, e tampouco há nota de rodapé. *Chumbera* é uma espécie de cacto, muito popular na Andaluzia, conhecida no Brasil como *Figueira-da-Índia*, certamente não tão popular como na Espanha. Essas são as únicas intervenções da tradutora no texto em português.

OLIVEIRA & ESTEVES (1996: 512) afirmam que o texto “intenta mantener el lirismo particular del texto lorquiano. En ello residen, al mismo tiempo, las calidades y fallas de su trabajo como traductora.” Os problemas que enfrentam diretores e atores quando tomam a tradução de Cecília Meireles, são sobretudo de ordem vocabular. Referem-se, também, às suas escolhas como “excessivamente lusitanas”, ainda de acordo com os pesquisadores.

Ressaltam eles que não é compreensível a opção de traduzir todos os pronomes de terceira pessoa do singular – *usted* – por *você*, uma vez que o termo em português não carrega o traço semântico de distanciamento social e afetivo presente no espanhol. Tal opção tem conseqüências graves para a tradução, uma vez que os papéis sociais, bem marcados pelo uso do pronome em espanhol, dissimulam-se em português, gerando implicações e significações diferentes daquelas pretendidas pelo texto original.

Também chama a atenção, no cotejo das duas obras, o excessivo uso de arcaísmos. Para o espanhol *corona*, Cecília opta por *coroa*, em lugar do coloquial *grinalda*. Da mesma maneira que opta por *rapariga* no lugar de *muchacha*, ignorando o tom depreciativo do termo em português. O uso de *moça* é muito mais coloquial e adequado para o contexto, sobretudo quando se pensa na encenação da peça e na comoção que o texto pretende provocar no seu espectador.

Embora se façam ressalvas quanto à marcação histórica – como se a tradução pudesse fugir de tal contingência –, a tradução de Cecília Meireles ainda hoje é utilizada nas encenações da peça¹¹⁸.

¹¹⁷ Fica evidente, na leitura da tradução, a opção de não traduzir “gitanos”, embora haja em português o correlato “ciganos”. Infelizmente, não há explicação para essa escolha.

A tradução assinada por Antonio Mercado apresenta um vocabulário muito mais atualizado do que a tradução de 1944. O dramaturgo leva em conta a oralidade do Português brasileiro e produz um texto bastante adequado às necessidades cênicas atuais. Da mesma maneira como o que aconteceu com as traduções de Cecília Meireles, há também aqui a tentativa de apagamento do sujeito tradutor, que se pronuncia apenas duas vezes, de maneira breve, com o fim específico de esclarecer problemas vocabulares. Parece que se, por um lado, houve mais liberdade no processo tradutório, visando à proposta cênica, por outro lado, houve o intento deliberado de manter o tradutor na tradicional posição de invisibilidade.

Na página 41, o tradutor explica o vocábulo *cueva*¹¹⁹: “habitação cavada na rocha” e na página 83 o mesmo vocábulo aparece sem nota. Dessa vez, o tradutor a elabora para explicar o significado de *mesetas*: “pequenos planaltos” e traduz sem problemas *chumberas* por “Figueira-da-Índia”.

Na presente edição há, ainda, um estudo introdutório bastante interessante, que conta, inclusive, com fotos de montagens da peça em vários lugares do mundo (Paris, 1938 (Théâtre de l’Atelier, representada pela Companhia Reideau), Hamburgo, 1950 (levado pelo Deutsch Schauspielhaus), São Paulo, 1973 (sob a direção de Antunes Filho, com Maria Della Costa e Ney Latorraca). Semelhante ao que acontecia com a tradução à época, em que a figura do tradutor era ignorada, a introdução crítica não está assinada, o que nos leva a crer está sob responsabilidade unicamente da própria editora. O tradutor, porém, dedica seu trabalho a Cecília Meireles, num claro gesto de deferência. Contudo, a Nota Introdutória contém imprecisões históricas relevantes, como a afirmação de que “no Brasil, a primeira apresentação de *Bodas de Sangue* foi realizada no Teatro Ginástico (Companhia Dulcina de Moraes e Odilon) em 1951”¹²⁰, lapso que põe em dúvida as demais informações veiculadas.

Contudo, a análise da peça, no que se refere à composição das personagens e à sua ambientação é pertinente. São citadas, inclusive, as possíveis fontes em que bebeu

¹¹⁸ Em recente montagem, no ano de 2004, na cidade de Campinas (SP), quando perguntado sobre qual tradução utilizara, Hécio Henrique, diretor e adaptador da montagem, afirmou ter utilizado o texto de Cecília Meireles, e que, contando com a ajuda de uma professora de espanhol, atualizou seu vocabulário. O programa da peça encontra-se em anexo.

¹¹⁹ Vocábulo que também suscitou a única Nota na tradução de Cecília Meireles.

¹²⁰ A estréia, referida na introdução à tradução de 1977, aconteceu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Lorca para produzir o drama, especificamente Félix Lope de Vega: “Ouvem-se os cânticos de bodas, de forte sabor popular, revelando a influência de Lope de Vega. O grande autor do Século de Ouro também costumava inserir em suas peças cantos recolhidos do povo ou nele inspirados”. (p.20)

A tradução a cargo da editora Peixoto Neto conta com um estudo introdutório bastante interessante para os pesquisadores da obra lorquiana no Brasil. Trata-se, mais do que de uma mera apresentação da obra e do autor, de um testemunho. Assinado pela atriz Ilka Marinho de Andrade Zanotto, que representou, ao mesmo tempo, a Noiva e a Mulher de Leonardo numa montagem, em agosto de 1961, o texto recupera as vivências de uma época em que outra vez García Lorca tornou-se necessário no cenário sócio-político brasileiro. Segundo ela, “momento indelével foi a abertura do Festival do teatro do Estudante em Belo Horizonte, (...). Naqueles idos de agosto, em tempos historicamente conturbados do país, era imprescindível falar de liberdade e de opressão.” (p. 19). Ressalta, ainda, como basilares para a recepção do texto e do autor, a montagem de 1944, que reconhece como “pioneira” (p. 19) e, além da de 1961, da qual participou, menciona a dirigida por Antunes Filho, em 1973, qualificando-a de “antológica”. Segundo ela, a *Bodas de Sangue* é perpassada pelo “anelo de liberdade” (p. 19) que acaba por tomar conta de toda a trilogia: “Como em *Bodas de Sangue* e *Yerma*, também em *Bernarda Alba* há essa vontade de romper as amarras e de viver plenamente que perpassa como um frêmito toda a obra lorqueana; e que ameaça a estabilidade opressiva da casa da matriarca.” (p.20)

A tradução propriamente dita deixa antever a concepção de sujeito tradutor que intervém positivamente no texto, atualizando-o. No entanto, algumas dessas atualizações podem ser arriscadas, uma vez que, como se sabe, a tragédia necessita da linguagem de tom austero para se efetivar. Uma opção *sine qua non* pelos coloquialismos pode pôr em risco o tom trágico e aproximá-lo muito da comédia, como vimos no capítulo anterior.

Contudo, essa não é a tônica do texto em sua integralidade. Em alguns casos, inexplicavelmente, vocábulos mais coloquiais são deixados de lado em favor de usos eruditos, como na opção de “coroa” em lugar de “grinalda” (opção idêntica à da tradução de 1944). Há, em suma, uma alternância entre o erudito e o coloquial que corta o ritmo do texto e em alguns momentos o compromete. Expressões como “você não se emenda” (p. 42), “já estou liquidada” (p.91), “vive variando” (p. 100), “velhas sacudidas” (p. 101) e

vocábulos como “parideira” (p. 96) e “fugoso”, de tom claramente coloquial chocam-se com “custódia” (p. 96), “toucado” (p. 101), “lavradura” (p. 108) e “poderio” (122), todas de uso muito mais erudito.

Ainda assim, trata-se de um texto que respeita todos os sujeitos envolvidos no processo tradutório: autor, leitor, tradutor, espectador. Não há cortes deliberados, o que evidencia o cuidado com que o tradutor se aproximou de seu objeto. Uma única ressalva ao cuidado precisa ser feita. Na página 35, a Mãe, ao referir-se à dor pela perda do marido e do filho mais velho, enfatiza que se recordaria disso para sempre: “Mesmo que eu vivesse mil anos não falaria de outra coisa”. No original lê-se: “Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa.” (p. 1173). Ainda que pudesse ser visto uma tentativa de enfatizar a dor causada pela morte dos seus entes queridos, além da obsessão pelo desejo de vingança - características essenciais para compor a personagem -, o texto traduzido cria um problema. Acreditamos que a alteração produzida pelo texto não objetivou evidenciar o caráter da Mãe e o que houve pode ser apontado como descuido, já que a tradutora não se pronuncia sobre a opção.

3.1.6. *Yerma*

Embora vinculada a uma tradição que impunha ao tradutor o silenciamento, há nesta tradução uma mostra de diálogo permanente – não explicitado - entre a tradutora e autor, fruto do raro encontro de pares em comunhão poética. Da mesma maneira que em *Bodas de Sangue*, nota-se na tradução de *Yerma* grande afinidade entre dois poetas, o que faz com que o texto progrida sem muitos problemas. Neste caso, também há a opção pela segunda pessoa do singular e por arcaísmos, alguns bastante lusitanos, como já foi apontado por OLIVEIRA & ESTEVES (1996). Em certos momentos, o esforço pela tradução literal causa alguns prejuízos ao texto em português, como, por exemplo, na conversa de Yerma com sua amiga Maria, que vem anunciar sua gravidez. Ao descrever o filho de uma tia, que nasceu, segundo ela, quatorze anos após o casamento (p. 23), Maria utiliza o substantivo *torito*, chamando a atenção para a saúde do bebê. A tradutora opta, em português, por *tourinho*, sem considerar que o substantivo em português não tem o mesmo valor semântico que em espanhol.

Situada numa época em que se avaliam as traduções como produto e processo, dos quais o sujeito tradutor é participante ativo, as traduções da *Série Mneumosis* dão voz ao tradutor. Ao invés de recorrer às N.T., o tradutor opta por declarar seus critérios e concepções do fazer tradutório no prefácio da obra.

Tal postura acaba por revelar uma provável metodologia de trabalho a que se submeteu o tradutor. No prefácio de *Yerma*, por exemplo, afirma o professor da UnB que buscou, intencionalmente, atualizar o texto com vistas à montagem cênica, considerando as peculiaridades do texto dramático. Assim, de acordo com seus preceitos, o coloquial deve primar sobre o literário, sempre levando em consideração a presença da platéia. Ainda de acordo com Mota (2000: 07), os “dois grandes vilões do péssimo estado das traduções de obras básicas do cânone ocidental para o Brasil e, pior ainda, dos dramas” são as marcações pronominais e as soluções eruditizantes em nível vocabular. Segundo seus critérios (2000: 07-08),

O texto do drama não é para ser lido somente, mas para ser encenado. (...) Ainda mais que, frente a frente um com o outro, os personagens não precisam dizer tudo, mas trabalhar com os implícitos da cena. (...) as soluções eruditizantes [sic] partem de uma determinada concepção de texto como clássico do idioma e normalizam todas as obras por subserviência a este critério de valor e coerência únicos. Uma obra não é questão de vocabulário, mas de estrutura compositiva e conseqüente efeito de realidade. A prisão pronominal e a solução erudita apelam para uma concepção de texto escrito – purgado por padrões comunicacionais retóricos – que não leva em conta a transformação de um material proposto para ser compreendido em sua *performance*. Aferroados aos ditames da realidade, não vêm no texto a diversificada trama de metarreferenciação que possibilita a obra.

Embora tenha identificado dois pontos importantes a serem resolvidos pela sua tradução – os usos pronominais e os arcaísmos –, o tradutor trabalha levando em consideração unicamente a encenação da peça. A conseqüência concreta de sua opção é uma ampla quantidade de expressões – ou até mesmo, em alguns casos – de sentenças inteiras, que são suprimidas do texto traduzido, em favor de uma suposta “teatralidade”, como se pode observar no quadro comparativo a seguir. Nele, é possível observar o diálogo revelador que mantém a protagonista com a 1ª Velha (também chamada de Velha Pagã), personagem que reúne características opostas às suas e sugere que a infertilidade de Yerma é culpa do casamento de conveniência que lhe foi imposto. A comparação tem o sentido de ilustrar os elementos suprimidos, elementos esses importantes para a caracterização da personagem título, e que foi negligenciada na tradução de 2000.

Federico García Lorca	Cecília Meireles	Marcus Mota
(p. 1287) Vieja 1ª Tengo nueve hijos como nueve soles (...)	(p. 30) 1ª Velha Tenho nove filhos como nove sóis.	(p. 24) Velha Tenho nove filios, <u>fortes</u> como nove sóis (...)
(p. 1287) Yerma. Usted vive al otro lado del río.	(p.30) Yerma A senhora vive do outro lado do rio?	(p. 24) Yerma A senhora vive do outro lado do rio?
(p. 1287) Vieja 1ª Yo he sido una mujer de faldas en el aire, he ido flechada a la tajada de melón, a la fiesta, a la torta de azúcar.	(p.31) 1ª Velha Eu fui uma mulher aloucada, que corri logo para a talhada de melão, a festa e a torta de açúcar.	(p.25) Velha Sempre fui uma mulher com as saias ao vento, que gostava de provar do bom e do melhor, festeira.
(p. 1287) Vieja 1ª Es lo que digo yo. Las higueras, ¡cuánto duran! Las casas, ¡cuánto duran!, y sólo nosotras, las endemoniadas mujeres, nos hacemos polvo por cualquier cosa.	(p. 31) 1ª Velha É o que digo. As figueiras, como duram! As casas, como duram! E só nós, as endemoniadas mulheres, com qualquer coisa, viramos pó.	(p 25) Velha É o que digo: as figueiras quanto duram! <u>(elipse)</u> E somente nós, as endemoniadas mulheres, nos desmanchamos por qualquer coisa.
(p. 1288) Vieja 1ª ¿Yo? Yo no sé nada. Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua. ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? <u>Pisas, y al fondo de la calle relincha un caballo. ¡Ay! Déjame, muchacha, no me hagas hablar.</u>	(p. 32) 1ª Velha Eu? Mas eu não sei nada. Deitei-me de costas e comecei a cantar. Os filhos chegam como a água. Ai! Quem pode dizer que não tens um corpo formoso? <u>Pisas – e no fim da rua o cavalo relincha. Penso muitas idéias que não quero dizer.</u>	(p. 26) Velha Eu? Não, não sei de nada. Deitei de bruços e comecei a cantar. Os filhos chegam como a água. Quem pode dizer que teu corpo não é belo? <u>(elipse) Ah! Me deixa, mulher, não me faça falar.</u>
(p. 1289) Yerma Otra vez el mismo Victor, teniendo yo catorce años (él era un zalagón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes. <u>Pero es que yo he sido vergonzosa.</u>	(p. 34) Yerma De outra vez, o mesmo Victor, quando eu tinha quatorze anos (ele era um pastor e tanto), tomou-me nos braços para saltar um rego d'água, e deu-me um tremor que até se me ouviam bater os dentes. <u>Mas é porque eu era acanhada.</u>	(p.26-27) Yerma Outra vez, Vítor mesmo, quando eu tinha quatorze anos – ele era um homem e tanto -, me tomou em seus braços para saltar um rego d'água. E eu tremia toda por dentro que podia até ouvir o bater dos dentes. <u>(elipse)</u>

No primeiro caso, entende-se que o adjetivo *fortes* haja sido acrescentado – na tradução de 2000 - com sentido de reforçar as qualidades dos filhos da 1ª Velha, embora não conste no original. Ainda assim, acreditamos que a opção do tradutor restringe a significação do original: dizer que os filhos são como sóis não é somente afirmar sua força, mas sim atribuir-lhes o sentido transcendental. Se a maternidade está ligada à terra, como vimos no Capítulo 1, o sol um dos fatores determinantes para a existência da vida. Os filhos são, portanto, responsáveis pela manutenção da vida, e estão ligados à preservação da espécie e ao futuro .

Já no segundo caso, o ponto de interrogação – acrescentado por ambos tradutores - subtrai um dado importante para a significação da obra: morar do outro lado do rio é viver de maneira oposta à *secura* em que vive a protagonista, e pode ser um forte indício para caracterizar as personagens – inclusive ao compor a proposta cênica. A personagem, como já se afirmou anteriormente, é o oposto de *Yerma*: velha, alegre e experiente. Neste caso, é necessário manter a afirmação. A utilização do ponto de interrogação apontará para uma dúvida que não existe no texto em espanhol.

O terceiro caso é, sem dúvida, um dos trechos de maior dificuldade tradutória, porque remete às preferências e ao modo de vida da 1ª Velha de maneira metafórica e poética. A tradução de 1963 manteve-se bem literal, e com isso, não conseguiu um efeito estético positivo. Já a tradução de 2000, por um lado, conseguiu manter a idéia de alguém que não tem medo de seguir seus impulsos e busca satisfazê-los, mas, por outro lado, deixou para trás uma série de imagens, relacionadas ao deleite proporcionado pela coragem de buscar aquilo que se deseja.

O quarto e o quinto casos foram traduzidos adequadamente em 1963. Embora a fala final da 1ª Velha tenha sido muito modificada, o que lhe deu um sentido muito menos enfático do que tinha em espanhol, não há elementos suficientes para desabonar o trabalho. A tradução de 2000, contudo, simplesmente elide sentenças que são bastante significativas para a compreensão do universo lorquiano, como constitutivas de um sistema simbólico próprio. Em ambas as situações, não pode ser desconsiderada a intertextualidade que perpassa toda a trilogia, sobretudo quando se refere à simbologia. A casa representa, no universo poético da “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, um ambiente destacadamente feminino, uma espécie de prisão a que estão sujeitas as mulheres honradas. Este é um símbolo¹²¹ que vai adquirindo importância paulatina dentro da trilogia: tem menor valor em *Bodas de Sangue*, aumenta consideravelmente seu destaque em *Yerma* e acaba por ser o ponto central do conflito em *A Casa de Bernarda Alba*. Da mesma forma, o cavalo tem uma significação bem marcada no conjunto de toda a obra do poeta e dramaturgo, e está bem calcada no senso comum que o remete à virilidade masculina. Assim, a 1ª Velha, ao referir-se aos relinchos do cavalo e à beleza do corpo de *Yerma*,

¹²¹ Conforme as análises do Capítulo 1.

sugere que a suposta infertilidade seja causada pela falta de desejo oriunda de um casamento infeliz.

O sexto caso é uma opção de extremo coloquialismo, no caso da tradução de 2000, que também não está de acordo com o tom da linguagem que as personagens utilizam. Além disso, a referida tradução não observa a concordância dos verbos imperativos “Me deixa, mulher, não me faça falar.”, utilizando aleatoriamente o pronome pessoal *tu* e o pronome de tratamento *você*.

O sétimo caso é uma elipse na tradução de 2000, que tira do leitor – seja ele diretor, ator ou espectador – uma informação importante, sobre o passado de Yerma e os seus reais sentimentos em relação a Vítor. Diferentemente do marido, que lhe foi imposto pelo pai, Vítor era sua possibilidade de realização como mulher, que nunca se concretizará com Juan. No texto de 1963, essa informação foi mantida com clareza. Talvez uma revisão cuidadosa – que incluísse o cotejo da tradução anterior – livrasse os leitores do constrangimento de uma Yerma mutilada.

3.1.7. A Casa de Bernarda Alba

A única tradução disponível no mercado é de autoria do professor Marcus Mota (2000), também inserida na *Série Mneumósis*. Tal como aconteceu na tradução de *Yerma*, na introdução de *A Casa de Bernarda Alba* também há um espaço de enunciação para o tradutor. Utilizando o mesmo vocabulário erudito, que tanto condena, o tradutor analisa a peça se, contudo, acrescentar informações de fato relevantes para o leitor. Um dos temas mais polêmicos levantados pelo tradutor diz respeito, especificamente, ao gênero de *A Casa de Bernarda Alba*: segundo sua perspectiva, a última peça que compõe a "Trilogia Dramática da Terra Espanhola" é uma espécie de síntese entre a farsa e a tragédia, típico da cultura espanhola:

Para *A casa* convergem tanto o ímpeto farsesco-popular de *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* (1922) com a tragicidade poética da linguagem de *María [sic] Pineda*¹²² (1925) (...). Este ridículo-trágico que aí se forma é a opção espanhola pelo excesso como forma de representar os limites entre ficção e realidade. MOTA (2000: 5)

¹²² Na verdade, o tradutor tenta se referir à peça *Mariana Pineda*.

Por mais que nos esforcemos, não conseguimos ver traços de farsa *A Casa de Bernarda Alba*. Talvez à custa de descuido com a linguagem e sua atualização, essa tradução possa ser recebida, hoje em dia, como farsa. Mas, ressaltamos, se assim acontecer, será unicamente por obra e mérito da tradução, nunca do texto original. A farsa¹²³ estava muito longe da proposta e dos objetivos que tinha García Lorca para seu teatro pós 1929. Claro que um surpreendente esforço de atualização, levado às últimas conseqüências, poderia fazer de *A Casa de Bernarda Alba* uma farsa, sobretudo se analisarmos as diferenças de costumes e o valor das tradições em cada um dos contextos envolvidos. No entanto, ratificamos, esta proposta não estaria de acordo com a seriedade que demandava a dramaturgia lorquiana. Embora Lorca tenha produzido farsas no início de sua carreira, a "Trilogia Dramática da Terra Espanhola" não pode ser vista, nem pelo espectador mais desatento, como farsesca. *A Casa de Bernarda Alba* é um drama¹²⁴, conforme o designado por García Lorca: suas personagens estão longe do tom burlesco e satírico de que a farsa se utiliza. São pessoas comuns, que buscam adaptar-se às normas sociais e tentam se resignar diante delas.

Salientamos, entretanto, que mantemos nossa proposta inicial, de acatar as designações atribuídas pelo próprio autor para cada uma das peças que compõem a "Trilogia Dramática da Terra Espanhola". Apenas referimos os conceitos de farsa e drama à guisa da concepção de MOTA (2000), no tocante a *A Casa de Bernarda Alba*, da qual discordamos veementemente. Mais do que mera discordância, nossas observações se justificam pelo temor de que a atualização provocada pela tradução, aliada à mudança significativa de costumes da sociedade atual em relação àquela dos anos 1930, bem como a intencionalidade do espectador que vai ao teatro, atualmente, muito mais em busca de entretenimento do que de reflexão, possam de fato interferir na recepção da peça.

Ambientada nesse espaço popular, como se espera de um drama, que trata da vida de pessoas comuns, *A Casa de Bernarda Alba* se caracteriza pelo uso intenso de coloquialismos, expressões populares, palavrões, onomatopéias (geralmente enunciados

¹²³ De acordo com CAMPOS (s.d., 51), farsa é a “obra teatral que visa acima de tudo provocar a gargalhada do público, por meio de disparates e duplos sentidos, com personagens tipicamente caricaturais.”

¹²⁴ De acordo com CARLSON (1997: 291) “O drama (...) fornece vislumbres da parte secreta, oculta da nossa natureza que a necessidade de viver em sociedade e de submeter-nos às normas da razão e da propriedade obscureceu. Por baixo desse verniz, a ‘crosta de esfriamento’ da civilização, está o obscuro e turbulento mundo da natureza, as paixões elementais do homem individual. Estas devem ser apenas reprimidas, e não obliteradas, e na tragédia elas afloram temporariamente.”

pela criadagem e pelas pessoas do povo) e provérbios (via de regra, usados por Bernarda e suas filhas), numa nítida alusão à proveniência de cada personagem. Diferente das outras peças que compõem a trilogia, o último texto escrito por García Lorca utiliza um vocabulário que muitas vezes beira o vulgar, ao qual a tradução precisa se adequar. A seguir, podem ser vistos alguns resultados do cotejamento do texto em espanhol com a tradução sob responsabilidade de MOTA (2000).

Federico García Lorca (1936)	Marcus Mota (2000)
(1444) CRIADA Por la <u>puerta</u> se va a la calle. Las sobras de hoy son para mí.	(17) CRIADA <u>A porta dá na rua.</u> As sobras de hoje são minhas.
(1472) ANGUSTIAS Y, además, <u>¡más vale onza en el arca que ojos negros en la cara!</u>	(44) ANGÚSTIA Acima de tudo, <u>mais vale dinheiro na arca que negros olhos no rosto!</u>
(1443) LA PONCIA (...) en la misa de mi madre, <u>que esté en gloria</u> , cantó. (...)	(16) PÔN CIA (...) Na missa por minha mãe, <u>que esteja no céu</u> , cantou. (...)
(1439) LA PONCIA (<i>sale comiendo chorizo y pan.</i>) Llevan ya más de dos horas de <u>gori-gori</u> .	(13) PÔN CIA (<i>entra comendo lingüiça e pão.</i>) Há mais de duas horas nesse <u>repique</u> .
(1442) LA PONCIA Ese día me encerraré con ella en un cuarto y le estaré <u>escupiendo</u> un año entero. “Bernarda, por esto, por aquello, por lo otro”, hasta ponerla como un <u>lagarto</u> machacado por los niños, que es lo que es ella y toda su parentela. (...)	(16) PÔN CIA Nesse dia vou me fechar com ela em um quarto e durante todo um ano <u>vou jogar na sua cara</u> : “Bernarda, por isto, por aquilo, por aquilo outro” até que ela se torne como um <u>lagarto</u> pisoteado por crianças, que é o que ela é e toda a sua parentela. (...)

No primeiro exemplo, a Criada lança mão de uma expressão popular para tentar afastar a Mendiga, que pede as sobras de comida. A tradução, neste caso, recorreria sem problemas ao equivalente popular “a porta da rua é serventia da casa”, bastante adequado à voz da Criada. No entanto, o tradutor optou por uma solução bem menos coloquial, opção que ele mesmo julga improcedente para os objetivos cênicos de oralidade e empatia com o público.

No segundo exemplo, Angústias ironiza o interesse de Pepe Romano pela irmã mais velha e mais feia, mas que tem maiores posses. Assim, lança mão de um provérbio que ressalta o poder do dinheiro diante das virtudes, tais como a beleza (com a qual Martírio não conta). *Onza*¹²⁵ é uma medida de valor que acabou se tornando, devido ao escasso uso, metonimicamente, um sinônimo de dinheiro. A lição moral que se tira é que ter dinheiro é mais importante do que ter beleza, idéia que a tradução preserva. No entanto,

¹²⁵ Segundo MOLINER (1991), é uma medida monetária (“duodécima parte del *as o *libra romana”)já em desuso que equivale à décima - sexta parte de uma libra e equivale um pouco menos a trinta gramas.

para adequar o conteúdo à fala da personagem, seria necessário encontrar outro provérbio em português que se referisse ao mesmo tempo a ambas as expectativas, ilustradas por objetos reconhecidamente relacionados à riqueza e à beleza. Na falta de um provérbio equivalente, o melhor seria não tentar criar outro inexistente e sintetizar, ainda que perdendo as imagens de moedas antigas guardadas em uma arca (ligadas à tradição familiar) e olhos negros (relacionados à beleza).

Já no terceiro exemplo, outra vez o tradutor encontra uma expressão popular, desta vez na voz de Pôncia. Em uma situação comum, uma personagem como esta apelaria simplesmente para o coloquial “que Deus a tenha”, sem grandes elaborações de linguagem. Tal opção certamente funcionaria muito bem no palco.

O quarto exemplo, é uma onomatopéia. O *gori-gori*, ou *gorigori* – segundo prefere grafar e definir MOLINER (1991) - é um canto fúnebre que acompanha os enterros. Ainda de acordo com o Dicionário de Uso anteriormente mencionado, trata-se de uma expressão jocosa, o que nos leva a crer que, de fato, *ladainha* seja muito mais adequado para o contexto do que *repique*. Embora nenhum dos dois seja uma onomatopéia, *ladainha* funciona sonoramente de maneira semelhante e remete às rezas murmuradas ao redor de um caixão.

O quinto e o sexto exemplos fazem parte da fala de Pôncia, na qual revela todo o rancor que sente em relação à patroa. Segundo ela, haverá um dia em que se fartará dos desmandos de Bernarda, e o tratamento entre as duas se inverterá. Tanto é assim que Pôncia pretende cuspir (*escupir*) em Bernarda por um ano inteiro, justificando cada movimento com uma atitude passada da matriarca. A tradução perde essa imagem ao traduzir *escupir* por “vou jogar na sua cara” e desconsidera a possibilidade da opção literal, muito mais adequada. Além disso, Pôncia também pretende deixá-la no meio da rua, depois de uma merecida surra, *ponerla como un lagarto machacado por los niños*. Neste caso, o uso da metáfora zoomórfica certamente não comporta a tradução literal. *Lagarto*, em espanhol, ainda de acordo com MOLINER (1991) significa uma pessoa de má índole, desprezível. Nossa opção por *lagartixa* procurou harmonizar a necessidade do coloquialismo com a possibilidade real de um animal tão insignificante que pudesse ser pisoteado por crianças.

No último exemplo, contudo, o raciocínio do tradutor precisa abarcar informações adicionais ao termo *lagarta* que, embora possa funcionar de forma análoga à anterior, tem traços semânticos diferentes do masculino *lagarto*: em espanhol, *lagarta* é usado metaforicamente, ainda segundo MOLINER (1991), para as prostitutas. O substantivo feminino é, portanto, um palavrão, enquanto o masculino não chega a sê-lo. Quando a 1ª Mulher chama, baixinho, Bernarda de “vieja lagarta recocida”, a está ofendendo de uma maneira até então não referida, fato que não pode ser desconsiderado na tradução. Assim, será preciso buscar, uma vez mais, outra metáfora zoomórfica que seja ofensiva à conduta moral feminina. Traduzir simplesmente como “puta” seria deixar de lado a relação que parece haver, no populacho, entre o ato sexual e a conduta animalesca, aos instintos essenciais de procriação e manutenção da espécie. A saída encontrada pelo tradutor não é uma solução, uma vez que não pode ser considerada, sequer, tradução literal. Ela está antes do literal, é fruto da inadvertência e da crença na transparência existente entre as duas línguas envolvidas no processo tradutório. Em uma tradução literal, a opção poderia ser “puta” simplesmente. Ainda assim, se estaria desprezando a metáfora e toda a gama de remissões e conexões extratextuais que ela estabelece. Da mesma forma, *recocida* significa bem mais do que simplesmente “cozida”: significa cozida várias vezes, algo muito próximo da expressão popular brasileira “não cozinha na primeira fervura”, como referência à idade e à experiência das mulheres. Apesar da existência de tal expressão, optamos por “requeentada”, para utilizar – conforme a estrutura original – um só adjetivo e não uma expressão idiomática.

Nossos critérios para a tradução da “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”

Tendo em vista todas as questões anteriormente trabalhadas, desde os aspectos teóricos da tradução até as peculiaridades da obra dramática à qual traduzimos, optamos por alguns critérios que devem balizar nossas escolhas e constituir a metodologia que norteará a tradução. Nosso critério fundamental é a opção por uma variante lingüística coloquial que

não deixe de lado o universo poético-simbólico lorquiano mas que mantenha, ao mesmo tempo, o tom austero de que os textos necessitam para efetivar-se como tragédia e drama.

Para garantir a oralidade, optamos por alguns “desvios” na norma culta da língua portuguesa, tais como a próclise no início de orações, e pela supressão completa das possíveis mesóclises. Optamos também pelo pronome de tratamento *você* (informal) e *senhor, -a* (formal), notadamente os preferidos no uso coloquial da língua na maior parte do território brasileiro e pelos possessivos *seu* e *sua*. Tal opção encerrou um dos maiores conflitos na tradução dos textos estudados, devido às peculiaridades e especificidades no uso dos pronomes no Brasil e na Espanha: no espanhol peninsular, o uso pronominal serve para assinalar com clareza o nível das relações sociais. O grau de intimidade e formalidade entre os participantes de uma conversa é balizado pelo uso pronominal. *Tú* é índice de informalidade e intimidade, enquanto *usted* marca distanciamento e formalidade. Inclusive as relações familiares costumam refletir essas regras.

Como já foi visto, na “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, a presença do coro, composto para ser acompanhado pela guitarra flamenca, é bastante marcante. Acreditamos que os versos do coro devem ser mantidos em espanhol, e que seria uma impropriedade cantá-los em português, uma vez que o flamenco é, também, uma expressão genuinamente espanhola. Assim, tentar harmonizar a musicalidade típica do flamenco com sonoridade da língua portuguesa resultaria completamente inadequado. O flamenco necessita da língua espanhola para alcançar a plenitude de sua beleza. Então, resolvemos manter o coro em espanhol. Nas notas de pé de página, haverá uma tradução livre de cada uma das canções, sempre com o sentido de orientar a montagem, ainda que tais traduções não devam formar parte do espetáculo¹²⁶.

Em alguns casos, observamos, paradoxalmente, que vocábulos ou expressões marcadamente espanholas são mais transparentes se mantidas no original. O vocábulo “*salud*”, por exemplo, forma de saudação utilizada tanto em *Bodas de Sangue* como em *Yerma*, não encontra, no Português atual, um equivalente adequado ao contexto. Embora MOLINER (1991), admita que o termo possa ser utilizado como equivalente de “*salve*” ou de “*buenas tardes*”, por exemplo, acreditamos que, diferente de um mero “*olá*” ou “*bom*

¹²⁶ No caso de o diretor decidir pela inclusão dos coros em Português, sugerimos que utilize as traduções que para eles foram feitas por Cecília Meireles. Tanto para *Bodas de Sangue* como para *Yerma* o empenho da poeta brasileira rendeu belos frutos.

dia”, o vocábulo “salud” é expressão de bons augúrios em sentido amplo. Pensamos em traduzi-la simplesmente por “salve”. Ainda assim, tal opção nos pareceu bastante redutora, diante de todo o significado que o vocábulo encerra. Talvez o uso brasileiro que mais se assemelhe ao uso espanhol se realize em situação de brinde, em que se deseja “saúde”. Esta, entretanto, não é a situação em que o vocábulo aparece no texto em espanhol.

Além disso, na época em que as peças foram escritas, “salud” era saudação corrente entre os republicanos. Em “Vale a pena sonhar”, documentário dirigido por Stela Grisoti e Rudi Böhm, em 1997¹²⁷, sobre a vida do brasileiro Apolônio de Carvalho, que lutou na Guerra Civil Espanhola, consta o seguinte relato, de autoria de George Orwell (1903-1950)¹²⁸:

Pela primeira vez em minha vida eu estava em uma cidade onde a classe trabalhadora estava no poder. Praticamente todas as edificações, fosse qual fosse o tamanho, (...) encontravam-se ornamentadas com a bandeira vermelha dos trabalhadores ou com a vermelha e negra dos anarquistas. (...) E todos se chamavam de “camaradas” e “tu”, dizendo “salud” ao invés de “buenos días”.

Monteiro Lobato, na tradução do romance *Por quem os sinos dobram*, de Ernest Hemingway, manteve a expressão espanhola “salud” (p. 07) como forma de saudação entre os republicanos. É evidente que, neste caso, o original foi escrito em inglês e, portanto, o espanhol é uma língua estrangeira no próprio texto, o que justifica sua manutenção também na tradução para o português. De qualquer maneira, acreditamos, “salud” pode ser considerada uma expressão típica da língua espanhola, além de demarcar historicamente o conflito entre republicanos e nacionalistas, contexto ao qual a “Trilogia Dramática da Terra Espanhola” alude. Embora não tenhamos identificado nenhuma relação direta entre a saudação e uma possível atitude republicana, em sentido estrito, em qualquer uma das personagens que a enuncia, o que poderia ser importante elemento para a composição da personagem, optamos por mantê-las no corpo do texto, acompanhadas de explicação nas N.T.

¹²⁷ Vídeo produzido em cooperação entre a Superfilmes e a TV Cultura, disponível em www.dvdversatil.com.br.

¹²⁸ O autor lutou em Barcelona em 1937, e publicou em 1938 “Homage to Catalonia”, traduzido ao Português como “Lutando na Espanha”.

Também tomamos especial cuidado com as traduções de nome próprios, alguns deles muito carregados semanticamente¹²⁹. Partimos do princípio de que os nomes próprios não devem ser traduzidos aleatoriamente, porque são marca fundamental da personagem, sobretudo em teatro - e em especial no teatro lorquiano, que surpreende no sentido de atribuir características às personagens por meio de seus nomes. A manutenção desses nomes considera a facilidade ou dificuldade de pronúncia que cada um deles pode ou não encerrar. Via de regra, os nomes foram mantidos, tais como Bernarda Alba e Adela, de *A Casa de Bernarda Alba* e Leonardo, de *Bodas de Sangue*. Em outros casos, a manutenção demandou uma adaptação de grafia – como, por exemplo, com as personagens Prudência, Maria Josefa, Madalena, Amélia, Martírio e Angústias de *A Casa de Bernarda Alba* e Vítor e Maria, de *Yerma*.

No caso de Pôncia (La Poncia), de *A Casa de Bernarda Alba*, além da adaptação da grafia, subtraímos o artigo definido espanhol, uma marca depreciativa que não encontra equivalente nos nomes próprios brasileiros. Em comparação com a Criada, hierarquicamente inferior a Pôncia (que desempenha no drama um papel de governanta e alcoviteira ao mesmo tempo)¹³⁰, o uso do artigo definido lhe confere uma posição à meia medida entre a criadagem e a família: não é suficientemente serviçal para não ter nome próprio, tampouco é importante o bastante para ter um nome respeitável.

Semelhante situação aconteceu com o nome do objeto de disputa entre as filhas de Bernarda Alba, Pepe el Romano. Entretanto, neste caso o substantivo masculino não é depreciativo: enfatiza o apostro que qualifica a personagem¹³¹. Optamos por também excluir o artigo, e traduzir o nome por Pepe Romano, simplesmente. Tal opção, temos consciência, traz consigo a possibilidade – inexistente no original – de dar a entender que Romano é o sobrenome de Pepe. No entanto, uma vez mais, não encontramos outra solução possível.

Não obstante, em alguns casos, pareceu-nos mais adequado manter o nome espanhol, como aconteceu com Juan (em *Yerma*), que de certa maneira já é um nome

¹²⁹ Detalhamos, aqui, os critérios de tradução dos nomes próprios, sem esquecer que, nas três peças há um grande número de personagens que são nomeados simplesmente por sua função social, fato bastante evidente em *Bodas de Sangue*, mas também importante em *Yerma* (as Cunhadas, as Lavadeiras) e em *A Casa de Bernarda Alba* (a Criada).

¹³⁰ Em alguns momentos, Pôncia e a Criada cumprem o papel antecipatório e coletivo que em *Bodas de Sangue* e *Yerma* era desempenhado pelos coros.

¹³¹ É importante ressaltar que Pepe não chega a ser uma personagem de fato, uma vez que não tem fala e tampouco consta na lista de personagens elaborada pelo autor.

comum no Brasil, além de naturalmente relacionável à Espanha. Acreditamos que o nome é de fácil pronúncia e que pode ajudar a criar a ambientação espanhola que procuramos não tirar do texto, segundo nossas concepções de não o desestrangeirizar totalmente. Salientamos, sobre a mesma peça, que em nenhum momento ocorreu-nos traduzir o nome da protagonista, embora isso fosse semanticamente possível, já que no original, García Lorca apropriou-se do adjetivo *yermo,-a*, (seco, -a), e deu-lhe estatuto de nome próprio.

Em um caso específico de *A Casa de Bernarda Alba*, o do marido de Pôncia, Evaristo *el Colorín*, optamos por traduzir o aposto e manter o nome próprio. Já que a personagem é identificada não só por seu nome mas também por sua atividade (criador de pintassilgos), e tendo em conta que a relação entre nome e atividade também ocorre com frequência no Brasil, traduzimos seu nome por Evaristo Pintassilgo.

4. TRADUÇÕES ANOTADAS E COMENTADAS

Bodas de Sangue

Tragédia em três atos e sete quadros
(1933)

PERSONAGENS

A MÃE
A NOIVA¹³²
A SOGRA
A MULHER DE LEONARDO
A CRIADA
A VIZINHA
MOÇAS
LEONARDO
O NOIVO
O PAI DA NOIVA
A LUA
A MORTE (como mendiga)
LENHADORES
RAPAZES

PRIMEIRO ATO

PRIMEIRO QUADRO
Quarto pintado de amarelo

NOIVO (*Entrando.*)

Mãe.

MÃE

O quê?

NOIVO

Estou indo.

¹³²Há uma diferença de costumes entre Espanha e Brasil no que se refere aos acordos anteriores ao casamento. Enquanto no Brasil existe uma etapa intermediária entre o namoro e o casamento – geralmente caracterizada pela intenção de compromisso e pela troca de alianças – usadas na mão direita – e que pode variar de poucos meses a muitos anos; na Espanha, não há propriamente uma etapa de noivado. O casamento é acertado entre as famílias, e o *noviazgo* é caracterizado por um período curto de preparativos para o casamento. A *novia* recebe do *novio* um anel que simboliza o compromisso. Normalmente, os vocábulos *novio*, *-a* são traduzidos em Língua Portuguesa, por *namorado*, *-a*. Contudo, também é aceitável a tradução por noivo, *-a*. Nessa peça, optamos por manter a designação de *Noivo* e *Noiva*, uma vez que, além de uma evidente referência ao papel social de cada uma das personagens, o termo adquire o status de nome próprio.

Para onde? MÃE

Para as vinhas. *(Faz menção de sair.)* NOIVO

Espere. MÃE

A senhora quer alguma coisa? NOIVO

Filho, o almoço. MÃE

Deixe pra lá. Comerei uvas. Dê a navalha. NOIVO

Para quê? MÃE

Para cortá-las. NOIVO *(Rindo.)*

MÃE *(Entre dentes e procurando-a.)*

A navalha, a navalha... Malditas sejam todas as navalhas e maldito seja o infeliz que as inventou.

Vamos mudar de assunto. NOIVO

E as escopetas e as pistolas e a menor faca, e até as enxadas e os rastelos da relva. MÃE

Está bom. NOIVO

Tudo o que pode cortar o corpo de um homem. Um homem bonito, na flor da idade¹³³, que sai para as vinhas ou vai aos seus olivais, porque são dele, herdados... MÃE

Cale-se. NOIVO *(Baixando a cabeça.)*

... e esse homem não volta. Ou, se volta, é para que lhe ponham uma palma em cima ou um prato de sal grosso para que não inche. Não sei como você se atreve a levar uma navalha em seu corpo, nem como eu deixo a serpente dentro da arca. MÃE

Já está satisfeita? NOIVO

Mesmo que eu vivesse cem anos, não falaria de outra coisa. Primeiro seu pai, que cheirava a cravo e o desfrutei três escassos anos. Depois teu irmão. É justo e possível que uma coisa tão pequena como uma pistola ou uma navalha possa acabar com um homem que é um MÃE

¹³³ No original, “con su flor en la boca”, numa clara relação entre a juventude e a virilidade masculina. Nossa opção, busca expressar a mesma idéia.

touro¹³⁴? Não me calaria nunca. Passam os meses e o desespero me arde nos olhos e da raiz até a ponta dos cabelos.

NOIVO (*Mais alto.*)

Vamos acabar com isso?

MÃE

Não. Não vamos acabar. Alguém pode me trazer seu pai de volta? E seu irmão? E depois, o presídio. O que é o presídio? Ali comem, ali fumam, ali tocam instrumentos! Meus mortos cheios de relva, sem falar, já viraram pó; dois homens que eram dois gerânios... Os matadores, no presídio, saudáveis, olhando as montanhas...

NOIVO

E a senhora quer que eu os mate?

MÃE

Não... Eu falo porque... Como não vou falar, vendo você sair por essa porta? É que eu não gosto que carregue a navalha. É que... eu não gostaria que fosse para o campo.

NOIVO (*Rindo.*)

Ora, vamos!...

MÃE

Eu gostaria que você fosse uma mulher. Não iria ao arroio agora e juntas bordaríamos bandos e cachorrinhos de lã.

NOIVO (*Pega a mãe pelo braço e sorri.*)

Mãe, quer vir comigo às vinhas?

MÃE

E o que faria no parreiral uma velha? Iria me colocar embaixo das folhas.

NOIVO

Velha, velhinha, velhota.¹³⁵

MÃE

Seu pai é que me levava. Isso é de boa estirpe. Sangue. Seu avô deixou um filho em cada esquina. É disso que gosto. Os homens, homens; o trigo, trigo¹³⁶.

NOIVO

E eu, mãe?

MÃE

Você o quê?

NOIVO

Preciso lhe dizer de novo?

MÃE (*Séria.*)

¹³⁴ O touro, diretamente ligado às tradições espanholas, também é utilizado aqui como referência à masculinidade e à força que, paradoxalmente, é vencida pela navalha e pela pistola, pequenos instrumentos metálicos capazes de tirar a vida, graças ao derramamento de sangue. Segundo MATEOS DE MURQUIO (1992: 163), o touro é um símbolo que encerra, ao mesmo tempo, a força e a derrota, em forma de sacrifício: “El toro es símbolo vivo. Se va agrandando a medida que se acerca el límite de su tiempo. También los amantes están condenados: su pasión los empujará al sacrificio.”

¹³⁵ No original ‘vieja, revieja, requetevieja’. Nossa opção leva em conta, excepcionalmente, o tom coloquial e burlesco, com que o Noivo trata a Mãe, segundo exceção igualmente feita pelo autor.

¹³⁶ Segundo MATEOS DE MURQUIO (1992: 141), ao afirmar a diferença entre os homens e o trigo, a Mãe está delimitando o território de cada elemento na sociedade: “Es decir, cada uno en lo suyo. Los límites son fijados por cada comunidad. (...) El equilibrio se logra, a juicio de la comunidad, de esta manera: el peso de los derechos del hombre contra el peso de las obligaciones de la mujer.”

Ah!

NOIVO

Parece má idéia?

MÃE

Não.

NOIVO

E, então?

MÃE

Eu mesma não sei. Assim, de repente, sempre me surpreende. Eu sei que a moça é boa, não é verdade? Tem bons modos, é trabalhadora, amassa seu pão e cose suas saias. Mas sinto, quando falo nela, como se me dessem uma pedrada na testa.

NOIVO

Que bobagem!

MÃE

Mais que bobagens! É que fico sozinha. Já não me resta outro além de você, e lamento sua partida.

NOIVO

Mas a senhora virá conosco.

MÃE

Não. Eu não posso deixar seu pai e seu irmão aqui sozinhos. Tenho que ir lá todas as manhãs e, se vou embora, é fácil que morra um dos Félix, um da família dos matadores, e o enterrem ao lado. E isso não! Isso que não! Porque eu os desenterro com as unhas e sozinha e os esmago contra a parede.

NOIVO (*Alto.*)

Pare com isso, já disse!

MÃE

Perdão. (*Pausa.*) Quanto tempo faz que se conhecem?

NOIVO

Três anos. Já pude comprar as vinhas.

MÃE

Três anos. Ela teve um namorado, não?

NOIVO

Não sei. Acho que não. As moças têm de observar com quem se casam.

MÃE

Sim. Eu não olhei para ninguém. Olhei para seu pai, e quando o mataram olhei para a parede da frente. Uma mulher com um homem, isso é tudo.

NOIVO

A senhora sabe que a minha noiva é boa.

MÃE

Não duvido disso. De qualquer maneira, sinto não saber como foi sua mãe.

NOIVO

Que diferença faz?

MÃE (*Olhando-o.*)

Filho.

NOIVO

O que a senhora quer?

MÃE

É verdade, tem razão! Quando quer que eu a peça?

NOIVO (*Alegre.*)

Domingo lhe parece bem?

MÃE

Levarei uns brincos antigos¹³⁷. E você compra para ela...

NOIVO

A senhora entende melhor disso...

MÃE

Compre para ela umas meias bordadas e, para você, dois trajes... Dois, não. Três! Não tenho mais ninguém além de você!

NOIVO

Já vou. Amanhã vou vê-la.

MÃE

Sim, sim. E vamos ver se me alegra com seis netos, ou quantos te dêem vontade de ter, já que seu pai não teve como fazê-los em mim.

NOIVO

O primeiro será para a senhora.

MÃE

Sim, mas que haja meninas. Eu quero bordar e fazer entremeios e ficar tranqüila.¹³⁸

NOIVO

Tenho certeza que a senhora vai gostar de minha noiva.

MÃE

Gostarei dela, sim. (*Vai beijá-lo e reage.*) Ande, você já está muito grande para beijos. Deve dá-los à sua mulher. (*Pausa. Aparte.*) Quando ela for.

NOIVO

Já vou indo.

MÃE

Atenção com a parte do moinho, que a terra está descuidada.

NOIVO

Está dito!

MÃE

Vá com Deus. (*Sai o Noivo. A Mãe fica sentada, de costas para a porta. Aparece na porta uma vizinha vestida de escuro, com lenço na cabeça.*) Entra.

VIZINHA

Como está?

MÃE

Como vê.

VIZINHA

Eu descí até a loja e vim lhe ver. Moramos tão longe!

MÃE

Faz vinte anos que não subo até o alto da rua.

¹³⁷ No original: “*pendientes de azófar, que son antiguos*”, literalmente, *brincos de latão*, em português. Optamos por elidir o material de que é feito o brinco porque a expressão *latão* certamente não alcançaria o mesmo tom do original, que remete a um presente especial.

¹³⁸ A posição da Mãe em relação à existência de netas para fazerem-lhe companhia é uma referência clara aos papéis sociais de homens e mulheres na sociedade rural espanhola dos anos 1930.

Você está bem.

VIZINHA

Você acha?

MÃE

VIZINHA

As coisas passam. Há dois dias trouxeram o filho da minha vizinha com os dois braços cortados pela máquina. (*Senta-se.*)

MÃE

O Rafael?

VIZINHA

Sim. E ali está. Muitas vezes penso que teu filho e o meu estão melhor onde estão, dormindo, descansando, do que expostos a ficar inúteis.

MÃE

Cale a boca! Tudo isso são invenções, não servem de consolo!

VIZINHA

Ai!

MÃE

Ai! (*Pausa.*)

VIZINHA (*Triste.*)

E seu filho?

MÃE

Saiu.

VIZINHA

Finalmente comprou as vinhas!

MÃE

Teve sorte.

VIZINHA

Agora se casará.

MÃE

(*Como que despertando e aproximando sua cadeira da cadeira da vizinha.*)

Escute.

VIZINHA

Fale.

MÃE

Conhece a noiva do meu filho?

VIZINHA

Boa moça!

MÃE

Sim, mas...

VIZINHA

Mas não há quem a conheça a fundo. Mora sozinha com seu pai, tão longe, a dez léguas da casa mais próxima. Acostumada à solidão.

MÃE

E a mãe dela?

VIZINHA

Essa eu conheci. Bonita. O rosto brilhante como o de um santo, mas nunca gostei dela. Não amava seu marido.

MÃE (*Alto.*)

Mas quantas coisas vocês sabem!

VIZINHA

Desculpe. Não quis ofender, mas é verdade. Agora, se foi decente ou não, ninguém sabe. Disso não se fala. Ela era orgulhosa.

MÃE

Sempre igual!

VIZINHA

Você que perguntou!

MÃE

É que eu gostaria que ninguém as conhecesse, nem a viva, nem a morta. Que fossem como dois cactos: ninguém fala deles, mas sabe-se que podem machucar.

VIZINHA

Tem razão. Seu filho é muito valioso.

MÃE

Muito. Por isso cuido dele. Tinham me dito que a moça teve um noivo, tempos atrás.

VIZINHA

Ela devia ter uns quinze anos. Ele se casou já faz dois anos, com uma prima dela, por certo. Ninguém se lembra do noivado.

MÃE

Como você se lembra, então?

VIZINHA

Você faz cada pergunta!

MÃE

Cada um gosta de saber do que lhe dói. Quem foi o noivo?

VIZINHA

Leonardo.

MÃE

Que Leonardo?

VIZINHA

Leonardo, o dos Félix.

MÃE (*Levantando-se.*)

Dos Félix!

VIZINHA

Mulher, que culpa tem Leonardo? Ele tinha oito anos quando tudo aconteceu.

MÃE

É verdade... Mas ouço o nome dos Félix e é como se (*Entre dentes.*) a minha boca se enchesse de barro (*Cospe.*) e tenho que cuspir para não matar.

VIZINHA

Calma! O que você ganha com isso?

MÃE

Nada. Mas você me compreende.

VIZINHA

Não se oponha à felicidade de teu filho. Não diga nada para ele. Você está velha. Eu também. A ti e a mim só nos resta calar.

MÃE

Não lhe direi nada.

VIZINHA (*Beijando-a.*)

Nada.

MÃE (*Serena.*)

Como são as coisas!...

VIZINHA

Já vou, que logo chegará minha gente do campo.

MÃE

Viu que dia quente?

VIZINHA

Os menininhos que levam água aos segadores estão pretinhos. Adeus, mulher.

MÃE

Até logo.

(A Mãe se dirige à porta da esquerda. No meio do caminho se detém e lentamente se benze.)

CORTINA

SEGUNDO QUADRO

Quarto pintado de rosa com cobre e ramos de flores populares. No centro, uma mesa com toalha. É de manhã.

(Sogra de Leonardo com um bebê nos braços, nanando-o. A mulher, no outro canto, faz tricô.)

SOGRA¹³⁹

*Nana, niño, nana*¹⁴⁰

¹³⁹ Esta longa canção de ninar, em que se alternam a Mulher e a Sogra, não tem somente o objetivo de embalar o sono do bebê. Como acontecia no teatro grego, a canção tem na peça uma função antecipatória, uma vez que introduz os elementos que contribuirão para o trágico desenlace: cavalo e sede (simbolizando a pulsão sexual reprimida), punhal de prata (com que se efetivará o assassinato), sangue que corre mais forte que a água, entre outros. Tanto a Mulher como a Sogra pedem à criança que durma, como se quisessem poupá-la da dor que se anuncia.

¹⁴⁰ Nana, menino, nana
com o cavalo grande
Que não quis a água.
A água era negra
dentro dos galhos.
Quando chega à ponte
se detém e canta.
Quem dirá, meu menino
o que tem a água,

*del caballo grande
Que não quis a água.
El agua era negra
dentro de las ramas.
Cuando llega al puente
se detiene y canta.
¿Quién dirá, mi niño
lo que tiene el agua,
con su larga cola
por su verde sala?*

MULHER

*Duérmete, clavel,¹⁴¹
que el caballo no quiere beber.*

SOGRA

*Duérmete, rosal,¹⁴²
que el caballo se pone a llorar,
las patas heridas,
las crines heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata.
Bajaban al río,
¡Ay, cómo bajaban!
la sangre corría
más fuerte que el agua.*

MULHER

*Duérmete, clavel,¹⁴³
que el caballo no quiere beber.*

SOGRA

Duérmete, rosal,¹⁴⁴

com sua longa cola
por sua verde sala?

¹⁴¹ Dorme, meu cravinho
que o cavalo não quer beber.,

¹⁴² Dorme, minha rosa,
que o cavalo já começa a chorar,
as patas feridas,
as crinas geladas
dentro dos olhos
um punhal de prata.

Desciam o rio,
Ai, como desciam!
O sangue corria
mais forte que a água.

¹⁴³ Dorme, meu cravinho,
que o cavalo não quer beber.

que el caballo se pone a llorar.

MULHER

*No quiso tocar¹⁴⁵
la orilla mojada
su belfo¹⁴⁶ caliente
con moscas de plata.
A los montes duros
solo relinchaba
con el río muerto
sobre la garganta.
¡Ay caballo grande
que no quiso el agua!
¡Ay dolor de nieve,
caballo del alba!*

SOGRA

*¡No vengas! Detente,¹⁴⁷
cierra la ventana
con ramas de sueños
y sueño de ramas.*

MULHER

Mi niño se duerme.¹⁴⁸

SOGRA

Mi niño se calla.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Dorme, minha rosa,
que o cavalo já começa a chorar.

¹⁴⁵ Não quis tocar
na margem molhada
seu focinho quente
com moscas de prata.
Para os montes duros
relinchava sozinho
com o rio morto
sobre a garganta.

Ai, cavalo grande
que não quis a água!
Ai, dor de neve,
cavalo do alvorecer!

¹⁴⁶ Literalmente: beijo.

¹⁴⁷ Não venha! Detenha-se
feche a janela
com os galhos dos sonhos
e sonho de galhos.

¹⁴⁸ Meu menino dorme.

¹⁴⁹ Meu menino se cala.

MULHER

*Caballo, mi niño*¹⁵⁰
tiene una almohada.

SOGRA

*Su cuna de acero.*¹⁵¹

MULHER

*Su colcha de holanda.*¹⁵²

SOGRA

*Nana, niño, nana.*¹⁵³

MULHER

*Ay caballo grande*¹⁵⁴
que no quiso el agua!

SOGRA

*¡No vengas, no entres!*¹⁵⁵
Vete a la montaña.
Por los valles grises
donde está la jaca.

MULHER (*Olhando.*)

*Mi niño se duerme.*¹⁵⁶

SOGRA

*Mi niño descansa.*¹⁵⁷

MULHER (*Baixinho.*)

*Duérmete, clavel,*¹⁵⁸

¹⁵⁰ Cavalo, meu menino
tem um travesseiro.

¹⁵¹ Seu berço de metal.

¹⁵² Sua colcha de linho.

¹⁵³ Nana, menino, nana.

¹⁵⁴ Ai, cavalo grande

que não quis a água!

¹⁵⁵ Não venha, não entre!

Vá para a montanha.

Pelos vales acinzentados

onde está a égua.

¹⁵⁶ Meu menino dorme.

¹⁵⁷ Meu menino descansa.

¹⁵⁸ Dorme, meu cravinho,

que o cavalo não quer beber.

que el caballo no quiere beber.

SOGRA (*Levantando-se e muito baixinho.*)
*Duérmete, rosal,*¹⁵⁹
que el caballo se pone a llorar.

(*Saem com o menino. Entra Leonardo.*)

LEONARDO

E o menino?¹⁶⁰

MULHER

Dormiu.

LEONARDO

Ontem não esteve bem. Chorou à noite.

MULHER

Hoje está como uma dália. E você? Foi à casa do ferreiro?

LEONARDO

Estou vindo de lá. Pode acreditar? Faz dois meses que ponho ferraduras novas no cavalo e sempre caem. Pelo visto ele as arranca com as pedras.

MULHER

E será que você não o usa demais?

LEONARDO

Não. Quase não o uso.

MULHER

Ontem as vizinhas me disseram que tinham visto você no limite da planície.

LEONARDO

Quem disse isso?

MULHER

As mulheres que colhem alcaparras. Certamente me surpreendeu. Era você?

LEONARDO

Não. Que estaria eu fazendo ali, naquela secura?

MULHER

Foi o que eu disse. Mas o cavalo estava rebentando de suor.

LEONARDO

Você o viu?

MULHER

Eu não, minha mãe.

LEONARDO

Ela está com o menino?

¹⁵⁹ Dorme, minha rosa,

que o cavalo já começa a chorar.

¹⁶⁰ Segundo CORREA (1970: 87) “Dentro de las fuerzas de la tradición hay otras que debieran obrar como refrenadotas de la progresiva acumulación de acontecimientos desastrosos, pero que son precisamente atropelladas por la violencia del sino interior. Tal es en un sentido amplio la presencia del Niño. Sin duda alguna la presencia del Niño en el hogar de Leonardo tiene tal función y a él se apela en momentos decisivos para impedir acontecimientos posteriores.

MULHER
 Sim. Você quer um suco de limão?
 LEONARDO
 Com água bem gelada¹⁶¹.
 MULHER
 Como você não veio almoçar!...
 LEONARDO
 Estive com os medidores de trigo. Sempre me distraem.
 MULHER (*Fazendo o suco e muito terna.*)
 E pagam bom preço?
 LEONARDO
 O justo.
 MULHER
 Preciso de um vestido e o menino de uma touca com laços.
 LEONARDO.
 Vou vê-lo.
 MULHER
 Tenha cuidado, que está dormindo.
 SOGRA (*Entrando.*)
 Mas quem dá essas corridas com o cavalo? Estava lá embaixo, estendido, com os olhos fora de órbita como se tivesse chegado do fim do mundo.
 LEONARDO (*Ácido.*)
 Eu.
 SOGRA
 Desculpe, o cavalo é seu.
 MULHER (*Tímida.*)
 Esteve com os medidores de trigo.
 SOGRA
 Por mim, pode matá-lo. (*Senta-se. Pausa.*)
 MULHER
 A limonada. Está gelada?
 LEONARDO
 Sim.
 MULHER
 Sabe que vão pedir a mão de minha prima?
 LEONARDO
 Quando?
 MULHER
 Amanhã. O casamento será dentro de um mês. Espero que nos convidem.
 LEONARDO (*Sério.*)
 Não sei.
 SOGRA

¹⁶¹ Relaciona-se, neste caso, o calor e a sede do cavalo ao desejo manifesto de Leonardo por beber a limonada com água bem gelada. Leonardo é a personagem que dá vazão aos seus instintos mais primitivos, assim como o faz o cavalo.

Acho que mãe dele não estava muito satisfeita com o casamento.

LEONARDO

E talvez tenha razão. Há que ter cuidado com ela.

MULHER

Não gosto que pensem mal de uma boa moça.

SOGRA

Mas ele diz isso porque a conhece. Não vê que foi namorada dele durante três anos?

(Intencionalmente.)

LEONARDO

Mas a deixei. *(Para sua mulher.)* Vai chorar agora? Pare! *(Afasta bruscamente as mãos dela do rosto.)* Vamos ver o menino.

(Saem abraçados. Aparece a Moça, alegre. Entra correndo.)

MOÇA

Senhora.

SOGRA

O que foi?

MOÇA

O noivo chegou à loja e comprou tudo o que havia de melhor.

SOGRA

Veio sozinho?

MOÇA

Não, com a mãe. Séria, alta *(Imita-a.)*. Que luxo!

SOGRA

Eles têm dinheiro.

MOÇA

E compraram umas meias bordadas!... Ai, que meias! O sonho de qualquer mulher em matéria de meias! Olhe: uma andorinha aqui *(aponta para o tornozelo)*, um barco aqui *(aponta para a panturrilha)* e aqui uma rosa *(aponta para a coxa)*.

SOGRA

Menina!

MOÇA

Uma rosa com sementes e talo! Ai, tudo em seda!

SOGRA

Vão se juntar dois bons capitais.

(Aparecem Leonardo e sua Mulher)

MOÇA

Venho dizer-lhes o que estão comprando.

LEONARDO *(Alto.)*

Não nos importa.

MULHER

Deixe-a.

SOGRA

Leonardo, não é para tanto.

MOÇA

Me dê licença. *(Sai chorando.)*

SOGRA

Que necessidade você tem de ficar mal com as pessoas?

LEONARDO
 Não lhe perguntei sua opinião. (*Senta-se.*)
 SOGRA
 Está bem. (*Pausa.*)
 MULHER
 Que você tem? Que idéia o está incomodando? Não me deixe assim, sem saber nada...
 LEONARDO
 Pare.
 MULHER
 Não. Quero que você me olhe e me diga.
 LEONARDO
 Me deixe. (*Levanta-se.*)
 MULHER
 Aonde vai, filho?
 LEONARDO (*Ácido.*)
 Pode ficar quieta?
 SOGRA (*Enérgica, para a filha.*)
 Cale-se! (*Sai Leonardo.*) O menino!
 (*Sai e retorna com o bebê os braços. A Mulher permaneceu de pé, imóvel.*)

*Las patas heridas,¹⁶²
 las crines heladas,
 dentro de los ojos
 un puñal de plata.
 Bajaban al río,
 ¡Ay, cómo bajaban!
 la sangre corría
 más fuerte que el agua.*

MULHER (*Voltando-se lentamente, como que sonhando.*)
*Duérmete, clavel,¹⁶³
 que el caballo se pone a beber.*

SOGRA
Duérmete, rosal¹⁶⁴

¹⁶² A mesma canção de ninar que inicia o quadro, a gora o encerra, reforçando o anúncio dos trágicos acontecimentos.

As patas feridas,
 as crinas geladas
 dentro dos olhos
 um punhal de prata.
 Desciam o rio,
 Ai, como desciam!
 O sangue corria
 mais forte que a água.

¹⁶³ Dorme, meu cravinho,
 que o cavalo já começa a beber.

¹⁶⁴ Dorme, minha rosa,

que el caballo se pone a llorar.

MULHER

*Nana, niño, nana.*¹⁶⁵

SOGRA

*¡Ay caballo grande*¹⁶⁶
que no quiso el agua!

MULHER (*Dramática.*)

*No vengas, no entres!*¹⁶⁷
ete a la montaña!
¡Ay dolor de nieve,
caballo del alba!

SOGRA (*Chorando.*)

*Mi niño se duerme...*¹⁶⁸

MULHER (*Chorando e aproximando-se lentamente.*)
*Mi niño descansa...*¹⁶⁹

SOGRA

*Duérmete, clavel,*¹⁷⁰
que el caballo se pone a beber.

MULHER (*Chorando e apoiando-se sobre a mesa.*)
*Duérmete, rosal,*¹⁷¹
que el caballo se pone a llorar.

CORTINA

TERCEIRO QUADRO

que o cavalo já começa a chorar.

¹⁶⁵ Nana, menino, nana.

¹⁶⁶ Ai, cavalo grande

que não quis a água!

¹⁶⁷ Não venha, não entre!

Vá para a montanha!

Ai, dor de neve,

cavalo do alvorecer!

¹⁶⁸ Meu menino dorme...

¹⁶⁹ Meu menino descansa...

¹⁷⁰ Dorme, meu cravinho

Que o cavalo já começa a beber.

¹⁷¹ Dorme, minha rosa,

que o cavalo já começa a chorar.

Interior da cueva¹⁷² onde vive a noiva. Ao fundo, uma cruz de grandes flores cor de rosa. As portas redondas¹⁷³ com cortinas de entremeios e laços rosa. Pelas paredes de material branco e duro, leques redondos, jarros azuis e pequenos espelhos.

CRIADA

Passem... (*Muito afável, cheia de hipocrisia humilde. Entram o Noivo e sua mãe. A Mãe vestida de seda negra e xale de entremeios. O Noivo, vestido de veludo preto e com uma grande corrente de ouro.*) Querem sentar? Eles já vêm. (*Sai.*)

(*Ficam mãe e filho sentados, imóveis como estátuas. Longa pausa.*)

MÃE

Você trouxe o relógio?

NOIVO

Sim. (*Tira-o e o olha.*)

MÃE

Temos que voltar a tempo. Como essa gente mora longe!

NOIVO

Mas as terras são boas.

MÃE

Boas, mas muito isoladas. Quatro horas de distância e nem uma casa ou árvore pelo caminho.

NOIVO

Esta é a parte seca.

MÃE

O seu pai a teria coberto de árvores.

NOIVO

Sem água?

MÃE

Teria buscado¹⁷⁴. Nos três anos que esteve casado comigo, plantou dez cerejeiras. (*Rememorando.*) As três nogueiras do moinho, todo um vinhedo e uma planta que se chama Júpiter, que dá flores vermelhas, e que secou¹⁷⁵. (*Pausa.*)

NOIVO (*Referindo-se à noiva.*)

Deve estar se vestindo.

(*Entra o Pai da noiva. É idoso, com o cabelo branco e brilhante. A cabeça, inclinada. A Mãe e o Noivo levantam-se e se dão as mãos em silêncio.*)

PAI

Muito tempo de viagem?

¹⁷² Vocábulo mantido no original. Espécie de caverna, típica da Andaluzia. Diferentemente das demais mulheres da peça, a Noiva vive, portanto, em uma habitação primitiva e, de certa maneira, menos civilizada. Tal condição significa que ela está mais ligada aos seus instintos e menos presa às convenções sociais. Além disso, a “cueva”, úmida e escura, é também uma representação do órgão sexual feminino.

¹⁷³ As formas arredondadas e os tons de rosa do cenário intensificam ainda mais a conotação ligada à sexualidade feminina.

¹⁷⁴ A Mãe procura destacar sempre as qualidades de seu falecido marido, que trabalhou a terra, fazendo-a prosperar e produzir riqueza. Contra a aridez da terra, teria trazido água. Segundo CORREA (1970: 93), a mulher, em *Bodas de Sangue* está intimamente relacionada à terra: “La Madre es tierra fértil que ha ya asegurado la reproducción. La Novia es tierra lista para cumplir con la misma función de procreación.”

¹⁷⁵ Neste caso, a Mãe, uma vez mais se refere à virilidade masculina por meio de flores e plantas. A ênfase à planta chamada Júpiter é uma alusão à sua própria vida sexual, vencida pela morte.

Quatro horas. (*Sentam-se.*)

MÃE

Vieram pelo caminho mais longo.

PAI

Eu já estou velha para andar pelas barrancas do rio.

MÃE

Ela enjoa. (*Pausa.*)

NOIVO

Boa colheita de esparto¹⁷⁶.

PAI

Verdade, boa mesmo.

NOIVO

PAI

No meu tempo, nem esparto dava nesta terra. Foi necessário castigá-la e até chorar sobre ela, para que nos desse algo proveitoso.

MÃE

Mas agora dá. Não se queixe. Não vim pedir nada.

PAI (*Sorrindo.*)

Você é mais rica que eu. As vinhas são um bom capital. Cada folha, uma moeda de prata. O que lastimo é que as terras... entende?... estejam separadas. Eu gosto de tudo junto. Tenho um espinho no coração, que é essa hortinha¹⁷⁷ metida entre as minhas terras, que não querem me vender nem por todo ouro do mundo.

NOIVO

Isso acontece sempre.

PAI

Se pudéssemos, com vinte pares de bois, trazer sua vinhas e pô-la na ladeira... que alegria!

MÃE

Para quê?

PAI

O que é meu, é dela. O que é seu, é dele. Para ver tudo junto, que junto é uma beleza!

NOIVO

E seria menos trabalho.

MÃE

Quando eu morrer, vendam aquilo e comprem aqui do lado.

PAI

Vender, vender. Que nada! Comprar, filha, comprar tudo. Se eu tivesse tido filhos, teria comprado todo esse matagal até a parte do córrego. Porque a terra não é boa, mas com braços pode-se torná-la boa, e como não passa gente por aqui, não roubam os frutos e se pode dormir tranqüilo. (*Pausa.*)

MÃE

¹⁷⁶ O esparto (*Stipa tenacissima*) é uma gramínea muito comum na Espanha, com a qual se fazem cordas, sapatos, cestas, esteiras, capachos e papel (MICHAELIS: 1998). Tal referência leva a crer que a Noiva seja rica, mas que o Noivo é ainda mais rico, pois suas terras produzem frutos mais nobres, como a uva e o trigo.

¹⁷⁷ Segundo as linhas interpretativas propostas por García Lorca (*Plano Natural e Vertente do Poeta*), explicitados no Capítulo III, podemos interpretar a *hortinha* a que se refere o Pai como um minifúndio que impede a expansão dos negócios das duas famílias que vão se juntar. Mas, também, talvez a referida *hortinha* possa ser a terra de Leonardo, personagem que, efetivamente, impede a união das duas famílias.

Você sabe por que venho. PAI

Sim. MÃE

E então? PAI

Para mim, parece bem. Eles já conversaram. MÃE

Meu filho tem e pode. PAI

Minha filha também. MÃE

Meu filho é bonito. Não conheceu mulher. Tem a honra mais limpa que um lençol recém lavado¹⁷⁸. PAI

Que posso dizer da minha? Amassa o pão às três, antes do amanhecer. Não fala nunca, suave como a lã, borda todo tipo de bordados e pode cortar uma corda grossa com os dentes¹⁷⁹. MÃE

Deus abençoe a sua casa. PAI

Que Deus a abençoe. (Aparece a Criada com duas bandejas. Uma com taças e a outra com doces.) MÃE (Para o filho.)

Para quando querem o casamento? NOIVO

Para a próxima quinta-feira. PAI

Exatamente no dia em que ela completa vinte e dois anos. MÃE

Vinte e dois anos! Essa era a idade que teria meu filho mais velho, se estivesse vivo¹⁸⁰. Estaria vivo, quente e macho como era, se os homens não tivessem inventado as navalhas. PAI

Não se deve pensar nisso. MÃE

A cada minuto. Bem no fundo do peito! PAI

Então na quinta-feira, não é? NOIVO

Sim. PAI

¹⁷⁸ A descrição da Mãe vai dando os contornos das personalidades do Noivo: jovem e casto.

¹⁷⁹ Atributos que dão à Noiva a condição de esposa ideal: trabalhadora, submissa, prendada e fisicamente forte.

¹⁸⁰ A afirmação da Mãe evidencia que a Noiva é da mesma idade que seu filho morto e, portanto, mais velha que o Noivo.

Nós e os noivos iremos de carro até a igreja, que fica muito longe. O acompanhamento irá de carroça e na montaria que trouxeram.

MÃE

De acordo.

(Passa a Criada.)

PAI

Diga-lhe que pode entrar. *(Para a Mãe.)* Ficarei feliz se gostar dela.

(Aparece a Noiva. Tem as mãos caídas, em atitude modesta, e a cabeça baixa.)

MÃE

Aproxime-se. Está contente?

NOIVA

Sim, senhora.

PAI

Não deve ficar tão séria. Afinal, ela vai ser sua mãe.

NOIVA

Estou contente. Aceitei o casamento porque quis.

MÃE

Naturalmente. *(Segura-lhe o queixo.)* Olhe pra mim.

PAI

Parece em tudo com minha mulher.

MÃE

Sim? Que olhar bonito! Você sabe o que é o casamento, criança?

NOIVA *(Séria.)*

Sei.

MÃE

Um homem, uns filhos e uma parede de dois metros de largura para todo o restante.

NOIVO

Mas falta outra coisa?

MÃE

Não. Que vivam todos, isso sim. Que vivam!

NOIVA

Eu saberei cumprir.

MÃE

Aqui tem uns presentes para você.

NOIVA

Obrigada.

PAI

Vamos comer alguma coisa?

MÃE

Eu não quero. *(Ao Noivo.)* E você?

NOIVO

Quero. *(Pega um doce. A Noiva pega outro.)*

PAI *(Para o Noivo.)*

Vinho?

MÃE

Ele não bebe.¹⁸¹

PAI

Melhor! (*Pausa. Todos estão em pé.*)

NOIVO (*Para a Noiva.*)

Virei amanhã.

NOIVA

A que horas?

NOIVO

Às cinco.

NOIVA

Eu espero você.

NOIVO

Quando saio do seu lado, sinto um aperto grande, assim como um nó na garganta.

NOIVA

Quando for meu marido, já não sentirá mais isso.

NOIVO

É Isso que eu digo.

MÃE

Vamos. O sol não espera. (*Para o Pai.*): Tudo acertado entre nós?

PAI

Tudo.

MÃE (*Para a Criada.*)

Adeus, mulher.

CRIADA

Vão com Deus.

(*A Mãe beija a Noiva e vão saindo em silêncio.*)

MÃE (*Na porta.*)

Adeus, filha. (*A Noiva responde com a mão.*)

PAI

Eu saio com vocês. (*Saem.*)

CRIADA

Estou curiosa para ver os presentes!

NOIVA (*Ácida.*)

Pare.

CRIADA

Ai, menina, mostre!

NOIVA

Não quero.

CRIADA

Pelo menos as meias. Dizem que são todas bordadas, mulher!

NOIVA

Já disse que não!

CRIADA

Por Deus! Está bem. Parece até que você não tem vontade de casar.

¹⁸¹ Paradoxalmente, o Noivo produz uvas, mas não toma vinho. Além de virgem e jovem, o Noivo também é abstinente.

NOIVA (*Mordendo a mão, com raiva.*)

Ai!

CRIADA

Menina, filha, o que está acontecendo? Sente deixar sua vida de rainha? Não pense em coisas desagradáveis. Você tem motivos? Nenhum. Vamos ver os presentes. (*Pega a caixa.*)

NOIVA (*Agarrando-lhe os pulsos.*)

Solte.

CRIADA

Ai, mulher!

NOIVA

Solte, já disse.

CRIADA

Você tem a força de um homem.

NOIVA

Não tenho feito eu trabalhos de homem? Quem dera fosse!

CRIADA

Não fale assim!

NOIVA

Cale-se, já disse. Vamos falar de outra coisa.

(*A luz vai desaparecendo do palco. Longa pausa.*)

CRIADA

Você percebeu¹⁸², ontem à noite, um cavalo?

NOIVA

A que horas?

CRIADA

Às três.

NOIVA

Deveria ser um cavalo desgarrado.

CRIADA

Não. Tinha ginete.

NOIVA

Como você sabe?

CRIADA

Porque eu o vi. Esteve parado na sua janela. Fiquei muito chocada.

NOIVA

Não seria meu noivo? Algumas vezes passou a essa hora.

CRIADA

Não.

NOIVA

Você o viu?

CRIADA

¹⁸² No original, “¿Sentiste anoche un caballo? O verbo *sentir*, em espanhol, é usado com muita frequência, como sinônimo de *oír* ou *escuchar*. Embora o português admita tal uso, referido aos cinco sentidos, o acreditamos pouco usual e optamos por um verbo que, de certa maneira, pudesse expressar a carga semântica relativa aos passos do cavalo, sem, no entanto, criar uma possível dubiedade.

Sim.

NOIVA

Quem era?

CRIADA

Era Leonardo.

NOIVA (*Alto.*)

Mentira! Mentira! Por que ele vem aqui?

CRIADA

Veio.

NOIVA

Cale a boca! Maldita seja sua língua! (*Ouve-se¹⁸³ o barulho de um cavalo.*)

CRIADA (*Na janela.*)

Olha, espia. Era?

NOIVA

Era!

CORTINA RÁPIDA

FIM DO PRIMEIRO ATO

SEGUNDO ATO

PRIMEIRO QUADRO

Entrada da casa da noiva. Portão ao fundo. É de noite. A noiva entra, vestindo anáguas brancas pregueadas, cheias de entremeios e bicos bordados e um sutiã branco, com os braços levantados. A criada também entra.

CRIADA

Aqui acabarei de pentear você.

NOIVA

Não dá para ficar aí dentro, de tão quente.

CRIADA

Nestas terras não refresca nem ao amanhecer.

(A noiva se senta em uma cadeira baixa e se olha num espelhinho de mão. A criada a penteia.)

NOIVA

Minha mãe era de um lugar onde havia muitas árvores. De terra rica.

CRIADA

Ela era muito alegre!

¹⁸³ No original “(Se siente el ruido de un caballo)”.

NOIVA
Mas se consumiu aqui.

CRIADA
É o destino.

NOIVA
Como nos consumimos todas. As paredes cospem fogo. Ai, não puxe tanto!

CRIADA
É para arrumar melhor esta onda. Quero que caia sobre a testa. (*A Noiva se olha no espelho.*) Ah, que linda está! (*Beija-a apaixonadamente.*)

NOIVA (*Séria.*)
Continue penteando.

CRIADA
Feliz de você, que vai abraçar um homem, que vai beijá-lo, que vai sentir seu peso!

NOIVA
Cale-se.

CRIADA
E o melhor será quando você se despertar e o sentir ao seu lado, e ele lhe roçar os ombros com seu hálito, como uma peninha de rouxinol.

NOIVA (*Mais alto.*)
Quer calar a boca?

CRIADA
Mas, menina! O que é um casamento? Um casamento é isso e nada mais. São os doces? São as flores? Não. É uma cama reluzente e um homem e uma mulher.

NOIVA
Isso não se deve dizer.

CRIADA
Isso é outra coisa. Mas é bem alegre!

NOIVA
Ou bem amargo.

CRIADA
As flores de laranjeira eu mesma vou pôr, daqui até aqui, de modo que a grinalda ressalte sobre o penteado. (*Experimenta na Noiva galho de flores de laranjeira.*)

NOIVA (*Olha-se no espelho.*)
Traga. (*Pega as flores e as olha e deixa cair a cabeça, abatida.*)

CRIADA
Mas o que é isso?

NOIVA
Me deixe.

CRIADA
Isso não é hora de ficar triste! (*Tentando animá-la.*) Dê aqui as flores. (*A noiva as atira.*) Menina! Que castigo você pede, ao atirar a grinalda no chão? Levante esse rosto! Não quer casar? Responda. Ainda é tempo de se arrepender. (*Levanta-se.*)

NOIVA
Foi só uma nuvem, um mal estar. Quem não os tem?

CRIADA
Você ama seu noivo?

Amo. NOIVA

Sim, sim. Tenho certeza. CRIADA

Mas este é um passo muito grande. NOIVA

Que tem de ser dado. CRIADA

Já me comprometi. NOIVA

Vamos pôr a grinalda. CRIADA

Depressa, que já devem estar chegando. NOIVA (*Senta-se.*)

Levarão umas duas horas no caminho. CRIADA

Quanto há daqui até a igreja? NOIVA

Pelo arroio, cinco léguas. Pelo caminho é o dobro. CRIADA

(*A Noiva se levanta e a Criada se entusiasma ao vê-la.*)
*Despierte la novia*¹⁸⁴
la mañana la boda.
¡Qué los ríos del mundo
lleven tu corona!

Vamos. NOIVA (*Sorridente.*)

CRIADA
(Beija-a entusiasmada e dança ao seu redor.)
*Que despierte*¹⁸⁵
con el ramo verde
del laurel florido.

¹⁸⁴ Desperte a noiva
na manhã do casamento
Que os rios do mundo
levem sua grinalda!

De acordo com MATEOS DE MURQUIO (1992: 162), essa canção ilustra as expectativas da comunidade em relação à virgindade da Noiva: “Antes de salir la Novia, los santos aldeanos están dirigidos a resaltar la virtud que el convencimiento exige. El “despierte la novia” no deja de esconder una intención coercitiva. Son los moldes que la sociedad rural impone y a los que hay que ajustarse.”

¹⁸⁵ Que desperte
com o ramo verde
do loureiro em flor.
Que desperte
pelos troncos e galhos
dos loureiros!

*¡Qué despierte
por el tronco y la rama
de los laureles!*

(Ouvem-se umas batidas fortes na porta.)

NOIVA

Abra! Devem ser os primeiros convidados. *(Sai.)*

(A Criada abre e se surpreende.)

CRIADA

Você?

LEONARDO

Eu. Bom dia!

CRIADA

O primeiro!

LEONARDO

Não me convidaram?

CRIADA

Sim.

LEONARDO

Por isso vim.

CRIADA

E sua mulher?

LEONARDO

Eu vim a cavalo¹⁸⁶. Ela vem vindo pelo caminho.

CRIADA

Não encontrou ninguém?

LEONARDO

Passei por eles com o cavalo.

CRIADA

Vai matar o animal correndo desse jeito.

LEONARDO

Se morrer, morreu! *(Pausa.)*

CRIADA

Sente-se. Ninguém se levantou ainda.¹⁸⁷

LEONARDO

E a noiva?

CRIADA

Estou indo vesti-la.

LEONARDO

A noiva! Deve estar contente!

CRIADA (Mudando de assunto.)

E o menino?

¹⁸⁶ Leonardo e o cavalo parecem ser inseparáveis, numa clara manifestação dos instintos que movem a personagem.

¹⁸⁷ Os casamentos, no meio rural andaluz dos anos 1930, ocorriam de manhã.

LEONARDO

Qual?

CRIADA

Seu filho.

LEONARDO (*Recordando, como sonolento.*)

Ah!

CRIADA

Vem junto?

LEONARDO

Não. (*Pausa. Vozes cantando, muito longe.*)

VOZES

*¡Despierte la novia¹⁸⁸
la mañana de la boda!*

LEONARDO

*¡Despierte la novia¹⁸⁹
la mañana de la boda!*

CRIADA

São os convidados. Mas ainda estão longe.

LEONARDO (*Levantando-se.*)

A noiva usará uma grinalda grande, não? Não devia ser tão grande. Um pouco menor ficaria melhor nela. E o noivo, já trouxe as flores de laranjeira que terá de pôr no peito?

NOIVA (*aparecendo ainda de anáguas e com a grinalda posta.*)

Trouxe.

CRIADA (*Alto.*)

Não saia assim!

NOIVA

Grande coisa! (*Séria.*) Por que pergunta se trouxeram as flores de laranjeira? Com que intenção?

LEONARDO

Com nenhuma. Que intenção teria? (*Aproximando-se.*) Você, que me conhece, sabe que não as tenho. Diga: quem fui eu para você? Abra e refresque sua memória. Mas dois bois e um casebre são quase nada. Esse é o espinho¹⁹⁰.

NOIVA

Por que você veio?

LEONARDO

Para ver seu casamento.

NOIVA

Eu também vi o seu!

LEONARDO

¹⁸⁸ Desperte a noiva
na manhã do casamento!

¹⁸⁹ Desperte a noiva
na manhã do casamento!

¹⁹⁰ Os espinhos são a parte negativa das flores. Representam a dor de Leonardo em relação ao passado do casal e à rejeição sofrida.

Amarrado por você, feito por suas mãos. Podem até me matar, mas não podem me cuspir. E o ouro, que brilha tanto, cospe algumas vezes.

NOIVA

Mentira!

LEONARDO

Não quero falar, porque sou homem de sangue quente¹⁹¹ e não quero que todas estas montanhas ouçam minha voz.

NOIVA

A minha seria mais alta.

CRIADA

Essa conversa não pode seguir. Você não tem que falar do passado. (*A criada olha para as portas, inquieta.*)

NOIVA

Ela tem razão. Eu não devo sequer falar com você. Mas me irrita profundamente que você venha me ver e atrapalhar meu casamento. E que pergunte, cheio de intenção, pelas flores de laranja. Saia daqui e vá esperar sua mulher na porta!

LEONARDO

Mas nós não podemos conversar?

CRIADA (*Com raiva.*)

Não. Vocês não podem conversar!

LEONARDO

Depois do meu casamento, fiquei pensando dia e noite de quem era a culpa. E, cada vez que penso, aparece uma culpa nova que devora a outra. Mas sempre há culpa!

NOIVA

Um homem com seu cavalo sabe muito e pode muito para pôr em apuros uma mocinha metida num deserto.¹⁹² Mas eu tenho orgulho. Por isso estou casando. E me encerrarei com meu marido, a quem tenho de amar acima de tudo.

LEONARDO

Deixe de lado esse orgulho. (*Aproxima-se.*)

NOIVA

Não se aproxime!

LEONARDO

Calar-nos e nos deixar queimar é o maior castigo a que podemos nos condenar¹⁹³. De que me serviu o orgulho, não lhe olhar e lhe deixar acordada por noites e noites? De nada! Serviu para atear fogo ao meu próprio corpo. Porque você acredita que o tempo cura e que as paredes tapam, e isso não é verdade, não é verdade. Quando as coisas chegam aos centros, não há quem as arranque!

NOIVA (*Tremendo.*)

¹⁹¹ No original, apenas: *hombre de sangre*. Resolvemos acrescentar o adjetivo *quente* para destacar a força instintiva que caracteriza Leonardo.

¹⁹² A Noiva sente-se restrita ao espaço doméstico, enquanto Leonardo tem liberdade para andar pelo mundo, com seu cavalo.

¹⁹³ A fala de Leonardo é um chamado à satisfação do desejo contido que consome a ele mesmo e à Noiva. Assim, tenta despertá-la para a realidade que os prende um ao outro. Nem as noites em claro expiando a culpa – que não sabem a quem atribuir – nem o tempo serão capazes de aplacar a chama da paixão que os consome.

Não posso ouvir. Não posso ouvir sua voz. É como se eu bebesse uma garrafa de anis e adormecesse em uma colcha de rosas. E me arrasta, e sei que me afogo, mas vou atrás¹⁹⁴.

CRIADA (*Agarrando Leonardo pelo paletó.*)

Você deve ir embora agora mesmo!

LEONARDO

É a última vez que vou falar com ela. Não tenha medo.

NOIVA

Eu sei que estou louca e sei que tenho o peito apodrecido¹⁹⁵ por suportar, e aqui estou quieta para escutá-lo, para vê-lo gesticular.

LEONARDO

Não vou ficar tranqüilo se não lhe disser estas coisas. Eu me casei. Case você, agora.

CRIADA (*Para Leonardo.*)

E se casa!

VOZES (*Cantando, mais perto.*)

*Despierte la novia*¹⁹⁶
la mañana de la boda.

NOIVA

*¡Despierte la novia!*¹⁹⁷

(*Sai correndo para seu quarto.*)

CRIADA

Os convidados já estão aqui. (*Para Leonardo.*) Não volte a se aproximar dela.

LEONARDO

Fique tranqüila. (*Sai pela esquerda. Começa a clarear o dia.*)

1ª MOÇA (*Entrando.*)

*Despierte la novia*¹⁹⁸
la mañana de la boda;

ruede la ronda

y en cada balcón una corona.

VOZES

*¡Despierte la novia!*¹⁹⁹

¹⁹⁴ A Noiva demonstra sensibilizar-se com as palavras do ex-noivo e se confessa embriagada por elas. A água simboliza a força instintiva que arrastará a Noiva em direção a Leonardo. O diálogo entre os dois é excepcionalmente marcado pela paixão ainda contida, expressada através dos elementos da natureza, como se o ser humano e seu meio formassem um todo harmonioso e inseparável.

¹⁹⁵ No primeiro Quadro do Terceiro Ato, os Lenhadores dirão que o sangue que não segue seus instintos apodrece nas veias. Talvez a Noiva já comece a sentir os efeitos da repressão em seu peito.

¹⁹⁶ Desperte a noiva
na manhã do casamento.

¹⁹⁷ Desperte a noiva!

¹⁹⁸ Longa canção que anuncia o casamento e os desejos de felicidade que se esperam da união:

Desperte a noiva
na manhã do casamento;
dance a roda
e em cada sacada uma grinalda

CRIADA (*Fazendo algazarra.*)

*Que desperte*²⁰⁰

con el ramo verde

del amor florido

¡Que desperte

por el tronco y la rama

de los laureles!

2ª MOÇA (*Entrando.*)

*Que desperte*²⁰¹

con el largo pelo,

camisa de nieve,

botas de charol y plata

y jazmines en la frente.

CRIADA

*¡Ay, pastora*²⁰²

*que la luna asoma!*²⁰³

1ª MOÇA

*¡Ay, galán,*²⁰⁴

deja tu sombrero por el olivar!

1º RAPAÇ (*Entrando, com o chapéu ao alto.*)

*Desperte la novia*²⁰⁵

¹⁹⁹ Desperte a noiva!

²⁰⁰ Que desperte

com o ramo verde

do amor florido.

Que desperte

pelos troncos e galhos

dos loureiros!

²⁰¹ Que desperte

com seu longo cabelo,

camisola de neve,

botas de verniz e prata

E jazmins pela frente.

²⁰² Ai, pastora

que espia a lua!

²⁰³ A Lua, que se insere a partir de então, vai desempenhar papel importantíssimo no desenlace da tragédia.

²⁰⁴ Ai, rapaz,

deixe seu chapéu no olival!

*que por los campos viene
rodando la boda,
con bandejas de dalias
y panes de gloria.*

VOZES

*¡Despierte la novia!*²⁰⁶

2ª MOÇA

*La novia*²⁰⁷

*Se ha puesto su blanca corona,
y el novio
se la prende con lazos de oro.*

CRIADA

*Por el toronjil*²⁰⁸/²⁰⁹

la novia no puede dormir.

3ª MOÇA (Entrando.)

*Por el naranjel*²¹⁰/²¹¹

*el novio le ofrece cuchara y mantel.*²¹²

(Entram três convidados.)

²⁰⁵ Desperte a noiva
que pelos campos vem
dançando para o casamento
com bandejas de dalias
E lenços de glória.

²⁰⁶ Desperte a noiva!

²⁰⁷ A noiva

pôs sua grinalda branca
e o noivo
a prendeu com laços de ouro.

²⁰⁸ Entre as limeiras

A noiva não pode dormir.

²⁰⁹ O *toronjil* é a árvore que produz uma fruta chamada *toronja*, bastante comum em Portugal, mas pouco conhecida no Brasil. No sul do Brasil, a fruta é um pouco mais popular, graças à proximidade com o Rio da Prata, onde recebe o nome de *pomelo*. É uma fruta que oscila entre a acidez e a doçura, conforme seu estágio de amadurecimento, sem nunca ser completamente doce. Acreditamos que a lima é um equivalente bem mais popular que pode produzir um efeito análogo ao esperado no original.

²¹⁰ Entre as laranjeiras

o noivo lhe oferece talheres e toalha.

²¹¹ Parece haver uma oposição entre o doce aconchegante e familiar das laranjeiras, sob as quais se pode viver em paz, e o sabor agridoce da lima, que inquieta e impede o sono.

²¹² *Cuchara* – colher - é substituída por *talheres* para melhor se aproximar de *toalha* (de mesa) e manter a idéia de familiaridade e conforto doméstico oferecidos pelo noivo.

1º RAPAÇ

*¡Despierta, paloma!*²¹³

*El alba despeja
campanas de sombra.*²¹⁴

CONVIDADO

*La novia, la blanca novia,*²¹⁵

*hoy doncella,
mañana señora.*

1ª MOÇA

*Baja, morena,*²¹⁶

arrastrando tu cola de seda.

CONVIDADO

*Baja, morenita,*²¹⁷

que llueve rocío la mañana fría.

1º RAPAÇ

*Despertad, señora, despertad,*²¹⁸

*porque viene el aire lloviendo azahar.*²¹⁹

CRIADA

*Un árbol quiero bordarle*²²⁰

²¹³ Desperte, pombinha,
o amanhecer despeja
sinos de sombra.

²¹⁴ Note-se a oposição que se estabelece: os substantivos *paloma* e *alba*, símbolos de pureza e de renascimento, estão ligados à cor branca, enquanto que *campanas de sombra* é uma evidente referência à morte e ao luto.

²¹⁵ A noiva, a branca noiva,

hoje, donzela,

amanhã, senhora.

²¹⁶ Baixa, morena,
Arrastando seu véu de seda.

²¹⁷ Baixa, moreninha,

Que chove orvalho na manhã fria.

²¹⁸ Despertai, senhora, despertai

Porque vem pelos ares

uma chuva de flores de laranjeira.

²¹⁹ Peculiar imagem poética, de chuva de flores de laranjeira, evocando a pureza anterior ao defloramento e a felicidade que casamento deverá proporcionar.

²²⁰ Uma árvore quero bordar para ela
árvore cheia de fitas grenás

*llo de cintas granates
y en cada cinta un amor
con vivas alrededor.*

VOZES

*Despierte la novia.*²²¹

1º RAPAZ

*¡La mañana de la boda!*²²²

CONVIDADO

*La mañana de la boda*²²³
*qué galana vas a estar;
pareces, flor de los montes,
la mujer de un capitán.*

PAI (Entrando.)

*La mujer de un capitán*²²⁴
se lleva el novio.

¡Ya viene con sus bueyes por el tesoro!

3ª MOÇA

*El novio*²²⁵

parece una flor del oro.

Cuando camina

a sus plantas se agrupan clavelinas.

CRIADA

*¡Ay mi niña dichosa!*²²⁶

e em cada fita um amor
dando vivas ao redor.

²²¹ Desperte a noiva.

²²² Na manhã do casamento.

²²³ Na manhã do casamento
que linda vai estar;

parece, flor dos montes,
a mulher de um capitão.

²²⁴ A mulher de um capitão

O noivo leva consigo.

Já vem com seus bois em busca do tesouro!

²²⁵ O noivo

parece uma flor de ouro.

Quando caminha

Sob seus pés se juntam as cravinas.

2º RAPAZ
*Que despierte la novia.*²²⁷
 CRIADA
*¡Ay mi galana!*²²⁸
 1ª MOÇA
*La boda está llamando*²²⁹
por las ventanas.
 2ª MOÇA
*Que salga la novia.*²³⁰
 1ª MOÇA
*¡Que salga, que salga!*²³¹
 CRIADA
*¡Que toquen y repiquen*²³²
las campanas!
 1º RAPAZ
*¡Que viene aquí! ¡Que sale ya!*²³³
 CRIADA
*¡Como un toro, la boda*²³⁴
levantándose está!

(Aparece a Noiva. Usa uma roupa preta à mil novecentos²³⁵, com armação e longa cauda de tule plissada e entremeios duros. Sobre o penteado usa a grinalda de flores de laranjeira. Soam os violões. As Moças beijam a Noiva.)

²²⁶ Ai, felizarda menina.

²²⁷ Que desperte a noiva!

²²⁸ Ai, minha belezura!

²²⁹ A boda está chamando
 pelas janelas.

²³⁰ Que venha a noiva!

²³¹ Que venha, que venha.

²³² Que toquem e repiquem

os sinos.

²³³ Ela vem por aqui. Ela já vem.

²³⁴ Como um touro,

O casamento está se pondo em pé.

²³⁵ Atualmente, pode parecer estranho que a Noiva se vista de preto. Contudo, nos anos 1930, na Espanha, o preto era a cor da solenidade e significava respeito à norma social. Como numa espécie de registro fotográfico que indica submissão à ordem social, a roupa da Noiva divide, de certa maneira, a personagem em branca (imagem interior) e negra (imagem exterior). Sua aparição, de preto, nos palcos do século XXI, deve

3ª MOÇA

Que essência você passou no cabelo?

NOIVA (*Rindo.*)

Nenhuma.

2ª MOÇA (*Olhando a roupa.*)

O tecido é o que há de melhor.

1º MOÇO

Aqui está o noivo!

NOIVO

Salud!²³⁶

1ª MOÇA (*Colocando-lhe uma flor atrás da orelha.*)

*El novio*²³⁷

parece la flor del oro.

2ª MOÇA

*¡Aires de sosiego*²³⁸

le manan los ojos!

(*O Noivo vai para o lado da Noiva.*)

NOIVA

Por que pôs esses sapatos?

NOIVO

São mais alegres que os pretos.

MULHER DE LEONARDO (*Entrando e beijando a Noiva.*)

Salud! (*Falam todas com algazarra.*)

LEONARDO (*Entrando como quem cumpre um dever.*)

*La mañana de casada*²³⁹

ser analisada com cuidado, segundo a intenção da montagem. Carlos Saura, por exemplo, no filme homônimo, de 1979, atualiza o traje da Noiva e a veste de branco.

²³⁶ Resolvemos manter a expressão espanhola, que encerra, ao mesmo tempo, saudação, alegria e bons augúrios. Contextualizado entre os vários coros que celebram a festa, e graças à proximidade sonora do termo com o Português, acreditamos, que o estranhamento por ele causado no espectador não deverá fugir do inicialmente desejado.

²³⁷ O noivo

parece a flor de ouro.

²³⁸ Um ar sossegado

emana de seus olhos.

²³⁹ Na manhã em que se casa

A grinalda lhe colocamos.

la corona te ponemos.

MULHER

¡Para que el campo se alegre²⁴⁰

con el agua de tu pelo!

MÃE (*Para o Pai.*)

Esses também estão por aqui?

PAI

São da família. Hoje é dia de perdoar!

MÃE

Eu agüento, mas não perdôo.

NOIVO

Que alegria ver você com a grinalda!

NOIVA

Vamos logo para a igreja!

NOIVO

Tem pressa?

NOIVA

Sim. Desejo ser sua mulher e ficar só com você e não ouvir outra coisa que não seja sua voz.

NOIVO

É isso que eu quero!

NOIVA

E não ver mais que seus olhos. E que você me abrace tão forte, que mesmo que minha mãe, que está morta, me chamasse eu não poderia separar-me de você.

NOIVO

Eu tenho força nos braços. Vou lhe abraçar quarenta anos seguidos.

NOIVA (*Dramática, agarrando-lhe o braço.*)

Sempre!

PAI

Vamos logo! Pegar os cavalos e as carroças. Já saiu o sol!

MÃE

²⁴⁰ Para que os campos se alegrem com a água dos teus cabelos!

Tomem cuidado, para que não tenhamos má sorte!

(Se abre o grande portão do fundo. Começam a sair.)

CRIADA (*Chorando.*)

*Al salir de tu casa,*²⁴¹

blanca doncella,

acuérdate que sales

como una estrella...

1ª MOÇA

*Limpia de cuerpo y ropa*²⁴²

al salir de tu casa para la boda.

(Vão saindo.)

2ª MOÇA

*¡Ya sales de tu casa*²⁴³

para la iglesia!

CRIADA

*¡El aire pone flores*²⁴⁴

por las arenas!

3ª MOÇA

*¡Ay la blanca niña!*²⁴⁵

CRIADA

*Aire oscuro el encaje*²⁴⁶

de su mantilla.

(Saem. Ouvem-se violões, baquetas e pandeiros. Leonardo e sua mulher ficam sozinhos.)

MULHER

²⁴¹ Ao sair de sua casa,
branca donzela,

Lembre-se que você sai
como uma estrela...

²⁴² Limpa de corpo e roupa
ao sair de sua casa para a boda.

²⁴³ Já sai de sua casa
para a igreja.

²⁴⁴ O vento espalha flores
pela areia.

²⁴⁵ Ai, a bela menina!

²⁴⁶ Ar obscuro nos encaixes
Do seu manto.

Vamos.

LEONARDO

Aonde?

MULHER

Para a igreja. Mas você não vai a cavalo. Vai comigo.

LEONARDO

Na carroça?

MULHER

Há outra alternativa?

LEONARDO

Eu não sou homem de andar em carroça.

MULHER

E eu não sou mulher para ir sem meu marido a um casamento. Já não agüento mais!

LEONARDO

Eu também não!

MULHER

Por que você me olha assim? Tem um espinho em cada olho.

LEONARDO

Vamos.

MULHER

Não sei o que acontece. Mas penso e não quero pensar. De uma coisa sei. Eu já estou descartada. Mas tenho um filho. E outro que vem. Vamos andando. A mesma sina que teve minha mãe. Mas daqui eu não saio. (*Vozes do lado de fora.*)

VOZES

¡Al salir de tu casa²⁴⁷

para la iglesia,

acuérdate que sales

como una estrella!

MULHER (*Chorando.*)

¡Acuérdate que sales²⁴⁸

²⁴⁷ Ao sair da sua casa
para a igreja,
lembre-se que você sai
como uma estrela!

como uma estrella!

Assim saí eu da minha casa também. Caberia todo o campo no meu sorriso.

LEONARDO (*Levantando-se.*)

Vamos.

MULHER

Mas você vai comigo!

LEONARDO

Sim. (*Pausa.*) Anda, vamos. (*Saem.*)

VOZES

*¡Al salir de tu casa²⁴⁹
para la iglesia,
acuérdate que sales
como una estrella!*

CORTINA LENTA

SEGUNDO QUADRO

Exterior da cueva²⁵⁰ da NOIVA. Combinação de tons de branco, cinza e azul frios. Grandes figueiras da índia. Tons sombrios e prateados. Panoramas de bacias terracota, tudo endurecido como paisagem de cerâmica popular.²⁵¹

CRIADA (*Arrumando taças e bandejas numa mesa.*)
Giraba,²⁵²

²⁴⁸ Lembre-se que você sai
como uma estrela!

²⁴⁹ Ao sair da sua casa
para a igreja,
lembre-se que você sai
como uma estrela!

²⁵⁰ Optamos por manter o vocábulo no original, conforme avaliação anterior.

²⁵¹ Pela riqueza de detalhes e as especificidades relacionadas aos tons e cores, esta rubrica é de muito difícil tradução. Além da seleção lexical, o tradutor tem de levar em conta a imagem como totalidade constitutiva da cena, e trabalhar para descrevê-la tão fotograficamente como o fez García Lorca.

²⁵² Girava,

*giraba la rueda
y el agua pasaba,
porque llega la boda
que se aparten las ramas
y la luna se adorne
por su blanca baranda.*²⁵³

(*Em voz alta.*) Ponha as toalhas nas mesas!

(*Em voz patética.*)

*Cantaban,*²⁵⁴
*cantaban los novios
y el agua pasaba.
Porque llega la boda
que relumbre la escarcha
y se llenen de miel
las almendras amargas.*

(*Em voz alta.*) Prepare o vinho!

(*Em voz poética.*)

*Galana.*²⁵⁵

girava a roda
e a água passava
porque é chegada a hora do casamento.
Que se separem os galhos
e que a lua se enfeite
por sua branca varanda.

²⁵³ Outra vez os elementos da natureza são utilizados na canção para descrever o que se espera do casamento: que a água leve os galhos, ou seja, que o fluxo da vida supere os obstáculos. A lua é invocada como um adorno. Observaremos, a seguir, como essa expectativa é invertida, e a lua passa a desempenhar um papel negativo e, ao mesmo tempo, fundamental no desenlace da tragédia.

²⁵⁴ Cantavam,
cantavam os noivos
e a água passava.
Porque é chegada a hora do casamento
que brilhe a geada
e as amêndoas amargas
se encham de mel.

²⁵⁵ Belezura.
Belezura da terra,
olhe como a água passa.
Porque chaga a hora do seu casamento
guarde suas roupas
sob as asas de seu noivo
nunca saia de sua casa.
Porque o noivo é um pombinho
com o peito todo em brasa
e os campos aguardam o rumor
do sangue derramado.
Girava,
girava a roda

*Galana de la tierra,
mira cómo el agua pasa.
Porque llega tu boda
recógete las faldas²⁵⁶
bajo el ala del novio
nunca salgas de tu casa.
Porque el novio es un palomo
con todo el pecho en brasa
y espera el campo el rumor
de la sangre derramada.²⁵⁷
Giraba,
giraba la rueda
y el agua pasaba.
¡Porque llega tu boda
deja que relumbre el agua!*

MÃE (Entrando.)

Finalmente!

PAI

Somos os primeiros?

CRIADA

Não. Há pouco chegou Leonardo com sua mulher. Correram como demônios. A mulher chegou morta de medo. Fizeram o caminho como se tivessem vindo a cavalo.²⁵⁸

PAI

Esse busca a desgraça. Não tem bom sangue.

MÃE

Que sangue vai ter? O de toda a sua família. O mesmo de seu bisavô, que começou matando, e segue em toda a sua rale, manejadores de facas e gente de sorriso falso.

PAI

Vamos deixar isso para lá!

CRIADA

Como vai deixar isso para lá?

MÃE

Me dói até a ponta das veias. Na testa de todos eles eu não vejo mais que a mão com que mataram o que era meu. Você me vê? Não lhe pareço louca? Pois sim, louca de não ter gritado tudo o que meu peito necessita. Tenho no meu peito um grito sempre a postos, ao

e a água passava.

Porque é chegada a hora do seu casamento

Deixe que a água brilhe!

²⁵⁶ Literalmente: *saías*. Optamos por *roupas* para evitar estabelecer uma relação de cacofonia como verbo *sair*, no verso “no salgas de tu casa”.

²⁵⁷ Provavelmente o sangue derramado que se espera do casamento será fruto do defloramento da esposa virgem. Contudo, mais uma vez aqui, o coro cumpre sua função antecipatória, apontando para o duplo assassinato dos rivais.

²⁵⁸ Uma vez mais se evidencia a relação de Leonardo com o cavalo como uma maneira de ressaltar sua obediência aos instintos sexuais. Mesmo vindo sem a montaria, e acompanhado da Mulher, conseguiu chegar antes dos demais convidados.

que tenho que castigar e meter entre os mantos. Mas os mortos são levados e se tem que ficar quieto. Senão os outros criticam. (Tira o manto.)²⁵⁹

PAI

Hoje não é dia para ficar lembrando dessas coisas.

MÃE

Quando as palavras me vêm, tenho que falar. E hoje ainda mais. Porque hoje fico só em minha casa.

PAI

Esperando por companhia.

MÃE

Esse é o meu desejo: os netos. (*Sentam-se.*)

PAI

Eu quero que tenham muitos. Essa terra necessita de braços que não sejam pagos. Há que manter uma batalha com as ervas daninhas, com os cactos, com os pedregulhos que saem não se sabe de onde. E esses braços têm que ser dos donos, que castiguem e que dominem, que façam brotar as sementes. São necessários muitos filhos.

MÃE

E alguma filha! Os homens são do vento! Têm que manejar armas por obrigação. As meninas não saem para a rua jamais.

PAI (Alegre.)

Eu acho que terão de tudo.

MÃE

Meu filho a cobrirá bem. É de boa semente. Seu pai poderia ter tido muitos filhos comigo.

PAI

Eu queria que isso fosse coisa de um dia. Que em seguida tivessem dois ou três homens.

MÃE

Mas não é assim. Demora muito. Por isso é tão terrível ver o sangue da gente derramado pelo chão. Uma fonte que corre em um minuto e que para nós custou anos. Quando eu cheguei para ver meu filho, estava caído no meio da rua. Molhei minhas mãos com o sangue e as lambi com a língua. Porque era meu. Você sabe o que é isso. Em um relicário de cristal e topázio eu teria posto a terra molhada por ele.

PAI

Agora você tem que esperar. Minha filha é larga e teu filho é forte.

MÃE

Assim espero. (*Levantam-se.*)

PAI

Prepare as bandejas de trigo.²⁶⁰

CRIADA

Estão preparadas.

MULHER DE LEONARDO (*Entrando.*)

Que seja para o bem!

LEONARDO

²⁵⁹ O manto representa a repressão a da dor a que está envolta a Mãe. Ao tirá-lo, a personagem tenta se desvencilhar da dor que a acompanha. O manto será usado, também, pela Lua, no Terceiro Ato.

²⁶⁰ O trigo representa o dinheiro e bens. O pai solicita a preparação das bandejas numa clara alusão à bem-aventurança que se espera das bodas.

Vai haver festa?

PAI

Pouca. As pessoas não podem distrair-se.

CRIADA

Já chegaram!

(Vão entrando os convidados em alegres grupos. Entram os noivos de braços dados. Sai Leonardo.)

NOIVO

Em nenhum casamento se viu tanta gente.

NOIVA *(Sombria.)*

Em nenhum.

PAI

Foi muito bonita.

MÃE

Vieram famílias inteiras.

NOIVO

Gente que não saía de casa.

MÃE

Seu pai semeou muito, e agora quem colhe é você.

NOIVO

Vieram primos meus que eu nem conhecia.

MÃE

Todas o pessoal da costa.

NOIVO *(Alegre.)*

Se espantaram com os cavalos. *(Falam.)*

MÃE *(À Noiva)*

Em que você pensa?

NOIVA

Não penso em nada.

MÃE

As bênçãos pesam muito. *(Ouvem-se violões.)*

NOIVA

Como chumbo.

MÃE *(Enfática.)*

Mas não hão de pesar. Leve como uma pomba você deve ser!

NOIVA

A senhora fica aqui esta noite?

MÃE

Não. Minha casa está só.

NOIVA

A senhora deveria ficar!

PAI *(Para a Mãe)*

Olhe o baile que formaram. Dançam desde a margem do mar.

(Entra Leonardo e se senta. Sua mulher, atrás dele, em atitude rígida.)

MÃE

São os primos do meu marido. Dançam duros como pedras.

PAI

Fico contente em vê-los. Que mudança para esta casa! (*Sai.*)

NOIVO (*Para a Noiva.*)

Gostou das flores de laranjeira?

NOIVA (*Olhando-o fixamente.*)

Sim.

NOIVO

São de cera. Duram para sempre.²⁶¹ Gostaria que as usasse por todo o vestido.

NOIVA

Não faz falta. (*Mutis Leonardo pela direita.*)

1ª MOÇA

Vamos tirar os alfinetes.

NOIVA (*Ao Noivo.*)

Já volto.

MULHER

Que seja feliz com minha prima!

NOIVO

Tenho certeza que sim.

MULHER

Aqui ficarão os dois, sem sair nunca e levantando a casa. Quem me dera viver longe assim!

NOIVO

E por que não compram terras? O cerro é barato e os filhos se criam melhor.

MULHER

Não temos dinheiro. E do jeito que vamos!...

NOIVO

Seu marido é um bom trabalhador.

MULHER

Sim, mas gosta muito de voar. Ir de uma coisa a outra. Não é um homem tranqüilo.

CRIADA

Não comem nada? Vou embrulhar umas roscas de vinho para tua mãe, que ela adora.

NOIVO

Ponha três dúzias para ela.

MULHER

Não, não. Meia já é suficiente.

NOIVO

Um dia é um dia.

MULHER (*Para a Criada.*)

E Leonardo?

CRIADA

Não o vi.

NOIVO

Deve estar com os convidados.

MULHER

²⁶¹ Flores de cera são uma evidente oposição a todo o telurismo presente ao longo da obra. O Noivo, ao contrário de Leonardo e da Noiva, não compartilha da relação intrínseca com a terra e os instintos. Presenteia a Noiva com flores de cera como forma de assegurar-lhes perenidade.

Vou ver. (*Sai.*)

CRIADA

O baile está lindo.

NOIVO

E você, não dança?

CRIADA

Ninguém me tira.

(*Passam no fundo duas moças; durante todo esse ato o fundo será um animado movimento de figuras.*)

NOIVO

Isso se chama ignorância. As velhas alegres, como você, dançam melhor que as jovens.

CRIADA

Vai me dar uma cantada, menino? Que família, a tua! Machos entre os machos! Quando era criança, vi o casamento do teu avô. Que figura! Parecia que era uma montanha que estava casando.

NOIVO

Eu tenho menos estatura.

CRIADA

Mas o mesmo brilho nos olhos. E a menina?

NOIVO

Tirando o véu.

CRIADA

Ah, olhe. Para a meia-noite, como não vão dormir, preparei presunto e umas taças grandes de vinho envelhecido. Na parte baixa do armário, se, por acaso, necessitarem.

NOIVO (*Sorridente.*)

Eu não como à meia-noite.

CRIADA (*Maliciosa.*)

Você não, mas a noiva sim. (*Sai.*)

1º MOÇO (*Entrando.*)

Você tem que beber conosco!

NOIVO

Estou esperando a noiva.

2º MOÇO

A terá de madrugada!

1º MOÇO

Quando é mais gostoso!

2º MOÇO

Um momento.

NOIVO

Vamos.

(*Saem. Ouve-se grande algazarra. Entra a Noiva. Pelo lado oposto entram duas moças correndo para encontrá-la.*)

1ª MOÇA

A quem você prometeu o primeiro alfinete, pra mim ou para ela?²⁶²
NOIVA

Não me lembro.
1ª MOÇA

Para mim, prometeu aqui.
2ª MOÇA

Para mim, diante do altar.
NOIVA (*Inquieta, demonstrando grande luta interior.*)

Não sei nada.
1ª MOÇA

É que eu queria que você...
NOIVA (*Interrompendo.*)

Não me importa. Tenho muito no que pensar.
2ª MOÇA

Desculpe. (*Leonardo passa ao fundo.*)
NOIVA (*Vê Leonardo.*)

E estes momentos são agitados.
1ª MOÇA

Nós não sabemos nada!
NOIVA

Saberão quando chegar a hora. Estes passos são passos que custam muito.
1ª MOÇA

Você não gostou?
NOIVA

Não é isso. Desculpem.
2ª MOÇA

De quê? Mas os dois alfinetes servem para o casamento, não é verdade?
NOIVA

Os dois.
1ª MOÇA

Agora, uma se casa antes da outra.
NOIVA

Têm tanta vontade assim?
2ª MOÇA (*Envergonhada.*)

Sim.
NOIVA

Para quê?
1ª MOÇA

É que... (*Abraçando a segunda.*)
(*Saem correndo, as duas. Chega o Noivo e bem devagar abraça a Noiva por trás.*)
NOIVA (*Com grande sobressalto.*)

Solte!
NOIVO

Você se assusta de mim?

²⁶² Espécie de ritual semelhante, no Brasil, a jogar o buquê. Ganha quem fica com o primeiro alfinete retirado da roupa da noiva.

Ah, era você? NOIVA
 E quem mais seria? (*Pausa.*) Seu pai ou eu. NOIVO
 É verdade! NOIVA
 Mas seu pai teria lhe abraçado mais de leve. NOIVO
 Claro! NOIVA (*Sombria.*)
 Porque é velho. NOIVO (*Abraça-a fortemente de modo um pouco brusco.*)
 Me deixe! NOIVA (*Seca.*)
 Por quê? (*Deixa-a.*) NOIVA
 Ora... as pessoas. Podem nos ver. (*Volta a passar no fundo a Criada, que não olha para os noivos.*) NOIVA
 E daí? Já é sagrado. NOIVO
 Sim, mas me deixe...Depois. NOIVA
 O que você tem? Está assustada! NOIVO
 Não tenho nada. Não saia! (*Entra a mulher de Leonardo.*) NOIVA
 Não quero interromper... MULHER
 O que foi? NOIVO
 Meu marido passou por aqui? MULHER
 Não. NOIVO
 Não o estou encontrando, e o cavalo também não está no estábulo. MULHER
 Deve estar dando um galope. (*Sai a Mulher, inquieta. Entra a Criada.*) NOIVO (*Alegre.*)
 Não estão satisfeitos com tantos cumprimentos? CRIADA
 Eu estou querendo que isso termine. A noiva está um pouco cansada. NOIVO
 O que é isso, menina? CRIADA
 NOIVA

Sinto uma espécie de agulhadas nas fronte!

CRIADA

Uma noiva deste lugar deve ser forte. (*Ao noivo.*) Você é o único que pode curá-la, porque é sua. (*Sai correndo.*)

NOIVO (*Abraçando-a.*)

Vamos dançar um pouquinho. (*Beija-a.*)

NOIVA (*Angustuada.*)

Não. Gostaria de me deitar um pouco.

NOIVO

Eu lhe faço companhia.

NOIVA

Nunca! Com toda essa gente aqui? Que diriam? Deixe que eu descanse um momento.

NOIVO

Como você quiser! Mas não esteja assim de noite!

NOIVA (*Na porta.*)

À noite estarei melhor.

NOIVO

É isso que quero! (*Aparece a Mãe.*)

MÃE

Filho.

NOIVO

Aonde a senhora andava?

MÃE

No meio desse barulho. Está contente?

NOIVO

Sim.

MÃE

E a sua mulher?

NOIVO

Foi descansar um pouco. É um mau dia para as noivas!

MÃE

Mau dia? É o único bom. Para mim foi como uma herança. (*Entra a Criada e se dirige ao quarto da Noiva.*) É a separação²⁶³ das terras, a plantação de árvores novas.

NOIVO

A senhora vai embora?

MÃE

Sim, tenho que estar na minha casa.

NOIVO

Sozinha.

MÃE

Sozinha não, tenho a cabeça cheia de coisas e de homens e de lutas.

NOIVO

Mas lutas já não são lutas.

²⁶³ No original “roturación”, ação de “roturar”, isto é, arar pela primeira vez uma terra. O vocábulo separação não transmite essa idéia. Ainda assim, optamos por ele, devido a não termos encontrado, em Língua Portuguesa, outro termo que significasse o ato de abrir uma terra virgem

(*Sai a Criada rapidamente; desaparece correndo pelos fundos.*)

MÃE

Enquanto a gente vive, luta.

NOIVO

Sempre a obedeço!

MÃE

Com a sua mulher, procure ser carinhoso. E, se a notar presunçosa ou arisca, faça uma carícia que lhe cause um pouco de dor, um abraço forte, uma mordidela e, em seguida, um beijo suave. Para que ela não fique desgostosa, mas que sinta que você é o macho, o amo, o que manda. Assim aprendi com teu pai. E como você não o tem mais, eu tenho que lhe ensinar essas fortalezas.

NOIVO

Eu sempre farei o que a senhora mandar.

PAI (*Entrando.*)

E a minha filha?

NOIVO

Está aí dentro.

1ª MOÇA

Que venham os noivos, que vamos dançar a roda!²⁶⁴

1º MOÇO (*Ao Noivo.*)

Você vai comandar a dança.

PAI (*Saindo.*)

Aqui não está!

NOIVO

Não?

PAI

Deve ter subido para a varanda.

NOIVO

Vou ver! (*Entra.*)

(*Ouve-se algazarra e violões.*)

1ª MOÇA

Já começaram! (*Entra.*)

NOIVO (*Entrando.*)

Não está.

MÃE (*Inquieta.*)

Não?

PAI

Aonde pode ter ido?

CRIADA (*Entrando.*)

E a menina, onde está?

²⁶⁴ No original: *la rueda*. Dança típica espanhola. Em outros contextos (*hacer la rueda*), diferentes deste, pode significar a dança de acasalamento que os machos – especialmente os pombos – fazem ao redor das fêmeas, de acordo com MOLINER (1991). Também há que se destacar o caráter circular da dança, que evoca os ciclos sempre consecutivos de vida e morte, início e retorno, através da terra.

MÃE (*Séria.*)

Não sabemos.

(*Sai o Noivo. Entram três convidados.*)

PAI (*Dramático.*)

Não está no baile?

CRIADA

No baile, não está.

PAI (*Enfático.*)

Há muita gente. Olhe bem!

CRIADA

Já olhei!

PAI (*Trágico.*)

Mas onde está?

NOIVO (*Entrando.*)

Nada. Em nenhum lugar.

MÃE (*Ao Pai.*)

O que é isso? Onde está a sua filha?

(*Entra a mulher de Leonardo.*)

MULHER

Fugiram! Fugiram! Ela e Leonardo. No cavalo. Foram abraçados, como um raio!

PAI

Não é verdade! Minha filha, não!

MÃE

Tua filha, sim! Fruto de mãe desonrada, e ele, também ele. Mas já é a mulher de meu filho.

NOIVO (*Entrando.*)

Vamos atrás! Quem tem um cavalo?

MÃE

Quem tem um cavalo agora mesmo? Quem tem um cavalo? Darei tudo o que tenho, meus olhos e até minha língua...

VOZ

Aqui tem um.

MÃE (*Ao filho.*)

Ande! Atrás! (*Sai com dois moços.*) Não. Não vá. Essa gente mata ligeiro e bem... sim, corra, que eu vou atrás!

PAI

Não deve ser ela. Talvez tenha se atirado no poço!

MÃE

Na água se atiram as honradas, as limpas. Essa não! Mas já é mulher do meu filho. Dois grupos. Há aqui dois grupos. (*Entram todos.*) Minha família e a sua. Saiam todos daqui. Limpem o pó dos sapatos. Vamos ajudar meu filho. (*As pessoas se separam em dois grupos.*) Porque ele tem sua gente, que são seus primos do mar e todos os que chegam de terra adentro. Fora daqui! Por todos os caminhos. Chegou outra vez a hora do sangue. Dois grupos. Você com o seu e eu com o meu. Atrás! Atrás!

CORTINA

FIM DO SEGUNDO ATO.

TERCEIRO ATO

PRIMEIRO QUADRO

Bosque. É de noite. Grandes troncos úmidos. Ambiente escuro. Ouvem-se dois violinos.

*(Aparecem três lenhadores.)*²⁶⁵

1º LENHADOR

E os encontraram?

2º LENHADOR

Não. Mas os estão procurando por toda a parte.

3º LENHADOR

Logo os encontrarão.

2º LENHADOR

Chissss!

3º LENHADOR

O quê?

2º LENHADOR

Parece que se aproximam por todos os caminhos ao mesmo tempo.

1º LENHADOR

Quando sair a lua serão vistos.

2º LENHADOR

Deviam deixá-los.

1º LENHADOR

O mundo é grande. Todos podem vier nele.

3º LENHADOR

Mas os matarão.

2º LENHADOR

Há que seguir as inclinações. Eles fizeram bem em fugir.

1º LENHADOR

Estavam enganando-se um ao outro e no final o sangue foi mais forte.

3º LENHADOR

O sangue!

²⁶⁵ Além da função antecipatória dos acontecimentos, típica do coro, já referida, podemos considerar que se, metaforicamente, o sangue circula no interior da peça tal qual o faz nas veias humanas, seria plausível pensar que aos lenhadores cabe a função de cortar as veias do texto e provocar-lhe a morte.

1º LENHADOR
Há que seguir o caminho do sangue!

2º LENHADOR
Mas o sangue que vê a luz é bebido pela terra.

1º LENHADOR
E daí? Vale mais morrer ensangüentado que viver com ele podre.

3º LENHADOR
Calados!

1º LENHADOR
O quê? Ouviu algo?

2º LENHADOR
Ouço os grilos, os sapos, a noite que vigia.

1º LENHADOR
Mas o cavalo não se percebe.

3º LENHADOR
Não.

1º LENHADOR
Agora a estará amando.

2º LENHADOR
O corpo dela era para ele e o corpo dele, para ela.

3º LENHADOR
Os procuram e os matarão.

1º LENHADOR
Mas já terão misturado seus sangues e serão como dois cântaros vazios, como dois arroios secos.

2º LENHADOR
Há muitas nuvens e será fácil que a lua não apareça.

3º LENHADOR
O noivo os encontrará com lua ou sem lua. Eu o vi sair. Como uma estrela furiosa. O rosto acinzentado. Expressava a sina de sua casta.

1º LENHADOR
Sua casta de mortos no meio da rua.

2º LENHADOR
Isso mesmo!

3º LENHADOR
Você acha que eles conseguirão romper o cerco?

2º LENHADOR
É difícil. Há facas e escopetas a dez léguas em volta.

3º LENHADOR
Ele vai num bom cavalo.

2º LENHADOR
Mas leva uma mulher.

1º LENHADOR
Já estamos próximos.

2º LENHADOR
Uma árvore de quarenta galhos. A cortaremos logo.

3º LENHADOR

Agora sai a lua. Vamos nos apressar.

(Pela esquerda surge uma claridade.)

1º LENHADOR²⁶⁶

*¡Ay luna que sales!*²⁶⁷

Luna de las hojas grandes.

2º LENHADOR

*¡Llena de jazmines la sangre!*²⁶⁸

1º LENHADOR

*¡Ay luna sola!*²⁶⁹

¡Luna de las verdes hojas!

2º LENHADOR

*Plata en la cara de la novia.*²⁷⁰

3º LENHADOR

*¡Ay luna mala!*²⁷¹

Deja para el amor la oscura rama.

1º LENHADOR

*¡Ay triste luna!*²⁷²

*¡Deja para el amor la rama oscura!*²⁷³

(Saem. Pela claridade da esquerda aparece a Lua. A lua é um lenhador jovem com o rosto branco. O palco adquire um vivo resplendor azul.)

LUA

*Cisne redondo en el río,*²⁷⁴

²⁶⁶ De acordo com CORREA (1970: 99) “La irrupción lírica de los Leñadores ante la salida de la Luna tiene un sentido de conmoción interior reflejada en las series exclamativas, algunas de ellas introducidas por el jay!, de densa carga emocional.

²⁶⁷ Ai, lua que sai!

Lua das grandes folhas!

²⁶⁸ Com o sangue cheio de jasmims.

²⁶⁹ Ai, lua solitária!

Lua das verdes folhas!

²⁷⁰ Prata no rosto da noiva.

²⁷¹ Ai, lua malvada!

Deixe para o amor os galhos escuros.

²⁷² Ai, lua triste!

Deixe para o amor os galhos escuros.

²⁷³ A Lua assume, a partir, características de antagonista: é má e triste. Vai encher os jasmims de sangue, deixando para o amor os galhos escuros – se não mortos, apodrecidos pelo corte – e no rosto da Noiva sua tonalidade prateada, que também é a cor das sepulturas.

²⁷⁴ Cisne redondo no rio,

olho das catedrais,

falso amanhecer entre as folhas

sou: não poderão escapar!

Quem se oculta? Quem soluça

por esses vales maldosos?

A Lua deixa uma faca

*ojo de las catedrales,
alba fingida en las hojas
soy; ¡no podrán escaparse!
¿Quién se oculta? ¿quien solloza
por la maleza del valle?
La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre.
¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
por paredes y cristales!
¡Abrid tejados y pechos²⁷⁵
donde pueda calentarme!
¡Tengo frío! Mis cenizas
de soñolientos metales,
buscan la cresta del fuego
por los montes y las calles.
Pero me lleva la nieve
sobre su espalda de jaspe,
y me anega, dura y fría,
el agua de los estanques.*

Jogada ao vento,
que espreita o chumbo
e quer ser dor de sangue.
Me deixem entrar! Estou gelada
entre paredes e vidros!
Abram telhados e peitos
onde eu possa me esquentar!
Tenho frio! Minhas cinzas
de sonolentos metais,
buscam a crista do fogo
pelas montanhas e ruas.
Mas a neve me leva
sobre sua espada de jaspe,
e me inunda, dura e fria,
a água dos reservatórios.
Pois esta noite terão,
minhas faces, sangue vermelho,
e os juncos agrupados
nos largos pés do ar.
Que não haja sombra nem emboscada,
que não possam escapar.
Porque quero entrar em um peito
para poder me aquecer!
Um coração para mim!
Quente, que se derrame
Pelas montanhas de meu peito:
me deixem entrar, ai, me deixem entrar!

²⁷⁵ A Lua tem frio, e anseia pelo derramamento de sangue. É, portanto, uma espécie de vampiro. Deixa a faca à disposição, para que a morte se concretize, e se propõe, ela mesma, a facilitar o encontro dos rivais, para saciar sua sede e aplacar o frio que a consome.

*Pues esta noche tendrán
mis mejillas roja sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire.
¡No haya sombra ni emboscada,
que no puedan escaparse!
¡Que quiero entrar en un pecho
para poder calentarme!
¡Un corazón para mí!
¡caliente, que se derrame
por los montes de mi pecho;
dejadme entrar, ¡ay, dejadme!*

(Aos galhos.)

*No quiero sombras. Mis rayos²⁷⁶
han de entrar en todas partes,
y haya en los troncos oscuros
un rumor de claridades,
para que esta noche tengan
mis mejillas dulce sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire.
¿Quién se oculta? ¡Afuera digo!
¡No! ¡No podrán escaparse!
Yo haré lucir al caballo
una fiebre de diamante.*

(Desaparece entre os troncos, e o palco volta à sua luz escura. Aparece uma anciã totalmente coberta por ténues panos verde-escuros. Tem os pés descalços. Mal se pode ver seu rosto entre as dobras do tecido. Esta personagem não aparece no elenco.)²⁷⁷

²⁷⁶ Não quero sombras. Meus raios
haverão de entrar em todas as partes,
e que haja pelos troncos escuros
um rumor de claridades,
para que esta noite, minhas faces
tenham doce sangue,
e os juncos agrupados
nos largos pés do ar.
Quem se oculta? Para fora, digo!
Não! Não poderão escapar!
Eu farei brilhar no cavalo
uma febre de diamante!

²⁷⁷ Ao contrário do que indica a rubrica, a personagem aparece, sim, no elenco. A Lua e a Mendiga, a partir daqui, passam a ser cúmplices na perseguição que levará à descoberta dos amantes. De acordo com CORREA (1970: 99) “La presencia de la luna actuando como personaje directo en el drama da sentido al derramamiento de sangre. La tragedia ocurre en virtud del ansia de sangre que la obsesiona y de su participación en el sacrificio inmolatorio.”

MENDIGA

*Esa luna se va y ellos se acercan.*²⁷⁸
De aquí no pasan. El rumor del río
apagará con el rumor de los troncos
el desgarrado vuelo de los gritos.
Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada.
Abren los cofres, y los blancos hilos
aguardan por el suelo dela alcoba
cuerpos pesados con el cuello herido.
No se despierte un pájaro y la brisa,
recogiendo en su falda los gemidos,
huya con ellos por las negras copas
o los entierre por el blando limo.

(Impaciente.)

*¡Esa luna, esa luna!*²⁷⁹

(Aparece a Lua. Volta a luz azul intensa.)

LUA

Já se aproximam.²⁸⁰

Uns pela senda e o outro pelo rio.

Vou iluminar as pedras. De que necessita?

²⁷⁸ A lua se vai e eles se aproximam,
Daqui no passam. O rumor do rio
apagará com o rumor dos troncos
o desgarrado vôo dos gritos.
Aqui terá de ser, e logo. Estou cansada.
Abrem os cofres, e os brancos fios
aguardam pelo chão da alcova
cor pos pesados com o pescoço ferido.
Não se desperte um pássaro nem a brisa,
recolhendo sob a sua saia os gemidos,
fuja com eles pelas negras copas
e os enterre pelo brando limo.

²⁷⁹ Essa lua, essa lua!

²⁸⁰ Embora o diálogo entre a Lua e a Mendiga obedeça a um ritmo muito próximo do verso, decidimos traduzi-lo, diferente do que foi feito anteriormente, nos monólogos, embora pudessem ter sido mantidos em espanhol.

MENDIGA

Nada.

LUA

O ar vem chegando duro, com fio duplo.

MENDIGA

Ilumine o casaco e deixe de lado os botões,
que depois as navalhas já sabem o caminho.

LUA

Mas que demorem muito para morrer.²⁸¹ Que o sangue
me ponha entre os dedos seu delicado silvo.
Olhe que já meus vales de cinza despertam
em ânsia desta fonte de jorro estremecido!

MENDIGA

Não deixemos que passem o arroio. Silêncio!

LUA

Aí vêm eles! (*Vai-se. Fica o palco escuro.*)

MENDIGA

Depressa. Muita luz. Ouviu?

Não podem escapar!

(*Entram o Noivo e o 1º Moço. A Mendiga se senta e se tapa com o manto.*)²⁸²

NOIVO

Por aqui.

1º MOÇO

Não os encontrará.

NOIVO (*Enérgico.*)

Encontrarei, sim!

1º MOÇO

Creio que foram por outra vereda.

NOIVO

²⁸¹ Ainda segundo a avaliação de CORREA (1970: 101) “La luna es, pues, no solamente astro luminoso que viene a iluminar el espectáculo. Ella misma constituye la razón de ser del derramamiento de sangre. Como divinidad cósmica de signo adverso al hombre rige su destino de manera fatal. En su calidad de divinidad no propiciada exige el sacrificio inmolatorio.”

²⁸² Pode-se relacionar o manto da Mendiga com aquele que sufoca o grito da Mãe (Segundo Ato, Cena Dois) .

Não. Percebi²⁸³ há pouco um galope.

1º MOÇO

Poderia ser outro cavalo.

NOIVO (*Dramático.*)

Ouçã. Não há mais que um cavalo no mundo, e é este. Entendeu? Se você me segue, siga-me sem falar.

1º MOÇO

É que eu queria...

NOIVO

Cale-se. Estou certo de que vou encontrá-los aqui. Vê este braço? Pois não é o meu braço. É o braço do meu irmão e o do meu pai e o de toda minha família que está morta. E tem tanto poder que pode arrancar esta árvore pela raiz, se quiser. E vamos logo, que sinto os dentes de todos os meus cravados aqui de uma maneira que me é impossível respirar tranqüilo.

MENDIGA (*Queixando-se.*)

Ai!

1º MOÇO

Ouviu isso?

NOIVO

Vá por aí e dê a volta.

1º MOÇO

Isso é uma caçada.

NOIVO

Uma caçada. A maior que se pode fazer.

(O Moço se vai. O Noivo sai rapidamente em direção à esquerda e esbarra na Mendiga. A morte.)

MENDIGA

Ai!

NOIVO

O que quer?

MENDIGA

²⁸³ No original: “Yo sentí hace un momento el galope”. Embora o Português aceite tal aceção, uma vez que o verbo sentir pode ser utilizado para designar os cinco sentidos, seu uso não nos pareceu o mais apropriado para o palco. Ainda assim, é possível optar pelo termo em espanhol, segundo as peculiaridades de cada proposta cênica.

Tenho frio.

NOIVO

Para onde vai?

MENDIGA (*Sempre se queixando, como uma mendiga.*)

Lá para longe...

NOIVO

De onde vem?

MENDIGA

Dali... de muito longe.

NOIVO

Viu um homem e uma mulher que corriam montados num cavalo?

MENDIGA (*Despertando-se.*)

Espere... (*Olha-o.*) Lindo rapaz. (*Levanta-se.*) Mas muito mais bonito seria se estivesse adormecido.

NOIVO

Diga, responda, você os viu?

MENDIGA

Espere... Que costas mais largas! Como é que você não aprecia estar deitado sobre elas e não andar sobre as plantas dos pés, que são tão pequenas?

NOIVO (*Sacudindo-a.*)

Pergunto se os viu! Passaram por aqui?

MENDIGA

Não passaram, mas estão saindo da colina. Você não os ouviu?

NOIVO

Não.

MENDIGA

Não conhece o caminho?

NOIVO

Irei de qualquer maneira.

MENDIGA

Eu lhe acompanharei. Conheço essa terra.

NOIVO (*Impaciente.*)

Então vamos! Por onde?

MENDIGA (*Dramática.*)

Por ali!

(Saem rápidos. Ouvem-se, ao longe, dois violinos que expressam o bosque. Voltam os lenhadores. Carregam os machados no ombro. Passam lentos entre os troncos.)

1º LENHADOR

*¡Ay muerte que sales!*²⁸⁴

Muerte de las hojas grandes.

2º LENHADOR

*¡No abras el chorro de la sangre!*²⁸⁵

1º LENHADOR

*¡Ay muerte sola!*²⁸⁶

Muerte de las secas hojas.

3º LENHADOR

*¡No cubra de flores la boda!*²⁸⁷

2º LENHADOR

*¡Ay triste muerte!*²⁸⁸

Deja para el amor la rama verde.

1º LENHADOR

*¡Ay muerte mala!*²⁸⁹

¡Deja para el amor la verde rama!

(Vão saindo enquanto falam. Aparecem Leonardo e a Noiva.)

LEONARDO

Fique quieta!

²⁸⁴ Ai, morte que sai!

Morte das grandes folhas.

²⁸⁵ Não faça jorrar o sangue!

²⁸⁶ Ai, morte solitária!

Morte das folhas secas.

²⁸⁷ Não cubra de flores o casamento!

²⁸⁸ Ai, triste morte!

Deixe para o amor os verdes galhos.

²⁸⁹ Ai, morte malvada!

Deixe para o amor os galhos verdes.

NOIVA

Daqui eu irei sozinha.

Vá embora! Não quero que você volte.

LEONARDO

Fique quieta, estou dizendo!

NOIVA

Com os dentes, com as mãos, como possa,
tire do meu colo honrado
o metal dessa corrente,
deixando-me isolada
lá na minha casa de terra.
E se não quer me matar
como a uma víbora pequena,
ponha nas minhas mãos de noiva
o cano da escopeta.
Ai, que lamento! Que fogo
sobe pela minha cabeça!
Cacos de vidro trago cravados na língua!

LEONARDO

Já demos o passo, agora cale-se.
Nos perseguem de perto,
e tenho que levar você comigo!

NOIVA

Mas terá que ser à força!

LEONARDO

À força? Quem desceu primeiro as escadas?

NOIVA

Eu desci.

LEONARDO

Quem pôs rédeas novas no cavalo?

NOIVA

Eu mesma. Verdade.

LEONARDO

E que mãos me calçaram as esporas?

NOIVA

Estas mãos, que são suas,
mas que ao lhe ver quiseram
quebrar os ramos azuis
e o murmúrio de suas veias.
Eu o amo! Eu o amo! Saia daqui!
Se eu pudesse lhe matar,
poria você numa mortalha
com filetes de violetas.
Ai, que lamento! Que fogo
sobe pela minha cabeça!

LEONARDO

Cacos de vidro trago cravados na língua!
Porque que eu quis esquecer
e pus um muro de pedra
entre a sua casa e a minha.
É verdade. Não se lembra?
E quando lhe vi de longe
joguei areia nos meus olhos.
Mas montava no cavalo
e o cavalo ia à sua porta.
Com alfinetes de prata
meu sangue ficou preto,
e o sonho me foi enchendo
as carnes de erva daninha.
Não tenho culpa,
a culpa é da terra
e desse cheiro que sai
de seus peitos e de suas tranças.

NOIVA

Ai, que insensatez! Não quero
Com você cama nem janta,

E não há um minuto do dia
que não queira estar junto de você,
Porque me arrasta, e vou.
E me diz que volte,
e lhe sigo pelo ar
Como uma brisa da relva.
Deixei um homem forte
e toda a sua descendência
no meio do casamento
e com a grinalda posta.
Para você será o castigo,
e não quero que seja assim.
Deixe-me só! Fuja!
Não há ninguém que possa defender você.

LEONARDO

Pássaros da manhã
pelas árvores se quebram.
A noite está morrendo
no filete da pedra.
Vamos ao canto escuro,
onde eu sempre possa lhe amar,
Não me importam as pessoas,
nem o veneno que nos atirem.

(Abraça-a fortemente.)

NOIVA

E eu dormirei a seus pés
Para guardar seus sonhos.
Desnuda, fitando o campo,
(Dramática.)
como se eu fosse uma cadela,
porque é isso que sou! Porque lhe olho
e sua beleza me queima.

LEONARDO

Fogo com fogo se abrasa.
A mesma chama pequena
mata duas espigas juntas.
Vamos!

(Arrasta-a.)

NOIVA

Aonde está me levando?

LEONARDO

Aonde não possam ir
estes homens que nos cercam.
Onde eu possa olhar para você!

NOIVA *(Sarcástica.)*

Leve-me a feira em feira,
dor de mulher honrada,
para que as pessoas vejam
com os lençóis do casamento
ao vento, como bandeiras.

LEONARDO

Eu também quero deixar você,
se penso como se pensa.
Mas vou onde você vai.
Você também. Dê um passo. Experimente.
pregos de lua fundem
minha cintura e suas cadeiras.

(Toda essa cena é violenta, cheia de grande sensualidade.)

NOIVA

Ouve?

LEONARDO

Vem gente.

NOIVA

Fuja!
É justo que eu morra aqui,
Com os pés dentro da água,

espinhos na cabeça.

E que chorem por mim as folhas,
mulher perdida e donzela.

LEONARDO

Fique quieta. Estão subindo.

NOIVA

Vá embora daqui!

LEONARDO

Silêncio, para que não nos percebam.

Vá na frente. Vamos, estou dizendo!

(A Noiva vacila.)

NOIVA

Vamos juntos!

LEONARDO *(Abraçando-a).*

Como quiser!

Se nos separarem,
é porque estarei morto.

NOIVA

E eu, morta.

(Saem abraçados.)

(Aparece a Lua muito devagar. O palco adquire uma forte luz azul. Ouvem-se dois violinos. Bruscamente ouvem-se dois longos gritos desgarrados, e se corta a música dos violinos. Com o segundo grito, aparece a Mendiga e fica de costas. Abre o manto e fica no centro como um grande pássaro de asas imensas. A Lua se detém. A cortina desce, no meio de um silêncio absoluto.)

CORTINA.

ÚLTIMO QUADRO

Quadro branco, com arcos e grossos muros. À direita e à esquerda, escadas brancas. Grande arco ao fundo e parede da mesma cor. O chão será, também, de um branco

reluzente. Essa peça simples terá um sentido monumental de igreja. Não haverá nem um cinza, nem uma sombra, nem sequer o que se precisa para a perspectiva.

(Duas moças, vestidas de azul escuro, estão enrolando um novelo vermelho.)²⁹⁰

1ª MOÇA

*Madeja, madeja,²⁹¹
¿qué quieres hacer?*

2ª MOÇA

*Jazmín de vestido,²⁹²
cristal de papel.
Nacer a las cuatro,
morir a las diez.
Ser hilo de lana,
cadena a tus pies
y nudo que apriete
amargo laurel.*

MENINA (*Entrando.*)

Foi ao casamento?

1ª MOÇA

Não.

MENINA

Eu também não.

*¿Qué pasaría²⁹³
por los tallos de las viñas?
¿Qué pasaría
por el ramo de la oliva?
¿Qué pasó
que nadie volvió?*

Foram ao casamento?

2ª MOÇA

²⁹⁰ Como as parcas, que, na mitologia, desfiam o fio da vida.

²⁹¹ Madeixa, madeixa,
o que você quer fazer?

²⁹² Jasmim de vestido,
cristal de papel.

Nascer às quatro,
morrer às dez.
Ser fio de lã,
corrente a seus pés
e nó para apertar
amargos louros.

²⁹³ O que aconteceria
pelos talos das vinhas?
O que aconteceria
pelos galhos da oliveira?
O que aconteceu
que ninguém voltou?

Já dissemos que não!

Eu também não.

MENINA (*Indo-se embora.*)

2ª MOÇA

*Madeja, madeja,*²⁹⁴
¿qué quieres cantar?

1ª MOÇA

*Heridas de cera,*²⁹⁵
dolor de arrayán.
Dormir la mañana,
de noche velar.

MENINA (Na porta.)

*El hilo tropieza*²⁹⁶
con el pedernal.
Los montes azules
los dejan pasar.
Corre, corre, corre,
y al fin llegará
a poner cuchillo
y a quitar el pan.

(*Vai-se.*)

2ª MOÇA

*Madeja, madeja,*²⁹⁷
¿qué quieres decir?

1ª MOÇA

*Amante sin habla.*²⁹⁸
Novio carmesí.
Por la orilla muda
tendidos los vi.

²⁹⁴ Madeixa, madeixa,
O que você quer cantar?

²⁹⁵ Feridas de cera
dor de murta.

Dormir, de manhã,
De noite, velar.

²⁹⁶ O fio tropeça
no pedregulho.

As montanhas azuis
os deixam passar.

Corre, corre, corre,
e no fim chegará
para cravar a faca
e tirar o pão.

²⁹⁷ Madeixa, madeixa,
o que você quer dizer?

²⁹⁸ Amante sem fala.
Noivo carmesim.
Pela margem muda,
esticados os vi.

(*Detém-se olhando o novelo.*)
MENINA (*Espiando pela porta.*)

*Corre, corre, corre,*²⁹⁹
el hilo hasta aquí.
Cubiertos de barrio,
los siento venir.
¡Cuerpos estirados,
paños de marfil!

(*Vai-se.*)

(*Aparecem a Mulher e a Sogra de Leonardo. Chegam angustiadas.*)

1ª MOÇA

Já vêm?

SOGRA (*Ácida.*)

Não sabemos.

2ª MOÇA

O que contam do casamento?

1ª MOÇA

Digam!

SOGRA (*Seca.*)

Nada.

MULHER

Quero voltar para saber de tudo.

SOGRA (*Enérgica.*)

Você, para sua casa.
Valente e só em sua casa.
Para envelhecer e chorar.
Mas a porta fechada.
Nunca. Nem morto, nem vivo.
Pregaremos as janelas.
E venham chuvas e noites
sobre as relvas amargas.

MULHER

O que terá acontecido?

SOGRA

Não importa.

Ponha um véu no rosto.
Seus filhos são filhos seus,
nada mais. Sobre a cama
ponha uma cruz de cinza
onde esteve o travesseiro dele.

²⁹⁹ Corre, corre, corre,
o fio até aqui.
Cobertos de barro,
os ouço vir.
Corpos esticados,
panos de marfim!

(Saem.)
MENDIGA (*Na porta.*)

Um pedaço de pão, mocinhas.
MENINA

Vá embora!
(*As moças se agrupam.*)
MENDIGA

Por quê?
MENINA

Porque você geme. Vá embora!
1ª MOÇA

Menina!
MENDIGA

Poderia pedir seus olhos! Uma nuvem
de pássaros me segue. Quer um?
MENINA

Eu quero ir embora!
2ª MOÇA (*Para a Mendiga.*)

Não se importe com ela.
1ª MOÇA

Vem pelo caminho do arroio?
MENDIGA

Vim por ali!
1ª MOÇA (*Tímida.*)

Posso perguntar uma coisa?
MENDIGA

Eu os vi, logo chegam: duas torrentes quietas finalmente. Entre as pedras grandes, dois
homens nas patas do cavalo. Mortos na beleza da noite.
(*Com deleite.*)

Mortos, sim. Mortos!
1ª MOÇA

Cale a boca, velha, cale a boca!
MENDIGA

Os olhos como flores rotas, e os dentes,
dois punhados de neve endurecida.
Os dois caíram, e a noiva está voltando,
com a saia e os cabelos manchados de sangue.

Cobertos com duas mantas eles vêm,
Sobre os ombros dos moços altos.
Assim foi, nada mais. Era o justo.
Sobre a flor do ouro, areia suja.
(*Vai-se. As Moças inclinam as cabeças e ritmicamente vão saindo.*)
1ª MOÇA

Areia suja.
2ª MOÇA

Sobre a flor do ouro.

MENINA

*Sobre la flor del oro*³⁰⁰
traen a los muertos del arroyo.

*Morenito el uno,
morenito el otro.*

*¡Qué ruiseñor de sombra vuela y gime
sobre la flor del oro!*

(Vai-se. O palco fica vazio. Aparece a Mãe com a Vizinha. A Vizinha vem chorando.)

MÃE

Cale-se!

VIZINHA

Não posso.

MÃE

Cale-se, já falei. *(Na porta.)* Não tem ninguém aqui? *(Leva as mãos à testa.)* Meu filho deveria me responder! Mas meu filho já é uma braçada de flores secas. Meu filho já é uma voz obscura detrás dos montes. *(Com raiva, à vizinha.)* Quer calar? Não quero choro nessa casa. Suas lágrimas são lágrimas dos olhos, nada mais. As minhas virão quando eu estiver só, das plantas dos meus pés, de minhas raízes e serão mais ardentes que o sangue.

VIZINHA

Venha para minha casa, não fique aqui.

MÃE

Aqui. Aqui quero ficar. E tranqüila. Todos já estão mortos. À meia-noite dormirei, dormirei sem me apavorar com a escopeta ou a faca. Outras mães se aproximarão da janela, açoitadas pela chuva, para ver o rosto de seus filhos. Eu não. Eu farei com meu sono uma fria pomba de marfim, para levar camélias de geadas sobre o campo santo. Mas não: campo santo, não: leito de terra, cama que os acolhe e que os embala pelo céu. *(Entra uma mulher vestida de preto, que se dirige à direita e ali se ajoelha. À vizinha.)* Tira as mãos do rosto. Haveremos de passar dias terríveis. Não quero ver ninguém. A terra e eu. E estas quatro paredes. Ai, ai! *(Senta-se, exausta.)*

VIZINHA

Tem pena de ti mesma.

MÃE *(Jogando o cabelo para trás.)*

Devo ficar serena. *(Senta-se.)* Porque virão as vizinhas e não quero que me vejam tão pobre. Tão pobre! Uma mulher que não tem um filho sequer para poder levar aos lábios. *(Aparece a Noiva. Vem sem as flores de laranjeira e com um manto preto.)*³⁰¹

VIZINHA *(Vendo a Noiva, com raiva.)*

Aonde vai?

NOIVA

Venho aqui.

³⁰⁰ Sobre a flor de ouro

trazem do arroio os mortos.

Um, moreninho.

Moreninho, o outro.

Que rouxinol de sombra voa e geme
sobre a flor de ouro!

³⁰¹ As flores de laranjeira, como já observamos, representam a pureza. O manto preto, o luto. Assim, a Noiva traz consigo, ao mesmo tempo, a virgindade e a viuvez. O supremo castigo por sobreviver ao desejo.

MÃE (*Para a Vizinha.*)

Quem é?

VIZINHA

Não a reconhece?

MÃE

Por isso pergunto quem é. Porque tenho que não reconhecê-la, para não cravar meus dentes no pescoço dela. Víbora! (*Dirige-se à Noiva com ímpeto fulminante, detém-se. Para a Vizinha.*) Está vendo? Está aí e está chorando e eu, quieta, sem arrancar-lhe os olhos. Não me entendo. Será que eu não amava ao meu filho? Mas, e a sua honra? Onde está a sua honra? (*Bate na Noiva, que cai no chão.*)

VIZINHA

Por Deus! (*Tenta separá-las.*)

NOIVA

Deixe-a. Vim para que me mate e que me levem com eles. (*Para a Mãe.*) Mas não com as mãos, com tridentes de metal, com uma foice, e com força, até que meus ossos se quebrem. Deixe-a. Quero que saiba que sou limpa, que ficarei louca, mas que podem me enterrar sem que nenhum homem tenha se olhado na brancura de meus peitos.

MÃE

Cale-se, cale-se! Que me importa isso?

NOIVA

Porque eu fugi com o outro, fugi! (*Com angústia.*) Você também teria fugido. Eu era uma mulher queimada, cheia de chagas por dentro e por fora, e seu filho era um pouquinho de água, da qual eu esperava filhos, terra, saúde; mas o outro era um rio escuro, cheio de ramas, que aproximava de mim o rumor de seus juncos e seu canto entre dentes. E eu corria com seu filho, que era como um menininho de água fria e o outro me mandava centenas de pássaros que me impediam de andar e que deixavam geada sobre minhas feridas de pobre mulher encolhida, de moça acariciada pelo fogo. Eu não queria, ouça bem! Eu não queria, ouça bem! Eu não queria. Seu filho era o meu fim e eu não o traí, mas o braço do outro me arrastou como um golpe de mar, como a cabeçada de uma mula, e teria me arrastado sempre, sempre, sempre, ainda que eu ficasse velha e todos os filhos de seu filho se tivessem agarrado a meus cabelos. (*Entra uma vizinha.*)

MÃE

Ela não tem culpa. Nem eu! (*Sarcástica.*) Quem tem, então? Fraca, delicada, mulher de mal dormir é quem arranca uma grinalda de flores de laranjeira para buscar um pedaço de cama aquecido por outra mulher!

NOIVA

Cale-se! Vingue-se de mim: aqui estou! Olhe meu colo, que é suave, lhe custará menos trabalho que cortar uma dália do teu jardim. Mas, isso não! Honrada, honrada como uma menina recém nascida. E forte para lhe provar. Acenda o fogo. Vamos meter as mãos: você, por seu filho, eu, por meu corpo. Você as retirará antes. (*Entra outra vizinha.*)

MÃE

Que me importa sua honradez? Que me importa sua morte? Que me importa nada de nada? Benditos sejam os trigos³⁰², porque meus filhos estão debaixo deles; bendita seja a chuva,

³⁰² O trigo, símbolo de bem-aventurança, alcança seu ápice ao cobrir o leito dos mortos.

porque molha o rosto dos mortos. Bendito seja Deus, que nos deita juntos, para descansarmos. (*Entra outra vizinha.*)

NOIVA

Deixe que eu chore com você.

MÃE

Chore. Mas na porta.

(*Entra a Menina. A Noiva fica na porta. A Mãe, no centro do palco.*)

MULHER (*Entrando e dirigindo-se à esquerda.*)³⁰³

*Era hermoso jinete,³⁰⁴
y ahora montón de nieve.
Corrió ferias y montes
y brazos de mujeres.
Ahora, musgo de noche
le corona la frente.*

MÃE

*Girasol de tu madre,³⁰⁵
espejo de la tierra.
Que te pongan al pecho
cruz de amargas adelfas³⁰⁶;
sábana que te cubra
de reluciente seda,
y el água forme um llanto
entre tus manos quietas.*

MULHER

*¡Ay, qué cuatro muchachos³⁰⁷
con hombros cansados llegan!*

NOIVA

¡Ay, qué cuatro galanes³⁰⁸

³⁰³ Tal qual fez a Mãe ao longo da peça, a Mulher lamenta a morte de Leonardo, salientando sua juventude e vigor. Na figura da Mulher, grávida e viúva, reinicia-se, então, o ciclo de vida e morte, solidão e incomunicabilidade. Convém que o encenador leve em conta esse novo ciclo, e o ressalte no palco.

³⁰⁴ Era formoso ginete,
é agora um montão de neve.

Correu feiras e montanhas
e braços de mulheres.

Agora, musgo da noite
coroa a sua frente.

³⁰⁵ Girassol de sua mãe,
espelho da terra.

Que ponham no seu peito
uma cruz de amargas espirradeiras.

Que te cubra
um brilhante lençol de seda,
e que a água forme um pranto
entre suas mãos quietas.

³⁰⁶ *Espirradeira*: planta ornamental venenosa, também conhecida como *oleandro*.

³⁰⁷ Ai, quatro rapazes
chegam com os ombros cansados!

³⁰⁸ Ai, quatro belos rapazes

traen a la muerte por el aire!

MÃE

Vizinhas.

MENINA (*Na porta.*)

Os estão trazendo.

MÃE

É o mesmo,
a cruz, a cruz.

MULHERES
*Dulces clavos,*³⁰⁹
dulce cruz,
dulce nombre
de Jesús.

NOIVA

Que a cruz ampare os mortos e os vivos.

MÃE³¹⁰

Vizinhas, com uma faca,
com uma faquinha,
num dia marcado, entre as duas e as três,
os dois homens se mataram de amor.
Com uma faca,
com uma faquinha
que apenas cabe na palma da mão,
mas que penetra fino
pelas carnes assombradas,
e que pára no exato lugar
onde treme, emaranhada,
a obscura raiz do grito.

NOIVA

E isto é uma faca,
uma faquinha
que apenas cabe na palma da mão
peixe sem escamas nem rio,
para que num dia marcado, entre as duas e as três
dois homens virem defuntos

trazem a morte pelo ar!

³⁰⁹ Doces pregos,
doce cruz,
doce nome
de Jesus.

³¹⁰ CORREA (1970: 86), chama esta canção de “canción del cuchillo”. Ainda de acordo com o crítico (1970: 101-102), nesta canção, “descendemos una vez más del plano de lo cósmico al de lo anecdótico humano para recibir la noticia de la tragedia a la manera de un diario acontecer. Lo que ha detenido la vida de estos ‘hombres duros’ es un cuchillito que apenas cabe en la mano.

com os lábios amarelados.

MÃE

E apenas cabe na palma da mão,
mas penetra fria
pelas carnes assombradas
e ali pára, no exato lugar
onde treme, emaranhada,
a obscura raiz do grito.

(As vizinhas, ajoelhadas no chão, choram.)

CORTINA

FIM DO DRAMA

Yerma

Poema trágico em três atos e seis cenas.
(1934)

PERSONAGENS

YERMA
MARIA
VELHA PAGÃ
DOLORES
1ª LAVADEIRA
2ª LAVADEIRA
3ª LAVADEIRA
4ª LAVADEIRA
5ª LAVADEIRA
6ª LAVADEIRA
1ª MOÇA
2ª MOÇA
FÊMEA
1ª CUNHADA
2ª CUNHADA
1ª MULHER
2ª MULHER
MENINO
JUAN
VÍTOR
MACHO
1º HOMEM

2º HOMEM
3º HOMEM

PRIMEIRO ATO

Primeiro Quadro

(Ao levantar-se a cortina, Yerma está adormecida com um cesto costura aos pés. O palco tem uma estranha luz de sonho. Um pastor entra, na ponta dos pés, observando Yerma fixamente. Leva pela mão um menino vestido de branco. Toca o relógio. Quando sai o pastor, a luz muda para uma alegre luz de manhã de primavera. Yerma acorda.)

CANTO

Voz de dentro

*A la nana, nana, nana,³¹¹
a la nanita le haremos
una chocita en el campo
y en ella nos meteremos.*

	YERMA
Juan, está me ouvindo? Juan?	
	JUAN
Já vou.	
	YERMA
Está na hora.	
	JUAN
Já passaram os bois?	
	YERMA
Já.	
	JUAN
Até logo. <i>(Faz menção em sair.)</i>	
	YERMA
Não quer tomar um copo de leite?	
	JUAN
Para quê?	
	YERMA
Você trabalha muito e não tem saúde para resistir aos trabalhos.	
	JUAN

³¹¹ Nana, nana, nana,
um soninho faremos
uma cabaninha no campo
e nela moraremos.

Quando os homens ficam magros, ficam fortes como aço.

YERMA

Mas você não. Quando nos casamos, você era outro. Agora tem o rosto pálido como se não pegasse sol. Eu não gostaria que você fosse ao rio e nadasse, nem que subisse no telhado quando a chuva molha nossa casa. Estamos casados há vinte e quatro meses e você está cada vez mais triste, mais magro, como se crescesse ao contrário.³¹²

JUAN

Acabou?

YERMA (*Levantando-se.*)

Não me leve a mal. Se eu estivesse doente, gostaria que você me cuidasse. “Minha mulher está doente”. Vou matar esse cordeiro e fazer para ela um bom cozido de carne. “Minha mulher está doente”. Vou guardar esta banha de galinha para aliviar seu peito, vou levar para ela esta pele de ovelha para guardar seus pés da neve. Assim sou eu. Por isso cuido de você.

JUAN

E eu lhe agradeço.

YERMA

Mas não se deixa cuidar.

JUAN

É que não tenho nada. Todas essas coisas são suposições suas. Trabalho muito. A cada ano ficarei mais velho.

YERMA

A cada ano... você e eu seguiremos aqui a cada ano...

JUAN (*Sorridente.*)

Naturalmente. E bem sossegados. As coisas no trabalho vão bem, não temos filhos com quem gastar.

YERMA

Não temos filhos... Juan!

JUAN

Diga.

YERMA

Por acaso eu não amo você?

JUAN

Ama.

YERMA

Eu conheço moças que tremeram e choraram antes de ir para a cama com seus maridos. Eu chorei na primeira vez que me deitei contigo? Não cantava ao levantar os lençóis de linho? E não te disse “como cheiram a maçã essas roupas”?

³¹² Yerma anseia por água. A água simboliza a vida em duas dimensões específicas. A primeira, a vida intra-uterina: Yerma deseja ser mãe e crê que a maternidade será a solução para a sua solidão. A segunda, a vida extradoméstica: sufocada pelo casamento infértil, Yerma sai de casa, às escondidas, geralmente em busca de água. Quando afirma seu descontentamento com as saídas do marido, mais que uma mera preocupação com sua saúde, Yerma revela a frustração imposta pela condição feminina. Por isso, não gosta que Juan vá ao rio e nade, nem lhe parece bem que o marido suba ao telhado. Sobre a afirmação da protagonista, de que Juan cresce ao contrário MATEOS DE MURQUIO (1992: 169) opina que ‘crescer ao contrário’ “(...) no significa crecer de manera contraria a lo natural, es decir, ‘hacia adentro’. ¡Ojalá fuera así! Significa ir en contra de lo que todos quieren, de lo que todos sienten, respirar distinto y como sin aire. Juan es hosco, cerrado, parco.”

JUAN

Isso mesmo!

YERMA

Minha mãe chorou porque não senti por separar-me dela. E era verdade! Ninguém se casou com mais alegria. E, no entanto...

JUAN

Fique quieta. Eu tenho muito trabalho para ficar ouvindo a todo momento...

YERMA

Não. Não repita o que dizem. Eu vejo pelos meus próprios olhos que isso não pode ser... Só porque a chuva cai sobre as pedras é que elas se abrandam e fazem crescer borragem³¹³, que as pessoas dizem que não servem para nada. “A borragem não serve para nada”, mas eu bem que os vejo mover suas flores amarelas ao ar.

JUAN

Há que se esperar!

YERMA

Sim, amando. (*Yerma abraça e beija o marido, tomando a iniciativa.*)

JUAN

Se necessita algo, diga que eu trarei. Você já sabe que não gosto que saia.

YERMA

Nunca saio.

JUAN

Aqui você está melhor.

YERMA

Sim.

JUAN

A rua é para as pessoas desocupadas.

YERMA (*Sombria.*)

Claro.

(*O marido sai e Yerma se dirige à costura, passa a mão pelo ventre, levanta os braços num bonito bocejo e se senta a costurar.*)

*¿De donde vienes, amor, mi niño?*³¹⁴

“De la cresta del duro frío.”

¿Qué necesitas, amor, mi niño?

La tibia tela de tu vestido.

(*Enfia a linha na agulha.*)

*¿Qué se agiten las ramas al sol*³¹⁵/³¹⁶

³¹³ No original: jaramago. Literalmente, “saramago”, erva daninha que produz flores.

³¹⁴ De onde vem você, nenezinho, meu amor?

Do lugar mais alto e frio.

O que você necessita, nenezinho, meu amor?

Do calorzinho do teu vestido.

³¹⁵ Que se agitem os galhos ao sol

e jorrem as fontes ao seu redor!

³¹⁶ Diferente de *Bodas de Sangue*, aqui, os galhos representam a vida plena em sintonia com a natureza que, entretanto, não se efetivam na realização plena da vida. De acordo com CORREA (1970: 127) “En *Bodas de*

y salten las fuentes alrededor!

(Como se falasse com uma criança.)

*E el patio ladra el perro,³¹⁷
en los árboles canta el viento.
Los bueyes mugen al boyero
y la luna me riza los cabellos.
¿Qué pides, niño, desde tan lejos?*

(Pausa.)

*Los blancos montes que hay en tu pecho.³¹⁸
¿Qué se agiten las ramas al sol
y salten las fuentes alrededor!*

(Costurando.)

*Te diré, niño mío, que sí,³¹⁹
Tronchada y rota soy para ti.
¿Cómo me duele esta cintura
donde terndrás primera cuna!
¿Cuándo, mi niño, vas a venir?*

(Pausa.)

*Cuando tu carne huela a jazmín.³²⁰
¿Qué se agiten las ramas al sol
y salten las fuentes alrededor!*

(Yerma fica cantando. Pela porta entra Maria, que vem com um pacote de roupas.)

Sangre la figura de la Madre adquiere significado trágico como eslabón de generaciones. En su calidad de madre que ha cumplido con el deber de tal dando hijos al mundo encuentra su armoniosa integración en el cosmos al identificarse con la Madre Tierra, fuente permanente de renovación vital. Como *abuela* virtual, sin embargo, cobra pleno sentido trágico al tener que confrontar la destrucción de esa potencialidad. *Yerma*, por el contrario, es una madre virtual y su calidad trágica consiste en la no realización de esta virtualidad.”

³¹⁷ No pátio o cachorro late,
o vento canta nas árvores.

Os bois mugem para o boiadeiro
e a lua enrola meus cabelos.

O que você pede, nenezinho, de tão longe?

³¹⁸ As brancas montanhas do seu peito.

Que se agitem os galhos ao sol
e jorrem as fontes ao seu redor!

³¹⁹ Eu direi, nenezinho, que sim,
partida e quebrada sou para você.

Como me dói essa cintura
onde terá seu primeiro berço!

Quando virá você, nenezinho?

³²⁰ Quando sua carne cheirar a jasmim.

Que se agitem os galhos ao sol
e jorrem as fontes ao seu redor!

De onde vem?
YERMA

Da venda.
MARIA

Da venda, tão cedo?
YERMA

Por mim, teria esperado na porta até que abrissem. Garanto que você não sabe o que comprei!
MARIA

Deve ter comprado café para o desjejum, açúcar, os pães.
YERMA

Não, comprei entremeios, três metros de fitas e lã colorida para fazer o enxoval. O dinheiro é do meu marido, e ele mesmo me deu.
MARIA

Vai fazer uma blusa para você?
YERMA

Não, é porque... sabe?
MARIA

O quê?
YERMA

Porque já chegou!
MARIA

(Fica com a cabeça baixa. Yerma se levanta e fica olhando-a com admiração.)
YERMA

Com somente cinco meses?!
MARIA

Sim!
YERMA

Você se deu conta?
MARIA

Naturalmente.
YERMA *(Com curiosidade.)*

E o que você sente?
MARIA

Não sei. Angústia.
YERMA

Angústia. *(Agarrada a ela.)* Mas... quando aconteceu? Diga pra mim! Você estava despreocupada.
MARIA

Sim, despreocupada ...
YERMA

Você estaria cantando, não é verdade? Eu canto. Você...me diga ...
MARIA

Não me pergunte. Você nunca teve um pássaro vivo apertado na mão?
YERMA

Sim.
MARIA

Pois é a mesma coisa... mas dentro do sangue.
YERMA

Que beleza! (*olha-a embevecida.*)
MARIA

Estou aturdida. Não sei nada.
YERMA

Sobre o quê?
MARIA

Sobre o que tenho que fazer. Perguntarei à minha mãe.
YERMA

Para quê? Ela já está velha e deve ter esquecido essas coisas. Não ande muito e, quando você respirar, respire tão suave como se tivesse uma rosa entre os dentes.
MARIA

Escute, dizem que mais adiante ele empurra suavemente com as perninhas.
YERMA

E é então que a gente o ama mais, quando já se diz: meu filho!
MARIA

No meio de tudo isso, tenho vergonha.
YERMA

O que disse o seu marido?
MARIA

Nada.
YERMA

Ele ama muito você?
MARIA

Ele não me diz nada, mas fica junto de mim e seus olhos tremem como folhas verdes.
YERMA

Ele sabia que você...?
MARIA

Sim.
YERMA

E, por que sabia?
MARIA

Não sei. Mas na noite que nos casamos, falava disso constantemente com a boca posta na minha face, tanto que me parece que meu filho é um pombinho de luz que ele me deslizou pela orelha.
YERMA

Sortuda!
MARIA

Mas você já sabe mais sobre isso do que eu.
YERMA

E do que me serve isso?
MARIA

É verdade! Por que será? De todas as noivas do seu tempo, você é a única...
YERMA

É. Claro que ainda é tempo. Elena levou três anos e outras, antigas, do tempo do meu marido, muito mais, mas dois anos e vinte dias, como eu, é esperar demais. Penso que não é

justo que eu me consuma aqui. Muitas noites, saio descalça para o pátio, para pisar na terra, não sei porquê. Se continuar assim, vou acabar ficando doente.

MARIA

Venha cá, criança. Você fala como se fosse uma velha. Eu que o diga! Ninguém pode se queixar dessas coisas. Uma irmã da minha mãe teve um filho depois de catorze anos, e você tinha que ver a beleza!

YERMA (*Com ansiedade.*)

E o que ele fazia?

MARIA

Chorava como um bezerrinho³²¹, com a força de mil cigarras cantando, e ao mesmo tempo nos urinava e nos puxava as tranças. Quando completou quatro meses nos enchia o rosto de arranhões.³²²

YERMA (*Rindo.*)

Mas essas coisas não doem.

MARIA

Eu lhe direi...

YERMA

Que nada! Eu vi minha irmã dar de mamar ao seu filho com o peito cheio de rachaduras, e isso lhe causava uma grande dor, mas era uma dor fresca, boa, necessária para a saúde.

MARIA

Dizem que com os filhos se sofre muito.

YERMA

Mentira. Isso é o que dizem as mães fracas, as queixosas. Para que os têm? Ter um filho não é ter um ramallete de rosas. Temos que sofrer para vê-los crescer. Eu penso que se vai de nós metade do nosso sangue. Mas isso é bom, saudável, bonito. Cada mulher tem sangue para quatro ou cinco filhos e quando não os tem, o sangue se torna veneno, como vai acontecer comigo.

MARIA

Não sei o que eu tenho.

YERMA

Sempre ouvi dizer que as mães de primeira viagem têm susto.

MARIA (*Tímida.*)

Veremos... Você costura tão bem...

YERMA (*Pegando o pacote.*)

Me dê. Vou cortar dois conjuntinhos para você. E isto?

³²¹ No original: *torito*. Embora nos esforcemos por não descaracterizar a obra, mantendo seu tom estrangeiro, e ainda que acreditemos ser o touro um elemento muito significativo na cultura espanhola, na qual está sempre relacionado à força, julgamos ser *tourinho* uma escolha inadequada para os palcos brasileiros. De acordo com CORREA (1970: 128) “En su armoniosa adecuación con el cosmos, el hombre en *Yerma* lleva inherente la calidad de fuerza que es propia de lo profundamente vital. Surgen entonces series de símbolos y metáforas para expresar este concepto de lo fuerte. Uno de ellos es el del toro con sus atributos de reciedumbre y fortaleza. El lloro del niño es manifestación de poderosa vitalidad.” Contudo, cabe lembrar que a comparação do menino com um pequeno touro tem como base o exposto por CORREA (1970: 128) “En su armoniosa adecuación con el cosmos, el hombre en *Yerma* lleva inherente la calidad de fuerza que es propia de lo profundamente vital. Surgen entonces series de símbolos y metáforas para expresar este concepto de lo fuerte. Uno de ellos es el del toro con sus atributos de reciedumbre y fortaleza. El lloro del niño es manifestación de poderosa vitalidad.”

São as fraldas. MARIA

Bem. (*Senta-se.*) YERMA

Então... Até logo. (*Aproxima-se e Yerma lhe toca amorosamente o ventre com as mãos.*) MARIA

Não corra pelas pedras da rua. YERMA

Adeus. (*Beija-a e sai.*) MARIA

Volte logo. (*Yerma fica com a mesma atitude que no início. Pega a tesoura e começa a cortar. Entra Vítor.*) Olá, Vítor. YERMA

VÍTOR (*É profundo e grave.*)

E Juan?

No campo. YERMA

O que você está costurando? VÍTOR

Estou cortando umas fraldas. YERMA

Ora veja! VÍTOR (*Sorridente.*)

Vou rodeá-las com entremeios. YERMA (*Sorri.*)

Se for menina, você colocará seu nome. VÍTOR

Como?... YERMA (*Tremendo.*)

Fico feliz por você. VÍTOR

Não... não são para mim. São para o filho de Maria. YERMA (*Quase sufocando.*)

Bom, vamos ver se com esse exemplo você se anima. Falta uma criança nesta casa. VÍTOR

YERMA (*Com angústia.*)

Falta!

VÍTOR

Pois, então, o que está esperando? Diga a seu marido para pensar menos no trabalho. Quer juntar dinheiro e juntará; mas para quem vai deixá-lo quando morrer? Eu já vou com as ovelhas. Diga a Juan que recolha as duas que comprou de mim. E, quando ao resto, que vá fundo! (*Sai sorridente.*)

YERMA (*Com paixão.*)

*¡Eso! ¡Qué ahonde!*³²³
Te diré, niño mío, que sí,
Tronchada y rota soy para ti.
¡Cómo me duele esta cintura,
donde tendrás primera cuna!
¿Cuándo, mi niño, vas a venir?
¡Cuando tu carne huela a jazmín!

(Yerma, em atitude pensativa, levanta-se e vai ao lugar onde esteve Vítor e respira fortemente, como se aspirasse o ar da montanha, depois vai ao outro lado da peça, como se estivesse procurando algo e dali volta a sentar-se e pega outra vez a costura. Começa a costurar e fica com os olhos fixos em um ponto.)

CORTINA.

Segundo Quadro

(*Campo. Entra Yerma. Traz uma cesta. Entra a 1ª Velha.*)

YERMA

Bom dia.

1ª VELHA³²⁴

Bom dia tenha você, bela moça. Aonde vai?

YERMA

Fui levar o almoço para meu esposo, que trabalha nos olivais.

³²³ Isso! Que vá fundo!
Eu direi, nenezinho, que sim,
partida e quebrada sou para você.
Como me dói essa cintura
onde terá seu primeiro berço!
Quando virá você, nenezinho?
Quando sua carne cheirar a jasmim.

³²⁴ Esta personagem, algumas vezes, é designada, também, como Velha Pagã.

1ª VELHA
Está casada há muito tempo?

YERMA
Há três anos.

1ª VELHA
Tem filhos?

YERMA
Não.

1ª VELHA
Ah! Logo terá.

YERMA (*Ansiosa.*)
A senhora acha?

1ª VELHA
Por que não? (*Senta-se.*) Eu também fui levar a comida a meu marido e estou voltando. Ele é velho. Ainda trabalha. Tenho nove filhos, como nove sóis, mas nenhuma fêmea, então aqui estou, de um lado ao outro.³²⁵

YERMA
A senhora vive do outro lado do rio.

1ª VELHA
Sim, nos moinhos. De que família você é?

YERMA
Sou filha de Henrique, o pastor.

1ª VELHA
Ah, Henrique, o pastor. Eu o conheci. Boa gente. Levantar. Suar, comer uns pães e morrer. Nem brincadeira, nem nada. O divertimento, para os outros. Criaturas de silêncio. Poderia ter casado com um tio seu. Mas, ah! Fui uma mulher de saias ao vento, sempre fui com sede ao pote e me entreguei às coisas doces da vida.³²⁶ Muitas vezes estive espiando na porta, de madrugada, acreditando ouvir música de bandolins que ia, que vinha, mas era o ar. (*Ri.*) Você vai rir de mim. Tive dois maridos, catorze filhos, cinco morreram e, no entanto, não estou triste e gostaria de viver muito mais. É o que eu digo. As figueiras, como duram! As casas, como duram! Só nós, as endemoniadas mulheres, viramos pó por qualquer coisa.

YERMA
Eu queria lhe fazer uma pergunta.

1ª VELHA
Vamos ver? (*Olha-a.*) Já sei o que vai dizer. Destas coisas não se pode dizer uma só palavra. (*Levanta-se.*)

YERMA
Por que não? Ouvi-la falar me inspirou confiança. Faz tempo que estou desejando ter uma conversa uma mulher mais velha. Porque eu quero saber. Sim. A senhora me dirá...

1ª VELHA

³²⁵ Analisada sob as duas perspectivas propostas por García Lorca – plano natural e vertente do poeta -, a Velha está de um lado a outro porque trata de atender às necessidades dos homens de sua família. Além disso, simbolicamente, ao andar de um lado a outro, ela consegue transitar entre as expectativas sociais e seus próprios desejos.

³²⁶ No original: *Yo he sido una mujer de faldas al aire, he ido flechada a la tajada de melón, a la fiesta, a la torta de azúcar.* Conforme análise anterior (Capítulo 2), optamos por manter, ainda que parcialmente, as imagens originais. As adaptações que fizemos foram motivadas pelas necessidades cênicas da fala.

O quê?

YERMA (*Baixando a voz.*)

O que a senhora sabe. Por que eu estou seca? Terei que ficar em plena vida para cuidar de aves ou para pôr cortininhas engomadas em minha janela? Não. A senhora há de me dizer o que tenho que fazer, que eu farei o que precisar, ainda que me mande cravar agulhas no lugar mais sensível de meus olhos.

1ª VELHA

Eu? Eu não sei de nada. Eu me pus de barriga para cima e comecei a cantar. Os filhos chegam como água. Ai, quem pode dizer que esse corpo que você tem não é bonito? Você pisa, e no fim da rua o cavalo relincha. Ai, deixe-me, mocinha, não me faça falar. Penso muitas coisas que não quero dizer.

YERMA

Por quê? Com meu marido eu não falo de outra coisa!

1ª VELHA

Escute, você gosta do seu marido?

YERMA

Como?

1ª VELHA

Você o ama? Deseja estar com ele...?

YERMA

Não sei.

1ª VELHA

Não treme quando ele se aproxima? Não lhe dá uma espécie de sono quando se aproxima de seus lábios? Diga.

YERMA

Não. Nunca senti isso.

1ª VELHA

Nunca? Nem quando dançou?

YERMA (*Recordando.*)

Talvez... uma vez... Vítor...

1ª VELHA

Siga.

YERMA

Me pegou pela cintura e não pude dizer nada, porque não podia falar. Outra vez, o mesmo Vítor, quando eu tinha catorze anos (ele era um belo homem), me pegou em seus braços para saltar um córrego e me subiu uma tremedeira que cheguei a bater os dentes. Mas é que eu fiquei com vergonha.

1ª VELHA

E com seu marido...

YERMA

Meu marido é outra coisa. Foi meu pai quem me deu, e eu o aceitei. Com alegria. Esta é a pura verdade. No dia em que comecei a namorá-lo já pensei... nos filhos... E me olhava em seus olhos. Sim, mas era para me ver muito pequena, muito frágil, como se eu mesma fosse minha filha.

1ª VELHA

Totalmente o contrário de mim. Talvez por isso você não tenha parido a tempo. Temos que gostar dos homens, mocinha. Eles têm que desfazer nossas tranças e nos dar de beber água em sua própria boca. Assim corre o mundo.

YERMA

O seu, que o meu, não. Eu penso muitas coisas e estou segura de que as coisas que penso serão realizadas pelo meu filho. Eu me entreguei ao meu marido por ele, e sigo me entregando para ver se ele chega, mas nunca por diversão.

1ª VELHA

É por isso que está vazia!

YERMA

Não, vazia, não, porque estou me enchendo de ódio. Diga: sou eu a culpada? É preciso buscar no homem só o homem e mais nada? Então, o que você vai pensar quando ele lhe deixa na cama, com os olhos tristes, olhando para o teto e vira pro lado e dorme? Devo ficar pensando nele ou no que pode sair, ofuscante, de meu peito? Eu não sei, mas me diga você, por caridade! (*Ajoelha-se.*)

1ª VELHA

Ai, que flor aberta! Que criatura tão bonita você é! Me deixe. Não me faça falar mais. Não quero mais falar com você. São assuntos de honra e eu não mancho a honra de ninguém. Você saberá. De todas as maneiras, você deveria ser menos inocente.

YERMA (*Triste.*)

As moças que se criam no campo, como eu, têm todas as portas fechadas. Tudo se torna meias palavras, gestos, porque todas estas coisas dizem que não se pode saber. E você também, você também se cala e vai embora, com ar de doutora, sabendo de tudo, mas negando-o a quem morre de sede.

1ª VELHA

A uma mulher serena eu falaria. A você, não. Sou velha e sei o que digo.

YERMA

Então, que Deus me ajude.

1ª VELHA

Deus, não. Eu nunca gostei de Deus. Quando vão se dar conta de que Ele não existe? São os homens que têm de ajudar você.

YERMA

Mas por que você me diz isso, por quê?

1ª VELHA (*Indo embora.*)

Deveria existir Deus, mesmo que fosse pequenino, para mandar raios contra os homens de semente podre que encharcam a alegria dos campos.

YERMA

Não sei o que você quer dizer.

VELHA

Bom, eu me entendo. Não fique triste. Espere com firmeza. Você ainda é muito jovem. Que quer que eu faça? (*Vai-se. Aparecem duas moças.*)

1ª MOÇA

Por todos os lugares encontramos pessoas.

YERMA

Os homens estão nos olivais com seus trabalhos, temos que trazer comida. Só os anciãos ficam em casa.

2ª MOÇA

Você vai voltar para o povoado?

YERMA

Estou indo nessa direção.

1ª MOÇA

Tenho muita pressa. Deixei meu filho dormindo e não tem ninguém em casa.

YERMA

Então se apresse, mulher. As crianças não podem ser deixadas sozinhas. Há porcos na sua casa?

1ª MOÇA

Não. Mas você tem razão. Vou depressa.

YERMA

Ande. Assim acontecem as coisas. Certamente você o deixou fechado.

1ª MOÇA

Naturalmente.

YERMA

Sim, mas vocês não se dão conta de o que é uma criança pequena. A causa que nos parece mais inofensiva pode acabar com ela. Uma agulhinha, um gole d'água.

1ª MOÇA

Você tem razão. Vou correndo. É que não me dou conta das coisas.

YERMA

Ande.

2ª MOÇA

Se você tivesse quatro ou cinco, não falaria assim.

YERMA

Por quê? Ainda que tivesse quarenta.

2ª MOÇA

De toda maneira, você e eu, por não tê-los, vivemos mais tranquilas.

YERMA

Eu não.

2ª MOÇA

Eu sim. Que mania! Já minha mãe, não faz outra coisa a não ser me dar cháspara que os tenha. Em outubro iremos até o Santo que dizem que dá filhos àquela que pede com desejo. Minha mãe pedirá. Eu não.

YERMA

E por que você casou?

2ª MOÇA

Porque me casaram. Todas se casam. Se seguirmos assim, não vai haver mais mulheres solteiras, só as meninas. Bom, e além disso... a gente se casa, na realidade, muito antes de ir à igreja. Mas as velhas se empenham em todas essas coisas. Eu tenho dezenove anos e não gosto de cozinhar, nem de lavar. Todo o dia tenho que estar fazendo o que eu não gosto. E,

para quê? Que necessidade tem o meu marido de ser meu marido? Porque, quando éramos namorados, fazíamos o mesmo que agora. Bobagens dos velhos.

YERMA

Cale-se, não diga essas coisas.

2ª MOÇA

Você também me chamará de louca: a louca, a louca! *(Ri.)* Eu posso dizer para você a única coisa que aprendi na vida: todas as pessoas estão enfiadas dentro de suas casas fazendo o que não gostam. Muito melhor se está no meio da rua. Eu vou ao arroio, ou subo para tocar os sinos, ou tomo um refresco de anis.

YERMA

Você é uma menina.

2ª MOÇA

Claro, mas não estou louca. *(Ri.)*

YERMA

Sua mãe mora na porta mais alta do povoado?

2ª MOÇA

Sim.

YERMA

Na última casa?

2ª MOÇA

Sim.

YERMA

Como ela se chama?

2ª MOÇA

Dolores. Por que tantas perguntas?

YERMA

Por nada.

2ª MOÇA

Algum motivo você tem para perguntar.

YERMA

Não sei ... é que...

2ª MOÇA

Olhe lá... preste a atenção: vou indo, levar a comida para meu marido. *(Ri.)* Isso é o que importa. Pena que não posso chamá-lo de meu namorado, não é mesmo? *(Ri.)* Lá se vai a louca! *(Vai-se, rindo alegremente.)* Adeus!

VOZ DE VÍTOR *(Cantando.)*

¿Por qué duermes sólo, pastor?³²⁷

¿Por qué duermes sólo, pastor?

En mi colcha de lana

dormirás mejor.

¿Por qué duermes sólo, pastor?

³²⁷ Por que dorme só, pastor?

Por que dorme só, pastor?

Em minha colcha de lã

you dormirá melhor.

Por que dorme só, pastor?

YERMA (*Escutando.*)

*¿Por qué duermes sólo, pastor?*³²⁸

*En mi colcha de lana
dormirás mejor.
Tu colcha de oscura piedra,*

pastor

y tu camisa de escarcha,

pastor

*juncos grises del invierno
en la noche de tu cama.*

Los robles ponen agujas

pastor

Debajo de tu almohada

pastor

*y si oyes voz de mujer
es la rota voz del agua.*

pastor, pastor.

¿Qué quiere el monte de ti?

pastor.

Monte de hierbas amargas

³²⁸ Por que dorme só, pastor?

Na minha colcha de lã
você dormirá melhor.
Sua colcha de pedra escura,
pastor
e sua camisa de geada,
pastor
juncos cinzas de inverno
na noite de sua cama.
Os carvalhos põem agulhas
pastor
Debaixo de seu travesseiro
pastor
e se você ouve voz de mulher
é a voz rota da água
pastor, pastor.
O que a montanha quer de você,
pastor?
Monte de relva amarga
Que menino está lhe matando?
O espinho da giesta.

¿qué niño te está matando?

¡La espina de la retama!

(Vai saindo e tropeça em Vítor, que entra.)

VÍTOR *(Alegre.)*

Aonde vai essa beleza?

YERMA

Era você que cantava?

VÍTOR

Eu mesmo.

YERMA

Que bonito! Nunca tinha ouvido você cantar.

VÍTOR

Não?

YERMA

E que voz tão pujante. Parece um jorro d'água que enche toda a boca da gente.

VÍTOR

Sou alegre.

YERMA

É verdade.

VÍTOR

E você é triste.

YERMA

Não sou triste, é que tenho motivos para estar assim.

VÍTOR

E seu marido é mais triste que você.

YERMA

Ele, sim. Tem um caráter seco.

VÍTOR

Sempre foi igual. *(Pausa. Yerma está sentada.)* Você veio trazer a comida?

YERMA

Sim. *(Olha-o. Pausa.)* O que você tem aqui? *(Aponta para o seu rosto.)*

VÍTOR

Onde?

YERMA (*Levanta e se aproxima de Vítor.*)

Aqui... no rosto. Parece uma queimadura.

VÍTOR

Não é nada.

YERMA

Achei que fosse. (*Pausa.*)

VÍTOR

Deve ser do sol...

YERMA

Talvez... (*Pausa O silêncio se acentua e, sem o menor gesto, começa uma luta entre as personagens.*)

YERMA (*Tremendo.*)

Está ouvindo?

VÍTOR

O quê?

YERMA

Você não ouve um choro?

VÍTOR (*Escutando.*)

Não.

YERMA

Me pareceu que chorava uma criança.

VÍTOR

Sim?

YERMA

Bem perto. E chorava como se estivesse sufocada.

VÍTOR

Por aqui sempre há muitas crianças que vêm roubar fruta.

YERMA

Não. Era a voz de uma criança pequena. (*Pausa.*)

VÍTOR

Não estou escutando nada.

YERMA

Devem ser devaneios meus. *(Olha-o fixamente. Vítor a olha também e desvia o olhar lentamente, como se estivesse com medo. Entra Juan.)*

JUAN

O que você está fazendo aqui ainda?

YERMA

Conversava.

VÍTOR

Até logo. *(Sai.)*

JUAN

Você já devia estar em casa.

YERMA

Me distraí.

JUAN

Não compreendo com quê.

YERMA

Ouvi o canto dos pássaros.

JUAN

Está bem. Assim você vai dar o que falar para os outros.

YERMA

Juan, o que você pensa?

JUAN

Não digo por você, digo pelos outros.

YERMA

Os outros que se danem!

JUAN

Não espragueje. Isso é feio em uma mulher.

YERMA

Quem me dera ser uma mulher!

JUAN

Vamos deixar de conversa. Vá para casa. *(Pausa.)*

YERMA

Está bem. Espero você?

JUAN

Não. Estarei toda a noite irrigando. Vem pouca água, é minha até o nascer do sol e tenho que defendê-la dos ladrões. Deite-se e durma.

YERMA (*Dramática.*)

Dormir! (*Sai.*)

FIM DO PRIMEIRO ATO

SEGUNDO ATO

Primeiro Quadro

(Ouve-se um canto antes mesmo de se levantarem as cortinas. Queda d'água onde as mulheres do povoado lavam roupas. As lavadeiras estão situadas em vários planos.)

Cantam:

*En el arroyo frío³²⁹
lavo tu cinta,
como un jazmín caliente
tienes la risa.*

1ª LAVADEIRA

Eu não gosto de falar.

3ª LAVADEIRA

Mas aqui se fala.

4ª LAVADEIRA

E não há mal nisso.

5ª LAVADEIRA

Quem quiser honra, que se esforce para ganhá-la.

4ª LAVADEIRA

*Yo planté un tomillo,³³⁰
yo lo vi crecer.*

*Él que quiera honra
que se porte bien. (Riem.)*

5ª LAVADEIRA

Assim é que se fala.

1ª LAVADEIRA

Mas é que nunca se sabe nada.

³²⁹ No arroio frio
lavo suas fitas,
como um jasmim aquecido
é o seu sorriso.

³³⁰ Eu plantei um tomilho,
e o vi crescer.
Aquele que quiser a honra
Que se porte bem.

4^a LAVADEIRA

O certo é que o marido levou suas duas irmãs para morar com eles.

5^a LAVADEIRA

As solteironas?

4^a LAVADEIRA

Sim. Estavam encarregadas de cuidar da igreja e agora cuidarão da cunhada. Eu não poderia viver com elas.

1^a LAVADEIRA

Por quê?

4^a LAVADEIRA

Porque dão medo. São como essas folhas grandes, que nascem de repente sobre os sepulcros. Estão untadas com cera. Daquelas que crescem para dentro. Parece até que fazem sua comida com o azeite das lamparinas.

3^a LAVADEIRA

E já estão na casa?

4^a LAVADEIRA

Desde ontem. O marido saiu outra vez para suas terras.

1^a LAVADEIRA

Mas, se pode saber o que aconteceu?

5^a LAVADEIRA

Antes de ontem, ela passou a noite sentada no batente, apesar do frio.

1^a LAVADEIRA

Mas, por quê?

4^a LAVADEIRA

É que lhe custa muito ficar em casa.

5^a LAVADEIRA

Estas sapatonas³³¹ são assim: enquanto podiam estar bordando ou fazendo doces de maçã, preferem subir ao telhado e andar descalças pelos rios.

1^a LAVADEIRA

Quem é você para dizer estas coisas? Ela não tem filhos, mas não é culpa dela.

4^a LAVADEIRA

Tem filhos a que os quer ter. É que as dengosas, as frouxas, as adocicadas não servem para o propósito de ter o ventre enrugado.

3^a LAVADEIRA

E se enchem de pó e *blush* e prendem ramos de espirradeira³³² nos cabelos em busca de outro que não seja o seu marido.

5^a LAVADEIRA

Essa é a verdade!

1^a LAVADEIRA

Mas, vocês já a viram com outro?

4^a LAVADEIRA

³³¹ No original: *machorras*. Segundo MOLINER (1991), o termo designa mulheres estéreis. Neste caso, no entanto, se refere também à postura masculinizada de Yerma, ao seu desejo de fazer coisas que são típicas dos homens, e não especificamente à sua condição física. Tal uso pode indicar que Yerma não é organicamente estéril, mas sim que sua forma de vida não permite que seja fecundada.

³³² Flor ornamental e venenosa, que também aparece na cena final de *Bodas de Sangue*.

Nós, não, mas os outros sim.
1ª LAVADEIRA

Sempre os outros!
5ª LAVADEIRA

Dizem que em duas ocasiões.
2ª LAVADEIRA

E o que estavam fazendo?
4ª LAVADEIRA

Falavam.
1ª LAVADEIRA

Falar não é pecado.
4ª LAVADEIRA

Há uma coisa no mundo que é o olhar. Minha mãe é que dizia. Não é o mesmo quando uma mulher olha para umas rosas do que quando olha para as coxas de um homem. Ela o olha.
1ª LAVADEIRA

Mas, quem é ele?
4ª LAVADEIRA

É um qualquer, está ouvindo? Quer que eu diga mais alto? (*Risos.*) E quando não o olha, porque está sozinha, porque não o tem diante de si, o leva retratado nos olhos.
1ª LAVADEIRA

Isso é mentira! (*Algazarra.*)
5ª LAVADEIRA

E o marido?
3ª LAVADEIRA

O marido se faz de surdo. Parado, como um lagarto ao sol.
1ª LAVADEIRA

Tudo isso de arranjar se tivessem crianças.
2ª LAVADEIRA

Tudo isso são questões de gente que não se conforma com sua sina.
4ª LAVADEIRA

Cada hora que passa aumenta o inferno naquela casa. Ela e as cunhadas, sem desgrudar os lábios, branqueiam todos os dias as paredes, esfregam os metais, limpam com o hálito os cristais, lustram a entrada, pois quanto mais a casa brilha, mais arde por dentro.
1ª LAVADEIRA

Ele é o culpado, ele: quando um pai não dá filhos, deve cuidar de sua mulher.
4ª LAVADEIRA

A culpa é dela, que tem uma lâmina³³³ no lugar da língua.
1ª LAVADEIRA

Que demônio se meteu na sua cabeça, para fazer você falar assim?
4ª LAVADEIRA

E quem deu licença à sua boca a me dar conselhos?

³³³ No original: pedernal. Segundo MOLINER (1991), pedernal é uma pedra preciosa que solta faíscas ao contato com outras. Sentido figurado: duro (um pedernal en el corazón). Considerando valor que os metais ocupam na obra dramática lorquiana, acreditamos que a opção se harmoniza com o universo poético-simbólico do autor. Além disso, transmite a idéia, muito familiar em Português, de língua que corta, referindo-se especificamente à calúnia.

2ª LAVADEIRA
Calem-se!

1ª LAVADEIRA
Com uma agulha grossa, eu espetaria as línguas murmuradoras.

2ª LAVADEIRA
Cale-se!

4ª LAVADEIRA
E eu, o bico do seio das fingidas.

2ª LAVADEIRA
Silêncio. Não vê que aí vêm vindo as cunhadas?
(Murmúrios. Entram as duas cunhadas de Yerma. Estão vestidas de luto. Começam a lavar no meio do silêncio. Ouvem-se cincerros.)

1ª LAVADEIRA
Já se vão os pastores?

3ª LAVADEIRA
Sim, agora estão saindo todos os rebanhos.

4ª LAVADEIRA (*Aspirando.*)
Eu gosto do cheiro das ovelhas.

3ª LAVADEIRA
Gosta?

4ª LAVADEIRA
E por que não? Cheiro do que a gente tem. Do mesmo jeito que gosto do cheiro de lodo vermelho que o rio traz no inverno.

3ª LAVADEIRA
Caprichos.

5ª LAVADEIRA (*Olhando.*)
Todos os rebanhos vão juntos.

4ª LAVADEIRA
É uma inundação de lã. Arrastam com tudo. Se os trigos verdes tivessem cabeça, tremeriam ao vê-los vir.

3ª LAVADEIRA
Olha só como correm! Que manada de inimigos!

1ª LAVADEIRA
Já saíram todos, não falta nenhum.

4ª LAVADEIRA
Deixa ver... não... sim, sim, falta um.

5ª LAVADEIRA
Qual?

4ª LAVADEIRA
O de Vítor. (*As duas cunhadas se erguem e olham.*)
*En el arroyo frío*³³⁴

³³⁴ No arroyo frío
lavo suas fitas,
como um jasmim aquecido
é o seu sorriso.
Quero viver

*lavo tu cinta,
como un jazmín caliente
tienes la risa.*

*Quiero vivir
en la nevada chica
de ese jazmín.*

1ª LAVADEIRA

*¡Ay de la casada seca!³³⁵
¡Ay de la que tiene los pechos de arena!*

5ª LAVADEIRA

*Dime si tu marido³³⁶
guarda semilla
para que el agua cante
por tu camisa.*

4ª LAVADEIRA

*Es tu camisa³³⁷
nave de plata y viento
por las orillas.*

1ª LAVADEIRA

*Las ropas de mi niño³³⁸
vengo a lavar
para que tome el agua
lecciones de cristal.*

2ª LAVADEIRA

*Por el monte ya llega³³⁹
mi marido a comer.
Él me trae una rosa
y yo le doy tres.*

5ª LAVADEIRA

Por el llano ya vino³⁴⁰

na pequena nevada

desse jasmim.

³³⁵ Ai da casada seca!

Ai da que tem os peitos de areia!

³³⁶ Diga se seu marido

guarda semente

para que a água cante

por sua camisa.

³³⁷ Em sua camisa

nave de prata e vento

pelas margens.

³³⁸ As roupas do meu filho

venho lavar

para que a água tome

lições de cristal.

³³⁹ Pelas montanhas se aproxima

meu marido para comer.

Ele me traz uma rosa

e eu lhe dou três.

mi marido a cenar.
Las brasas que me entrega
 cubro con arrayán.
 4ª LAVADEIRA
*Por el aire ya viene*³⁴¹
mi marido a dormir.
Yo alhelés rojos
y él rojo alhelí.
 1ª LAVADEIRA
*Hay que juntar flor con flor*³⁴²
cuando el verano seca la sangre al segador.
 4ª LAVADEIRA
*Y abrir el vientre a pájaros de sueño*³⁴³
cuando a la puerta llama temblando el invierno.
 1ª LAVADEIRA
*Hay que gemir en la sábana.*³⁴⁴
 4ª LAVADEIRA
*¡Y hay que cantar!*³⁴⁵
 5ª LAVADEIRA
*Cuando el hombre nos trae*³⁴⁶
la corona y el pan.
 4ª LAVADEIRA
*Porque los brazos se enlazan.*³⁴⁷
 2ª LAVADEIRA
*Porque la luz se nos quiebra en la garganta.*³⁴⁸
 4ª LAVADEIRA
*Porque se endulza el tallo de las ramas.*³⁴⁹
 1ª LAVADEIRA
*Y las tiendas del viento cubren a las montañas.*³⁵⁰

³⁴⁰ Pelos campos já veio
meu marido para jantar.

As brasas que me entrega
eu cubro com murta.

³⁴¹ Pelo vento vem vindo
meu marido para dormir.

Eu, alelis vermelhos,
e ele, vermelho aleli.

³⁴² É preciso juntar flor com flor
quando verão seca o sangue do segador.

³⁴³ E abrir o ventre aos pássaros de sonho
quando à porta chama, tremendo, o inverno.

³⁴⁴ É preciso gemer sob os lençóis.

³⁴⁵ E é preciso cantar!

³⁴⁶ Quando o homem nos traz
a coroa e o pão.

³⁴⁷ Porque os braços se enlaçam.

³⁴⁸ Porque a luz se quebra em nossa garganta.

³⁴⁹ Porque se adoçam os talos dos galhos.

³⁵⁰ E as tendas do vento cobrem as montanhas.

6ª LAVADEIRA (*Aparecendo no alto da queda d'água.*)

*Para que un niño funda*³⁵¹
yertos vidrios del alba.

1ª LAVADEIRA
*Y nuestro cuerpo tiene*³⁵²
ramas furiosas de coral.

6ª LAVADEIRA
*Para que haya remeros*³⁵³
en las aguas del mar.

1ª LAVADEIRA
*Un niño pequeño, un niño.*³⁵⁴

2ª LAVADEIRA
*Y las paloma abren las alas y el pico.*³⁵⁵

3ª LAVADEIRA
*Un niño que gime, un hijo.*³⁵⁶

4ª LAVADEIRA
*Y los hombres avanzan*³⁵⁷
como ciervos heridos.

5ª LAVADEIRA
*¡Alegría, alegría, alegría,*³⁵⁸
ombigo, cáliz redondo de maravilla!

2ª LAVADEIRA
*¡Alegría, alegría, alegría,*³⁵⁹
ombigo, cáliz tierno de maravilla!

1ª LAVADEIRA
*¡Pero, ay de la casada seca!*³⁶⁰
¡Ay de la que tiene los pechos de arena!

3ª LAVADEIRA
*¡Qué relumbre!*³⁶¹

2ª LAVADEIRA
*¡Qué corra!*³⁶²

³⁵¹ Para que uma criança derreta os duros vidros do amanhecer.

³⁵² E nosso corpo tem galhos furiosos de coral.

³⁵³ Para que haja remadores nas águas do mar.

³⁵⁴ E uma pequena criança, uma criança.

³⁵⁵ E as pombinhas abrem as asas e o bico.

³⁵⁶ Uma criança que geme, um filho.

³⁵⁷ E os homens avançam como cervos feridos.

³⁵⁸ Alegria, alegria, alegria, umbigo, cálice redondo de maravilha!

³⁵⁹ Alegria, alegria, alegria, umbigo, cálice tierno de maravilha!

³⁶⁰ Mas, ai da casada seca!

Ai da que tem os peitos de areia!

³⁶¹ Que brilhe!

5ª LAVADEIRA
*¡Qué vuelva a relumbrar!*³⁶³
1ª LAVADEIRA
*¡Qué cante!*³⁶⁴
2ª LAVADEIRA
*¡Qué se esconda!*³⁶⁵
1ª LAVADEIRA
*Y que vuelva a cantar.*³⁶⁶
6ª LAVADEIRA
*La aurora de mi niño*³⁶⁷
lleva en el delantal.
2ª LAVADEIRA (*Cantam todas em coro.*)
*En el arroyo frío*³⁶⁸
lavo tu cinta.
Como un jazmín caliente
tienes la risa.
¡Ja, ja, ja!
(*Movem os panos com ritmo e os batem.*)

CORTINA

Segundo Quadro

(*Casa de Yerma. Entardece. Juan está sentado. As duas cunhadas, em pé.*)

JUAN

Está dizendo que faz pouco que ela saiu? (*A irmã mais velha responde com a cabeça.*) Deve estar na fonte. Mas vocês já sabem que não gosto que ela saia sozinha. (*Pausa.*) Você pode pôr a mesa? (*Sai a irmã mais nova.*). Eu faço por merecer o pão que como. (*Para a irmã.*): ontem passei um dia duro. Estive podando as macieiras e ao cair da tarde fiquei pensando por que ponho tanta esperança no trabalho, se não posso levar sequer uma maçã à boca. Estou cheio. (*Passa a mão pelo rosto. Pausa.*) E aquela, que não vem... uma de vocês devia ter saído com ela, porque é para isso que estão aqui, comendo na minha mesa e bebendo meu vinho. Minha vida está no campo, mas minha honra está aqui. E a minha

³⁶² Que corra!

³⁶³ Que torne a brilhar!

³⁶⁴ Que cante!

³⁶⁵ Que se esconda!

³⁶⁶ E que torne a cantar.

³⁶⁷ A aurora de meu filho

Leva no avental.

³⁶⁸ No arroyo frio

lavo suas fitas,

como um jasmim aquecido

é o seu sorriso.

honra também é a de vocês. *(A irmã inclina a cabeça.)* Não leve a mal. *(Entra Yerma com dois cântaros. Fica parada na porta.)* Você estava na fonte?

YERMA

Para ter água fresca no jantar. *(Sai a outra irmã.)* Como estão as terras?

JUAN

Ontem estive podando as árvores.

(Yerma deixa os cântaros. Pausa.)

YERMA

Você vai ficar?

JUAN

Tenho que cuidar do gado. Você sabe que isto é coisa do dono.

YERMA

Sei muito bem, não precisa repetir.

JUAN

Cada homem tem sua vida.

YERMA

E cada mulher, a sua. Não estou pedindo que você fique. Aqui tenho tudo o que necessito. Suas irmãs cuidam bem de mim. Pão novo e queijo e cordeiro assado eu como aqui; e pasto cheio de orvalho come o teu gado nos montes. Acho que você pode viver em paz.

JUAN

Para viver em paz é necessário estar tranqüilo.

YERMA

E você não está.

JUAN

Não estou.

YERMA

Pense em outra coisa.

JUAN

E você não conhece meu modo de ser? As ovelhas no curral, e as mulheres em sua casa. Você sai demais. Não ouviu dizer isso sempre?

YERMA

Certo. As mulheres dentro de sua casa. Quando as casas não são tumbas. Quando as cadeiras se quebram e os lençóis se gastam com o uso. Mas aqui, não. Cada noite, quando me deito, encontro minha cama mais nova, mais reluzente, como se tivesse sido recém trazida da cidade.

JUAN

Você mesma reconhece que tenho razão em me queixar. Que tenho motivos para estar alerta!

YERMA

Alerta, com o quê? Eu não ofendo você. Vivo submissa e, o que sofro, guardo no meu interior. E cada dia que passar, será pior. Vamos ficar quietos. Eu saberei levar minha cruz da melhor forma possível, mas não me pergunte nada. Se pudesse de repente ficar velha e ter a boca como uma flor macerada, poderia sorrir para você, e levar a vida a seu lado. Mas agora, deixe-me com meus espinhos.

JUAN

Você fala de uma maneira que eu não entendo. Não lhe privo de nada. Mando buscar nos povoados vizinhos as coisas que você gosta. Eu tenho meus defeitos, mas quero ter paz e sossego a seu lado. Quero dormir fora e pensar que você dorme também.

YERMA

Mas eu não durmo, eu não posso dormir.

JUAN

Falta alguma coisa para você? Diga. Responda!

YERMA (*intencionalmente, e olhando fixamente ao marido.*)

Sim, me falta. (*Pausa.*)

JUAN

Sempre a mesma coisa. Faz mais de cinco anos. Eu já estou quase esquecendo.

YERMA

Mas eu não sou você. Os homens têm outra vida, o gado, as árvores, as conversas. Nós, as mulheres, não temos mais que a de dar cria, e a de cuidar da cria.

JUAN

Nem todos são iguais. Por que você não traz um filho do teu irmão? Eu não me oponho.

YERMA

Não quero cuidar dos filhos dos outros. Imagino que meus braços vão ficar gelados com um deles no colo.

JUAN

Com esses ataques, você vive transtornada, sem pensar no que deve, e se empenha em ficar batendo a cabeça contra a parede.

YERMA

E por desgraça é uma parede, porque deveria ser uma cesta de flores e água doce.

JUAN

Quando se está do seu lado, não se sente nada mais do que inquietude, desassossego. Em último caso, você deve se resignar.

YERMA

Eu não vim parar aqui nessas quatro paredes para me resignar! Quando tiver a cabeça atada por um lenço, para que minha boca não se abra, e as mãos bem amarradas dentro do caixão, aí sim, terei me resignado.

JUAN

Então, o que você quer fazer?

YERMA

Quero beber água, e não há copo nem água. Quero subir no monte e não tenho pés, quero bordar minhas anáguas e não encontro os fios.

JUAN

O que acontece é que você não é uma mulher verdadeira, e busca a ruína de um homem fraco.

YERMA

Eu não sei quem sou. Me deixe andar para sair desse sufoco. Não faltei em nada com você.

JUAN

Não gosto que os outros me apontem. Por isso quero ver fechada essa porta e cada pessoa em sua casa.

(*Entra a primeira irmã lentamente, e se aproxima de um armário.*)

YERMA

Falar com as pessoas não é pecado.

JUAN

Mas pode parecer.

(Entra a outra irmã e se dirige aos cântaros, nos quais enche uma jarra.)

JUAN *(Baixando a voz.)*

Eu não tenho força para essas coisas. Quando conversarem com você, feche a boca e pense que você é uma mulher casada.

YERMA *(Com assombro.)*

Casada!

JUAN

E que as famílias têm honra e a honra é uma carga que se carrega entre todos. *(Sai a irmã com a jarra, lentamente.)* Mas que está escura e fraca nas nossas veias. *(Sai a outra irmã como uma fonte, quase como em uma procissão. Pausa.)* Perdoe. *(Yerma olha seu marido, este levanta a cabeça e tropeça, com o olhar.)* Mesmo que você me olhe como se eu não devesse pedir perdão, ainda assim tenho que lhe obrigar, lhe prender, porque para isso sou o marido.

(Aparecem as irmãs na porta.)

YERMA

Não fale, eu lhe imploro.! Deixe quieta a questão. *(Pausa.)*

JUAN

Vamos comer. *(Entram as irmãs.)* Você me ouviu?

YERMA *(Doce.)*

Coma você, com suas irmãs. Eu ainda estou sem fome.

JUAN

Como você quiser. *(Entra.)*

YERMA *(Como que sonhando.)*

*¡Ay, qué prado de pena!*³⁶⁹

*¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura!,
que pido un hijo que sufrir, y el aire
me ofrece dalias de dormida luna.
Estos dos manantiales que yo tengo
de leche tibia son en la espesura
de mi carne dos pulsos de caballo*

³⁶⁹ Ai, que prado de pena!

Ai, que porta fechada para a beleza!
Peço um filho para sofrer, e o vento
me oferece dalias de lua adormecida.
Esses dois mananciais que eu tenho
de leite morno são na espessura
da minha carne, pulsações de cavalo
que fazem bater os galhos da minha angústia.
Ai, peitos cegos sob o vestido!
Ai, pombas sem olhos nem brancura!
Ai, que dor de sangue prisioneiro
que como vespas me picam a nuca!
Mas você há de chegar, meu nenezinho,
porque a águia dá sal, a terra, fruta,
e nosso ventre guarda ternos filhos,
como a nuvem leva a doce chuva.

*que hacen latir la rama de mi angustia.
¡Ay, pechos ciegos bajo mi vestido!
¡Ay, palomas sin ojos ni blancura!
¡Ay, qué dolor de sangre prisionera
que me está clavando avispas en la nuca!
Pero tú has de venir, amor, mi niño,
porque el agua da sal, la tierra fruta,
y nuestro vientre guarda tiernos hijos,
como la nube lleva dulce lluvia.*

(*Olha para a porta.*) Maria! Por que você passa tão depressa pela minha porta?

MARIA (*Com um bebê no colo.*)

Porque vou com meu bebê. E como você sempre chora...

YERMA

Você tem razão. (*Pega o bebê e se senta.*)

MARIA

Fico triste com sua inveja.

YERMA

Não é inveja o que tenho, é pobreza.

MARIA

Não se queixe.

YERMA

Como não vou me queixar, quando vejo você e as outras mulheres cheias de flores por dentro, e me vendo inútil em meio a tanta beleza!

MARIA

Mas você tem outras coisas. Se me ouvisse, poderia ser feliz.

YERMA

A mulher do campo que não dá filhos é inútil como um ramallete de espinhos, e até má, apesar de que eu seja este desperdício, abandonado por Deus. (*Maria faz um gesto como quem vai tomar o bebê.*) Tome-o. Com você, ele está mais satisfeito. Eu não devo ter mãos de mãe.

MARIA

Por que me diz isso?

YERMA (*Levanta-se.*)

Porque estou farta. Porque estou farta de ter as mãos e não poder usá-las em minhas próprias coisas. Estou ofendida, ofendida e muito humilhada, vendo que os trigos crescem, que as fontes não cessam de dar água e que as ovelhas parem centenas de cordeiros, e as cadelas, pois parece que todo o campo, de pé, me aponta suas crias tenras, adormecidas, enquanto eu sinto dois golpes de martelo aqui, no lugar da boca de meu filho.

MARIA

Não gosto de ouvir você dizer isso.

YERMA

As mulheres, quando têm filhos, como você, não podem pensar nas que não têm. Vocês ficam leves, desentendidas, como aquele que nada na água doce e não tem idéia do que é a sede.

MARIA

Não quero dizer a você o que digo sempre.

YERMA
Cada vez tenho mais vontade e menos esperanças.
MARIA
Isso é ruim.
YERMA
Acabarei acreditando que eu mesma sou meu filho. Muitas vezes eu desço para dar comida aos bois. antes não fazia isso, porque nenhuma mulher faz, e quando passo pela escuridão do alpendre, meus passos me soam como passos de um homem.
MARIA
Cada um tem os seus motivos.
YERMA
Apesar de tudo, não me queira mal. Você vê como eu vivo!
MARIA
E as suas cunhadas?
YERMA
Prefiro morrer e ficar sem mortalha do que dirigir a palavra para elas.
MARIA
E seu marido?
YERMA
São três contra mim.
MARIA
O que pensam?
YERMA
Imaginam coisas, como gente que não tem a consciência tranqüila. Acreditam que eu possa gostar de outro homem e não sabem que mesmo que eu gostasse, a primeira coisa de minha casta é a honra. São pedras diante de mim. Mas eles não sabem que, se eu quiser, posso arrastá-los como faz a água do arroio. *(Uma irmã entra e sai, levando um pão.)*
MARIA
De todo jeito, acho que seu marido continua gostando de você.
YERMA
Meu marido me dá pão e casa.
MARIA
Que sofrimento você está passando, que sofrimento! Mas lembre-se das chagas de Nosso Senhor. *(Estão na porta.)*
YERMA *(Olhando para a criança.)*
Já acordou.
MARIA
Dentro de pouco começará a cantar.
YERMA
Os mesmos olhos seus, sabia? Você viu? *(Chorando.)* Tem os mesmos olhos que você!
(Yerma empurra suavemente Maria, que sai, silenciosamente. Yerma se dirige à porta por onde entrou seu marido.)
2ª MOÇA
Chiss.
YERMA *(Virando-se.)*
Quê?

Esperei ela sair. Minha mãe está aguardando você.
 2ª MOÇA
 YERMA
 Está sozinha?
 2ª MOÇA
 Com duas vizinhas.
 YERMA
 Diga-lhes que esperem um pouco.
 2ª MOÇA
 Mas você vai? Não tem medo?
 YERMA
 Vou.
 2ª MOÇA
 Você que sabe!
 YERMA
 Diga para esperarem, mesmo que seja tarde! (*Entra Vítor.*)
 VÍTOR
 Juan está?
 YERMA
 Sim.
 2ª MOÇA (*Cúmplice.*)
 Então, logo eu trarei a blusa.
 YERMA
 Quando quiser. (*Sai a moça.*) Sente.
 VÍTOR
 Estou bem assim.
 YERMA (*Chamando-o.*)
 Juan!
 VÍTOR
 Vim me despedir. (*Estremece ligeiramente, mas volta à serenidade.*)
 YERMA
 Você vai com seus irmãos?
 VÍTOR
 O meu pai quer assim.
 YERMA
 Ele já deve estar velho.
 VÍTOR
 Sim, muito velho. (*Pausa.*)
 YERMA
 Você faz bem em mudar de campos.
 VÍTOR
 Todos os campos são iguais.
 YERMA
 Não. Eu iria para muito longe.
 VÍTOR
 É tudo a mesma coisa. As mesmas ovelhas e a mesma lã.
 YERMA

Para os homens, sim; mas nós mulheres somos outra coisa. Nunca ouvi um homem dizer enquanto come: que boas essas maçãs. Vocês vão ao que interessa sem prestar atenção nos detalhes. De mim, sei dizer que me aborreci da água desses poços.

VÍTOR

Pode ser. (*O palco está em uma suave penumbra.*)

YERMA

Vítor.

VÍTOR

Diga.

YERMA

Por que você vai? Aqui as pessoas gostam de você.

VÍTOR

Eu me comportei bem. (*Pausa.*)

YERMA

Se comportou bem. Quando rapaz, me pegou uma vez nos braços, não lembra? Nunca se sabe o que vai acontecer.

VÍTOR

As coisas mudam.

YERMA

Algumas coisas não mudam. Há coisas fechadas atrás dos muros que não podem mudar porque ninguém as ouve.

VÍTOR.

É assim mesmo.

(*Aparece a segunda irmã e se dirige lentamente à porta, onde fica parada, iluminada pela última luz da tarde.*)

YERMA

Mas se saíssem de repente e gritassem, encheriam o mundo.

VÍTOR

Não adiantaria nada. O açude no seu lugar, o rebanho no curral, a lua no céu e o homem com seu arado.

YERMA

Que grande pena não poder aproveitar os ensinamentos dos mais velhos! (*Ouve-se o som longo e melancólico dos berrantes dos pastores.*)

VÍTOR

Os rebanhos.

JUAN (*Entra.*)

Já está a caminho?

VÍTOR

E quero passar no porto antes de amanhecer.

JUAN

Você leva alguma queixa de mim?

VÍTOR

Não, você foi um bom pagador.

JUAN (*Para Yerma.*)

Comprei os rebanhos dele.

YERMA

Sim?

VÍTOR (*Para Yerma.*)

São seus.

YERMA

Não sabia.

JUAN (*Satisfeito.*)

Assim é.

VÍTOR

Seu marido há de ver sua fazenda cheia de animais.

YERMA

O fruto vem das mãos do trabalhador que o busca. (*A irmã, que está na porta, entra.*)

JUAN

Já não temos mais lugar para pôr tantas ovelhas.

YERMA (*Sombria.*)

A terra é grande. (*Pausa.*)

JUAN

Iremos juntos até o arroio.

VÍTOR

Desejo a maior felicidade para esta casa. (*Da a mão a Yerma.*)

YERMA

Deus lhe ouça! Tudo de bom!

(Vítor lhe dá passagem e, a um movimento imperceptível de Yerma, volta-se.)

VÍTOR

Dizia algo?

YERMA (*Dramática.*)

Tudo de bom, eu disse.

VÍTOR

Obrigado.

(*Saem. Yerma fica angustiada, olhando a mão que estendeu a Vítor. Yerma dirige-se rapidamente à esquerda e pega um xale.*)

2ª MOÇA

Vamos. (*Em silêncio, tapando a cabeça de Yerma.*)

YERMA

Vamos. (*Saem sigilosamente.*)

(*O palco está quase a escuras. Entra a primeira irmã com uma lamparina que não deve dar ao palco nenhuma luz a não ser a natural que leva. Dirige-se ao fim do palco, procurando por Yerma. Soam os berrantes dos rebanhos.*)

1ª CUNHADA (*Em voz baixa.*)

Yerma!

(*Aparece a segunda irmã. Olham-se e se dirigem à porta.*)

2ª CUNHADA (*Mais alto.*)

Yerma!

1ª CUNHADA (*Dirigindo-se à porta e com uma imperiosa voz.*)

Yerma!

(*Ouvem-se os berrantes dos pastores. O palco está escuríssimo.*)

FIM DO SEGUNDO ATO.

TERCEIRO ATO

Primeiro Quadro

(*Casa de Dolores, a benzedeira. Está amanhecendo. Entra Yerma com Dolores e duas velhas.*)

DOLORES

Você foi valente.

1ª VELHA

Não há no mundo força como a do desejo.

2ª VELHA

Mas o cemitério estava muito escuro.

DOLORES

Muitas vezes eu fiz estas orações no cemitério, com mulheres que ansiavam por filhos e todas tiveram medo. Todas, menos você.

YERMA

Eu vim pelo resultado. Acho que você não é uma mulher das que engana.

DOLORES

Não sou. Que a minha língua se encha de formigas, como a boca dos mortos, se alguma vez menti. A última vez que fiz a oração com uma mulher suplicante, que estava seca há mais tempo que você, o ventre dela se adoçou de uma maneira tão linda que teve duas crianças, lá embaixo, no rio, porque não teve tempo de chegar em casa, e ela mesma as trouxe enroladas em uma fralda, para que eu as arrumasse.

YERMA

E conseguiu vir andando lá do rio?

DOLORES

Veio. Com os sapatos e as anáguas empapados de sangue... mas com o rosto reluzente.

YERMA

E não lhe aconteceu nada?

DOLORES

E o que iria acontecer? Deus é Deus.

YERMA

Naturalmente, Deus é Deus. Não poderia lhe acontecer nada. A não ser agarrar as crianças e lavá-las com água fresca. Os animais lambem suas crias, não é mesmo? Eu não tenho nojo do meu filho. Eu imagino que as recém paridas estão como iluminadas por dentro e as crianças dormem horas sobre elas, ouvindo esse arroio de leite morno, que vai lhes enchendo os peitos para que elas mamem, para que brinquem até não querer mais, até retirarem a cabeça: “mas um pouquinho, nenezinho...”, e suas caras e seus peitos se enchem de gotas brancas.

DOLORES

Agora terá um filho. Posso assegurar.

YERMA

Terei porque devo tê-lo. Ou não entendo o mundo. Às vezes, quando já estou certa de que jamais, jamais... me sobe como uma onda de fogo pelos pés e toda as coisas ficam vazias para mim, e os homens que andam pelas ruas e os touros e as pedras me parecem como coisas de algodão. E me pergunto: para que estarão postos aí?

1ª VELHA

Está certo que uma casada queira filhos, mas se não os tem, por que essa ânsia? O importante deste mundo é deixar-se levar pelos anos. Não lhe critico. Você viu como ajudei com as rezas. Mas, o que você espera dar a seu filho? Felicidade e um berço de ouro?

YERMA

Eu não penso no amanhã, penso no hoje. Você está velha e vê tudo como um livro lido. Eu penso que tenho sede e não tenho liberdade. Eu quero ter meu filho nos braços para dormir tranqüila e, preste atenção, e não se espante com o que digo: embora já soubesse que depois meu filho iria me martirizar e me odiar, e me arrastar pelos cabelos rua afora, receberia com gozo seu nascimento, porque é muito melhor chorar por um homem vivo que nos apunhala do que chorar por este fantasma sentado ano após ano sobre meu coração.

1ª VELHA

Você é muito jovem para ouvir conselhos. Mas enquanto espera a graça de Deus, deve amparar-se no amor do seu marido.

YERMA

Ah, agora você pôs o dedo na ferida mais profunda que há nas minhas carnes.

DOLORES

Seu marido é bom.

YERMA (*Levanta-se.*)

É bom! É bom! E daí? Quem dera fosse mau! Mas não. Ele vai com suas ovelhas pelos caminhos e conta o dinheiro de noite. Quando me cobre, cumpre um dever, mas eu noto que a sua cintura é fria como se tivesse o corpo morto e eu, que sempre tive nojo de mulheres ardentes, gostaria de ser, naquele momento, um vulcão.

DOLORES

Yerma!

YERMA

Não sou uma casada indecente, mas sei que os filhos nascem do homem e da mulher. Ah, se eu os pudesse ter sozinha!

DOLORES

Pense que seu marido também sofre.

YERMA

Não sofre! O que acontece é que ele não deseja filhos.

1ª VELHA

Não diga isso!

YERMA

Eu o conheço pelo olhar, e como não os deseja, não os dá para mim. Não o amo, não o amo e, no entanto ele é minha única salvação. Por honra e por casta. Minha única salvação.

1ª VELHA (*Com medo.*)

Logo começará a amanhecer. Você deve ir para sua casa.

DOLORES

Daqui a pouco os rebanhos vão sair e não é conveniente que a vejam sozinha.

YERMA

Necessitava deste desabafo. Quantas vezes devo repetir as orações?

DOLORES

A oração dos louros, duas vezes. E, ao meio-dia a oração de Santa Ana. Quando sentir que está grávida, traga a porção de trigo que me prometeu.

1ª VELHA

Já começa a clarear por cima dos montes. Vá embora.

DOLORES

Como em seguida começarão a abrir os portões, vá margeando o açude.

YERMA (*Com desalento.*)

Não sei por que vim!

DOLORES

Está arrependida?

YERMA

Não!

DOLORES (*Conturbada.*)

Se está com medo, eu a acompanho até a esquina.

1ª VELHA (*Inquieta.*)

O dia já vai estar claro quando chegar à porta de sua casa. (*Ouvem-se vozes.*)

DOLORES

Silêncio! (*Escutam.*)

1ª VELHA

Não é ninguém. Vá com Deus.

(*Yerma se dirige à porta e neste momento chamam por ela. As três mulheres ficam paradas.*)

DOLORES

Quem é?

VOZ

Sou eu.

YERMA

Abra. (*Dolores fica em dúvida.*) Vai abrir ou não?

(*Ouvem-se murmúrios. Aparece Juan com as duas cunhadas.*)

2ª CUNHADA

Aqui está.

YERMA

Aqui estou.

JUAN

O que você faz neste lugar? Se pudesse gritar, levantaria todo o povoado para que vissem onde ia a honra de minha casa, mas hei de sufocar tudo e calar-me, porque você é minha mulher.

YERMA

Se eu pudesse gritar, também gritaria, para que todos se levantassem, até os mortos, e vissem a limpeza que me cobre.

JUAN

Não, isso não! Eu agüento tudo, menos isso! Você me engana, me envolve; e como eu sou um homem que trabalha a terra, não faço idéia das suas astúcias.

DOLORES

Juan!

JUAN

E quanto a vocês, nem uma palavra!

DOLORES (*Grita.*)

Sua mulher não fez nada de errado.

JUAN

Está fazendo desde o dia do casamento. Me observando como se tivesse duas agulhas nos olhos, passando as noites em claro ao meu lado e enchendo de maus suspiros os travesseiros.

YERMA

Fique quieto!

JUAN

E eu não posso mais. Porque é preciso ser de bronze para ter ao lado uma mulher que quer meter os dedos dentro do seu coração e que à noite vai para fora de sua casa. À procura de quê? Diga! Procurando o quê? As ruas estão cheias de machos. Nas ruas não há flores para cortar.

YERMA

Eu não deixo você falar nenhuma só palavra. Nem uma mais. Você pensa que você e sua gente são os únicos guardiões da honra, e não sabe que minha casta nunca teve nada para esconder. Ande. Aproxime-se de mim e cheire o meu vestido; aproxime-se! Vamos ver onde você encontra um cheiro que não seja o de seu corpo. Me ponha nua na praça e cuspa em mim. Faça comigo o que quiser, que eu sou sua mulher, mas não ponha nome de homem sobre meus peitos.

JUAN

Não sou eu quem põe, você é que faz isso, com sua conduta e as pessoas começam a falar. Começam a falar claramente. Quando chego perto de um grupo de pessoas, todos se calam; quando vou pesar a farinha, todos se calam. E até de noite, no campo, quando acordo, me parece que os galhos das árvores também se calam.

YERMA

Não sei por que começam os maus ares que revolvem o trigo, e olhe só como o trigo é bom!

JUAN

Nem eu sei o que uma mulher procura toda hora fora de seu telhado.

YERMA (*Num impulso, e abraçando-se ao marido.*)

Procuro você. Procuro você, é você que procuro dia e noite, sem encontrar sombra onde respirar. É o seu sangue e seu amparo que eu desejo.

JUAN

Me solte!

YERMA

Não me solte, e queira comigo.

JUAN

Sai!

YERMA

Olhe como eu fico só. Como se a lua se procurasse a si mesma pelo céu. Olhe para mim! (*Olha-o.*)

JUAN (*Olha para ela e a afasta, bruscamente.*)

Me deixe de uma vez por todas!

DOLORES

Juan!

(*Yerma cai no chão.*)

YERMA (*Alto.*)

Quando eu saía em busca dos meus cravos, tropecei no muro. Ai, ai! Nesse muro onde tenho que arrebentar minha cabeça.

JUAN

Cale-se. Vamos.

DOLORES

Meu Deus!

YERMA (*Aos gritos.*)

Maldito seja meu pai que me deixou seu sangue de pai de cem filhos! Maldita seja minha mãe, que os busca, debatendo-se nas paredes!

JUAN

Cale-se, já disse!

DOLORES

Vem vindo gente. Fale baixo.

YERMA

Não me importa. Libertem pelo menos a minha voz, agora que vou entrando na parte mais escura do poço. (*Levanta-se.*) Deixem que do meu corpo saia ao menos esta coisa bonita e que isso encha o ar.

(*Ouvem-se vozes.*)

DOLORES

Vão passar por aqui.

JUAN

Silêncio.

YERMA

Isso! Isso! Silêncio. Fique tranqüilo.

JUAN

Vamos! Logo!

YERMA

Já vai! Já vai! É inútil torcer minhas mãos! Uma coisa é querer com a cabeça...

JUAN

Cale-se.

YERMA (*Baixo.*)

Uma coisa é querer com a cabeça e outra é que o corpo, maldito seja o corpo, não nos responda! Está escrito e não vou começar a lutar inutilmente com o mar. Já vai! Que minha boca fique muda! (*Sai.*)

CORTINA RÁPIDA.

Segundo Quadro

(*Arredores de uma ermida, em plena montanha. Em primeiro plano, umas rodas de carroça e umas mantas, formando uma tenda rústica, onde está Yerma. Entram as*

mulheres como oferendas à ermida. Estão descalças. No palco, está a velha alegre³⁷⁰ do primeiro ato.)

(Canto, antes mesmo de se abrirem as cortinas.)

*No te pude ver³⁷¹
cuando eras soltera,
mas de casada
te encontraré.
Te desnudaré
casada y romera,
cuando en lo oscuro
las doce den.*

VELHA (*Irônica.*)

Vocês já tomaram a água benta?

1ª MULHER

Sim.

VELHA

Agora é com esse aí.

1ª MULHER

Acreditamos nele.

VELHA

Vocês vêm pedir filhos ao Santo e acontece que cada ano vêm mais homens sozinhos a esta romaria. O que está acontecendo? (*Ri.*)

1ª MULHER

Por que você vem aqui se não acredita?

³⁷⁰ A mesma personagem também chamada de Velha Pagã ou 1ª Velha.

³⁷¹ Não lhe pude ver
quando você era solteira,
mas depois de casada
a encontrarei.
Desnudarei você,
casada e romeira,
quando na escuridão
soem doze horas.

VELHA

Vamos ver. Eu estou louca para ver. E para cuidar de meu filho. No ano passado, dois se mataram por causa de uma casada seca e quero vigiar. Em último caso, venho porque tenho vontade.

1ª MULHER

Que Deus a perdoe! (*Entram.*)

VELHA (*Com sarcasmo.*)

Que perdoe a você. (*Vai-se. Entra Maria com a 1ª Moça.*)

1ª MOÇA

Então veio?

MARIA

Ali está a carroça. Me custou muito fazê-los vir. Ela está há um mês sem levantar-se da cadeira. Tenho medo dela. Tem uma idéia que não sei qual é, mas certamente é uma idéia ruim.

1ª MOÇA

Eu cheguei com minha irmã. Está vindo há oito anos e não tem resultado.

MARIA

Tem filhos aquela que tem que ter.

2ª MOÇA

É o que eu digo.

(*Ouvem-se vozes.*)

MARIA

Nunca gostei dessa romaria. Vamos para o campo, que é onde estão as pessoas.

1ª MOÇA

No ano passado, quando ficou escuro, uns moços agarraram com as mãos os peitos da minha irmã.

MARIA

Em quatro léguas à volta não se ouvem mais que palavras terríveis.

1ª MOÇA

Mais de quarenta tonéis de vinho eu vi atrás da ermida.

MARIA

Um rio de homens sozinhos desce essas serras.

(*Saem. Ouvem-se vozes. Entra Yerma com seis mulheres que vão à igreja. Vão descalças e levam círios listrados. Começa a anoitecer.*)

MARIA

*Señor, que florezca la rosa*³⁷²
no me la dejéis en la sombra.

2ª MULHER

*Sobre su carne marchita*³⁷³
florezca la rosa amarilla.

MARIA

*Y en el vientre de tus siervas*³⁷⁴
la llama oscura de la tierra.

CORO DE MULHERES

*Señor, que florezca la rosa*³⁷⁵
no me la dejéis en la sombra.
(Ajoelham-se.)

YERMA

*El cielo tiene jardines*³⁷⁶
con rosales de alegría,
entre rosal y rosal
la rosa de maravilla.
Rayo de aurora parece,

³⁷² Senhor, que floresça a rosa
não a deixeis na sombra.

³⁷³ Sobre sua carne murcha
floresça a rosa amarela.

³⁷⁴ E no ventre de suas servas
a chama escura da terra.

³⁷⁵ Senhor, que floresça a rosa
não a deixeis na sombra.

³⁷⁶ O céu tem jardins
com roseiras de alegria,
entre roseira e roseira
a rosa de maravilha.
Raio de aurora parece,
e um arcanjo a vigia,
as asas como tormentas,
os olhos como agonias.
Ao redor de suas folhas
arroios de leite morno
brincam e molham o rosto
das estrelas tranqüilas.
Senhor, abra sua roseira
Sobre minha carne murcha.

*y un arcángel la vigila,
las alas como tormentas,
los ojos como agonías.
Alrededor de sus hojas
arroyos de leche tibia
juegan y mojan la cara
de las estrellas tranquilas.
Señor, abre tu rosal
sobre mi carne marchita.
(Levantam-se.)*

2ª MULHER

*Señor, calma con tu mano³⁷⁷
las ascuas de su mejilla.*

YERMA

*Escucha a la penitente³⁷⁸
de tu santa romería.
Abre tu rosa en mi carne
aunque tenga mil espinas.*

CORO

*Señor, que florezca la rosa,³⁷⁹
no me la dejéis en la sombra.*

YERMA

Sobre mi carne marchita³⁸⁰

³⁷⁷ Senhor, acalme com sua mão
as brasas de sua face.

³⁷⁸ Escute a penitente
de sua santa romaria.

Abra sua rosa na minha carne
Mesmo que tenha mil espinhos.

³⁷⁹ Senhor, que floresça a rosa,
não a deixeis na sombra.

³⁸⁰ Sobre minha carne murcha
a rosa de maravilha.

Pelo corpo subiam
Os caracóis da água
A areia da orla
e o ar da manhã
davam fogo ao seu sorriso

*la rosa de maravilla.*³⁸¹

(*Entram.*)

(Saem moças correndo, com longas fitas na mão, pela esquerda. Pela direita, outras três olhando para trás. Há no palco como um crescendo de vozes e de ruídos de guizos e de coleiras com sininhos. Num plano superior, aparecem as sete moças que agitam as fitas à esquerda. Cresce o ruído e entram as máscaras populares. Uma como macho e outra como fêmea. Trazem grandes caretas. O macho empunha um chifre de touro na mão. Não são grotescas de maneira nenhuma, mas de grande beleza e com um sentido de pura terra. A fêmea agita um colar de grandes guizos. O fundo se enche de gente que grita e comenta a dança. É de noite.)

CRIANÇAS

O demônio e sua mulher! O demônio e sua mulher!

FÊMEA

*En el río de la sierra*³⁸²
la esposa triste se bañaba.
Por el cuerpo subían
los caracoles del agua.
La arena de las orillas
y el aire de la mañana
le daban fuego a su risa
y temblor a sus espaldas.
¡Ay, qué desnuda estaba
la doncella en el agua!

MENINO

*¡Ay, cómo se quejaba!*³⁸³

1º HOMEM

*¡Ay, marchita de amores*³⁸⁴
con el viento y el agua!

e tremor a suas costas.

Ai, como estava desnuda
a donzela na água!

³⁸¹ De acordo com MOLINER (1991), o emprego da expressão “*flor de la maravilla*” faz menção ao vigor e à saúde de uma pessoa.

³⁸² No rio da serra

A esposa triste se banhava.

³⁸³ Ai, como se queixava!

³⁸⁴ Ai, murcha de amores
com o vento e a água.

2º HOMEM

*¡Que diga a quién espera!*³⁸⁵

1º HOMEM

*¡Que diga a quién aguarda!*³⁸⁶

2º HOMEM

*¡Ay, con el vientre seco*³⁸⁷

y la color quebrada!

FÊMEA

*Cuando llegue la noche lo diré,*³⁸⁸

cuando llegue la noche clara.

Cuando llegue la noche de la romería

rasgaré los volantes de mi enágua

MENINO.

*Y enseguida vino la noche.*³⁸⁹

¡Ay, que la noche llegaba!

Mirad qué oscuro se pone

el chorro de la montaña.

(Começam a soar uns violões..)

MACHO (*Levanta-se e agita o chifre.*)

*¡Ay, qué blanca*³⁹⁰

la triste casada!

¡Ay, cómo se queja entre las ramas!

³⁸⁵ Que diga a quem espera!

³⁸⁶ Que diga a quem aguarda!

³⁸⁷ Ai, com o ventre seco

E ao rosto pálido.

³⁸⁸ Quando chegar a noite, eu direi,

quando chegar a noite clara.

Quando chegar a noite da romaria

Rasgarei os babados de minha na anágua.

³⁸⁹ E em seguida veio a noite.

Ai, a noite chegava!

Olhai como fica escuro

o jorro da montanha.

³⁹⁰ Ai, como é branca

a triste casada!

Ai, como se queixa entre os galhos!

Papoula e cravo será logo

Quando o macho soltar sua capa.

*Amapola y clavel será luego
cuando el macho despliegue su capa.*

(Aproxima-se.)

*Si tú vienes a la romería³⁹¹
a pedir que tu vientre se abra,
no te pongas un velo de luto
sino dulce camisa de Holanda.
Véte sola detrás de los muros
donde están las higueras cerradas
y soporta mi cuerpo de tierra
hasta el blanco gemido del alba.
¡Ay, cómo relumbra!
¡Ay, cómo relumbraba,
ay, cómo se cimbre³⁹² la casada!*

FÊMEA

*Ay, que el amor le pone³⁹³
coronas y guirnaldas,
y dardos de oro vivo
en su pecho se clavan.*

MACHO

Siete veces gemía³⁹⁴

³⁹¹ Se você vem à romaria
para pedir que seu ventre se abra,
não ponha um véu de luto
mas sim doce camisola de linho.
Vá sozinha para trás dos muros
onde estão as figueiras fechadas
e suporta meu corpo de terra
até o branco gemido do amanhecer.
Ai, como brilha!
Ai, como brilhava,

Ai, como se move a casada!

³⁹² Cimbrear, de acordo com MOLINER (1991) é um verbo relacionado ao movimento que fazem os galhos das árvores em contato com o vento. Ao ser atribuído a Yerma, certamente remete à sua natureza telúrica e vegetal, inserida no contexto vegetal que povoa o ambiente, além de ter clara conotação sexual.

³⁹³ Ai, o amor lhe põe
coroas e grinaldas,
e dardos de ouro vivo
em seu peito se cravam.

³⁹⁴ Sete vezes gemia

*nueve se levantaba,
quince veces juntaron
jazmines con naranjas.*

3º HOMEM

*¡Dále ya con el cuerno!*³⁹⁵

2º HOMEM

*¡Con la rosa y la danza!*³⁹⁶

1º HOMEM

*¡Ay, cómo se cimbre la casada!*³⁹⁷

MACHO

*En esta romería*³⁹⁸
*el varón siempre manda.
Los maridos son toros.
El varón siempre manda
y las romeras flores
para aquel que las gana.*

MENINO

*¡Dále ya con el aire!*³⁹⁹

2º HOMEM

*¡Dále ya con la rama!*⁴⁰⁰

MACHO

*¡Venid a ver la lumbre*⁴⁰¹
de la que se bañaba!

nove se levantava,
quinze vezes juntaram
jasmins e laranjas.
³⁹⁵ Bata nela com a aspa!
³⁹⁶ Com a rosa e a dança.
³⁹⁷ Ai, como se move a casada!
³⁹⁸ Nesta romaria,
O macho sempre manda.
Os maridos são touros.
O macho sempre manda
e as romeiras flores
para aquele que as ganha.
³⁹⁹ Bata nela com o vento!
⁴⁰⁰ Bate nela com o galho!
⁴⁰¹ Venham ver a luz
Daquela que se banhava!

1º HOMEM

*Como junco se curva.*⁴⁰²

FÊMEA

*Y como flor se cansa.*⁴⁰³

HOMENS

*¡Que se aparten las niñas!*⁴⁰⁴

MACHO

*Que se queime la danza*⁴⁰⁵

y el cuerpo reluciente

de la limpia casada.

(Saem dançando, ao som de palmas e sorrisos. Cantam.)

*El cielo tiene jardines*⁴⁰⁶

con rosales de alegría,

entre rosal y rosal

la rosa de maravilla.

(Voltam a passar duas meninas gritando. Entra a velha alegre.)

VELHA

Vamos ver se logo vocês nos deixam dormir. Mas logo será ela. *(Entra Yerma.).* Você!
(Yerma está abatida e não fala.) Diga, para que você veio?

YERMA

Não sei.

VELHA

Você não se convence? E seu marido?

(Yerma dá mostras de cansaço, como se estivesse atormentada por uma idéia fixa.)

YERMA

Está por aí.

⁴⁰² Como junco, se curva.

⁴⁰³ E, como flor, se cansa.

⁴⁰⁴ Que se afastem as meninas!

⁴⁰⁵ Que se queime a dança

e o corpo reluzente

da limpa casada.

⁴⁰⁶ O céu tem jardins
com roseiras de alegria,

entre roseira e roseira

a rosa de maravilha.

VELHA

Fazendo o quê?

YERMA

Bebendo. (*Pausa. Leva as mãos à testa.*) Ai!

VELHA

Ai, ai! Menos “ais!” e mais alma. Antes não pude dizer nada a você, mas agora posso.

YERMA

E o que vai dizer que eu já não saiba?

VELHA

O que já não se pode calar. O que está posto sobre o telhado. A culpa é de seu marido. Está ouvindo? Sou capaz de pôr as minhas mãos no fogo!⁴⁰⁷ Nem seu pai, nem seu avô, nem seu bisavô se portaram como homens de casta. Para ter um filho foi necessário que se juntasse o céu com a terra. São feitos com saliva. No entanto, sua gente não. Você tem irmãos e primos a cem léguas à volta. Olha, que maldição veio cair sobre sua beleza!

YERMA

Uma maldição. Um charco de veneno sobre as espigas.

VELHA

Mas você tem pés para ir embora de sua casa.

YERMA

Para ir embora?

VELHA

Quando vi você na romaria, meu coração se agitou. As mulheres vêm aqui para conhecer homens novos. E o Santo faz milagre. Meu filho está sentado detrás da ermida, esperando por você. Minha casa necessita de uma mulher. Vai com ele e viveremos os três juntos. Meu filho, sim, é de sangue forte. Como eu. Se você entra na minha casa, ainda sente o cheirinho dos berços. As cinzas das suas cobertas se tornarão pão e sal para as crianças. Ande. Não se importe com as pessoas. E quanto a seu marido, em minha casa há entranhas e ferramentas para que não achesse sequer a rua.

YERMA

Cale-se, não se trata disso! Nunca faria isso! Eu não posso ir procurar. Você acha que posso conhecer outro homem? Onde põe minha honra? A água não pode voltar atrás nem a lua cheia sai ao meio-dia. Vá embora! Seguirei pelo mesmo caminho de sempre. Você pensa mesmo que eu possa me dobrar a outro homem? Que eu vá pedir a ele o que é meu, como se fosse uma escrava? Olhe bem para mim, para nunca mais falar comigo. Eu não procuro.

⁴⁰⁷ No original: *me dejaría cortar las manos*. Outra vez, nossa opção se justifica pela existência de uma expressão muito mais coloquial em Português, com vistas à encenação, uma vez que, acreditamos, o sentido de “correr o risco” se mantém.

VELHA

Quando se tem sede, se agradece a água.

YERMA

Eu sou como um campo seco onde, arando, cabem mil pares de bois e o que você me dá é um pequeno copo de água de poço. A minha dor não está só nas carnes.

VELHA (*Grita.*)

Pois siga assim. É você quem quer. Como os cactos do deserto, espinhenta e murcha.

YERMA (*Grita.*)

Murcha, sim, já sei! Murcha! Não é preciso que você me esfregue isso na cara. Mas não venha rir de mim, como as crianças pequenas na agonia de um bichinho. Desde que me casei, essa palavra me persegue, mas é a primeira vez que a ouço, a primeira vez que alguém me joga na cara. A primeira vez que vejo que é verdade.

VELHA

Não tenho pena de você, nenhuma pena. Eu procurarei outra mulher para meu filho.

(*Vai-se. Ouve-se um grande coro distante, cantado pelos romeiros. Yerma dirige-se à carroça e, atrás dela, aparece o marido.*)

YERMA

Você estava aí?

JUAN

Estava.

YERMA

Espiando?

JUAN

Espiando.

YERMA

E ouviu?

JUAN

Sim.

YERMA

E então? Me deixe e vá cantar com os outros. (*Senta-se nas mantas.*)

JUAN

Também é minha hora de falar.

YERMA

Então, fale!

JUAN

E de me queixar!

YERMA

Com que motivo?

JUAN

Tenho um sabor amargo na garganta.

YERMA

E eu, nos ossos.

JUAN

Chegou o último minuto de resistir a este contínuo lamento pelas coisas obscuras, fora da vida, por coisas que estão no ar.

YERMA (*Com assombro dramático.*)

Fora da vida, você diz? No ar, você diz?

JUAN

Por coisas que não aconteceram e nem eu nem você temos o controle.

YERMA (*Violenta.*)

Continue! Vamos, continue!

JUAN

Por coisas que para mim não têm importância. Está ouvindo? Que não me importam. É necessário que eu lhe diga. Para mim não importa o que tenho entre as mãos. O que vejo pelos meus olhos.

YERMA (*Ficando de joelhos, desesperada.*)

Assim, assim. Isso é o que eu queria ouvir dos seus lábios. Não se sente a verdade quando ela está dentro da gente. Mas como ela é grande, e como grita, quando sai e levanta os braços! Não lhe importa! Eu já ouvi!

JUAN (*Aproximando-se.*)

Pense que tinha que ser assim. Ouça. (*Abraça-a para pô-la de pé.*) Muitas mulheres seriam felizes levando sua vida. Sem filhos a vida é mais doce. Eu sou feliz por não tê-los. Não temos culpa alguma.

YERMA

E o que você procurava em mim?

JUAN

A você mesma.

YERMA (*Excitada.*)

Isso! Procurava a casa, a tranqüilidade e uma mulher. Mas nada mais. É verdade o que estou dizendo?

JUAN

É verdade. Como todos.

YERMA

E o resto? E seu filho?

JUAN (*Grita.*)

Você não ouviu que não me importa? Não me pergunte mais! Eu tenho que gritar no seu ouvido para que você saiba, para ver se começa a viver tranqüila de uma vez!

YERMA

E você nunca pensou nele quando me via desejá-lo?

JUAN

Nunca.

(*Estão os dois no chão.*)

YERMA

E não poderei esperá-lo?

JUAN

Não.

YERMA

Nem você?

JUAN

Eu também não. Aceite, esqueça isso.

YERMA

Murcha!

JUAN

E vamos viver em paz. Um e outro, com suavidade, com agrado. Me abrace! (*Abraça-a.*)

YERMA

O que você procura?

JUAN

A você é que eu procuro. Com a lua, você está mais bonita.

YERMA

Me procura como quando quer comer uma pomba.

JUAN

Me beije... assim.

YERMA

Isso nunca. Nunca.

(Yerma dá um grito e aperta a garganta de seu esposo. Ele cai para trás. Ela aperta sua garganta até matá-lo. Começa o coro da romaria.)

Murcha, murcha, mas segura. Agora sei com certeza. E sozinha. *(Levanta-se. Começa a chegar gente.)* Vou descansar sem me despertar sobressaltada, para ver se o sangue me anuncia outro sangue novo. Com o corpo seco para sempre. O que vocês querem saber? Não se aproximem, porque matei meu filho. Eu mesma matei meu filho! *(Chega um grupo que fica no fundo. Ouve-se o coro da romaria.)*

CORTINA

A Casa de Bernarda Alba

A CASA DE BERNARDA ALBA

DRAMA DAS MULHERES NOS
POVOADOS DA ESPANHA
(1936)

PERSONAGENS

BERNARDA, 60 anos
MARIA JOSEFA (mãe de Bernarda), 80 anos
ANGÚSTIAS (filha de Bernarda), 39 anos
MADALENA (filha de Bernarda), 30 anos
AMÉLIA (filha de Bernarda), 27 anos
MARTÍRIO (filha de Bernarda), 24 anos
ADELA (filha de Bernarda), 20 anos
PÔNÇIA (criada), 60 anos
CRIADA, 50 anos
PRUDÊNCIA, 50 anos
MENDIGA
1ª MULHER
2ª MULHER
3ª MULHER

MENINA
MULHERES DE LUTO

O poeta adverte que estes três atos têm a intenção de um documentário fotográfico.

PRIMEIRO ATO

Quarto branquíssimo, no interior da casa de Bernarda. Muros grossos. Portas em arco com cortinas de juta arrematadas com borlas⁴⁰⁸ e babados. Cadeiras de vime. Quadros com paisagens inverossímeis de ninfas e reis lendários.⁴⁰⁹ É verão. Um grande silêncio sombrio se estende pelo palco. Ao levantar a cortina, o palco está vazio. Ouve-se o dobrar dos sinos.

(Entra a Criada.)

CRIADA

Tenho o toque desses sinos metido entre minhas têmporas.

PÔNICA *(Entra comendo pão e lingüiça.)*

Estão nessa ladainha há mais de duas horas. Vieram padres de todas as localidades. A igreja está bonita. Na primeira reza pelo morto, Madalena desmaiou.

CRIADA

Ela é a que mais vai se sentir só.

PÔNICA

Era a única que amava o pai. Ai, graças a Deus estamos um pouquinho a sós! Eu vim comer!

CRIADA

Se Bernarda visse você!

PÔNICA

Como ela não come, gostaria que agora todas nós morrêssemos de fome! Mandona! Dominadora! Mas ela que se dane! Abri o pote com as lingüiças.

CRIADA *(Com tristeza e ansiedade.)*

Por que não me dá, para a minha filha, Pônica?

PÔNICA

Entre e leve também um punhado de grãos-de-bico. Hoje ela não vai se dar conta!

VOZ *(De dentro.)*

Bernarda!

PÔNICA

A velha. Está bem trancada?

CRIADA

Com duas voltas de chave.

⁴⁰⁸ Espécie de pompom que é colocado em cada uma das pontas das cordas de uma cortina.

⁴⁰⁹ Segundo MATEOS DE MURQUIO (1992: 155), a descrição da casa de Bernarda demonstra a luta da matriarca por manter uma aparente pureza na vida familiar, objetivo que nem sempre alcança: El blanco como símbolo de pureza está desvirtuado porque ese color repetido en el abuso de la rutina, no hace más que excitar el deseo de pecar. Se produce el rechazo. “Cuadros inverosímiles de ninfas y reyes” tampoco propician la fantasía. Dentro de esos muros no hay lugar para el ensueño.

PÔN CIA

Ponha a tranca também. Os dedos dela são como cinco ganchos.

VOZ

Bernarda!

PÔN CIA (*Gritando.*)

Já vem! (*Para a Criada.*) Limpe tudo direito. Se Bernarda não vê as coisas brilhando, me arranca os poucos cabelos que ainda me restam.

CRIADA

Que mulher!

PÔN CIA

Tirana de todos os que a rodeiam. É capaz de se sentar sobre seu coração e ficar observando você morrer durante um ano, sem tirar do rosto aquele sorriso frio de sempre. Limpe, limpe bem esses vidros!

CRIADA

Tenho sangue nas mãos de tanto esfregar as coisas.

PÔN CIA

Ela, a mais asseada; ela, a mais decente; ela a maior de todas. Bom descanso ganhou seu pobre marido.

(*Param de tocar os sinos.*)

CRIADA

Vieram todos os parentes?

PÔN CIA

Os dela. A família dele a odeia. Vieram para vê-lo morto e a ignoraram.

CRIADA

Há cadeiras para todos?

PÔN CIA

Sobram. E que se sentem no chão, se precisarem. Desde que o pai de Bernarda morreu não entraram mais pessoas nesta casa. Ela não quer que a vejam em seu domínio. Maldita seja!

CRIADA

Com você ela se portou bem.

PÔN CIA

Trinta anos lavando seus lençóis, trinta anos comendo suas sobras, noites em claro quando tosse, dias inteiros olhando pela grade para espiar os vizinhos e levar-lhe as notícias; vida sem segredos uma com a outra e, no entanto, maldita seja! Que um raio lhe parta ao meio!⁴¹⁰

CRIADA

Mulher!

PÔN CIA

Mas eu sou uma boa cadela: ladro quando me manda e mordo os calcanhares dos que pedem esmola quando ela me atija. Meus filhos trabalham em suas terras e já estão casados, os dois, mas um dia darei um basta.

CRIADA

E nesse dia...

⁴¹⁰ No original: *mal dolor de clavos le pinche los ojos*. Trata-se de uma praga, que a governanta roga para a patroa. Diante da impossibilidade de encontrar um equivalente que se utilize das mesmas imagens, optamos por uma praga de forte significado para o contexto brasileiro.

PÔN CIA

Nesse dia me fecharei com ela num quarto e cuspirei nela um ano inteiro: 'Bernarda, por isso, por aquilo, por aquele outro', até deixá-la como uma lagartixa pisoteada pelas crianças, que é isso que ela e toda a sua parentalha são. Claro que não invejo a vida dela. Sobraram para ela cinco mulheres, cinco filhas feias. A não ser Angústias, a mais velha, que é filha de seu primeiro marido e tem dinheiro, as demais vão ter que bordar e costurar muito para arrumar marido, porque só têm pão e uvas como herança.

CRIADA

Eu queria ter o que elas têm!

PÔN CIA

Nós temos nossas mãos e um buraco na terra da verdade.

CRIADA

Essa é a única terra que deixam para os que não têm nada, como nós.

PÔN CIA (*No armário da despensa.*)

Este vidro tem umas manchas.

CRIADA

Nem com sabão, nem com flanela consegui tirar.

(*Soam os sinos.*)

PÔN CIA

É a última reza pelo falecido. Vou ouvir. Gosto muito de como canta o padre. No Pai Nosso, subiu, subiu, subiu a voz como um cântaro se enchendo de água pouco a pouco. Claro que, no final, desafinou. Mas é uma glória ouvi-lo. Agora, ninguém como o antigo sacristão, Tronchapinos. Na missa de minha mãe, que descansa em paz, foi ele quem cantou. As paredes retumbavam, e quando dizia amém, era como se um lobo tivesse entrado na igreja. (*Imitando-o.*) Ameéééém! (*Começa a tossir.*)

CRIADA

Você vai rebentar a garganta desse jeito!

PÔN CIA

Queria rebentar outra coisa, isso sim! (*Sai rindo.*)

(*A Criada limpa. Soam os sinos.*)

CRIADA (*Cantando.*)

Bléim, bléim, bléim. Bléim, bléim, bléim. Deus o perdoou!

MENDIGA (*Com uma criança.*)

Louvado seja Deus!

CRIADA

Bléim, bléim, bléim. Que nos espere muitos anos! Bléim, bléim, bléim.

MENDIGA (*Alto e com certa irritação.*)

Louvado seja Deus!

CRIADA (*Irritada.*)

Para sempre!

MENDIGA

Vim pedir as sobras.

(*Cessam os sinos.*)

CRIADA

A porta da rua é serventia da casa. As sobras de hoje são para mim.

MENDIGA

Mulher, você tem quem a sustente. Minha filha e eu estamos sozinhas.

CRIADA

Os cachorros também estão sós, e vivem.

MENDIGA

Sempre me dão as sobras.

CRIADA

Fora daqui. Quem disse para vocês entrarem? Já sujaram o chão com suas pegadas. (*Vão embora. A Criada limpa.*) Chão lustroso, armários, pedestais, camas de aço, para que a gente, que mora em casebres de terra, siga engolindo sapos, com apenas um prato e uma colher. Quem dera não sobrássemos nenhum para contar essa história! (*Voltam a soar os sinos.*) Sim, sim, venham os clamores. Venha a caixa com fios dourados e toalhas de seda para levá-la! Que assim como está você, estarei eu. Que se dane, Antônio Maria Benavides, rijo com sua roupa de defunto e suas botas de cano longo. Que se dane! Já não voltará a levantar minhas anáguas atrás da porta do seu estábulo!

(*Pelo fundo, de duas em duas, começam a entrar as mulheres de luto, com lenços grandes, saias e leques pretos. Entram lentamente até encher o palco.*)

CRIADA (*Começando a gritar.*)

Ai, Antônio Maria Benavides, que não verá mais essas paredes, nem comerá o pão desta casa! Eu fui a que mais lhe quis, entre as que lhe serviram. (*Puxando o próprio cabelo.*) Como hei de viver depois de sua partida? Será que viverei?

(*Terminam de entrar as duzentas mulheres e aparecem Bernarda e suas cinco filhas. Bernarda caminha apoiada em uma bengala.*)

BERNARDA (*Para a Criada.*)

Silêncio!

CRIADA (*Chorando.*)

Bernarda!

BERNARDA

Menos gritos e mais trabalho. Você devia ter procurado que tudo isso estivesse mais limpo para receber o velório. Vá. Esse não é o seu lugar. (*A Criada sai, soluçando.*) Os pobres são como os animais. Parece que são feitos de outras substâncias.

1ª MULHER

Os pobres também têm suas tristezas.

BERNARDA

Mas as esquecem diante de um prato de grão de bico⁴¹¹.

MENINA (*Com timidez.*)

Comer é necessário para viver.

BERNARDA

Na sua idade, não se fala diante das pessoas mais velhas.

1ª MULHER

Fique quieta, filha.

BERNARDA

Nunca deixei que me dessem lições. Sentem-se.

⁴¹¹ Cereal muito comum na Espanha, presente na alimentação de todas as camadas da população.

(Sentam-se. Pausa.)

(Enfática.) Madalena, não chore. Se quiser chorar, vá para baixo da cama. Ouviu?

2ª MULHER *(A Bernarda.)*

Já começaram os trabalhos na terra?

BERNARDA

Ontem.

3ª MULHER

O sol queima como fogo.

1ª MULHER

Há anos não via um calor igual.

(Pausa. Todas se abanam com seus leques.)

BERNARDA

A limonada está pronta?

PÔN CIA

(Entra com uma grande bandeja de copinhos⁴¹² brancos, e os distribui.)

Sim, Bernarda.

BERNARDA

Sirva aos homens.

PÔN CIA

Já estão tomando, no pátio.

BERNARDA

E que saiam por onde entraram. Não quero que passem por aqui.

MENINA *(Para Angústias.)*

Pepe Romano estava com os homens no velório.

ANGÚSTIAS

Sim, estava.

BERNARDA

Quem estava era a mãe dele. Ela viu a mãe dele. Pepe não foi visto, nem por ela nem por mim.

MENINA

Eu achei que...

BERNARDA

Quem estava era o viúvo de Darajali⁴¹³. Bem perto da sua tia. Esse foi visto por todas.

2ª MULHER *(Aparte e em voz baixa.)*

Como é má!

3ª MULHER *(Aparte e em voz baixa.)*

Língua de tesoura⁴¹⁴!

BERNARDA

As mulheres, quando vão à igreja, não devem olhar outro homem além do padre, e isso porque ele usa saia. Mexer a cabeça é buscar o calor sob os panos.

1ª MULHER *(Em voz baixa.)*

Piranha velha, mal comida!⁴¹⁵

⁴¹² No original: *jarritas.*, literalmente, “jarrinhas”. Outra vez, buscamos dar um tom coloquial ao diálogo.

⁴¹³ Povoado da província de Granada.

⁴¹⁴ No original: *Lengua de cuchillo*, literalmente, “língua de faca”. A opção literal é inadequada, devido à existência de uma expressão correspondente bastante usual em Português.

PÔN CIA (*Entre dentes.*)

Desesperada pelo calor de um homem!

BERNARDA (*Batendo com a bengala no chão.*)

Louvado seja Deus!

TODAS (*Fazendo o sinal da cruz.*)

Seja bendito e louvado para sempre.

BERNARDA

Descanse em paz com a santa
companhia de cabeceira.

TODAS

Descanse em paz!

BERNARDA

Com o anjo São Miguel
E sua espada justiceira.

TODAS

Descanse em paz!

BERNARDA

Com a chave que tudo abre
e a mão que tudo fecha.

TODAS

Descanse em paz!

BERNARDA

Com os bem-aventurados
e as luzes do campo.

TODAS

Descanse em paz!

BERNARDA

Com nossa santa caridade
e as almas da terra e do mar.

TODAS

Descanse em paz!

BERNARDA

Conceda o repouso a seu servo, Antônio Maria Benavides e dê a ele a coroa de
sua santa glória.

TODAS

Amém.

BERNARDA (*Fica de pé e canta.*)
Requiem aeternam dona eis, Domine.
TODAS (*De pé e cantando à gregoriana.*)
Et lux perpetua luceat eis. (Fazem o sinal da cruz.)

1ª MULHER

Saúde para rezar pela sua alma.

⁴¹⁵ No original: *Lagarta vieja recocida*. De acordo com MOLINER (1991), o substantivo adjetivado *lagarto*, -*a* é altamente pejorativo. Quanto empregado no feminino, como neste caso, significa prostituta. A opção por “piranha” se justifica pela busca de correspondência, em nível metafórico, na linguagem empregada em espanhol.

(*Saem em fila.*)

3ª MULHER

Não lhe faltará pão quente.

2ª MULHER

Nem o teto para suas filhas.

(*Saem em fila todas pela frente de Bernarda. Entra Angústias pela outra porta, a que dá para o pátio.*)

4ª MULHER

Que siga desfrutando do mesmo luxo de seu casamento.

PÔNÇIA (*Entrando com uma bolsa.*)

Os homens mandaram essa bolsa com dinheiro para as rezas.

BERNARDA

Agradeça e dê a eles uma taça de aguardente.

MENINA (*Para Madalena.*)

Madalena.

BERNARDA (*Para Madalena, que começa a chorar.*)

Chiss. (*Bate com a bengala.*) (*Saem todas. Para as que saem.*) Andem para seus casebres, para criticar o que viram! Tomara que demorem anos para passar de novo pelo arco da minha porta!

PÔNÇIA

Você não tem do que se queixar. Veio todo o mundo.

BERNARDA

Sim, para encher minha casa com o suor de seus trapos e o veneno de suas línguas.

AMÉLIA

Mãe, não fale assim!

BERNARDA

É assim que se tem que falar neste maldito lugar sem rio, lugarejo de poços, onde sempre se bebe a água com medo de que esteja envenenada.

PÔNÇIA

Olha só como deixaram a porta!

BERNARDA

Como se uma manada de cabras tivesse passado por ela. (*Pôncia limpa o chão.*) Filha, me dê um leque.

ADELA

Tome, mãe. (*Entrega um leque redondo com flores vermelhas e verdes.*)

BERNARDA (*Jogando o leque no chão.*)

É este o leque que se dá a uma viúva? Me dê o preto e aprenda a respeitar o luto por seu pai.

MARTÍRIO

Tome o meu, mãe.

BERNARDA

E você?

MARTÍRIO

Eu não sinto calor.

BERNARDA

Mas busque outro, que lhe fará falta. Nos oito anos em que dura o luto não há de entrar nessa casa nem o vento da rua. Façam de conta que tapamos com tijolos as portas e as janelas. Assim foi na casa de meu pai e na casa do meu avô. Enquanto isso, vocês podem começar a bordar seus enxovais. No baú, tenho vinte peças de tecido com as quais vocês poderão cortar lençóis⁴¹⁶. Madalena pode bordá-los.

MADALENA

Por mim, tanto faz.

ADELA (*Ácida.*)

Se você não quer bordar, irão sem bordados. Assim, os seus chamarão mais a atenção.

MADALENA

Nem os meus, nem os seus. Sei que não vou casar. Prefiro carregar sacos ao moinho. Tudo menos estar sentada dias e dias dentro dessa sala escura.

BERNARDA

Nisso dá ser mulher.

MADALENA

Malditas sejam as mulheres!

BERNARDA

Aqui se faz o que eu mando. Você já não pode ir se queixar a seu pai. Linha e agulha para as fêmeas. Chicote e mula para o homem. Isso para as pessoas que nascem com posses.

(*Sai Adela.*)

VOZ

Bernarda! Me deixe sair!

BERNARDA (*Em voz alta.*)

Podem soltá-la!

(*Entra a Criada.*)

CRIADA

Tive muita dificuldade para segurá-la. Apesar de seus oitenta anos, sua mãe é forte como um carvalho.

BERNARDA

Teve a quem puxar. Meu avô foi igual.

CRIADA

Durante o velório, tive que lhe tapar a boca várias vezes com uma estopa vazia. Ela queria chamar você, para que lhe desse, ao menos, água suja para beber, e carne de cachorro, que é o que ela diz que você lhe dá.

MARTÍRIO

Está mal intencionada.

BERNARDA (*Para a Criada.*)

Deixe que relaxe no pátio.

CRIADA

Tirou do cofre seus anéis e brincos de ametista, pôs e me disse que quer se casar.

(*As filhas riem.*)

BERNARDA

⁴¹⁶ No original: *En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos*. De acordo com MOLINER (1991), *embozo*, é a dobra do lençol, que fica sobre as cobertas, onde se recosta o rosto ao dormir. Na falta de um vocábulo específico, optamos por, simplesmente, utilizar *lençóis*.

Vá com ela e cuide para que não se aproxime do poço.

CRIADA

Não se preocupe, ela não vai se atirar.

BERNARDA

Não é por isso. É que dali as vizinhas podem vê-la das suas janelas.⁴¹⁷

(Sai a Criada.)

MARTÍRIO

Vamos trocar de roupa.

BERNARDA

Sim, mas não tirem o lenço da cabeça. *(Entra Adela.)* E Angústias?

ADELA *(Maliciosa.)*

Eu a vi espiando pela grade do portão. Os homens acabam de ir.

BERNARDA

E você, foi fazer o quê no portão?

ADELA

Cheguei para ver se as galinhas tinham posto.

BERNARDA

Mas os homens já tinham saído!

ADELA *(Intencionalmente.)*

Ainda havia um grupo parado lá fora.

BERNARDA *(Furiosa.)*

Angústias! Angústias!

ANGÚSTIAS *(Entrando.)*

O que a senhora quer?

BERNARDA

Quero saber para quem você olhava!

ANGÚSTIAS

Para ninguém.

BERNARDA

É decente que uma mulher da sua classe vá com o anzol atrás de um homem no dia da missa de seu pai? Responda! Para quem estava olhando?

(Pausa.)

ANGÚSTIAS

Eu...

BERNARDA

Você!

ANGÚSTIAS

Para ninguém!

BERNARDA *(Avançando com a bengala.)*

Falsa! Dissimulada! *(Bate nela.)*

PÔN CIA *(Correndo.)*

⁴¹⁷ De acordo com MATEOS DE MURQUIO (1992: 155), ao submeter sua mãe e suas filhas a essa espécie de cárcere privado, a atitude de Bernarda é uma conduta absolutamente machista e agressiva, uma vez que busca “(...) Prevención, norma, castigo. Se encierra a la doncella para defenderla de los peligros que acechan. Los muros de los conventos han escuchado durante muchos años las quejas de generaciones de mujeres agraviadas y perseguidas y que no buscaban precisamente, por su voluntad, en un lugar de encierro.”

Bernarda, calma! (*Segura-a.*)

(*Angústias chora.*)

BERNARDA

Fora daqui, todas!

(*Saem.*)

PÔN CIA

Ela fez sem se dar conta, porque está muito mal. Eu também fiquei chocada quando a vi sair para o pátio. Em seguida estive atrás de uma janela, ouvindo a conversa dos homens, que, como sempre, não se pode ouvir.

BERNARDA

Por isso vêm aos velórios! (*Curiosa.*) De que falavam?

PÔN CIA

Falavam de Paca Roseta. Ontem à noite ataram seu marido a um cocho e a levaram na garupa de um cavalo até o alto do olival.

BERNARDA

E ela?

PÔN CIA

Ela, bem conformada. Dizem que ia com os peitos de fora e Maximiliano a levava como quem agarra um violão. Um horror!

BERNARDA

E o que aconteceu?

PÔN CIA

O que tinha que acontecer. Voltaram quase de dia. Paca Roseta chegou com o cabelo solto e uma grinalda de flores na cabeça.

BERNARDA

É a única mulher má que temos no povoado.

PÔN CIA

Porque não é daqui. É de muito longe. E os que foram com ela são também filhos de forasteiros. Os homens daqui não são capazes disso.

BERNARDA

Não, mas gostam de ver e comentar, e se deliciam quando isso acontece.

PÔN CIA

Contavam muitas coisas.

BERNARDA (*Olhando para os lados, com certo temor.*)

Quais?

PÔN CIA

Tenho vergonha de falar.

BERNARDA

E minha filha ouviu!

PÔN CIA

Claro!

BERNARDA

Essa saiu a suas tias: tão ingênuas e volúveis que caíam de admiração diante do galanteio de qualquer malandro. Como se tem que sofrer e lutar para fazer com que as pessoas sejam decentes e não se atirem na vida à toa!⁴¹⁸

PÔN CIA

É que as suas filhas já estão em idade de casar. Elas até causam muito pouco problema. Angústias deve ter muito mais que trinta anos.

BERNARDA

Trinta e nove, exatamente.

PÔN CIA

Preste atenção, então! E nunca teve namorado...

BERNARDA (*Furiosa.*)

Não, nenhuma teve namorado, nem sentem falta disso! Podem passar muito bem sem namorados.

PÔN CIA

Não quis ofender...

BERNARDA

Nem a cem léguas à volta há alguém que mereça se aproximar delas. Os homens daqui não são da nossa classe. Ou você quer que as entregue a qualquer peão?

PÔN CIA

Você deveria ter ido a outro lugar.

BERNARDA

Sim, para vendê-las!

PÔN CIA

Não, Bernarda, para trocar... Claro que em outros lugares elas seriam as pobres!

BERNARDA

Cale essa boca atormentadora!

PÔN CIA

Não dá mesmo para falar com você. Temos intimidade ou não?

BERNARDA

Não temos. Você me serve e eu lhe pago. Nada mais!

CRIADA (*Entrando.*)

Dom Arturo está aí. Veio para fazer a partilha.

BERNARDA

Vamos. (*Para a Criada.*) Você, comece a limpar o pátio, quero que fique bem branquinho. (*Para Pôn cia.*) E você, vá guardando no baú grande todas as roupas do morto.

PÔN CIA

Poderíamos dar algumas coisas...

BERNARDA

Nada. Nem um botão! Nem o lenço com que tapamos o seu rosto! (*Sai lentamente, apoiada na bengala, e ao sair gira a cabeça e olha para suas criadas. As criadas saem depois.*)

(*Entram Amélia e Martírio.*)

AMÉLIA

⁴¹⁸ No original: *¡Cuánto hay que sufrir y luchar para que las personas sean decentes y no tiren al monte demasiado.* Segundo MOLINER (1991), tirarse al monte significa que “alguien muestra ciertas inclinaciones inconvenientes que son naturales en él o le vienen de una situación anterior, aunque pareciesen corregidas”.

Você tomou o remédio?

MARTÍRIO

De que adianta?

AMÉLIA

Mas você tomou.

MARTÍRIO

Faço as coisas sem fé, mas como um relógio.

AMÉLIA

Desde que o médico novo veio, você está mais animada.

MARTÍRIO

Eu me sinto igual.

AMÉLIA

Você viu? Adelaida não esteve no velório.

MARTÍRIO

Eu sabia. Seu namorado não a deixa sair nem na porta. Antes era alegre, agora nem sequer passa pó no rosto.

AMÉLIA

A gente não sabe se é melhor ter ou não um namorado.

MARTÍRIO

É a mesma coisa.

AMÉLIA

A culpa de tudo é dessas fofocas que não nos deixam viver em paz. Adelaida deve passar um mau bocado.

MARTÍRIO

Ela tem medo da nossa mãe. É a única que conhece a história do seu pai e a origem de suas terras. Sempre que Adelaida vem aqui, ela lhe atira na cara esse assunto. Seu pai assassinou em Cuba o marido de sua primeira esposa, para se casar com ela. Depois, aqui, abandonou-a e foi embora com outra, que tinha uma filha. Em seguida, teve um caso com a menina, que é a mãe de Adelaida. Casou-se com ela depois que sua segunda mulher morreu louca.

AMÉLIA

E esse infame, por que não está preso?

MARTÍRIO

Porque os homens se protegem, uns aos outros, das coisas dessa natureza e ninguém é capaz de denunciar.

AMÉLIA

Mas Adelaida não tem culpa de nada.

MARTÍRIO

Não, mas as coisas se repetem. Eu vejo que tudo isso é uma terrível repetição. E ela tem a mesma sina da sua mãe e de sua avó, as duas mulheres do homem que a concebeu.

AMÉLIA

Que coisa absurda!

MARTÍRIO

É melhor nunca ver um homem. Desde pequena tive medo deles. Os via no curral, atando os bois e levantando os sacos de trigo, chutando e gritando. Sempre tive medo de crescer, por temor de me ver, de repente, envolvida por um deles. Deus me fez fraca e, assim, os afastou definitivamente de mim.

AMÉLIA

Não diga isso! Enrique Humanas esteve atrás de você. Ele gostava de você.

MARTÍRIO

Isso era invenção das pessoas! Uma vez estive de camisola atrás da janela até amanhecer, porque mandou me avisar pela filha de seu peão que viria, mas não veio. Foi tudo uma fofocada. Logo se casou com outra que tinha mais dinheiro que eu.

AMÉLIA

E feia como um demônio!

MARTÍRIO

A feiúra não lhes importa! Eles se interessam pela terra, pelas juntas de bois e por uma cadela submissa que lhes dê comida.

AMÉLIA

Ai!

(Entra Madalena.)

MADALENA

O que estão fazendo?

AMÉLIA

Estamos aqui...

AMÉLIA

E você?

MADALENA

Estava recorrendo os quartos. Para andar um pouco. Para ver os quadros de estopa, bordados por nossa avó, o cachorrinho de lã e o negro lutando com o leão, que a gente tanto gostava na infância. Aquela era uma época mais alegre. Uma festa de casamento durava dez dias, e não havia maledicência. Hoje há mais refinamento. As noivas põem véu branco como nas cidades, e se bebe vinho de garrafa, mas apodrecemos por dentro, preocupados com o que vão dizer.

MARTÍRIO

Sabe Deus o que acontecia então!

AMÉLIA *(Para Madalena.)*

Um cordão do seu sapato está desatado.

MADALENA

E eu com isso!

AMÉLIA

Você pode pisar nele e cair.

MADALENA

Uma a menos!

MARTÍRIO

E Adela?

MADALENA

Ah! Pôs o vestido verde, que fez pra usar no seu aniversário, foi para o curral e começou a gritar: “Galinhas, galinhas, olhem para mim!” Tive que rir!

AMÉLIA

Se nossa mãe a visse!

MADALENA

Pobrezinha! É a mais jovem de nós e ainda tem ilusões. Daria tudo para vê-la feliz!

(Pausa. Angústias atravessa o palco com umas toalhas na mão.)

ANGÚSTIAS

Que horas são?

MARTÍRIO

Já deve ser quase doze.

ANGÚSTIAS

Tanto?

AMÉLIA

Ou quase isso.

(Sai Angústias.)

MADALENA *(Intencionalmente.)*

Sabem de uma coisa?... *(Apontando para Angústias.)*

AMÉLIA

Não.

MADALENA

Vamos!

MARTÍRIO

Não sei do que você está falando...

MADALENA

Vocês duas sabem melhor que eu! Sempre cabeça com cabeça, como duas ovelhas, mas sem desabafar com ninguém. Sobre Pepe Romano!

MARTÍRIO

Ah!

MADALENA *(Imitando-a.)*

Ah! É o comentário no povoado. Pepe Romano vem para se casar com Angústias. Ontem à noite esteve rondando a casa e acho que vai mandar um emissário.

MARTÍRIO

Eu fico feliz! É um bom homem.

AMÉLIA

Eu também. Angústias tem boas condições.

MADALENA

Nenhuma de vocês está feliz!

MARTÍRIO

Madalena! Mulher!

MADALENA

Se viesse por gostar de Angústias como mulher, eu ficaria feliz. Mas vem pelo dinheiro. Embora Angústias seja nossa irmã, aqui estamos em família e reconhecemos que está velha, adoentada, e que sempre foi a que teve menos méritos de todas nós. Se aos vinte anos já parecia uma taquara vestida, como não será agora, que tem quarenta!

MARTÍRIO

Não fale assim. A sorte vem para quem menos espera.

AMÉLIA

Apesar de tudo, ela diz verdade! Angústias tem o dinheiro de seu pai, é a única rica da casa e por isso, agora que o nosso pai morreu e vai ser feita a partilha, querem casar com ela.

MADALENA

Pepe Romano tem vinte e cinco anos e é o melhor partido de toda a região. Seria natural que pretendesse a você, Amélia, ou a nossa Adela, que tem vinte anos, mas não que venha procurar o que há de mais obscuro nessa casa. Uma mulher que, como seu pai, fala pelo nariz.

Talvez ele goste dela!
MARTÍRIO

Nunca pude com a sua hipocrisia!
MADALENA

Valha-me Deus!
MARTÍRIO

(*Entra Adela.*)
MADALENA

As galinhas viram você?
ADELA

O que você queria que eu fizesse?
AMÉLIA

Se a nossa mãe tivesse visto, arrastaria você pelo cabelo!
ADELA

Tinha muitos desejos com o vestido. Pensava em vesti-lo no dia em que fôssemos comer melancia no engenho. Não haveria outro igual!
MARTÍRIO

É um lindo vestido!
ADELA

E ficou muito bem em mim. É o melhor dos que Madalena já fez.
MADALENA

E as galinhas, o que disseram?
ADELA

Me presentearam com umas quantas pulgas que me morderam as pernas.
(*Riem.*)
MARTÍRIO

Você pode tingi-lo de preto.
MADALENA

O melhor que pode fazer é dá-lo de presente a Angústias, para a festa de seu casamento com Pepe Romano!
ADELA (*Com emoção contida.*)

Mas Pepe Romano...
AMÉLIA

Não ouviu falar disso?
ADELA

Não.
MADALENA

Pois agora já sabe!
ADELA

Mas não pode ser!
MADALENA

O dinheiro pode tudo!
ADELA

Por isso ela saiu atrás dos homens que vieram ao velório e ficou olhando no portão?
(*Pausa.*) E esse homem é capaz de...
MADALENA

É capaz de tudo!

(Pausa.)
MARTÍRIO

No que pensa, Adela?

ADELA
Penso que este luto me pegou na pior época da minha vida.
MADALENA

Logo você se acostuma.

ADELA (*Começando a chorar com ira.*)
Não, não me acostumarei! Eu não quero ficar trancada! Não quero que as minhas carnes fiquem como as de vocês. Não quero perder o viço da minha pele dentro desses quartos! Amanhã vou pôr meu vestido e passear pela rua. Eu quero sair!

(*Entra a Criada.*)
MADALENA (*Autoritária.*)

Adela!

CRIADA
Coitada! Como sentiu a morte de seu pai! (*Sai.*)
MARTÍRIO

Fique quieta!

AMÉLIA
O que for de uma, será de todas.
(*Adela se acalma.*)
MADALENA

A Criada quase lhe ouviu.

CRIADA (*Aparecendo.*)
Pepe Romano está vindo, lá no alto da rua.
(*Amélia, Martírio e Madalena correm, apressadas.*)
MADALENA

Vamos ver!

CRIADA (*Para Adela.*)
Você não vai?

Não me interessa.

CRIADA
Como vai dar a volta na esquina, da janela do Seu quarto poderá ser melhor visto. (*Sai a Criada.*)
(*Adela fica no palco, em dúvida. Depois de um instante sai também, rápida, na direção de seu quarto. Entram Bernarda e Pôncia.*)

BERNARDA
Maldita partilha!

PÔNCIA
Quanto dinheiro ficou para Angústias!
BERNARDA

Sim.

PÔNCIA
Para as outras, bem menos.
BERNARDA

Você já me disse isso três vezes e eu não quis responder. Bem menos, muito menos. Não me faça mais lembrar disso.

(Entra Angústias, com o rosto maquiado.)

BERNARDA

Angústias!

ANGÚSTIAS

Mãe.

BERNARDA

Você teve coragem de se pintar? Teve coragem de se arrumar no dia da missa de seu pai?

ANGÚSTIAS

Não era meu pai. O meu morreu há tempos. A senhora não lembra mais disso?

BERNARDA

Você deve mais a esse homem, pai das suas irmãs, que ao seu! Graças a esse homem a sua fortuna aumentou.

ANGÚSTIAS

Isso a gente tem que ver...

BERNARDA

Ainda que fosse por decência! Por respeito.

ANGÚSTIAS

Mãe, me deixe sair.

BERNARDA

Sair? Depois que tirar esse pó do rosto. Dissimulada! Praga! Espelho de suas tias! *(Tira violentamente a maquiagem de seu rosto, com um lenço.)*. Agora vá!

PÔNICA

Bernarda, não seja tão inquisitiva!

BERNARDA

Minha mãe está louca, mas eu estou com meus cinco sentidos em ordem e sei perfeitamente o que faço.

(Entram todas.)

MADALENA

O que está acontecendo?

BERNARDA

Nada.

MADALENA *(Para Angústias.)*

Se estão discutindo pela partilha, você, que é a mais rica, pode ficar com tudo.

ANGÚSTIAS

Morda essa língua!

BERNARDA *(Batendo no chão com a bengala.)*

Não seensem que vão me enfrentar! Enquanto eu não sair desta casa com os pés juntos, mandarei no que é meu e no que é de vocês!

(Ouvem-se umas vozes e entra em cena Maria Josefa, a mãe de Bernarda, muito velha, enfeitada com flores na cabeça e no peito.)

MARIA JOSEFA

Bernarda, onde está o meu xale? Nada do que é meu, eu quero que fique para vocês! Nem meus anéis, nem minha roupa preta de tafetá. Porque nenhuma de vocês vai se casar. Nenhuma! Bernarda, me dê meu colar pérolas.

BERNARDA (*Para a Criada.*)

Por que deixaram ela entrar?

CRIADA (*Tremendo.*)

Ela fugiu de mim!

MARIA JOSEFA

Fugi porque quero casar, porque quero casar com um homem bonito, do litoral, já que aqui os homens fogem das mulheres.

BERNARDA

Cale-se, mãe!

MARIA JOSEFA

Não, não calo. Não quero ver estas mulheres solteiras, enraivecidas com o casamento, de corações apertados. Eu quero ir para o meu povoado. Bernarda, eu quero um homem para me casar e ter alegria!

BERNARDA

Encerrem!

MARIA JOSEFA

Me deixe sair, Bernarda!

(*A Criada pega Maria Josefa.*)

BERNARDA

E vocês, ajudem!

(*Todas arrastam a velha.*)

MARIA JOSEFA

Quero ir embora daqui! Bernarda! Quero me casar na beira do mar, na beira do mar!

CORTINA RÁPIDA.

SEGUNDO ATO

Quarto branco do interior da casa de Bernarda. As portas da esquerda dão para os dormitórios. As filhas de Bernarda estão sentadas em cadeiras baixas, costurando. Madalena borda. Com elas, está Pôncia.

ANGÚSTIAS

Já cortei o terceiro lençol.

MARTÍRIO

É o de Amélia.

MADALENA

Angústias, ponho também as iniciais de Pepe?

ANGÚSTIAS (*Seca.*)

Não.

MADALENA (*Gritando.*)

Adela, você não vem?

AMÉLIA

Deve estar jogada na cama.

PÔN CIA

Ela tem alguma coisa. Está sem sossego, temerosa, assustada, como se tivesse uma lagartixa entre os seios.

MARTÍRIO

Não tem nem mais nem menos do que temos nós todas.

MADALENA

Todas, menos Angústias.

ANGÚSTIAS

Eu estou bem, e pouco me lixando para os outros.

MADALENA

Temos que reconhecer que a delicadeza e a fineza sempre foram seus melhores atributos.

ANGÚSTIAS

Felizmente logo vou sair desse inferno.

MADALENA

Ou talvez não saia!

MARTÍRIO

Deixem disso!

ANGÚSTIAS

Além disso, mais vale moeda no cofre do que olhos negros na cara.

MADALENA

Para mim, entra por um ouvido e sai pelo outro.

AMÉLIA (*Para Pôncia.*)

Abra a porta do pátio para ver se entra um pouco de ar fresco. (*Pôncia abre a porta.*)

MARTÍRIO

Na noite passada, não consegui dormir de tanto calor.

AMÉLIA

Nem eu!

MADALENA

Eu me levantei para me refrescar. As nuvens estavam pesadas, preparando uma tempestade. Até caíram umas gotas de chuva.

PÔN CIA

Era uma da madrugada e saía fogo da terra. Eu também levantei. Angústias ainda estava com Pepe na janela.

MADALENA (*Irônica.*)

Tão tarde? E a que horas foi embora?

ANGÚSTIAS

Por que pergunta, se viu?

AMÉLIA

Era mais ou menos uma e meia.

ANGÚSTIAS

Sim. Como você sabe?

AMÉLIA

Ouvi sua tosse, e os passos da égua.

PÔNICA

Mas eu o ouvi saindo por volta das quatro!

ANGÚSTIAS

Não deveria ser ele!

PÔNICA

Era sim!

MARTÍRIO

Eu também achei que era.

MADALENA

Que coisa esquisita!

(Pausa.)

PÔNICA

Escute, Angústias, o que ele falou quando se aproximou pela primeira vez da sua janela?

ANGÚSTIAS

Nada. O que diria? Coisas comuns.

MARTÍRIO

É mesmo muito estranho que duas pessoas que não se conhecem, se vejam de repente, com uma grade no meio, e fiquem noivos.

ANGÚSTIAS

Pois eu não achei estranho.

AMÉLIA

Eu não sei o que acharia.

ANGÚSTIAS

Não, porque quando um homem se aproxima de uma janela, já sabe pelos que vêm e vão, levam e trazem, que vai ouvir um sim.

MARTÍRIO

Bom, mas ele falou com você.

ANGÚSTIAS

Claro!

AMÉLIA *(Curiosa.)*

E como ele disse?

ANGÚSTIAS

Nada demais: “Já sabe que ando atrás de você, preciso de uma mulher boa, de bons modos, e essa é você, se está de acordo.”

AMÉLIA

Eu tenho vergonha dessas coisas!

ANGÚSTIAS

E eu, então! Mas são coisas que se tem de passar!

PÔNICA

E falou mais alguma coisa?

ANGÚSTIAS

Sim, ele sempre falou.

MARTÍRIO

E você?

ANGÚSTIAS

Eu não conseguiria. O coração quase me saía pela boca. Era a primeira vez que ficava sozinha de noite com um homem.

MADALENA

E um homem tão bonito!

ANGÚSTIAS

Não é de se jogar fora.

PÔN CIA

Essas coisas acontecem entre pessoas um pouco mais instruídas, que falam, e dizem, e movem as mãos... a primeira vez que meu marido, Evaristo Pintassilgo, veio à minha janela... hahaha!

AMÉLIA

O que aconteceu?

PÔN CIA

Estava muito escuro. Eu vi quando se aproximava. Quando chegou, me disse: “Boa noite.” “Boa noite”, respondi, e ficamos calados mais de meia hora. O suor corria pelo meu corpo. Então, Evaristo se aproximou, tão pertinho como se pudesse se meter pela grade, e disse com a voz muito baixa: “Venha, quero tocar em você.”

(Todas riem. Amélia se levanta correndo e espia por uma porta.)

AMÉLIA

Ai, achei que a mãe estava chegando!

MADALENA

Se ela nos pega!!

(Seguem rindo.)

AMÉLIA

Chiss... assim ela nos ouve!

PÔN CIA

Depois ele se portou bem. Em vez de fazer outra coisa, resolveu criar pintassilgos, até que morreu. Para vocês, que são solteiras, convém saber que, de todos os modos, o homem, depois de quinze dias de casado, deixa a cama pela mesa, e em seguida sai da mesa para o boteco. E quem não se conforma fica chorando num canto até se acabar.

AMÉLIA

Você se conformou.

PÔN CIA

Ele não podia comigo!

MARTÍRIO

É verdade que você o surrou algumas vezes?

PÔN CIA

Sim, por pouco não o deixei caolho.

MADALENA

Assim deviam ser todas as mulheres!

PÔN CIA

Eu sou da escola da sua mãe. Um dia ele me disse não sei o quê, e matei todos os seus pintassilgos com o socador do pilão.

(Riem.)

MADALENA

Adela, menina, não perca isso.

Adela.

AMÉLIA

(*Pausa.*)

MADALENA

Vou ver o que há. (*Sai.*)

PÔN CIA

Essa menina está mal!

MARTÍRIO

Claro, nem dormir ela dorme.

PÔN CIA

E o que faz, então?

MARTÍRIO

Eu sei o que ela faz!

PÔN CIA

Você deve saber melhor que eu, já que dormem parede com parede.

ANGÚSTIAS

Está se consumindo de inveja.

AMÉLIA

Não exagere!

ANGÚSTIAS

Eu noto isso nos seus olhos. Está ficando com um olhar de louca.

MARTÍRIO

Não falem de loucos. Aqui é o único lugar onde não se pode pronunciar essa palavra.⁴¹⁹

(*Entra Madalena com Adela.*)

MADALENA

E então, não estava dormindo?

ADELA

Não estou me sentindo bem.

MARTÍRIO (*Intencionalmente.*)

Você não dormiu bem essa noite?

ADELA

Sim.

MARTÍRIO

E então?

ADELA (*Gritando.*)

Me deixe em paz! Dormindo ou acordada, não se meta na minha vida! Eu faço com meu corpo o que achar que devo!

MARTÍRIO

Eu só estava preocupada!

ADELA

Preocupação ou inquisição? Não estavam costurando? Sigam, então! Queria ser invisível, passar pelos quartos sem que perguntassem aonde vou.

⁴¹⁹ De acordo com RUIZ RAMÓN (1986: 208), a chamada loucura de Maria Josefa é uma das formas possíveis de fugir do ambiente hostil e das imposições de Bernarda em relação à sua família de mulheres. De certa maneira, talvez Maria Josefa seja mais lúcida do que sua filha e suas netas, no entanto, não encontra um interlocutor, por isso é tachada de louca.

CRIADA (*Entrando.*)

Bernarda está chamando. Chegou o homem do armarinho.

(*Saem. Ao sair, Martírio olha fixamente para Adela.*)

ADELA

Não me olhe mais! Se quiser, lhe darei meus olhos, que são jovens; e até minhas costas, para consertar essa sua corcunda, mas vire a cabeça quando eu passar.

(*Martírio sai.*)

PÔN CIA

Adela, ela é sua irmã e, além de tudo, é a que mais ama você.

ADELA

Fica me seguindo por todos os lados. Às vezes espia no meu quarto, para ver se estou dormindo. Não me deixa respirar. E sempre: “Que pena, esse rosto!”. “Que pena esse corpo, que não vai ser de ninguém!” Mas isso não! Meu corpo será de quem eu quiser!

PÔN CIA (*Intencionalmente, e em voz baixa.*)

De Pepe Romano, não é?

ADELA

O quê está dizendo?

PÔN CIA

O que você ouviu, Adela!

ADELA

Fique quieta!

PÔN CIA (*Alto.*)

Acha que não me dei conta?

ADELA

Fale baixo!

PÔN CIA

Mate esses pensamentos!

ADELA

E você, o que sabe?

PÔN CIA

Nós, as velhas, vemos através das paredes. Aonde vai você à noite, quando se levanta?

ADELA

Você devia ficar cega!

PÔN CIA

Tenho a cabeça e as mãos cheias de olhos quando se trata do que se trata. Por mais que eu pense, não sei o que você quer. Por que ficou quase nua com a luz acesa e a janela aberta enquanto Pepe passava, no segundo dia que veio falar com sua irmã?

ADELA

Isso não é verdade!

PÔN CIA

Não seja infantil! Deixe sua irmã em paz e, se gosta de Pepe Romano, agüente. (*Adela chora.*) Além do mais, quem disse que você não pode casar com ele? Sua irmã, Angústias, é uma doente. Não resiste ao primeiro parto. É estreita de cintura, velha e, pelo que conheço, afirmo que morrerá. Então Pepe fará o que fazem todos os viúvos desta terra: se casará com a mais jovem, a mais bonita. E essa é você. Alimente essa esperança, esqueça-o. Faça como quiser, mas não vá contra a lei de Deus.

ADELA

Cale-se!

PÔN CIA

Não calo!

ADELA

Meta-se com a sua vida! Fedida! Traidora!

PÔN CIA

Hei de ser a sua sombra!

ADELA

Em vez de limpar a casa e deitar para rezar pelos seus mortos, fica fuçando, como uma porca velha, nos assuntos de homens e mulheres, dizendo baboseiras.

PÔN CIA

Vigio! Para que as pessoas não cusпам ao passar por essa porta.

ADELA

Que carinho tão grande e repentino é esse pela minha irmã?

PÔN CIA

Não tenho preferência por nenhuma de vocês, mas quero viver em casa decente. Não quero ficar mal falada depois de velha!

ADELA

Seu conselho é inútil. Já é tarde. Não só por cima de você, que é uma criada, mas até por cima da minha mãe eu saltaria para apagar esse fogo me sobe entre as pernas e a boca. O que você pode dizer de mim? Que me fecho no meu quarto e não abro a porta? Que não durmo? Sou mais esperta que você! Observe e veja se pode agarrar a lebre com suas mãos.

PÔN CIA

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

ADELA

Traga quatro mil foguetes amarelos e ponha na cerca do curral. Ninguém poderá evitar que aconteça o que tem que acontecer.

PÔN CIA

Como você gosta desse homem!

ADELA

Muito! Quando olho seus olhos, parece que bebo seu sangue lentamente.

PÔN CIA

Não quero ouvir!

ADELA

Mas vai ouvir! Eu tinha medo de você. Agora sou a mais forte de nós duas!

(Entra Angústias.)

ANGÚSTIAS

Sempre discutindo!

PÔN CIA

Claro, ela quer que eu traga, com todo esse calor, não sei que coisa da venda.

ANGÚSTIAS

Você comprou o frasco de essência que pedi?

PÔN CIA

O mais caro. E a maquiagem. Coloquei tudo na mesa do quarto.

(Sai Angústias.)

ADELA

E silêncio!⁴²⁰

PÔN CIA

É o que veremos!

(Entram Martírio, Amélia e Madalena.)

MADALENA *(Para Adela.)*

Você viu as rendas?

AMÉLIA

As de Angústias, para seus lençóis de noiva, são lindíssimas.

ADELA *(Para Martírio, que traz umas rendas.)*

E estas?

MARTÍRIO

São para mim. Para uma camisola.

ADELA *(Com sarcasmo.)*

É preciso bom humor!

MARTÍRIO *(Intencionalmente.)*

Para que eu mesma me veja. Não necessito me mostrar diante de ninguém.

PÔN CIA

Ninguém vê a gente de camisola.

MARTÍRIO *(Intencionalmente, e olhando para Adela.)*

Às vezes sim! Mas eu adoro roupa íntima. Se fosse rica, teria tudo de linho. É um dos poucos prazeres que me restam.

PÔN CIA

Essas rendas são lindas para toucas de bebê, para mantilhas de batismo. Eu nunca pude usar nos meus filhos. Angústias as usará nos seus. Quando ela resolver ter filhos, vão passar o dia costurando.

MADALENA

Eu não penso em pegar uma agulha, sequer.

AMÉLIA

E muito menos cuidar de filhos dos outros! Olhe como estão as vizinhas do beco, sacrificadas por quatro pestinhas.

PÔN CIA

Estão melhor que vocês! Ali pelo menos se ri e se ouvem barulhos.

MARTÍRIO

Então vá trabalhar com elas!

PÔN CIA

Não. Eu fui premiada com esse convento.

(Ouvem-se toques de sinetas ao longe, como se fosse através de vários muros.)

MADALENA

São os homens que voltam do trabalho.

PÔN CIA

Recém são três horas!

MARTÍRIO

Também, com este sol!

ADELA *(Sentando-se.)*

⁴²⁰ No original: *¡Y chitón!* Para enfatizar o mandato, muito mais enfático que um simples pedido de silêncio, seria adequado que o ator fizesse um gesto indicativo de grande segredo, por exemplo.

Ai, quem me dera poder sair também ao campo!

MADALENA (*Sentando-se.*)

Cada classe tem as suas atribuições.

MARTÍRIO

Isso mesmo!

AMÉLIA

Ai! (*Sentando-se.*)

PÔNCIA

Não há alegria como a dos campos nessa época. Ontem de manhã chegaram os homens que vêm trabalhar na colheita. Quarenta ou cinquenta bons moços.

MADALENA

De onde vieram esse ano?

PÔNCIA

De muito longe. Da serra. Alegres! Como árvores queimadas! Gritando e jogando pedras! Ontem à noite chegou ao povoado uma mulher de vestido brilhoso, que dançava com um acordeom, e quinze deles a contrataram para levá-la com eles ao olival. Eu os vi de longe. O que a contratou era um rapaz de olhos verdes, enxuto como um feixe de trigo.

AMÉLIA

E isso é certo?

ADELA

Mas é possível.

PÔNCIA

Há anos veio outra destas e eu mesma dei dinheiro a meu filho mais velho, para que fosse. Os homens precisam dessas coisas.

ADELA

Eles podem tudo.

AMÉLIA

Nascer mulher é o maior castigo.

MADALENA

Nem sequer nossos olhos nos pertencem.

(*Ouve-se um canto distante, que vai se aproximando.*)

PÔNCIA

São eles. São lindas suas canções.

AMÉLIA

Estão saindo para a colheita.

CORO

*Ya salen los segadores⁴²¹
en busca de las espigas;
se llevan los corazones
de las muchachas que miran.*

⁴²¹ Já saem os segadores
em busca das espigas
levam consigo os corações
das mocinhas que miram.

(Ouvem-se pandeiros e matracas. Pausa. Todas ouvem em um silêncio transpassado pelo sol.)

AMÉLIA

E não se importam com o calor!

MARTÍRIO

Colhem entre as labaredas.

ADELA

Eu gostaria de trabalhar na colheita, para poder ir e vir. Assim, a gente esquece o que nos incomoda.

MARTÍRIO

E o que você tem para esquecer?

ADELA

Cada uma sabe de suas coisas.

MARTÍRIO *(Profunda.)*

Cada uma!

PÔNICA

Quietas! Fiquem quietas!

CORO *(Muito distante.)*

*Abrir las puertas y ventanas⁴²²
las que vivís en el pueblo;
el segador pide rosas
para adornar su sombrero.*

PÔNICA

Que canto!

MARTÍRIO *(Nostálgica.)*

*Abrir las puertas y ventanas⁴²³
las que vivís en el pueblo...*

ADELA *(Com paixão.)*

*... el segador pide rosas⁴²⁴
para adornar su sombrero.*

(A canção vai se distanciando.)

PÔNICA

Estão fazendo a volta na esquina.

ADELA

Vamos vê-los pela janela do meu quarto.

PÔNICA

Tenham cuidado para não abri-la muito. São capazes de empurrar, para ver quem está espiando.

(Saem as três. Martírio fica sentada na cadeira baixa com a cabeça entre as mãos.)

⁴²² Abram portas e janelas
as que moram no povoado;
o segador pede rosas
para adornar seu chapéu.

⁴²³ Abram portas e janelas
as que moram no povoado...

⁴²⁴ ... o segador pede rosas
para adornar seu chapéu.

AMÉLIA (*Aproximando-se.*)
O que você tem?
MARTÍRIO
Me sinto mal. É o calor.
AMÉLIA
Não é mais que isso?
MARTÍRIO
Espero que chegue logo o inverno, os dias de chuva, a geada, e tudo que não seja este verão interminável.
AMÉLIA
Passará, mas voltará outra vez.
MARTÍRIO
Claro! (*Pausa.*) A que hora você dormiu ontem à noite?
AMÉLIA
Não sei. Eu durmo como uma pedra. Por quê?
MARTÍRIO
Por nada, parece que ouvi gente no curral.
AMÉLIA
Verdade?
MARTÍRIO
Era muito tarde.
AMÉLIA
Você não teve medo?
MARTÍRIO
Não. Já ouvi isso outras noites.
AMÉLIA
Devíamos ter cuidado. Não seriam os peões?
MARTÍRIO
Os peões chegam às seis.
AMÉLIA
Talvez fosse uma mula por domar.
MARTÍRIO (*Entre dentes, e cheia de segundas intenções.*)
Isso, isso, uma mula por domar.
AMÉLIA
Temos que nos prevenir!
MARTÍRIO
Não, não! Não diga nada. Pode ser uma cisma minha.
AMÉLIA
Talvez.
(*Pausa. Amélia inicia o mutis.*)
MARTÍRIO
Amélia.
AMÉLIA (*Na porta.*)
O que?
(*Pausa.*)
MARTÍRIO
Nada.

AMÉLIA

Por que me chamou?

(Pausa.)

MARTÍRIO

Escapou. Não me dei conta.

(Pausa.)

AMÉLIA

Vá se deitar um pouco.

ANGÚSTIAS (*Entrando furiosa em cena, de modo que haja um grande contraste com os silêncios anteriores.*)

Onde está a foto de Pepe, que eu tinha embaixo do meu travesseiro? Qual de vocês pegou?

MARTÍRIO

Nenhuma.

AMÉLIA

Nem que Pepe fosse um São Bartolomeu de prata!⁴²⁵

(*Entram Pôncia, Madalena e Adela.*)

ANGÚSTIAS

Onde está a foto?

ADELA

Que foto?

ANGÚSTIAS

Uma de vocês escondeu de mim.

MADALENA

Você não tem vergonha de dizer isso?

ANGÚSTIAS

Estava no meu quarto e não está mais.

MARTÍRIO

Não terá, por acaso, escapado à meia-noite para o curral? Pepe gosta de andar com a lua.

ANGÚSTIAS

Me poupe das suas piadas! Quando ele vier, vou contar tudo.

PÔNCIA

Isso não! Porque vai aparecer! (*Olhando para Adela.*)

ANGÚSTIAS

Gostaria de saber qual de vocês escondeu!

ADELA

Qualquer uma! Todas menos eu!

MARTÍRIO (*Intencionalmente.*)

Certamente!

BERNARDA (*Entrando com sua bengala.*)

Que escândalo é esse na minha casa, que retumba ainda mais no silêncio pesado deste calor! As vizinhas devem estar com os ouvidos colados nas paredes.

ANGÚSTIAS

Roubaram a foto do meu noivo.

BERNARDA (*Furiosa.*)

⁴²⁵ Na Andaluzia, São Bartolomeu é associado à boa sorte.

Quem foi? Quem foi?

ANGÚSTIAS

Uma delas!

BERNARDA

Qual de vocês? *(Silêncio.)* Respondam! *(Silêncio. Para Pôncia.)* Reviste os quartos, olhe nas camas. É o que dá não manter a rédea curta. Mas eu vou descobrir! *(Para Angústias.)* Você tem certeza?

ANGÚSTIAS

Sim.

BERNARDA

Procurou bem?

ANGÚSTIAS

Sim, mãe.

(Todas estão de pé, em meio de um embaraçoso silêncio.)

BERNARDA

Vocês me fazem, no final da vida, tomar o veneno mais amargo que uma mãe pode provar. *(Para Pôncia.)* Não encontrou?

(Entra Pôncia.)

PÔNCIA

Está aqui.

BERNARDA

Onde a encontrou?

PÔNCIA

Estava...

BERNARDA

Diga sem medo.

PÔNCIA *(Com estranheza.)*

Entre os lençóis da cama de Martírio.

BERNARDA *(A Martírio.)*

É verdade?

MARTÍRIO

É verdade!

BERNARDA *(Avançando e batendo nela com a bengala.)*

Mosca morta, você merece uma sova! Semeadora de discórdia!

MARTÍRIO *(Furiosa.)*

Não me bata, mãe!

BERNARDA

Bato o quanto quiser!

MARTÍRIO

Eu devolvo a foto. Está ouvindo? Saia daqui!

PÔNCIA

Não fale assim com sua mãe.

ANGÚSTIAS *(Segurando Bernarda.)*

Deixe-a. Por favor!

BERNARDA

Nem lágrimas saem desses olhos.

MARTÍRIO

Não vou chorar para não lhe dar o prazer.

BERNARDA

Por que pegou a foto?

MARTÍRIO

Agora não posso fazer uma brincadeira com minha irmã? Para que mais iria querer?

ADELA (*Saltando, enciumada.*)

Não foi uma brincadeira, porque você nunca gostou disso. Foi outra coisa, que grita no seu peito e quer sair. Conte tudo, vamos.

MARTÍRIO

Fique quieta e não me faça falar, porque se eu falar as paredes vão se juntar uma com a outra, de tanta vergonha!

ADELA

A língua de trapo não tem fim quando se trata de caluniar!

BERNARDA

Adela!

MADALENA

Vocês estão loucas!

AMÉLIA

E nos apedrejam com maus pensamentos.

MARTÍRIO

Outras fazem coisas piores.

ADELA

Até que arranquem fiquem nuas de uma vez e o rio as leve.

BERNARDA

Perversa!

ANGÚSTIAS

Eu não tenho culpa de que Pepe Romano tenha escolhido a mim.

ADELA

Pelo seu dinheiro!

ANGÚSTIAS

Mãe!

BERNARDA

Silêncio!

MARTÍRIO

Pelas suas terras e alamedas.

MADALENA

Isso é o correto!

BERNARDA

Silêncio, já disse! Estava vendo a tempestade se aproximava, mas não pensei que chegasse tão logo. Ai, quanto ódio vocês jogaram no meu coração! Mas ainda não estou velha e tenho cinco correntes para vocês. Também tenho essa casa, levantada por meu pai, para que nem a grama saiba da minha desolação. Fora daqui! (*Saem. Bernarda se senta, desolada. Pôncia está pé, encostada na parede. Bernarda reage, bate a bengala no chão e diz:*)

Terei que bater nelas! Bernarda, lembre-se que essa é a sua obrigação!

PÔN CIA

Posso falar?

BERNARDA

Fale. Pena que você escutou. Nunca é bom uma estranha na família.

PÔN CIA

O visto, visto está.

BERNARDA

Angústias tem que se casar logo.

PÔN CIA

Claro, ela deve sair logo daqui.

BERNARDA

Ela não, ele.

PÔN CIA

Claro, ele tem que ficar longe daqui! Bem pensado.

BERNARDA

Não penso. Há coisas que nem se devem pensar. Eu mando.

PÔN CIA

E você acha que ele vai querer ir embora?

BERNARDA (*Levantando-se.*)

O que você imagina?

PÔN CIA

Ele? Claro, vai se casar com Angústias!

BERNARDA

Fale. Conheço você muito bem e sei que já tem um punhal preparado para mim.

PÔN CIA

Nunca pensei que um aviso pudesse ser chamado de assassinato.

BERNARDA

Você tem que me prevenir de algo?

PÔN CIA

Não estou acusando, Bernarda. Eu somente digo: abra os olhos e verá.

BERNARDA

Verei o quê?

PÔN CIA

Você sempre foi esperta. Viu a maldade das pessoas a cem léguas. Muitas vezes pensei que você adivinhava pensamentos. Mas filhos são filhos. Agora está cega.

BERNARDA

Está se referindo a Martírio?

PÔN CIA

Bem, a Martírio... (*Com curiosidade.*) Por que terá escondido a foto?

BERNARDA (*Querendo proteger a filha.*)

Ela disse que foi uma brincadeira. Que mais pode ser?

PÔN CIA (*Ironizando.*)

Você acredita nisso?

BERNARDA (*Enérgica.*)

Acredito, não! É assim!

PÔN CIA

Está bem. É problema seu. Mas se fosse da vizinha da frente, seria o quê?

BERNARDA

Já está começando a mostrar a ponta do punhal.

PÔN CIA (*Sempre com crueldade.*)

Não, Bernarda. Está acontecendo uma coisa muito grave aqui. Eu não quero lhe jogar a culpa, mas você não deixou suas filhas serem livres. Martírio é namorada, diga você o que quiser. Por que não deixou que ela se casasse com Henrique Humanas? Por que, justo no dia em que ele viria à janela, você mandou um recado para que não viesse?

BERNARDA (*Gritando.*)

Eu faria isso mil vezes! Meu sangue não se junta com o dos Humanas enquanto eu for viva! Seu pai foi peão.

PÔN CIA

Não sei o que você ganha com esse orgulho.

BERNARDA

Eu posso. Você não pode porque sabe muito bem da sua origem.

PÔN CIA (*Com ódio.*)

Não me lembre disso! Já estou velha. Sempre agradei sua proteção.

BERNARDA (*Arrogante.*)

Não parece!

PÔN CIA (*Com ódio disfarçado de suavidade.*)

Martírio vai esquecer disto.

BERNARDA

E se não esquecer, pior para ela. Não creio que essa seja a “coisa muito grave” que acontece aqui. Aqui não acontece nada. Isso é o que você queria! E se acontecesse algum dia, fique certa, não ultrapassaria as paredes.

PÔN CIA

Isso eu já não sei! No povoado há também outras pessoas que lêem os pensamentos escondidos.

BERNARDA

Você se divertiria de ver a mim e a minhas filhas a caminho do meretrício!

PÔN CIA

Ninguém sabe qual será seu fim!

BERNARDA

Eu sei o meu fim! E o das minhas filhas! O meretrício fica para alguma mulher que já morreu...

PÔN CIA (*Furiosa.*)

Bernarda, respeite a memória de minha mãe!

BERNARDA

Então pare de me perseguir com maus pensamentos!

(*Pausa.*)

PÔN CIA

Melhor eu não me meter mais.

BERNARDA

Era isso que deveria fazer. Trabalhar e calar. É a obrigação dos que vivem de salário.

PÔN CIA

Mas não se pode. Você não acha que Pepe estaria melhor com Martírio ou... sim, com Adela!

BERNARDA

Não acho.

PÔN CIA (*Intencionalmente.*)

Adela. Essa é a verdadeira noiva de Romano!

BERNARDA

As coisas nunca são como a gente quer.

PÔN CIA

Mas custa muito para elas se desviarem da verdadeira inclinação. Eu acho ruim que Pepe fique com Angústias, e não só eu, os outros também. Até o vento acha. Talvez consigam vencer a batalha!

BERNARDA

Vamos começar de novo!... Você se intromete para me encher de pesadelos. Eu não quero entender, porque se o que você diz chegasse ao alcance de todos, eu teria que arranhar sua cara com minhas próprias unhas.

PÔN CIA

Você não chegará a tanto!

BERNARDA

Felizmente minhas filhas me respeitam e jamais discordaram da minha vontade!

PÔN CIA

Isso sim! Mas quando forem soltas, tomarão conta da casa.

BERNARDA

E eu as farei descer, a pedradas.

PÔN CIA

Sem dúvida, você é a mais valente!

BERNARDA

Nunca economizei na pimenta!

PÔN CIA

Veja como são as coisas! Apesar da idade, é impressionante o entusiasmo de Angústias com seu noivo! E ele também parece estar muito envolvido. Ontem, meu filho mais velho me contou que às quatro e meia da manhã, quando ele passou pela rua com os bois, eles ainda estavam conversando.

BERNARDA

Às quatro e meia?

ANGÚSTIAS (*Entrando.*)

Mentira!

PÔN CIA

Foi o que me contaram.

BERNARDA (*Para Angústias.*)

Fale!

ANGÚSTIAS

Faz mais de uma semana que Pepe vai embora à uma. Que Deus me mate se for mentira.

MARTÍRIO (*Entrando.*)

Eu também o ouvi sair às quatro.

BERNARDA

Mas você viu com seus próprios olhos?

MARTÍRIO

Não quis espiar. Vocês não estavam falando agora pela janela do beco?

ANGÚSTIAS

Eu falo pela janela do meu quarto.

(*Aparece Adela na porta.*)

MARTÍRIO

Então...

BERNARDA

O que está acontecendo aqui?

PÔNCIA

Procure descobrir! Mas, sem dúvida, Pepe estava às quatro da madrugada em uma das grades de sua casa.

BERNARDA

Você tem certeza?

PÔNCIA

Certeza não se tem de nada nessa vida.

ADELA

Mãe, não preste atenção em quem quer nos ver perdidas.

BERNARDA

Eu vou descobrir! Se as pessoas do povoado querem levantar falsos testemunhos, darão de cara com minha pedreira. Não vamos mais falar disso. Às vezes, parece que se os outros levantam uma onda de lodo para nos destruir.

MARTÍRIO

Eu não gosto de mentir.

PÔNCIA

Mas algo há...

BERNARDA

Não há nada! Nasci para ter os olhos abertos. Agora vigiarei sem fechá-los até morrer.

ANGÚSTIAS

Eu tenho o direito de saber!

BERNARDA

Você não tem outro direito a não ser obedecer! Vamos parar com esse leva e traz! (*Para Pôncia.*) E você, meta-se com os problemas da sua casa! Aqui não se dá mais um passo sem que eu ouça!

CRIADA (*Entrando.*)

No alto da rua há uma junção de pessoas, e todos os vizinhos estão nas suas portas!

BERNARDA (*Para Pôncia.*)

Corra para saber o que está acontecendo! (*As mulheres correm para sair.*) Aonde vão? Sempre soube que eram mulheres faceiras e rompedoras de luto! Já para o pátio!

(*Saem e sai Bernarda. Ouvem-se rumores distantes. Entram Martírio e Adela, que ficam escutando e sem se atrever a dar sequer um passo além da porta de saída.*)

MARTÍRIO

Agradeça ao acaso eu não ter soltado a língua.

ADELA

Eu também teria falado.

MARTÍRIO

E o que ia dizer? Querer não é fazer!

ADELA

Faz quem pode, não quem quer. Você queria, mas não pôde.

MARTÍRIO

Você não continuará por muito tempo.

ADELA

Eu o terei completamente!

MARTÍRIO

E quebrarei seus braços!

ADELA (*Suplicante.*)

Martírio, me deixe!

MARTÍRIO

De nenhuma das duas!

ADELA

Ele me quer para a sua casa!

MARTÍRIO

Eu vi como abraçava você!

ADELA

Eu não queria. Mas fui arrastada por uma corda.

MARTÍRIO

Eu preferia morrer!

(*Madalena e Angústias se aproximam. Sente-se crescer o tumulto.*)

PÔN CIA (*Entrando com Bernarda.*)

Bernarda!

BERNARDA

O que está acontecendo?

PÔN CIA

A filha de Librada, a solteira, teve um filho e não sabe de quem é.

ADELA

Um filho?

PÔN CIA

E para esconder a vergonha, o matou e o meteu debaixo de umas pedras. Mas uns cachorros, com mais coração que muitas criaturas, o tiraram dali e, como levados pela mão de Deus, o puseram de volta na sua porta. Agora querem matá-la. Está sendo arrastada pela rua abaixo, e os homens vêm correndo pelo olival, gritando tão alto que até os campos estremecem.

BERNARDA

Sim, que venham todos com varas das oliveiras e cabos de picaretas, que venham para matá-la.

ADELA

Não, para matá-la não!

MARTÍRIO

Sim, vamos sair nós também.

BERNARDA

E que pague a que pisoteia na sua decência.

(*Vindo de fora, ouvem-se um grito de mulher e um grande rumor.*)

ADELA

Deixem que ela fuja! Não saiam, vocês também!

MARTÍRIO (*Olhando para Adela.*)

Ela que pague o que deve!

BERNARDA (*Sob o marco da porta.*)

Acabem com ela antes que os guardas cheguem! E ponham carvão em brasa no lugar de seu pecado!

ADELA (*Abraçando o próprio ventre.*)

Não! Não!

BERNARDA

Matem! Matem!

CORTINA

TERCEIRO ATO

Quatro paredes brancas, ligeiramente azuladas, do pátio interno da casa de Bernarda. É de noite. A decoração deve ser de uma perfeita simplicidade. As portas, iluminadas pela luz dos interiores, dão um tênue fulgor ao palco.

No centro, uma mesa com um candeeiro, onde Bernarda e suas filhas estão comendo. Pôncia serve a mesa. Prudência está sentada aparte.

(Ao levantar-se a cortina, há um grande silêncio, interrompido pelo barulho de pratos e talheres.)

PRUDÊNCIA

Já vou indo. Deixo vocês depois de uma visita demorada. *(Levanta-se.)*

BERNARDA

Espere, mulher. Nunca nos vemos.

PRUDÊNCIA

Já deram o último toque para o terço?

PÔNICA

Ainda não.

(Prudência se senta.)

BERNARDA

E seu marido, como anda?

PRUDÊNCIA

Igual.

BERNARDA

Também não o vemos.

PRUDÊNCIA

Você sabe dos costumes dele. Desde que brigou com os irmãos pela herança, não saiu mais pela porta da rua. Põe uma escada e pula a cerca do curral.

BERNARDA

É um verdadeiro homem. E a tua filha?...

PRUDÊNCIA

Não a perdoou.

BERNARDA

Faz bem.

PRUDÊNCIA

Não sei o que dizer. Eu sofro com isso.

BERNARDA

Uma filha que desobedece deixa de ser filha para converter-se em inimiga.

PRUDÊNCIA

Eu deixo que a água corra. Não me resta outro consolo que me refugiar na igreja, mas estou ficando sem vista. Precisaréi deixar de vir para que as crianças não se divirtam comigo. *(Ouve-se uma grande batida, como se tivesse sido dada nos muros.)* O que é isso?

BERNARDA

O garanhão, que está encerrado e dá coices contra o muro. *(Gritando.)* Ponham os freios nele, e deixem que vá para o curral. *(Em voz baixa.)* Deve estar com calor.

PRUDÊNCIA

Você vai pôr potras novas para ele?

BERNARDA

De manhã.

PRUDÊNCIA

Você soube aumentar o rebanho.

BERNARDA

A custa de dinheiro e dissabores.

PÔNICA *(Intervindo.)*

Mas tem a melhor manada da região! É uma pena que o preço esteja tão baixo!

BERNARDA

Quer um pouco de queijo e mel?

PRUDÊNCIA

Não tenho vontade.

(Ouve-se outra vez a batida.)

PÔNICA

Por Deus!

PRUDÊNCIA

Retumbou dentro do meu peito!

BERNARDA *(Levantando-se, furiosa.)*

Preciso dizer de novo? Soltem o garanhão para que se debata nos montes de palha! *(Pausa, como se falasse com os peões.)* Então encerrem as potras no estábulo, mas deixem-no livre, senão vai pôr abaixo as paredes. *(Dirige-se à mesa e se senta outra vez.)* Ai, que vida!

PRUDÊNCIA

Lutando como um homem.

BERNARDA

Isso mesmo. *(Adela se levanta da mesa.)* Aonde vai?

ADELA

Tomar água.

BERNARDA *(Gritando.)*

Traga um jarro de água fresca. *(Para Adela.)* Fique sentada.

(Adela se senta.)

PRUDÊNCIA

E Angústias, quando se casa?

BERNARDA

Vêm pedir sua mão dentro de três dias.

PRUDÊNCIA

Deve estar contente!

ANGÚSTIAS

Claro!

AMÉLIA *(Para Madalena.)*

Já derramou o sal!

MADALENA

Pior do que sorte que você já tem, não vai ter.

AMÉLIA

Sempre traz sombras.

BERNARDA

Que besteira!

PRUDÊNCIA (*Para Angústias.*)

Ele lhe deu o anel?

ANGÚSTIAS

Olhe só. (*Estica a mão.*)

PRUDÊNCIA

É lindo! Três pérolas. No meu tempo, pérolas significavam lágrimas.

ANGÚSTIAS

Mas as coisas mudaram.

ADELA

Acho que não. As coisas não mudam de significado. Os anéis de noivado devem ser de diamantes.

PRUDÊNCIA

É mais apropriado.

BERNARDA

Com pérolas ou sem pérolas, as coisas são como a gente quer que elas sejam.

MARTÍRIO

Ou como Deus dispõe.

PRUDÊNCIA

Me disseram que os móveis também são lindos.

BERNARDA

Gastou dezesseis mil reais⁴²⁶.

PÔNICA

O melhor é o guarda roupas com espelho⁴²⁷.

PRUDÊNCIA

Nunca vi um móvel desses.

BERNARDA

Nós sempre tivemos baú.

PRUDÊNCIA

O importante é que tudo seja para o bem.

ADELA

Nunca se sabe.

BERNARDA

Não há motivo para que não seja.

(*Ouvem-se sinos tocando, muito longe.*)

⁴²⁶ No original: *Dieciséis mil reales ha gastado*. O real, moeda de prata herdada do séc. XVI, equivalia à época a 0,25 pesetas. Diante da inviabilidade de conversão da moeda, optamos por uma tradução literal, que se afina com o contexto de recepção e também mantém a idéia de que Pepe gastou muito dinheiro com a mobília.

⁴²⁷ No original: *armario de luna*. Embora a tradução seja literal, é preciso entender que um móvel com espelho era algo bastante raro nos anos 1930.

PRUDÊNCIA
O último toque. *(Para Angústias.)* Virei outro dia para que me mostre o enxoval.
ANGÚSTIAS
Quando a senhora quiser.
PRUDÊNCIA
Deus nos dê boa noite.
BERNARDA
Até logo, Prudência.
AS CINCO *(Ao mesmo tempo.)*
Vá com Deus.
(Pausa. Sai Prudência.)
BERNARDA
Já jantamos.
(Levantam-se.)
ADELA
Vou até o portão para esticar as pernas e tomar um pouco de ar fresco.
(Madalena se senta numa cadeira baixa, inclinada contra a parede.)
AMÉLIA
Eu vou com você.
MARTÍRIO
Eu também.
ADELA *(Com ódio contido.)*
Não vou me perder.
AMÉLIA
A noite requer companhia.
(Saem. Bernarda se senta e Angústias está arrumando a mesa.)
BERNARDA
Já lhe disse que quero que fale com Martírio? O que aconteceu com a fotografia foi uma brincadeira da sua irmã, e você deve esquecer.
ANGÚSTIAS
A senhora sabe que ela não me ama.
BERNARDA
Cada um sabe o que sente por dentro. Eu não me meto no coração dos outros, mas quero uma boa fachada e harmonia familiar. Você entende?
ANGÚSTIAS
Sim.
BERNARDA
Então está bom.
MADALENA *(Quase dormindo.)*
Além disso, você vai embora antes! *(Adormece.)*
ANGÚSTIAS
Já vou tarde.
BERNARDA
A que horas você terminou de falar ontem à noite?
ANGÚSTIAS
À meia-noite e meia.
BERNARDA

E Pepe, o que conta?

ANGÚSTIAS

Estou achando que ele está distraído. Fala comigo como se estivesse pensando em outra coisa. Se pergunto o que está acontecendo, responde: “Nós, os homens, temos nossas preocupações.”

BERNARDA

Você não deve perguntar. E quando se casar, menos ainda. Fale se ele falar, e olhe para ele quando ele te olhar. Assim não terá desgostos.

ANGÚSTIAS

Eu acho, mãe, que ele me esconde muitas coisas.

BERNARDA

Não se preocupe em descobrir, não lhe pergunte e, principalmente, não deixe que lhe veja chorar.

ANGÚSTIAS

Devia estar contente, e não estou.

BERNARDA

Isso não tem importância.

ANGÚSTIAS

Muitas vezes olho para Pepe com muita firmeza e sua imagem se apaga através das grades, como se uma nuvem de pó, dessas que os rebanhos levantam, o tapasse.

BERNARDA

Isso é excesso de zelo.

ANGÚSTIAS

Tomara!

BERNARDA

Ele vem essa noite?

ANGÚSTIAS

Não. Foi com sua mãe à capital.

BERNARDA

Assim nos deitaremos mais cedo. Madalena!

ANGÚSTIAS

Esta dormindo.

(Entram Adela, Martírio e Amélia.)

AMÉLIA

Que noite mais escura!

ADELA

Não se vê nada a dois passos de distância.

MARTÍRIO

Uma boa noite para ladrões, e para os que precisam de esconderijo.

ADELA

O garanhão estava no centro do curral. Branco! Imenso de grande, preenchendo a escuridão.

AMÉLIA

É verdade. Dava medo. Parecia um fantasma!

ADELA

O céu está cheio de estrelas.

MARTÍRIO

Ficou olhando para elas como se fosse quebrar o pescoço.

ADELA

Você não gosta das estrelas?

MARTÍRIO

Não me importo com as coisas acima do telhado. Já o que acontece dentro dos quartos me interessa bastante.

ADELA

Você é assim mesmo.

BERNARDA

Ela se mete com as coisas dela, você com as suas.

ANGÚSTIAS

Boa noite.

ADELA

Já vai se deitar?

ANGÚSTIAS

Sim, Pepe não vem essa noite. *(Sai.)*

ADELA

Mãe, por que quando se vê uma estrela cadente ou a luz de um relâmpago se diz:

*Santa Bárbara bendita,⁴²⁸
que en el cielo estás escrita
con papel y agua bendita?*

BERNARDA

Os antigos sabiam de muitas coisas que nós já esquecemos.

AMÉLIA

Eu fecho os olhos para não vê-las.

ADELA

Eu não. Eu gosto de ver correr, todo iluminado, o que esteve quieto, quieto por anos inteiros.

MARTÍRIO

Mas essas coisas não têm nada a ver conosco.

BERNARDA

E é melhor não pensar nelas.

ADELA

Que noite bonita! Gostaria de ficar até bem tarde para desfrutar do frescor do campo.

BERNARDA

Mas você tem que se deitar. Madalena!

AMÉLIA

Pegou no sono.

BERNARDA

Madalena!

MADALENA *(Incomodada.)*

Me deixem em paz!

BERNARDA

⁴²⁸ Santa Bárbara bendita
que no céu está escrita
com papel e água benta?

Vá para a cama!

MADALENA (*Levantando mal-humorada.*)

Não deixam a gente tranqüila! (*Sai resmungando.*)

AMÉLIA

Boa noite. (*Sai.*)

BERNARDA

Vão dormir, vocês também.

MARTÍRIO

Então essa noite o noivo de Angústias não vem?

BERNARDA

Está viajando.

MARTÍRIO (*Olhando para Adela.*)

Ah!

ADELA

Até amanhã. (*Sai.*)

(*Martírio bebe água e sai lentamente, olhando para a porta do curral. Pôncia entra.*)

PÔN CIA

Ainda está aqui?

BERNARDA

Desfrutando desse silêncio e sem conseguir ver em lugar algum “a coisa tão grande” que está acontecendo aqui, segundo você diz.

PÔN CIA

Bernarda, vamos mudar de assunto.

BERNARDA

Nesta casa não há sim nem não. Minha vigilância pode tudo.

PÔN CIA

Nada acontece para quem olha de fora. Isso é verdade. Suas filhas estão e vivem trancafiadas. Mas nem você nem ninguém podem vigiar o interior dos corações.

BERNARDA

Minhas filhas têm a respiração tranqüila.

PÔN CIA

Isso é importante para você, que é mãe delas. Para mim, já é suficiente servir sua casa.

BERNARDA

Agora se calou.

PÔN CIA

Estou no meu lugar, e em paz.

BERNARDA

O que acontece é que você não tem nada para dizer. Se nessa casa houvesse ervas daninhas, você se encarregaria de trazer as ovelhas dos vizinhos para pastar nelas.

PÔN CIA

Eu escondo muito mais do que você imagina.

BERNARDA

Seu filho continua vendo Pepe às quatro da manhã? Ainda continuam falando mal desta casa?

PÔN CIA

Ninguém fala nada.

BERNARDA

Porque não podem falar. Porque aqui não há rabos presos. Isso se deve à vigilância de meus olhos!

PÔN CIA

Bernarda, eu não quero falar porque temo suas intenções. Mas não fique tão segura.

BERNARDA

Seguríssima!

PÔN CIA

Numa dessas, de repente cai um raio! Numa dessas, de repente, um golpe pára o seu coração.

BERNARDA

Aqui não acontecerá nada. Já estou alerta contra suas suposições.

PÔN CIA

Melhor para você.

BERNARDA

Era só o que faltava!

CRIADA (*Entrando.*)

Terminei de lavar os pratos. A senhora ainda quer algo, dona Bernarda?

BERNARDA (*Levantando-se.*)

Nada. Vou descansar.

CRIADA

A que horas quer que eu a acorde?

BERNARDA

Não precisa. Essa noite, vou dormir bem. (*Vai-se.*)

PÔN CIA

Quando a gente não pode com o mar, o mais fácil é dar as costas, para não ver.

CRIADA

É tão orgulhosa que põe uma venda nos próprios olhos.

PÔN CIA

Eu não posso fazer nada. Quis evitar as coisas, mas já estou muito assustada. Vê esse silêncio? Há uma tempestade em cada quarto! No dia que estourarem, levarão a todas nós. Eu disse o que tinha que ser dito.

CRIADA

Bernarda acha que ninguém pode com ela e não sabe a força que tem um homem entre mulheres solitárias.

PÔN CIA

A culpa não é toda de Pepe Romano. É verdade que no ano passado andou atrás de Adela, e que ela estava louca por ele, mas ela devia ter ficado no seu lugar em vez de provocá-lo. Homem é homem.

CRIADA

Há quem diga que falou muitas vezes com Adela.

PÔN CIA

É verdade. (*Em voz baixa.*) E outras coisas.

CRIADA

Não sei o que vai acontecer aqui.

PÔN CIA

Eu gostaria de atravessar o mar e deixar essa casa de guerra.

CRIADA

Bernarda está apressando o casamento e é possível que não aconteça nada.

PÔN CIA

As coisas já estão muito maduras. Adela está decidida a qualquer coisa, e as demais vigiam sem descanso.

CRIADA

E Martírio também?

PÔN CIA

Essa é a pior. É um poço de veneno. Vê que Romano não é para ela e poria tudo por terra se estivesse ao alcance de sua mão.

CRIADA

Elas são más!

PÔN CIA

São mulheres sem homem, nada mais. Nessas questões, se esquece até do sangue. Psssssst! (*Escuta.*)

CRIADA

O que há?

PÔN CIA (*Levanta-se.*)

Os cachorros estão latindo.

CRIADA

Alguém deve ter passado pelo portão.

(*Entra Adela de anáguas brancas e sutiã.*)

PÔN CIA

Você não estava deitada?

ADELA

Vou tomar água. (*Toma num copo da mesa.*)

PÔN CIA

Pensei que estava dormindo.

ADELA

Acordei por causa da sede. E vocês, não descansam?

CRIADA

Já vamos.

(*Sai Adela.*)

PÔN CIA

Vamos.

CRIADA

O sono, pelo menos, é de graça. Bernarda não me dá descanso o dia todo.

PÔN CIA

Leve a luz.

CRIADA

Os cachorros estão como loucos.

PÔN CIA

Não vão nos deixar dormir.

(*Saem. O palco fica quase às escuras. Entra Maria Josefa com uma ovelha nos braços.*)

MARIA JOSEFA

*Ovejita, niño mio,*⁴²⁹

⁴²⁹ Ovelinha, meu filhinho,

*vámonos a la orilla del mar.
La hormiguita estará en su puerta,
yo te daré la teta y el pan.*

*Bernarda, cara de leopardo.
Magdalena, cara de hiena.
Ovejita.
Meee, meeee.
Vamos a los ramos del portal de Belén.
(Ri.)*

*Ni tú ni yo queremos dormir.
La puerta sola se abrirá
y en la playa nos meteremos
en una choza de coral.*

*Bernarda, cara de leopardo.
Magdalena, cara de hiena
Ovejita.
Meee, meeee
¡Vamos a los ramos del portal de Belén!*

(Sai cantando. Entra Adela. Olha de um lado para outro, sigilosa, e desaparece pela porta do curral. Entra Martírio pela outra porta e fica em angustiada espreita no centro do palco. Também está de anáguas. Se cobre com um pequeno manto preto. Maria Josefa sai na sua frente.)

MARTÍRIO

Vó, aonde a senhora vai?

vamos para a beira do mar.
A formiguinha estará na sua porta
e eu te darei a teta e o pão.

Bernarda, cara de leoparda.
Madalena, cara de hiena.
Ovelhinha
Meee, meeee.
Vamos aos ramos do portal de Belém.

Nem tu nem eu queremos dormir
a porta, sozinha, se abrirá
e nos meteremos na praia
Num casebre de coral.

Bernarda, cara de leoparda.
Madalena, cara de hiena.
Ovelhinha.
Meee, meeee
Vamos aos ramos do portal de Belém.

MARIA JOSEFA
 Vai abrir a porta? Quem é você?

MARTÍRIO
 Como a senhora chegou aqui?

MARIA JOSEFA
 Escapei. E você, quem é?

MARTÍRIO
 Vá se deitar.

MARIA JOSEFA
 Você é Martírio, estou vendo. Martírio: cara de martírio. E quando você vai ter um filho? Eu tive este.

MARTÍRIO
 Onde pegou essa ovelha?

MARIA JOSEFA
 Eu sei que é uma ovelha. Mas, por que uma ovelha não pode ser um filho? Melhor ter uma ovelha que não ter nada. Bernarda, cara de leoparda. Madalena, cara de hiena.

MARTÍRIO
 Não grite!

MARIA JOSEFA
 É verdade. Está tudo muito escuro. Como tenho o cabelo branco, você pensa que não posso dar cria, mas posso sim: crias, crias e crias. Esse filho terá o cabelo branco, e terá outro filho, e mais outro. E todos com o cabelo de neve, seremos como as ondas: uma, e outra, e mais outra. Depois nos sentaremos todos, e todos teremos o cabelo branco e seremos espuma. Por que aqui não tem espuma? Aqui não há nada além de mantos de luto.

MARTÍRIO
 Fique quieta, fique quieta.

MARIA JOSEFA
 Quando minha vizinha tinha um menino, eu levava chocolate para ele, e ela o trazia para ficar comigo, e assim era, sempre, sempre, sempre. Você terá o cabelo branco, mas as vizinhas não virão. Eu tenho que ir embora, mas tenho medo que os cachorros me mordam. Você me acompanha para sair ao campo? Eu quero campo. Eu quero casas, mas casas abertas, e as vizinhas encostadas nas suas camas com seus filhos pequenos, e os homens fora, sentados em suas cadeiras. Pepe Romano é um gigante. Todas vocês o amam. Mas ele vai devorá-las, porque vocês são grãos de trigo. Não, grãos de trigo não. São sapos sem língua!

MARTÍRIO (*Enérgica.*)
 Vamos, vá para a cama (*Empurra-a.*)

MARIA JOSEFA
 Sim, mas logo você abrirá a porta, não é?

MARTÍRIO
 Certamente.

MARIA JOSEFA (*Chorando.*)
*Ovejita, niño mio,*⁴³⁰

⁴³⁰ Ovelhinha, meu filhinho,
 vamos para a beira do mar.
 A formiguinha estará na sua porta,

*vámonos a la orilla del mar.
La hormiguita estará en su puerta,
yo te daré la teta y el pan.*

(Sai. Martírio fecha a porta por onde saiu Maria Josefa e se dirige à porta do curral. Ali vacila, mas avança mais dois passos.)

MARTÍRIO *(Em voz baixa.)*

Adela. *(Pausa. Avança até a mesma porta. Em voz alta.)* Adela!
(Aparece Adela. Está um pouco despenteada.)

ADELA

Por que me procura?

MARTÍRIO

Deixe esse homem!

ADELA

Quem é você para dizer isso?

MARTÍRIO

Esse não é o lugar de uma mulher honrada.

ADELA

E que vontade você teve de ocupá-lo!

MARTÍRIO *(Em voz alta.)*

Chegou o meu momento de falar. Isso não pode continuar.

ADELA

Isso é só o começo. Tive coragem para ir na frente. O brio e o mérito que você não tem. Vi a morte debaixo destes tetos e saí para procurar o que era meu, o que me pertencia.

MARTÍRIO

Esse homem sem alma veio por causa de outra. Você se atravessou.

ADELA

Veio pelo dinheiro, mas seus olhos sempre pousaram em mim.

MARTÍRIO

Não permitirei que o arrebate. Ele se casará com Angústias.

ADELA

Você sabe melhor que eu que ele não a ama.

MARTÍRIO *(Desesperada.)*

Sim, eu sei.

ADELA

Você sabe por que viu, que é a mim que ele ama.

MARTÍRIO *(Despeitada.)*

Sim.

ADELA *(Aproximando-se.)*

É a mim que ele ama, a mim que ele ama.

MARTÍRIO

Me esfaqueie, se quiser, mas não me diga mais isso.

ADELA

e eu te darei a teta e o pão.

Por isso tenta que eu não vá com ele. Não lhe importa que ele abrace aquela que não ama. A mim também não. Pode ficar cem anos com Angústias. Mas que me abrace, isso sim lhe parece terrível, porque você o ama também, o ama!

MARTÍRIO (*Dramática.*)

Sim! Deixe que eu fale com a cabeça fora dos lençóis. Sim! Deixe que meu peito exploda como uma granada de amargura. Eu o amo!

ADELA (*De sopetão, abraçando-a.*)

Martírio, Martírio, eu não tenho culpa.

MARTÍRIO

Não me abrace! Não queira abrandar meus olhos. Meu sangue já não é mais o seu. Ainda que eu quisesse ver você como uma irmã, não a vejo mais do que como uma mulher.

(*Empurra-a.*)

ADELA

Não há remédio por aqui. Aquela que tiver que se afogar, que se afogue. Pepe Romano é meu. Ele me leva junto ao córrego.

MARTÍRIO

Não será!

ADELA

Eu não agüento o horror desses tetos depois de ter provado o sabor de sua boca. Serei o que ele quiser que eu seja. Todo o povoado contra mim, queimando-me com seus dedos em brasa, perseguida pelos que dizem que são decentes. Vou por, diante de todos, a coroa de espinhos das amantes de algum homem casado.

MARTÍRIO

Cale-se!

ADELA

Sim, sim. (*Em voz baixa.*) Vamos dormir, vamos deixar que se case com Angústias. Eu não me importo mais. Mas irei para uma casinha solitária, onde ele virá me ver quando quiser, quando tiver vontade.

MARTÍRIO

Isso não acontecerá enquanto eu tiver pelo menos uma gota de sangue no corpo.

ADELA

Não só a você, que é fraca, mas até a um cavalo corcoveante sou capaz de pôr de joelhos com a força do meu dedo mindinho.

MARTÍRIO

Não levante essa voz que me irrita. Meu coração está cheio de uma força tão má que, mesmo que não queira, eu mesma me sufoco.

ADELA

Nos ensinam a amar as irmãs. Deus devia ter me deixado sozinha, no meio da escuridão, porque vejo você como nunca a tinha visto.

(*Ouve-se um assobio e Adela corre para a porta, mas Martírio se coloca na sua frente.*)

MARTÍRIO

Aonde você vai?

ADELA

Saia da porta!

MARTÍRIO

Passe, se puder!

ADELA

Saia! (*Luta.*)

MARTÍRIO (*Gritando.*)

Mãe! Mãe!

ADELA

Me deixe!

(*Aparece Bernarda. Entra de anáguas e com um xale preto.*)

BERNARDA

Quietas, quietas. Que pobreza a minha, não poder fulminá-las com um raio!

MARTÍRIO (*Apontando para Adela.*)

Estava com ele! Olhe as anáguas, cheias de palha de trigo!

BERNARDA

Essa é a cama das mal nascidas! (*Dirige-se furiosa na direção de Adela.*)

ADELA (*Enfrentando-a.*)

Aqui se acabaram as vozes do presídio! (Adela toma a bengala de sua mãe e a parte em duas.) Isso é o que faço com a vara⁴³¹ da dominadora. E a senhora, nem um passo mais. Ninguém manda em mim, só Pepe!

(*Entra Madalena.*)

MADALENA

Adela!

(*Entram Pôncia e Angústias.*)

ADELA

Eu sou mulher dele. (*Para Angústias.*) Fique sabendo você também. Vá até o curral e diga isso para ele. Ele dominará toda essa casa. Está ali fora, respirando como se fosse um leão.

ANGÚSTIAS

Meu Deus!

BERNARDA

A espingarda! Onde está a espingarda? (*Sai correndo.*)

(*Aparece Amélia pelo fundo. Olha aterrorizada, com a cabeça por cima da parede.*)

Martírio sai atrás.)

ADELA

Ninguém pode comigo! (*Vai saindo.*)

ANGÚSTIAS (*Agarrando-a.*)

Daqui você não sai, com o corpo em triunfo. Ladra! Desonra de nossa casa!

MADALENA

Deixe que vá para onde não a vejamos nunca mais.

(*Ouve-se um disparo.*)

BERNARDA (*Entrando.*)

Atreva-se a procurá-lo agora.

MARTÍRIO

Pepe Romano se acabou.

ADELA

⁴³¹ Ao longo de todo o texto, a bengala era referida como “bastón”. Agora, surge o vocábulo “vara”. Segundo MOLINER (1991), a *vara* “se aplica a algunos bastones que son a la vez insignia de autoridad en quien los usa; particularmente la del alcalde. A veces se emplea como representación de la misma dignidad. Assim, Adela atribui ao objeto não só o valor de mero apoio, mas também o identifica como signo de poder e autoritarismo.

Pepe! Meu Deus! Pepe! (*Sai correndo.*)

PÔNCIA

Vocês o mataram?

MARTÍRIO

Não. Saiu correndo a cavalo.

BERNARDA

Foi culpa minha. Mulheres não têm pontaria.

MADALENA

Por que disse que o matou, então?

MARTÍRIO

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

PÔNCIA

Maldita.

MADALENA

Endemoniada!

BERNARDA

É melhor assim. (*Ouve-se uma batida.*) Adela! Adela!

PÔNCIA (*Na porta.*)

Abra!

BERNARDA

Abra. Não pense que os muros escondem a vergonha.

CRIADA (*Entrando.*)

Os vizinhos se levantaram!...

BERNARDA (*Em voz baixa, como um rugido.*)

Abra, ou derrubarei a porta! (*Pausa. Tudo fica em silêncio.*) Adela! (*Afasta-se da porta.*)

Traga um martelo! (*Pôncia dá um empurrão e entra. Ao entrar, dá um grito e sai.*) Que houve?

PÔNCIA (*Leva as mãos ao pescoço.*)

Que nunca tenhamos esse fim!

(*As irmãs se jogam para trás. A Criada se benze. Bernarda dá um grito e avança.*)

PÔNCIA

Não entre!

BERNARDA

Não. Eu não. Pepe: você irá correndo vivo na escuridão das alamedas, mas outro dia cairá. Tirem-na daí! Minha filha morreu virgem! Levem-na para seu quarto para vesti-la como se fosse donzela. Ninguém dirá nada! Ela morreu virgem! Avisem que ao amanhecer sejam tocados os sinos.

MARTÍRIO

Feliz dela mil vezes, porque pôde tê-lo.

BERNARDA

E não quero choro. A morte deve ser encarada frente a frente. Silêncio! (*Para outra filha.*) Mandei calar! (*Para outra filha.*) Lágrimas, quando estiverem sozinhas. Nos afundaremos todas em um mar de luto! Ela, a filha mais nova de Bernarda Alba, morreu virgem. Ouviram? Silêncio, silêncio, já disse! Silêncio!

CORTINA

CONCLUSÃO

Trabalhar com a obra de Federico García Lorca é sempre um desafio. Não só pelas qualidades inerentes de seus textos, fontes inesgotáveis de interpretações e pesquisa, mas também pela variada gama de comentadores que, ao longo de pouco mais de setenta anos, dedicaram-se a estudá-los. Assim, além da dificuldade do recorte metodológico – o que e como analisar – tivemos, ainda, que selecionar a grande quantidade de autores e críticos que versaram sobre a poética lorquiana. Talvez esta tenha sido a etapa mais complicada, porque esse tipo de seleção nem sempre é simples. Ao lado de comentadores consagrados, encontramos vários outros, não tão conhecidos, mas igualmente importantes em suas argumentações e pontos de vista. Conjuguar as opiniões de comentadores com as nossas próprias apreciações também demandou muitas horas de reflexão, sobretudo pelo enorme risco de assumir a voz autoral, diante da possibilidade – que, numa tese, torna-se necessidade – concreta de inserção na considerável gama de críticos, muito mais experientes que nós no tema escolhido.

O diálogo estabelecido entre os textos originais e as traduções que precederam às nossas, oportunizou-nos resgatar e reunir aspectos históricos sobre a recepção do autor e das peças no Brasil ainda pouco comentados. Acreditamos que as informações que acumulamos ao longo das pesquisas em bibliotecas, jornais e revistas de época, acrescentam dados relevantes à reconstituição de uma parte da memória cultural entre Espanha e Brasil. Mais do que isso, estamos certos que entender o contexto que necessitou da tradução de um texto estrangeiro pode mudar o olhar que se lança sobre o original, a partir do qual se inicia o trabalho de tradução. Uma das preocupações iniciais de nossa pesquisa era: por que García Lorca nos anos 1940? Por que García Lorca nos anos 1960? Por que não García Lorca nos anos 1930? O contexto político-cultural brasileiro nos deu algumas respostas, ainda não totalmente esclarecidas. É certo que a montagem dos textos lorquianos, em 1944, fez frente à ditadura varguista. De modo análogo, as publicações das peças, na década de 1960, impossibilitavam a censura prévia: por se tratar de um autor consagrado internacionalmente, era difícil censurá-lo, conforme salienta BOM MEIHY (b). Por se tratar de um artista morto pelos fascistas espanhóis, o simples fato de publicá-lo já poderia ser considerado um ato de enfrentamento ao regime militar que comandava o

Brasil. Traduzir, então, além de atualização, retomada, diálogo, também é resistência, é ato político que permite o trânsito e a circulação de idéias, inclusive em situações adversas.

Em relação à metodologia de trabalho, reconhecemos acertada a comparação do material ficcional com as entrevistas e conferências ditadas pelo poeta. Tais materiais nos deram mais segurança na análise da hipótese inicial de que, sob o texto propriamente dito, havia outro texto⁴³², igualmente importante. Assim, a definição de uma obra dividida em *Plano Natural e Vertente do Poeta*, divisão esta elaborada pelo próprio autor, e citada por MARTÍN (1989: 42), foi fundamental para solidificar nossa análise. Esta opção poderia ser considerada demasiadamente didática, uma vez que separa a análise em dois planos, fragmentando, de certa maneira, a unidade ficcional composta pelo dramaturgo. No entanto, acreditamos que tal polarização não chega a cindir a compreensão, ao contrário, a esclarece ainda mais. Pudemos observar como a simbologia do sangue, da terra e da casa (elementos que elegemos como prioritários para nossa análise) é, ao mesmo tempo, estável e oscilante na "Trilogia Dramática da Terra Espanhola". Embora variem em intensidade (como o sangue, que representa vida, morte, sexo, paixão e hereditariedade em *Bodas de Sangue*, em *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba* tem seu valor diminuído gradativamente) e, até mesmo, adquiram novos sentidos (como no caso da terra, que significa vida e mortalha em *Bodas de Sangue* e fonte de riqueza em *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba*), os três perpassam a trilogia na sua totalidade. Contudo, nossa análise não tem a pretensão de ser conclusiva, uma vez que, como já dissemos, a obra lorquiana é transcendente e escapa, portanto, de que qualquer tentativa de esquematização.

Como García Lorca circulou e transitou por vários *ismos* – tais como o Surrealismo e o Comunismo – sem nunca ter se definido por somente uma maneira de expressão, nem por um único ponto de vista, acreditamos que tentar definir e rotular a sua arte de forma esquemática é algo absolutamente *yerma*, para usar uma terminologia lorquiana. Ainda assim, salientamos, a opção metodológica constituiu um grande avanço na nossa proposta de diálogo entre ficção e não ficção e nos rendeu boas reflexões, sobretudo quando conjugada com o proposto em *O Público*, conforme foi explicitado no segundo capítulo. Há de fato um texto subterrâneo, que complementa o texto de superfície, e que remete aos aspectos universais da condição humana. Assim, o *Plano Natural* se refere à

⁴³² Texto este que García Lorca chamou de *subterrâneo*.

vida dos espanhóis do meio rural, enquanto a *Vertente do Poeta* alude aos aspectos universais da humanidade, seus medos, segredos recônditos, ao inconsciente que aflora, vez por outra, em cada um.

Da mesma maneira que consideramos a opção pela metodologia que separa o texto em dois âmbitos, também avaliamos como acertada a alternativa de explicitar nosso percurso nas N.T., demonstrando na prática o *processo* que levou ao *resultado*, segundo as conceituações de GARCÍA YEBRA (1983: 145). Estamos convictos de que é impossível a efetivação da prática tradutória quando desacompanhada de reflexão teórica consistente; da mesma maneira que acreditamos inócuas as reflexões teóricas que deixam de lado a produção prática. Por isso, optamos por lançar mão das N.T. como espaço de justificativa e diálogo, incluindo nesse diálogo outros comentadores de García Lorca, potencializando ainda mais a leitura dos textos e o intuito de pesquisa que deve acompanhar o trabalho literário.

A possibilidade de explicitar e justificar nossas escolhas, temos consciência, foi um privilégio, talvez só factível no âmbito acadêmico, devido à demanda muito mais comercial que acadêmica do mercado editorial brasileiro. Ainda assim, defendemos a idéia de que, ao explicitar-se, o tradutor não só está saindo do casulo em que tradicionalmente se viu preso, mas também tem a oportunidade de dialogar com seus pares e dar visibilidade – de acordo com as conceituações de VENUTI (1996) – à tarefa, que geralmente só é lembrada quando mal sucedida. Situar a tradução como constitutiva das trocas culturais e dos avanços das literaturas nacionais é tarefa de tradutores, muito mais do que de críticos literários ou de professores de literatura. Renunciar a essa tarefa é contribuir para o apagamento que sempre manteve o ofício nas sombras, longe, inclusive, das discussões acadêmicas.

No entanto, a possibilidade de explicitação nos deixou tentados, às vezes, a extrapolar os limites das N.T: ao longo da pesquisa, foram surgindo novos temas, que despertaram nosso interesse, e que tiveram de ser deixados de lado, dado o objetivo a ser cumprido. Assim, ficaram para outra ocasião, temas como a comparação do universo poético lorquiano com a produção de Cecília Meireles nos anos 1940, época em que se ocupou das traduções de *Bodas de Sangue* e *Yerma* ou, ainda, a relação estreita entre literatura e diplomacia, evidenciada na amizade de García Lorca com Pablo Neruda,

responsável pelo “salvamento” de vários espanhóis⁴³³ durante a Guerra Civil Espanhola. Mais do que renúncias – no sentido benjaminiano da palavra –, acreditamos que tais reflexões apontam para a continuidade da pesquisa, ou seja, para as tarefas – ainda utilizando o incomparável conceito sintetizado em (*die*) *Aufgabe*.

Além da dificuldade imposta pelos limites que as N.T. demandam, também enfrentamos um problema na ordem do discurso: trabalhamos, concomitantemente, com o texto argumentativo, do qual precisava emergir uma tese comprovável; com o discurso das margens, que deve explicitar e comentar, mas não necessariamente argumentar e, por fim, com os textos dramáticos lorquianos, todos eles mergulhados em denso e refinado tom poético. Em momentos de maior tensão, a tarefa quase se transformou em renúncia.

Apesar disso, consideramos que este trabalho de tradução foi feito de maneira quase ideal. Normalmente os trabalhos na área são feitos com prazos exíguos, que não permitem a devida reflexão, tão fundamental para a obtenção de bons resultados. Foram quatro anos de convívio diário com o universo lorquiano, durante os quais tivemos o privilégio de investigar com atenção e vagar, o que garantiu aos textos um nível maior de maturidade. A tradução não pôde ser considerada completamente ideal, contudo, porque não foi feita para preencher um tempo ocioso, ou para ir para a gaveta. Desde o início teve em vista interlocutores e avaliadores, com os quais teremos a oportunidade profícua de dialogar.

Temos consciência que um dos pontos mais polêmicos da nossa proposta de tradução é a manutenção dos coros e de algumas expressões em espanhol, fato ainda inédito nas traduções de García Lorca no Brasil. Entretanto, acreditamos que o resultado cênico será bem mais adequado se houver, no palco, marcas de espanholidade. Da mesma maneira, estamos certos de que os coros necessitam da língua espanhola para realizarem-se plenamente no palco, acompanhados de guitarra flamenca. Diante das dificuldades de ordem lingüística que porventura possam surgir, a presença de um Tradutor Dramaturgista deverá ajudar, especificamente no que tange ao treinamento da pronúncia do espanhol com o grupo de atores.

⁴³³ Graças à sua condição diplomata, Neruda teve oportunidades ímpares de se pronunciar contra os regimes de exceção, tal como o fez na inauguração do monumento em homenagem a García Lorca em São Paulo, em plena ditadura militar.

Como salientamos anteriormente, as traduções dos coros que fizemos em nota têm o singelo objetivo de nortear a interpretação dos leitores. Não pretendemos nem recomendamos, de maneira alguma, que sejam usadas no palco. São traduções livres, sem preocupação com métrica ou rima, sem o rigor poético necessário. Tal opção foi deliberada e consciente: nossa seara de trabalho é a prosa (da qual o drama é uma expressão deveras especial), embora tenhamos absoluto encantamento pela poesia. Justamente este encantamento nos obriga ao respeito. E, por respeito, recomendamos às equipes que optarem por encenar os coros em português (ainda que defendamos à exaustão a manutenção dos coros em espanhol), as insuperáveis traduções de Cecília Meireles.

Diante da necessidade de analisar as traduções anteriores às nossas, fizemos alguns julgamentos um pouco duros em relação a algumas delas, que podem ser encarados como afrontas pessoais. Contudo, tal perspectiva nunca norteou nosso trabalho. Criticamos com veemência justamente porque percebemos que a existência de uma variada gama de comentadores da obra lorquiana, tem permitido, algumas vezes, certos disparates. Como se trata um autor que transitou por várias áreas do conhecimento e se posicionou, em determinados momentos, sobre fatos ainda hoje polêmicos, freqüentemente é utilizado como bandeira de discursos panfletários e interpretado sem o necessário rigor. Quando as interpretações advêm de críticos literários, de certa maneira, são menos graves, porque podem ser discutidas. Entretanto, quando acontecem em traduções, via de regra, passam despercebidas e interferem negativamente na recepção da obra em sentido amplo, uma vez que não raro os próprios críticos literários se baseiam em traduções para elaborar suas análises.

Nunca perdemos de vista que a tradução é antes de tudo interpretação e que esta interpretação é humana, permeada por aspectos idiossincráticos e, portanto, falível. Além disso, temos a certeza de que toda a tradução está de certa maneira condenada ao envelhecimento, uma vez que as condições históricas são determinantes para a constituição da língua, o que determina seu resultado de maneira absoluta e justifica a existência de várias traduções do mesmo texto. Ainda assim, não se podem aceitar deturpações ou elipses, às vezes de frases inteiras, como as que encontramos em nossa análise. Nossa crítica está direcionada, por conseguinte, aos casos em que os tradutores desrespeitaram o

texto com o qual trabalharam, roubando, literalmente, do leitor a possibilidade de interagir com o texto em sua plenitude.

Finalmente, esperamos ter contribuído de fato para o crescimento dos estudos lorquianos no Brasil, na medida em que nosso olhar se distancia da mera reprodução crítica, uma vez que opera um trabalho metodologicamente diferente do tradicional. Como mexeu efetivamente no texto, revelou determinadas nuances que, acreditamos, podem acrescentar novos elementos para posteriores pesquisas e montagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Federico García Lorca

GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas**. Madrid: Aguilar, 1972.

_____. **Bodas de Sangue**. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1975.

_____. **Bodas de Sangue**. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Abril, 1977.

_____. **Bodas de Sangue**. Tradução de Rubia Prates Goldoni São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

_____. **Yerma**. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

_____. **Yerma**. Tradução de Marcus Mota. Brasília: Editora da UnB, 2000.

Sobre Federico García Lorca e sua obra

ALVAR, Manuel. Los cuatro elementos en la obra de García Lorca. In: **Homenaje a García Lorca**. Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid: Gráficas 82, 1986, p. 433-36.

ANDRADE, Carlos Drummond. Morte de Federico García Lorca. **Boletim de Ariel**: Rio de Janeiro, nov. 1937, p. 34-35.

ANDRADE, Mário. Lorca, pobre de nós! **Leitura**: Rio de Janeiro, fev. 1944, p. 7.

ASZYK, Ursula. **Entre la crisis y la vanguardia**: estudios sobre ele teatro español del siglo XX. Varsovia: Universidad de Varsovia/Cátedra de Estudios Ibéricos, 1995.

- CAVALHEIRO, Edgard. **García Lorca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956. (2ª ed., revista e aumentada)
- CORBACHO QUINTELA, Anton. **As traduções goianas de Federico García Lorca**. Revista Agulha 55. Fortaleza/São Paulo – jan.fev.2007. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag55lorca.htm>> Acesso em: 30 mar.2007.
- CORREA, Gustavo. **La poesía mítica de Federico García Lorca**. Madrid: Gredos, 1970.
- EDWARDS, Gwynne. **El teatro de Federico García Lorca**. Tradução de Carlos Martín Baró. Madrid: Gredos, 1983.
- GIBSON, Ian. **Federico García Lorca**. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. **El asesinato de García Lorca**. Barcelona: Plaza y Janes, 1997.
- GONZÁLEZ, Mario Miguel. **El conflicto dramático en Bodas de Sangre**. São Paulo: EDUSP, 1989.
- MARTÍN, Eutimio (org.). **Federico García Lorca: antología comentada**. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989.
- MATEOS DE MURQUIO, Kydia. **García Lorca, un andaluz entrañable**. Salto: Instituto Cultural “La Casa de Nuna”, 1992.
- MEIRELES, Cecília. Federico García Lorca. **Leitura**: Rio de Janeiro, fev. 1944, p. 5.
- MORAIS, Dulcina. Porque escolhi García Lorca. **Leitura**: Rio de Janeiro, fev. 1944, p. 29.
- NERUDA, Pablo. **Para nacer nasci**. São Paulo: Difel, 1980. (Tradução de Rolando Roque Silva).
- QUEIROZ, RAQUEL. Bodas de Sangre. **Leitura**: Rio de Janeiro, fev. 1944, p. 28.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. Historia del teatro español. Siglo XX. Madrid: Cátedra, 1986.
- TRIAS FOLCH, Luisa. Presença de Federico García Lorca no Brasil: primeiras homenagens. **Opinião Acadêmica**. Rio de Janeiro, n. 382. Disponível em:

<http://www.riototal.com.br/coojornal/academicos.arquivo.htm.049.htm>. Acesso em: 12 ago. 2007.

Sobre Tradução e Teatro

ARROJO, Rosemary. **Tradução, Desconstrução e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, Werner (org.) **Clássicos da Teoria da Tradução: Antologia Bilíngüe**. (Vol. 1: Português – Alemão) Tradução de Susana Kampff Lages. Florianópolis: EDUFSC, 2001.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica**. Tradução de Maria Emilia Pereira Chanut. Bauru: UDUSC, 2002.

BOBES, María del Carmen. **Semiología de la obra dramática**. Madrid: Taurus, 1987.

CAMPOS, Geir. **Glossário de Termos Técnicos do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. Estudo Histórico-Crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CARVALHAL, Tania Franco. A tradução literária. In: **Organon**. Porto Alegre: UFRGS, v.7, n. 20, p. 41-52, 1993.

_____. **O próprio e o alheio: ensaios de Literatura Comparada**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CATFORD, J.C. **Uma teoria lingüística da tradução**. Tradução do Centro de Especialização de Tradutores de Inglês da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix, 1980.

DE MAN, Paul. **A resistência à teoria**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, s.d.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

- GARCÍA YEBRA, Valentín. Ideas generales sobre la traducción. In: **Tradução e Comunicação** São Paulo: EDUSP, 1983. n° 2, p. 145-158.
- GOMES, André Luiz. Entre espelhos e interferências: a problemática da tradução para Clarice Lispector. In: **Via Atlântica**, n. 7, ou. 2004 (p. 39-52). Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via07_04.pdf>
- GUIMARAES, Carmelinda. **Antunes Filho, um renovador do teatro brasileiro**. 1992. 246 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. **Teatro, realismo y cultura de masas**. Madrid: EDICUSA, Cuadernos para el diálogo, 1974.
- KRUG E SILVA, Alexandre. **Tradução para o teatro: o tradutor na fronteira das disciplinas – análise da tradução, adaptação dramatúrgicas e montagem cênica de “Sturm und Drang” de Friederich Klinger**. 1999. 260 p. Dissertação. (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.
- JEUNE, Simon. Literatura Geral e Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo Farias & CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MARTINS, Helder. A crítica da tradução literária. In: **Cadernos de Tradução: Florianópolis**, EDUFSC/Núcleo de Tradução, 1996. (Vol. 04, p.39-55)
- MILTON, John. **O Poder da tradução**. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- MITTMANN, Solange. **Notas do tradutor e processo tradutório**. Porto Alegre: EDUFRGS, 2003.
- NIDA, Eugene A. **Toward a science of translating**. Leiden: E. J. Brill, 1964.
- NORD, Christiane. Traduciendo Funciones. In: HURTADO ALBIR, Amparo (org.). **Estudis sobre la traducció**. Barcelona: Universitat Jaume I (Castelo), 1993.
- OLIVEIRA, Ana M. D. & ESTEVES, Antônio R.; **Cecília Meireles tradutora de García Lorca**. IV ENCONTRO DE PROFESSORES DE LÍNGUA E LITERATURAS ESTRANGEIRAS. 4, 1996, Assis, Anais... São Paulo: Arte&Ciência, 1996, p. 25-28.

- RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética de cena.** São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 1999.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. **Historia del teatro español.** Siglo XX. Madrid: Cátedra, 1986.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro.** São Paulo: Perspectiva: EDUSP/EDUNICAMP, 1993.
- SANTOS, Ângela dos. **Tradução anotada e comentada de O Público de Federico García Lorca.** 2001. 121 p. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2001.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Globalização, tradução e memória. In: **Cadernos de Tradução: Florianópolis, EDUFSC/Núcleo de Tradução, 1996.** (Vol. 04, p.151-166)
- SILVA, Neide Elias. **Tradução anotada e comentada de Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim de Federico García Lorca.** 2002. 190 p. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2002.
- SILVEIRA, Brenno. **A arte de traduzir.** São Paulo: Melhoramentos, 1954.
- THEODOR, Erwin. **Tradução: ofício e arte.** São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.
- VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença.** Tradução de Laureano Pelyrin *et al.* Bauru: EDUSC, 2002.
- _____. A invisibilidade do tradutor. Tradução de Carolina Alfaro. In: **Palavra.** Revista do Departamento de Letras PUCRJ. Rio de Janeiro: 1996.
- VINAY, Jean-Paul & DARBELNET, Jean. **Stylistique comparée du français et l'anglais. Méthode de traduction.** Paris: Didier, 1968.

Bibliografia geral

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

BACHELARD, Gaston. **El agua y los sueños**. Tradução de Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BOM MEIHY, Sebe J. C. (a) **Guerra Civil Espanhola**: um entreguerras? Disponível em: www.oohodahistoria.ufba.br/01guerra.html. Acesso em 20 ago. 2006.

_____. (b) **O Brasil no contexto da Guerra Civil Espanhola**. Disponível em: www.oohodahistoria.ufba.br/02meihy.html. Acesso em 20 ago. 2006.

BROUÉ, Pierre. **A Revolução Espanhola (1931-1939)**. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

ESQUIVEL, Laura. **Malinche**. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro, Ediouro, 2007.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FERNANDES, Florestan. A organização da “inteligência” no Brasil. **Folha da Manhã**. São Paulo, 10 de fevereiro de 1945.

FERRAZ, Joyce Rodrigues (org.). Estudo introdutório. In: VALLE-INCLÁN Ramón del. **Luces de Bohemia (esperpento)/Luzes da Boêmia (esperpento)**. Edição Bilíngüe. Estudo introdutório, tradução e notas de Joyce Rodrigues Ferraz. Brasília: Embajada de España. Consejería de Educación y Ciencia, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

HEMINGWAY, Ernest. **Por quem os sinos dobram**. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

MOA, Pío. **El derrumbe de la segunda república y la guerra civil**. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

NERUDA, Pablo. **Residência na Terra – II**. Tradução de Paulo Mendes Campos. Ed. Bilíngüe. Porto Alegre: L&PM, 1980.

THOMAS, Hugh. **A Guerra Civil Espanhola**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 1964. Tradução de James Amado e Hélio Pólvora.

VOLPATO, Cadão. Nós que nem roubávamos tanto. In: **Revista Piauí**, mar. 2007 (p. 18-20)

Dicionários

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

MOLINER, María (Ed.). **Diccionario de Uso del Español**. Madrid: Gredos, 1992.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BIBLIOGRAFIA

De Federico García Lorca:

GARCÍA LORCA, Federico. **Dona Rosita, a solteira ou a linguagem das flores.** Tradução de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

_____. **Obra Poética Completa.** Tradução de William Agel de Melo. Brasília: Ed. UnB, 1996.

Sobre Federico García Lorca:

BERENGUER CARÍSOMO, Arturo. **As faces de García Lorca.** Tradução de Roberto Mara. São Paulo: Ícone, 1987.

BUERO VALLEJO, Antonio. **Tres maestros ante el público:** Valle-Inclán, Velásquez, Lorca. Madrid: Alianza, 1973.

GARCÍA MOREJÓN, Julio. **Federico García Lorca:** la palabra del amor y de la muerte. São Paulo: CenaUn, 1988.

GIL, Ildelfonso-Manuel (org.). **Federico García Lorca.** Madrid: Taurus, 1980.

GONÇALVES, Eliane. Dossiê Lorca: Federico García Lorca, morte e liberdade. In: **Cultura Crítica** - Revista Cultural da APROPUC. São Paulo: PUC/SP, n. 1, p. 108-115, 2005.

LISBOA, José Carlos. **Verde que te quero verde.** Ensaio e interpretação do Romancero Gitano de García Lorca. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1993.

RAMOS-GIL, Carlos. **Claves Líricas de García Lorca.** ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos. Madrid: Aguilar: 1967.

XIRAU, Ramón. A relação metal-morte nos poemas de García Lorca. In: XIRAU, Ramón. **Ensaio crítico e filosófico.** Tradução de José Rubens Siqueira de Madureira. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1975.

YRAGO, José Landeira. **García Lorca de A a Z**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

Sobre Tradução e Teatro

ARROJO, Rosemary (org.). **O signo desconstruído**. Campinas: Pontes, 1992.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Ginsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Geir. **Tradução e ruído na comunicação teatral**. São Paulo: Álamo, 1982.

COSTA, Luiz Angélico (org.) **Limites da traduzibilidade**. Salvador: EDUFBA, 1996.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. Carta a um amigo japonês. Tradução de Érica Lima. In: OTTONI, Paulo (org.) **Tradução: a prática da diferença**. Campinas: EDUNICAMP/FAPESP, 1998.

LADMIRAL, J.R. **Traduzir: teoremas para a tradução**. Tradução de Cascais Franco. Lisboa: Publicações Europa-América, 1990.

LARBAUD, Valery. **Sob a invocação de São Jerônimo**: ensaios sobre a arte e técnicas de tradução. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. Tradução do grego e do latim de João Ângelo Oliva. São Paulo: Mandarim, 2001.

LERAT, Pierre. **Las lenguas especializadas**. Barcelona: Ariel, 1997.

NIETZSCHE, Friederich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAES, José Paulo. **Tradução, a ponte necessária**: aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.

PAZ, Octavio. Lectura y contemplación. In: **Tradução & Comunicação**. São Paulo: EDUSP, 1984. n° 5, p. 7-38.

_____. **Traducción: literatura y literaridad**. Barcelona: Tusquets, 1990.

PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1994.

REIS, Maria da Glória Magalhães dos. **A tradução do texto teatral contemporâneo: a tradução do sopro em *Lettre aux acteurs* de Valère Novarina**. 2003. 135 p. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2003.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: UNESP, 2000.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SERRANI, Silvana. Discurso e Tradução em Antologias Poéticas Bilíngües. O caso Puentes/Pontes. In: COSTA, Walter & TORRÈS, Marie-Hélène. Tradução e discurso. Florianópolis: EDUFSC, 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001.

TORRE, Esteban. **Teoría de la traducción literaria**. Madrid: Síntesis, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Bibliografia geral

BACHELARD, Gastón. La tierra y los ensueños de la vonluntad. Tradução de Beatriz Murillo Rosas. México: Fondo de Cultura Económica, 1994

COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Espanha e Portugal: o fim das ditaduras**. São Paulo: Xamã, 1995.

GHIPELLI, Antonio. **Tiranos, de Hitler a Pol Pot: os homens que ensangüentaram o século 20.** Tradução de Giuseppe D`Angelo e Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A palavra mascarada.** Sobre a alegoria. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.

MACHADO, Antonio. **Obra Poética: antología y traducción/Obra Poética: antologia e tradução.** Ed. Bilingüe. Estudo introdutório, antologia e tradução comentada de Marco Aurélio Pinotti Catalão. Brasília: Embajada de España, Consejería de Educación, 2005.

MORETTI, Franco. The Slaughterhouse of Literature. In: **Modern Language Quarterly**, spring 2000.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi . Sinais da modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano** (vol. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Dicionários

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. (Ed.) **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

COROMINAS, Jean (Ed.). **Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.** Madrid: Gredos, 1980.

HOUAISS, Antonio (Ed.). **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MICHAELIS (Ed.). **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa.** São Paulo: Melhoramentos, 1998.

SILVEIRA BUENO, Francisco (Ed.). **Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa.** São Paulo: Ed. Brasília, 1974.

ANEXO

A Peça:

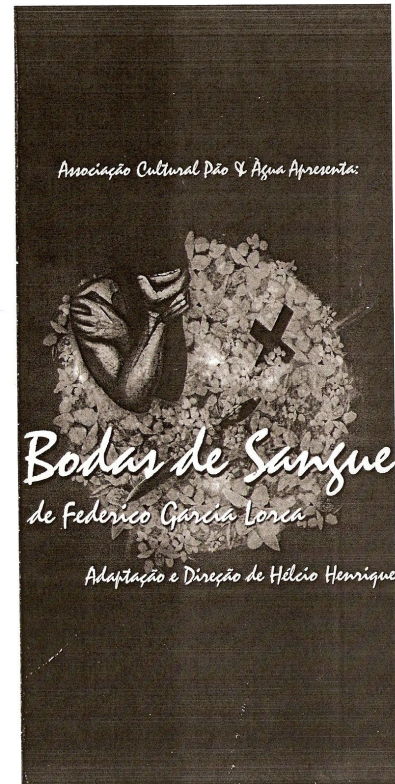
Bodas de Sangue narra a história de uma noiva (Silvia Oliveira) que está prestes a se casar, mas não ama o futuro marido (Daniel Gonzales). No dia do casamento, ela decide fugir com o amante (Alexandre Gonzalez) provocando uma tragédia em duas famílias, a do noivo e a do amante. O noivo abandonado e seus amigos passam então a caçar desenfreadamente os dois traidores, com o auxílio de uma mendiga (Giselle Peres) e da Lua (Fabiano Lodi). Como título sugere, o enredo termina em sangue.

Lorca tomou conhecimento da história dos camponeses na Província de Nijar, na Andaluzia (Espanha) através dos jornais. "Bodas de Sangue" foi montada pela primeira vez um ano após ter sido escrita, em 1933, e desde então abriu uma nova era no teatro moderno. Um ano depois se tornou o mais famoso poeta e dramaturgo de seu País. Este texto do poeta e dramaturgo espanhol, que também escreveu "Dona Rosita A Solteira", "Yerma" e "A Casa de Bernarda Alba", faz parte das chamadas tragédias rurais, altamente poético como toda a sua obra. Bodas de Sangue foi transformado em filme nos anos 80 pelas mãos do consagrado cineasta Carlos Saura.

Agradecimentos

Equipe Kizuera
Silvia Toledo Piza
Helena Cova
Colégio Lumen
E. A. D. Jorge Andrade
José Roveratto
I.J Bucatte

Apoio:



O Autor:

Federico Garcia Lorca, nasceu a 05/06/1898, em Fuentevaqueros (Espanha). Poeta e dramaturgo é considerado até hoje, um dos mais importantes escritores modernos da língua espanhola. Em seus versos de extrema sensibilidade fala da alma popular Andaluz. Com sua poesia se identificava com mouros, judeus, negros e ciganos, alvos de perseguições no decorrer da história de sua região. Ele próprio sofreu preconceito do povo espanhol em relação ao homossexualismo. Sempre demonstrou sua aversão pelos fascistas e pelos militares franquistas. Viveu dois anos em Nova York, onde escreveu poemas que só foram publicados após sua morte. De volta à Espanha, em 1931, dirigiu a companhia teatral ambulante do governo republicano espanhol La Barraca, que percorria as aldeias de todo o país. Em 1933, abre uma nova era no teatro moderno com sua tragédia Bodas de Sangue, história que fora baseada em fatos ocorridos com camponeses da Andaluzia.

Em 1934, já era o mais famoso poeta e dramaturgo de seu país. Morreu a 19/08/1936, em Vizna (Granada), fuzilado pelos franquistas no início da Guerra Civil Espanhola.



Elenco:



Concepção do Diretor

Realizar a montagem de "Bodas de Sangue" com elenco profissional "era um sonho antigo. O espetáculo é essencialmente de atores, portanto foi necessário um trabalho ostensivo na preparação do elenco para buscar "os estados "físicos e psicológicos das personagens".

Junto a este trabalho, os atores tiveram um estudo prático de flamenco, além de uma pesquisa com filmes, livros e músicas espanholas.

A proposta da montagem é chegar o mais próximo possível do universo de Lorca numa Espanha forte e árida, sem se deixar absorver pelo exagero, pois o texto, por si só, já trágico e poético o suficiente. Temos um cenário simples com um espaço cênico determinado e painéis representando três lápides cuja função o público vai identificando no decorrer do espetáculo. Nada é surpresa, tudo é exposto numa "crônica de uma tragédia anunciada".

Sobre o Grupo

A Associação Cultural Pão & Água Produções Artísticas vem desenvolvendo um trabalho teatral significativo desde 1981 em Campinas, em todos estes anos foram produzidos 07 espetáculos infantis (entre eles os premiados: "A Bela e a Fera" e "Alice no País das Maravilhas") e 10 espetáculos adultos (entre eles: "Computa, Computador Computa" de Millôr Fernandes, "Besame Mucho" de Mário Prata, "Quem Te fez Saber Que Estavas Nu? De Zeno Wilde e" Uma Comédia de Enganos "de Arthur Azevedo. "George Dandin O Marido Confundido" de Molière (esteve seis meses em cartaz em São Paulo em 2002) O Grupo vem procurando sempre oferecer ao público, espetáculos aclamados e com alto nível de qualidade.

Equipe Técnica:

Texto:	Federico Garcia Lorca
Adaptação e Direção:	Hélio Henrique
Prep. Corporal e Coreografias Flamencas:	Helô Marques
Preparação Vocal:	Melissa Lopes
Cenário:	Hélio Henrique e Helô Marques
Figurinos, Adereços e Maquiagem:	Helô Marques
Confeção dos Figurinos:	Conceição Ap. S. Rozendo
Pesquisa Musical:	Hélio Henrique
Gravação:	André Galani
Fotos:	Hélio Henrique
Sonoplastia e Iluminação:	Pedro Toledo Piza
Programação Visual:	Matheus Zica
Produção Executiva:	Helô Marques
Assistente de Produção:	Giselle Peres