

# Mulheres à beira do casamento: a busca matrimonial malograda em García Lorca e Nelson Rodrigues

Mujeres a punto de casarse: la búsqueda matrimonial malograda en García Lorca y Nelson Rodrigues

Women on the verge of wedding: the unfortunate pursuit of marriage in Garcia Lorca and Nelson Rodrigues

## AUTOR

**Monica Gomes da Silva\***

[mgs@ufrb.edu.br](mailto:mgs@ufrb.edu.br)

\* Doutora em Estudos Literários (2015) pela Universidade Federal Fluminense (UFF, Brasil). Professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB, Brasil).

## RESUMO:

No âmbito dos estudos comparatistas, inúmeras são as relações apontadas entre as obras teatrais de Federico García Lorca (1898-1936) e Nelson Rodrigues (1912-1980). Este artigo contempla o tema do casamento, um dos mais representados nos dramas familiares dos dois dramaturgos. Nesse sentido, é estudada a importância atribuída à união matrimonial e como ela incide nos papéis vividos pelas protagonistas lorquianas e rodriguianas, em especial, as mulheres solteiras submetidas a um ambiente social limitado e repressor. As peças representam as consequências de ações extremas de uma verdadeira corrida ao altar e o destino frustrado para as personagens que não são bem sucedidas nesta disputa. O artigo se concentra nas obras *Doña Rosita, la soltera* (1935), *La casa de Bernarda Alba* (1936) de García Lorca e *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de familia* (1945) de Nelson Rodrigues. Para a compreensão da tragédia como gênero e das características das obras rodriguianas e lorquianas, recorreu-se aos trabalhos de Albin Lesky (2015), Sábado Magaldi (2004), Miguel García-Posada (2010), dentre outros. Almeja-se, assim, realizar a análise das referidas obras, principalmente, a representação da *hýbris* das personagens imersas no conflito entre as limitações impostas e o desejo de transcendência.

## RESUMEN:

En el ámbito de los estudios comparativos, se han señalado innumerables relaciones entre las obras teatrales de Federico García Lorca (1898-1936) y Nelson Rodrigues (1912-1980). Este artículo contempla el tema del matrimonio, uno de los más representados en los dramas familiares de los escritores. Se estudia la importancia atribuida a la unión matrimonial y cómo ésta incide en los papeles vividos por las protagonistas lorquianas y rodriguianas, especialmente, en las mujeres solteras sometidas a un ambiente social limitado y repressor. Las piezas representan las consecuencias de acciones extremas de una verdadera carrera rumbo al altar y el destino frustrado para los personajes que no tienen éxito en esa lid. El artículo se centra en las obras *Doña Rosita, la soltera* (1935), *La casa de Bernarda Alba* (1936) de García Lorca y *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de familia* (1945) de Nelson Rodrigues. Para comprender la tragedia como género y las características de las obras rodriguianas y lorquianas, se han utilizado los trabajos de Albin Lesky (2015), Sábado Magaldi (2004), Miguel García-Posada (2010), entre otros. Se propone, por consiguiente, el análisis de las obras aludidas, principalmente, la representación de la *hýbris* de los personajes inmersos en el conflicto entre las limitaciones impuestas y el deseo de trascendencia.

---

### **ABSTRACT:**

In the scope of comparative studies, there are plenty of relations between the theatrical work of Federico García Lorca (1898-1936) and Nelson Rodrigues (1912-1980). This article addresses the theme of marriage, one of the most represented subjects in the homely dramas of both aforementioned playwrights. For that matter, the article approaches the weight given to matrimony and how it concerns the roles played by the protagonists of both García Lorca and Nelson Rodrigues, especially single women subjected to a limited and repressive social environment. The plays depict the aftermath of extreme actions taken in a genuine race to get married, and the frustrated fate of the characters that do not succeed in this competition. The article focuses on the plays *Doña Rosita, la soltera* (1935), *La casa de Bernarda Alba* (1936), by García Lorca and *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de familia* (1945), by Nelson Rodrigues. In order to understand the tragedy as a genre and the characteristics of the works of Nelson Rodrigues and García Lorca, some works of Albin Lesky (2015), Sábado Magaldi (2004), Miguel García-Posada (2010), among others, were used as theoretical background. Thus, the article aims at analyzing the works, especially the representation of the hubris of the characters immersed in the conflict between the restrictions imposed and the desire for transcendence.

## 1. Introdução

O cotejo entre as obras dramáticas de Federico García Lorca e Nelson Rodrigues apresentou um notável incremento nos últimos anos. Existe uma quantidade significativa de estudos voltados para a forma e o sentido da tragédia nas peças desses autores. Sobressaem, na análise das obras, os ambientes domésticos asfixiantes que se entremeiam às trajetórias funestas dos personagens. Por outro lado, é de grande relevo, nesses estudos, a questão do feminino, enfatizando-se os pontos em comum no desmascaramento da conduta repressiva em relação à mulher, sendo o casamento um dos temas primordiais. Tanto para García Lorca, quanto para Nelson Rodrigues, o casamento se recobre de cores trágicas, sendo meta e ponto final para muitas das protagonistas.

O móvel das ações em peças como *Doña Rosita, la soltera*, *La casa de Bernarda Alba*, *Vestido de noiva* e *Álbum de familia* é a busca insana e desesperada de suas protagonistas pelo casamento e as consequências nefastas para aquelas que não logram conquistá-lo. A seleção das obras foi realizada tanto em função da vasta dramaturgia dos autores - de um total de doze peças de García Lorca e dezessete peças de Nelson Rodrigues -, cujo estudo ultrapassaria o espaço de um artigo, quanto pelo recorte adotado que priorizou as obras que mais abertamente problematizam a questão das mulheres solteiras. Outra linha que as aproxima é o período histórico das tramas: as primeiras décadas do século XX que concentram, intensamente, as transições avindas da modernidade.

Por outro lado, a referência feita pelo título deste trabalho ao famoso filme de Pedro Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), não é fortuita. O protagonismo feminino e os fortes tons das personagens almodovarianas, em afiliva busca de um relacionamento amoroso, são marcantes. As “cores de Almodóvar” nos ajudam a pensar as protagonistas lorquianas e rodriguianas também levadas para além dos próprios limites no intento, nem sempre bem-sucedido, de alcançar a legitimação social para seus desejos, via casamento.

Como bem identifica Flávio Aguiar, a primazia do papel feminino na dramaturgia de Nelson Rodrigues é sintomático da identificação de um traço fundamental da sociedade brasileira:

Pode-se dizer que em grande parte a “tragédia nacional” que Nelson Rodrigues desenha está contida no destino de suas mulheres, sempre à beira de uma grande transformação redentora, mas sempre retidas ou contidas em seu salto e condenadas a viver a impossibilidade (Aguiar, 2012b, p. 101).

Essa mesma impossibilidade, pensando nos traços comuns da tradição patriarcal ibérica, ronda as heroínas lorquianas. Assim, conforme registra Margareth dos Santos (2016), a presença feminina nas obras do artista espanhol é, igualmente, marcante, seja pela quantidade - do total das dozes peças do escritor, nove são protagonizadas por mulheres -, seja pela assunção do discurso patriarcal, tornando-as mais densas e complexas:

A figura feminina surge como aquela que é a mais oprimida, não apenas por sua condição social, mas também pelas premissas oriundas do ponto de vista masculino. Daí que as mulheres de suas peças não apareçam simplesmente como vítimas, mas também como cúmplices de sua própria destruição ou como algozes de outras mulheres. Esses perfis estão claramente expostos em três grandes obras do autor: *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba* (Santos *apud* Modelli, 2016, p. 6).

### PALAVRAS-CHAVE

Federico García Lorca; Nelson Rodrigues; personagens femininas; tragédia.

### PALABRAS CLAVE

Federico García Lorca; Nelson Rodrigues; personajes femeninos; tragedia.

### KEYWORDS

Federico García Lorca; Nelson Rodrigues; female characters; tragedy.

Recibido:  
31/05/2020

Aceptado:  
18/09/2020

As personagens apresentam-se divididas entre os anseios de afirmação e transgressão face aos ambientes opressivos, tanto na impossibilidade rodriguiana, quanto no impulso autodestrutivo de aderir a papéis limitados em García Lorca. Busca-se analisar, portanto, como o fracasso matrimonial (ou a ameaça de fracasso) repercute, tragicamente, para as protagonistas das obras selecionadas, descortinando-se, assim, uma *hybris* dolorosa.

Para tanto, este trabalho está dividido em duas partes: a primeira, a partir dos conceitos sobre o trágico propostos por Albin Lesky (2015), revisa a concepção de tragédia para García Lorca e Nelson Rodrigues. Na sequência, realiza-se o estudo das personagens solteiras das peças *Doña Rosita, la soltera*, *La casa de Bernarda Alba*, *Vestido de noiva* e *Álbum de família*, destacando-se a representação dos destinos malogrados em função do fracasso matrimonial. Ao fim, apresentamos as considerações sobre os traços comuns das protagonistas solteiras presentes nas obras de ambos dramaturgos.

## 2. A tragédia em García Lorca e Nelson Rodrigues

*El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre* (García Lorca, 2010, p. 83).

O teatro é mesmo dilacerante, um abscesso. Teatro não ter [sic] que ser bombom com licor. Tem que humilhar, ofender, agredir o espectador (Rodrigues, 2016, p. 3).

Para compreender a visão trágica presente nas obras de ambos os dramaturgos, retomamos, sumariamente, o sentido que o texto trágico possui em sua origem. De acordo com Albin Lesky (2015), a tragédia, em sua fonte primeva na Grécia Antiga, não possuía um sentido moral:

[O]s gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo (Lesky, 2015, p. 27).

Para os gregos, o trágico significava apenas “o horrível, o desagradável, o sanguinário” (Lesky, 2015, p. 27). Contudo, ao longo do tempo, permanecem, como marcas fundamentais do texto trágico, a desmedida e o descompasso das paixões, ou seja, a representação da *hybris*. O trágico, portanto, “continua sempre indicando algo que ultrapassa os limites do normal” (Lesky, 2015, p. 27). Somente no período renascentista, é que aparece, pela primeira vez, a ideia do trágico como representativo de uma cosmovisão:

[E]m Minturno abre-se a perspectiva do fundo escuro da vida, da constante ameaça a tudo que é sublime e feliz, e a possibilidade do erro que inclusive aos grandes precipita na desgraça (Lesky, 2015, p. 30).

Durante o período Barroco, soma-se a esta visão negativa e obscura da realidade, a ideia do mundo como ilusão, acrescentando um matiz transcendente aos dramas encenados:

Somente o voltar-se para Deus pode dar segurança ao homem, mas, assim mesmo, sua vida nesta terra, devido à constituição humana, está de antemão exposta ao engano, às aparências que lhe escondem a realidade, ao desvario que o atrai para a ruína (Lesky, 2015, pp. 30-31).

Mais adiante, o Iluminismo refuta essa visão religiosa no texto trágico e alicerça uma “relação completamente nova e extremamente fecunda com a tragédia da Antiguidade Grega” (Lesky, 2015, p. 31). Mas, é com a obra de Joahann Wolfgang Goethe (1749-1832), que o trágico é situado “no mundo das antinomias radicais” (Lesky, 2015, p. 31). Ou seja, o conflito da tragédia torna-se a expressão de “uma contradição inconciliável” (Lesky, 2015, p. 31), somando-se, ao seu caráter inexorável, uma visão obscura da realidade.

Segundo Lesky, a partir do século XVIII, consideram-se necessárias, para se obter o efeito trágico, a presença e a conjugação de, ao menos, três aspectos principais: “considerável altura da queda”, a “possibilidade de relação com o nosso próprio mundo” e a “consciência”. O primeiro e terceiro aspectos se correlacionam com a condição do próprio protagonista da tragédia. A representação da “queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para um abismo da desgraça ineludível” (Lesky, 2015, p. 33) deve ser acompanhada da percepção profunda da angústia perante algo que é impossível solucionar:

O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve *ter alçado à sua consciência* tudo isso e sofrer conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico (Lesky, 2015, p. 34, grifos da autora).

O segundo aspecto, diz respeito ao efeito no espectador/leitor da tragédia:

O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico (Lesky, 2015, p. 33).

Ainda segundo Lesky, esses aspectos vão corroborar a recusa a um intuito pedagógico para o texto trágico. Retomando as palavras de Goethe, o artista não deve ser guiado por programas morais ou educativos: “Pois uma boa obra de arte poderá ter, e certamente terá consequências morais; mas exigir do artista objetivos morais equivale a estragar-lhe o ofício” (Lesky, 2015, p. 48). Percebe-se que o escritor alemão aposta na capacidade crítica a ser despertada no espectador, o que se torna um traço fundamental para a dramaturgia do século XIX em diante.

Passamos, assim, à última etapa sobre a análise do trágico, as três linhas condutoras identificadas por Albin Lesky. São elas: “a visão cerradamente trágica do mundo”; o “conflito trágico cerrado” e a “situação trágica”. Elas nos importam na medida em que vão ao ponto central no estudo do trágico, a saber, o entendimento sobre a presença, ou não, de sentido nas ações trágicas. O autor austríaco repassa desde a problemática enunciada por Aristóteles, predizendo que o verdadeiro sofrimento trágico é imerecido e vai sustentar “a visão cerradamente trágica do mundo”, na qual predomina:

a concepção do mundo como sede da aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente (Lesky, 2015, p. 38).

Lesky aborda os teóricos do século XIX que descortinam um sentido na destruição do protagonista trágico, essa entendida como a luta por valores para os quais a sociedade de sua época não está preparada, assim, “o acontecer doloroso aparece carregado do significado mais profundo” (Lesky, 2015, p. 52), constituindo, desse modo, o teor do “conflito trágico cerrado”. Predomina uma leitura que se opõe à ideia do trágico absoluto entendido como “desespero e fria resignação diante do absurdo” (Lesky, 2015, p. 53) e se aposta no caráter transcendente do trágico, superando a ideia de destruição incondicional e insensata:

Não há tragédia sem transcendência. Ainda na obstinação da mera auto-afirmação no naufrágio, face aos deuses e ao destino, há um transcender: para o ser, que o homem propriamente é e na ruína que experimenta a si mesmo como tal (Karl Jaspers *apud* Lesky, 2015, p. 53).

Percebemos, na última linha traçada por Albin Lesky, a “situação trágica”, que há um aprofundamento para o sentido da representação trágica:

[H]á as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição. Mas essa falta de escapatória que, na situação trágica, se faz sentir com todo o seu doloroso peso, não é

definitiva. As nuvens que pareciam impenetráveis se rasgam e do céu aberto surge a luz da salvação que inunda a cena, até então envolta pela noite da tempestade (Lesky, 2015, p. 38).

Problematizando essas linhas, Lesky lança perguntas pertinentes à abertura dos sentidos na obra trágica. Mesmo que uma obra apresente traços de uma “visão cerradamente trágica do mundo”, não há algo a mais, para além da destruição do protagonista? Conforme provoca Lesky:

Ou será que, pelo exemplo trágico, ele nos enleva até à consciência de que tudo isso acontece sob o signo de um mundo de normas e valores absolutos, um mundo que permite ao homem conservar o que não pode ser perdido, nem mesmo em meio às trágicas tempestades? (Lesky, 2015, p. 54).

Interessa-nos, portanto, não sublinhar o abatimento do indivíduo diante de forças avassaladoras e destrutivas, mas o traço de resistência daquilo “que não pode ser perdido”. Passamos à visão trágica que irmana, de certo modo, as obras de García Lorca e Nelson Rodrigues. Recordando os traços essenciais do texto trágico, estamos diante de peças com ações horríveis, desagradáveis e, até mesmo, sanguinárias (com exceção de *Doña Rosita*, conforme comentaremos adiante), bem como de representações da desmedida e descompasso das paixões. Em *Doña Rosita, la soltera*, ainda que não seja classificada, propriamente, como uma tragédia, segundo García Lorca se trata de um “*drama profundo (...) es un poema con más lágrimas que mis dos producciones anteriores*” (García Lorca, 2010, p. 21), há a presença de um conflito sem solução e uma derrocada total da protagonista. As cores trágicas, portanto, tingem esse texto feito a partir “*del lenguaje de las flores*”.

Os protagonistas sofrem, conscientemente, uma grande “queda” das suas ilusões e vivem conflitos insolúveis e inexoráveis. Há um jogo cênico entre aparência e essência, ou uma tentativa, inócua, de salvaguardar uma moralidade de fachada que se estilhaça com a força das ações trágicas. Associamos a concepção expressa nas peças estudadas ao “*conflicto trágico cerrado*” conforme a definição discutida por Albin Lesky. Ainda que as forças - do destino e sociais - abatem as protagonistas e haja predomínio dos conflitos sem possibilidade de resolução, podemos entrever um sentido, ou tentativa de vislumbrar a transcendência, para a destruição encenada. Igual entendimento é encontrado em Sábato Magaldi ao analisar as tragédias rodriguianas que, salvo duas exceções, sempre se encerram nos atos mais terríveis e extremos:

Mortes, suicídios, crimes selam, em geral, o desfecho da dramaturgia rodriguiana. [...] A visão da realidade, sempre brutal e ignominiosa, não permitiria julgar rodriguiano um final feliz. Mas, no horror que lhe inspirou a queda paradisíaca, responsável por toda a escuridão humana, Nelson mostra o seu anseio de pureza e de absoluto (Magaldi, 2004, p. 36).

Ou nas palavras retumbantes do próprio Nelson:

(...) O teatro é mesmo dilacerante, um abscesso. Teatro não ter [sic] que ser bom com licor. Tem que humilhar, ofender, agredir o espectador. (...) É preciso ir ao fundo do ser humano. Ele tem uma face linda e outra hedionda, acho mais importante a hediondez. O ser humano só se salva se reconhecer a própria hediondez. Eu me proponho a reconhecer a hediondez (Rodrigues, 2016, p. 3).

A intensidade visceral e o desafio ao público comparecem, também, nas tragédias lorquianas, conforme indica o próprio autor nas “*Declaraciones*” que antecedem *La casa de Bernarda Alba*:

*Tengo un concepto del teatro de cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. (...) Se escribe el teatro para el piso*

*principal y se quedan sin satisfacer la parte de butacas y los pisos del paraíso. Escribir para el piso principal es lo más triste del mundo* (García Lorca, 2010, p. 83).

Poderíamos, ademais, chamar a atenção para outros traços que as peças selecionadas dos teatros rodriguiano e lorquiano vão ter em comum: a divisão clássica em três atos; a retomada mítica em diálogo com a psicanálise; a incorporação da linguagem e arte populares. Cabe lembrar que ambos autores serão considerados fundamentais na renovação da cena teatral dos seus respectivos países, constituindo a vanguarda artística nas dramaturgias espanhola e brasileira. Conforme as declarações dos dramaturgos, a necessidade de imersão no cotidiano é fundamental. Nesse sentido, ressalta-se, a recorrência temática e formal, nos textos, às novas técnicas e aos novos meios de comunicação e os seus impactos no mundo em princípios do século XX:

*La cuestión real para el artista moderno es reconstruir estos procesos, poniendo su propia alma y sensibilidad en estas transformaciones y dando vida en su obra a estas fuerzas explosivas* (Berman, 2010, p. 144).

Há certa semelhança, tanto na relação com o público, quanto na construção das obras de García Lorca e Nelson Rodrigues, no que diz respeito à expressão da modernidade. Os automóveis, trens e bondes, ao mesmo tempo são símbolos do progresso tecnológico e máquinas da morte que disparam e fazem vítimas, colhidas por uma força cega e descomunal. Os jornais surgem como arautos das calamidades, portadores sensacionalistas e, ao mesmo tempo, indiferentes às situações terríveis que assolam os indivíduos. O cinema ajuda a difundir modas e comportamentos novos, alterando, também, a percepção e a produção literária.

A técnica cinematográfica, que deslumbra nos primeiros anos de divulgação, deixa de ser apenas um tema para invadir a literatura com os recursos das montagens e cortes. Como não recordar, ainda, a importância da fotografia? *La casa de Bernarda Alba* é classificada como seu autor de “documental fotográfico” (García Lorca, 2010, p. 87). Nove anos depois, em *Álbum de familia* (1945), Nelson Rodrigues plasma, na montagem de uma história familiar, o caráter fantasmático da fotografia em conjunto com a superficialidade da opinião pública representada pela narrativa do *speaker*. Essência e aparência, mais do que nunca, estão em conflito no palco trágico.

É fundamental, portanto, a presença do contexto das primeiras décadas do século XX, especialmente, no que se refere ao contraponto estabelecido entre a velocidade das transformações técnicas *versus* a permanência hostil de comportamentos tradicionais. O otimismo da *Belle Époque* se choca com as mazelas produzidas ou aprofundadas pela modernidade. As cidades são os cenários caóticos dessas mudanças em oposição à paisagem campestre que recebe os ecos das transformações em marcha que se aproximam, inevitavelmente, colocando a antiga ordem em xeque.

Formal e tematicamente, os escritores encenam os descompassos da crescente aceleração da vida diante do imobilismo dos costumes. Em grande parte a tragédia, que cerca os protagonistas de García Lorca e Nelson Rodrigues, passa pelo confronto com a modernidade, cujas mudanças aceleradas nem sempre correspondem aos papéis previstos e consolidados. A modernidade passa a ser, nas obras de García Lorca e Nelson Rodrigues, o que a *Moira* seria para os gregos; ou a vaidade e a ilusão mundanas para os autores barrocos: uma força desestabilizadora e implacável que solapa o ser humano. Recordamos, ainda que muito rapidamente, o famoso estudo de Marshall Berman sobre o torvelinho acelerado, fascinante e destrutivo da modernidade:

*Hay una forma de experiencia vital - la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida - que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a este conjunto de experiencias la “modernidad”. Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. (...) nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración,*

*de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, "todo lo sólido se desvanece en el aire"* (Berman, 2010, p. 1).

Podemos ter, como uma das chaves de leitura para as obras analisadas, o descompasso entre as aventuras da modernidade e a ameaça de destruição constante que ronda e desestabiliza o ser humano. Talvez, de todos os indivíduos, nas obras de García Lorca e Rodrigues, as personagens femininas são aquelas que representam, mais visceralmente, os deslocamentos e os conflitos com/da modernidade. Apesar dos avanços para as mulheres, no começo do século XX, como a realização de uma carreira acadêmica e/ou a inserção no mercado de trabalho, a luta por direitos civis e o acesso a novas sociabilidades advindas da modernização, não há, nas dramaturgias estudadas, tantas opções para as mulheres e o casamento continua sendo o principal destino. Passamos, assim, para o ponto central deste trabalho: a tragédia dos destinos malogrados em função do fracasso matrimonial em *Doña Rosita, la soltera*, *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca e *Vestido de noiva*, *Álbum de familia* de Nelson Rodrigues.

### 3. A busca matrimonial malograda em García Lorca e Nelson Rodrigues

*España es el país de las solteras decentes, de las mujeres puras, sacrificadas por el ambiente social que las rodea* (García Lorca, 2010, p. 21).

*SPEAKER – (...) Naquele tempo, moça que cruzava as pernas era tida como assanhada, quiçá sem-vergonha - com o perdão da palavra. (...) SPEAKER (extasiado) – Tão bonito pudor em mulher!* (Rodrigues, 2012a, p. 10).

Tanto em García Lorca, quanto em Nelson Rodrigues, o casamento é visto como um dos meios de ascensão social, forma de se alcançar *status* e posição privilegiada na sociedade. Importam não os sentimentos mútuos, mas o que cada um oferece nessa espécie de comércio matrimonial. Seja o noivo rico e objeto de disputas acirradas, sejam as noivas com dotes ou beleza a ser exibida pelo futuro marido, é recorrente a crítica às uniões interessadas e interesseiras. Sobre a questão financeira que envolve o casamento, o diálogo entre as irmãs Amelia, Magdalena e Martirio, em *La casa de Bernarda Alba*, é cortante e denuncia a venalidade que impregna as relações matrimoniais:

AMELIA. *¡Eso no digas! Enriques Humanes estuvo detrás de ti y le gustabas.*

MARTIRIO. *¡Invenciones de la gente! (...) Fue todo cosas de lenguas. Luego se casó con otra que tenía más que yo.*

AMELIA. *Y fea como un demonio.*

MARTIRIO. *¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer* (García Lorca, 2010, p. 100).

Em *Vestido de noiva* há, igualmente, a disputa das irmãs suburbanas Alaíde e Lúcia pelo rico capitalista Pedro Moreira, morador de Copacabana. Nesse sentido, o enxoval e o vestido de noiva são símbolos importantes, sendo que este, metonimicamente, designa a transformação da mulher em esposa na peça de Nelson Rodrigues. O vestido branco representa tanto a pureza imaculada da figura feminina, um dos requisitos necessários para o casamento, mas também ostentação e sinal da riqueza da futura união:

CLESSI – Duas noivas! Interessante – duas noivas! Mas que foi que disse o padre, quando Lúcia apareceu? Renda da Bélgica, você mandou buscar. Quanto custou? Não diga. Deixa ver se eu adivinho? Aposto que foi... mais ou menos... (Rodrigues, 2012b, p. 61).

Na fala de Magdalena, em *La casa de Bernarda Alba*, pesa o tribunal da opinião. Deve-se aparentar a pureza e decência, evitando a todo custo os comentários infames e maliciosos sobre a condição irretocável e intocável da noiva:



*Aquella era una época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas. Hoy hay más finura, las novias se ponen velo blanco, pero nos pudrimos por el qué dirán* (García Lorca, 2010, p. 101).

O casamento figura, também, como o espaço permitido às mulheres para a realização dos seus desejos. O contrário disso é vivido como transgressão moral, passível de castigo. Caso cedam aos seus impulsos e realizem seus desejos, fora do sacramento matrimonial, terão como destino a “*cama de las mal nascidas*” (García Lorca, 2010, p. 137), violentamente estigmatizadas, tornando-se amantes ou prostitutas. Às mulheres subjugadas e reprimidas/repressoras do próprio desejo recebem a alcunha pejorativa de “solteirona”, uma figura “taciturna e cruel” (Rodrigues, 2012a, p. 13) adstrita aos ambientes familiares sufocantes. Contudo, ao colocar em cena uma *hýbris* mais complexa, supera-se o caráter esquemático nos papéis e adentramos em camadas mais fundas do psiquismo, já que os autores retomam questões míticas e as relacionam à trama social. Para este estudo, destacamos, portanto, o destino infausto para as personagens solteiras que, ao serem derrotadas na corrida matrimonial, vivem a exclusão e são marginalizadas.

Em *Doña Rosita, la soltera*, o *El lengaje de las flores* vemos o lento fenecer da moça comprometida com um noivo arrivista, sendo relegada a um noivado perpétuo. A *rosa mutabilis* é a metáfora para o envelhecimento da protagonista, cuja tragédia lembra o verso bandeiriano, “da vida inteira que podia ter sido e que não foi”. É de relevância, para o desenvolvimento da peça, a passagem das décadas, indo de 1885 a 1911. A ação se passa em Granada e García Lorca aponta a repressão sexual como o cerne do drama de *Doña Rosita, la soltera*:

*¡Cuántas damas maduras españolas se verán reflejadas en doña Rosita como en un espejo! (...) Mejor sería decir el drama de la cursería española, de la mojigatería española, del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida* (García Lorca, 2010, p. 23).

A Ama, criada da casa e amiga de Rosita, aparece como uma espécie de coro, ao comentar a desdita da protagonista, vaticinando o futuro da personagem, assistindo seu lento caminhar até a velhice solitária. A Ama é uma personagem popular e vital, cujo olhar crítico para a excessiva cordialidade dos tios ou a conduta do prometido de Rosita, que a iguala à flores da estufa do Tío, encerrada num ambiente artificial, sem contato com o mundo, é a nota de indignação que os demais são incapazes. Dela é que surge o protesto, diante do lento “*despetalar*” de Rosita. O acúmulo de peças do enxoval é proporcional à longa e infrutífera espera da noiva:

*¿A usted le parece bien que un hombre se vaya y deje ya quince años plantada a una mujer que es la flor de la manteca? Ella debe casarse. Ya me duelen las manos de guardar mantelerías de encaje de Marsella y juegos de cama adornados de guipure y caminos de mesa y cubrecamas de gasa con flores de realce. Es que ya debe usarlos y romperlos, pero ella no se da cuenta de cómo pasa el tiempo. Tendrá el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas de raso liberty en los volantes de su camisa de novia* (García Lorca, 2010, p. 47).

Além de Rosita, a protagonista solteira, há uma presença significativa de personagens femininas com expectativa matrimonial na peça, ampliando o painel e mostrando que o drama vivido pela personagem principal é uma busca comum a várias mulheres. Aparecendo em trios ou dupla, elas dividem as promessas e receios relativos ao futuro. No primeiro ato, as companheiras de Rosita são as três Manolas, jovens e alegres, mas “*solas*”. O filho de uma das personagens volta no último ato para contar o destino das três amigas de juventude de Rosita: duas se casam e uma “*llora amargamente*” o tempo e as ilusões perdidas, pois “*no hay cosa más viva que un recuerdo*” (García Lorca, 2010, p. 77).

Há, ainda, no segundo ato, as personagens coadjuvantes denominadas *Soltera Primera*, *Soltera Segunda* e *Soltera Tercera*, cuja ausência de nome próprio indica a depreciação e a despersonalização vividas por estas mulheres. As três irmãs são alvo de chacota e o desprezo das duas irmãs Ayola, também solteiras, mas

dotadas de maior sofisticação. A falta de recursos financeiros impede que as personagens, “*las solteras cursilonas*” (García Lorca, 2010, p. 52), acompanhem as novas modas, o que contribui, significativamente, para que as personagens estejam fora do jogo matrimonial. Estar nas “*sillas del paseo*” é a tentativa de angariar a atenção de algum pretendente, ainda que a custo de grandes sacrifícios. Paira, contudo, como uma ameaça a todas, “*cursilonas*” ou não, o medo de ficar “*pochas, recocidas*” (García Lorca, 2010, p. 57), sendo até mesmo prejudicial aproximar-se das mulheres solteironas, como desdenha as irmãs Ayola:

AYOLA 1ª *¡Tengo una gana de que Rosita se case!*

ROSITA. *¡Por Dios!*

AYOLA 2ª *Nada de tonterías. ¡Yo también!*

ROSITA. *¿Por qué?*

AYOLA 1ª *Para ir a una boda. En cuanto yo pueda me caso. (...)*

AYOLA 1ª *Con quien sea, pero no me quiero quedar soltera.*

AYOLA 2ª *¡Ah! ¡Y si soy amiga de Rosita es porque sé que tiene novio! Las mujeres sin novio están pochadas, recocidas y todas ellas... (Al ver las Solteras.) bueno, todas no, algunas de ellas... En fin, ¡todas están rabiadas!* (García Lorca, 2010, p. 57).

Ao fim da peça, na despedida de Rosita, apenas a *Soltera Tercera* aparece solidariamente. Nem traços das irmãs Ayola.

Há um contraste irônico entre “*el lenguaje de las flores*”, sua delicadeza ultrapassada e “*cursi*”, e o mundo da modernização cada vez mais rápido, pragmático e brutal. O *Tío*, em diálogo com o *Señor X*, um pretendente recusado por Rosita, analisa a entrada do novo século: “*El siglo que acabamos de empezar será un siglo materialista*” (García Lorca, 2010, p. 45). Tanto ele, quanto a sobrinha Rosita são inadaptados, vão se tornando anacrônicos, com seus gostos “antiquados”, como o cultivo de rosas, o gosto pela poesia ou a fidelidade a sentimentos e promessas: “*Los imaginativos y los buenos nada tienen que hacer en el mundo, viene a decir el drama*” (García-Posada, 2010, p. 11).

*Rosita*, assim como as flores da estufa do *Tío*, está falsamente protegida na grande casa familiar. Evita o contato com o mundo externo que revela, implacavelmente, a passagem do tempo. Por fim, a personagem, após a morte do *Tío* e a decadência financeira, é obrigada a sair do casarão, restando uma vida de privações e humilhações.

*Doña Rosita* se transforma numa pessoa solitária, ainda que viva entre outras solteironas, companheiras da mesma desdita, fortemente estigmatizada: “*¡Ya está pasada!*” (García Lorca, 2010, p. 66). A metáfora da *rosa mutabilis*, vermelha ao alvorecer, rosa ao meio da jornada e despetalada ao fim do dia, é usada por García Lorca para esta existência de tantas possibilidades e viço juvenis, que se perdem ao longo do tempo, até o desaparecimento discreto e sofrido ao término da peça. Mas, Rosita reclama, para si, dignidade, apesar de uma condição vista como inferior e dos temores pelo futuro sentido como ameaçador:

ROSITA. (...) *Yo sé que los ojos los tendré siempre jóvenes, y sé que la espalda se me irá curvando cada día. Después de todo, lo que me ha pasado le ha pasado a mil mujeres. (Pausa). ¿Pero por qué estoy yo hablando todo esto? (Al ama) Tú, vete a arreglar las cosas, que dentro de unos momentos salimos de este carmen, y usted tía, no se preocupe de mí. (Pausa. Al ama) ¡Vamos! No me agrada que me miréis así. Me molestan esas miradas de perros fieles. (Se va el Ama). Esas miradas de lástima que me perturban y me indignan* (García Lorca, 2010, p. 76).

O silêncio que acompanha o destino de Rosita - “*Ése es el defecto de las mujeres decentes de estas tierras. ¡No hablar! No hablamos y tenemos que hablar*” (García Lorca, 2010, p. 74), conforme expressa, num protesto tardio, a *Tía* da personagem -, é ainda mais radical em *La casa de Bernarda Alba*. O subtítulo da peça, *Drama de mujeres en los pueblos de España*, anuncia a abordagem da condição feminina nos lugares menores e mais isolados. A solidão e a repressão ao feminino, trabalhadas em *Rosita, la soltera*, aparecem,

contudo, de modo mais concentrado e intenso nessa que se tornou uma das obras mais conhecidas de García Lorca.

O conflito se dá em torno da disputa por *Pepe el Romano*, noivo que almeja o dote financeiro da irmã mais velha, Angustias, ao mesmo tempo que deseja os dotes físicos, beleza e juventude, da irmã mais nova, Adela. As cinco irmãs, Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio e Adela são obrigadas, pela mãe, a guardar um luto pesado após o falecimento do pai das quatro últimas. Fora Angustias, a situação financeira da família é precária, conforme expõe, logo nas primeiras cenas, Poncia:

*Le quedan cinco mujeres, cinco hijas feas, que quitando a Angustias, la mayor, que es la hija del primer marido y tiene dineros, las demás, mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia* (García Lorca, 2010, p. 91).

Poncia, assim como a Ama de Rosita, é o coro trágico que prenuncia a “tormenta” e comenta, dubiamente, entre crítica e temerosa, o desenrolar do combate que as personagens irão travar. A situação é agravada pelo orgulho da matriarca que, mesmo diante da ausência dos meios materiais para o casamento das demais filhas, não permite a união com indivíduos de um escalão social inferior: “*No hay en cien leguas a la redonda quien se puede acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregues a cualquier gañán?*” (García Lorca, 2010, p. 99).

A ação se dá em algum “*pueblo*” ao sul da Espanha. O cenário, com arcadas, o branco puríssimo e os grossos muros, remete a um convento, no qual, à revelia, foram feitos votos de reclusão e castidade pelas irmãs. Em *La casa de Bernarda Alba*, a mãe faz o papel vigilante e castrador, assegurando, a todo custo, a honra da família. Também estamos em um mundo fechado, cujo controle férreo da mãe, contudo, não impede que esta ordem seja subvertida.

A obra, mais radical que a anterior, pois dotada de *conflicto trágico cerrado*, também leva ao extremo a questão da solidão feminina. Nela, a tristeza sutil da velhice solitária e uma opinião pública implacável se espriam em juízos e situações ainda mais cruéis. Adela aponta de modo mais taxativo e sarcástico o lento processo de decadência feminina até uma senilidade solitária:

*(Rompiendo a llorar con ira.). ¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. ¡No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras! No quiero perder mi blancura en estas habitaciones. (...) Yo quiero salir* (García Lorca, 2010, p. 103).

Assim, para a mulher solteira, encerrada nas casas familiares, não sobram muitas opções. Além da função de “*cuidar niños ajenos*” (García Lorca, 2010, p. 137), resta o trabalho doméstico, uma tarefa a ser cumprida com ou sem propósito, como sugere as várias cenas quando se discutem/fazem os enxovais, inclusive, daquelas que não irão se casar: “*Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles*” (García Lorca, 2010, p. 96). Ao contrário dos homens, que percorrem os campos, as mulheres devem permanecer isoladas: “*ADELA. Me gustaría poder segar para ir y venir. Así se olvida lo que nos muerde*” (García Lorca, 2010, p. 115).

As mulheres solteiras que não se submetem à clausura vivem uma outra forma de marginalidade: a prostituição. Tanto a mãe de Poncia, cujo passado é lembrado por Bernarda, quanto a moça “*vestida de lentejuelas*” são segregadas, devendo permanecer fora do povoado. A mulher, contratada pelos lavradores, repete a história de tantas outras que, igualmente, sem nome, atendem aos desejos masculinos, instintivos e legítimos: “*Los hombres necesitan estas cosas*” (García Lorca, 2010, p. 114). Ao contrário, para as mulheres essa necessidade torna-se um tabu. As irmãs Alba também sufocam de desejo no “*convento*” materno e, ao contrário dos homens, os meros “*pensamientos escondidos*” são uma ameaça de perdição: “*BERNARDA. ¡Cómo gozarías de vernos a mí y a mis hijas camino del lupanar!*” (García Lorca, 2010, p. 120). Aliás, a vigilância é implacável e, mais do que o prostíbulo, pode condenar à pena capital, como a vizinha “*La hija de la Librada*”, mãe solteira, linchada após a acusação de infanticídio.

De todo modo, o embate final entre a autoritária Bernarda, cuja “*vigilancia lo puede todo*” (García Lorca, 2010, p. 130), e Adela, “*la más joven (...) y [que] tiene ilusión*”, é o clímax da tragédia, revelando o descontentamento e a rebeldia latentes ao longo da trama. Após se envolver com o futuro marido da irmã, fazendo uso da “*cama de las mal nascidas*” (García Lorca, 2010, p. 137), Adela desafia abandonar a casa claustro de Bernarda ao proclamar sua intenção de tornar-se amante de Pepe: “*ya no me importa; pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana*” (García Lorca, 2010, p. 136). Segue-se a reação violenta de Bernarda e o suicídio de Adela que, no ápice do desespero, se nega viver submissa aos ditames da mãe.

Contudo, o grito desesperado e hipócrita sobre a morte de Adela não consegue abafar o desejo que continua vivo na casa: “*MARTIRIO. Dichosa ella mil veces que lo pudo tener*” (García Lorca, 2010, p. 138). Retomando a ideia de Lesky, García Lorca representa o autoritarismo violento e cego, mas não é a destruição o que vigora ao fim da peça e sim “*el debate que se suscita sobre la libertad (y la justicia social), que excede el nivel más primario*” (García-Posada, 2010, p. 18).

Assim como *La casa de Bernarda Alba*, denominada como um “documental fotográfico”, *Álbum de familia* utiliza-se da fotografia como um recurso temático e técnico para as cenas. No caso da obra de García Lorca, Miguel García-Posada ressalta que o efeito produzido:

*Al margen de que el drama esté presidido por los colores blanco y negro, como los documentales de la época, el hecho es que Lorca ha mostrado, mediante su extañamiento, una realidad verificable, es decir, la ha observado desde una perspectiva insólita: ha introducido un caso extraño dentro de un mundo comprobable* (García-Posada, 2010, p. 16).

A tragédia mítica de Nelson Rodrigues ocorre com um núcleo familiar que, a exemplo de um de seus protagonistas, “só podia amar e odiar pessoas da própria família. Não sabia amar nem odiar mais ninguém!” (Rodrigues, 2012a, p. 83). O casamento entre os primos Senhorinha e Jonas, realizado sob o tabu que cerca a relação entre primos, gera uma linhagem (Edmundo, Guilherme, Nonô e Glória) condenada a se relacionar incestuosamente.

Na peça de Nelson Rodrigues, as fotos são os registros de sacramentos (casamento, primeira comunhão) e situações familiares (fotos de mães e filhos, do grupo de filhos) que se opõem às desarmonias e aos (des) amores em um mundo, igualmente, fechado e interiorano, neste caso, na fictícia cidade de São José de Golgonhas em Minas Gerais, muito conservadora e religiosa. A ação se passa entre 1900 e 1924, período similar às peças de García Lorca, problematizando um contato precário com a modernidade, em que as mudanças são vistas como algo negativo e que ameaçam a ordem patriarcal. Tanto que a moça “instruída”, saída de uma grande cidade e relutante em ceder aos ditames violentos do dono da fazenda, é depreciada pelos demais personagens, um exemplo negativo da “mudança” dos costumes.

Jonas é o senhor da “casa-grande”, na qual percebemos a permanência do autoritarismo escravocrata através da violência que usa contra os empregados negros ou as moças pobres violadas pelo proprietário de terras. Assim como na dramaturgia lorquiana, o drama das mulheres solteiras, em *Álbum de familia*, se resume aos papéis da prostituta e da solteirona. As moças violentadas por Jonas terminam no prostíbulo de Mariazinha Bexiga e a mulher frustrada maritalmente é representada pela irmã de Senhorinha, Rute, que nutre uma paixão proibida pelo cunhado.

O rancor de Rute, rejeitada amorosamente desde jovem, ajuda a criar o perfil da mulher, cujos desejos são desprezados, adquirindo uma virtude que se torna hipócrita: “TIA RUTE (possessa) - Quer dizer, toda mulher tem um homem que a deseja, nem que seja um crioulo, um crioulo suado, MENOS EU!” (Rodrigues, 2012a, p. 43). As rubricas e as falas de Senhorinha e Jonas assinalam a *histeria*, a falta de atrativos físicos e morais, que vão delineando o perfil da “velha solteirona, taciturna e cruel” (Rodrigues, 2012a, p. 13). Antes da sequência de crimes, homicídios e suicídios que dizimará a família, Rute é expulsa da casa e seu destino é vago: “Vou sair daqui, não sei para onde. Vou andar, andar, até cair” (Rodrigues, 2012a, p. 77).

Em Nelson Rodrigues, a sexualidade recalcada torna-se neurose, levando a comportamentos obsessivos e agressivos, como também podemos observar em *Vestido de noiva*. De modo análogo à relação entre Senhorinha e Rute, há a disputa entre irmãs Alaíde e Lúcia, comparando-se a feminilidade e a sedução de ambas, competindo pelo noivo que pode promover a mudança de status. A disputa entre irmãs é, assim, um tema caro a Nelson Rodrigues, um dos tantos desse teatro obsessivo, conforme aparece, ironicamente, na fala de uma das personagens: “- Irmãs e se odiando tanto! – Engraçado eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei - mas acho...” (Rodrigues, 2012b, p. 56).

O rico industrial Pedro Moreira vive com as irmãs um triângulo amoroso, cuja trama vai sendo reconstruída por Alaíde, em seus momentos finais, após o fatal acidente de bonde, tornando-se vítima de uma força cega que a esmaga. Através da sobreposição, no palco, de três planos - alucinação, memória e realidade - adentramos na psiquê de Alaíde, através de uma complexa rede de lembranças e desejos. Como numa investigação criminal, Alaíde revive o feito de se casar com o namorado da irmã Lúcia, o motivo da disputa e o ódio entre ambas, cujos esposais são amaldiçoados pela pretendente preterida.

Assim como nas demais obras analisadas até aqui, a dicotomia prostituta *versus* solteirona são os destinos para as mulheres solteiras, também em *Vestido de noiva*. Entendemos os contornos dramáticos da atitude de Lúcia que se desespera ao ter o namorado arrebatado pela irmã, chegando ao ponto de desejar a morte de Alaíde para se casar com o viúvo: “Tipo da coisa natural, séria, uma mulher se casar com um viúvo” (Rodrigues, 2012b, p. 45). Aparentemente segura e determinada, Alaíde reprime seus desejos e os projeta na figura da *cocotte* Madame Clessi, realizando-os apenas em delírio terminal.

Em oposição ao vestido branco, símbolo da virtude e da passagem para a condição de esposa, os retratos, diários, ligas e o espartilho cor-de-rosa de Clessi fornecem os elementos de romance e transgressão para Alaíde. A história da prostituta assassinada pelo jovem amante de 17 anos, em 1905, dá o tom folhetinesco, dos amores extremos, do arrebatamento do amoroso juvenil e ajuda a revelar a sexualidade reprimida de Alaíde: “Mais bonito é ser assassinada por um menino. Um colegial!” (Rodrigues, 2012b, p. 57).

Madame Clessi torna-se a condutora libertária e compreensiva das memórias e alucinações vividas pela protagonista: “Mas se eu fugisse, se me transformasse numa Madame Clessi?” (Rodrigues, 2012b, p. 23). Contudo, a disputa é vencida por Lúcia, que consegue casar com Pedro, repetindo o ritual ao colocar o vestido de noiva, numa semelhança mórbida e sarcástica, apontando o formalismo vazio do rito, onde pouco importa quem traja a roupa branca.

## 4. Considerações finais

*¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad?* (García Lorca, 2010, p. 23).

Conforme a revisão realizada acerca da tragédia para Nelson Rodrigues e García Lorca, delineamos os traços do gênero que subsistem nas obras dos dramaturgos, como também a relação contextual com o público e as questões artísticas e sociais da modernidade, que os transformaram em autores de vanguarda no teatro da Espanha e do Brasil. Essência, aparência e transcendência se correlacionam para representar a tragédia de suas protagonistas.

A solidão é recorrente para a figura das mulheres que recebem a alcunha pejorativa de “solteironas”, condenadas a uma segregação e a um envelhecimento desolador, como se nota nas personagens *Doña Rosita*, as irmãs Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio e Rute. Delas, destacamos Rosita que, envelhecida, está destinada a uma quase indignidade, um traço de dignidade que resiste e temos a expressão do “do que não se pode perder”.

Por outro lado, as que desafiam a ordem patriarcal, que encerra as mulheres solteiras em casa, ocupam o papel estigmatizado da prostituição. Em *Vestido de noiva*, Madame Clessi, discriminada pela família do

jovem amante, sendo assassinada, por este, em crime brutal, torna-se o símbolo da transgressão e do desejo reprimido de Alaíde. Igualmente, detectamos a transgressão na atitude de Adela ao viver o desejo interdito a todas da casa: “*¡Mi cuerpo será de quien yo quiera!*” (García Lorca, 2010, p. 111).

Em suma, consideramos que a visão trágica em García Lorca e Nelson Rodrigues se revela mais intensa para expressar o destino das protagonistas, que não alcançam esta que é considerada “a hora e a vez” da vida feminina. O fracasso matrimonial é funesto e reserva destinos infaustos às protagonistas, que conhecem apenas a solidão e/ou a morte por não alcançarem o modelo recomendável socialmente. Contudo, a ruína e a morte apontam para um sentido maior, a transcendência na tragédia, em que ainda subsiste, diante da opressão, a afirmação de valores, como dignidade pessoal e a busca pela liberdade.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berman, M. (2010). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (17ª Ed.). México DF: Siglo XXI Editores.

García Lorca, F. (2010). *La casa de Bernarda Alba. Doña Rosita la soltera*. Teatro Completo IV. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Debolsillo.

García-Posada, M. (2010). Prólogo. In F. García Lorca. *La casa de Bernarda Alba. Doña Rosita la soltera* (pp. 9-18). Teatro Completo IV. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Debolsillo.

Lesky, A. (2015). *A tragédia grega* (4ª Ed.). São Paulo: Perspectiva.

Magaldi, S. (2004). *Nelson Rodrigues: o teatro da obsessão*. São Paulo: Global Editora.

Modelli, L. (2016). A força da obra de Federico García Lorca. *Revista Cult*, nº 209. Recuperado de [<https://revistacult.uol.com.br/home/garcia-lorca-elegia-do-silencio/>]. Consultado [12-05-2020].

Rodrigues, N. (2012a). *Álbum de família: tragédia em três atos: peça mítica* (3ª Ed., roteiro de leitura e notas de F. Aguiar). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Rodrigues, N. (2012b). *Vestido de noiva: drama em três atos: peça psicológica* (11ª Ed., roteiro de leitura e notas de F. Aguiar). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Rodrigues, N. (2016). *Teatro não ter que ser bombom com licor*. Entrevista em 07 nov. 1974. Receperado de [<http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/materia.php?t=n&c=5&i=25>]. Consultado [09-11-2019].