

“El cometa Halley”: uma retomada de *La casa de*
Bernarda Alba

Bárbara Loureiro Andreta

Luciana Ferrari Montemezzo

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA (UFSM)

ABSTRACT

This study aimed to analyze the oppression of women in the play *La casa de Bernarda Alba* (1936) written by García Lorca and in the short story “*El Cometa Halley*” (1986) written by Reinaldo Arenas. Regarding the one in the short story, “*El Cometa Halley*”, Arenas suggests a new end to the play written by García Lorca. This work aimed to understand to what extent some mechanisms of repression and oppression are repeated within the two literary works. It was verified that in both works the oppressed characters repeated with other people the oppression they suffered generating a certain *vicious cycle of oppression*.

Keywords: *La casa de Bernarda Alba*; “*El Cometa Halley*”; oppression; García Lorca; Reinaldo Arenas.

Este estudo buscou analisar a opressão às mulheres na peça *La casa de Bernarda Alba* (1936), de García Lorca e no conto “*El Cometa Halley*” (1986), de Reinaldo Arenas. Tendo em vista que, no conto “*El Cometa Halley*”, Reinaldo Arenas propõe um novo final para a peça de García Lorca, buscou-se compreender em que medida alguns mecanismos de repressão e opressão se repetem nas duas obras literárias. Verificou-se, nas duas obras, que os oprimidos repetem com outras pessoas a opressão que sofrem, gerando uma espécie de *círculo vicioso da opressão*.

Palavras chave: *La casa de Bernarda Alba*; “*El Cometa Halley*”; opressão; García Lorca; Reinaldo Arenas.

Federico García Lorca e Reinaldo Arenas são dois autores que se distanciam em termos temporais, geográficos e sociais. Entretanto, alguns aspectos de suas vidas se assemelham: ambos tiveram uma grande preocupação com questões políticas e sociais, e foram vítimas de regimes autoritários e homofóbicos que se encontravam no poder em seus respectivos países de origem. O dramaturgo espanhol Federico García Lorca nasceu em Fuente Vaqueros, Granada, em 1898, e faleceu em 1936, assassinado nos primeiros momentos do levante militar que levou à ditadura Franco. O escritor cubano Reinaldo Arenas, por sua vez, nasceu em Holguín, em 1943, e faleceu em New York, onde vivia em exílio. O escritor decidiu colocar fim em sua vida em 1990, devido ao precário estado de saúde em que se encontrava, devido a complicações causadas pelo vírus HIV. Reinaldo Arenas, assim como García Lorca, também foi vítima da perseguição em seu país, tanto por suas ideias contrárias ao regime de Fidel Castro quanto por sua condição homossexual.

La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca

La casa de Bernarda Alba (1936) foi a última peça escrita pelo dramaturgo espanhol Federico García Lorca, e ele ainda estaria – supostamente – revisando a peça pouco antes de ser assassinado. Acredita-se que a peça teria sido concluída dois meses antes da morte do autor, visto que há um manuscrito conservado, datado de 19 de junho de 1936 (González, 2013). A peça em questão integra uma trilogia, juntamente com *Bodas de sangre* (1933) e *Yerma* (1934). Deve-se destacar, entretanto, que *La casa de Bernarda Alba* não teria sido pensada por García Lorca para integrar uma trilogia com *Bodas de sangre* e *Yerma*; os críticos a integraram àquelas duas, nomeando o conjunto de “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, devido às afinidades das três peças, visto que as três se referem a camponeses espanhóis e porque, nos três casos, é possível identificar o meio geográfico-cultural como próprio da região da Andaluzia (González, 2013).

Trata-se de uma peça que retrata o drama de cinco irmãs¹ – Angústias, Madalena, Amélia, Martírio e Adela – tiranicamente reprimidas e excluídas de todo e qualquer contado social por sua mãe, Bernarda Alba. Elas devem guardar, rigorosamente, durante oito anos, o luto pela morte do segundo marido de Bernarda Alba, pai de quatro de suas filhas, conforme mandam as tradições de

¹ Com exceção dos nomes de Pepe el Romano e Paca la Roseta, todos os nomes das personagens presentes no corpo desse trabalho foram adaptados à ortografia da língua portuguesa.

sua família. Angústias, a mais velha, é filha do primeiro casamento de Bernarda Alba e está de casamento marcado com Pepe Romano, um rapaz catorze anos mais jovem que ela. Suas irmãs alegam que o único interesse de Pepe em Angústias é o seu dinheiro, uma vez que ela é a única rica entre as irmãs, pois herdou o dinheiro de seu pai. As duas irmãs mais novas – Martírio e Adela –, fruto do segundo casamento de Bernarda Alba, também são apaixonadas por Pepe. Ao longo da peça, descobre-se um romance entre Pepe e Adela. Entretanto, apenas ao final da peça esse relacionamento é denunciado à matriarca, o que faz com que Bernarda, enfurecida, saia com uma espingarda atrás de Pepe. Após alguns tiros serem ouvidos, Martírio mente para as irmãs que Bernarda matou Pepe, o que leva Adela ao suicídio. Também são personagens importantes na peça Pôncia que, muito sagaz, desde o início percebe o que está acontecendo dentro da casa, e Maria Josefa, mãe de Bernarda Alba, que é considerada louca por questionar as ordens da filha.

A peça *La casa de Bernarda Alba* tem como subtítulo *Drama de mujeres en los pueblos de España*. Mário González (2013) adverte que este não é um drama das mulheres, uma vez que García Lorca não pretendia, com ele, reduzir todas as mulheres que habitavam os povoados da Espanha à situação das moradoras da casa de Bernarda Alba. Entretanto, García Lorca sabia o quanto os resíduos de uma sociedade que ao longo de séculos esteve controlada pela repressão permaneciam vivos nos pequenos povoados espanhóis. Neste sentido, há a constatação de que a mulher era a vítima primeira da repressão e que também, em muitos casos, as próprias mulheres, como é o caso de Bernarda Alba, os carrascos e algozes de suas irmãs (González, 2013).

No que diz respeito aos personagens, destaca-se que todos são mulheres. Pepe, objeto da discórdia entre as irmãs Angústias, Martírio e Adela não se configura como um personagem, uma vez que ele nunca aparece em cena, é apenas alguém de quem as mulheres falam (e mesmo o seu nome não consta na lista de personagens no início da obra). Os homens estão fora desse *drama de mujeres*, são apenas forças referenciais nos conflitos por elas vividos (González, 2013). Trata-se, como adverte González (2013), de um universo de mulheres que giram em volta de Bernarda, que por sua vez exerce o poder de maneira tirânica. Bernarda representa a encarnação do poder absoluto, age com autoritarismo e frieza na imposição de sua vontade, não admitindo a possibilidade de que alguma coisa aconteça nos seus domínios que não seja por sua vontade. Além disso, valoriza profundamente os ritos, como o luto imposto às suas filhas, e demonstra extrema preocupação com a opinião alheia. Bernarda Alba, além de representar a fêmea autoritária, tirana, fria e cruel, é também, fundamentalmente,

o instinto de poder, que nega a realidade, o outro e a existência dos outros, conforme defende Ruiz Ramón (1984). No universo fechado de sua casa, Bernarda Alba impõe *a ordem*, a única possível, a que é tida como verdade absoluta e contra a qual não é permitido nenhum tipo de desvio ou protesto (Ruiz Ramón, 1984).

Adela é uma das personagens mais marcantes criadas por García Lorca. Equivale, como personagem, à Bernarda Alba, funcionando como sua antítese. Adela é a personagem que busca passar por cima das convenções e realizar sua paixão. A personagem tem um fim trágico na peça: enforca-se por causa da mentira produzida por Martírio, o que acaba por lhe negar a única saída que ela vislumbrava como possibilidade de escapar do controle despótico exercido pela mãe (González, 2013). Maria Josefa, mãe de Bernarda, é uma personagem que, assim como Adela, desafia a autoridade de Bernarda Alba. É descrita como louca, pois se atreve a contestar Bernarda. Ao se enfeitar e manifestar seu desejo de casar-se novamente, representa a negação da maioria das filhas de Bernarda, que estão sempre vestidas de preto, são submissas à mãe e ocultam seus desejos. Devido às suas falas e atitudes, Maria Josefa é excluída do convívio familiar, pois seu comportamento viola as normas prescritas por Bernarda Alba (González, 2013).

García Lorca evidenciou que todo mecanismo de opressão se sustenta na frequente cumplicidade dos oprimidos. Há duas situações, em *La casa de Bernarda Alba*, em que os oprimidos acabam por se tornarem cúmplices de seus opressores: a que é evidenciada nas relações entre as diferentes classes sociais e a que se evidencia nos discursos a respeito das mulheres e do papel feminino. No que diz respeito à cumplicidade dos oprimidos para com os opressores no âmbito das diferentes classes sociais, pode-se pensar no caso da Criada, que repete com a Mendiga a humilhação que constantemente sofre, negando a ela e a sua filha os restos de comida:

La CRIADA limpia. Suenan las campanas.

CRIADA (llevando el canto). *Tin, tin, tam. Tin, tin, tan. ¡Dios lo haya perdonado!*

MENDIGA (con una niña). *¡Alabado sea Dios!*

CRIADA. *Tin tin, tan. ¡Que nos espere muchos años! Tin, tin, tan.*

MENDIGA (fuerte con cierta irritación): *¡Alabado sea Dios!*

CRIADA (irritada). *¡Por siempre!*

MENDIGA. *Vengo por las sobras.*

Cesan las campanas.

CRIADA. *Por la puerta se va a la calle. Las sobras de hoy son para mí.*

MENDIGA. *Mujer, tú tienes quien te gane. Mi niña y yo estamos solas.*

CRIADA. *También están solos los perros y viven.*

MENDIGA. Siempre me las dan.

CRIADA. Fuera de aquí. ¿Quién os dijo que entrarais? Ya me habéis dejado los pies señalados. (Se van. Limpia). (García Lorca, 1998, p. 10).

A Criada repete com a Mendiga a tirania que a vitima em sua relação com Bernarda Alba. No primeiro ato, Bernarda, ao brigar com a Criada, a humilha dizendo que parece que os pobres são feitos de outra matéria e, ao ser contestada por uma moça, que alega que os pobres também têm seus sofrimentos, Bernarda responde que eles os esquecem diante de um prato de grão-de-bico²:

BERNARDA (a la CRIADA). ¡Silencio!

CRIADA (llorando). ¡Bernarda!

BERNARDA. Menos gritos y más obras. Debías haber procurado que todo esto estuviera más limpio para recibir al duelo. Vete. No es éste tu lugar. (La CRIADA se va sollozando). Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias.

MUJER I. Los pobres sienten también sus penas.

BERNARDA. Pero las olvidan delante de un plato de garbanzos.

MUCHACHA (con timidez). Comer es necesario para vivir.

BERNARDA. A tu edad no se habla delante de las personas mayores.

MUJER I. Niña, cállate.

BERNARDA. No he dejado que nadie me dé lecciones. Sentarse (GARCÍA LORCA, 1998, p. 12).

Percebe-se, desta forma, que há uma sucessão de humilhações e opressões que vão desde o ponto mais alto da hierarquia da casa e da comunidade (representados por Bernarda Alba, a chefe da casa e mulher mais rica da região em que vivia) até as classes mais baixas da região (representadas pela Criada e pela Mendiga). Edwards (1998) destaca que na figura de Bernarda Alba, García Lorca encarnou muitas das atitudes que ele desaprovava na Espanha de sua época.

No que se refere à questão feminina, tem-se, na casa de Bernarda, um grupo de filhas não apenas submissas à sua autoridade mas que também, em alguns casos, buscam sua autoridade inquestionável para reprimir as outras irmãs. Angústias é o grande exemplo de uma filha que vive submissa à autoridade de Bernarda e, ao mesmo tempo, sempre recorre à autoridade que a oprime para conter o comportamento das irmãs, sempre que via nelas uma ameaça ao seu relacionamento com Pepe. O episódio do sumiço de uma

² Salienta-se aqui, que o grão-de-bico representa um prato muito comum na mesa dos espanhóis, tal como o arroz com feijão no Brasil.

fotografia de Pepe, no segundo ato, em que Angústias, não sabendo quem tinha lhe roubado, delata todas as irmãs à Bernarda, evidencia esse fato:

ANGUSTIAS. *¿Dónde está el retrato?*

ADELA. *¿Qué retrato?*

ANGUSTIAS. *Una de vosotras me lo ha escondido.*

MAGDALENA. *¿Tienes la desvergüenza de decir esto?*

ANGUSTIAS. *Estaba en mi cuarto y no está.*

MARTIRIO. *¿Y no se habrá escapado a medianoche al corral? A Pepe le gusta andar con la luna.*

ANGUSTIAS. *¡No me gastes bromas! Cuando venga se lo contaré.*

PONCIA. *¡Eso, no! ¡Porque aparecerá! (Mirando a ADELA)*

ANGUSTIAS. *¡Me gustada saber cuál de vosotras lo tiene!*

ADELA(mirando a MARTIRIO). *¡Alguna! ¡Todas, menos yo!*

MARTIRIO (con intención). *¡Desde luego!*

BERNARDA (entrando con su bastón). *¿Qué escándalo es éste en mi casa y con el silencio del peso del calor! Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques.*

ANGUSTIAS. *Me han quitado el retrato de mi novio.*

BERNARDA (fiera). *¿Quién? ¿Quién?*

ANGUSTIAS. *¡Estas! (García Lorca, 1998, p. 68).*

Ademais, Edwards (1998) destaca que Bernarda exemplifica as visões da direita e, é um exemplo da população que apoiou a visão franquista de que “lugar de mulher é em casa”, visão essa que dominaria a vida espanhola por cerca de quarenta anos depois do triunfo da direita na Guerra Civil Espanhola (1936-1939). No que se refere a questões sexuais, Bernarda representa uma figura doutrinada pela Igreja, que vê o ato sexual apenas para fins reprodutivos e, assim, divide as mulheres em dois tipos: as santas e as putas. A condenação das mulheres que vivenciam sua sexualidade de forma mais livre aparece no primeiro ato, quando Pôncia e Bernarda criticam Paca la Roseta por seu comportamento com os homens nos olivais:

PONCIA. *Hablaban de Paca la Roseta. Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron a la grupa del caballo hasta lo alto del olivar.*

BERNARDA. *¿Y ella?*

PONCIA. *Ella tan conforme. Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra. ¡Un horror!*

BERNARDA. *¿Y qué pasó?*

PONCIA. *Lo que tenía que pasar. Volvieron casi de día. Paca la Roseta traía el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza.*

BERNARDA. *Es la única mujer mala que tenemos en el pueblo.*

PONCIA. *Porque no es de aquí. Es de muy lejos. Y los que fueron con ella son también hijos de forastero. Los hombres de aquí no son capaces de eso (García Lorca, 1998, p. 26).*

Aos olhos de Bernarda, Paca la Roseta não é uma “boa mulher” por não agir de acordo com o que ela considerava correto. Situação semelhante ocorre no segundo ato, quando se descobre que uma menina solteira da região teve um filho e, desesperada, o matou e o escondeu sob algumas pedras, mas o corpo da criança foi encontrado por cães. Bernarda mostra-se uma pessoa desprovida de qualquer compaixão, uma vez que lidera um grupo para agredir a moça com varas de oliva:

BERNARDA. ¿Qué ocurre?

PONCIA. La hija de la Librada, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién.

ADELA. ¿Un hijo?

PONCIA. Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras; pero unos perros, con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos.

BERNARDA. Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla.

ADELA. ¡No, no, para matarla no!

MARTIRIO. Sí, y vamos a salir también nosotras.

BERNARDA. Y que pague la que pisotea su decencia.

Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor.

ADELA. ¡Que la dejen escapar! ¡No salgáis vosotras!

MARTIRIO (mirando a ADELA). ¡Que pague lo que debe!

BERNARDA (bajo el arco). ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!

ADELA (cogiéndose el vientre). ¡No! ¡No!

BERNARDA. ¡Matadla! ¡Matadla! (García Lorca, 1998, p. 84).

Por outro lado, sua aceitação para com os excessos masculinos, tanto antes quanto após o casamento, evidencia que, para ela, havia uma impossibilidade de movimento em direção da igualdade entre os gêneros. Edwards (1998) lembra que García Lorca apoiou fortemente os primeiros anos da Segunda República Espanhola (1931-1936), a qual tentou melhorar o *status* das mulheres através de um governo de orientação mais esquerdista. Entretanto, esta proposta de governo foi derrotada quando a direita voltou ao poder, em 1933.

Ao final da peça, Martírio descobre o relacionamento de Adela com Pepe e, mais uma vez, tem-se a aliança de um oprimido com seu opressor. Martírio, desesperada de ciúmes, invoca a autoridade de Bernarda, na tentativa de

reprimir o comportamento de Adela, que está, então, decidida a sair de casa e viver sua vida ao lado de Pepe:

BERNARDA. Quietas, quietas. ¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo entre los dedos!

MARTIRIO (señalando a ADELA). ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!

BERNARDA. ¡Esa es la cama de las mal nacidas! (Se dirige furiosa hacia ADELA)

ADELA (haciéndole frente). ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (ADELA arrebatando un bastón a su madre y lo parte en dos.) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe! (GARCÍA LORCA, 1998, p. 113-114).

Adela declara que não aguenta mais o horror que é viver sob o teto de Bernarda Alba e, em um ato de enfrentamento, quebra a bengala de Bernarda, a qual, durante toda a peça é denominada como *bastón*, entretanto, ao final da peça, Adela a chama de *vara*. De acordo com Luciana Montemezzo (2006), a diferença na nomenclatura que ocorre ao final da peça não é algo aleatório, pois a fala de Adela enfatiza ainda mais a representação autoritária do objeto carregado por Bernarda Alba, visto que *vara* é um símbolo de poder e está relacionada diretamente aos mandatários. Ao enfrentar sua mãe em nome de sua paixão por Pepe, Adela rejeita o código de honra fundado na manutenção das aparências e no credo da superioridade masculina e, dessa forma, afirma seu direito à própria sexualidade, segundo Ian Gibson (1989).

Bernarda, por sua vez, continua mais preocupada com a honra, o nome e a reputação de sua família. Diante de sua atitude de sair com uma espingarda atrás de Pepe, cabe lembrar que o Código Penal espanhol de 1870 e, que esteve em vigor até 1963, permitia que o marido limpasse a honra com sangue (Edwards, 1998). Segundo destaca Edwards (1998), apesar dessa situação precisa não aparecer na obra, tudo leva a crer que Bernarda Alba partilhava dessa mentalidade. Ruiz Ramón (1984) defende que, em um universo estruturado tal como a casa de Bernarda Alba, há apenas duas saídas para o caso de não se aceitar a lei imposta pela matriarca: essas seriam a loucura, como é o caso de Maria Josefa, ou o suicídio, como é o caso de Adela, uma vez que são formas extremas de se rebelar contra as imposições da matriarca. Adela, ao cometer suicídio, acaba por questionar esse universo em que estão todas inseridas. Entretanto, esse questionamento não o destrói, uma vez que a imposição do silêncio e a exigência, por parte de Bernarda Alba, para que todos soubessem que sua filha caçula havia morrido virgem, fecha ainda mais hermeticamente esse mundo e o consolida contra a verdade e a morte (Ruiz Ramón, 1984).

Retoma-se, nesse contexto, o que Foucault (2005) fala sobre a dominação dos corpos, uma vez que os corpos que habitavam a casa de Bernarda Alba

estavam sob constante vigilância e dominação de Bernarda. Em sua obra *Vigiar e punir*, Foucault (2005) explica que as prisões, nos seus dispositivos mais explícitos, sempre aplicam certas medidas de sofrimento físico, como complementos punitivos referentes ao corpo e destaca que, sob o nome de crimes e delitos julgam-se também as paixões, os instintos, assim como enfermidades, inaptações ou até mesmo, efeitos de ambiente. Pensando-se no caso da peça lorquiana, pode-se entender que as filhas e a mãe de Bernarda Alba eram constantemente punidas por Bernarda em função de suas paixões e de seus instintos e, sendo assim, tais punições aconteciam sob a forma de privação sexual e o impedimento de sair de casa, ou seja, complementos punitivos referentes ao corpo.

Deve-se destacar que mesmo os métodos mais “suaves”, como trancar ou corrigir, sempre são aplicados *sobre os corpos*, com vistas ao controle de suas forças, sua utilidade, sua docilidade e sua submissão. Sendo assim, todos os corpos estão diretamente mergulhados em um campo político, de forma que as relações de poder têm alcance imediato sobre eles: investem, marcam, dirigem, sujeitam a trabalhos, obrigam a cerimônias e, dessa maneira, os corpos apenas são considerados úteis se são, ao mesmo tempo, *produtivos e submissos* (Foucault, 2005). Em se tratando da peça de García Lorca, pode-se pensar na casa de Bernarda Alba como um campo político, no qual a matriarca exercia seu poder sobre os corpos que ali habitavam. Nesse contexto, o suicídio de Adela e o enlouquecimento de Maria Josefa podem estar relacionados ao fato de serem os únicos corpos da família que não se docilizaram, não foram submetidos às relações de poder estabelecidas dentro daquele campo político e, dessa forma, não eram mais corpos úteis, uma vez que não eram submissos.

“El cometa Halley”, de Reinaldo Arenas

“El cometa Halley” integra a obra *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*, um conjunto de doze contos, produzidos entre os anos de 1963 e 1987, tanto na época em que Reinaldo Arenas ainda vivia em Cuba quanto na época do seu exílio nos Estados Unidos, e publicados postumamente, em 1995. O conto “El cometa Halley” foi escrito em janeiro de 1986, no ano da segunda passagem do cometa Halley pela Terra, e cinquenta anos após García Lorca ter escrito a peça *La Casa de Bernarda Alba*.

Em “El cometa Halley”, Arenas propõe um novo final para as irmãs Alba. Neste conto, Adela foi salva do suicídio por suas irmãs e todas elas, com a ajuda de Pôncia, fogem da casa materna e iniciam uma nova vida em Cuba. Adela, a

mais jovem das irmãs está, então, grávida de Pepe. Após se envolver em vários relacionamentos e ter vários pretendentes a assumir a paternidade de seu filho, tem seu filho roubado pelas irmãs, que se isolam em uma cidade interiorana e vivem uma vida dedicada à religião, sendo chamadas de “monjas espanholas” pelo povoado local. Dezoito anos após o nascimento do filho de Adela e às vésperas da segunda passagem do cometa Halley pela Terra, Adela reaparece e, influenciadas pelos boatos de fim do mundo, as irmãs vivenciam uma noite dionisíaca, depois da qual decidem abrir um prostíbulo, chamado “Cometa Halley”.

A referência à peça de Lorca aparece logo na epígrafe do conto, com a frase “*Nadie puede conocer su fin*” (García Lorca, 1998, p. 76). Na peça de García Lorca, essa frase é dita no segundo ato da peça, por Pôncia, em uma conversa com Bernarda Alba. Na conversa em questão, Pôncia e Bernarda Alba debatem a respeito da fotografia de Pepe, que sumiu das coisas de Angústias e foi encontrada nas coisas de Martírio:

PONCIA (con odio envuelto en suavidad). *A Martirio se le olvidará esto.*

BERNARDA. *Y si no lo olvida peor para ella. No creo que ésta sea la ‘cosa muy grande’ que aquí pasa. Aquí no pasa nada. ¡Eso quisieras tú! Y si pasara algún día estás segura que no traspasaría las paredes.*

PONCIA. *¡Eso no lo sé yo! En el pueblo hay gentes que leen también de lejos los pensamientos escondidos.*

BERNARDA. *¡Cómo gozarías de vernos a mí y a mis hijas camino del lupanar!*

PONCIA. *¡Nadie puede conocer su fin!*

BERNARDA. *¡Yo sí sé mi fin! ¡Y el de mis hijas! El lupanar se queda para alguna mujer ya difunta ...* (García Lorca, 1998, p. 76).

Bernarda, como sempre, está mais preocupada com a posição da família perante a sociedade local e deseja que não surjam boatos a respeito do atrito entre as duas irmãs por causa de Pepe. Pôncia alega que, no povoado, há pessoas que, de longe, conseguem ler os pensamentos dos outros e, nesse momento, Bernarda acusa Pôncia de desejar ver suas filhas em um prostíbulo. Nesta ocasião, então, Pôncia fala a frase que serviu de epílogo para o conto de Arenas: “*¡Nadie puede conocer su fin!*”. Considerando-se o contexto em que esta frase foi dita, na obra de García Lorca, a sua referência no conto de Arenas permite que, desde o começo do texto, já se tenha uma ideia dos rumos que o autor cubano pretende dar à sua narrativa. Além disso, deve-se destacar que, ao fazer referência a um prostíbulo, Bernarda se refere ao passado da mãe de Pôncia, que era prostituta, o que é confirmado pela continuação do diálogo na peça lorquiana, quando Pôncia diz a Bernarda: “*Poncia (fiera). ¡Bernarda, respeta la*

memoria de mi madre!" (García Lorca, 1998, p. 78). Sob este ponto de vista, a observação de Pôncia, quando relacionada ao conto de Reinaldo Arenas, pode ser interpretada como uma profecia.

A narrativa de Reinaldo Arenas inicia-se no verão de 1891, com a fuga das irmãs Alba da casa materna. Do ponto de vista histórico, sabe-se que foi no ano de 1891 que o Partido Revolucionário Cubano foi criado, encabeçado, entre outros líderes, por José Martí, com o objetivo de lutar pela independência de Cuba, que aconteceu em 1898, o mesmo ano do nascimento de García Lorca. O ano de 1891 pode ser significativo para a fuga das irmãs Alba, uma vez que representa o início da busca por suas independências, assim como foi para Cuba, um ano que significou o início da luta pela independência da Espanha. Entretanto, assim como as irmãs Alba não podiam conhecer seu fim, como diz a epígrafe do conto de Reinaldo Arenas, Cuba também não podia conhecer seu fim, ou seja, não poderia saber que anos após sua luta por independência teria um período de fortes repressões a homossexuais e artistas, como aconteceu na ditadura de Fidel Castro.

No conto, ao asseverar que *"no sucedieron las cosas, sin embargo, de esa manera"* (Arenas, 2000, p. 83), o narrador areniano justifica a apropriação do texto lorquiano e conseqüentemente, a transformação que faz no mesmo. A referência direta a Federico García Lorca, sugerindo que o dramaturgo teria deixado sua peça truncada e confusa, leva o leitor a crer que essa nova história poderia sanar as falhas e lacunas do texto lorquiano, e dessa forma, se utiliza do hipotexto como recurso intertextual (Maciel, 2008). O narrador justifica o fato de García Lorca ter deixado a sua história truncada e confusa, alegando que o próprio García Lorca teria partido atrás de Pepe:

Y si García Lorca dejó la historia trunca y confusa, lo justificamos. Aún más arrebatado – y con razón – que sus propios personajes, se fue detrás de Pepe el Romano, "ese gigante con algo de centauro que respiraba como si fuera un león"... Pocas semanas después (pero ésa es otra historia) el pobre Federico parecía a manos de aquel espléndido truhán, quien luego de desvalijarlo, ay, y sin siquiera primero satisfacerlo (hombre cruelísimo), le cortó la garganta (Arenas, 2000, p. 83-84).

Esse trecho apresenta uma possível referência à vida pessoal de Lorca. O fato de que *"pocas semanas"* depois de finalizar sua história, García Lorca padecia nas mãos de Pepe pode ser uma referência ao seu assassinato, pouco tempo depois de completar a peça *La casa de Bernarda Alba*. Pode-se também pensar no Pepe areniano como um inimigo, que ronda, mas não aparece nem se identifica, uma vez que assassina García Lorca, quase como uma personificação da ditadura

de Franco que estava prestes a começar na Espanha, quando o dramaturgo foi assassinado.

O narrador areniano decide por fazer Adela renascer, ao contrário do que sucede na peça trágica de García Lorca. No conto, após fazer referência a como as coisas se sucederam na peça lorquiana, o narrador apresenta a sua transformação dos fatos:

Pues bien, mientras Bernarda Alba disponía, con implacable austeridad, los funerales de su hija, las cuatro hermanas, ayudadas por la Poncia, descolgaron a Adela y entre bofetadas, gritos y reproches la resucitaron o, sencillamente, la hicieron volver de su desmayo (ARENAS, 2000, p. 84).

As cinco irmãs fogem, então, da casa de Bernarda Alba, convencidas de que a fuga é melhor do que viver sob a égide daquela mulher temível e partem, à noite, sob a luz da lua, um elemento que se faz presente na poesia de García Lorca e, que é lembrado pelo narrador do conto areniano: *“bajo una luna – hay que reconocerlo – espléndidamente lorquiana”* (Arenas, 1995, p. 84). Na poética lorquiana, a lua apresenta muitos significados, em virtude da variedade de suas manifestações, e tem uma função estrutural em muitos de seus poemas. Além de representar, na maioria das vezes, o feminino, também pode representar a morte, uma vez que, ligada à paisagem noturna, evoca uma multiplicidade de sentimentos, como a tristeza e a melancolia. Nesse sentido, na poesia de García Lorca, a lua tem um sentido poético diferente do tradicional, pois para os poetas das décadas de 1920 e 1930, a lua tinha um caráter essencialmente romântico, e García Lorca atribui a esse astro um caráter maléfico. Para ele, a lua tem um poder fatídico de mistério sobre a vida e sobre a morte, representando, de maneira simbólica, a morte, como ocorre no poema *“La luna y la muerte”* (Arango, 1998a). Também pode aparecer como um elemento de fascinação, como algo encantador, mas que na realidade é fúnebre, como ocorre em *“Romance de la luna, luna”* (Arango, 1998b).

No que diz respeito à simbologia presente nas peças teatrais de García Lorca, Montemezzo (2009) salienta que os textos dramáticos lorquianos são compostos de um subtexto, que não são menos importantes do que o texto explícito. O subtexto estabelece uma rede de significações, através das quais, é possível que se atribua significações mais profundas em relação à totalidade de sua produção literária. O próprio García Lorca propôs, em uma entrevista dada ao jornal *El Mercantil Valenciano*, do dia 15 de novembro de 1935, que suas peças fossem analisadas segundo dois pontos de vista: o Plano Natural e a Vertente do Poeta:

Mi teatro tiene dos planos: una vertiente del poeta, que analiza y que hace que sus personajes se encuentren para producir la idea subterránea, 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 (Martín, 1989, p. 42 apud Montemezzo, 2009, p. 129).

Sendo assim, o Plano Natural corresponde às referências sócio-históricas, bem como com sua relação com a política dos anos 1930, e a Vertente do Poeta atenta para o universo poético simbólico, que perpassa as peças de García Lorca (MONTEMEZZO, 2009). A lua aparece em *Bodas de sangre*, a primeira peça da *Trilogia da Terra Espanhola*, quando ilumina a noite, permitindo que o Noivo encontre Leonardo, o ex-namorado da Noiva e, a pessoa com quem ela foge no dia de seu casamento. Esse encontro leva ambos à morte. A lua, nessa peça não representa a lua romântica dos enamorados; ela exerce um papel de delatora, ao iluminar a noite e permitir o encontro dos jovens rivais e ao auxiliar a luta entre ambos.

Pode-se pensar que a lua esplendidamente lorquiana a que o narrador do conto se refere esteja relacionada ao seu caráter feminino e, também, à morte simbólica que representa, uma vez que, ao fugir da casa materna e deixar para trás não apenas a casa de Bernarda Alba, mas a Andaluzia e a Espanha, as irmãs tentam “matar” todo o passado de opressão e repressão a que estavam submetidas.

Quando se instalam em Cuba, para desgosto de suas irmãs, Adela faz muito sucesso entre os homens, ao contrário das demais. Entretanto, o que as irmãs consideram um escândalo, e que se torna digno de condenação, é o fato de vinte e cinco homens se oferecem para assumir a paternidade do filho de Adela, na ocasião em que seu filho nasce:

Veinticinco hombres rotundos (entre ellos seis negros, cuatro mulatos y un chino) reclamaron la paternidad del niño, alegando que el mismo era sietemesino. Las cuatro hermanas, que vieron en el rostro del recién nacido la imagen de Pepe el Romano, no pudieron tolerar aquella ofensa – aquel triunfo – de Adela (Arenas, 2000, p. 86).

O triunfo de Adela, ou seja, o fato de ter tido um relacionamento com Pepe e ter um filho como prova viva desse relacionamento, fez com que as quatro irmãs decidissem que a irmã caçula não era digna de criar o bebê e assim, optaram por partir para Cárdenas com o sobrinho. Deve-se salientar que a paternidade do filho de Adela, ao ter sido reclamada por vinte e cinco homens

(entre eles, seis negros, quatro mulatos e um chinês) pode representar um importante indicativo do componente multiétnico de que é composta a sociedade cubana.

Angústias, Madalena, Amélia e Martírio estabeleceram-se perto do mar, em Cárdenas, um vilarejo afastado, com o jovem José de Alba, filho de Adela. Ao iniciar a vida nesse novo vilarejo, as quatro irmãs prometeram deixar de ser mulheres, após Angústias proferir a frase “*Nacer mujer es el mayor de los castigos*” (Arenas, 2000, p. 87) – e o conseguiram. A partir desse dia, as quatro irmãs Alba dedicaram-se apenas à educação do sobrinho, à religião e ao comércio de tecidos, sua fonte de sobrevivência. Salienta-se que essa mesma frase também aparece na peça lorquiana: “*Nacer mujer es el mayor de los castigos*” (García Lorca, 1998, p. 62). Na peça de García Lorca, a frase é proferida por Amélia quando, em uma conversa, Pôncia revela a ela, a Adela e a Madalena que já deu dinheiro para seu filho mais velho sair com prostitutas.

PONCIA. *De muy lejos. Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras! Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar. Yo los vi de lejos. El que la contrataba era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo.*

AMELIA. *¿Es eso cierto?*

ADELA. *¡Pero es posible!*

PONCIA. *Hace años vino otra de éstas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas.*

ADELA. *Se les perdona todo.*

AMELIA. *Nacer mujer es el mayor castigo.*

MAGDALENA. *Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen* (García Lorca, 1998, p. 62).

Na sequência, Adela reclama, dizendo que aos homens tudo é perdoado, e Amélia verbaliza a frase que se repete no conto de Reinaldo Arenas. Madalena, por fim, resume a situação vivenciada não apenas por elas, mas pelas mulheres em geral, ao afirmar que nem seus olhos lhe pertencem. Assim, ao fazer essa afirmação, Madalena salienta que as mulheres não eram donas de seus corpos, de suas vidas, ou de seus destinos.

Após a decisão de deixar de serem mulheres, as quatro irmãs voltaram a usar apenas roupas pretas e, da mesma forma, colocaram cortinas escuras na casa. De Adela, nunca mais falaram. A história que contavam a José de Alba e aos outros era que era o sobrinho que trouxeram da Espanha, após a morte de sua mãe, no parto. Tal história foi tão verossímil que as próprias irmãs passaram, com o tempo, a acreditar nela.

Nesse período, as *monjas españolas* chegaram a ser as mulheres mais respeitadas de toda Cárdenas, tendo sido citadas pelo padre no sermão da missa de Domingo de Páscoa. As irmãs também exerciam atividades na igreja, tamanha era sua devoção: Angústias exercia o papel de sacristã, e as irmãs tiravam o pó do altar, varriam a igreja e *lavavam* o piso, com a mesma disciplina que o fariam no caso de estarem sendo supervisionadas por Bernarda Alba. O narrador destaca que as irmãs faziam essas atividades por devoção, e não por obrigação ou hipocrisia³.

Observa-se que Angústias, Madalena, Amélia e Martírio, após se mudarem para Cárdenas, voltaram a ter um comportamento muito semelhante ao que tinham quando ainda viviam na Espanha. As cinco irmãs fugiram da casa de Bernarda Alba, buscando mais autonomia e liberdade. Entretanto, em determinado momento, quatro delas voltaram a se comportar como se estivessem sendo vigiadas por sua mãe, Bernarda Alba. Durante o tempo que residiram em Cárdenas, as quatro irmãs Alba, ao decidirem deixar de ser mulheres e se dedicarem exclusivamente ao trabalho, à religião e ao sobrinho, deixaram sua sexualidade de lado. Nesse contexto, o narrador areniano retoma o hipotexto lorquiano:

Sí, ninguna de ellas se acordaba ya de haber tenido – las palabras son de la Poncia – “una lagartija entre los pechos”. Mucho menos de que alguna vez llevaran entre las piernas – la expresión es de Martirio – “una especie de llamarada” (Arenas, 2000, p. 91).

Nesse trecho, o narrador retoma duas passagens da peça de García Lorca, uma delas dita por Pôncia, no segundo ato (para se referir às inquietações e desassossegos que Adela sentia, que tinham por pano de fundo algo de ordem sexual); a outra, dita por Martírio, também no segundo ato, ocorre em uma ocasião em que as irmãs conversam sobre o calor.

Apenas algo insólito poderia alterar a rotina dessas irmãs e retirá-las de suas vidas de renúncias. Tal fato sucedeu na primavera de 1910, com a passagem do Cometa Halley pela Terra. O narrador não enumera, mas comenta que a imprensa da época falava sobre as catástrofes que ocorreriam na Terra com a chegada do Cometa Halley. Entre as previsões catastróficas, a única citada é a previsão de um famoso escritor da época, o senhor García Markos, que também

³ Aqui, cabe recordar outra peça de García Lorca, *Yerma*, na qual as duas cunhadas da protagonista também eram mulheres encarregadas de cuidar da igreja e, em determinado momento da peça, mudam-se para a casa do casal, para tomarem conta de Yerma, a pedido de seu irmão, Juan.

se considerava astrônomo, autor, entre outras obras, de *El amor en los tiempos del vómito rojo*.

Nesse trecho, há uma clara referência ao escritor colombiano Gabriel García Márquez, amigo pessoal de Fidel Castro e simpatizante da Revolução Socialista que ocorreu em Cuba. O fato de Gabriel García Márquez ser um simpatizante do regime Castro em Cuba fez com que o escritor colombiano se tornasse um desafeto de Reinaldo Arenas. No conto, García Markos aparece como o autor de uma série de artigos pseudocientíficos, que em poucas semanas se tornaram conhecidos no mundo inteiro e, entre outras coisas, Markos afirmava que:

[...] conjuntamente con el fin del mundo, nos azotaría una plaga de centauros, hipogrifos, peces ígneos, extrañas aves viscosas, ballenas fosforescentes y “otros monstruos estratosféricos” que, producto de la colisión, caerían también sobre este mundo junto con la lluvia de aerolitos. Y todo eso fue también tomado al pie de la letra por la inmensa mayoría. No olvidemos que aquéllos (como todos) eran tiempos mediocres en los que la estupidez se confundía con la inocencia y la desmesura de la imaginación (Arenas, 2000, p. 92-93).

Nesse contexto, pode-se pensar que o narrador do conto areniano não está fazendo uma crítica estética à produção literária de Gabriel García Márquez, uma vez que o trecho citado apresenta claras referências ao seu premiado romance *Cien años de soledad* (1967), mas uma crítica política, especialmente pela referência de que suas palavras foram tomadas ao pé da letra por uma grande maioria de pessoas, assim como ocorreu com as palavras de Fidel Castro.

Na ficção, a população de Cárdenas, assustada com as previsões apocalípticas de García Markos e seus seguidores, principalmente após o padre local predizer o fim do mundo, baseado em prenúncios bíblicos, passou a construir refúgios subterrâneos e, em alguns casos, cometer suicídio. Ambas as atitudes foram altamente condenadas pelo padre, em seus sermões, e por seus seguidores, entre eles, as quatro irmãs Alba. Na fatídica noite de 11 de abril de 1910, quando se anunciava, para as primeiras horas da madrugada, a conjunção do Cometa Halley com a Terra e, portanto, o fim do mundo, muitos habitantes de Cárdenas optaram por não seguir as instruções do padre local e, ao invés de se dedicarem ao arrependimento e à oração, decidiram desfrutar as últimas horas que lhes restavam. Sendo assim, grupos de jovens embriagados saíram pelas ruas, cantando músicas consideradas atrevidas e usando expressões tidas como

desavergonhadas. A esses jovens, uniram-se mulheres que até então levavam uma vida relativamente discreta.

Em meio ao barulho e ao escândalo que se fazia na rua, alguém bateu à porta da família Alba. Era Adela que reaparecia anos depois, vestida com um traje de noite e trazendo, em sua bagagem, um baú com excelentes vinhos, um gramofone e um quadro, que reproduzia o retrato de Pepe. Sob as alegações de que parecia ser a única cristã daquela família, uma vez que era a única capaz de perdoar, e que aquelas eram as últimas horas que lhes restavam no mundo, Adela obteve o perdão de suas irmãs e o reconhecimento de seu filho. Ao conquistar esse perdão, o quadro com a imagem ampliada de Pepe foi colocado, por Adela, na parede da sala, o que deixou todos transformados. Nesse momento, Adela pede um saca-rolhas e tem-se início uma festa dionísica pois, diante da possibilidade do fim do mundo, as irmãs resolvem aproveitar os últimos momentos que lhes restavam na vida.

Adela começa, então, a cantar:

Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo,
el segador pide rosas
para adornar su sombrero
(Arenas, 2000, p. 100).

Este trecho, que também está presente no hipotexto lorquiano, é um exemplo da simbologia do calor presente na casa como uma metáfora do desejo sexual reprimido, e reaparece no conto de Reinaldo Arenas, apesar de não fazer referência direta à peça do dramaturgo granadino. Enquanto na peça de García Lorca o calor aparece como metáfora, e a abertura de portas e janelas como uma sugestão para a interação com o outro, no conto de Reinaldo Arenas a interação entre os personagens, na forma de uma comunhão amorosa aparece de forma explícita por parte de Adela, que sempre foi a filha que demonstrou ter mais consciência do autoritarismo e da repressão que todas vivenciavam.

Adela, como na peça de García Lorca, continua sendo uma personagem muito marcante, que desafia tanto sua família quanto as convenções que lhe são impostas para viver suas paixões e exercer sua sexualidade com maior liberdade. A personagem toma voz para comparar o momento que estão vivenciando, a aproximação do Cometa Halley do planeta Terra, com toda a situação de repressão que elas sempre vivenciaram na casa materna e, especialmente, a repressão sexual vivida não apenas interior da casa de Bernarda Alba, mas

também de forma internalizada pelas quatro irmãs de Adela, que continuaram vivendo, em Cárdenas, uma vida semelhante à que levavam junto à mãe.

Ao comparar a situação familiar vivenciada com a passagem do Cometa Halley pela Terra, Adela comenta que:

- Sí – dijo, señalando para el cometa –. Esa bola de fuego que ahora cruza el cielo y que dentro de pocas horas nos aniquilará, es la bola de fuego que todas ustedes – y señaló tambaleándose a sus cuatro hermanas – llevan entre las piernas y que, por no haberla apagado en su momento oportuno, ahora se remonta y solicita justa venganza – aquí algunas intentaron protestar, pero Adela siguió hablando a la vez que servía más vino –. Esa bola de fuego es el carbón encendido que Bernarda Alba quería ponerle en la vagina a la hija de la Librada por haber sido mujer. ¡Hermanas!, esa bola de fuego son ustedes, que no quisieron apagar en vida sus deseos, como lo dice yo, y ahora van a arder durante toda la eternidad. Sí, es un castigo. Pero no por lo que hemos hecho, sino por lo que hemos dejado de hacer (Arenas, 2000, p. 101-102).

O narrador, ao dar voz a Adela, retoma também acontecimentos ocorridos na peça lorquiana, na ocasião em que a filha de Librada engravidou e Bernarda Alba liderou uma campanha contra a jovem, pregando que a população local deveria agredi-la com varas de olivais, por não ser uma mulher decente: “*¡Acabar com ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!*” (García Lorca, 2007, p. 84). Adela evidencia, assim, não apenas o pavor de Bernarda Alba diante de mulheres que se permitiam vivenciar seus sentimentos e desejos, mas ressalta, no trecho citado, o quanto a visão de mundo de Bernarda Alba acompanhou a maioria de suas filhas, de maneira que escapar da casa materna e tentar viver longe da mãe não foi suficiente para libertá-las do modo de vida que tinham na Espanha. Em outras palavras, Adela salienta que, mesmo estando em outro país, do outro lado do oceano e longe de Bernarda Alba, as irmãs continuaram, por muito tempo, com as ideias maternas internalizadas.

Na sequência do conto, Adela propõe à sua família que suas últimas horas sejam de uma verdadeira comunhão amorosa. A família Alba entra em casa e liga o gramofone e, a seguir, formam-se os casais para a dança: Angústias com José, filho de Adela, então transformado em Pepe, Madalena com Amélia e Martírio com Adela. Nesse momento, Martírio revela a Adela o que realmente a motivou a delatá-la a Bernarda Alba, na peça lorquiana:

- No fue por amor a Pepe el Romano por lo que te delaté ante mamá – le dijo Martirio a manera de respuesta –, sino por ti.
- Siempre lo sospeché – le respondió Adela –. Y ambas mujeres se abrazaron (Arenas, 2000, p. 103).

Esse trecho do conto faz referência a um acontecimento específico ocorrido em *La casa de Bernarda Alba*: o momento em que Martírio delatou sua irmã Adela a Bernarda Alba, revelando que Adela estava em um encontro amoroso com Pepe. No início do conto, o narrador areniano propõe-se a fechar algumas lacunas que supõe que teriam ficado em aberto na peça de García Lorca, e essa revelação de Martírio é um desses casos. Na peça de García Lorca, o leitor é levado a supor que Martírio denuncia a irmã à mãe porque também é apaixonada por Pepe. Entretanto, no conto de Reinaldo Arenas, Martírio revela o que seria a verdade encoberta, aos olhos do narrador areniano: a paixão de Martírio pela própria irmã, e não por Pepe. Nessa comunhão amorosa, da qual, além das cinco irmãs Alba, participaram também José Alba (filho de Adela), o cocheiro e, posteriormente, outros camponeses, todas as mulheres foram possuídas por todos os homens e apenas Martírio aproveitava-se dos momentos de confusão para aproximar-se de Adela: *“Sólo Martirio aprovechaba a veces la confusión para abandonar los brazos de algún rufián e irse hasta los pechos de Adela”* (Arenas, 2000, p. 105).

Na manhã do dia seguinte, a família Alba percebeu que o mundo não tinha acabado e o quadro com a imagem de Pepe havia misteriosamente sumido, o que, entretanto, não preocupou aos demais. O fato de ninguém ter se preocupado com o sumiço do quadro de Pepe corrobora com a possível imagem do Pepe areniano, já comentada anteriormente, como a figuração de um inimigo que ronda, mas não aparece ou se identifica propriamente. No início do conto, aparece como o responsável pelo assassinato de García Lorca, como uma personificação da ditadura de Franco, que estava prestes a começar na Espanha, e no final do conto, sua imagem apareceu como um símbolo de todas as repressões vivenciadas pelas irmãs Alba e, possivelmente, no contexto cubano, como uma personificação do regime de Fidel Castro na ilha.

Ao final do conto, o narrador expõe que, no dia seguinte à passagem do cometa Halley pela Terra, Adela arrancou a placa que havia na porta da casa, com a inscrição *“Villalba Flores y Tejidos”*, e a substituiu por outra, na qual contava o nome *“El cometa Halley”*. *“El cometa Halley”* transformou-se em um dos mais famosos e prestigiados prostíbulos de Cárdenas, podendo ser comparado com estabelecimentos de Havana e até mesmo de Barcelona e Paris. Durante muitos anos, as próprias fundadoras, as irmãs Alba, atenderam aos clientes. Na sequência, o narrador informa que não pode dar mais detalhes sobre a vida das irmãs Alba, exceto que *“sólo podemos afirmar, y con amplio conocimiento de causa, que ninguna de ellas murió virgen”* (Arenas, 2000, p. 107). Essa frase de encerramento

do conto contrasta fortemente com as últimas palavras de Bernarda Alba, na peça *La casa de Bernarda Alba*, quando ordena silêncio e sentencia: “*Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!*” (García Lorca, 1998, p. 118).

Considerações finais

O conto “*El cometa Halley*”, escrito por Reinaldo Arenas cinquenta anos após García Lorca ter escrito a sua peça *La casa de Bernarda Alba* guarda diversas semelhanças com a peça do autor granadino. No referido conto, Reinaldo Arenas propõe um novo final para a última peça escrita por García Lorca e, dessa forma, o conto apresenta basicamente os mesmos personagens presentes na peça; mas em um espaço distinto, uma vez que Reinaldo Arenas propõe uma nova vida para as irmãs Alba em território cubano.

Pode-se dizer que um dado de extrema relevância nas duas obras é o fato de que *oprimidos se aliam aos opressores*, ou então, repetem com outras pessoas a opressão que sofrem, gerando uma espécie de *círculo vicioso da opressão*. Em *La casa de Bernarda Alba*, Angústias busca a autoridade de Bernarda sempre que deseja, de alguma forma, reprimir o comportamento das irmãs e, dessa forma, colabora com a opressão materna, que ela também sofre, sempre que lhe é conveniente.

Em “*El cometa Halley*”, Angústias, Madalena, Amélia e Martírio repetem a visão maniqueísta de Bernarda. Em *La casa de Bernarda Alba*, no que se refere ao comportamento feminino e ao exercício da sexualidade feminina. Na peça de García Lorca, Bernarda dividia as boas mulheres das más mulheres, que segundo ela, eram aquelas que tinham um comportamento condenável. Esse fato se reflete quando ela condena o comportamento de Paca la Roseta e toma proporções maiores quando Bernarda organiza um ato violento para agredir a filha de Librada, pois a jovem teve um filho sendo solteira. No conto de Reinaldo Arenas, as irmãs repetem essa visão acerca das mulheres quando excluem Adela da relação familiar e a julgam incapaz de criar seu filho (devido ao seu comportamento e à forma livre como Adela exerce sua sexualidade). Percebe-se, assim, tanto na peça como no conto, a falta de empatia e de alteridade de mulheres para com mulheres, uma vez que tanto em uma obra como em outra, mulheres são algozes, perpetuando a opressão sobre outras mulheres.

No que diz respeito ao comportamento das irmãs Alba, deve-se destacar que em *La casa de Bernarda Alba* as irmãs trajavam roupas pretas, em sinal do luto que deviam guardar pela morte do segundo marido de Bernarda, sendo

impedidas de sair de casa e de se relacionar com as pessoas do povoado onde viviam. Entretanto, tudo isso era uma imposição materna. Em *“El Cometa Halley”*, após escaparem da Espanha e do jugo de Bernarda, quatro irmãs repetem esse comportamento em território cubano. Angústias, Madalena, Amélia e Martírio, ao se mudarem para Cárdenas, passam a levar uma vida muito semelhante à vida que levavam na Espanha, conforme aparece na peça lorquiana: voltam a usar roupas pretas, saem de casa apenas para ir à missa, e pouco convivem com os cidadãos de Cárdenas. No entanto, essa não é mais uma imposição materna, é uma decisão das irmãs. Ao relatar a forma como as irmãs comportam-se em Cuba, repetindo a vida que tinham na casa materna, Reinaldo Arenas evidencia o quanto são fortes as opressões e repressões internalizadas, pois as irmãs já não estavam sob o controle de Bernarda, mas Bernarda continuava exercendo um forte controle sobre elas.

Outro aspecto que merece atenção é a caracterização da personagem Adela. Essa personagem representa, em *La casa de Bernarda Alba*, uma voz dissonante; juntamente com a sua avó Maria Josefa, são as duas únicas pessoas que se levantam contra a tirania exercida por Bernarda sobre a família por ela comandada. Na peça de García Lorca, a filha caçula reivindica autonomia em diversos momentos da peça: para amar, para exercer sua sexualidade de maneira mais livre, para desafiar a autoridade materna, não apenas no plano discursivo, mas também em suas atitudes, especialmente quando se relaciona às escondidas com Pepe. Ademais, a Adela lorquiana manifesta-se como uma voz na defesa das mulheres, quando se posiciona contra as intenções de Bernarda de organizar um motim para agredir a filha de Librada, que teve um filho sendo solteira. A Adela da peça lorquiana, por não suportar tamanha opressão e tirania, acaba por se suicidar, ao final da peça, pagando com a vida por sua rebeldia e, mesmo depois de morte, continua sofrendo a opressão de Bernarda, à medida que tem sua história silenciada pelos gritos de “silêncio!” de sua mãe, ao final da obra, exigindo que ninguém comente que ela não morreu virgem. Ao exigir isso e silenciar a história de Adela, supõe-se que Bernarda acaba por silenciar, também, os reais motivos do suicídio de Adela perante a comunidade em que vivem.

Em *“El Cometa Halley”*, Adela é salva do suicídio, ganhando uma segunda chance, ganhando mais uma vez voz para que tenha oportunidade de denunciar toda a opressão de que foi e continua sendo vitimada. No começo do conto, todas as irmãs compartilham de um mesmo sonho e de um mesmo ideal, quando partem em busca da liberdade. Entretanto, com o passar do tempo, as coisas mudam e Adela volta a ser o bode expiatório da família, vítima de preconceitos, tiranias e opressões. Mas, ao final do conto, a Adela areniana retorna, não apenas

para resgatar seu lugar e sua história naquele grupo que fugiu de Bernarda, mas para libertar as irmãs da Bernarda que elas ainda tinham dentro de si. Assim, Adela recorda e denuncia algumas injustiças que juntas viveram sob o jugo materno e, principalmente, mostra para as irmãs o quanto elas ainda vivem sob a dominação de Bernarda, mesmo tão longe, e depois de tanto tempo. Dessa forma, nas duas obras, a personagem Adela aparece como uma voz que destoa das demais, sendo a única personagem que, nas duas obras, luta por liberdade e autonomia, pela não interferência da mãe (e das demais pessoas) em seus desejos e em suas vontades. Pode-se pensar, assim, que a Adela areniana representa as vozes minoritárias, que clamam por liberdade e aceitação, sem que tenham que pagar com suas vidas pelos preconceitos e intolerâncias de que são vítimas.

Bibliografia

- ARANGO, Manuel Antonio. La luna. In: ARANGO, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998a, p. 58.
- ARANGO, Manuel Antonio. La luna en el *Romancero gitano*. In: ARANGO, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998b, p. 59.
- ARENAS, Reinaldo. El cometa Halley. In: ARENAS, Reinaldo. *Adiós a mamá (de La Habana a Nueva York)*. Barcelona: Ediciones Áltera, 2000, p. 83-107.
- ARENAS, Reinaldo. *Celestino antes del alba*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.
- EDWARDS, Gwynne. Commentary. In: GARCÍA LORCA, Federico. *The House of Bernarda Alba / La casa de Bernarda Alba* (edição bilíngue). Tradução, comentários e notas: Gwynne Edwards. Methuen Drama: London, 1998, p. V- LV.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GARCÍA LORCA, Federico. *The House of Bernarda Alba / La casa de Bernarda Alba* (edição bilíngue). Tradução, comentários e notas: Gwynne Edwards. Methuen Drama: London, 1998.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre y La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Editorial EDAF, 1998.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma y Doña Rosita la soltera*. Madrid: Editorial EDAF, 2002.

- GARCÍA LORCA, Federico. *Romancero gitano*. Barcelona: Red ediciones, 2016.
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. São Paulo: Graal, 2004.
- GONZÁLEZ, Mário. O drama *A casa de Bernarda Alba*. In: GONZÁLEZ, Mário. *Trilogia da Terra Espanhola de Federico García Lorca*. EDUSP: São Paulo, 2013, p. 79-104.
- MACIEL, Márcio Antônio de Souza. García Lorca e Arenas: vida, literatura e o diálogo na cauda d'El cometa Halley. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/002/MARCIO_MACIEL.pdf [Acesso em: 15/01/2016].
- MARTÍN, Eutimio (Org.). *Federico García Lorca: antología comentada*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989.
- MONTEMEZZO, Luciana Ferrari. O poder e as instituições em *A casa de Bernarda Alba*. *Literatura e Autoritarismo*. N. 9, 2006. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num09/art_05.php. [Acesso em: 03/07/2015].
- MONTEMEZZO, Luciana. *A Trilogia Dramática da Terra Espanhola*, de Federico García Lorca: Plano Natural e Vertente do Poeta. In: VIEIRA, André Soares; MONTEMEZZO, Luciana Ferrari; VIANNA, Vera Lúcia Lenz. (Orgs.). *Mediações do fazer literário: texto, cultura & sociedade*. Santa Maria: PPGL UFSM, 2009, p. 127-148.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. García Lorca (1898-1936) y su universo dramático. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español – siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 173-209.

Bárbara Loureiro Andreta: Graduada em Psicologia pelo Centro Universitário Franciscano (UNIFRA) e em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Acadêmica do Curso de Letras/Espanhol – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestre em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutoranda em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).
Contato: barbaraandr@hotmail.com

Luciana Ferrari Montemezzo: Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora no Departamento

de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Contato: luces70@gmail.com

Recebido: 15/04/2017

Aceito: 30/10/2018