



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS VI – POETA PINTO DE MONTEIRO
CCHE – CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS/ESPAÑHOL

JOSÉ DE SOUSA PAIVA

O TRÁGICO EM *BODAS DE SANGRE*, A PARTIR DA ÓTICA DE UNAMUNO
E NIETZSCHE

Monteiro/PB
2014

JOSÉ DE SOUSA PAIVA

O TRÁGICO EM *BODAS DE SANGRE*, A PARTIR DA ÓTICA DE UNAMUNO
E NIETZSCHE

Monografia apresentada ao Curso de Letras-
Espanhol da Universidade Estadual da Paraíba,
em cumprimento à exigência para obtenção do
grau de licenciado em Letras-Espanhol.

Orientadora: Prof^a Dr^a Cristiane Agnes Stolet Correia

Monteiro/PB
2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

P142t Paiva, José de Sousa.

O trágico em Bodas de Sangre, a partir da ótica de Unamuno e Nietzsche [manuscrito] : / José de Sousa Paiva. - 2014.
46 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras - Espanhol) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas, 2014.

"Orientação: Profa. Dra. Cristiane Agnes Stolet Correia, Departamento de Letras".

1. Sentimento trágico. 2. Unamuno. 3. Nietzsche. 4. Bodas de Sangre. I. Título.

21. ed. CDD 862

JOSÉ DE SOUSA PAIVA

O TRÁGICO EM *BODAS DE SANGRE*, A PARTIR DA ÓTICA DE UNAMUNO E
NIETZSCHE

COMISSÃO EXAMINADORA

Cristiane Agnes Stolet Correia

PROF^a DR^a CRISTIANE AGNES STOLET CORREIA

(ORIENTADORA – UEPB)

Cristina Bongestab

PROF^a DR^a CRISTINA BONGESTAB

(EXAMINADORA – UEPB)

Fábio Marques de Souza

PROF. ME. FÁBIO MARQUES DE SOUZA

(EXAMINADOR – UEPB)

Aprovado em 24 de fevereiro de 2014

Monteiro/PB
2014

Aos meus pais (*in memoriam*), meus irmãos e
sobrinhos, pilares fortes em minha vida.

AGRADECIMENTOS

A construção de um trabalho é sempre coletiva. Isso porque exige colaboração, paciência, ajuda direta e indireta. Assim, muito obrigado a todos que colaboraram direta ou indiretamente para este trabalho.

Agradeço em primeiro lugar a Deus, que me permitiu este momento. Seu fôlego de vida em mim me foi sustento e me deu coragem para questionar realidades e propor sempre um novo mundo de possibilidades.

À minha família, por acreditar em mim, seu cuidado e dedicação foi o que deram, em alguns momentos, a esperança para seguir e a certeza de que nunca estive sozinho nesta caminhada.

À minha orientadora Dr^a Cristiane Agnes Stolet Correia, pelo acolhimento, pela assistência e apoio em todos os momentos, principalmente por me fazer sentir capaz e produzir algo verdadeiramente meu.

Ao professor Fábio Marques e à professora Cristina Bongestab, componentes da banca examinadora, o meu respeito e a minha gratidão.

Ao professor Marcelo Medeiros da Silva, que sempre nos acolheu carinhosamente na UEPB, meu muito obrigado.

As minhas amigas do coração Vandeilma Xavier e Jandirene Tiburcio, pelas alegrias compartilhadas e incentivo durante todo percurso. Vocês são pessoas especiais.

Aos colegas do curso de letras: Gloria Mercia, Mariana Mamede, Fabiana Machado, Aliana Barbosa, Maria Brito, Emerson Lima, Damiana Santiago e Fabrícia Chagas pela força e amizade do convívio diário.

Ao corpo docente da Universidade Estadual da Paraíba: Luciene Almeida, Francisco Victor, Gleba Coelli, Márcio Gomes, Ana Zulema, Edjane Gomes, Luciano Albino, Joana Dark, Josefa Adriana, Jozefh Fernando, Wanderlan da Silva, Grygena dos Santos, Wigna Eriony, Ariadne Costa, Rocío Serrano, Elda Firmo Braga, Amanda Prata, Sebastiana Aparecida, Ana Caroline e Amanda Cunha. Obrigado por dedicarem seu tempo e sua experiência para que nossa formação fosse, além de tudo, um aprendizado de vida. Agradeço pela partilha do saber, pela conquista do nosso carinho e amizade.

À professora Luciete Sousa Paiva pela valiosa contribuição com nossos estágios na UEPB, cedendo seus alunos para que pudéssemos formar curso piloto no campus da Universidade.

À minha amiga de trabalho e futura professora Wadja Nascimento, sempre presente, colaborando dentro do possível. Muito obrigado pelo carinho e atenção.

Aos amigos Luciana Ferreira Lima e o futuro Dr. Rúbio Celso Correia dos Santos, pelo incentivo, força e amizade.

A todos aqueles que de alguma forma estiveram e estão próximos de mim, e que de alguma maneira contribuíram para realização deste trabalho.

Muito obrigado a todos.

Para mim, é impossível existir sem sonho. A vida na sua totalidade me ensinou como grande lição que é impossível assumi-la sem riscos.

Paulo Freire.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar o trágico dionisíaco na obra teatral de Federico García Lorca, *Bodas de Sangre*, tendo como embasamento teórico principalmente as contribuições dos pensadores Miguel de Unamuno e Friedrich Nietzsche. Na obra *Del sentimiento trágico de la vida*, de Miguel de Unamuno, a ânsia da imortalidade, a não aceitação da morte como final de uma existência, o questionamento a respeito do seu destino e de todas as coisas que o cercam são sentimentos de angústia e dúvida que criam a luta, a agonia e o sentir trágico vivenciados pelo referido autor. Faremos uma analogia referente à visão dionisíaca de mundo de Friedrich Nietzsche, que se beneficia dos deuses da mitologia grega Apolo e Dionísio para fazer uma interpretação filosófica a respeito do conflito que se passa no interior da nossa mente. Nietzsche se propõe a conhecer a profundidade e complexidade da ação dionisíaca, o que está por trás da vida além da aparência e que nos impulsiona a esta fantástica viagem ao encontro de nós mesmos. A este contexto se insere ainda uma reflexão a respeito de como este sentimento peculiar e contraditório, alheio à compreensão do homem e que se apresenta sempre como algo que foge do limite e domínio do normal, do padrão, se apresenta na vida dos personagens em *Bodas de Sangre*.

Palavras-chave: Sentimento trágico, Unamuno, Nietzsche, Bodas de Sangre.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es presentar el trágico dionisiaco en la obra teatral de Federico García Lorca, *Bodas de Sangre*, que tiene como base teórica especialmente las contribuciones de los pensadores Miguel de Unamuno y Friedrich Nietzsche. En la obra *Del sentimiento trágico de la vida*, de Miguel de Unamuno, el anhelo de la inmortalidad, la no aceptación de la muerte como el fin de una existencia, el cuestionamiento sobre su destino y todo lo que lo rodea, son sentimientos de angustia y duda que crean la lucha, la agonía y la tragedia vivida por el autor. Vamos a hacer una analogía en relación con la visión del mundo dionisiaco de Friedrich Nietzsche, que se beneficia de los dioses de la mitología griega Apolo y Dioniso para hacer una indagación filosófica sobre el conflicto que tiene lugar en el interior de nuestras mentes. Nietzsche se propone conocer la profundidad y la complejidad de la acción dionisiaca, que está detrás de la vida y más allá de la apariencia y que nos impulsa a este fantástico viaje para encontrar a nosotros mismos. En este contexto se inserta también una reflexión sobre cómo este peculiar y contradictorio sentimiento, ajeno a la comprensión del hombre y que siempre se presenta como algo que se ejecuta fuera del límite de la normalidad, de lo estándar, está presente en la vida de los personajes en *Bodas de Sangre*.

Palabras clave: Sentimiento trágico, Unamuno, Nietzsche, Bodas de Sangre.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. TRÁGICO E TRAGÉDIA	12
3. A UNIÃO ENTRE O TRÁGICO E O DIONISÍACO	19
3.1 Os mitos: Apolo e Dionísio	19
3.2 O trágico evidenciado por Unamuno	22
3.3 A visão dionisíaca de mundo de Nietzsche	27
4. COMO O TRÁGICO SE MANIFESTA EM BODAS DE SANGRE	33
4.1 O título e os personagens	35
4.2 Elementos simbólicos em Bodas de Sangre	39
5. CONCLUSÃO	47
6. REFERÊNCIAS	48

1. INTRODUÇÃO

Busca-se neste trabalho analisar o trágico enquanto sentimento na obra literária *Bodas de Sangre* (1933) de Federico García Lorca, a partir da ótica de Unamuno e da visão dionisíaca do mundo de Nietzsche. A referida obra trata-se de uma peça teatral trágica, baseada em fatos reais ocorridos em Andaluzia, na Espanha. O enredo é rico em detalhes, fala sobre vida e morte, focaliza a paixão, o amor tentando vencer o ódio, o embate entre dois adversários em um triângulo amoroso que termina em tragédia.

Lorca se destaca como um dos mais célebres autores de peças teatrais do século XX, reconhecido em todo o mundo, foi dramaturgo e poeta espanhol, pintor, pianista e compositor. *Bodas de Sangre* é uma de suas melhores peças, foi escrita para o teatro, uma trama envolvente que apresenta uma dicotomia entre o amor e a morte.

Iniciaremos nossa reflexão estabelecendo a relação entre trágico e tragédia e procuraremos diferenciar um conceito do outro. Num segundo momento, faremos uma interpretação crítica correlacionando o trágico evidenciado por Unamuno e a visão dionisíaca do mundo de Nietzsche e, por fim, apresentaremos uma análise de como o trágico-dionisíaco se manifesta na obra *Bodas de Sangre*.

Faremos ainda, uma reflexão crítica em torno do cenário construído pelo autor, os personagens, o mundo rústico, rural que envolve a trama, elementos como fatalismo, violência, angústia, sangue, simbolismo e paixão que Lorca consegue explorar tão bem possibilitando o irreal, dando vida a seres inanimados, como a lua e a morte.

Consideramos o olhar do autor ao retratar a intensidade e as consequências das paixões no seu contexto social, a forma peculiar de retratar os sentimentos vivenciados por seus personagens, que serão abordados sob diferentes perspectivas, o que possibilita diferentes tipos de análise em *Bodas de Sangre*.

Adentraremos neste universo desconhecido e complexo, onde buscaremos respostas para esses sentimentos que possuem raízes trágicas e profundas e que são peculiares a todos os seres humanos, onde a vida nos impulsiona a esta fantástica viagem ao encontro de nós mesmos.

2. TRÁGICO E TRAGÉDIA

Apesar de *trágico* e *tragédia* terem o mesmo radical, observamos que os termos compõem realidades distintas. A tragédia se define como um gênero literário e possui suas próprias regras, enquanto o trágico trata de uma manifestação do pensamento, algo impalpável, abstrato, que o indivíduo não tem controle, visto que ele se torna vítima do seu próprio sentir e passa a ser submisso a este.

A tragédia pode ser entendida como uma concretização ou materialização do trágico, incondicional às vontades individuais. O homem é induzido a determinadas atitudes que fogem do seu comando, do seu controle, da sua racionalidade, resultando, portanto, em um conflito consigo mesmo. Entende-se que o homem perde a sua razão e é vítima do seu próprio “eu”.

Definir o *trágico* é naufragar na imensidão do seu próprio ser, é embarcar em um mundo complexo e diversificado de pensamentos alheios à compreensão do homem, algo incontrolável, não concreto, que produz um conflito inevitável consigo mesmo.

Convém destacar que a tragédia se manifesta tragicamente, tornando explícito todo esse sentimento peculiar, intrínseco e inerente a esse gênero literário.

O termo *trágico* apresenta-se sempre como algo que foge do limite e domínio do normal, do padrão. Assim sendo, podemos assegurar que este trata de uma adversidade, algo inevitável que persegue as vontades individuais. Neste contexto, o *trágico* se manifesta como uma incapacidade humana de reconhecer o que é correto, o homem não consegue enxergar a sua falha, enigmático, não tem consciência da sua fraqueza mediante o *trágico*, tornando-se assim, vulnerável aos seus sentimentos, às suas emoções e conseqüentemente tornando-se vítima de sua condição.

Abre-se o horizonte do desconhecido, proveniente do complexo fenômeno *trágico*. Diante desse fato, podemos considerar que “todo o *trágico* se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (LESKY, 2003, p. 31). Compreende-se então como ação desse pensar o desmoronamento de um mundo utópico seguro e feliz para um abismo de adversidade, de fracasso indiscutível, incontestável.

Um pensar verdadeiramente *trágico* não admite qualquer solução, é incondicionalmente irremediável e este pode surgir da contrariedade ou oposição entre quaisquer condições do real. Ao introduzir-nos neste complexo e extremo universo trágico deparamo-nos com as forças adversas que se levantam pra lutar umas com as outras. E o homem, na sua condição de vulnerabilidade e passividade mediante a exterminação da força individual e de valores que necessariamente se contrapõem, torna-se inacessível a qualquer solução e inexplicável por um sentido racional.

No palco da tragicidade podemos observar que o acontecer *trágico* não depende da vontade humana, é algo que ultrapassa inteiramente a medida do bem ou do mal e que na luta desses valores torna-se imprevisível uma compreensão palpável de como a vida pode realizar-se. No entanto, vale reconhecer essa contrariedade, essa oposição entre forças e valores igualmente justificados, por serem característicos, próprios do homem.

O pensar *trágico* consiste em interpretar a ideia de tragédia, de fatalidade, de sofrimento, é produzido por um conflito inevitável e apresenta a situação do homem em sua singularidade no mundo, a essência da condição humana e adentra em sua totalidade.

O homem é envolvido por esse sentimento que o fragiliza e o escraviza, que está nele e além dele, e nessa dinâmica, que abrange extremos distintos, vale salientar que o *trágico* não é apenas vivenciado numa relação entre o homem com algo externo, mas principalmente vivenciado no seu próprio ser.

Diante desse fato, questionamos a forma de como o homem vivencia este sentimento, essa força maior que o fragiliza e o domina. O homem luta contra si mesmo e nesse cenário obscuro e desconhecido, a única certeza é a morte, e inútil será lutar contra esta, a fatalidade trágica é inevitável.

Muito se tem escrito sobre a caracterização desse sentimento, mas sempre fica a sensação de que o *trágico* é indefinível porque se trata, na verdade, de algo que é rebelde a qualquer tipo de definição, que não se submete integralmente a teorias, uma realidade que não pode ser reduzida a conceitos, é uma manifestação do pensamento vivenciado de forma diferenciada e individualmente.

Mediante esse pensar sinistro, enigmático, podemos considerar que o *trágico* está ligado à tragédia. Esta palavra geralmente é utilizada quando nos deparamos com uma

situação drástica, devastadora, catastrófica, ou seja, algo extremamente triste, que não tem como mudar o desfecho.

Nessa perspectiva, o livre arbítrio do homem deixa de existir, ele se deixa envolver por esse pensar que o persegue sem opção de escolhas, prevalecendo a força da natureza, e nesse momento, este fazendo-se natureza também, atuando como mediador desta. Anula-se, portanto, a individualização humana e evidencia-se a união natureza-indivíduo.

Esse caráter dramático se manifesta na conduta do homem e se opõe à visão da moral, à moralização do mundo, refere-se a uma contraposição do mundo moral, que consiste, de certo modo, em uma aversão à vida. Portanto, o *trágico* deve ser pensado como um fenômeno fundamental que abre a possibilidade a uma perspectiva plena do ser¹.

O embate *trágico* expressa um fracasso irreconhecível, o homem não tem consciência da sua vulnerabilidade mediante essa condição. Uma experiência da desmedida, o êxtase que apaga a individualização, a diferenciação. É um desejo ardente, furioso, uma violação, é a transgressão do limite da condição humana, ou seja, o homem envolvido por esse pensar, por esse sentimento torna-se pleno, completo, ilimitado, dando lugar ao extermínio da subjetividade até o total esquecimento de si.

Um instinto que se manifesta naturalmente, uma fragilidade absoluta, um conflito dominador encarnado no homem, levando-o ao sofrimento e à contradição. Sob o efeito da força desse sentimento, descobre-se a condição dos limites individuais.

Compreende-se então que o *trágico* é aquele que priva o homem do seu alvo, do seu pouso, da sua meta final, de modo que ele passa a cambalear, a ficar fora de si, sem chão. Podemos considerar o *trágico* como algo que ultrapassa o limite do normal, um modo de pensamento que assume a totalidade da existência, incluindo o que há de triste e esplendoroso, de alegre e deplorável, de desfalecimento e exaltação. É um pensamento capaz de abrigar e bendizer tanto a criação como a destruição, a vida como a morte, é a alternância eterna das oposições.

Então, se levarmos em conta que o *trágico* é uma força imensurável, desmedida de onde se originam as dolorosas transformações da vida, e que o homem é submisso a esta, podemos entender que “o essencialmente trágico só pode ser compreendido quando se

¹ É pertinente evidenciar que, quando uso termos como pleno, absoluto, completo ou outros com sentidos semelhantes, refiro-me à inesgotabilidade das possibilidades infinitas.

percebe e aceita que ele nunca é plenamente visível ao entendimento humano” (CORREIA, 2006, p.13). A ação trágica é ilimitada, constitui-se na realização, na execução da vida, da existência.

A obscuridade desconhecida, não revelada, conduz o homem nesse abstrato e incompreensível universo *trágico*, e movido por esse pensamento de inteirar-se e vencer o incógnito, o homem foi tocado a buscar conhecimentos ao longo dos tempos, abrindo-se a novas possibilidades do real, na comunhão da relação do homem com o mundo e consigo mesmo.

O impulso *trágico* é uma condição humana, está no homem que nada pode fazer mediante esta realidade, por mais que tente, se revela incondicionalmente, o homem conquista sua plenitude absoluta, e à luz desse entendimento é capaz de imergir, mergulhar no seu próprio ser, tornando-se um ser humano em sua dimensão total, completa, absoluta.

Na dinâmica trágica do real os valores morais são camuflados, o sujeito não é livre para atuar ou realizar. E levado por esse sentimento o homem aprende a exata relação entre o pensar e o saber *trágico*², e deixa-se guiar pelos caminhos do pensamento.

É oportuno que se questione a condição do homem perante o sentido de sua vida e a complexa natureza do *trágico* no confronto de valores extremos, onde as vontades individuais se manifestam indistintamente, conflitando umas com as outras, produzindo embates irremediáveis.

O *trágico* é, portanto, a marca da fatalidade, nada pode ir de encontro à força da natureza, é o aniquilamento da subjetividade, o homem sacrifica inconscientemente a parte legítima de si mesmo.

O *trágico* é a ruptura de uma suposta unidade original, a pista e também a perda do paraíso, da uniformização totalizante do real. Ele é a introdução e a constituição da diferença na igualdade, da negação na positividade, do efêmero no eterno, enfim, é o encravamento da história no absoluto e deste naquela (AZAMBUJA, 2008, p 14).

Dada essa reflexão, consideramos que o homem encarna o *trágico*, que se estabelece como um poder constituído e ultrapassa os limites do real infringindo a lei divina, conforme a leitura tradicional cristã. Nesse confronto estabelecido de conflitos extremos, sua ação sempre será de subordinação, de obediência. A ação trágica quebra nossa possibilidade,

² A relação entre o pensar e o saber trágico une consciência e sensibilidade, já que pensar significa refletir ou colocar penso e saber ter consciência ou sabor.

nossa expectativa, nosso desejo de domínio total sobre o real, é o rompimento de um projeto original, de um propósito, de uma meta a ser alcançada.

O sentimento trágico constitui-se na luta constante entre o sagrado e o profano. “Sentimento contraditório que povoa nossa alma e norteia nossas ações, como a morte, a dor, a não realização total do prazer, a incapacidade de dominar totalmente a si mesmo” (ROHDEN, 2008, p.28).

Pensar que nos paralisa e nos fragiliza, algo visceral onde se realiza a singularidade da condição humana, é nele onde ocorre o estranho, o inevitável que nos arrasta para a ruína, é também nesta ação que percebemos a oposição que se estabelece entre o universo e o indivíduo, “uma espécie de vírus que nos comanda e não temos como nos situar fora dele” (FLEIG, 2008, p.36).

No jogo *trágico* da vida o homem se encontra desamparado, desprotegido, e movido por essa angústia infinita está entregue ao sofrimento, aceitando-o como parte integrante do processo de sua existência.

Ao mesmo tempo que esse sentimento liberta, consente que a dor seja sentida, inquietando, lutando contra o que estiver lhe oprimindo. E é conhecendo o sofrimento que o homem aprende o sentido da vida.

Podemos dizer que o *trágico* é portanto um modo de pensamento capaz de assumir e afirmar a integralidade da existência, aproxima a relação do homem com seu destino e as forças divinas. Mediante essa perspectiva entendemos que, apesar desse pensar irremediável, no fundo a vida permanece indestrutível, resistente e eterna³.

Com relação à *tragédia*, entendemos que não se trata apenas de um gênero literário, ela representa a manifestação do pensamento, a parte física, a corporização, realização do pensar *trágico*. Aqui se materializa, se contextualiza o embate entre os desejos pessoais e as forças superiores. É uma forma de representação da conflitante realidade humana, uma projeção, uma reflexão da situação finita e limitada do homem.

Podemos afirmar que a *tragédia* está ligada a um itinerário de acontecimentos, é uma reprodução da realidade e nessa dinâmica trágica do real este conflito se dá de maneira

³ Ressaltamos que esta vida indestrutível corresponde à noção de *Zoé* para os gregos. Na língua grega havia duas palavras para a vida: *Bios* (a vida limitada, individualizada) e *Zoé*.

decisiva e não admite qualquer solução, surge de qualquer contradição, qualquer condição, é um conflito genuinamente trágico, insolúvel. Entende-se, portanto, que a *tragédia* se caracteriza como um acontecer trágico, e que os atores aqui representando o homem natural experimentam, atuam, incorporam este efeito dramático e vivem o limite deste sentimento. O filósofo e pensador Aristóteles teorizou a tragédia como:

Uma representação de uma ação de caráter elevado, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que despertando a piedade e terror, tem por resultado a catarse dessas emoções (ARISTÓTELES, 2000, p.43).

Entendemos como “representação de uma ação de caráter elevado” a reprodução ou imitação de um ato sublime ou nobre. O caráter⁴ individual define a ação, que é peculiar ao personagem que representa tal ação, o herói.

O vocábulo “piedade” ocorre na relação existente entre o aproximar-se, que se dá mediante a identificação do que está sendo representado com o espectador, deixando claro que este se identifica, mas não participa de tal ação. Ele reconhece na tragédia sua própria condição, sem intervir. Já no “terror”, acontece exatamente o contrário, o homem, ao sentir o perigo, procura se afastar deste, é uma atitude característica da natureza humana, afastar-se do perigo.

Vale ressaltar que “piedade e terror” serão sempre resultado do nosso ver, vivido em pensamentos no mundo figurativo da ação dramática. Essa ação nos leva à “catarse”, que se refere ao sentir, enxergar, seria uma visão de si mesmo, um reconhecimento da própria condição humana.

Para entendermos o modo como as ações estão organizadas na tragédias, devemos considerar dois fatores importantes: a peripécia e a verossimilhança.

A peripécia constitui uma mudança súbita na situação e reviravolta na ação da peça (ARISTÓTELES, 2000, p.44). Essa inversão produz efeitos inesperados na peça. O próprio Aristóteles exemplifica a peripécia na obra *Édipo-Rei*, de Sófocles, dizendo que “o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário” (ARISTÓTELES, 2003, p.118). A peripécia para o dramaturgo representa a maneira peculiar

⁴ O caráter (força) heroico deve ser compreendido como meio que promove a ação.

na composição do texto dramático. Sendo assim, a peripécia ocorre de maneira verossímil e é necessária para construção do enredo.

A verossimilhança do poeta representa a possibilidade de recriação dos mitos tradicionais conforme a necessidade de sua sensibilidade e imaginação. O poeta não é historiador, portanto a recriação dos fatos não se restringe a elementos verdadeiros e particulares, mas a elementos combinados e relacionados pelo poeta para a estrutura da peça, de modo a encarnarem uma possibilidade real.

Podemos ainda observar na construção da tragédia o maravilhoso que se caracteriza no irracional, mas que continua sendo aceitável e admissível. Está envolvido em um mundo transfigurado, transformado, em que há hesitação e incerteza entre o racional e o irracional.

A partir destes entendimentos, consideramos que o trágico e, conseqüentemente, a tragédia é um paradoxo, uma contradição entre valores que se contrapõem na execução da vida.

Entendemos que tanto este pensar trágico que nos impulsiona e nos faz reféns de nós mesmos quanto a tragédia, personificação dessa ação dominante, estão diretamente ligados a dois personagens da mitologia grega, que são Apolo e Dionísio.

3. A UNIÃO ENTRE O TRÁGICO E O DIONISÍACO

3.1 Os mitos: Apolo e Dionísio

As culturas antigas, na tentativa de enfrentar os problemas relacionados à existência da vida e de entender o mundo, encontraram um meio de se defender dos perigos reais e imaginários, criando seus deuses, semideuses e heróis, envolvidos em histórias de magia e rituais fabulosos, diante das forças misteriosas que acreditavam que tudo podiam.

Para iniciarmos este tópico faremos uma breve análise a respeito do conceito do mito, que são narrativas utilizadas pelos povos gregos antigos para explicar fatos da realidade e fenômenos da natureza, as origens do mundo e do homem, que não eram compreendidos por eles. Os mitos se utilizam de muita simbologia, personagens sobrenaturais, deuses e heróis. Todos estes componentes são misturados a fatos reais, características humanas e pessoas que realmente existiram.

Os mitos têm caráter simbólico, são relacionados com data ou uma religião, procuram explicar a origem do homem por meio de personagens sobrenaturais, explicando a realidade através de suas histórias sagradas.

Apolo e Dionísio são deuses da mitologia grega, expressão das forças vitais da natureza humana, são divindades que simbolizam dois instintos que se manifestam naturalmente no homem, a batalha entre a consciência racional, representada por Apolo, e o inconsciente irracional, expresso por Dionísio.

Segundo a lenda, “Apolo era um deus que pertencia a segunda geração dos olímpicos” (BRANDÃO, 1991, p.87). Também conhecido como Febo (brilhante), devido a sua identificação com o sol, na mitologia grega era considerado o deus da juventude e da luz, identificado como uma divindade solar. Possuía muitos atributos e funções e possivelmente, depois de seu pai, foi o deus mais influente e venerado de todos da antiguidade clássica.

Apolo era filho de Zeus e de Latona (Leto). Tinha uma irmã gêmea, Ártemis, que era conhecida pelos romanos como Diana, a deusa da caça. Apolo e sua irmã nasceram na ilha de Delos, onde sua mãe Leto se refugiou para se esconder de Hera, a esposa de Zeus que, enciumada com este novo amor do marido, proibiu a terra de acolher a parturiente (BRANDÃO, 1991, p.88).

Apolo era descrito como um jovem alto e bonito, além de simbolizar o sonho, a razão, a consciência, a harmonia, a lógica, a luz que clareia o obscuro caminho das emoções. O deus da sobriedade, da medida, nada em demasia. No amor não teve sorte alguma, sendo protagonista de trágicos eventos ligados a morte.

Suas origens são obscuras, mas no tempo de Homero já era de grande importância, sendo um dos mais citados na *Iliada*. Apolo fazia os homens conscientes de seus pecados e era o agente de sua purificação, presidia sobre as leis da religião e sobre as constituições das cidades, era o símbolo da inspiração profética e artística, sendo o patrono do mais famoso oráculo da antiguidade, o Oráculo de Delfos, e líder das Musas.

O mito Dioniso apresenta uma enorme importância no caminho da individualização do ser humano, ao direcionar o indivíduo a mais absoluta plenitude, ou seja, na ótica dionisiaca o homem é submisso a Dionísio e assim sendo é ilimitado. É um deus que nasce duas vezes. É compreendido como um deus que morre e ressuscita, que transita entre o mundo da vida e o mundo da morte.

Existem algumas versões acerca do seu nascimento, através das quais se pode esboçar uma tentativa de compreender o sentido deste deus da antiguidade. Segundo a lenda, existiram dois Dionísio.

Na primeira versão, “Dioniso é filho de Zeus e Perséfone, e é conhecido como Zagreu” (BRANDÃO, 1991, p.286). Zeus, para proteger o filho dos ciúmes de Hera, sua esposa, confia o menino Dioniso a Apolo para que o esconda nas florestas do Monte Parnaso⁵. Mas Hera descobre o esconderijo e envia os Titãs para raptar e matar o jovem deus. Usando alguns brinquedos, os rostos pintados de branco como que usando máscaras, os Titãs atraem o menino Dionísio e, uma vez de posse dele, o dilaceram em pedaços, cozinham as carnes num caldeirão e depois as assam. Mas seu coração é salvo e dele advém seu segundo nascimento. Conforme uma das versões do mito, Sêmele, uma princesa, engole o coração de Dionísio, engravidando. Assim, Dioniso passa a ser filho dos amores de Zeus, deus celeste supremo, e Sêmele, uma princesa. A Deusa Hera, enciumada, torna-se criada e confidente da princesa e, sob este artifício, convence a jovem a pedir a Zeus que se apresente a ela com todo seu esplendor para que ela soubesse toda intensidade do que é partilhar o leito de um deus. Zeus não teve como

⁵ Vale destacar a irmandade paterna de Apolo e Dionísio. Assim, constata-se algo comum que une os dois. Sendo entregue aos cuidados de Apolo, é possível ainda que este influencie, de certa maneira, Dionísio. Daí a pertinência de Nietzsche ao dizer que Dionísio não vive sem Apolo e vice-versa.

recusar o pedido de Sêmele, pois em seus delírios amorosos havia jurado nada negar a esta. Sêmele, sendo incapaz em sua mortalidade de suportar a plenitude da divina presença de seu amante, morre fulminada pelo raio emanado da presença de Zeus, não sem antes abortar o filho que carregava. Zeus, rapidamente, acolheu o feto e colocou-o para gestar em sua coxa. Após o nascimento do Dionísio, temendo nova vingança de Hera, “o filho de Zeus foi levado para o monte Nisa, onde ficou aos cuidados das ninfas e dos sátiros e foi neste lugar que Dionísio cresceu” (BRANDÃO, 1991, p.290).

Na mitologia grega, assim como Apolo, Dionísio era filho de Zeus. Deus do vinho, Dionísio possuía os conhecimentos e segredos do plantio e colheita da uva. Era também associado às festas e atividades relacionadas ao prazer carnal.

Dionísio era um dos doze deuses olímpicos, habitava o monte Olimpo, portanto, era um dos mais importantes da mitologia e religião grega⁶, conhecido também como deus Baco. Forte e inteligente, era dotado de características contraditórias, como misterioso e sagrado, luxurioso e profano, deus do êxtase, das bacantes, que descobriu na embriaguez o poder de libertar o espírito das aflições, permitindo a satisfação dos instintos mais primitivos na busca do prazer. As orgias, o entusiasmo e a liberação eram peculiares a Dionísio. É ele que arrebatava os homens da vida cotidiana, que lhes ensina a ir além do tédio e do bom senso.

Geralmente é representado sob a forma de um jovem, risonho e festivo, de longa cabeleira loira e flutuante, tendo em uma das mãos, um cacho de uva ou uma taça, o corpo coberto com um manto de pele de leão ou de leopardo, traz na cabeça uma coroa e dirige uma carruagem guiada por leões. Dionísio é um deus que se apresenta também na forma animal, conjugando assim o divino e o profano.

Estes dois mitos, com características distintas e contraditórias entre si e que demonstram a dualidade da existência humana, ajudam-nos a reflexionar sobre a condição humana, uma vez que cada pessoa carrega dentro de si estas duas dimensões: racionalidade e irracionalidade.

Acreditamos que cada ser humano é único, tem sua complexidade e forma de viver a vida, de passar de seus limites. Ao mergulhar na vida e deixá-la se expressar, o indivíduo pode

⁶ Sua origem era incerta. Em algumas fontes aparece como trácio e outras como grego, mas em muitas destas fontes aparece como sendo estrangeiro.

passar dos limites impostos pela sociedade, pelos padrões e normas, é desta forma que ele trilha seu caminho de autoconhecimento.

É vivenciando experiências fora dos padrões que ele descobre as suas polaridades, característica apolínea e dionisíaca, é chegando aos extremos que ele descobre os seus limites e suas tendências, e pode, de verdade, encontrar o caminho do meio. É transgredindo que ele aprende, vence seus medos, realiza seus sonhos, seus desejos. E vivendo, sem julgamento de valor, do que é certo ou errado, o homem cai e se levanta, morre e renasce, se descobre, se conhece, e trilha seu caminho em direção à individuação.

Mediante estes impulsos diversos que caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta, podemos fazer uma analogia representativa do conflito do que se passa no interior da nossa mente.

Podemos perceber na relação apolínea e dionisíaca a construção de um tipo de pensamento denominado trágico, que é experimentado por cada homem de forma diferenciada, como ocorre por exemplo com Unamuno, que vivencia no seu mais profundo ser a angústia da imortalidade, pois sabia que era mortal e não queria aceitar essa condição inevitável, desejava viver para sempre.

3.2 O trágico evidenciado por Unamuno

Miguel de Unamuno (1864-1936) foi filósofo, escritor, poeta, autor teatral e crítico literário. Nasceu em Bilbao, Espanha. Foi um dos pensadores mais destacados do seu tempo. É considerado como a figura mais completa da Geração de 98, denominação atribuída a um grupo de escritores, ensaístas e poetas espanhóis que foram profundamente afetados pela crise moral, política e social na Espanha posterior à derrota militar na Guerra Hispano-Americana e a consequente perda de Porto Rico, Cuba e Filipinas em 1898. Todos os autores englobados nessa geração nasceram entre 1864 e 1875, um grupo constituído por nomes como Antonio Machado, Azorín, Pío Baroja, Ramón del Valle-Inclán, Ramiro de Maetzu, Angel Ganivet, entre outros.

Sua compreensão está baseada nos seguintes fundamentos: a doutrina do homem de carne e osso, sobre a qual o autor insere todo seu entendimento na árdua polêmica contra o homem abstrato, entidade do mundo das ideias que os filósofos tradicionais desenvolveram; a existência humana que questiona a doutrina da imortalidade, sentimento este que corrompe o

homem e o tortura, e a doutrina do verbo (a palavra), como instrumento de expressão direta e imediata do homem de seu próprio pensamento.

Unamuno ficou conhecido principalmente por sua obra *Del sentimiento trágico de la vida*, que se trata de uma reflexão filosófica, embora de caráter pessoal, e que analisa o sentido da existência humana, ou mais precisamente, a angústia que todos os seres humanos sentem perante a própria vida. Seu grande tema foi a imortalidade e de como esta inquietude, esta preocupação existencial levava o homem necessariamente a Deus. “El ansia de inmortalidad, ¿no será acaso la condición primera y fundamental de todo conocimiento reflexivo o humano? ¿Y no será, por lo tanto, la verdadera base, el verdadero punto de partida de toda filosofía?” (UNAMUNO, 2004, p.05). O pensamento de Miguel de Unamuno na referida obra é a busca de conhecimentos e possíveis respostas para esse sentimento que possui raízes trágicas e profundas e que é peculiar a todos os seres humanos.

Em *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno exalta o fundamento de seu pensamento, criticando a questão do homem abstrato como havia sido concebido pela filosofia tradicional. Segundo nosso pensador, o homem não pode ser um ser imaterial, pelo contrário, o homem deve ser concebido como um ser de carne e osso, um ser real, e é esta concepção de homem que ele defende.

El nuestro es otro, el de carne y hueso; yo, tú, lector mío; aquel otro de más allá, cuantos pesamos sobre la tierra. Y este hombre concreto, de carne y hueso, es el sujeto y el supremo objeto a la vez de toda filosofía, quiéranlo o no ciertos sedicentes filósofos (UNAMUNO, 2004, p. 26-27).

Unamuno deixa claro que não se trata da ideia de homem, o substantivo abstrato humanidade, ou seja, algo imaginário, mas o substantivo concreto, o homem, ser real. “El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere, sobre todo muere” (UNAMUNO, 2004, p.25-26).

É incontestável o sentimento trágico de Unamuno quanto ao sentido da existência humana, sua preocupação quanto à vida perante a morte, a ânsia da imortalidade, a não aceitação da morte como final de uma existência, o questionamento a respeito do seu destino e de todas as coisas que o cerca. “¿De donde vengo yo y de donde viene el mundo en que vivo y cual vivo? ¿adónde voy y adónde va cuanto me rodea? ¿qué significa esto?” (UNAMUNO, 2004, p.59). O embate entre o pensar científico, que impossibilita, impede o sentido à vida, e a

doutrina religiosa destituída, carente de justificação pessoal, causa em Unamuno um questionamento a respeito da sua própria existência. Qual seria afinal o sentido da vida?

Não se pode fugir de algo que está dentro de si, o “para que” (UNAMUNO, 2004, p.59) da nossa existência é questionado por Unamuno, sentimento este que corrompe o homem e o tortura, mas ao mesmo tempo lhe cria a possibilidade de existência eterna, no entanto essa eternidade questionada por nosso pensador é possível somente no mundo das ideias, pois sabemos que não há possibilidades de vida eternamente, isso só é possível mesmo na memória.

O homem que nos relata Unamuno sabe que existe, que está vivo e que está no mundo. “El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere, sobre todo muere, el que come y bebe, juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el Hermano, el verdadero Hermano” (UNAMUNO, 2004, p.25-26). À medida que cresce e se desenvolve surgem novas necessidades, surgem também questionamentos a respeito de sua existência no mundo em relação à morte, por que e para que vive, ou seja, o homem vive em uma constante preocupação e incerteza em torno da razão de sua existência.

Unamuno enxerga o homem como um ser real. “Soy hombre, a ningún otro hombre estimo extraño” (UNAMUNO, 2004, p.25). Nosso pensador define o homem como um ser determinado por um princípio de unidade e continuidade no tempo, ou seja, existe algo peculiar, intrínseco em cada indivíduo que o define como seu “eu” próprio (princípio de unidade), no entanto ao longo do tempo o homem é submetido a mudanças e isto acontece naturalmente, caracterizando o referido princípio de continuidade.

Y lo que determina a un hombre, lo que le hace un hombre, uno y no otro, el que es y que no es, es un principio de unidad y un principio de continuidad. Un principio de unidad primero, en el espacio, merced al cuerpo, y luego en la acción y en el propósito. Cuando andamos, no va un pie hacia adelante, el otro hacia atrás: ni cuando miramos mira un ojo al Norte y el otro al Sur, como estamos sanos, en cada momento de nuestra vida tenemos un propósito, y a él conspira la sinergia de nuestras acciones. Aunque al momento siguiente cambiemos de propósito. Y es en cierto sentido un hombre tanto más hombre, cuanto más unitaria sea su acción. Hay quien en su vida toda no persigue sino un solo propósito, sea el que fuera. Y un principio de continuidad en el tiempo. Sin entrar a discutir – discusión ociosa – si soy o no el que hace veinte años, es indiscutible, me parece, el hecho de que lo que soy hoy proviene, por serie continua de estados de consciencia, del que era en mi cuerpo hace veinte años (UNAMUNO, 2004, p.33-34).

Na ótica unamuniana, um homem é um ser concreto, ele existe. É um indivíduo que se questiona acerca de sua existência, de seu objetivo ou finalidade no mundo, “¿por qué y para qué vive? ¿ por qué y para qué está aqui?” (UNAMUNO, 2004, p.59). O homem se coloca a

perguntar pela origem e destino das coisas, não no sentido de querer garantir o seu desejo de conhecer, mas porque essas perguntas cumprem uma finalidade existencial. Para onde vou? Para onde vão todas as coisas? A questão principal não é o porquê e sim o para quê, e a finalidade de tudo é saber se vou morrer de tudo ou não.

São questionamentos e preocupações de Unamuno em torno da sua existência e a incerteza mediante o seu destino, a morte de sua alma e a vida futura. “Porque no quiero morirme del todo, y quiero saber si he de morirme o no definitivamente” (UNAMUNO, 2004, p.60). Esta incerteza quanto à existência do homem, o seu destino, o desejo de conhecer a vida, o que lhe rodeia e de que maneira pode mudar ou se ajustar para sobreviver dentro da sociedade em que vive, causa um conflito em seu próprio ser, que podemos definir como sentimento trágico.

Unamuno sente fome de imortalidade, mergulha neste sentimento de não aceitar a morte física nem espiritual, deseja a imortalidade de todo seu ser, corpo e alma. Fica claro que nosso filósofo está preocupado em primeiro lugar com sua própria vida e conseqüentemente com a humanidade. Quem não quer morrer é o próprio Unamuno, ele mesmo diz claramente: “No quiero morirme, no, no quiero ni quiero quererlo; quiero vivir siempre, siempre, siempre, y vivir yo este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y aquí, y por esto me tortura el problema de la duración de mi alma, de la mía propia” (UNAMUNO, 2004, p.73).

Fica entendido portanto que o verdadeiro ponto de partida do pensamento de Unamuno é o conhecimento e a ânsia da imortalidade. É aqui que começa o seu drama, o verdadeiro sentimento trágico de sua vida. Trágico porque o instinto de conhecer a nossa destinação esbarra na sua incapacidade, permanecendo uma inquietação inevitável. Uma vez que a questão não pode ser respondida pela razão, não há uma resposta concreta, uma justificativa para seus questionamentos, “el conflicto entre la razón y la vida es algo más que una duda” (UNAMUNO, 2004, p.144). Não havendo possibilidades de recusa nem da vida e nem da razão, então se estabelece a luta, a agonia, o drama. Não há possibilidade de conter este instinto que se estabelece entre seus limites.

Unamuno não queria morrer e não se consolava com a imortalidade, queria continuar sendo ele mesmo, em corpo e alma para todo sempre. Alguns o consideram individualista, uma forma de materialismo talvez, no entanto Unamuno se defende dizendo “¿materialismo? ¿materialismo decís? Sin duda, pero es que nuestro espíritu es también alguna especie de materia o no es nada” (UNAMUNO, 2004, p.75). Insistia em dizer que queria continuar vivendo

como ele era, em carne e osso. “Tiemblo ante la idea de tener que desgarrarme de mi carne, tiemblo más aún ante la idea de tener de desgarrarme de todo lo sensible y material, de toda sustancia” (UNAMUNO, 2004, p. 75). Buscou possíveis contribuições na teologia cristã e na ciência à procura de um ponto de apoio para seus questionamentos existenciais e sua fome de imortalidade, no entanto, essa busca não lhe satisfaz.

Este sentimento trágico que o angustiava e o afligia impulsionou Unamuno a ousar querer ser o próprio Deus, e não apenas ser possuído por Ele. “El que deseo no es ser poseído por Dios, sino poseerlo, hacerme yo Dios sin dejar de ser el yo que ahora os digo esto” (UNAMUNO, 2004, p.74).

O problema que preocupava Unamuno era a morte. Ele sabia que ia morrer e era incapaz de acreditar em uma doutrina religiosa, queria encontrar uma maneira de acreditar, algo que fosse capaz de satisfazer os conflitos que atormentavam a alma de um ateu religioso⁷. Queria um sentido para a sua vida. Como acontece tantas vezes com tantas pessoas. A condição trágica do ser humano, do homem concreto é estar perante a morte ou o nada, é estar perante o sem sentido. Este pensar trágico fez de Unamuno refém de si mesmo.

A necessidade de um saber e conhecer acerca do universo e das coisas, essa inquietude faz com que o homem se interesse por assuntos particulares referentes a sua própria vida, como por exemplo a morte e a vida futura. “Lo que en rigor anhelamos para después de la muerte es seguir viviendo esta vida, esta misma vida mortal, pero sin sus males, sin el tedio y sin la muerte (UNAMUNO, 2004, p.255).

A ideia de Unamuno a respeito de Deus se caracteriza como contraditória e duvidosa: “pero este Dios que nos salva, este Dios personal, Conciencia del universo que envuelve y sostiene nuestras conciencias, este Dios que da finalidad humana a la creación toda ¿existe? ¿Tenemos prueba de su existencia?” (UNAMUNO, 2004, p.212-213). O referido autor acreditava que Deus podia ser algo semelhante à vontade, à necessidade, à busca de um saber que pudesse dar ao homem algum suporte nesses questionamentos existenciais (o para quê) ou um simples sonho do homem que não aceita seu destino. Entendemos que para Unamuno a crença em Deus correspondia a uma necessidade, pois só assim se justificaria a imortalidade da alma.

⁷ A noção de ateu religioso ganha ênfase em vários escritos unamunianos, explicitamente em seu poema intitulado *Oración del ateo*.

Na obra *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno se beneficia do personagem Dom Quixote de la Mancha como exemplo de luta que se baseia na incerteza. Assim foi a fé que Sancho Pança teve em seu amo, uma fé baseada na dúvida, pois só um “cego” acreditaria nas loucuras de seu amo. No fundo Dom Quixote era um herói desesperado, e por causa disso é um referencial para todo homem cuja alma é um campo de batalha entre a razão e o desejo da imortalidade. Unamuno é um resumo de Don Quixote e Sancho “y el Don Quijote no puede decirse que fuera en rigor idealismo, no peleaba por ideas. Era espiritualista, peleaba por espíritu” (UNAMUNO, 2004, p. 303).

Unamuno era um sonhador pretensioso, desejava ser eterno, e de fato foi eternizado em sua obra. Nem a ciência e nem a religião foram capazes de dar a ele a resposta necessária na busca de uma justificação pessoal quanto ao sentido da existência.

Este sentimento de angústia e dúvida cria a luta, a agonia e o sentir trágico da vida, não há como conter esse impulso entre a razão, vida e fé.

O trágico se apresenta em Unamuno como uma ameaça ao que é racional. O elemento apolíneo presente neste contexto, como por exemplo a razão, é subordinado pelas verdades dionisíacas, que permitiam ao homem o contato com o mais profundo do ser. Unamuno viaja nesse sentimento trágico que é peculiar à natureza humana e que é de maneira ímpar abordado pelo filósofo trágico Nietzsche.

3.3 Visão dionisíaca de mundo de Nietzsche

Friedrich Nietzsche (1844-1900) foi filósofo, escritor, poeta, filólogo e músico alemão. É tido como um dos mais influentes e importantes pensadores modernos do século XIX. Descendente de pastores protestantes, nasceu na cidade de Rocken, Alemanha, teve muito espírito religioso durante a infância e pretendia continuar a linhagem de pregadores, mas perdeu sua fé durante a adolescência, e os estudos de filologia combatem com o que aprendeu sobre teologia.

Durante os seus estudos na universidade de Leipzig, a sua vocação filosófica cresce. Foi um aluno exemplar, dotado de sólida formação clássica, e aos 25 anos foi nomeado professor de Filologia na Universidade de Basileia, na Suíça.

Nietzsche se beneficia dos deuses da mitologia grega para fazer uma analogia representativa do conflito que se passa no interior da nossa mente. O filósofo retoma Apolo, o

deus da razão, da lógica e da harmonia e Dionísio, deus do vinho, profano, luxurioso, que une, liga o homem à natureza desfazendo a individualização deste e assegurando a totalidade da vida em sua plenitude.

Na ótica do nosso pensador trágico, o dionisíaco se caracteriza na embriaguez e, por meio desta, o homem anula todos os empecilhos e limites de sua existência, liberta o espírito das aflições e conseqüentemente se torna livre dos seus conflitos e permite que aflorem seus desejos mais profanos e reprimidos, ou seja, nada é proibido nem reprovado na busca ao prazer.

Diante disso, Nietzsche comprova o dualismo da existência humana, que está entre a consciência racional, aqui representado pelo mito Apolo, e a irracionalidade expressa por Dionísio.

Para nosso filósofo, não existem de forma natural no homem o bem e o mal, a verdade e a mentira, a beleza e o feio, tudo é construído, idealizado, ou seja, é algo estabelecido e imposto que extingue a subjetividade humana.

Nietzsche consegue enxergar além de seu tempo. Suas ideias, seus questionamentos e a sua compreensão a respeito da vida e como esta se apresenta marcaram gerações futuras. Sua ideologia despertou atenção e interesse pela natureza de suas interpretações.

Sua primeira obra foi publicada em 1872, *O Nascimento da Tragédia*, e despertou controvérsias. Na referida obra, Nietzsche se apodera das divindades mitológicas Apolo e Dionísio e faz um referencial ao conflito que se instaura, que se estabelece no interior do nosso ser, demonstra o dualismo da existência humana que está entre o racional e a irracionalidade inconsciente: “o homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência, a saber, no sonho e na embriaguez” (NIETZSCHE, 2005, p.05).

Baseado nessa linha de pensamento, Nietzsche demonstra a luta, o conflito que se estabelece entre estes dois personagens mitológicos. Eis a divisão, a oposição, um modo de pensamento capaz de assumir e afirmar a totalidade da existência humana. Por um lado, a razão, a ordem, a harmonia e a moderação representada por Apolo, e por outro, a irracionalidade, a embriaguez, a desmedida representada por Dionísio. “O sublime e o ridículo são um passo para além do mundo da bela aparência, pois se percebe nos dois conceitos uma contradição” (NIETZSCHE, 2005, p.25).

Segundo Nietzsche, os impulsos apolíneo e dionisíaco, quando agem separadamente, encontram limitações. Apolo transmite beleza, tranquilidade, harmonia, segurança, pois representa a bela aparência, a estética, um mundo onde a realidade era camuflada. “A divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia” (NIETZSCHE, 2003, p.29). Dionísio, por sua vez, conduz o homem ao conhecimento da realidade, desvenda o mundo que se esconde sob a bela aparência, tudo é explícito e permitido. “Na consciência do despertar da embriaguez ele vê por toda parte o horrível ou absurdo do ser humano, esse o repugna. Agora ele atende a sabedoria do deus silvestre” (NIETZSCHE, 2005, p.25).

Nietzsche observa na história do povo grego que estes dois impulsos sempre estiveram presentes. Para o nosso pensador trágico, os problemas que os gregos tinham restringiam-se a dois aspectos distintos: de um lado a criação de um mundo heroico, singular, apolíneo, por outro lado, o dionisíaco que anulava a ação apolínea.

De acordo com o conceito de Nietzsche, o dionisíaco ignora o princípio da aparência e se aproxima do homem enquanto instinto e natureza, em busca de uma vida plena, absoluta. “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa da reconciliação com o seu filho perdido, o homem” (NIETZSCHE, 2003, p.31).

Em Dionísio se produz a violação, o rompimento da moralidade e conseqüentemente se estabelece o poder. Neste contexto tudo é permitido, o indivíduo tem a liberdade de realizar e vivenciar todos os seus desejos, por mais primitivos e profanos que possam ser. Ainda nesta perspectiva, constitui-se o reconhecimento a uma vida mais plena, na qual todos os aspectos são assumidos, nada é negado, ou seja, o indivíduo tem plenos poderes e é sob este paradigma, esse modelo que Nietzsche direciona seu seguimento ideológico⁸.

[...] Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só [...]. (NIETZSCHE, 2005, p.31).

Segundo Nietzsche, o homem encontra em Dionísio a representação da vida, a proporção das forças que se inter-relacionam em um combate permanente, um jogo que

⁸ Nietzsche usa a expressão *Amor Fati* para expressar o amor incondicional a todas as coisas, inclusive ao trágico.

expressa a dinâmica da vida, em um processo contínuo e natural. Uma multiplicidade de impulsos se relaciona e busca afirmar-se.

Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural, ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem (NIETZSCHE, 2003, p.31).

Nietzsche realizou diferentes interpretações a respeito do dionisíaco, desejava compreender o que este representava. Na visão do nosso filósofo, a sabedoria trágica dionisíaca seria uma necessidade de voltar à vida, com todas as suas forças e incertezas, tirar a máscara que representava a aparência, e aceitar incondicionalmente a realidade da vida, viver como esta se apresenta na mais absoluta plenitude, sem limites, sem regras e nem julgamento de valor do que é certo ou errado, do que é bom ou ruim.

Nietzsche se propõe a conhecer a profundidade e complexidade da ação dionisíaca, o que está por trás da vida além da aparência e que nos impulsiona a esta fantástica viagem ao encontro de nós mesmos. A obscuridade das vontades individuais nos leva a refletir sobre o que Dioniso contribui neste processo de autoconhecimento de cada indivíduo.

Na ótica nietzschiana, Dioniso representa a força, a vontade e a coragem de viver intensamente, sem medo de conhecer a vida e de ser feliz. É um deus que desperta nos seres a capacidade de conhecer os mais distintos sentimentos, os seus instintos e de se embriagar, se encantar pela vida.

Nosso filósofo trágico compartilha a ideia de viver a vida em sua totalidade e de deixar aflorar os sentimentos, observar os extremos presentes em cada um de nós que precisam ser vividos e absolvidos. Dionísio nos convida a transgredir, desobedecer, violar e olhar para dentro de nós, a deixar morrer os sentimentos que nos impedem, nos limitam nesse encontro com nós mesmos, a penetrar fundo em nossa alma e encontrar o bem e o mal que existe em cada um de nós, afinal, “para que se possam observar os próprios limites, precisa-se conhecê-los” (NIETZSCHE, 2005, p.22).

Segundo a interpretação de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, a visão trágica da vida, além de se manifestar nas vontades individuais, reflete-se também na arte, na música, na dança, na aparência, na representação, “todas as formas nos falam, nada há de diferente e desnecessário” (NIETZSCHE, 2005, p.05).

Este pensar trágico incondicional expõe a condição real do homem e mostra a vida como ela se apresenta, como ela se exterioriza, ou seja, o belo, o encantamento, a alegria, o êxtase, pois fazemos parte dessa natureza, “a verdade é agora simbolizada, ela se serve da aparência, ela pode e precisa também usar as artes da aparência” (NIETZSCHE, 2005, p.31).

Para Nietzsche, os gregos perceberam que há duas forças diferentes na arte e na vida. Uma ele chamou de apolíneo e a outra de dionisíaco. A arte apolínea estava ligada à perfeição, à medida das formas, à harmonia, à palavra e ao pensamento humano, enquanto que a dionisíaca estava ligada à embriaguez e ao amoral dos instintos, cuja figura é Dionísio, deus do vinho, da dança e da música.

Nos gregos a vontade queria se contemplar transfigurada em obra de arte, para se magnificar, as suas criaturas precisavam se sentir como dignas de magnificação, elas precisavam se rever em uma esfera mais alta, como que elevadas ao ideal, sem que esse mundo perfeito da contemplação agisse como imperativo ou reprovação (NIETZSCHE, 2005, p.18).

Ao observar esse conflito e os momentos de reconciliação, podemos retirar profundos ensinamentos sobre a vida. “Apolo não podia viver sem Dionísio! O titânico e o bárbaro eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo!” (NIETZSCHE, 2005, p.41). O embate entre Apolo e Dionísio nos revela a própria vida humana, os conflitos presentes no nosso dia-a-dia e que apresentam os mais diversos sentimentos: sonho, paixão, desejo, prazeres do corpo e do espírito, desejo de viver a vida.

Em *O nascimento da Tragédia*, Nietzsche recupera dos gregos a oposição entre Apolo e Dioniso. Estas divindades mitológicas representaram dois instintos, que, antes de se expressarem na arte, se manifestavam naturalmente no homem, um no sonho, outro na embriaguez.

Um ponto relevante que Nietzsche enaltece em *O nascimento da Tragédia* foi a música, esta era capaz de justificar o pior dos mundos e tornar a vida possível. “A música, por outro lado, toca o coração imediatamente, como a verdadeira linguagem universal, inteligível por toda parte” (NIETZSCHE, 2005, p.66).

Para Nietzsche, tanto a arte quanto a tragédia estavam ligadas a um caráter inconsciente, representado por Apolo e Dionísio, conseqüentemente os conflitos e reconciliações causados por essas divindades produziram o desenvolvimento da arte trágica, esta representava seus mitos, e Dionísio, na condição de deus da arte não configurada, da embriaguez, da desmedida

e da música desarmônica, mesmo ausente na arte cênica, estava representado no coro trágico, que na tragédia tinha o papel simbólico do deus Dionísio. O coro era a personificação, a encarnação, a expressão trágica dionisíaca representada pelo povo no drama trágico.

Podemos afirmar que Nietzsche era um seguidor do deus Dionísio e que a relação conflituosa estabelecida entre os impulsos apolíneo e dionisíaco o levou a questionamentos a respeito da existência humana, sentimentos contraditórios, incondicionais às vontades individuais, tão bem representados por Federico García Lorca na obra teatral *Bodas de Sangre*.

4. COMO O TRÁGICO DIONISIÁCO SE MANIFESTA EM *BODAS DE SANGRE*

Apesar de uma vida muito breve, Federico García Lorca foi um dos escritores espanhóis mais traduzidos no mundo, deixou um legado de peças teatrais, além de um grande acervo de obras literárias. *Bodas de Sangre* foi um ícone de suas obras, escrita especialmente para o teatro, uma tragédia, envolvendo amor, ódio, sangue, simbolismo, angústia, paixão e morte. É neste universo trágico, rico em detalhes, que Lorca apresenta em *Bodas de Sangre* que adentraremos a partir de agora.

Federico García Lorca (1898-1936) foi poeta e dramaturgo espanhol, considerado um dos grandes nomes da literatura espanhola. Nasceu nos arredores de Granada, Espanha. Por imposição da família, estudou Direito na Universidade de Granada. Não foi considerado um aluno exemplar, sua vocação maior era a música e poderia ter sido um grande pianista se não fosse o interesse que despertou pela literatura. Revelou também interesse pela pintura e pelo teatro.

Publicou seu primeiro livro em 1918, *Impresiones y Paisajes*. No ano seguinte mudou-se para Madri onde viveu até 1928. Foi amigo de Salvador Dalí e Pedro Salinas. Em 1920, estreou no teatro com a peça *El Sortilegio de la Mariposa*. Federico García Lorca é considerado um dos mais importantes escritores modernos de língua espanhola. Cantou através de versos com extrema sensibilidade a alma popular de Andaluzia, sua terra natal.

Através de sua poesia, identificou-se com os mouros, judeus, negros e ciganos, alvos de perseguições ao longo da história de sua região. Ele próprio sentiu na pele a discriminação com que os espanhóis da época trataram sua condição homossexual. Jamais deixou de manifestar aversão aos fascistas e aos militares franquistas.

Viveu dois anos em Nova York, onde escreveu poemas que só foram publicados após sua morte. De volta à Espanha, em 1931, criou e dirigiu a companhia teatral "La Barraca", que percorreu as aldeias de todo o país encenando autores famosos como Cervantes e Lope de Vega. Baseado em fatos reais, escreveu *Bodas de Sangre*, uma história de ciúme e morte entre camponeses de Andaluzia, peça teatral que abriu uma nova era no teatro moderno da época. Em 1934 escreveu *Yerma* e, dois anos depois, em 1936, *La Casa de Bernarda Alba*, obras que ficaram conhecidas em diversos países.

A vida de Federico García Lorca ocorreu paralelamente a um dos períodos mais contundentes da história de seu país, a Guerra Civil Espanhola. Este conflito estabelecido entre forças oposicionistas levou a Espanha a ruína, tanto social quanto economicamente. Neste contexto sócio-político, a Espanha ainda era um país essencialmente pobre e atrasado. A grande maioria da população era analfabeta e as grandes extensões territoriais pertenciam a poucos. Havia uma grande desigualdade social neste país.

O teatro de García Lorca teve uma característica trágica. “El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se vean los huesos, la sangre” (PROVENCIO, 1998, p.18). Em suas peças teatrais nosso dramaturgo absorve o trágico do homem. Este sentimento oponente, contrário, está presente a todo momento em *Bodas de Sangre*, produzindo um cenário trágico, um cenário dionisíaco, onde o autor denuncia práticas injustas e as desigualdades que eram peculiares à realidade de seu tempo.

Bodas de Sangre foi escrita em 1931 e estreou em 1933. Foi inspirada em fatos reais. Lorca aproveita uma notícia de jornal referente a ocorrência de um crime ocorrido em Níjar, município espanhol que pertence a província de Almería e que foi manchete em todos os jornais da época. “Misterioso crimen en cortijo de Níjar, momentos antes de verificarse la boda se fuga con un primo para burlar al novio, les sale al encuentro un enmascarado y mata a tiros al rapto” (LORCA, 1996, p.28). A partir desse momento, Lorca começa a criar em seu pensamento todo enredo de *Bodas de Sangre*, e utiliza como pano de fundo para essa tragédia a realidade rural e rústica de Andaluzia, sua terra natal.

O roteiro criado por García Lorca em *Bodas de Sangre* envolve todos os elementos característicos da tragédia: amor, ódio, traição e morte. “*Bodas de Sangre* es la primera parte de una trilogía dramática de la tierra española” (LORCA, 1996, p.26). Ele coloca no palco a história de dois jovens apaixonados que são impedidos de ficarem juntos. O reencontro amoroso acontece justamente no dia do casamento da jovem com um outro homem, e conseqüentemente um trágico destino selará esse triângulo amoroso que culminará em morte. “Poner personajes en escena para representar conflictos humanos suponía entonces ocupar un puesto en la primera fila de la actualidad cultural” (PROVENCIO, 1998, p.19). Lorca consegue chamar a atenção dos espectadores que faziam parte daquela sociedade de Andaluzia, levando-os a refletir sobre a vida daquela gente, onde a posse da terra era a principal fonte de riqueza e requisito para distinguir o nível social das pessoas.

4.1 O título e os personagens

O título *Bodas de Sangre* consegue se relacionar ao seu conteúdo, antecipando um provável final trágico. Trata-se de um nome simbólico porque representa um resumo prévio do enredo, do que provavelmente acontecerá, além do mais, o próprio espectador certamente se sentirá intrigado pela presença do vocábulo “sangue”, que representa a vida, mas também representa a morte.

O sangue simboliza todos os valores solidários do fogo, do calor e da vida, que tem parentesco com o sol. A estes valores associa-se tudo que é belo, nobre, generoso, elevado. Participa também da simbologia geral do vermelho. O sangue é universalmente considerado como o veículo da vida. [...] O sangue é considerado por alguns povos como o veículo da alma; o que explicaria, segundo Frazer, os ritos dos sacrifícios, nos quais se tinha um grande cuidado em não deixar que o sangue da vítima se derramasse no chão [...] (CHEVALIER; GHEERBRANNT, 1982, p.585).

No contexto apresentado por Lorca nesta obra trágica, o sangue é a força do espírito, é o instinto presente nessa paixão, nesse sentimento incontrolável, onde podemos observar toda tragicidade alheia às vontades individuais, que aproxima de maneira impulsiva e incontrolavelmente Leonardo e a noiva, e fazem esses dois personagens esquecerem suas posições sociais e toda racionalidade. É o sangue, este impulso indomável, que não mais podendo ser sufocado, explode rompendo com todo pacto, derramando-se nas mortes finais do noivo e Leonardo.

É interessante notar ainda que este elemento, o sangue, tem um duplo valor. Por um lado, simboliza o amor que leva à paixão desenfreada, o desejo, que une dois jovens apaixonados, por outro lado, representa a traição, a vingança, e conseqüentemente a morte de dois rivais que desejam a mesma mulher.

O sangue é um elemento presente em todo contexto de *Bodas de Sangre*. Podemos constatar isso no fragmento a seguir, quando acontece o casamento da noiva com o noivo. Uma série de pressentimentos e indícios anunciam um provável final trágico.

Padre:

Ese busca la desgracia. No tiene buena sangre.

Madre:

¿Qué sangre va a tener? La de toda familia. Mana de su bisabuelo, que empezó matando, y sigue en toda la mala ralea, manejadores de cuchillos y gente de falsa sonrisa (LORCA, 1996, p. 131).

Através da mãe se revela o conflito trágico, sentimento que se esconde na aversão entre duas famílias, o temor da perda de seu último membro.

Esse clima trágico percorre todo percurso de *Bodas de Sangre*. São sentimentos contraditórios, extremos, opostos que caracterizam a dualidade apolínea e dionisíaca, sentimento que fragiliza e escraviza, e que conduz esses personagens a um destino trágico.

Bodas de Sangre é uma peça teatral trágica. Lorca quis denunciar práticas que considerava injustas naquela sociedade de Andaluzia, na Espanha. É composta de três atos e sete quadros, o enredo é extremamente envolvente, cheio de detalhes, e apresenta quatro personagens principais.

Leonardo, que já era casado, abandona a mulher e foge com a noiva após a cerimônia do casamento desta, desencadeando uma série de conflitos e perseguições. Um homem sem limites, que quebra todas as regras sociais. É o único dotado de nome na trama, o que enaltece a sua importância. O objetivo do autor foi dar ênfase a este personagem, que tem um caráter genérico dentro de *Bodas de Sangre*. Leonardo é símbolo de desejo sexual, assim como o cavalo, se relaciona à morte⁹. A formação do seu nome está associada ao leão, ou seja, à força, à pulsão natural que faz com que ele lute contra a sociedade, na defesa do direito de exercer a liberdade de amar. Evidentemente essa rebeldia é vã, já que terminará morto. Eis o que Chevalier; Gheerbrant (1982, p.401) afirmam sobre o leão: “Ofuscado pelo seu próprio poder, cego pela sua própria luz, e que se torna tirano, ao julgar-se protetor”.

A correspondência dionisíaca refletida em Leonardo ultrapassa toda racionalidade, toda ação impulsiva se exterioriza através da quebra da subjetividade, ele obedece a este poder constituído, ultrapassando todos os limites, padrões e normas estabelecidas pela sociedade e mergulha fundo no desconhecido, no incógnito.

Os demais personagens são designados pela função: o noivo e a mãe (do noivo); a noiva e o pai (da noiva); a mulher (de Leonardo) e a sogra (de Leonardo). Apesar disso, Leonardo não é o protagonista principal, pois esse papel é desempenhado pela noiva. “Si la novia es el motor de la acción, todo gira alrededor de ella, tanto los buenos deseos como las intenciones ocultas” (PROVENCIO, 1998, p.34).

⁹ O cavalo é o instrumento utilizado por Leonardo na fuga com a noiva até o bosque, onde ocorre todo desfecho trágico de *Bodas de Sangre*.

A noiva assume o principal papel em *Bodas de Sangre*. Mulher impulsiva, que foi arrastada por uma força superior a ela, sem consciência do mal que poderia causar a outras pessoas. Foge com o antigo namorado após a cerimônia de casamento e, assim como Leonardo, ela trilha um caminho fora de todos os padrões morais, esquece as tradições sociais e se lança nesse sentimento trágico, dionisíaco em nome de um amor que não foi vivenciado por completo, tornando-se assim, vítima de seu próprio destino. Isso fica explícito no que ela diz a mãe do noivo:

Novia:

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (*con angustia*). Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían en andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería, ¡óyelo bien!, Yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubieran agarrado de los cabellos (LORCA, 1996, p.162-163).

Outro personagem de relevância na trama é a mãe (do noivo), mulher forte, inteligente e decidida que procura seguir as tradições familiares. Ela segue a trajetória de uma mãe marcada por um trágico destino, a perda do marido e do filho assassinados, e que encontra no seu único filho vivo a esperança de continuidade da família. Tanto a noiva quanto a mãe (do noivo) ocupam papéis de destaque na peça e apresentam um caráter dominante em relação aos homens. “Las mujeres llevan adelante la carga emotiva y la acción principal. Los personajes masculinos, el novio, Leonardo, el padre (de la novia), actúan en consecuencia con los hechos, pero no muestran el talante complejo de las heroínas” (PROVENCIO, 1998, p.35).

Na mãe (do noivo) percebemos a presença da ação trágica que acontece na perda de seus familiares e o que estas mortes representam para ela.

Madre:

Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero, tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años. Luego, tu Hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca [...] (LORCA, 1996, p.94).

Também atribuímos à mãe a tradição da família, na sua continuidade através de seu único filho, que o compara à terra fecunda, aquela que pode gerar a vida. A correspondência entre o noivo e a terra é reafirmada pela posse deste de uma vinha, símbolo de sangue e de vida, vinho que representa Dionísio, deus que morre e renasce, que transita entre o mundo da vida e o mundo da morte. Em outro momento a mãe compara o marido e o filho morto ao trigo, símbolo do poder sexual masculino e que representa a continuidade da vida: “Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo” (LORCA, 1996, p.95). Assim como o trigo e a vinha produtiva, pai e filho obedecem um ciclo de vida e morte a cumprir.

O seio materno e o seio da terra foram muitas vezes comparados. Parece claro que se deve procurar o significado religioso da espiga de trigo neste sentimento duma harmonia entre a vida humana e vida vegetal [...]. O trigo simboliza o dom da vida, que não pode ser senão um dom dos deuses, o alimento essencial primordial (CHEVALIER; GHEERBRANNT, 1982, p.659-660).

Daí a pertinência da fala materna ao bendizer o trigo: “Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos. Bendito sea Dios, que nos tiende juntos para descansar” (LORCA, 1996, p.163).

O último protagonista desse quarteto é o noivo, que conhece pouco dos segredos de sua noiva, mesmo assim, casa-se com a jovem, que durante a festa de bodas foge com Leonardo Félix, quem nunca deixou de amar. Este fato fere a sua honra e resulta em uma grande perseguição, envolvendo os convidados do casamento. O noivo não consegue superar a vergonha de ser traído e conseqüentemente decide lavar sua honra¹⁰ com sangue, travando uma luta sangrenta com Leonardo. O clima de tragédia acontece a todo momento com a quebra do compromisso assumido pela noiva, o sentimento de traição fala mais alto em uma sociedade moralista que entende que a honra vale mais que qualquer outra coisa.

A história tem todo um contexto dramático, envolve sangue, morte, ódio e amor, é o espírito dionisíaco atuando nesses personagens. A trama ocorre em um cenário tipicamente rural, bem característico ao contexto social de Andaluzia, Espanha. O autor se utiliza de todas as ferramentas para poder ilustrar com detalhes essa fabulosa história de um amor impossível que deixa em seu caminho dor, sangue e morte.

¹⁰ É importante frisar que o tema da honra está muito presente na literatura espanhola, já desde a Idade Média.

Essa força instintiva, dominante e inevitável se faz presente na vida desse dois jovens apaixonados que são impedidos de ficarem juntos, na medida em que são levados pela paixão que nutrem um pelo outro. A necessidade incontrolável de viverem esse amor conduz à manifestação e experiencição desse sentimento, que ultrapassa seus limites e os faz vítimas dos seus próprios destinos.

Neste universo trágico, podemos assegurar o poder dramático que impulsiona nossos protagonistas à irracionalidade, à plenitude de seus desejos mais profanos, quebrando todos os conceitos sociais. A figura da mãe e do noivo estão associadas ao espírito apolíneo, à consciência, à coragem, à honra e à sabedoria, enquanto que Leonardo e a noiva estão diretamente relacionados ao dionisíaco, à desmedida, à infidelidade, ao prazer sem medidas. Essa oposição de pensamentos contrários está imersa na vida de nossos protagonistas.

Encontramos outros personagens que fazem parte da construção do elenco de *Bodas de Sangre* e que tiveram papel importante, como por exemplo o pai (da noiva), um homem ambicioso que desejava expandir suas terras com a união da sua filha com o noivo, temos também a mulher de Leonardo que já desconfiava da paixão secreta do marido pela noiva, confirmada com a fuga de ambos, após o casamento; a sogra de Leonardo, que suspeitava dele e protegia a filha.

Ao longo de *Bodas de Sangre* se percebe uma série de acontecimentos secundários que se apoderam dessa trama, onde podemos reconhecer esse pensar mitológico que domina os personagens. O ambiente também é um fator determinante e de fundamental importância, que influi no estado emocional dos mesmos e, portanto, em suas ações.

Ao longo desta obra, é notável a presença de sinais que apontam a fatalidade entre o noivo e Leonardo, o derramamento de sangue. A paixão da noiva por Leonardo, sentimento trágico, fatal conduz à traição desta para com seu noivo, selando assim o destino trágico desses dois personagens.

4.2 Elementos simbólicos em *Bodas de Sangre*

É óbvio que Lorca evidencia nesta obra a vida e a morte. Ele utiliza uma linguagem um tanto misteriosa, dando vida a seres inanimados, apodera-se de mitos, lendas e cria um cenário característico que é a base da construção simbólica do caminho trágico percorrido pelos personagens, que transporta os espectadores a um mundo intrigante e contraditório.

Bodas de Sangre é composta de uma série de personagens e elementos com caráter simbólico. No texto, notamos a riqueza de signos visuais, de acessórios que o autor utiliza para que o espectador ou leitor embarque nesse complexo universo que somente o fascínio e a dor pode causar.

Até aqui analisamos as diferentes manifestações trágicas em *Bodas de Sangre*, a estrutura, o cenário sociocultural e os personagens. É interessante fazermos uma breve análise a respeito dos elementos e personagens simbólicos que compõem toda tragicidade desta obra de Lorca.

Adentraremos neste horizonte simbólico falando sobre a Mendiga, que em *Bodas de Sangre* representa a morte. “Sale una anciana totalmente cubierta por tunes paños verdeoscuro. Lleva los pies descalzos. Apenas si se verá el rostro entre los pliegues” (LORCA, 1996, p.145). É atenciosa com o noivo, mas sua bondade é sinistra. Ela diz: “Te acompañaré. Conozco esta tierra” (LORCA, 1996, p.149). Alia-se à lua na busca de levar algumas vidas. Em todo transcorrer da obra é notável seu desejo de carregar almas inocentes.

Mendiga:
 Esa luna se va, y ellos se acercan.
 De aquí no pasan. El rumor del río
 apagará con el rumor de troncos
 el desgarrado vuelo de los gritos.
 Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada.
 Abren los cofres, y los blancos hilos
 aguardan por el suelo de la alcoba
 cuerpos pesados con el cuello herido.
 No se despierte un pájaro y la brisa,
 recogiendo en su falda los gemidos,
 huya con ellos por las negras copas
 o los entierre por el blando limo.
 ¡Esa luna, esa luna! (Impaciente)
 (LORCA, 1996, p.145-146).

Como já foi dito, a lua também representa a morte, simboliza a traição. “Luna: La luna deja un cuchillo abandonado en el aire” (LORCA, 1996, p.144). A lua retrata para o homem “o símbolo da passagem da vida à morte e da morte à vida; ela é até considerada, por muitos povos, como o lugar desta passagem” (CHEVALIER; GHEERBRANNT, 1982, p.419). Na obra, a lua está diretamente ligada à violência e ao sangue “Luna: Mis rayos han de entrar en todas partes, y haya en los troncos oscuros un rumor de claridades, para que esta noche tengan mis mejillas dulce sangre, y los juncos agrupados en los anchos pies del aire” (LORCA, 1996, p.145).

Outra relação que podemos fazer é com a figura do cavalo, símbolo de desejo sexual, um elemento comumente associado à virilidade e à força, características presentes no personagem com o qual o cavalo está claramente associado, Leonardo. Constrói-se também uma relação entre este e a água, presente na cantiga de ninar.

Las patas heridas,
 las crines heradas,
 dentro de los ojos
 un puñal de plata.
 Bajaban al río.
 ¡Ay, cómo bajaban!
 La sangre corría
 más fuerte que el agua (LORCA, 1996, p.106).

Neste fragmento, podemos perceber o prenúncio trágico da morte à faca dos personagens Leonardo e do noivo, sangue irá correr pelas águas do rio.

O bosque também tem um papel importante neste contexto trágico, é o lugar que se opõe ao espaço social das casas, local escolhido pelos personagens Leonardo e a noiva para a fuga. É o espaço que representa o instinto erótico onde são revelados todos os sentimentos contidos por essa paixão de forma completa e irreversível. É no bosque também onde ocorre o ódio e a vingança do noivo.

Novia:
 ¿Adónde me llevas?
 Leonardo:
 A donde no puedan ir estos hombres que nos cercan
 ¡Donde yo pueda mirarte!
 Novia: (Sarcástica).
 Llévame de feria en feria.
 dolor de mujer honrada,
 a que las gentes me vean
 con las sábanas de boda
 al aire como banderas,
 Leonardo:
 También yo quiero dejarte
 si pienso como se piensa.
 Pero voy donde tú vas.
 Tu también. Da un passo. Prueba.
 Clavos de luna nos funden
 mi cintura y tus caderas (LORCA, 1996, p. 153-154).

O bosque é habitado por seres irrealis, utópicos, como a mendiga, que representa a morte, a lua simbolizada por um jovem lenhador, que derruba as árvores e com sua claridade impede Leonardo e a noiva de se esconderem e, por fim, o coro, que também é composto por lenhadores.

Leñador 1:
 Ya estamos cerca.
 Leñador 2:
 Un árbol de cuarenta ramas.
 Lo cortaremos pronto (LORCA, 1996, p. 143).

Os lenhadores são personagens que desempenham um papel importante e compõem a formação do bosque, são integrantes desse cenário. Estes representam o coro e preveem a morte de Leonardo e do noivo, dessa forma encerram um ciclo e começam outro. É importante considerar que a morte de Leonardo e do noivo marca o fim de um curso que envolve duas famílias, principalmente a do noivo, que com sua morte encerra uma linhagem, já que este era o último filho vivo.

As cores também possuem um caráter simbólico na obra de Lorca, são elementos que representam a conjuntura, o ambiente dramático em *Bodas de Sangre*. Antes do casamento temos a noiva que se apresenta com um vestido negro, simbolizando talvez seus sentimentos com relação ao enlace matrimonial que se aproximava, a água do rio era negra, o noivo não quis usar sapatos negros. O negro representa também a paixão, o momento trágico que envolvia nossos protagonistas, a morte. O verde, presente no bosque, é a cor da vegetação, “é a cor da esperança, da força, da longevidade (e, por outro lado também da acidez)” (CHEVALIER; GHEERBRANNT, 1982, p.682).

Criada:
 ¡Como un toro, la boda
 levantándose está!
 Aparece la novia. Lleva un traje negro mil novecientos, con caderas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros. Sobre el peinado de visera la corona de azahar. Suenan las guitarras. Las muchachas besan a la novia (LORCA, 1996, p. 126).

Três locais são descritos nos três primeiros quadros de *Bodas de Sangre*: a casa do noivo, amarela, que simboliza a possibilidade de vida sob a perceptiva tradicional, “o amarelo é a cor da terra fértil [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANNT, 1982, p.58); a casa de Leonardo, rosa, que, sendo a junção do branco e do vermelho, simboliza o sangue, a pureza (haja vista a presença do bebê) e a ausência de vida e de esperança, também predominante na casa da noiva, que tinha a cor branca.

Criada: (Llorando).
 Al salir de tu casa,
 blanca doncella,
 acuérdate que sales

como una estrella¹¹... (LORCA, 1996, p. 127-128).

A cor branca representa também a pureza, está presente nas roupas íntimas da noiva e da empregada, quando estas estão no jardim, é o primeiro momento em que a noiva revela seus sentimentos em relação ao casamento.

Zaguán de casa de la novia. Portón al fondo. Es la noche. La novia sale con enaguas blancas encañonadas, llenas de encajes y puntas bordadas, y un corpiño blanco, con los brazos al aire. La criada lo mismo (LORCA, 1996, p. 115).

É importante ressaltar que a proposta do autor com relação as cores é identificar as possibilidades de análise do contexto social vivido por cada personagem em *Bodas de Sangre*. O azul, por exemplo, simboliza a inocência, a ilusão, a esperança. O azul é a cor do homem, que se contrapõe ao rosa, que identifica a mulher.

Outra representação simbólica nesta obra de García Lorca são os corais. Notamos que há várias manifestações de corais, coros anônimos, vozes. O coro representa uma forma de diálogo ou comentário poético entre personagens, é uma ferramenta necessária na obra cênica e contribui para um efeito trágico, como podemos perceber no fragmento a seguir.

Leñador 1:
 ¡Ay muerte que sales!
 Muerte de las hojas grandes.
 Leñador 2:
 ¡No abras el chorro de la sangre!
 Leñador 1:
 ¡Ay muerte sola!
 Muerte de las secas hojas.
 Leñador 3:
 ¡No cubras de flores la boda!
 Leñador 2:
 ¡Ay triste muerte!
 Deja para el amor la rama verde.
 Leñador 1:
 ¡Ay muerte mala!
 ¡Deja para el amor la verde rama! (LORCA, 1996, p. 149).

A estrutura de *Bodas de Sangre* é adaptável a uma série de manifestações de corais e canções que antecipa, define e insere dimensões simbólicas e trágicas na referida obra. Um momento fundamental na peça ocorre no primeiro ato do segundo quadro, quando a sogra de Leonardo e sua esposa cantam para seu filho uma canção de ninar alusiva à figura de um cavalo.

¹¹ O vocábulo “estrella” tem valores diferenciados em *Bodas de Sangre*, ora se apresenta como beleza e, por vezes, representa morte.

No texto poético da canção de ninar, é construída a questão conflitante entre a paixão sexual e o casamento. Na concepção do autor, a paixão é algo instintivo, irrefletida, imprevista, irracional, que está além de ser superada por quem vivencia este sentimento. O símbolo do cavalo é empregado representando exatamente essa paixão erótica, associada a Leonardo e à noiva e toda tragicidade que envolve este momento.

Suegra:
 Nana niño nana,
 del caballo grande
 que no quiso el agua.
 El agua era negra
 dentro de las ramas.
 Cuando llega el puente
 se detiene y canta.
 ¿Quién dirá, mi niño,
 lo que tiene el agua
 con su larga cola
 por su verde sala?
 Mujer:
 Duérmete, clavel,
 que el caballo no quiere beber.
 Suegra:
 Duérmete, rosal,
 que el caballo se pone a llorar.
 Las patas heridas,
 Las crínes heradas,
 Dentro de los ojos
 un puñal de plata.
 Bajaban al río.
 ¡Ay, cómo bajaban!
 La sangre corría
 más fuerte que el agua
 Mujer:
 Duérmete, clavel,
 que el caballo no quiere beber.
 Suegra:
 Duérmete, rosal,
 Que el caballo se pone a llorar.
 Mujer:
 No quiso tocar
 la orilla mojada,
 su belfo caliente
 con moscas de plata.
 A los montes duros
 solo relinchaba
 con el río muerto
 sobre la garganta.
 ¡Ay caballo grande
 Que no quiso el agua!
 ¡Ay dolor de nieve,
 caballo del alba!
 Suegra:
 ¡No vengas! Detente,
 Cierra la ventana
 con rama de sueños

y sueño de ramas.
 Mujer:
 Mi niño se duerme.
 Suegra:
 Mi niño se calla.
 Mujer:
 Caballo, mi niño
 tiene una almohada.
 Suegra:
 Su cuna de acero.
 Mujer:
 Su colcha de Holanda.
 Suegra:
 Nana, niño, nana.
 Mujer:
 ¡Ay caballo grande
 que no quiso el agua!
 Suegra:
 ¡No vengas, no entres!
 Vete a la montaña.
 Por los vales grises
 donde está la jaca.
 Mujer: (Mirando)
 Mi niño se duerme.
 Suegra:
 Mi niño descansa.
 Mujer: (Bajito)
 Duérmete, clavel,
 que el caballo no quiere beber.
 Mujer: (Levantándose, y nuy bajito)
 Duérmete, rosal,
 que el caballo se pone a llorar
 (LORCA, 1996, p.100-103).

O texto identifica a conversa da mulher e da sogra de Leonardo, que sofrem as consequências desse triângulo amoroso apresentado por Lorca em *Bodas de Sangre*. Na cantiga de ninar, Leonardo está relacionado com a água do rio e também com o cavalo, como já citado.

Bodas de Sangre apresenta uma intensa carga simbólica. A faca (navalha ou punhal) é outro elemento que está em constante evidência. “O símbolo da faca está com frequência associado à ideia de execução judicial, de morte, de vingança, de sacrifício [...] (CHEVALIER; GHEERBRANNT, 1982, p.314). É associada à figura da serpente, animal que pica e mata de surpresa, muitas vezes despercebida.

Madre:
 Vecinas: con un cuchillo,
 con un cuchillito,
 en un día señalado, entre las dos y las tres,
 se mataron los dos hombres del amor.
 Con un cuchillo,
 con un cuchillito
 que apenas cabe en la mano,
 pero que penetra fino
 por las carnes asombradas

y que se para en el sitio
 donde tiembla enmarañada
 la oscura raíz del grito.
 Novia:
 Y esto es un cuchillo,
 un cuchillito
 que apenas cabe en la mano;
 pez sin escamas ni río,
 para que en un día señalado, entre los dos y las tres,
 con este cuchillo
 se queden dos hombres duros
 con los labios amarillos
 Madre:
 Y apenas cabe en la mano,
 pero que penetra frío.
 por las carnes asombradas
 y allí se para, en el sitio
 donde tiembla enmarañada
 la oscura raíz del grito [...] (LORCA, 1996, p.165-166).

A faca (navalha ou punhal) é o símbolo que mais se relaciona à fatalidade em *Bodas de Sangre*. Aparece como uma alusão à morte, um elemento que liga a abertura e o desfecho desse universo triste e belo de García Lorca.

Observamos o poder desse instrumento de sacrifício no diálogo da noiva com a mãe (do noivo) quando esta se refere à faca que tirou a vida de seu marido e filhos. Percebemos neste encontro a presença do espírito dionisíaco, quebrando as diferenças individuais e universalizando esse sentimento, que é superior às suas vontades.

5. CONCLUSÃO

A peça *Bodas de Sangre* de García Lorca mostra-se na verdade uma metáfora, uma representação sobre a vida e suas paixões, o amor, o desejo, o ódio e a morte.

A força apolínea se manifesta explicitamente na figura da mãe enquanto tradição, honra, medida, moral, enfim, todo conservadorismo da época. Em contrapartida, a força dionisíaca está imersa nos personagens da noiva e Leonardo, movendo-os à irracionalidade, à desmedida das *Bodas de Sangre*.

Miguel de Unamuno vive o sentimento trágico a partir da incerteza da eternidade. Mesmo sabendo de sua condição mortal, deseja ser imortal enquanto homem de carne e osso, ou seja, não quer morrer.

Observamos que o desejo de Unamuno de querer ser imortal está de mãos dadas com o dionisíaco de Nietzsche, uma vez que querer ser imortal não é algo racional e sim irracional, o que condiz com o sentimento que percorre toda esta obra de Lorca.

O trágico nessa obra não é exatamente as mortes do noivo e de Leonardo, já que ambos eram inimigos e esse final já era algo previsto. Nesta obra, o trágico surge do que essas mortes representam, ou seja, o fim da esperança de continuidade de uma linhagem, de uma família. A grande preocupação da mãe era perder seu último filho e ficar sozinha. Do início até o final da obra se enfatiza a questão da faca, da pistola, das escopetas e outras armas semelhantes que acabaram com a vida de seu filho e do marido.

O teatro de Lorca representa na obra *Bodas de Sangre* toda tragicidade presente na força, na vontade e na coragem de viver, vivendo intensamente e com paixão, sem medo de conhecer a vida e a morte, a luta individual de um homem dividido entre seu instinto e seu dever, e o castigo que recebeu por viver o desejo em uma sociedade moralista, convencional e rígida.

6. REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Emerson. *O trágico e a tragédia no “Conteto de Natal”, de Airton Sampaio*. Disponível em: <http://airtonsampaio.blogspot.com.br/2011/01/o-tragico-e-tragedia-no-conteto-de.html>. Acesso em: 21 jul. 2013.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.
- _____. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- AZAMBUJA, Celso Candido de. *Prefácio*. In: “Os gregos e nós”. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009.
- BITTENCOURT, Renato Nunes. *Schopenhauer, Nietzsche e a questão da tragédia* (2008). Disponível em: <http://www.ifcs.ufjf.br/~aisthe/vol%20II/RENATO.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2013.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1991.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANNT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, 1982.
- CORREIA, Cristiane Agnes Stolet. *O trágico em questão: A reunião do fogo a despontar no sangue*. Rio de Janeiro, 2006.
- FLEIG, Mario. *O que a tragédia e o trágico podem nos ensinar?* In: “Os gregos e nós”. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- LORCA, Federico García. *Bodas de Sangre*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A visão dionisiaca do mundo*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PROVENCIO, Pedro (org.). *Federico García Lorca en su contexto histórico*. In: “Bodas de Sangre”. Madrid: Editorial EDAF. S.A, 1998.
- ROHDEN, Luiz. *A tragédia grega e nós: um jogo hermenêutico*. In: “Os gregos e nós”. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009.
- UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. 1ª ed. Buenos Aires: Longsller, 2004.