



P E N G U I N



C L Á S S I C O S

FEDERICO GARCÍA LORCA

A CASA DE BERNARDA ALBA



FEDERICO DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS GARCÍA LORCA nasceu a 5 de junho de 1898 em Fuente Vaqueros, na província da Andaluzia, no Sul de Espanha. Filho de Federico García Rodríguez, próspero latifundiário que fez fortuna com o negócio do açúcar, e de Vicenta Lorca Romero, professora, deslocou-se, quando tinha 11 anos, com a família para Granada, onde completou o liceu em 1915. Nesse ano, iniciou os estudos de Direito, Literatura e Composição na Universidade de Granada. Nos anos seguintes, tornou-se amigo de alguns dos intelectuais mais influentes de Espanha, como o compositor Manuel de Falla, o realizador Luis Buñuel ou o pintor Salvador Dalí, que tiveram uma fortíssima influência na sua formação cultural. Em 1918, animado por um professor com quem viajava por Espanha na altura, publicou o seu primeiro livro, *Impressões e Paisagens*, cuja impressão foi custeada pelo pai. Em 1919, a pedido do diretor do Teatro Eslava de Madrid, escreveu e encenou a sua primeira peça, *El Maleficio de la Mariposa*. Em 1921, publicou o primeiro livro de poemas, a que chamou *Libro de Poemas*, uma seleção do seu trabalho desde 1918. O seu envolvimento no movimento *avant-garde* influenciou grandemente a sua obra poética e plástica nos anos seguintes, mas seria no folclore que encontraria a âncora para o seu primeiro grande sucesso, *Romanceiro Cigano*, uma emulação das músicas e poemas contados na Andaluzia, publicado em 1928. Em 1929, viajou para os Estados Unidos, onde foi testemunha atenta dos efeitos do Grande Crash de 1929, que inspirou *Poeta em Nova Iorque*, publicado postumamente, em 1948. Regressado a Espanha em 1931, é nomeado diretor do Teatro Universitario La Barraca, uma companhia itinerante criada com o intuito de levar às zonas rurais o teatro do Século de Ouro Espanhol. Verteu o contacto com os ambientes tradicionais e as situações mais extremas das realidades urbana, em Nova Iorque, e rural, em Espanha, nas obras-primas da sua trilogia rural, uma denúncia apaixonada de uma sociedade repressiva, composta pelas reconhecidas tragédias *Bodas de Sangue* (1932), *Yerma* (1934) e *A Casa de Bernarda Alba* (1936). As suas convicções sociais e afinidades políticas chamariam a atenção dos Nacionalistas de Franco. Pouco depois do início da Guerra Civil Espanhola, a 18 ou 19 de agosto de 1936, sob a acusação de ser socialista e homossexual, Federico García Lorca foi detido e assassinado por uma milícia nacionalista. O seu corpo nunca foi encontrado.

GUILHERME PIRES trabalha no mundo dos livros desde 2008. É tradutor, editor e revisor de texto, coordenador de projetos editoriais e autor. Foi editor da Elsinore. Faz parte da Caixa Alta — Oficina Editorial, coletivo que fundou com Madalena Caramona e Nuno Quintas. Traduziu obras de, entre outros, Silvina Ocampo, Eduardo Galeano, Mary Shelley, George Orwell, Aurora Venturini, Marina Perezagua, Juan Gabriel Vásquez, Benjamin Labatut, Samanta Schweblin, Layla Martínez, Ariana Harwicz e Frederick Douglass. É autor de *O Homem Infinito*, biografia do artista e arquiteto Nadir Afonso, e de *Histórias Daninhas*, coleção de microficções.

ANTONIO MONEGAL é professor catedrático de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universitat Pompeu Fabra. Doutorou-se em Harvard e lecionou nas universidades de Cornell, Harvard, Princeton, Chicago e Stanford. Publicou *Como o Ar que Respiramos* (Objectiva, 2024), livro pelo qual recebeu, em Espanha, o Premio Nacional de Ensayo, *O Silêncio da Guerra* (Objectiva, 2025) e mais recentemente, *La sombra del padre* (Acantilado, 2026). É ainda autor de *Luis Buñuel de la literatura al cine: Una poética del objeto* e *En los límites de la diferencia: Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, e editor das obras de García Lorca *Viaje a la luna*, *El público* e *El sueño de la vida* (Comedia sin título).

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

A casa do desejo nunca silenciado	vii
-----------------------------------	-----

A Casa de Bernarda Alba

Drama de Mulheres nas Aldeias de Espanha	1
--	---

PERSONAGENS	3
-------------	---

PRIMEIRO ATO	5
--------------	---

SEGUNDO ATO	43
-------------	----

TERCEIRO ATO	85
--------------	----

INTRODUÇÃO

A casa do desejo nunca silenciado

Na última página do manuscrito de *A Casa de Bernarda Alba* surge a data em que o texto ficou pronto, 19 de junho de 1936, dois meses antes de Federico García Lorca ter sido assassinado por um pelotão de voluntários das forças franquistas perto do caminho entre duas aldeias granadinas, Víznar e Alfacar. Após passar a noite num casarão de campo que fazia as funções de prisão improvisada, fuzilaram-no na madrugada de 18 ou 19 de agosto num grupo que incluía um professor republicano, Dióscoro Galindo, e dois bandarilheiros anarquistas, Francisco Galadí e Joaquín Arcollas, e enterraram-nos ali mesmo, numa vala comum ainda não localizada. Entre aquelas duas datas, a do manuscrito e a da morte, com uma estranha precisão de calendário, começou a Guerra Civil de Espanha, a 18 de julho de 1936. As trágicas circunstâncias da morte do poeta influenciaram inevitavelmente a sua imagem para a posteridade, mas também se repercutiram no carácter de uma parte da sua produção literária, abruptamente interrompida. As páginas de algumas das suas obras, entre elas *A Casa de Bernarda Alba*, chegaram até nós salpicadas de sangue.

Federico García Lorca é, sem dúvida alguma, o escritor espanhol do século xx de maior renome internacional, reconhecimento merecido pela sua valiosa contribuição literária, mas no qual

o contexto histórico do crime também desempenhou um papel. O seu assassinato, apesar das tentativas da facção franquista para o ocultar, provocou, assim que a notícia circulou, uma enorme reação de condenação. Lorca tornou-se, deste modo, o primeiro mártir republicano da Guerra Civil, e com o tempo construiu-se um mito em redor da sua figura, ao ponto de haver quem insinue que a sua fama se deve mais à sua morte do que à literatura. Este erro ou infâmia (dependendo de se o atribuímos à ignorância ou à malícia) não tem em conta que Lorca foi um autor célebre em vida, primeiro como poeta, devido ao grande êxito de *Romanceiro Cigano*, publicado em 1928, e depois como dramaturgo, com *Bodas de Sangue* e *Yerma*, estreadas respetivamente em 1933 e 1934. *Dona Rosinha, a Solteira, ou a Linguagem das Flores* foi a última obra estreada em vida do autor, em dezembro de 1935. O seu prestígio dramático estendeu-se à América Latina, com uma longa estada de seis meses em Buenos Aires, onde, além de estrear *Bodas de Sangue* com a companhia de Lola Membrives, se representaram também, sob a sua direção, *Mariana Pineda*, *A Sapateira Prodigiosa* e *O Retábulo de Dom Cristóvão*.

Porque mataram Lorca? A resposta mais simples é: porque não o matariam, se os golpistas assassinaram na Andaluzia milhares de pessoas menos conhecidas do que ele, pelo seu compromisso público para com a República e as classes populares, como provam os homens fuzilados ao seu lado e enterrados com ele? Não é preciso escolher entre os diversos motivos e explicações expostos: os textos e declarações, o posicionamento político, o ativismo cultural levando o teatro clássico às aldeias com a companhia popular La Barraca, a homossexualidade, os ressentimentos locais contra o seu pai, latifundiário liberal... Lorca tinha muitos fatores contra si se caísse nas mãos dos revoltados, e quase conseguiu escapar a esse destino. Como consequência da sua projeção latino-americana, naquele verão de 1936, Lorca esteve prestes a embarcar para o México, respondendo ao

convite da atriz Margarita Xirgu, que estava no país em digressão com a sua companhia. Infelizmente, Lorca desistiu da viagem (ou adiou-a), embora estivesse preocupado com os acontecimentos e distúrbios em Madrid e devesse ter pensado que estaria mais seguro em casa, com os seus. A 13 de julho, no mesmo dia do assassinato do político de direita José Calvo Sotelo, fez a viagem de comboio até Granada para celebrar com a sua família o dia de São Frederico, a 18 de julho.

Lorca falece em plena maturidade criativa, aos 38 anos, e naquilo que então parecia o auge da fama, embora na sua ausência esse prestígio não tenha parado de crescer. A carreira literária interrompida deixou-nos obras-primas concluídas, mas também edições póstumas, manuscritos incompletos, rascunhos e projetos apenas esboçados. É impossível adivinhar em que teria consistido o seu legado, se Lorca tivesse continuado a escrever até uma idade avançada, e aonde o teriam conduzido o talento poético e a capacidade de experimentação. Há que ter em conta que textos que hoje consideramos fundamentais na produção lorquiana estavam inéditos quando morreu. O manuscrito original de *Poeta em Nova Iorque* consistia num maço de 96 folhas datilografadas e 26 manuscritas que, pouco antes da viagem final para Granada, Lorca deixou no escritório do seu amigo e editor José Bergamín, a fim de que este preparasse a publicação. Sem que o autor tivesse podido rever o texto e criar uma versão definitiva, o livro foi impresso no México em 1940, ao mesmo tempo que a tradução para inglês de Rolfe Humphries nos Estados Unidos. Os chamados *Sonetos de amor oscuro* e *Divã do Tamarit* foram publicados postumamente. De *O Público*, porventura o seu drama mais radical, provavelmente concebido em Nova Iorque e redigido entre Havana e Granada, resta-nos apenas um rascunho incompleto, embora tenham existido versões posteriores que se devem ter perdido. Do manuscrito de *O Público* conservam-se 62 folhas divididas em seis «quadros» e um entreato em forma de canção;

de *Comedia sin título* (conhecida também como *El sueño de la vida*), restam 24 folhas de um único ato. *Quando Passarem Cinco Anos*, outra das obras que desafiavam os limites do representável na sua época, foi escrita em 1931 e estava em ensaios para se estreiar em 1936, mas a guerra impediu-o.

São apenas alguns exemplos, sem entrar na coleção de fragmentos e páginas soltas ou nos projetos mencionados num dado momento por Lorca e dos quais sobra o rasto numa lista de títulos, dos quais temos conhecimento graças ao trabalho de diversos investigadores esforçados. Servem para constatar quanto nos chegou sem que o autor pudesse dizer a última palavra e quanto ficou interrompido. Ajuda-nos também a compreender o papel de *A Casa de Bernarda Alba* no conjunto.

Entre os projetos que Lorca mencionava há algum tempo em entrevistas e declarações, não se encontrava *A Casa de Bernarda Alba*. O manuscrito que nos chegou é o único que a família conseguiu evitar que fosse confiscado ou destruído e que preservou na sua marcha para o exílio nos Estados Unidos. Este manuscrito tem relativamente poucas correções, comparado com os rascunhos conservados de Lorca, do que se pode deduzir que se trata de uma versão a limpo de um rascunho anterior, até hoje perdido. A primeira folha do manuscrito, onde surgem o título e o subtítulo da obra e a lista de personagens, com muitas rasuras e correções que não irei enumerar, seria a única pertencente ao rascunho original. Seguem-se 76 páginas divididas entre os três atos, de extensão semelhante. O processo criativo de Lorca era bastante singular. A obra ia sendo gerada na sua mente, fixando-se na memória, descrevendo-a aos amigos e recorrendo a anotações, resumos e esquemas em folhas soltas. A obra assim concebida, mediante um método basicamente oral, era depois transposta para o papel num curto espaço de tempo. Segundo os testemunhos dos seus mais próximos, o mais provável é que *A Casa de Bernarda Alba* tenha começado a ser redigida em maio de 1936.

Significa que este manuscrito limpo, transcrito e corrigido pelo próprio autor, que introduziu algumas modificações em relação ao provável rascunho, estava em condições de ser entregue a um copista, o procedimento habitual seguido por Lorca para preparar os exemplares que seriam utilizados nos ensaios quando a obra fosse levada a cena. Temos, portanto, uma obra acabada, completa, mas da qual nunca saberemos se teria sido a versão definitiva, porque Lorca podia fazer revisões adicionais nas cópias datilografadas, sobretudo durante os ensaios.

Dá-se, assim, a peculiar circunstância de uma obra que chegou aos leitores e foi representada como uma peça tão concluída como as que se estrearam em vida do poeta não reunir as mesmas condições textuais, mas sim ter ficado a um passo de o autor poder dar a sua aprovação a uma versão definitiva. *Bodas de Sangue*, por exemplo, foi publicada em livro em 1935, a única das suas obras teatrais que Lorca viu impressa, enquanto *A Casa de Bernarda Alba* só se estreou a 8 de março de 1945, no Teatro Avenida de Buenos Aires, pela companhia de Margarita Xirgu, poucos dias antes da publicação da primeira edição da Editorial Losada. A fragilidade da transmissão de *A Casa de Bernarda Alba*, graças ao único manuscrito felizmente salvo pela família, contrasta com a perfeição formal da obra. Estamos perante um texto teatral redondo, impecável na sua estrutura, que funciona como um mecanismo de relojoaria e que, no entanto, o autor escreveu em pouco tempo — e não podemos assegurar que nos tenha chegado no estado que ele daria por definitivo.

Ao ler *A Casa de Bernarda Alba* em paralelo com duas obras maduras e concluídas, como *Bodas de Sangue* e *Yerma*, levanta-se a questão de se as três poderiam ter constituído uma trilogia. A consideração de uma trilogia apoia-se nas declarações do próprio Lorca, que fala em 1933 de *Bodas de Sangue* como «a primeira parte de uma trilogia dramática da terra espanhola». O assunto volta a aparecer, não associado ao texto de

A Casa de Bernarda Alba, ainda por escrever naquela data, mas sim a outra obra de título diferente: *La destrucción de Sodoma*, não concluída e cujo único rasto é uma folha de diálogo. Ao não chegar a escrever-se esta peça, que não se situaria em «terra espanhola», seria concebível que este «drama de mulheres nas aldeias de Espanha» completasse a trilogia, tal como Lorca refere no subtítulo de *A Casa de Bernarda Alba*. São vários os elementos que partilha com *Bodas de Sangue* e *Yerma*, além da localização num genérico campo andaluz: o protagonismo das mulheres, a temática do desejo, o ambiente social repressivo, entre outros. Há também diferenças substanciais: Lorca exhibe em *A Casa de Bernarda Alba* uma depuração formal extrema, uma austeridade nos componentes cénicos e na linguagem que despe a obra de todo o lirismo acessório e da dimensão coral e das canções que trazem leveza e musicalidade às outras duas obras. Além disso, *Bodas de Sangue* é descrita no subtítulo como uma «tragédia» e *Yerma* como um «poema trágico», enquanto de *A Casa de Bernarda Alba* se diz ser um «drama».

Nesta obra a linguagem é concisa, despida, coloquial, intensa, contornando as falas em verso. Isto não significa que a poesia esteja ausente, pelo contrário: sente-se poderosamente concentrada na tensão que as palavras contêm. Os diálogos são cortantes e manifestam o conflito. Bernarda fala em sentenças, como se fossem éditos da autoridade que aparentemente tudo pode e tudo quer controlar. As indicações cénicas marcam as emoções nos olhares que se cruzam. A cenografia não poderia ser mais sóbria e despojada: interiores, paredes brancas. O único espaço exterior é um pátio, que também pertence à área da casa. Os cenários são «de uma perfeita simplicidade» e simultaneamente claustrofóbicos, porque a casa é a grande metáfora que encerra as paixões, tão protagonista da obra como as mulheres que a habitam. Quando, na primeira página, na coda da lista de personagens, lemos o propósito do autor: «O poeta avisa que estes três atos pretendem

ser um documentário fotográfico», a afirmação não é literal, mas sim uma pista sobre o tom e a atmosfera que envolvem a obra, a vontade de realismo, sem dúvida, mas de realismo poético, o modo que um poeta tem de ver o mundo e de o disfarçar para transmitir a verdade sem ser escravo dos factos.

Sabemos que Lorca se inspirou, como ponto de partida da obra, nas circunstâncias de uma família vizinha de uns primos seus na aldeia de Asquerosa (depois chamada Valderrubio), onde o seu pai tinha propriedades e ele passara parte da infância e vários verões. A matriarca dessa família, casada duas vezes e com filhos e filhas de ambos os matrimónios, chamava-se Frasquita Alba Sierra e tinha fama de ter um feitio autoritário. Evidentemente, Lorca modificou os dados reais, em especial ao convertê-la numa história apenas de mulheres, e não é de ignorar que numa versão posterior tivesse alterado o apelido para apagar a referência conhecida pelas pessoas da aldeia, como lhe pediu a sua mãe. Seja como for, esta história local foi apenas o pretexto com o qual Lorca construiu um drama de dimensão universal, porque o fundamental da obra é que o enquadramento territorial e as raízes em tradições, costumes e normas morais de uma época e região concretas servem de encarnação a um conflito que nos remete para profundos impulsos humanos.

O facto de Lorca ter utilizado categorias distintas para caracterizar o género literário a que pertencem *Bodas de Sangue* e *Yerma*, por um lado, e *A Casa de Bernarda Alba*, por outro, não significa que esta última não seja uma tragédia. É-o, no mais pleno sentido do termo. Naturalmente, não se coaduna com a definição aristotélica de tragédia nem com os modelos clássicos, mas as outras duas também não, como nem sequer as obras de Shakespeare o fazem. Lorca oferece-nos três exemplos de como construir uma tragédia moderna, com materiais ancestrais, é certo, na medida em que os conflitos que propõe transcendem um momento histórico concreto e os ambientes também não são

representativos da envolvente em que Lorca se moveu. Do mesmo modo que o incomodava, quando publicou *Romanceiro Cigano*, que o qualificassem de «poeta cigano», porque não o era e o cigano era um pretexto e um quadro de referências culturais, tão-pouco as suas obras teatrais são retratos fiéis da sociedade do seu tempo; são antes construções literárias, embora seja certo que a moralidade repressiva, os preconceitos e as proibições pesassem mais na sua época do que agora. Em *A Casa de Bernarda Alba*, o choque entre os tabus sociais, a preocupação com o estatuto e a reputação, encarnados em Bernarda, e a pulsão erótica e o desejo frustrado de liberdade, de que padecem as suas filhas, opõe a sociedade ao indivíduo e constitui o núcleo do conflito trágico. É uma tragédia na qual não falta o desenlace funesto e a percepção de um destino fatal. Como verbaliza Adela: «Nascer mulher é o maior castigo.»

A Casa de Bernarda Alba conta a tragédia do desejo insatisfeito e da sua força destruidora, incluindo o desfecho fatal, como cabe a uma tragédia. Em *Bodas de Sangue* é o desejo adúltero, confrontado com as convenções sociais, marcado pelos destinos familiares, que empurra os homens para a violência. Em *Yerma* é não o desejo sexual, mas sim o de ser mãe, o desejo de ter um filho, também constrangido pelas normas e pela oposição entre as aspirações femininas e as masculinas. Em *A Casa de Bernarda Alba*, o desejo sexual destas mulheres encerradas aquece o ambiente doméstico, como numa panela de pressão, até o fazer explodir. Bernarda é a opressora e, neste sentido, personifica a voz do patriarcado e as pretensões de classe. O orgulho de Bernarda, que não se quer misturar com os que estão abaixo dela, condena as filhas, em particular as que carecem de dote, ao celibato e à falta de liberdade, porque naquele ambiente e época uma mulher de certa classe social sem património encontrava-se, como muitas personagens de Jane Austen, num beco sem saída. Outras mulheres da aldeia, as camponesas e até as criadas

têm mais facilitada a relação com os homens do que as filhas de Bernarda. Na casa, os homens são os grandes ausentes: sempre invocados e descritos como objeto de desejo, flutuam no ar e nas conversas como uma presença fantasmal que altera os corpos e as relações entre as irmãs.

Se Lorca escolhe representar esta tragédia do desejo através de personagens femininas, é porque para as mulheres daquele tempo as proibições eram mais repressivas, a pressão social mais intransigente e a liberdade mais inalcançável. Esta posição extrema permite que simbolizem o que o desejo tem de inacessível, não apenas para elas, mas para o ser humano em geral. No conjunto da produção poética e teatral de Lorca, e no único guião cinematográfico que escreveu, *Viaje a la luna*, o desejo é um tema central e tem maioritariamente conotações trágicas, como uma pulsão humana que só desaparece com a morte. Como é natural, por trás da expressão do desejo feminino nesta trilogia teatral oculta-se outro desejo ainda mais reprimido, perseguido e reprovado pela sociedade: o desejo homossexual. Seria uma leitura demasiado simplista interpretar que as personagens femininas são um veículo que serve a Lorca para manifestar indiretamente a sua própria orientação sexual. Basta reconhecer o carácter universal do desejo, as restrições e censuras que a sociedade impõe e o que para Lorca era uma legítima aspiração: o direito do indivíduo de amar livremente.

O Público é uma obra em que Lorca não recorre exclusivamente a personagens femininas para mostrar a tensão irresolúvel do desejo, mas aborda a temática homoerótica através de uma experimentação formal vanguardista. Faz parte do que Lorca chamava o seu «teatro impossível»; obras como *O Público*, *Comedia sin título* e *Quando Passarem Cinco Anos*, que desafiavam os hábitos e as expectativas dos espectadores da época e eram consideradas irrepresentáveis. Das duas primeiras só se conservaram rascunhos incompletos, embora conste que Lorca continuava

a trabalhar nelas e a ler os manuscritos aos amigos. No entanto, *Quando Passarem Cinco Anos* estava a ser ensaiada em 1936, sob a direção do próprio Lorca, no Clube Anfistora, com a intenção de se estreiar em outubro, coisa que o eclodir da guerra impediu.

O desafio perante esta coincidência temporal no final da vida de Lorca é tentar adivinhar para onde se teria encaminhado a sua carreira se o autor não tivesse sido assassinado. Representará *A Casa de Bernarda Alba* o ponto culminante de um estilo maduro com o qual Lorca consegue depurar a essência da economia dramática, a sobriedade cénica e a concisão de linguagem que o aproximam da tragédia clássica? Ou o seu impulso revolucionário teria superado aquele estádio ainda ligado à tradição teatral para aprofundar apostas mais transgressoras? Evolução ou revolução? A hipótese mais verosímil é que Lorca não tivesse necessitado de escolher entre os dois caminhos. Um deles garantia-lhe a comunicação eficaz com o público, e o outro constituía uma provocação que aspirava a subverter as expectativas desse mesmo público. A sua criatividade sem freio não podia acomodar-se num único modelo, fosse este o êxito ou a rutura. Se prestarmos atenção à sua poesia, ao retumbante sucesso de *Romanceiro Cigano* seguiu-se a experimentação vanguardista de *Poeta em Nova Iorque*, enquanto, antes de morrer, em 1934, preparava a edição de *Divã do Tamarit*, que é outro diálogo com a tradição, neste caso dos poetas árabes andaluzes. A sobreposição temporal entre propostas teatrais díspares sugere um anseio semelhante de procura.

Uma preocupação constante atravessa a obra de Lorca: dar voz ao desejo, por meio seja da poesia seja do teatro. A indagação incansável por novas formas responde a esta exigência íntima: o poeta deseja afirmar o desejo, o seu e o nosso, o de todo o ser humano. Daí a sua luta, literária, contra todos os autoritarismos que o querem silenciar. A primeira palavra que Bernarda Alba diz ao entrar em cena é «Silêncio!», a mesma que pronuncia antes de o pano cair. Aqueles que Bernarda representa, os que seriam

a sua encarnação na realidade histórica, mataram Lorca para tentar silenciá-lo. Não o conseguiram, a sua voz chega-nos ainda através da sua obra perene. O seu sacrifício, como o de Adela na obra, demonstra o fracasso daquelas forças repressivas. A palavra do poeta continua mais viva do que nunca, e *A Casa de Bernarda Alba* interpela-nos com a mesma força com que Lorca a escreveu.

Antonio Monegal

A Casa de Bernarda Alba

Drama de Mulheres nas Aldeias de Espanha

PERSONAGENS

BERNARDA, 60 anos
MARIA JOSEFA, mãe de BERNARDA, 80 anos
ANGÚSTIAS, filha de BERNARDA, 39 anos
MADALENA, filha de BERNARDA, 30 anos
AMÉLIA, filha de BERNARDA, 27 anos
MARTÍRIO, filha de BERNARDA, 24 anos
ADELA, filha de BERNARDA, 20 anos
PÔNCIA, criada, 60 anos
CRIADA, 50 anos
PRUDÊNCIA, 50 anos
MENDIGA, com menina
PRIMEIRA MULHER
SEGUNDA MULHER
TERCEIRA MULHER
QUARTA MULHER
RAPARIGA
Mulheres de luto

O poeta avisa que estes três atos pretendem ser um documentário fotográfico.

PRIMEIRO ATO

Uma sala branquíssima no interior da casa de BERNARDA. Paredes grossas. Portas em arco com cortinas de juta rematadas por borlas e folhos. Cadeiras de baloiço. Quadros com paisagens inverosímeis de ninfas ou reis lendários. É verão. Um profundo silêncio sombrio estende-se pela cena. Ao levantar-se o pano, o palco está vazio. Ouvem-se dobrar os sinos.

Entra a CRIADA.

CRIADA

O som destes sinos já se me enfiou na cabeça.

PÔNCIA

[*entra a comer chouriço e pão*] Já estão há mais de duas horas naquela cantilena. Chegaram padres de todas as aldeias. A igreja está muito bonita. No primeiro responso, a Madalena desmaiou.

CRIADA

É a que fica mais sozinha.

PÔNCIA

Era a única que gostava do pai. Ai! Graças a Deus, podemos estar sozinhas um bocadinho! Eu vim para comer.

CRIADA

Se a Bernarda te visse!...

PÔN CIA

Agora que ela não come, queria que todas morrêssemos
de fome! Mandona! Dominadora! Mas tramou-se!
Abri-lhe o pote dos chouriços.

CRIADA

[*com tristeza, ansiosa*] Porque não me dás um pouco para
a minha menina, Pôncia?

PÔN CIA

Vem, e leva também um punhado de grão-de-bico. Hoje,
ela não vai dar por isso!

Voz

[*lá dentro*] Bernarda!

PÔN CIA

A velha. Está bem trancada?

CRIADA

Com duas voltas à chave.

PÔN CIA

Mas deves pôr também a tranca. Tem uns dedos que
parecem cinco gazuas.

Voz

Bernarda!

PÔN CIA

[*aos gritos*] Já vai! [*Para a CRIADA:*] Limpa tudo bem.
Se a Bernarda não vir tudo a reluzir, arranca-me os
poucos cabelos que me restam.

CRIADA

Que mulher!

PÔN CIA

Tirana de todos os que a rodeiam. É capaz de se sentar em
cima do teu coração e ver como morres durante um ano
inteiro sem que lhe desapareça aquele sorriso frio que
traz na maldita cara. Limpa, limpa esses vidros!

CRIADA

Tenho as mãos em sangue de esfregar isto tudo.

PÔN CIA

Ela, a mais asseada; ela, a mais decente; ela, a mais
importante. O seu pobre marido ganhou um bom
descanso!

Cessam os sinos.

CRIADA

Vieram todos os parentes?

PÔN CIA

Os dela. A gente dele odeia-a. Vieram vê-lo morto
e fizeram-lhe o sinal da cruz.

CRIADA

Há cadeiras que cheguem?

PÔN CIA

Não. Que se sentem no chão. Desde que morreu o pai da Bernarda, as pessoas não voltaram a entrar nesta casa. Ela não quer que a vejam nos seus domínios. Maldita seja!

CRIADA

Contigo ela portou-se bem.

PÔN CIA

Trinta anos a lavar-lhe os lençóis; trinta anos a comer as suas sobras; noites em claro quando tosse; dias inteiros a olhar pelas frestas para espiar os vizinhos e levar-lhe a coscuvilhice; uma vida sem segredos uma com a outra, e, no entanto, maldita seja! Que uma dor aguda de pregos lhe fure os olhos!

CRIADA

Mulher!

PÔN CIA

Mas sou uma boa cadela; ladro quando me mandam e mordo os calcanhares dos que pedem esmola quando ela me atiga; os meus filhos trabalham nas terras dela e já estão os dois casados, mas um dia vou fartar-me.

CRIADA

E nesse dia...

PÔN CIA

Nesse dia, tranco-me com ela num quarto e fico a cuspir-lhe em cima um ano inteiro. «Bernarda, isto é por isto, por aquilo, por aqueloutro», até a deixar como um sardão

esmagado pelos miúdos, que é o que ela é, e toda a sua parentela. Claro que não lhe invejo a vida. Restam-lhe cinco mulheres, cinco filhas feias, e, tirando a Angústias, a mais velha, que é filha do primeiro marido e tem dinheiro, para as outras há muitas peças de renda bordada, muitas camisas de linho, mas de herança só pão e uvas.

CRIADA

Já eu gostava de ter o que elas têm!

PÔNCIA

Nós temos as nossas mãos e uma cova na terra da verdade.

CRIADA

Essa é a única terra que nos deixam a nós, as que não temos nada.

PÔNCIA

[*junto ao louceiro*] Este vidro tem umas manchas.

CRIADA

Nem com sabão nem com panos lá vai.

Soam os sinos.

PÔNCIA

É o último responso. Vou ouvi-lo. Gosto muito de como o pároco canta. No pai-nosso, subiu, subiu a voz, que parecia um cântaro de água a encher-se pouco a pouco; claro que no fim desafinou, mas dá gosto ouvi-lo. Mas é certo que não há ninguém como o antigo sacristão, o Tronchapinos. Na missa da minha mãe,

que Deus tenha em glória, ele cantou. Retumbavam
as paredes, e quando dizia ámen era como se um lobo
tivesse entrado na igreja. [*Imitando-o:*] Ámeeen!
[*Desata a tossir.*]

CRIADA

Olha que ficas com o gasganete feito num oito.

PÔNICA

Outra coisa faria eu num oito! [*Sai a rir.*]

A CRIADA limpa. Soam os sinos.

CRIADA

[*acompanhando o cântico*] Dlim, dlim, dlão. Dlim, dlim,
dlão. Que Deus o perdoe!

MENDIGA

[*com uma menina*] Louvado seja Deus!

CRIADA

Dlim, dlim, dlão. Que espere por nós durante muitos anos!
Dlim, dlim, dlão.

MENDIGA

[*em voz alta e com certa irritação*] Louvado seja Deus!

CRIADA

[*irritada*] Para sempre!

MENDIGA

Venho para levar as sobras.

Cessam os sinos.

CRIADA

Sai pela porta por onde entraste. As sobras de hoje são para mim.

MENDIGA

Mulher, tu tens quem te sustente. Eu e a minha menina estamos sozinhas!

CRIADA

Também os cães estão sozinhos e sobrevivem.

MENDIGA

Costumam sempre dar-mas.

CRIADA

Fora daqui. Quem vos disse para entrarem? Já me deixaram aqui as vossas pegadas. [*Saem. Ela limpa.*] Soalhos envernizados a óleo, louceiros, consolas, camas de ferro, para que nós, as que vivemos em casebres com um prato e uma colher, bebamos fel. Oxalá que um dia não sobre nem uma só de nós para o contar. [*Voltam a soar os sinos.*] Sim, sim, venham os clamores!, venha o caixão com frisos dourados e panos de seda para o levar!; pois no lugar em que estás agora estarei eu um dia! Tramaste-te, António Maria Benavides, teso e esticado com o teu fato de finos tecidos e as tuas botas de cano alto. Tramaste-te! Não voltarás a levantar-me as anáguas atrás da porta do teu curral!

[Pelo fundo, duas a duas, começam a entrar mulheres de luto, com lenços grandes, saias e leques pretos.]

Entram lentamente até encher a cena. A CRIADA desata a gritar.]

Ai, António Maria Benavides, não tornarás a ver estas paredes nem a comer o pão desta casa! Fui eu quem mais te quis de todas as que te serviram. [*Puxando os próprios cabelos.*] Como poderei viver depois de te ver partir? Como poderei viver?

*Acabam de entrar as mulheres todas, e aparece
BERNARDA e as suas cinco filhas.*

BERNARDA

[*para a CRIADA*] Silêncio!

CRIADA

[*a chorar*] Bernarda!

BERNARDA

Menos gritos e mais trabalho. Devias ter garantido que tudo isto estivesse mais limpo para receber o cortejo. Vai-te embora. Não é este o teu lugar. [*A CRIADA sai a chorar.*] Os pobres são como os animais. Parecem feitos de outras matérias.

PRIMEIRA MULHER

Os pobres também sentem os seus lamentos.

BERNARDA

Mas esquecem-nos diante de um prato de grão-de-bico.

RAPARIGA

[*com timidez*] Para viver temos de comer.

BERNARDA

Na tua idade não se fala diante das pessoas mais velhas.

PRIMEIRA MULHER

Rapariga, cala-te.

BERNARDA

Nunca deixei que ninguém me desse lições. Sentem-se.
[*Sentam-se. Pausa. Em voz alta:*] Madalena,
não chores; se queres chorar, vai para debaixo da cama.
Ouviste?

SEGUNDA MULHER

[*para BERNARDA*] Já começaram os trabalhos na eira?

BERNARDA

Ontem.

TERCEIRA MULHER

O sol está uma brasa.

PRIMEIRA MULHER

Há anos que não sentia um calor como este.

Pausa. Todas se refrescam abanando os leques.

BERNARDA

A limonada está pronta?

PÔNCIA

Sim, Bernarda. [*Entra com uma grande bandeja cheia
de pequenos cálices brancos, que distribui.*]

BERNARDA

Dá aos homens.

PÔN CIA

Já estão a beber no pátio.

BERNARDA

Que saiam por onde entraram. Não quero que passem
por aqui.

RAPARIGA

[*para* ANGÚSTIAS] O Pepe Romano estava com os homens
no velório.

ANGÚSTIAS

Vi-o lá.

BERNARDA

Estava lá a mãe dele. Ela viu a mãe dele. Não viu o Pepe,
nem eu.

RAPARIGA

Pareceu-me...

BERNARDA

Quem lá estava era o viúvo de Darajalí. Muito perto da tua
tia. A esse, vimo-lo todas.

SEGUNDA MULHER

[*à parte, em voz baixa*] Reles, pior que reles!

TERCEIRA MULHER

[*à parte, em voz baixa*] Língua de trapos!

BERNARDA

Na igreja, as mulheres não devem olhar para nenhum homem a não ser o oficiante, e apenas porque veste saias. Virar a cabeça é procurar o que não se deve.

PRIMEIRA MULHER

[*em voz baixa*] Velha lagarta ressequida!

PÔNCIA

[*entre dentes*] Mirrada por não ter os calores de um homem!

BERNARDA

[*dando uma pancada com a bengala no chão*] Louvado seja Deus!

TODAS

[*benzendo-se*] Para sempre seja bendito e louvado.

BERNARDA

Descansa em paz, com a santa sempre à cabeceira!

TODAS

Descansa em paz!

BERNARDA

Com o arcanjo São Miguel e a sua espada justiceira.

TODAS

Descansa em paz!

BERNARDA

Com a chave que tudo abre e a mão que tudo fecha.

TODAS

Descansa em paz!

BERNARDA

Com os bem-aventurados e os pirilampos do campo.

TODAS

Descansa em paz!

BERNARDA

Com a nossa santa caridade e as almas da terra e do mar.

TODAS

Descansa em paz!

BERNARDA

Concede o repouso ao teu servo António Maria Benavides
e dá-lhe a coroa da tua santa glória.

TODAS

Ámen.

BERNARDA

[*põe-se de pé e canta*] *Requiem aeternam dona eis Domine.*

TODAS

[*de pé e cantando à maneira gregoriana*] *Et lux perpetua
luceat eis.*

[*Persignam-se.*]

PRIMEIRA MULHER

Que tenhas saúde para rezar pela alma dele.

Vão desfilando.

TERCEIRA MULHER

Não te faltará o pão quente.

SEGUNDA MULHER

Nem um teto para as tuas filhas.

Vão desfilando todas diante de BERNARDA e saindo.

Entra ANGÚSTIAS por outra porta, que dá para o pátio.

QUARTA MULHER

Que continues a desfrutar do trigo que o teu casamento te trouxe.

PÔNCIA

[entrando com uma bolsa] Da parte dos homens, trago esta bolsa de moedas para resposos.

BERNARDA

Agradece-lhes e serve-lhes um copo de aguardente.

RAPARIGA

[para MADALENA] Madalena...

BERNARDA

[para MADALENA, que começa a chorar] Chiu.

[Saem todas. Para as que acabaram de sair:]

Vão para vossas casas criticar tudo o que viram!

Oxalá demorem muitos anos até tornar a passar o arco da minha porta!

PÔN CIA

Não te podes queixar. Veio a aldeia toda.

BERNARDA

Sim; para encherem a minha casa com o suor dos seus
saíotes e o veneno das suas línguas.

AMÉLIA

Mãe, não fale assim!

BERNARDA

É assim que temos de falar nesta maldita terra sem rio, terra
de poços, onde se bebe sempre a água com medo de que
esteja envenenada.

PÔN CIA

Como deixaram o chão!

BERNARDA

Tal e qual como se por aqui tivesse passado um rebanho de
cabras. [PÔN CIA *limpa o chão.*] Menina, dá-me o leque.

ADELA

Tome. [*Dá-lhe um leque redondo com flores vermelhas
e verdes.*]

BERNARDA

[*atirando o leque para o chão*] Isto é leque que se dê a uma
viúva? Dá-me um preto e aprende a respeitar o luto
do teu pai.

MARTÍRIO

Tome o meu.

BERNARDA

E tu?

MARTÍRIO

Eu não tenho calor.

BERNARDA

Pois procura outro, que te fará falta. Nos oito anos que durar o luto, não há de entrar nesta casa o vento da rua. Fazemos de conta que emparedámos as portas e janelas com tijolos. Assim fizeram em casa do meu pai e em casa do meu avô. Entretanto, podem começar a bordar o enxoval. Na arca tenho vinte peças de linho para que façam lençóis e as dobras. A Madalena pode bordá-los.

MADALENA

Tanto me faz.

ADELA

[*irritada*] Se não as queres bordar, que fiquem sem bordados. Assim, as tuas serão bonitas.

MADALENA

Não bordarei as vossas nem as minhas. Sei que não me vou casar. Prefiro levar sacas para o moinho. Tudo, menos estar sentada dias e dias dentro desta sala escura.

BERNARDA

É o que as mulheres devem fazer.

MADALENA

Malditas sejam as mulheres.

BERNARDA

Aqui faz-se o que eu mando. Já não podes ir queixar-te ao teu pai. Linho e agulha para as fêmeas. Chicote e mula para o varão. É assim que vivem as gentes que nascem com posses.

ADELA *sai*.

VOZ

Bernarda! Deixa-me sair!

BERNARDA

[*em voz alta*] Podem deixá-la sair!

CRIADA

Custou-me muito segurá-la. Apesar dos seus oitenta anos, a sua mãe é forte como um carvalho.

BERNARDA

Tem a quem sair. O meu avô era igual.

CRIADA

Durante o velório tive de lhe tapar várias vezes a boca com uma saca vazia porque queria chamá-la para lhe dar nem que fosse água de lavar o chão, para beber, e carne de cão, que é o que ela diz que a Bernarda lhe dá.

MARTÍRIO

Tem má intenção!

BERNARDA

[*para a CRIADA*] Deixa-a desabafar no pátio.

«Nascer mulher é o maior castigo.»

Para fazer o luto pela morte do marido, Bernarda Alba impõe às cinco filhas uma reclusão física desproporcionada e opressiva, a única que considera socialmente aceitável para preservar a dignidade e o bom nome da família. Esta pretensa harmonia, porém, desfar-se-á com a chegada de um ganancioso pretendente à mão de uma delas. Uma tragédia anunciada.

Escrita em 1936, *A Casa de Bernarda Alba*, obra-prima de Federico García Lorca, expõe as contradições psicológicas e sociais dilacerantes a que as mulheres estavam sujeitas no ambiente rural atávico do início do século XX, e demonstra como um poder autoritário, intolerante e repressor, que esmaga o outro na sua individualidade e diferença, gera, inevitavelmente, a revolta e a luta pela liberdade.

P E N G U I N



C L Á S S I C O S

Tradução de Guilherme Pires
Introdução de Antonio Monegal



Las Meninas, 19th September
1957 (óleo sobre tela),
Pablo Picasso

© 2026 Succession
Pablo Picasso. SPA (Portugal)

www.penguinlivros.pt

[penguinlivros](https://www.penguinlivros.pt)



Penguin
Random House
Grupo Editorial

ISBN: 978-989-589-614-1



9 789895 896141