

METÁFORAS DE PAIXÃO E MORTE EM BODAS DE SANGUE, DE GARCÍA LORCA

Carlos Antônio Magalhães Guedelha¹

Resumo: O objetivo do presente artigo é analisar, em *Bodas de sangue*, de García Lorca, as metáforas da água, do fogo e do sangue, para, por meio delas, elaborar uma leitura crítica da obra, explorando três características vitais da tragédia: o ato de violência cometido no interior de uma aliança conjugal, a ação de desgraça que conduz o espectador ao temor e à piedade, e a inevitabilidade do destino. As metáforas analisadas, verbalizadas pelas personagens, contribuem para o melhor entendimento do sentido do trágico no texto. A pesquisa demonstra que o fogo, a água e o sangue, entrelaçados pelo vigor expressivo da metáfora, são os elementos que desencadeiam a tragédia, apontando a irreversibilidade do destino.

Palavras-chave: Tragédia. Metáfora. *Bodas de sangue*.

PASSION AND DEATH METAPHORES IN BODAS DE SANGUE, BY GARCÍA LORCA

Abstract: The objective of this article is to analyze, in *Bodas de sangue*, by García Lorca, the metaphors of water, fire and blood, in order to elaborate a critical reading of the work, exploring three vital characteristics of the tragedy: the act of violence committed in the the interior of a conjugal alliance, the action of disgrace that leads the viewer to fear and pity, and the inevitability of fate. The metaphors analyzed, verbalized by the characters, contribute to a better understanding of the meaning of the tragic in the text. The research shows that fire, water and blood, intertwined by the expressive strength of metaphor, are the elements that trigger the tragedy, pointing out the irreversibility of destiny.

Keywords: Tragedy. Metaphor. *Bodas de sangue*.

¹ Doutor em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), professor da Universidade Federal do Amazonas. E-mail cguedelha@gmail.com

INTRODUÇÃO

Escrita pelo espanhol Federico García Lorca, *Bodas de sangre* (*Bodas de sangre*, no original) é considerado um dos textos dramáticos mais impactantes do mundo contemporâneo. Trata-se de uma tragédia que conjuga o amor e o ódio como forças que se embaralham e arrastam as personagens para um abismo pegajoso, um escuro túnel que desemboca na morte.

García Lorca, em seu texto, suspende a tênue fronteira que separa os gêneros, fazendo dialogarem, de forma vibrante, o narrativo e o lírico com o dramático. A narrativa encontra-se carregada de fatalismo, numa linguagem altamente simbólica e metafórica. Toda a trama se desenrola em um ambiente rural, na velha Espanha agrária, onde os valores tradicionais do patriarcalismo são vividos de forma intensa, em suas múltiplas contradições. Num ambiente e numa época em que a honra manchada era lavada com sangue, ocorre um ato de traição. Forma-se um triângulo amoroso com sobejos ingredientes de uma história trágica: uma moça e um rapaz (o Leonardo Félix) se amam desesperadamente e se tornam noivos, mas por causa de questões financeiras, o noivado se desfaz. Ele casa-se com uma prima da ex-noiva, e esta é empurrada pela tradição da família para um casamento arranjado com um homem que ela não ama.

No dia do casamento da ex-noiva, Leonardo a visita, e ela se sente seduzida por ele. Horas antes da cerimônia matrimonial, os dois fogem para o bosque, enquanto o Noivo (este é o nome da personagem) a espera no altar. Esses são os eventos que desencadeiam as cenas brutais de violência e desgraça: a moça vê os dois homens estraçalharem-se em um sangrento duelo.

O sentido da tragédia insinua-se desde as primeiras falas da peça, quando a personagem “Mãe” (ela é mãe do noivo, que morrerá no duelo)

se mostra uma mulher sofrida, angustiada, que carrega no peito um ódio incontornável por causa do assassinato de um de seus filhos e do marido. Aquele, que ia se casar, era o único que lhe restara. Ela tenta, em vão, incutir nele a sede de vingança, a fim de liquidar a família dos assassinos. E o pior de tudo era que Leonardo pertencia à família dos homicidas, sendo uma criança quando tudo acontecera, mas para a mãe da noiva ele carregava nas veias aquele sangue maldito dos Félix. Assim, aquela anciã segue a vida imersa em seu perene estado de luto, até que vê o seu último filho morrer, novamente pela mão de um Félix.

Na construção da tragédia, García Lorca criou uma série de metáforas que atravessam todos os atos da peça, dando extrema vitalidade às cenas, por meio de três elementos que se situam na fronteira entre o amor e o ódio, entre a vida e a morte: a água, o fogo e o sangue. Esses elementos são fontes de expressivas metáforas no tecido textual do drama. O objetivo do presente artigo é rastrear e analisar essas metáforas (ou seja: metáforas da água, do fogo e do sangue) para, por meio delas, elaborar uma leitura crítica de *Bodas de sangre*, explorando três características vitais da tragédia: o ato de violência cometido no interior de uma aliança conjugal, a ação de desgraça que conduz o espectador ao temor e à piedade, e a inevitabilidade do destino. As metáforas analisadas, verbalizadas pelas personagens, contribuem para o melhor entendimento do sentido do trágico no texto. A pesquisa demonstra que o fogo, a água e o sangue, entrelaçados pelo vigor expressivo da metáfora, são os elementos que desencadeiam a tragédia, apontando a irreversibilidade do destino.

1 PENSANDO UM POUCO SOBRE A METÁFORA

Os pesquisadores George Lakoff e Mark Johnson propuseram, na década de 1980, a teoria da

metáfora conceptual. Trata-se de uma abordagem diferente da concepção clássica ou tradicional da metáfora, que a vê apenas como uma figura de linguagem, um mero recurso linguístico. Para eles, muito mais do que um recurso de ornamentação da linguagem, a metáfora é sempre um veículo de compreensão por excelência. Dessa forma, Lakoff e Johnson transferem o *locus* da metáfora da linguagem para o pensamento. Ela passa a ser vista como o instrumento primordial para se entender conceitos abstratos. O conceito de metáfora que eles estabelecem é o que segue: “A essência da metáfora é compreender e experimentar uma coisa em termos de outra” (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p. 47 e 48). Ou seja, ela é um mecanismo de cognição. Compreendemos as coisas do mundo por meio da associação com outras coisas do mundo, o concreto servindo como ponto de partida para o entendimento do abstrato:

A metáfora é, essencialmente, um mecanismo que envolve a conceptualização de um domínio de experiência em termos de outro. Sendo assim, para cada metáfora, é possível identificar um domínio-fonte e um domínio-alvo. O domínio-fonte envolve propriedades físicas e áreas relativamente concretas da experiência, enquanto o domínio-alvo tende a ser mais abstrato. Em exemplos como “ele tem alta reputação na empresa”; “ele despontou como o ator revelação este ano”; “João tem um cargo relativamente baixo”, o domínio-fonte é a dimensão vertical do espaço físico, e o domínio-alvo é o *status* social (FERRARI, 2011, p. 92).

Assim, a metáfora movimenta os conceitos do domínio-fonte em direção ao domínio-alvo. O repertório de conhecimentos, informações, concepções que temos relativamente ao domínio-fonte é deslocado para o domínio-alvo. Por isso a metáfora pode ser sempre representada pela estrutura DOMÍNIO-FONTE É DOMÍNIO-ALVO (sempre em maiúsculas, segundo a metodologia proposta pelos autores da teoria, George Lakoff e Mark Johnson).

Poderíamos pensar um pouco sobre algumas particularidades da metáfora, tomando por base pesquisadores que se pronunciaram sobre algum(ns) aspecto(s) do fenômeno metafórico:

A) Para Tony Sardinha, a metáfora é parte do nosso habitat natural, ela está em toda parte. Assim sendo, ela se impõe como uma necessidade ao falante ou escritor, a fim de que possa lidar com os aspectos mais abstratos da experiência humana:

As metáforas funcionam na nossa mente. Embora sejam usadas na linguagem, por qualquer um, desde cedo, elas são ditas porque existem na nossa mente, como meios naturais para estruturar nosso pensamento e “muitos conceitos só podem ser entendidos como metáfora. Conceitos abstratos como amor, comunicação, mudança, morte, vida, sociedade são essencialmente metafóricos (SARDINHA, 2007, p. 14-15).

B) Os estudos mais recentes distribuem a metáfora em duas vertentes principais: a metáfora linguística e a metáfora conceptual. A metáfora linguística é materializada verbalmente pelo falante da língua; a conceptual é estruturada no pensamento humano. As metáforas linguísticas podem ser classificadas tradicionalmente como vivas (*live*) e mortas (*dead*). A metáfora morta, cristalizada, não é mais percebida como metáfora, tendo sofrido um processo de gramaticalização. Para Lakoff e Johnson (2002), a língua é secundária, no sentido de que é o mapeamento que sanciona o uso da linguagem e dos padrões de inferência do domínio-fonte para o domínio-alvo. E longe de ser uma questão simplesmente de palavras, o pensamento humano é fortemente metafórico. As expressões linguísticas existem porque há metáforas no nosso sistema conceitual. A sua essência é de compreender e experimentar uma coisa em termos de outra;

C) A metáfora seleciona os aspectos da realidade importantes para aquele que a utiliza (LAKOFF e TURNER, 1989). A metáfora, como uma ponte, liga domínios diferentes, propiciando novos caminhos para a compreensão do objeto.

Só que “para iluminar determinadas propriedades, é necessário atenuar ou esconder outras. Ao focalizarmos um conjunto de propriedades, desviamos nossa atenção das outras. Cada descrição irá iluminar, atenuar ou esconder. Toda afirmação verdadeira necessariamente exclui o que é atenuado ou escondido pelas categorias usadas nela” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 266);

D) A metáfora tem uma ambiguidade constitutiva, uma vez que na combinação de dois sentidos (no mínimo) num único signo, a metáfora gera um paradoxo que mostra o sentido tomando sempre duas direções simultaneamente. Dessa forma, a metáfora assinala que a linguagem é de natureza equívoca (multívoca) e nunca inequívoca (unívoca). Por isso forçosamente utilizamos metáforas para falar sobre metáforas, e os cientistas condenam as metáforas usando metáforas para condená-las;

E) “As metáforas mentais são culturais” (SARDINHA, 2007, p. 15), pois elas nascem do arcabouço cultural de quem as enuncia;

F) Além de ser um instrumento para nominar, a metáfora é um instrumento de produção de conhecimento (ela gera um saber). E também se apresenta como alternativa eufêmica para variados tabus linguísticos;

G) A metáfora veicula sempre uma informação nova, sendo a novidade (o certo “ar estrangeiro” de que fala Aristóteles) inerente a ela;

H) A metáfora fundamenta-se na criatividade linguística e situa-se no âmbito do “não-previsto” (MARCUSCHI, 2000, p. 73). A criatividade linguística da metáfora ultrapassa os símbolos já consagrados e faz com que “a linguagem consiga transmitir aquilo que foi criado, à sua revelia e à margem do instituído” (MARCUSCHI, 2000, p. 73);

I) A metáfora preenche um vazio semântico, pois o conteúdo que ela transmite jamais poderia

ser transmitido, tal e qual, sem a metáfora que o veicula (LAKOFF e JOHNSON, 2002).

É a partir desse arcabouço teórico que leremos as metáforas do “fogo”, da “água” e do “sangue” no texto de García Lorca.

2 FOGO, ÁGUA E SANGUE: AS METÁFORAS DE UMA TRAGÉDIA

Podemos perceber em *Bodas de sangue*, peça de García Lorca, alguns ingredientes da tragédia aristotélica, tal como prefigurada na *Poética*. Entre esses ingredientes, ressaltamos o ato de violência cometido no interior de uma aliança – no caso, a aliança conjugal – e a ação de desgraça que conduz o espectador ao temor ou à piedade. Tudo na tragédia se tece por meio da linguagem, e nessa tecitura a metáfora é um recurso primordial para a construção e condução do sentido. No texto de García Lorca, as metáforas são abundantes. Para a leitura das metáforas mais eloquentes da obra, selecionamos as que seguem, verbalizadas por diferentes personagens, pela sua importância no conjunto da significação do texto e do espetáculo cênico: “fogo com fogo se abrasa”; “girava a água, e a roda passava”; “o sangue corria mais forte que a água”; “tinha que ser – a inevitabilidade do destino”.

2.1 “Fogo com fogo se abrasa”

A personagem que verbaliza a metáfora do fogo repetidamente é a Noiva. A primeira vez que a metáfora aparece em sua fala é no momento em que fica surpresa quando o ex-namorado Leonardo vem ao seu encontro, pouco antes da cerimônia do casamento dela com outro. Ela fala: “[...] A minha alma se abrasa porque você vem me ver, e espiar minhas bodas” (GARCÍA LORCA, 2004, p. 22). Ordena que ele vá embora dali, porque está resignada a se casar e viver para o seu marido, como

as tradições e os costumes determinam. Leonardo replica, e em sua réplica ele também utiliza a metáfora do fogo: “Calar e queimar por dentro é o maior castigo que a gente pode se impor. De que me serviu ter orgulho, e desviar os olhos, e deixá-la acordada noites e noites? De nada! Só serviu para aumentar o meu fogo” (GARCÍA LORCA, 2004, p. 22). E a criada, referindo-se ao Noivo, insinua que este também se identifica como fogo: “[...] Porque o noivo é como um pombo, com o peito em brasa” (GARCÍA LORCA, 2004, p. 28).

Desenha-se para o leitor/espectador um fogo que abrasa as duas personagens que compõem o triângulo amoroso, a Noiva e o Outro, de nome Leonardo. Já o Noivo tem um fogo no peito, sendo que o peito simboliza a autoproteção e também o lugar da ira (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991). Nessa cadeia metafórica está posto o prenúncio da tragédia: há sempre um fogo que vincula os três, de forma irreversível. Mas são ardências muito diferentes. A chama que abrasa a Noiva e o Outro é a paixão irrefreável, enquanto o fogo que aflige o Noivo é o ódio incontrolável.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 442-443),

A significação do fogo está ligada, universalmente, à primeira das técnicas usadas para a obtenção do fogo; por meio da fricção, num movimento de vaivém – imagem do ato sexual” (...) O fogo simboliza por suas chamas a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas ele apresenta também um aspecto negativo: obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra.

Esse duplo aspecto do fogo, simbolizando a antítese da iluminação e da obscuridade psíquica, pode ser percebido no dilema da Noiva, uma mulher suspensa entre dois mundos inconciliáveis: o das tradições familiares e sociais, que a empurra para um casamento de aparências, e o da paixão irracional e arrebatadora. Ela tem que lidar com a duplicidade da vida, transitando entre as imposições

morais e legais de um contrato conjugal e os ditames desenfreados do desejo. Já em fuga com Leonardo pelo deserto, seu ex-namorado, ela desabafa:

“Ai, que lamento, que fogo me sobe pela cabeça!” (GARCÍA LORCA, 2004, p. 44).

E em seguida, em um colóquio repleto de sensualidade:

“Nua, quieta, olhando o campo, igual a uma cadela. Isso é que eu sou! Só de vê-lo, um fogo já me consome” (GARCIA LORCA, 2004, p. 45).

Ao que Leonardo responde:

“Fogo com fogo se abrasa. A mesma chama pequena mata dois juncos unidos” (GARCÍA LORCA, 2004, p. 45).

Para a leitura dessa metáfora do fogo, de acordo com Lakoff e Johnson (2002), explicitamos que a metáfora permite sempre a transição da fonte para o alvo: o fogo é a fonte, enquanto a paixão é o alvo. Assim, temos a metáfora do “fogo da paixão”. A paixão é focalizada em seu ardor e intensidade. A dor que ela provoca. Temos um triângulo de personagens em sua ardência interior incontrolável. A paixão em sua irreversibilidade. Nessa última fala de Leonardo, ele expõe alegoricamente o embrião da tragédia: os dois se abrasam mutuamente, mas essa chama haverá de matá-los. Ele está invadindo a vida amorosa dela, que por sua vez está traindo o noivo. Naquela comunidade agrária e patriarcal, de costumes muito tradicionais, uma relação assim estaria fadada à violência.

A associação do amor com o fogo e sua natureza contraditória é um mote glosado por muitos poetas ao longo dos séculos. É o caso, por exemplo, do renascentista Luiz Vaz de Camões, o qual registrou que “Amor é fogo que arde sem se ver” (In: MOISÉS, 1990, p. 71); e do romântico Almeida Garret, para quem o amor é “essa chama que alenta e consome / que é a vida e a vida destrói” (In: MOISÉS, 1990, p. 217). Podemos inferir que García Lorca retoma intertextualmente essa metáfora, com o seu caráter de dualidade.

2.2 “Girava a roda, e a água passava”

A personagem Criada, descrevendo metaforicamente a situação das personagens envolvidas no triângulo passional, afirma:

“Girava
girava a roda
e a água passava.
Cantavam os noivos
e a água passava” (GARCÍA LORCA, 2004,
p. 28)

Essa metáfora nos leva a pensar na simbologia da água, tal como a apresentam Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 16). Para eles, “a água [...] pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irredutíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora”.

Na tradição judaico-cristã, a água relaciona-se fortemente com o amor e a felicidade, como se pode observar:

Na Bíblia, os poços no deserto, as fontes que se oferecem aos nômades são outros tantos lugares de alegria e encantamento. Junto das fontes e dos poços operam-se encontros essenciais. Como lugares sagrados, os pontos de água têm papel incomparável. Perto deles, nasce o amor e os casamentos principiam (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, p. 16).

Mas nessa mesma tradição, a água é também sinalizadora de tragédias, pois entende-se que “a água pode fazer obra de morte. As grandes águas anunciam, na Bíblia, as provações. O desencadeamento das águas é o símbolo das grandes calamidades” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, p. 18), como se pode perceber, por exemplo, na narrativa do dilúvio, que devastou toda a terra.

Dessa forma, vislumbramos na fala da Criada a roda da vida girando sobre a água que passa. Essa água, como veremos a seguir, contribui

decisivamente para o entendimento da tragédia que se abateria sobre os amantes.

A Noiva atualiza a metáfora da água quando fala para Leonardo: “Não posso ouvir você. É como se eu bebesse uma garrafa de licor e adormecesse numa colcha de rosas. E me arrasta, e sei que me afogo, mas vou atrás” (GARCÍA LORCA, 2004, p. 22).

Assim como na literatura bíblica, a alma aparece, nos salmos, semelhante a uma terra seca e sedenta, orientada para a água. Dessa forma, a Noiva se apresenta sequiosa, pela falta do amante, como a esterilidade do deserto, por falta de chuva. Leonardo seria aquela água que fecunda, que preenche os vazios, que satisfaz às flutuações dos desejos e sentimentos. Porque ele é a água, e “a água é símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, p. 22). Só que, tragicamente, ele provoca o “afogamento” da amada, no sentido de que a paixão que os enlaça se encaminha perigosamente contra as imposições das tradições familiares, gerando nela uma angústia desmedida, mas insuficiente para a impedir de ir atrás dessa água. Conseqüentemente, dá-se a refrega entre os dois homens afogeados – o Noivo e o Outro, Leonardo – nas margens do riacho, em que um defendia a sua paixão e o outro defendia a honra da família e das tradições.

O riacho como lugar do duelo e, conseqüentemente, da tragédia, é altamente simbólico, já que o rio, com o fluir de suas águas, pode simbolizar tanto a fertilidade quanto a morte e a renovação, sendo que “o curso das águas é a corrente da vida e da morte”. E mais que isso: “Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de

seus desvios” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, p. 780-781).

Há uma personagem de nome Mendiga, a qual representa a morte, dada a sua caracterização e suas falas, como aquela que atrai os homens para o precipício. Ao retornar do riacho onde se deu a tragédia, é ela quem dá conta do fim trágico dos dois, nestes termos:

“São dois rios
quietos, enfim, por entre pedras grandes,
são dois homens nas patas do cavalo.
Mortos no meio do esplendor da noite”
(GARCÍA LORCA, 2004, p. 48).

Os homens são dois rios, mas agora dois rios “quietos”, porque estão mortos. Foram pisoteados pelas patas do cavalo do desejo impetuoso. Nada mais resta da inquietude dos amantes rivais. Nada mais da paixão que os movia. Agora só restavam dois corpos inertes por entre as pedras do riacho. Segundo Marquetti (1993, s/p), “a água está associada ao rio, lugar de morte na peça e lugar [...] onde os antigos acreditavam que a alma se dissolvesse. Será nessa água negra que a alma da noiva irá se dissolver e se perder no final da peça”.

A Noiva, mutilada pelo evento trágico que a envolveu, justifica-se angustiadamente para a mãe do Noivo:

Eu era uma mulher ferida pelo fogo, cheia de chagas por dentro e por fora, e seu filho era um pouquinho de água, de quem eu esperava filhos, terra, saúde; mas o outro era um rio escuro, cheio de ramagens, de onde me chegava o sussurro dos juncos e um murmúrio abafado. E eu corria com seu filho, que era como um fiozinho de água fria, e o outro me mandava centenas de pássaros que me impediam de andar e derramavam orvalho nas minhas feridas de mulher fraca e abatida, de moça acariciada pelo fogo. Eu não queria, ouviu bem? Eu não queria! Seu filho era o meu fim, e eu não o traí, mas o braço do outro me arrastou como a correnteza do mar, como um coice, e teria me arrastado sempre, sempre, mesmo que eu fosse velha e todos os filhos do seu filho me agarrassem pelos cabelos!
(GARCÍA LORCA, 2004, p. 50).

Há nessa fala uma expressiva antítese que contrapõe os dois homens do triângulo: “seu filho” e “o outro”, nominado na peça como Leonardo. Aquele era “um pouquinho de água”, “um fiozinho de água fria”; este era “um rio escuro” enleante. Essa antítese é a raiz do dilema da mulher em desespero, que precisa de água para suas feridas em brasa. A razão a chama para perto do filete de água, no entanto a paixão a arrasta irracionalmente para o rio de águas abundantes. A referência ao mar não pode passar por alto, porque ele é símbolo da dinâmica da vida:

Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes das realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, p. 592).

“O mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugares de paixões” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, p. 593). Todavia, a grande peça da antítese é o rio escuro, misterioso e fascinante. O escuro é símbolo de mistério e também da ausência de racionalidade (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991), o que acontece também com a paixão. Sintomaticamente, é na escuridão da noite, alcançados pela luz da lua, que os homens encontram a morte na presença dessa mulher.

2.3 “O sangue corria mais forte que a água”

Em *Bodas de sangue*, é o sangue que desempenha a função de fio condutor da narrativa. Ele encharca toda a tecitura do texto e do espetáculo, estando presente desde a metáfora do título até a última fala. O que vem a ser o sangue nessa peça, cujo título metaforicamente já o anuncia? A primeira

consideração a fazer diz respeito ao fato de que esse título encerra um paradoxo, se considerarmos que “boda” e “sangue” são de campos semânticos opostos, pois enquanto as bodas simbolizam felicidade e festa, o sangue traz sempre à lembrança eventos dolorosos e infelizes. Mas a boda que se anuncia é constituída de sangue. Qual o sentido?

Poderíamos atentar para dois sentidos possíveis para o sangue. Chevalier e Gheerbrant (1991) explicitam que ele simboliza a vida, no sentido de que a vida se faz por meio do sangue. Esse parece ser o sentido primário da palavra. Derramar sangue, conseqüentemente, corresponderia a tirar a vida de alguém. Mas há também um sentido mais simbólico, que é o das forças atávicas, genéticas, que nivelam os membros de uma família e dão sentido à construção de uma tradição: o sangue da família.

O sangue presentifica-se em praticamente todas as falas da mãe do noivo, que se vê obsessivamente perseguida pela mágoa e pela lembrança do assassinato do marido e do filho. O sangue outrora derramado impossibilita a paz a essa matriarca em eterna atitude de luto. E havia uma dívida de sangue mal assimilada entre duas famílias: viera dos ascendentes de Leonardo, homem de “sangue quente”, a morte dos parentes de sua amada, agora noiva de outro homem. O pai da noiva e a mãe do noivo assim verbalizam a questão, referindo-se a Leonardo:

PAI – Esse aí está procurando desgraça. Tem sangue ruim.

MÃE – E que sangue podia ter? o mesmo da família toda. Vem do bisavô dele, que começou matando, e continua em toda essa rale maldita, gentalha de faca pronta e de sorriso falso [...] Isso me dói até na ponta das veias. Olho para cada um deles e só vejo a mão com que mataram o que era meu. Está me vendo assim? Não pareço louca? Louca, sim, por não ter gritado tudo o que o meu peito precisa. Trago no peito um grito sempre de pé, que tenho de castigar e esconder entre os mantos. Mas levam os meus mortos, e tenho que calar. Depois, o povo critica (GARCÍA LORCA, 2004, p. 29).

Para essa mãe, parecia impossível esquecer as dívidas de sangue quanto à família de Leonardo:

“Quando cheguei para ver meu filho, estava caído no meio da rua. Molhei minhas mãos no sangue e as lambi, com esta língua. Porque era sangue meu. Você não sabe o que é isso. Você não sabe o que é isso. Se eu pudesse, guardava a terra encharcada pelo sangue numa jarra de cristal e de topázios” (GARCÍA LORCA, 2004, p. 29).

Essa obsessão da Mãe do Noivo pela imagem e a força do sangue tem uma grande importância na condução do sentido da tragédia. Quando a Noiva desaparece no dia do casamento, enquanto todos estão atônitos à procura de explicação para o seu sumiço, é essa Mãe que define taxativamente o que aconteceu: “Chegou outra vez a hora do sangue” (GARCÍA LORCA, 2004, p. 37). Imediatamente ela organiza dois grupos para saírem em perseguição aos fugitivos, a Noiva e o Outro.

Já no bosque, onde se dará o duelo, os lenhadores, que simbolizaram seres auxiliares da morte, fazem “comentários” esclarecedores sobre as personagens:

PRIMEIRO LENHADADOR – Estavam se enganando um ao outro, e no fim o sangue foi mais forte.

TERCEIRO LENHADADOR – O sangue!

SEGUNDO LENHADADOR – Mas sangue que vê a luz é tragado pela terra.

PRIMEIRO LENHADADOR – E daí? Melhor ser morto que viver com sangue podre.

TERCEIRO LENHADADOR – Estão atrás deles, e vão matá-los.

PRIMEIRO LENHADADOR – Mas aí já terão misturado os seus sangues, e serão dois cântaros vazios, dois riachos secos (GARCÍA LORCA, 2004, p. 29).

Abre-se aí uma antítese entre dois tipos de sangue, um positivado e outro negativado: o positivado é o sangue “que foi mais forte”, o da paixão; já o negativado é o “sangue podre” da tradição. A morte, que se reveste de uma metáfora ontológica ou personificadora (LAKOFF e JOHNSON, 2002), desejosa de sangue, tem clara preferência pelo sangue dos amantes, o sangue que

se mostra mais forte que as amarras da tradição. No fim das contas, o derramamento de sangue será a sua grande ceia noturna, a “consoada” de que fala o poeta Manuel Bandeira. Após o duelo de facas e navalhas, só a noiva retorna, “com sangue pela saia e nos cabelos” (GARCÍA LORCA, 2004, p. 48).

2.4 “Tinha que ser”: a inevitabilidade do destino

Como um bom criador de narrativas trágicas, García Lorca não poderia deixar de metaforizar em sua peça a inevitabilidade do destino, ou seja, a fatalidade. Tanto que recriou, em seu texto, as “fates”, que são as matrizes mitológicas da “fatalidade”. Também conhecidas como “Parcas” ou “Moiras”, as fates eram três bruxas atemporais que presidiam à vida humana na terra. Elas eram fiandeiras, responsáveis por tecer os fios da vida dos homens e até dos deuses, sendo, portanto, as senhoras do destino. A bruxa Cloto (Nona na mitologia romana) era responsável por segurar o fuso e tecer os fios, simbolizando a vida uterina e o nascimento; outra, de nome Láquesis (Décima na mitologia romana), enrolava o fio e definia que comprimento a linha haveria de ter, representando o curso da vida; e por fim a Átropos (Morta, na mitologia romana) se encarregava de cortar o fio, significando o fim da vida (GRIMAL, 1992).

No texto de García Lorca, essas bruxas ganham vida, no sentido de explicitar a morte de Leonardo e do Noivo no duelo entre eles no bosque, como um fato inevitável. No último quadro da peça, aparecem “duas moças vestidas de azul-escuro que estão enovelando uma meada encarnada” (GARCÍA LORCA, 2004, p. 46) e mais uma Menina. Juntas, essas personagens representam as Parcas. Nos diálogos entre elas, percebe-se que são agentes do destino fatal. Esse quadro fúnebre completa-se com a personagem Mendiga, que é a própria morte personificada. É esta quem fala,

referindo-se aos dois homens ceifados no duelo mortal:

Estão vindo, cobertos por dois mantos,
Nos ombros fortes de rapazes altos.
Foi assim; nada mais. Tinha que ser.
(GARCÍA LORCA, 2004, p. 49).

Essa fala sucinta da Mendiga-Morte é laminar na sua eloquência: “Foi assim; nada mais. Tinha que ser”. Ou seja, o destino dos amantes estava traçado para além da vontade deles próprios. Não haveria como mover a mão do destino inexorável. É exemplar também, nesse sentido, uma sucinta fala do Primeiro Lenhador (os Lenhadores são auxiliares da morte): “É preciso seguir o caminho do sangue” (GARCÍA LORCA, 2004, p. 38). Tiveram que seguir cegamente a tradição do sangue, que os levaria ao fatídico desfecho e os empurraria para o abismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos perceber em nossa leitura, a construção da tragédia de *Bodas de sangue* se deu por meio da profusão de metáforas que subjazem à narrativa. As principais fontes para a construção dessa expressividade metafórica e trágica foram os elementos “fogo”, “água” e “sangue”, domínios-fonte das metáforas. Em cada metáfora construída a partir desses elementos, vemos um princípio de condensação semântica, em que um rico conteúdo semântico aparece condensado em uma única fórmula da língua, a expressão metafórica. Na expressividade do sangue, por exemplo, García Lorca faz convergirem dois conceitos que se complementam: o sangue que mantém a vida e o sangue que escreve a tradição de uma família.

Não temos metáforas mortas (dead) em *Bodas de sangue*. Todas são metáforas vivas (live). E o leitor/espectador é levado a experienciar uma coisa em termos de outra, como acontece com a metáfora do fogo, apontando ora para o ódio, ora

para a paixão. De toda forma, um fogo a queimar e abrasar os seres. Essa é a ponte que a metáfora estende entre dois diferentes domínios da realidade: a paixão consome como o fogo; o ódio consome como o fogo.

Já a partir do título da obra, a metáfora revela-se em uma ambiguidade constitutiva, gerando um paradoxo que mostra o sentido tomando sempre duas direções simultaneamente. Como entender “bodas de sangue”? Bodas lembra alegria e festa, enquanto o sangue remete à dor e até à morte. Temos a narrativa das bodas, mas se trata de uma espécie de bodas que nos assustam, ao invés de nos alegrar. Mas é exatamente essa ambiguidade paradoxal que nos remete ao universo da tragédia, nos conduzindo ao temor e à piedade, seguindo as trilhas apontadas por Aristóteles.

Em tudo isso, percebe-se a criatividade linguístico-estética do autor da peça. Ele promove uma violência, no campo da língua e da arte, a valores instituídos, como o casamento feliz e os louváveis círculos familiares. Na mistura explosiva do fogo, da água e do sangue, as vidas foram implodidas na a morte.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

FERRARI, Lilian. **Introdução à linguística cognitiva**. São Paulo: Contexto, 2011.

GARCÍA LORCA, Federico. **Bodas de sangue**. São Paulo; Ed. Peixoto Neto, 2004.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

LAKOFF, George; TURNER, Mark. **More than cool reason: a field guide to poetic metaphor**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. A propósito da metáfora. Belo Horizonte: Revista de Estudos Linguísticos, v. 9, n. 1, p. 71-89, jan/jun 2000. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/viewFile/2319/2268>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

MARQUETTI, Flávia. A escritura do espetáculo em Bodas de Sangue. Araraquara: Revista Itinerários 5, 1993. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2455>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

SARDINHA, Tony Berber. **Metáfora**. São Paulo: Parábola, 2007. (Lingua[gem], 24).

Submissão: maio de 2020.

Aceite: agosto de 2020.