

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

MAGNUM PATRON SÓRIA

**OS ELEMENTOS TRÁGICOS E AS CIRCUNSTÂNCIAS ORTEGUIANAS NA
OBRA *DOÑA ROSITA LA SOLTERA O EL LENGUAJE DE LAS FLORES*, DE
FEDERICO GARCÍA LORCA**

**Jaguarão
2024**

MAGNUM PATRON SÓRIA

**OS ELEMENTOS TRÁGICOS E AS CIRCUNSTÂNCIAS ORTEGUIANAS NA
OBRA *DOÑA ROSITA LA SOLTERA O EL LENGUAJE DE LAS FLORES*, DE
FEDERICO GARCÍA LORCA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras – Português, Espanhol e respectivas literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de licenciado em Letras.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Geice Peres Nunes

**Jaguarão
2024**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

S714e Sória , Magnum Patron

Os elementos trágicos e as circunstâncias orteguianas na obra doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, de Federico García Lorca / Magnum Patron Sória .

42 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade Federal do Pampa, LETRAS PORTUGUÊS/ESPAÑHOL E RESPECTIVAS LITERATURAS, 2024.

"Orientação: Geice Peres Nunes".

1. teatro espanhol. 2. doña Rosita. 3. elementos trágicos circunstanciais. I. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
Universidade Federal do Pampa

MAGNUM PATRÓN SÓRIA

**OS ELEMENTOS TRÁGICOS E AS CIRCUNSTÂNCIAS ORTEGUIANAS NA
OBRA DOÑA ROSITA LA SOLTERA O EL LENGUAJE DE LAS FLORES, DE
FEDERICO GARCÍA LORCA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras – Português, Espanhol e Respectivas Literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Letras.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 19/04/2024

Banca examinadora:

Profa. Dra. Geice Peres Nunes
Orientadora
(UNIPAMPA)

Prof. Dr. Carlos Garcia Rizzon
(UNIPAMPA)

Prof. Dr. Gustavo Henrique Rückert
(UFPel)



Assinado eletronicamente por **GEICE PERES NUNES, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 20/04/2024, às 09:06, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **CARLOS GARCIA RIZZON, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 23/04/2024, às 09:07, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **Gustavo Henrique Rückert, Usuário Externo**, em 23/04/2024, às 15:41, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1421047** e o código CRC **490DDBF6**.

Unipampa – Campus Jaguarão
Rua Conselheiro Diana, nº 650 - Jaguarão/RS - CEP: 96300-000
Telefones: (53) 3261-4269, (53) 3240-5450

Dedico este trabalho a todos os amantes da Literatura, aos fãs apaixonados de Federico García Lorca e a todos os mencionados na seção de agradecimentos.

AGRADECIMENTO

Um TCC não é um trabalho de apenas um acadêmico! Ele é como as tramas de um enredo e seus muitos personagens. Muitas vidas unidas, amigas, disponíveis, reflexivas e audaciosas. Por isso agradeço a Deus pelo dom da sua Divina Sabedoria em creditar em mim a capacidade de escrever acompanhado de tantos amantes do saber e do conhecimento.

Agradeço à Direção do Campus Jaguarão, no seu quadro de Professores e Técnicos que sempre estiveram solícitos e participativos, tanto na providência de documentos quanto na camaradagem de incentivo e acolhida das demandas necessárias para o término deste trabalho e do Curso Universitário, nas pessoas dos professores Maurício Aires, Ana Cristina Rodrigues, Silvana Maria Gritti, Maria do Socorro de Almeida Farias-Marques, Darlise Nunes Ferreira, e, também, as técnicas administrativas Simone Prior Prietsch, Ailime Ferreira Rodrigues, Lorena Gonzales Telis. Nestes, agradeço todos os demais que fazem e fizeram parte da equipe de trabalho unipampeiro.

À Coordenação do Curso de Letras da Unipampa, Campus Jaguarão, na pessoa do professor Luis Maroso, Renata Silveira da Silva e Luciana Contreira Domingo pela paciência e carinho que fizeram com que eu pudesse discorrer estas linhas. À minha amada amiga e orientadora, Geice Peres Nunes por ter acolhido minhas lágrimas em uma tarde gris, na Praça da Matriz do Divino e, com seus olhos maternos e solidários, carregados de duende lorquiano, insistiu em um tempo tão longo, para que eu pudesse chegar na conclusão deste trabalho de arte, cultura, literatura, música, sonhos e espiritualidade. Aos augustos doutores e amorosos professores do Curso de Letras Português e Espanhol e suas respectivas Literaturas – Cristina Boéssio, Cátia Goulart, Carlos Rizzon, Gustavo Rückert, Sandro Mendes, Leonor Simioni, Aden Rodrigues Pereira, Silvia Pinheiro, Denise Moser, Claudemir Madeira, Giane Rodrigues dos Santos, Talita Gonçalves, Vanessa Barbosa, Aline Neuschrack, e outros tantos que passaram pelo processo - que foram meus baluartes inspiradores ao longo de tantos anos na realização deste curso acadêmico.

Agradeço também à minha primeira professora alfabetizadora Eva Almeida Lucas, que, por suas mãos graciosas e gentis, aprendi a ler e escrever, base da minha educação nas letras.

Aos nunca esquecidos professores do Curso de Filosofia da Universidade Católica de Pelotas, à qual cursava antes de entrar na Unipampa, nas pessoas dos Professores Doutores Sergio Caldas (que me apresentou pela primeira vez o filósofo Ortega y Gasset), ao professor Oscar Brisolará, por ter sido o professor que me ensinou a tramar filosofia com literatura. À professora Matilde Contreira, que sempre dizia que filosofia precisava de amor literário para o pensamento chegar no coração. À minha família pelas orações, incentivos, conselhos e empurrões para chegar a este feito. Nas pessoas de minha mãe Marilene Patron Sória, Luis Maria Barbat Partit e Maria da Graça Patron Sória, saúdo todos os demais parentes.

Aos amigos irmãos de Fé Católica e da academia, Doutor Matheus Jesk Vahl e Mestranda Lurian da Silveira Chagas, que foram cúmplices zelosos no término deste trabalho, trazendo reflexões, lenço para as lágrimas, incentivo, amizade, logística técnica, empurrão, solidariedade e delongada paciência comigo.

Aos irmãos da vida e Fé, Mestre Leonardo Zaromski e Especialista Kássio Zaromski pelo incentivo e carinho regados de chimarrão e chamadas de zap para que eu não desistisse nunca do processo.

À prima psicóloga Thiane Duarte (e *in memoriam* à amada mãe Marilú Duarte) pelos empréstimos de materiais de consulta psicológica e carinhos dedicados ao longo do processo criativo.

À equipe de professores da academia MT (por ter sido lá meu extrapolamento de estresse pós-escritos, nas pessoas do Marcelo Teixeira, Adalvina Teixeira, Rafael de Lima Rodrigues, Paula Vidales, Endriw Aberastury, Macel Vieira, Cassiano Hernandorena, Luisi Studzinski, Marcos Medeiros, Gabriel Garralaga e demais da equipe).

À minha irmã de alma Francine Diniz Cardoso pelos colos, mates, passeios e massagens.

Ao Padre Hamilton da Silva Centeno por ter rezado por mim durante o processo todo de estudos acadêmicos.

À Professora Doutora Adriana Nascimento Bodolay por ter me recebido com um abraço generoso quando cheguei no Campus Jaguarão e, posso dizer com certeza que foi por ela que fui seduzido a entrar no Curso de Letras, sendo transferido da UCPel para Jaguarão.

À Secretaria de Cultura e Turismo de Jaguarão, nas pessoas do secretário Leandro Martins Dutra e Evanice Arismendi Marques da Rocha pelas demandas pedidas e

sempre tão solícitas neste processo de TCC e atividades culturais que fizeram parte da construção deste texto.

Às diretorias das Escolas Carlos Alberto Ribas e Instituto Federal de Educação – Campus Jaguarão, nas pessoas dos diretores Eliane Ramires e Fabian Eduardo Debenedetti Carbajal e Magda Santos dos Santos.

Aos Técnicos e demais professores do IFSul, pelo dedicado cuidado que tiveram no período do meu Estágio de Português. Às Professoras Orientadoras de Estágio Geice Peres Nunes e Ida Maria Marins pelo dedicado trabalho que realizaram durante o Curso e confiaram aquelas tarefas a mim e aos demais colegas. Ao Consulado do Uruguai que se fez presente no término do Estágio de Espanhol e presenteou a turma com materiais educativos. Às Professoras Titulares do período de Estágio de Docência em Português e Espanhol, Adriana Seabra Dias, Potira Gonçalves, Patrícia Mussi Escobar, pelo legado que deixaram ao estarem ali comigo na condução dos alunos e no bem fazer da arte do educar para o conhecimento e para a cidadania do Bem. Aos alunos de ambas Instituições de Ensino, que foram incansáveis em serem cooperadores nas atividades a serem realizadas. Um carinho especial ao Círculo Operário de Jaguarão e à Sociedade Independente Cultural, pelos muitos empréstimos do auditório para realização das aulas e atividades culturais dos estágios. Nas pessoas da Fabiana Porto, Clara Tormam, Paulo Menna, Diego Palmieri (presidente da Sociedade Independente neste período do estágio). Neles agradeço o carinho das duas diretorias que foram sempre parceiras nos trabalhos.

Aos colegas acadêmicos da Filosofia da UCPel, aos colegas das Letras da Unipampa e tantos outros que fizeram parte do Curso ou de outros cursos acadêmicos em que compartilhei disciplinas eletivas e, que, de alguma forma graciosa, dedicada ou presente, fizeram parte deste grande composto Curso de Filosofia, Curso de Letras e TCC, agora neste trabalho concluída. Uma vez que foram tantos, ficará difícil citar a todos aqui neste trabalho. Mesmo assim, muito obrigado!

Aos taxistas, mototaxistas e ubers, um dedicado agradecimento, já que foram minhas pernas e pés para chegar na Unipampa e nos estágios, na pessoa da senhora Simone Ortega Ramos, dos senhores Wilian Fernandes, do Wilian Silva, Andel Silveira, Maicon Feijó, Nilo Laerte Gonçalves, Gilson Gonçalves; dos pontos de mototáxi Ligeirinho, Stylus, Real.

Ao Coral Municipal de Jaguarão e seus coralistas que sempre compreenderam o regente nas duras lidas e faltas necessárias para o estudo e escrita deste TCC. Minha gratidão pelos cafés, incentivos, viagens, carinhos e compreensões no processo todo. E, também, aos meus alunos de música pela compreensão das muitas vezes que troquei as datas das aulas para poder dar atenção às orientações e à escrita deste trabalho.

E, não menos importante, aos amigos que, nas horas de dramas e perda de sentido para continuar a escrever os textos, amorosamente me levam para passear e trazer oxigênio para a escrita deste trabalho: Adriano Dutra e Francine Guerreiro, Mercydes Almeida e Jessica Araujo, Ragner Rocha Lima e Lizaine Tardiz, Phizael Quadro, Matheus Macksoud, José Pedro Faria, Silvio Nunes, Elida Nunes e Olivia Nunes. Ao Ignácio Baltar Mendonça Olivera, que foi ímpar nas fotos e vídeos de todas as etapas deste trabalho, o meu muito obrigado também. A vocês e a tantos outros que a memória fez esquecer, o meu muito obrigado e que ricas bênçãos estejam com vocês!

“¹Para tudo há um tempo, para cada coisa há um momento debaixo do céu: ²Tempo de nascer e tempo de morrer; tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou. ³Tempo de matar e tempo de curar; tempo de demolir e tempo de construir. ⁴Tempo de chorar e tempo de rir; tempo de gemer e tempo de dançar. ⁵Tempo de atirar pedras e tempo de ajuntá-las; tempo de abraçar e tempo de apartar-se. ⁶Tempo de procurar e tempo de perder; tempo de guardar e tempo de jogar fora. ⁷Tempo de rasgar e tempo de costurar; tempo de calar e tempo de falar. ⁸Tempo de amar e tempo de odiar; tempo de guerra e tempo de paz.”

(Eclesiastes 3, 1-8)

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso apresenta uma pesquisa bibliográfica sobre a peça *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, escrita por Federico García Lorca, na Espanha, no ano de 1935. O trabalho é dividido em quatro capítulos e apresenta dados gerais do autor e da protagonista, a análise de conceitos aristotélicos, partindo da obra *A Poética*, e uma reflexão sobre a influência da tragédia e da filosofia de Ortega y Gasset na constituição da peça, a partir da obra *Meditaciones del Quijote* (1914). Foram utilizados como referenciais teóricos os seguintes autores: Martínez Cuitiño, Ian Gibson, Ricardo Doménech, Mário Hernández, Arturo del Hoyo e Niccola Abbagnano, tendo como foco a personagem Rosita.

Palavras-chave: teatro espanhol; doña Rosita; elementos trágicos circunstanciais.

RESUMEN

Este Trabajo de Conclusión de Curso presenta una investigación bibliográfica sobre la pieza teatral Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, escrita por Federico García Lorca, en la España, en el año de 1935. El trabajo está dividido en cuatro capítulos y presenta datos generales del autor y de la protagonista, el análisis de conceptos aristotélicos, partiendo de la obra *A Poética*, y una reflexión sobre la influencia de la tragedia y de la filosofía de Ortega y Gasset en la constitución de la pieza, a partir de la obra *Meditaciones del Quijote* (1914). Fueron utilizados como referenciales teóricos los siguientes autores: Martínez Cuitiño, Ian Gibson, Ricardo Doménech, Mário Hernández, Arturo del Hoyo y Niccola Abbagnano, habiendo como foco el personaje Rosita.

Palabras-clave: teatro español; doña Rosita; elementos trágicos circunstanciales.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 LORCA E ROSITA	17
1.1 García Lorca: sua vida e principais produções	17
1.2 <i>Dona Rosita</i>: o espelho do urbano em García Lorca	18
2 CONCEITOS DA TRAGÉDIA ARISTOTÉLICA NA PEÇA LORQUIANA	25
3 A REFLEXÃO CRÍTICA SOBRE A PERSONAGEM DOÑA ROSITA NA OBRA	30
4 AS TRÁGICAS CIRCUNSTÂNCIAS DE ROSITA	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS	42

INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem por objetivo realizar uma pesquisa bibliográfica a partir da obra *Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores*, escrita por Federico García Lorca (1935), autor espanhol e dramaturgo, observando elementos da tragédia aristotélica e de conceitos da filosofia de Ortega y Gasset.

No primeiro capítulo, será feita uma apresentação da vida do autor e suas principais obras no contexto da sua produção, baseado nos relatos contidos na biografia póstuma de García Lorca, escrita por Ian Gibson (2014). Também a tomada de dados gerais da obra *Doña Rosita*, em que pese sua estreia, personagens, espaço, tempo, sua pertença aos manuscritos teatrais de García Lorca e, também, exposição de dados da edição da obra, partindo do texto, organizado por Luis Martínez Cuitiño (2010). Tomar-se-á os estudos biográficos e comentários de García Lorca, a partir do olhar e estudo de Martínez Cuitiño, Ricardo Doménech, Mario Hernández, Ian Gibson e Arturo del Hoyo. Estes que, ao organizarem os textos originais, proporem biografia, comentarem obras consagradas deste autor, fazem com que haja um olhar instigante sobre o texto e abrem caminhos para a reflexão sobre as circunstâncias, escopo filosófico do pensador espanhol Ortega y Gasset, contemporâneo de García Lorca.

No capítulo dois, serão observados aspectos da tragédia grega, contidas na obra aristotélica intitulada *Poética* e que, analisando a peça de Lorca, pode-se perceber a presença dos conceitos gregos de *athychema* e *opsis* na construção da obra lorquiana aqui trazida para o estudo deste Trabalho de Conclusão de Curso. Importante demarcar que a leitura da obra e o desenvolvimento deste escrito buscou observar, também, a tragédia do ponto de vista naturalista, ou seja, com os "olhos filosóficos" do pensamento aristotélico, uma vez que a crítica filosófica abre outros sobrevoos, não aqui utilizados para tal. Um olhar naturalista em que as circunstâncias se realizam por um *ethos* entendido como simplesmente natural, concebido a partir da ideia do sempre foi assim, daquilo que nasce para ser somente o que sempre foi e sempre será, dentro de uma estrutura orgânica e já consolidada: Rosita e sua vivência dentro da sociedade granadina, à qual foi a inspiração de García Lorca para escrever a peça.

No capítulo três, será utilizado o conceito de arquétipo, que é formulado pelo pensador Carl Jung, no verbete de Niccola Abbagnano, para designar o tipo

ontológico da personagem principal e refletir sobre seu comportamento no desenvolvimento da peça eleita para este escrito acadêmico. Percebendo-se assim a passagem do tempo para a personagem, a simbologia das cores e da rosa, o fenecimento de suas escolhas e decisões e o sentido de não poder escolher seu futuro.

No capítulo quatro, discorrer-se-á sobre a questão das circunstâncias trágicas de Rosita, havendo assim uma reflexão do entrelaçamento do pensamento de Ortega y Gasset e o proceder trágico de Rosita na peça aqui analisada.

Na conclusão, será retomada a questão da tragédia como a marca da identidade do texto lorquiano e as considerações finais da decisão e fenecimento da personagem Rosita ao final da obra teatral.

1 LORCA E ROSITA

1.1 García Lorca: sua vida e principais produções

Federico García Lorca foi e continua sendo um dos grandes nomes da Literatura Espanhola do século XX. Autor de peças de teatro, poesias, músicas e influenciador de gerações de poetas e atores culturais, tanto no mundo ibérico como também na América.

Um de seus principais comentadores, Ian Gibson, conta, na biografia escrita por ele, que Lorca nasceu em Fuente Vaqueros, pequena localidade nas imediações da cidade de Granada situada na Andaluzia, Espanha, no dia cinco de junho de 1898, “[a] planície passava por um período de prosperidade quando Lorca nasceu em Fuente Vaqueros, no verão de 1898, e seu pai havia se tornado um dos homens mais ricos da aldeia.” (Gibson, 2014, p. 25), e foi tragicamente morto pela ditadura militar espanhola, no dia dezoito de agosto de 1936, em uma localidade indeterminada, próximo a Granada

Ele e os outros três condenados foram levados, antes do nascer do sol, mais adiante na estrada de Alfacar. Não havia lua - Federico, o poeta lunar, não contou sequer com esse consolo. O caminhão parou não longe da famosa nascente chamada Fuente Grande, que tem uma história fascinante. Os árabes, intrigados com as bolhas que sobem continuamente à superfície do poço, chamaram-lhe Ainadamar, “Fonte de lágrimas”, e no século XI iniciaram a construção de um canal para levar água até Granada. (Gibson, 2014, p. 603).

Pois foi ali, pouco antes de chegar ao poço que os assassinos fuzilaram suas vítimas e deixaram os cadáveres junto de um pomar de oliveiras, à direita da estrada que vem de Viznar. (Gibson, 2014, p. 604).

O rapaz reconheceu de imediato os toureiros, notou não sem surpresa que outra das vítimas tinha uma perna de pau, e observou que a última usava uma gravata de laço, “sabe, do tipo que usam os artistas”. Enterrou-os numa vala estreita, uns por cima dos outros, ao pé de uma oliveira. Quando voltou à Colonia, soube que o homem da perna de pau era um professor de uma aldeia vizinha e que o da gravata era o poeta Federico García Lorca. (Gibson, 2014, p. 605).

García Lorca foi alfabetizado por sua mãe, Vicenta Lorca Romero, que era professora em sua cidade natal e segunda esposa de seu pai, o então fazendeiro Federico García Rodríguez. Estudou piano, o qual era mais conhecido como músico do que mesmo como escritor em seus primeiros anos de vida cultural.

Como poeta e dramaturgo, seu reconhecimento na história da literatura se deu por obras como *Romancero Gitano* (1927), *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma*

(1934), *La casa de Bernarda Alba* (1936) e, a obra postumamente publicada, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935)¹. Além de outras produções na área da poesia, foi um grande conferencista e músico pianista. Amigo de grandes nomes da cultura como Salvador Dalí, Luis Buñuel e Manuel de Falla, sua trajetória denota sua apreciação e vivência vanguardista e musical, enraizado em seu espaço cultural popular, ao mesmo tempo em que se torna um proeminente expoente no mundo hispano falante, amalgamando o culto e erudito com o popular e local, dado que pode ser encontrado nos comentários iniciais da edição usada para este trabalho de conclusão:

Él tema, como vemos, se aúna con el de la yermitud que también es clave en Doña Rosita [...] esta Rosa sería la pasajera flor de la sensualidad, la belleza lograda y la vida plena, muerta de sed mil veces, marchetada sin goce ni fruto en "todas las 'Doña Rosita' de Espanha. (García Lorca, 2010, p. 54).

É representante da então chamada Geração de 27, que é um movimento cultural espanhol que tinha por objetivo reunir o trabalho artístico a partir da inspiração vanguardista. Por causa disso, o movimento foi duramente perseguido pela guerra civil espanhola, levando seus participantes ao exílio e alguns, dentre eles García Lorca, à perseguição e ao assassinato.

1.2 Dona Rosita: o espelho do urbano em García Lorca

A obra utilizada para este trabalho de conclusão de curso intitula-se *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, reeditada pela editora espanhola Austral, com organização de Luis Martínez Cuitiño, no ano de 2010. Necessário dizer que esta é uma das últimas obras escritas por Federico García Lorca. Embora Lorca defina sua obra como "poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile" (Martínez Cuitiño, 2010, p. 10), sua estrutura e organização tem a forma de uma peça teatral. Foi encenada pela primeira vez em Barcelona, no dia doze de dezembro de 1935. Pode ser encontrada em primeira instância nas *Obras Completas*, publicada em Buenos Aires, pela editora Losada, em 1938, do Livro I, da editora Aguilar, sob os cuidados de Arturo del Hoyo

¹ É importante dizer que há três situações que permeiam esse texto: a primeira é a escrita do texto feita por Lorca, outra é a encenação teatral, feita por companhias teatrais e, somente depois, de forma póstuma, a publicação do texto teatral no formato livro.

(Martínez Cuitiño, 2010, p. 9). A partir deste escrito, foram feitas novas edições, espanholas, contendo erratas e correções diversas (Martínez Cuitiño, 2010, p. 10).

Segundo Martínez Cuitiño (2010, p. 9) a estreia da peça foi feita pela companhia de Margarita Xirgu, no Principal Palace de Barcelona, surpreendeu os espectadores tendo em vista que Lorca era reconhecido por suas tragédias rurais. Nesta obra teatral, Lorca mescla tanto a tragédia como a comédia, dando um tom diferente ao que até então o consagrara dramaturgo de tragédias, ainda que também, nas obras trágicas, o elemento comédia apareça na voz de algumas personagens. Gibson conta esses fatos:

Em 19 de dezembro, enquanto *Doña Rosita* continuava em cartaz com casas cheias, Lorca proferiu sua conferência “Como uma cidade canta de novembro a novembro” com ilustrações musicais sobre Granada, e a rematou com a primeira leitura pública de *Diván del Tamarit*. [...] Jantares, palmadas nas costas, artigos nos jornais, uma sessão especial de Doña Rosita para as floristas da Rambla, que Lorca chamou de “a rua mais animada do mundo”, excursões noturnas com os amigos pela cidade velha; e finalmente, para coroar, um grande banquete no Majestic Inglaterra Hotel em 23 de dezembro, com a presença da nata dos artistas e intelectuais da Catalunha - provavelmente nunca, nem mesmo em Buenos Aires, o poeta conheceu tanta euforia e tanta glorificação como nesses seus últimos dias em Barcelona, antes de tornar à casa para passar o Natal. (Gibson, 2014, p. 549).

Importante também discorrer sobre o contexto histórico do momento em que a peça era apresentada à sociedade espanhola naquele período. Isso se pode ver, também pelas palavras de Gibson, a seguinte situação histórica daquele período:

À medida que os ensaios prosseguiram e que se avizinhava a data da noite de abertura, 12 de dezembro, a excitação crescia. Um jornal declarou que nunca uma estreia havia despertado tanta expectativa em Barcelona, e que naqueles dias só havia dois assuntos de conversa na cidade: Doña Rosita e a situação política. Esta era caótica, pois no começo do mês caíra o governo e dois conservadores ilustres, Miguel Maura e Joaquín Chapaprieta, recusaram o convite do presidente para formar um novo gabinete. (Gibson, 2014, p. 547).

Segundo o mesmo jornal, Lorca era agora tão famoso quanto Maura, Chapaprieta e Portela Valladares juntos. Os principais críticos teatrais de Madri chegaram de avião para a estreia, convidados pela direção do Principal Palace, inspirando em seus colegas de Barcelona “uma certa admiração mitológica”; e na grande noite houve um “silêncio sepulcral” nas casas de flamenco da Rambla, porque os proprietários, todos amigos do poeta, estavam no teatro. (Gibson, 2014, p. 548).

Também, sobre o sucesso da peça, Gibson discorre:

Doña Rosita la soltera arrebatou a audiência que lotou o Principal Palace nesse 12 de dezembro, e aos críticos não escapou (era impossível) que, longe de ser uma comédia, a peça era em essência uma tragédia na mesma linha temática de *Bodas de Sangre* e *Yerma*, ainda que concebida num registro diferente. Um comentário de María Luz Morales, talvez a única mulher a fazer crítica teatral na Espanha, sintetizou a ideia: a peça “induz os lábios a sorrir e o coração a doer”. (Gibson, 2014, p. 548).

Nisso pode-se perceber elementos tragicômicos que fazem parte da identidade da peça lorquiana, aqui um pouco mais densa, já que há um voltar para dentro, reconhecer o interior, voltar-se para si, este ser, o *onthos*², tão reconhecido pelas literaturas e filosofias ao longo da História Ocidental, à qual a Espanha está contida. Todos os personagens, de certa forma, fazem, ao longo do texto teatral, despertar o olhar interior, como quem cultiva em um invernadeiro, uma rosa rara e preciosa.

As personagens existentes na obra são, conforme o estudo de Martínez Cuitiño: Doña Rosita - a protagonista; El Ama - criada da casa; La tía - antagonista; Las manolas e Las Ayolas - amigas da protagonista; Solteras - aparecem no final da peça; La Madre de las solteras - visita com suas filhas a casa de Rosita; El tío - casado com a tia e pai adotivo de Rosita; El Sobrino - o pretendente amor de Doña Rosita (importante dizer que há momentos em que ele aparece também com o nome de Primo nas rubricas em que dialoga com Rosita, na obra; e outros coadjuvantes chamados El catedrático (também chamado de señor X), Don Martín, El Muchacho, Dos obreros e Una voz. Talvez essas divergências de nomes pode ser por não haver tido uma revisão pelo próprio Lorca, tendo em vista sua morte muito perto da estreia da peça.

Outro dado importante apresentado por Martínez Cuitiño na seção “Esta edición”, do livro analisado, a ser apresentado neste trabalho, existiam somente manuscritos desta obra, ficando apenas restrito ao que, após a morte de Lorca, foi escrito no volume V das *Obras Completas*, publicada pela editora Losada, no ano de 1938, por Guillermo de Torre:

La procedencia del texto queda aclarada a pie de página del estudio inicial del compilador, cuando hace extensivo su agradecimiento a Margarita Xirgu, Irene Polo y Miguel Ortín, “quienes nos han facilitado las únicas copias auténticas de los manuscritos dramáticos de García Lorca con los últimos retoques del autor. (Martínez Cuitiño, 2010, p. 61).

² Entenda-se por *onthos* e ontologia é o estudo do ser, das suas entranhas, dos seus pensamentos mais identitários e internos do ser.

É possível discorrer que a sua estética vislumbra o amálgama lorquiano em que há um contínuo contemplar musical, poético, cênico, reflexivo de entender o andamento do tempo, do conteúdo tragicômico de personagens em declínio, outros em busca de evolução e outros fadados ao fim de uma vida efêmera improdutiva, frustrada e estéril.

Em um panorama geral da obra, basicamente pode-se dizer que é constituída de três atos e, como o próprio Lorca denomina, em diversos jardins e com cenas de canto e baile. Esta metáfora abre o sentido também que as famílias ricas granadinas davam aos seus modos de organizar a vida cotidiana de seu passar do tempo, baseados também no ócio criativo e das influências amalgamadas das tradições judaico-cristãs-islâmicas ao decorar suas casas, suas ruas, suas praças, suas alamedas. Também, segundo o comentador Mario Hernández, os jardins são aqui descritos como uma intertextualidade de tantos outros jardins contidos na literatura espanhola, já reconhecidos anteriormente na Tradição e que fazem parte da idiossincrasia espanhola. Diz ele assim ao referir-se a estes jardins:

Al trasluz de estos jardines, donde una vaga realidad se refleja y se transfigura, otro se insinúa desde siglos atrás: el jardín de amor, consagrado a Venus, donde Cupido, monarca del universo, dispara sus dardos y deja los corazones heridos y dolientes. Es ya el jardín agónico que sobre un remoto fondo modernista y dieciochesco Federico García Lorca dibuja en su *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, donde los ramos “se mueren de amor” y una naturaleza ajardinada crea un marco mínimo y doloroso para los fondos de la tragedia histórica burlesca. (Hernández, 2011, p. 13).

Também, sobre este aspecto, realça nesta outra citação:

[...] la rosa fulge o se vuelve ceniza en la poesía barroca, se torna íntima y delicada en la poesía de Bécquer y consagra de nuevo en los alejandrinos y guiraldas del Modernismo, mecida por una brisa pagana grecolatina. Purificada al fin bajo aspiraciones de eternidad, brilla como un símbolo de perfección en la poesía de madurez de Juan Ramón Jiménez. (Hernández, 2011, p. 16).

Atualmente ainda se pode vislumbrar esse tipo de sentido metafórico na realidade concreta da arquitetura espanhola e a apreensão de sentidos que isso faz ao expressar-se nas tantas obras idiossincráticas granadinas à qual Lorca toma como seu panorama e cenário de construção poética. Isso se pode verificar na peça, observando as seguintes passagens dialógicas:

Tío: Lo digo por todos. Ayer me encontré las semillas de dalias pisoteadas por el suelo. (Entra en el invernadero). No os dais cuenta de mi invernadero; desde el ochocientos siete, en que la condesa de Wandes obtuvo la rosa muscosa, no la ha conseguido nadie en Granada más que yo, ni el botánico de la Universidad. Es preciso que tengáis más respeto por mis plantas. (García Lorca, 2010, p. 66).

Também se nota na passagem em que a Ama refuta essa ideia de ser de bom gosto cultivar rosas:

Ama: A mí las flores me huelen a niño muerto, o a profesión de monja, o a altar de iglesia. A cosas tristes. Donde esté una naranja, o un buen membrillo, que se quiten las rosas del mundo. (García Lorca, 2010, p. 66).

Aqui é possível identificar a noção prática que a personagem Ama tem em relação ao que se supõe em que deve ser cultivado e produzido: algo para subsistência da vida, ao alimentar o corpo somente. Ela possui uma visão pragmática da atividade rural e do uso da terra, ou seja, a ideia de que venha o alimento para a subsistência, marcadamente visto por sua identidade popular e de uma classe mais desfavorecida. Já o tío, em que suas necessidades básicas são administradas por sua reconhecida riqueza econômica, concede-se o fazer e cultivar para a admiração e vaidade do seu ego e da sociedade e da casta nobre em que está inserido. O que também demonstra a manutenção de uma identidade que ora está decadente, mas que ao dia a dia, no fazer social de sua família, é necessário manter a aparência desta condição social perante os demais, por isso manter um *carmen*, cultivar um jardim, ter um invernadeiro, era motivo para demonstrar sua condição social de rico continuador do legado familiar.

A partir desta organização, acontece a trama da história de Doña Rosita, uma jovem prometida em casamento a um primo que nunca cumpre com o famigerado voto de contrair matrimônio. A obra desenvolve-se mostrando a vida desta moça, criada por um casal de tios já em idade avançada, cultivadores de um *carmen*³ de rosas raras, ajudados por uma personagem chamada de Ama.

Importante também destacar o fato de que os demais personagens não possuem um nome próprio, como tem Rosita e seu noivo. São apenas nominados a

³ Conforme o dicionário da Real Academia de Madri, *carmen* é assim definido: “En Granada, quinta con huerto o jardín”, verbete proveniente do árabe. Disponível em: <https://dle.rae.es/carmen>. Acesso em: 5 mar. 2024.

partir de suas funções e atribuições dentro da peça teatral, inclusive um chamado Martín, no terceiro ato. Seu nome não tem a significação por sua identidade em si na peça, mas como alguém coadjuvante, não importando muito sua persona, mas sim seu agir enquanto elenco ao redor da vida e drama de Rosita.

Sobre Martín, há o seguinte trecho que o identifica como um professor em seu final de carreira:

Mi vida de siempre. Vengo de explicar mi clase de Preceptiva. Un verdadero infierno. Era una lección preciosa: "Concepto y definición de la Harmonía", pero a los niños no les interesa nada. Y qué niños! A mí, como me ven inútil, me respetan un poquito; alguna vez un alfiler que otro en el asiento, o un muñequito en la espalda, pero a mis compañeros les hacen cosas horribles. (García Lorca, 2010, p. 149).

Há o contraste entre as personagens Tio e Martin em que um representa a aristocracia de Granada e o outro, a classe trabalhadora e alheia aos privilégios aos quais a outra esfera social era abonada.

Em outra passagem de seus diálogos pode se ver a declaração de sua profissão: "Pero no pude. Tenía que ayudar a mi madre y me hice profesor. Por eso envidiaba yo tanto a su marido. Él fue lo que quiso." (García Lorca, 2010, p. 152).

Isso mostra o quanto havia um apreço pela história e vida da família de Rosita na representação aristocrática de sua época, ao mesmo tempo em que, no terceiro ato, mostra a decadência econômica ocorrida, já que foi necessário vender a casa.

Durante os atos, recebem visitas de pessoas da sociedade granadina, de amigas de convivência social, de personagens que ilustram o desenvolvimento da vida social, intelectual e cultural de Granada, mostrando nos diálogos o passar do tempo daquela sociedade fictícia da peça de teatro e a crítica dos valores da, então, Granada, naquele espaço-tempo.

Segundo a introdução escrita por Luis Martínez Cuitiño, a obra perpassa três épocas: os anos de 1885, 1900 e 1910. Interessante notar que o tempo é marcado pela cor das roupas da personagem Doña Rosita, no texto teatral, aparecendo de início um rosa forte, depois um rosa mais opaco até terminar no terceiro ato em um

branco, fazendo assim uma referência à *rosa mutalis*⁴, cultivada pelo tio da personagem principal.

⁴ Segundo descreve Martínez Cuitiño, o termo é empregado em um primeiro momento como *mutabile*, seguindo a ideia de espanholizar o termo latino “*mutabilis*”, isso não faz com que a ideia usada em *mutabile*, *mutalis* ou *mutabilis* retire ou transforme a ideia do significante existente na obra toda. O eixo central e etimológico segue sendo “aquela que é mutável, que sofre mudanças, que “cambia” su acción y destino. (García Lorca, 2010, p. 16). Também é importante dizer que esse tipo de rosa existe na flora real, também chamada de rosa-louca. Seu nome científico é *hibiscus mutabilis*, conforme pesquisa realizada no site Jardineiro.net.

2 CONCEITOS DA TRAGÉDIA ARISTOTÉLICA NA PEÇA LORQUIANA

Pode-se discorrer sobre os elementos da tragédia grega presentes na obra lorquiana, ainda que para efeitos de construção e tempo, pensa-se que não havia em Lorca a decisão de imitar *ipsis litteris* a ideia de tragédia aos modos gregos antigos. Para Aristóteles, tragédia é

a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão (*eleos*) e do temor (*phobos*), provoca a purificação (*katharsis*) de tais paixões. (Aristóteles, 2008, p.12).

Aqui pode-se verificar elementos que são passíveis de corroborar com a construção poética do ponto de vista tragicômico. Dentre eles, há o efeito *pathos* - sentido pelos próprios personagens na cena, do herói que sofre, do personagem principal que, na tragédia grega, sempre sofre ao final - encontrado no monólogo final da Rosita. A protagonista possivelmente se identificaria com o mesmo sofrimento ao qual também passou ao ser castrada de suas decisões e impelida a escolhas que não faziam parte do seu cumprir social.

Para entendimento disso, é necessário aqui expor o trecho em que isso aparece na obra. Ei-lo:

Y qué os voy a decir? Hay cosas que no se pueden decir porque no hay palabras para decirlas; y si las hubiera, nadie entendería su significado. Me entendes si pido pan y agua y hasta un beso, pero nunca me podríais entender ni quitar esta mano oscura que no sé si me hiela o me abrasa el corazón cada vez que me quedo sola. (García Lorca, 2010, p. 163)

E, também,

Sería el cuento de nunca acabar. Yo sé que los ojos los tendré siempre jóvenes, y sé que la espalda se me irá curvando cada día. Después de todo, lo que me ha pasado le ha pasado a mil mujeres. [...] ¡Vamos! No me agrada que me miréis así. Me molestan esas miradas de perros fieles. (...) esas miradas de lástima que me perturban y me indignan. (García Lorca, 2010, p. 163).

Nessas duas passagens dialógicas do final do terceiro ato da peça, vê-se claramente essa ideia do final trágico de um ser que não conseguiu seu êxito de

vida, sua subida ao pódio do cumprir o papel social ao qual sempre esteve em expectativa e prontidão.

Há um outro elemento descrito por Aristóteles chamado de *athychema*:

São *athychemata* as coisas que sucedem contrariamente aos nossos cálculos, mas não por perversidade; *hamartoma* as que não são contrárias aos nossos cálculos, nem sucedem por maldade; e *adikemata* as que, não sendo contrárias aos nossos cálculos, provêm da maldade. E Ética a Nicômaco (V, 1135b 16-25) precisa que *hamartema* é o erro no sentido lato; *athychema*, falta involuntária, motivada por razões externas. *adikema*, injustiça. (Aristóteles, 2008, p. 26).

Aqui, o elemento central é o fardo ao qual o personagem carrega em sua identidade mais profunda e vislumbra o seu ocaso durante o acontecer da obra em questão. No caso de Doña Rosita, seu fardo e marca é o ser solteira em meio a uma sociedade que em um primeiro momento denota expectativas, sonhos, ideais, planos:

[...] Manola 1: Ponle una cinta al suspiro! (García Lorca, 2010, p. 83)
 [...] Manola 3: Dichosa tú. (2010, p. 83)
 [...] Rumores son jaramagos. (2010, p. 83)
 [...] Los rumores son coronas (2010, p. 84).
 [...] Deja que el rumor extienda sobre Granada sus olas. (2010, p. 85).

De repente, por não cumprir, não a quer ver mais, que finge sua existência, que não a aceita enquanto possibilidade de desabrochar, mesmo permeada de duvidosas promessas de um noivo que nunca vem e nunca virá para efetuar o pacto matrimonial que lhe dará a garantida da entrada e o cumprimento do seu papel social de esposa, de mãe, de mulher da regra social na qual está inserida.

Percebe-se esse logro de vida - entendido como elemento de vida roubada, tolhida - na peça, a partir da fala de sua tia e responsável quando se encontra com o sobrinho, futuro noivo de Rosita. Na fala está expressa essa injustiça aristotélica do fardo e circunstância desprovida de ação eficaz. Isso pode ser comprovado na seguinte citação do diálogo:

Tía: (Lee) Claro, si es lo natural. Por eso me opuse a tus relaciones con Rosita. Yo sabía que más tarde o más temprano te tendrías que marchar con tus padres. ¡Y que es ahí al lado! Cuarenta días de viaje hacen falta para llegar a Tucumán. Si fuera hombre y joven, te cruzaría la cara.
 Sobrino: Yo no tengo culpa de querer a mi prima. ¿Se imagina usted que me voy con gusto? Precisamente quiero quedarme aquí, y a eso vengo.
 Tía: ¡Quedarte! ¡Quedarte! Tu deber es irte. Son muchas leguas de hacienda y tu padre está viejo. Soy yo la que te tiene que obligar a que

tomes el vapor. Pero a mí me dejas la vida amargada. De tu prima no quiero acordarme. Vas a clavar una flecha con cintas moradas sobre su corazón. Ahora se enterará de que las telas no sólo sirven para hacer flores, sino para empapar lágrimas. (García Lorca, 2010, p. 78).

A construção da obra é toda baseada no sofrimento de Rosita. Nisso justifica-se que a construção da metáfora Doña Rosita segue um padrão aristotélico por dar esse peso metódico e poético de construção trágico, ainda que nas outras peças do Lorca, o foco enunciativo de criação seja a tragédia com sangue e outros elementos mais pungentes, como que uma mágoa sobre mágoas recolhidas dentro de sua intimidade, aqui, também há o elemento doloroso em Rosita, ainda que seja uma rosa, há espinhos e dores, lágrimas que regam o viver desta *rosa mutabilis* que, em grande parte é responsabilidade do peso trazido pela decisão de sua tia, a *athyquemata* aristotélica.

A *opsis*⁵, conceito entendido como o enxergar a realidade do contexto, em um primeiro momento é feito através dos olhos da criada que sempre é impedida pela tia ao longo da peça. Porém, ao final, no monólogo, chega-se ao reconhecimento da *opsis* de Rosita: ela se vê, enxerga-se em sua realidade, muito mais do que a *doxa* do povo de sua cidade, muito mais que a episteme de sua experiência de espera de um noivo que nunca veio, de uma efemeridade marcada pela castração de sua vontade e decisão obtusa em não estar dentro dos ditos conformes, é a própria *sophia* pessoal, o drama trágico de se ver, conceber-se, um conhecer-se regado de um não mais poder mudar o destino em seu limiar e ocaso, seu triste fim efêmero, fugaz como o tempo da vida de uma *rosa mutabilis*. A sombra mórbida da velhice e da vida não-realizada sobrevém e atravessa seu âmago mais profundo, seu sentido de vida, suas não mais mutáveis circunstâncias. Isso pode ser visto no trecho em que ela declara suas circunstâncias, “Soy como soy. Y no me puedo cambiar. Ahora lo único que me queda es mi dignidad. Lo que tengo por dentro lo guardo para mí sola.” (García Lorca, 2010, p. 162).

Aquilo que, na tragédia grega tradicional acontece no espaço-tempo de um dia, em Rosita, o desenvolvimento da ação trágica concebe, dentro dos três atos da obra, um desenrolar da vida inteira desta rosa chamada Rosita. Isso pode ser visto no final do primeiro ato:

⁵ *Opsis*, segundo Aristóteles, no livro *A Poética*, refere-se a aquilo que se vê de fato. No caso aqui o seu uso é aplicado ao momento em que de fato Rosita enxerga sua triste e real situação. (ARISTÓTELES, 2008, p. 28).

Cuando se abre en la mañana,
 roja como sangre está.
 El rocío no la toca
 porque se teme quemar.
 Abierta en el mediodía
 es dura como el coral.
 El sol se asoma a los vidrios
 para verla relumbrar.
 Cuando en las ramas
 empiezan los pájaros a cantar
 y se desmaya la tarde
 en las violetas del mar,
 se pone blanca, con blanco
 de una mejilla de sal.
 Y cuando toca la noche
 blando cuerno de metal.
 (García Lorca, 2010, p. 71).

Observa-se no poema acima, os advérbios de tempo como os marcadores temporais da vida da personagem Doña Rosita, desde sua juventude exuberante como uma manhã de um vermelho vibrante e cheio de movimento, até o branco final, indicando fenecimento, tempo passado, movimento diminuído e final de carreira temporal.

Pode-se inferir a partir disso, como elemento trágico, assim como acontecia nas obras gregas antigas, o quanto a dor de aceitar seu final seja o derradeiro propósito da obra, mesmo que imersa na lúgubre derrocada, como que uma escatologia⁶, aqui entendida como um agir do passado e do futuro incidindo continuamente no que ela é no seu presente durante a peça, de uma vida em declínio. E, também, de um belo obscuro - entenda-se que, apesar de trágica, há uma beleza estética na composição deste drama identitário da condição de algumas mulheres de Granada (a solteirice), o que faz com que o autor tenha seu ápice criativo - de uma não mais mutabilidade, a não ser a triste razão do aceitar o destino social familiar como contraponto de seu desejo íntimo e pessoal não vivido, não realizado, não suprido, não feito de modo algum, restando apenas a morte do sonho, o enfrentamento da verdade do tempo de vida, da sua resignação ora não proposital, agora jazida no tempo que passou e a promessa matrimonial que não mais se cumprirá. Isso pode ser reforçado no fragmento:

⁶ Conforme o *Dicionário Filosófico*, de Niccola Abbagnano (2007), Escatologia é assim definida: termo moderno que indica a parte da teologia que considera as fases “finais” ou “extremas” da vida humana ou do mundo [...].

Doña Rosita es la vida mansa por fuera y requemada por dentro de una doncella granadina, que poco a poco se va convirtiendo en esa cosa grotesca y conmovedora que es una solterona en España. [...] Senos lacios, escurridiza cadera, pupilas con un brillo lejano, ceniza en la boca y en las trenzas que se anuda sin gracia... Poema para familias, digo en los carteles que es esta obra, y no otra cosa es. (García Lorca, 1975, p. 1009).

Lorca subverte aqui o elemento da mímese⁷, não traz o usual dos heróis gregos que deixavam de viver suas vidas e intimidades pelo bem da Pólis grega. Aqui mostra-se o quanto evocar a circunstância de uma má escolha - no caso obedecer cegamente ao futuro que a própria personagem tia a concedeu - pode fazer secar uma vida que poderia ser fértil, ou seja, uma contínua rosa perfumada de uma vida bem vivida e abastecida continuamente de um carmen matrimonial, plantada em um jardim social granadino profícuo e bem falado por todos.

Parece que, nas obras de Lorca e, como consequência, nesta aqui analisada, também acontece a marcação de uma esterilidade, uma quebra da fertilidade, um apogeu da vida como elemento efêmero e sem sentido e não resolvido. Não de forma natural, mas há uma poda, uma quebra, algo externo que vem e impõe uma quebra de padrão. Como que uma forja, que se sobrepõe no fazer, no criar o ato de vida. A forma se impõe sobre a substância, ora *in pectore*, não dando assim a possibilidade de o verdadeiro desabrochar. No caso de Rosita, sua liberdade e sua tarefa cumprida: o casar bem e ter uma família feliz.

Na continuidade desta reflexão, analisar-se-á a construção da personagem Doña Rosita, a partir de suas ações, seus pensamentos e buscas para dar conta da realidade que a cerca. Também, sobre a sua promessa matrimonial e a implicação disso para sua derrocada final, quando esta percebe que o tempo passa e a ilusão criada torna-se peso e derrocada de vida, ao se perceber idosa e sem mais condições de poder casar e cumprir o papel social inerente a sua condição de vida dentro da sociedade granadina da obra teatral de Lorca.

⁷ Entenda-se mímese como no conceito de Aristóteles. Ou seja: “a *mimesis* tem por objecto não só uma acção complete como a imitação de coisas que despertam a compaixão e o temor, serão forçosamente obras assim construídas.” (Aristóteles, 2008, p. 14).

3 A REFLEXÃO CRÍTICA SOBRE A PERSONAGEM DOÑA ROSITA NA OBRA

Não é apenas um texto teatral. Acaso um poema teatral? Uma narrativa teatral? Uma elegia do esquecimento do destino social não realizado? Uma defesa sobre a alma fugaz? Ou será tudo isso? Ou quem sabe até mais: um despertar poético-teatral-antropológico. Um profetismo cultural, uma afirmação e um chamado ao novo modo de pensar a cultura em relação ao papel da mulher na vida social.

Federico Garcia Lorca, em sua obra *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, traz à tona o mundo feminino da mulher solteira compreendida no período pós século XIX da então sociedade granadina espanhola. Nesta obra cênica, é possível identificar na personagem Doña Rosita a perspectiva social que permeava o arquétipo. Segundo Nicola Abbagnano (2007, p.91): "Modelo ou exemplo originário ou original de uma série qualquer. [...] Jung utilizou-a para designar os modelos originários do inconsciente coletivo [...]".

Rosita representa o arquétipo da mulher solteira, prometida em casamento, mulher que é esquecida pelo amado, ou até enganada, mulher que depende da vontade dos que lhe circundam, mulher que morre de sonhos que não são seus, quando, de fato, absorva pela tomada de consciência de sua realidade, e não mais de seus desejos e delírios, acorda para sua vida não vivida, como declara o próprio Lorca:

Una obra en la que he puesto mi mejor sentido: Doña Rosita la soltera o El Lenguaje de las flores, drama familiar en cuatro jardines. Se trata de la línea trágica de nuestra vida social: las españolas que se quedan solteras. (García Lorca, 2010, p. 10).

No enredo da peça, vemos três atos de cena em que o autor busca comparar a personagem principal a uma rosa rara e difícil de se cultivar – a *rosa mutabilis*. No primeiro ato, esta personagem é mostrada em sua juventude, prometida em casamento para um primo – nomeado na obra como *el sobrino*. Desde sua entrada na peça, vê-se todo um espectro de menina mimada, criada por tios idosos e ricos. Rosita também está sujeita aos cuidados de uma empregada – *el Ama* - devota, quase mãe e pedagoga, mulher que se alinha ao contexto familiar e social, como se pode ver neste trecho: “El Ama: Ya voy. Aquí no la dejan a una ni abrir los labios.

Críe usted una niña hermosa para esto. Déjese usted a sus propios hijos en una chocita temblando de hambre.” (García Lorca, 2010, p. 75)

O dramaturgo vai delineando o agir dessa jovem menina que anseia como as demais moças de seu tempo o tão sonhado casamento, contrato social de vivência e cumprimento de tarefa diante da cidade em que vive. Marca bem o período em que toda a sociedade era movida pelos papéis sociais ditados pelas organizações patriarcais, religiosas e culturais de uma Espanha judaico-árabe-cristã dos idos de 1900, afirmação que se comprova com o argumento de Martínez Cuitiño: "El relato encierra una crítica de la sociedad burguesa y provinciana que retomará en Doña Rosita." (2010, p. 52).

Como era costume na sociedade espanhola do início do século XX, havia a apresentação do candidato-noivo para os responsáveis da futura jovem noiva e esposa. O que se entende a partir da reflexão de Martínez Cuitiño:

El sobrino. Actúa prácticamente por ausencia. En esto prefigura, en cierto modo, el papel de Pepe el Romano en *La Casa de Bernarda Alba*. Sólo aparece en el primer acto y luego se esfuma en el recuerdo de Rosita y en el de los espectadores. (Martínez Cuitiño, 2010, p. 41).

Na trama, o sobrinho e noivo faz parte da família e deixa aos responsáveis por Doña Rosita indícios de um futuro matrimônio, porém, ao longo do primeiro ato, há uma estranheza sobre este enlace ter realmente continuidade pela vagueza de decisão da parte tanto dos tios responsáveis por Doña Rosita, como também pela incerteza de futuro do noivo, já que este precisava retirar-se da Andaluzia para assumir as terras dos pais na América, mais precisamente em Tucumán, Argentina, conforme é possível ver nesta passagem da peça:

Tía: Claro, si es lo natural. Por eso me opuse a tus relaciones con Rosita. Yo sabía que más tarde o más temprano te tendrías que marchar con tus padres. Y que es ahí al lado! Cuarenta días de viaje hacen falta para llegar a Tucumán. Si fuera hombre y joven, te cruzaría la cara. (García Lorca, 2010, p. 78).

Em outra passagem da peça, a voz da Tía reforça essa informação: "[...] Si, antes no pegas la hebra con una tucumana". (García Lorca, 2010, p. 79). A tia é tão castradora quanto a personagem Bernarda Alba, também de García Lorca. Ela assume o papel do masculino na peça, ainda que em proporções menores na sua produção anterior escrita por ele.

De fato, a partir do Segundo Ato, ao ver que o tempo de contrair matrimônio passa, começam a ser enviadas cartas para a manutenção da possível paixão e desejo de enlace matrimonial. Doña Rosita, ao recebê-las, arma-se de ilusão passional, pois nutre um amor que não existe e agarra-se a isso como propósito de vida. Une-se a outras amigas e parentes – as manolas – e, na sua vivacidade juvenil em um corpo já apresentando a passagem do tempo, reitera continuamente seu desejo de contrair matrimônio com seu primo, ora afastado a partir deste ato, na forma física, porém atuante por meio das cartas ao longo de toda a peça lorquiana, como se nota no ato cênico: "En el último correo me prometía novedades. Veremos a ver éste". (García Lorca, 2010, p. 119).

Neste também é possível observar: "Ése es el defecto de las mujeres decentes de esas tierras. No hablar! No hablamos y tenemos que hablar. (A voces.) Ama! Ha llegado el correo?" (García Lorca, 2010, p. 160).

Na rubrica também se lê: "Aparece ROSITA con un paquete de cartas en la mano. Silencio" (García Lorca, 2010, p. 158). Nota-se que Rosita passa por essa tríplice aparência: uma é a ideia de seus tios, criada, amigas e vizinhas e até mesmo pretendente, outra é a que faz e sente em seus diálogos e atitudes de palco em que reflete seu agir e a possível ida para seu estado matrimonial e, a terceira, as vozes laterais das ruas, das crianças, que a contestam na medida em que o tempo passa. E isso vai demarcando em sua persona o agir de menina mimada para um agir maduro ao final da peça.

Conforme a observação do crítico literário teatral Ricardo Domenech a passagem do tempo na obra é exposta da seguinte forma:

Doña Rosita la soltera nos muestra una historia de amor y desamor, mediante tres cortes en el tiempo a los que corresponden los tres actos. En el acto I - 1885 - conocemos a Rosita y su primo, jóvenes enamorados. Surge para ellos una dificultad imprevista: él debe ir al lado de sus padres, que viven en Tucumán. Pero está enamorado de Rosita, y promete volver para casarse con ella. La escena de despedida aún la tristeza de la separación y la esperanza del reencuentro. El acto II nos lleva a 1900. En estos quince años, el Primo no ha vuelto, pero sus cartas han mantenido viva la esperanza de Rosita, que no se ha fijado en otros posibles pretendientes... Porque Rosita está enamorada. [...] El acto termina con una novedad que parece resolver esta historia de amor felizmente, pese a la advertencia del título. [...] El acto III, diez años más tarde, trae consigo el desengaño y la soledad. Hace ocho años que el primo se casó en Tucumán. Por miedo, por cobardía lo ha ocultado en esas cartas que ha seguido escribiendo. Todo en este acto sugiere una idea - una sensación - de algo que se acaba. Cuando aparece en escena, Rosita "está muy avejentada". (Doménech, 2008, p. 254)

Ao longo da peça é possível compreender o impasse entre uma vontade de realização em *Doña Rosita*, das vidas não tão bem realizadas de seus tios. Observando este trecho é possível ver, no diálogo que acontece entre eles, a seguinte situação:

Tío: Perdona. Llega un momento en que las personas que viven juntas muchos años hacen motivo de disgusto y de inquietud las cosas más pequeñas, para poner intensidad y afanes en lo que está definitivamente muerto. Con veinte años no teníamos estas conversaciones. (García Lorca, 2010, p. 109).

A concretude do impedimento da situação casamento de Rosita é feita na voz de sua tia, no momento em que ela faz o rechaço ao sobrinho, extirpando sua presença no casamento que não haverá de fato ao longo da obra. No trecho abaixo, confere-se esse feito: "Tía: [...] Que te vayas. Piensa que tu padre es hermano mío. Aquí no eres más que un pasante de los jardinillos, y allí serás un labrador." (García Lorca, 2010, p. 78). Também se vê neste outro trecho o desdém e incredulidade da tia de Rosita: "[...] ¿Casarte? ¿Estás loco? Cuando tengas tu porvenir hecho. Y llevarte a Rosita, ¿no? Tendrías que saltar por encima de mí y de tu tío." (García Lorca, 2010, p. 79).

Nos diálogos, vê-se que aos tios, o êxito de Doña Rosita, no primeiro ato da peça, representa também o êxito familiar e social desejado pela lógica de organização da vida cidadã granadina. Seu tio, um exemplo da aristocracia espanhola, cultivador do invernadeiro do *carmen*, é também o responsável pela manutenção da ordem e da garantia do êxito da continuidade familiar. Além disso, como chefe da família, deve fazer cumprir esse papel social necessário para o empreendimento da forma como a sociedade de seu tempo foi organizada, contrasta com a ideia burguesa de seu sobrinho desbravador e conquistador de riquezas na tão distante Tucumán, na América, visto que se trata de uma cidade situada no norte argentino, de clima árido e, no contexto da peça, ainda uma terra a ser explorada e colonizada.

Cumprir o cultivo de uma flor rara amalgama-se ao também cumprir o êxito não tão raro de sua família. O raro aqui é justamente o cumprimento da promessa do sobrinho em assumir a mão de sua protegida e garantir segurança financeira aos moldes da aristocracia espanhola. Como também é raro que os tios tenham, além do

cumprimento do papel social do *carmen* para fora da casa, do lar, a atitude de mostrar-se ao social. Sem filhos, ao cuidarem e assumirem Rosita como tal, também deixam de ser falados pela sociedade como um casal em que não vingou o matrimônio. É importante que aconteça o cumprimento da promessa de amor, fruto real do matrimônio, o que se esperaria que em Rosita, houvesse o então casamento por amor, e não simplesmente por uma convenção social atuante e derradeira, centrada nas aparências sociais, naquilo em que a sociedade irá pensar, falar, manifestar sobre o ser daquele contexto familiar.

4 AS TRÁGICAS CIRCUNSTÂNCIAS DE ROSITA

A partir da situação em que vive Rosita até atingir Doña Rosita, é possível ver o embate sobre sua vontade, seu desejo e a circunstância do desejo externo a ela. Circunstância *versus* vontade. Ser na circunstância, fugir da circunstância, abraçar a resignação dada por ela: eis a essência desta peça teatral lorquiana.

A tendência que se produz no enredo é de que Doña Rosita seja fruto de um meio granadino, substancial as suas intuídas circunstâncias provincianas, movidas pelas mais simples ações que se esperaria de uma mulher dessa procedência: a de boa esposa, boa mãe e cuidadora de seu marido e amante. No desenrolar dos diálogos, propostos dentro de um recato, ora por vezes um pouco sanguíneo e autoritário, ora com medidas de diplomacia por parte da Tia e, de forma um tanto jocosa da parte da Ama, e apresentando poemas e cânticos, Rosita vai desvelando um não querer decidir, no já impedido ato de sua tia ao conversar com seu sobrinho. Influenciada pelas decisões de outrem, pouco a pouco seu caminho é desenhado pelas vontades externas, das realidades familiares, das cartas e da ficção criada sobre o pretendente noivo que nunca chega e, de fato, na obra, nunca chegará.

Em certa medida, Rosita é fruto da moral, da cultura, do modelo aristocrático espanhol em que ela lida com as circunstâncias pelo conjunto moral que está ali no seu meio em que as decisões dela não são tão autônomas e autênticas, por isso, fadada às suas circunstâncias reais. Na voz da tia, no diálogo com o sobrinho é possível verificar essa premissa:

Tía: Claro, si es lo natural. Por eso me opuse a tus relaciones con Rosita. Yo sabía que más tarde o más temprano te tendrías que marchar con tus padres.

[...] Yo soy la que te tiene que obligar a que tomes el vapor.

[...] Ahora se entenderá de que las telas no sólo sirven para hacer flores, sino para empapar lágrimas. (García Lorca, 2010, p. 78).

E, também quando, de certa forma irônica, desde a não consumação da promessa matrimonial de Rosita, quando a tia lhe contesta: "Claro! El día de tu boda." (García Lorca, 2010, p. 160), há um sarcasmo e uma forte ironia por parte da tia, já que ela tem consciência de que foi a semeadora primeira da não consumação deste matrimônio, é ela a personagem que carrega o espinho da rosa que não desabrochará em um bom matrimônio. Há uma infeliz determinação dela à vida de

Rosita, como que um sobrepor de culpa, um retirar de si o que já não deveria ser mais: a vontade que no passado primeiro ato fez chegar à derrocada de uma tragédia final por ter feito escolhas que não levariam Rosita ao desenlace matrimonial.

No segundo ato, em meio a outras cenas que se apresentam no decorrer da peça, Doña Rosita começa a perceber a ação do tempo, o *cronos* que nunca falha e vem implacável. As circunstâncias já não são mais as do início de sua juventude. Aqui o corpo é o relógio marcador, o calendário ontológico em que denota a passagem implacável do tempo decorrido e das promessas que vão se esvaindo. A reflexão do transcorrido que nunca chega, vai mostrando realidades que contrastam com seu corpo, com os assuntos das personagens *ayolas*, das novas tendências, do noivo que é apenas uma ficcional promessa de enlace.

Esta peça, diferente das outras peças de Lorca, em que havia apenas recortes do cotidiano da vida das famílias, aqui em *Doña Rosita*, o leitor tem a totalidade da situação da vida desta mulher. Desde o primeiro poema, até o término da personagem no final da peça, sempre há indícios textuais que se verifica isso: o desabrochar vibrante ao ocaso e seu apagamento.

Pode-se inferir que, a partir do segundo ato, uma vontade surge em Doña Rosita: o não querer sair para não ser vista solteira e um corpo marcado pelo tempo. Ela é uma circunstância não querida. Uma circunstância sem papel real na sociedade em que esta, é apagada, visto que não há espaço para a solteira prometida que nunca casa: ou se case ou assuma a vida de religiosa. Há espaço para casadas, viúvas, freiras, até prostitutas, mas a solteirice jamais é assumida como um estado de vida feliz e possível em sua esfera social. Ontologicamente não existe. Não realiza o papel que lhe é imposto. E não pode existir.

Para pensar sobre a circunstância, faz-se necessário trazer o filósofo do ser circunstancial, o espanhol Ortega y Gasset. Em seu livro *Meditaciones del Quijote* (1914), ele faz uma abordagem dessa interpenetração do agir do ser a partir do que o circunda e da influência do ser na circunstância: “Yo soy yo y mis circunstancias; y si no la salvo a ella, no me salvo a yo” (Ortega y Gasset, 1914). Essa dupla via que se retroalimenta:

Essa frase de Ortega y Gasset marca seu pensamento a respeito do indivíduo humano. O homem orteguiano, enquanto indivíduo, seria concebido como um todo *eu-circunstância*, entendendo que o *eu* e a

circunstância estariam indissolúvelmente complicados entre si, de modo que o *eu* seria tocado e, muitas vezes, preenchido por sua circunstância, provocando modificações em si; do mesmo modo que a circunstância seria tocada, influenciada e modificada pelo eu. Mas o que seria circunstância para Ortega y Gasset? Pois bem, a *circunstância* pode ser entendida como tudo que esteja direta ou indiretamente em contato com o *eu*; que tanto pode ser proveniente do passado ou do presente, de contexto físico, histórico ou cultural, como também de si mesmo, isto é, de seu próprio corpo e psiquismo. (Assunção, 2012, p. 5, grifos do autor).

Ortega é o filósofo do homem nas suas circunstâncias procurando seus sentidos. Lorca, em *Doña Rosita* é o dramaturgo que cria a mulher em suas circunstâncias *orteguianas*, na busca para dar sentido ao que não foi nunca tomado e conscientizado até o final da peça.

A circunstância molda na medida em que o ser é passivo a ela. O Eu é vencido pela circunstância que se dá. Um pouco o embate do inconsciente versando sobre o ego consciente, mas em um estado passivo. Rosita é o ser sem perceber a força imposta pela circunstância. Talvez o ficar em casa para não ser vista, seja a única ação autônoma assumida de sua vontade durante toda a obra, na busca do embate de vencer sua força, a força da imposição de fora, a força da atitude da Tía e de seu contexto social granadino. Uma hipótese para isso talvez seja a tradição que sempre alguém deveria cuidar dos mais velhos e não se casar para poder realizar isso. Lorca já havia trabalhado este aspecto, por exemplo, na personagem Adela, na peça *La casa de Bernarda Alba* (1933).

Mas, qual a tendência que predomina na personagem? Tudo aquilo que sobre de elementos egóicos, de capacidade de decidir, de tomar rumos, e até de pacificar-se diante dessas circunstâncias apresentadas: papel importante dessa manutenção é a atitude dos tios sobre sua vida em contraponto com o incentivo da Ama em querer essa autonomia de decisão e ação para a constituição da vontade da própria vida de Rosita.

O auge da neurose e da crise da aristocracia é manifesta na personalidade de Rosita, modelo que atuava sobre toda a sociedade de Granada, que, na visão de produção de Lorca, pode ser manifestada, segundo suas próprias palavras como “Poema para famílias, digo en los carteles que es esta obra, y no otra cosa es. Cuántas damas maduras españolas se verán reflejadas en doña Rosita como en un espejo.” (Martinez Cuitiño, 2010, p. 10).

Ao mesmo tempo, pode-se pensar no apogeu da doença humana da decisão vir de fora e não partir do ser interno, como um medo de que se houver decisão

errada, o ser tende a ter plenamente a responsabilidade pelo seu ir e vir. Rosita, ao fugir para o delírio ficcional - nomeia-se por delírio ficcional o usar das cartas como sentido de um futuro de vida, ao mesmo tempo que um combustível para poder bem existir, como um sentido profundo de uma tarefa a ser cumprida - continuamente fertilizado pelas cartas de amor do seu primo/prestidigitante, acaba atuando em uma zona de conforto sentimental que somente será destituída ao final da peça, quando, já sem a presença da vida de seu tio, o provedor e mantenedor da ordem familiar, ao também deixar o *carmen* por questões financeiras de uma possível quebra de *status* social, assume novamente, ainda que a força, sua verdadeira realidade. Não se trata de uma solidão desejada, mas de uma solidão solteira, de um apagamento social, de uma insatisfação profunda da realidade não realizada, a não concretização das promessas matrimoniais e a não superação disso durante grande parte de sua vida. Rosita é “morta”, simbolicamente, em sua individualidade tanto quanto a vida breve de uma *rosa mutabile*, como expressão metonímica da Rosita e das muitas mulheres solteiras em Granada, como a pior condição social daquele período: um ser que não é nada, não foi e não será.

Pode-se verificar, ao final do terceiro ato, a tão angustiante explanação de sua condição ontológica:

Rosita: Ya soy vieja. Ayer le oí decir el ama que todavía podía yo casarme. De ningún modo. No lo pienses. Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise con toda mi sangre, con quien quise y... con quien quiera. Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto, y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía... (¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad?). Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretará sus dientes por última vez. (García Lorca, 2010, p. 161).

Rosita representa a criatura do vazio social, pois é em função de outro alguém ou não é nada. Um segundo elemento deve lhe dar sentido: seja o marido ou a igreja (no caso se fosse freira). A circunstância de Rosita é a lei da aristocracia espanhola: não é a decisão dela, egóica e autêntica, a realidade a torna esquecida dentro de um *carmen*. E, ao final, em uma casa que nunca foi a sua.

Há um contraste nas outras personagens de outras obras de Lorca: casam-se, ainda que forçadas, ficam viúvas. Nelas há o pagamento social do assumir o papel, o que não se vê em Rosita. Lorca talvez nela, critica a sociedade

excludente e quer ver e fazer ver o esvaziamento da personalidade, tanto quanto enxerga na sociedade espanhola de seu tempo, sem a capacidade até mesmo de decisão sobre parâmetros que fogem do sempre foi assim. Rosita é a sem lugar no mundo: vazia de si, de personalidade, de decisão, de feminilidade ativa, o que não ocorre com o feminino colocado na personagem Tía. Com isso é gerado, a partir desse esvaziamento, a consciência da efemeridade, sendo assim o casamento como contraponto: é a condição de sentido dela diante da possibilidade de alguma escolha.

Haveria outra perspectiva fora de Granada para ela? A literatura de Rosita realiza um processo catártico diante do esvaziamento do ego:

Rosita: Sería el cuento de nunca acabar. Yo sé que los ojos los tendré siempre jóvenes, y sé que la espalda se me irá curvando cada día. Después de todo, lo que me ha pasado le ha pasado a mil mujeres. (...) Me molestan esas miradas de perros fieles. (...) Esas miradas de lástima que me perturban y me indignan. (García Lorca, 2010, p.163).

Ao longo da peça, vive um processo onírico em vigília. Já, ao final, no seu desenlace, acontece um processo psicanalítico de uma realidade que se esvai como o tempo sobre uma rosa: "Soy como soy. Y no me puedo cambiar. Ahora lo único que me queda es mi dignidad. Lo que tengo por dentro lo guardo para mí sola." (García Lorca, 2010, p. 162). Na fala de Rosita reverbera o pensamento orteguiano sobre as circunstâncias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do exposto ao longo deste trabalho, a partir dos elementos trazidos para análise e, tendo como problema deste escrito a questão da presença da tragédia no realizar ficcional da personagem Rosita, é possível discorrer sobre a obra, tendo presente as questões ontológicas desenvolvidas por García Lorca ao longo da peça.

A literatura imita a vida tanto quanto a vida pode imitar a literatura. Baseado no *ethos* granadino de seu tempo, das mulheres que García Lorca convivia em sua vida real, é possível que ele traga para o teatro espanhol, através desta peça, o refletir, a mimese trágica da vivência das solteiras granadinas e, *quizás*, de toda uma sociedade patriarcal, marcada por uma moral pungentemente machista e tradicional, de uma Espanha que se pensa a partir do sentimento de que as coisas sempre serão assim e deverão ser assim, não havendo espaço para o diferente, para o mutável.

Rosita é a que rompe, em sua trágica trajetória de solteira, um contraponto em fazer a naturalidade do sempre permanecer assim. Ela é, ficcionalmente, um alguém do arquétipo feminino vivia e buscava manter enquanto *ethos* social realizado na Espanha aristocrática do século XIX. A estética moral das vivências sociais era demarcada por um não poder ser de outra forma que não a do sempre foi assim. Olhar para Rosita é ver a imposição do trágico sentido de quem foi vitimada pelas circunstâncias não obedecendo a moral estabelecida no contexto em que vive.

O seu ser solteira é um ato imoral para aquela sociedade, uma cidadã de segunda categoria, não assumida por alguém, obtendo assim o apagamento de sua liberdade de ser no social. Interessante ver que, mesmo assim, tendo a tia como a algoz que determinou seu estado civil, seu noivo com suas promessas fugazes de contrair matrimônio, com suas amigas ganhando ascensão social e seu corpo definhando na passagem do tempo, ela não termina seu trágico destino amarga. Aqui também aparece um elemento muito perspicaz na escrita do final da personagem na peça. Lorca traz o rosto de uma solteirona que não se amargura. Não perde o sentido em si mesma, apesar de estar totalmente envolvida pela moral externa que a desliga, a apaga, a isola no tempo e no espaço. Um lampejo de quebra do que seria totalmente uma tragédia de vida não vivida, fenecida, efêmera do ponto de vista do cumprimento dessa moral social granadina.

As circunstâncias a tomam, mas por dentro, no seu mais profundo âmago, ela ainda respira o desejo humano de ser apesar do esforço social em inferir o contrário ao seu agir. Isso pode ser comprovado na passagem do texto em que Rosita diz sobre si mesma:

Rosita: [...] Dejádme como cosa perdida. (Pausa. Se pasea.) Ya sé que está usted acordando de su hermana la solterona... solterona como yo. Era agría y odiaba a los niños y a toda la que se ponía un traje nuevo... pero yo no seré así. (Pausa.) Le pido perdón. (García Lorca, 2010, p. 164).

Aqui, já no final da peça, Rosita expõe seu mais profundo sentimento de ser, não será tragicamente fadada ao amargor de uma vida não realizada. Há uma esperança de que as circunstâncias antes sobrepostas sobre sua vontade e vida, agora cedam lugar a sua liberdade de estado interior em que não haverá espaço para que a totalidade das decisões trágicas a levem a ser submergida pela dor, pela perda, pelo esquecimento, pela moral granadina que não a realizou.

A peça termina com esta despedida do espaço e do tempo, da solidão que jazerá ao seu desfalecer, como rosa ao final de sua vida despetalada, na noite da morte, com a profunda esperança de uma doçura que dá tempo às circunstâncias trágicas que a calcou até o final da peça, aqui representada por brancas cortinas que oscilam com o vento, demarcando esse movimento interior de um último suspiro de liberdade ao final de uma vida marcada por circunstâncias trágicas.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Tradução 1 ed.: Alfredo Bosi. Tradução 5 ed.: Ivone Castilho Benedetti. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008.

ASSUMÇÃO, J. **Homem-massa: a filosofia de Ortega y Gasset e sua crítica à cultura massificada**. Porto Alegre, RS: Bestiário, 2012.

DÑA. ROSITA LA SOLTERA. OBRA COMPLETA, 2023. 1 vídeo (1 h 38 min). Publicado pelo canal Maryjoeatriz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nJcw88qOzY8>. Acesso em: 25 jan. 2024.

DOMÉNECH, R. **García Lorca y la tragedia española**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

GARCÍA LORCA, F. **Obras completas**. Aguilar S. A. ediciones, 19 ed., Madrid, 1975.

GARCÍA LORCA, F. **Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores**. Espasa Libros, S. L. U., 2010.

GIBSON, I. **Federico García Lorca: a biografia**. Tradução: Augusto Klein. 2 ed. São Paulo: Globo, 2014.

HERNÁNDEZ, M. Cuando los jardines y las flores tenían un culto de novela. *In*: GARCÍA LORCA, F. **Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores**. Alianza editorial, 7 ed. S.A., Madrid, 2011, p. 7-56.

MAGALHÃES, C. K.; SILVA, F. A.; CALDEIRA, G. A circunstância em José Ortega y Gasset: aproximações ao inconsciente junguiano. **Psicologia USP**. v. 29, n. 1, jan-abr. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/gx7FwGyypjNMn5hbyZh8Hgh/#Introdu%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 18 fev. 2024.

MARTINEZ CUITIÑO, L. Introducción. *In*: GARCÍA LORCA, F. **Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores**. Espasa Libros, S. L. U., 2010, p. 10-62.

ORTEGA Y GASSET, J. (1966). Meditaciones del Quijote. *In*: ORTEGA Y GASSET, J. **Obras completas de José Ortega y Gasset**. 7 ed., v. 1, p. 310-400, 1966. Madrid: Revista de Occidente. (Trabalho original publicado em 1914). Disponível em: <https://archive.org/details/jose-ortega-y-gasset-meditaciones-del-quiote-e-pub-libre-1914/page/n13/mode/2up>. Acesso em: 05 mar. 2024.

PATRO, R. **Rosa-louca: Hibiscus mutabilis**. *In*: Jardineiro.net. 16 maio 2020. Disponível em: <https://www.jardineiro.net/plantas/rosa-louca-hibiscus-mutabilis.html>. Acesso em: 07 mar. 2024.