

A MORTE DO OUTRO EM *BODAS DE SANGRE*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

EL TEATRO ES UNA ESCUELA DE LLANTO Y DE RISA Y UNA TRIBUNA LIBRE DONDE
LOS HOMBRES PUEDEN PONER EN EVIDENCIA MORALES VIEJAS O EQUIVOCAS Y
EXPLICAR CON EJEMPLOS VIVOS NORMAS ETERNAS DEL CORAZÓN Y DEL
SENTIMIENTO DEL HOMBRE.

Federico García Lorca

MARÍA MIRTIS CASER¹
ANA CATARINA DE PINHO SIMAS OLIVEIRA²

Este trabalho objetiva analisar o impacto provocado pela morte do outro, na peça *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca. Na obra do dramaturgo granadino a morte aparece evocada desde o início: no título, representada simbolicamente, pelo significante *sangre* nos objetos apresentados no primeiro quadro (navalha, escopetas, pistolas, facas, pás e ancinhos) e no desenrolar da peça no discurso das personagens que surgem e vão confirmando a sua presença, evocando ou rechaçando sua funesta atuação. Utiliza-se como aporte teórico-crítico, entre outras, as obras de Philip Ariès (2012) e Massaud Moises (1975).

A atitude dos humanos frente à morte apresenta, segundo Ariès (2012) em *Historia da morte no Ocidente*, diferenças bastante significativas no decorrer do tempo. Enquanto nos primórdios da História do homem ocidental, conforme mostra a arqueologia funerária, registra-se “um sentimento muito antigo, duradouro e intenso de familiaridade com a morte, sem medo ou desespero, um meio termo entre a resignação passiva e a confiança mística”, a partir do século XII “um sentimento mais pessoal e mais interiorizado da morte, da própria morte, traduziu o violento apego às coisas da vida”. (Ariès, 2012, p. 99). Já na época moderna, embora se desse continuidade aos ritos a ela relacionados, a morte passou a ser vista como a perda irreversível das pessoas amadas, e a “morte temida não é mais a própria morte mas a do outro (Ariès, 2012, p. 73), cujo desaparecimento passa a ser profundamente sentido, como ocorria no período romântico. Essa dor lancinante que atinge a pessoa que é privada para sempre da presença do ser amado tem sua representação na figura da personagem “Madre”, da obra que analisamos aqui. Inconformada

¹ Professora Associada do curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo.

² Mestranda do programa de Pós-graduação em Letras da Ufes.

com a morte de dois entes queridos, devota a própria vida a remoer a amargura da perda.

A história do teatro principia em solo grego, aproximadamente no século VI a. C. Das cerimônias em louvor aos deuses mitológicos nasceram a tragédia e a comédia, que levadas a Roma, continuaram a ser apreciadas, mas na Idade Média entraram em hibernação. Após o século XIII foram despertadas com o aparecimento das farsas, mimos, arremedilhos e outras expressões do teatro cômico, e após a Renascença com a redescoberta da Antiguidade Clássica. De lá para cá o teatro tem-se mantido como uma das mais ricas e atuantes expressões artísticas (MOISÉS, 1975, p. 259-280), e tem em García Lorca um de seus cultivadores, atuando como autor de peças reconhecidas e montadas em todo o mundo, como diretor, ator, figurinista, músico, enfim, como um verdadeiro homem do teatro.

García Lorca acreditava no papel social do teatro. Pensava seu teatro em função da sua gente e, em razão disso, observa-se em sua obra o primitivismo passional, a sinceridade desgarrada, a presença de uma ambientação viva e colorida, e as raízes líricas presentes. Mas este “espanholismo”, aqui no sentido de apreço dos espanhóis aos seus costumes – roupas, língua, tradições – não torna sua obra menos universal que outras grandes obras trágicas, ao contrário, a recriação do mundo andaluz parece apenas uma alegoria em *Bodas de Sangre*³, já que a peça se nutre da tradição clássica em relação a conflitos humanos e sociais, mas também de elementos como o coro clamado nas bodas ou no canto das mulheres, ao final da peça. A obra comenta a ação dramática apontando para o desenlace, o que comprova a preocupação do autor com o povo em seu aspecto educacional, de modo similar ao teatro grego clássico. Essa atenção de Lorca para com seus concidadãos impulsionou-o a percorrer a Espanha com sua Companhia de Teatro (*Cia. La Barraca*), para levar ao povo a cultura e a poesia por meio de seu projeto pedagógico e didático patrocinado pelo Serviço de Educação Espanhol. Um projeto que releu os grandes clássicos – talvez os melhores da Europa naquele momento, então olvidados, conforme Serrano de la Torre:

La implicación lorquiana en el teatro calderoniano pasa, en relevancia y en su entrega general a la dramaturgia, por la creación de La Barraca. Con el apoyo de las organizaciones reunidas en la Unión Federal de Estudiantes Hispánicos, el teatro ambulante de La Barraca nace «a la vida activa en la segunda quincena de noviembre de 1931». No menos debe su creación al

³ *Bodas de Sangre*, *Yerma* e a *Casa de Bernarda Alba* foram as peças teatrais de Federico García Lorca consideradas como uma trilogia da terra, dramas rurais, escritos de 1933 a 1936.

interés especialísimo de Fernando de los Ríos, quien logra un fuerte apoyo institucional. La Barraca tiene el cometido de [...] representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que, teniendo los españoles el teatro más rico de toda Europa, esté para todos oculto; y tener estas prodigiosas voces poéticas encerradas es lo mismo que secar las fuentes de los ríos o poner toldos al cielo para no ver el estaño duro de las estrellas. (SERRANO DE LA TORRE, 2013).

O teatro é por excelência arte visual. Os atores representam a peça escrita – o texto – perante um auditório. Drama é o texto que se propõe à representação e teatro é o local e o próprio espetáculo. Assim, enquanto ao crítico literário importa o texto escrito, para o crítico teatral releva o texto representado. O dualismo do texto teatral se torna explícito na medida em que se têm as indicações, ou marcações, de cenário ou de fala, tais marcações pertencem ao teatro como espetáculo, não ao teatro como texto literário. Mas no texto é necessário situar a ação em algum espaço físico, o que ocorre com a explicação à margem do texto referente às falas e às situações que se endereça ao espetáculo. (MOISÉS, 1975, p. 259-280). Veem-se no texto algumas referências, por meio das didascálias ou rubricas que exemplificam a dicotomia texto x representação, como se pode ver no fragmento:

“Primeiro quadro: aposento pintado de amarelo.
NOIVO (Entrando.) - Mãe.
MÃE - O quê?” (LORCA, 2009, p. 25).

A fala citada vem acompanhada de marcação que interessa ao diretor de cena e não ao leitor ou crítico literário. A informação de caráter referencial exerce função precisa no quadro de tensão que se avoluma no curso da peça, informações gratuitas ou ilógicas são rechaçadas. (MOISÉS, 1975, p. 259-280).

As pistas para o desenlace trágico da peça já se podem ver no início da obra; elementos simbólicos, a começar pelo próprio título e pelo diálogo entre as personagens “Mãe” e “Noivo”, ainda no primeiro quadro:

NOIVO (Entrando) – Mãe.
MÃE – O quê?
NOIVO – Já vou.

MÃE – Aonde?
NOIVO – Ao vinhedo. (Saindo.)
MÃE – Espera.
NOIVO – A senhora quer alguma coisa?
MÃE – Filho, o almoço.
NOIVO – Deixe. Vou comer umas uvas.
Passa-me a navalha.
MÃE – Para quê?
NOIVO (Rindo.) – Para cortá-las.
MÃE. (Entre os dentes e procurando a navalha.) – A navalha, a navalha...Malditas sejam todas e o patife que as inventou. (LORCA, 2009, p. 25-26).

A “Mãe” do “Noivo” vivia amargurada pelas lembranças dos assassinatos do filho e do marido. Ela instiga o filho que lhe restou à reparação homicida, de acordo com o seu próprio código de honra, e dessa forma, ela parece tão terrível quanto a vida que levava. O infortúnio de sua vida se conjuga com a “expectativa” de que a vingança advenha, o que impulsiona a narrativa desde o início. Por meio do diálogo com o outro sua intenção se revela. Vê-se a morte evocada e rememorada em “uma palma ou um prato de sal grosso para que não inche” e “meus mortos cheios de mato por cima, sem falar, transformados em pó; dois homens que eram dois gerânios... Os matadores presos, viçosos, olhando as montanhas”. (LORCA, 2009, p. 27).

A “Mãe” conversa com uma vizinha, que lhe conta que a noiva de seu filho havia sido noiva de “Leonardo”, dos Félix, família que exterminou parte da sua, mas que “Leonardo”, na época dos assassinatos, tinha apenas 8 anos, e que, portanto, não poderia ser considerado culpado. A “Mãe” não aceita as ponderações e se mostra inconformada, ao declarar: “Mas ouço falar dos Félix e é como se a boca enchesse de lodo e tenho de cuspir, tenho de cuspir para não matar”. (LORCA, 2009, p. 35). A aversão pelos “Félix” e o anseio pelo desagravo é explicitada e não fica qualquer dúvida disso.

A morte naquele vilarejo não pode ser esquecida, porque o assassinato não é uma morte qualquer, mas um acontecimento maior. Uma vida interrompida bruscamente, de modo não natural, imprevisto. O luto da “Mãe” manifesta a dor que experimentava e protege de certo modo, já que a vida social – visita de parentes, vizinhos, amigos, possibilita a liberação da dor, entretanto, instiga a vingança. Evoca-se o morto e cultiva-se a lembrança. Significa-se o morto, cristaliza-se a imagem da tragédia, torna-se perene a reparação. O luto aparece como uma mancha difícil de desaparecer ou uma espécie de missão – o não ocultamento do cadáver, uma sombra, um espectro. Contudo, a música transforma o lamento. O segundo quadro da peça ilustra a

lembrança no vilarejo dos assassinatos, por exemplo, quando conversam a “Sogra” e a “Mulher” de “Leonardo”, por meio da música que nina o bebê – respectivamente, neto e filho das interlocutoras:

“MULHER - Dorme, cravo,
que o cavalo não quer beber.
SOGRA - Dorme, roseiral,
que o cavalo se põe a chorar.
As patas feridas,
as crinas geladas,
dentro dos olhos
um punhal de prata.
Desciam ao rio.
Ai, como iam! O sangue corria
mais forte que a água.
MULHER - Dorme, cravo,
que o cavalo não quer beber.
SOGRA - Dorme, roseiral,
que o cavalo se põe a chorar”. (LORCA, 2009, p. 37-38).

Dentro da casa da família da “Mãe” ou na casa “dos Félix” o assunto dos assassinatos continua – em um diálogo com o filho, único membro que restou da família, na conversa com a vizinha, na música de ninar o bebê. Seja por meio do discurso em si que de início aparece com o título *Bodas de Sangue*, pelos diálogos ou pelas referências nas didascálias, percebe-se que algo não vai bem naquele povoado, inclusive no texto escrito; no representado, o fato se tornaria mais evidente ainda pelas imagens que o luto indicaria. A “Mãe” faz questão de lembrar ao “Noivo”, filho único que restou na família, a morte do pai e do irmão. E confirma que nunca calará sobre as duas mortes, mesmo o “Noivo” – seu filho – tendo instado a mãe ao silêncio sobre a matéria. Ademais, reclama do casamento do único filho e demonstra ciúme “dos Félix”, ou seja, da família rival. Observe-se:

NOIVO - Mas a senhora virá conosco.
MÃE - Não. Não posso deixar aqui sozinhos teu pai e teu irmão. Tenho de os ver todas as manhãs, e se parto pode muito bem ser que morra um dos Félix – um da família dos matadores – e enterrem-no ao lado deles. Isso jamais! Ah, isso jamais! Desenterro-os com as unhas, sozinha atiro-os contra a parede. (LORCA, 2009, p. 29).

A necessidade que sente a "Mãe" em rememorar os mortos leva-a a cultivá-los dia-a-dia, como se permanecessem vivos "todas as manhãs". O diálogo-descrição concentra as implicações de espaço e personagens, o diálogo narração, as de ação e tempo, e o diálogo-dissertação oferece o estado absoluto da ideologia, ou pensamento, do texto dramático. Essas formas de diálogo tendem a se congregar no enunciado das falas isoladas; o seu conjunto mais o cenário e a *mise-en-scène* engendram a situação do drama. Ao longo do texto, os diálogos vão sucessivamente fornecendo a ideia de ação, espaço e tempo, e é só por um trabalho de decantação analítica que discernimos as categorias. A ação é a mais relevante das categorias dramáticas e tem na intriga seu arcabouço, as personagens falam no próprio nome, de modo que "eu" é a pessoa verbal do teatro, o narrador neutro. O conflito situa-se no diálogo, no tempo que arrasta para a morte, e o espaço é o espaço em que determinada situação se estrutura. (MOISÉS, 1975, p. 259-280).

Note-se desde o início da obra e em seu transcorrer que caracteriza as personagens não é o seu nome mas a sua função social, a saber: a "Noiva", a "Mulher", o "Noivo", a "Lua", a "Mendiga", a "Sogra", a "Moça", o "Pai", a "Criada", a "Vizinha", os "Lenhadores". Regem-se por impulsos vitais, conforme a natureza de cada uma, e nesse ponto o teatro lorquiano se aproxima do universal, visto que são características inerentes aos seres humanos e aos animais de uma maneira geral, acrescidas essas características da honra, que só o sangue pode lavar.

No cenário, repleto de leques e cores vibrantes, ou no canto que evoca a boda vê-se a tradição andaluza – o autor nasceu em Fuente Vaqueiros, província de Granada, Andaluzia e ali viveu durante alguns anos. O cenário lembra a infância de García Lorca dentro do bucolismo andaluz, o que pode explicar o hibridismo na obra e a musicalidade consoante com os bailes ciganos da região. Lembre-se que há na Andaluzia uma miscigenação cultural secular – moura e cristã –, e o próprio Lorca acreditava ser fruto dessa miscigenação entre brancos, mouros, judeus e ciganos.

O escritor tornar-se-ia símbolo da Geração de 27, um grupo que recuperou a poesia popular, investiu no modernismo e introduziu o surrealismo na Espanha, movimento identificado na peça por meio das personagens "Lua" e "Mendiga". Pode-se observar na obra um reflexo do pensamento pessoal de Lorca, ou seja, a crença do que uma sociedade mais justa poderia atuar sobre a vida das pessoas. Vê-se uma crítica velada à sociedade quando, por exemplo, nos deparamos com a luta pelas terras que culminou em sucessivos assassinatos. Vide o discurso da "Mãe" e do "Pai" na obra quando acertavam o casamento de seus filhos:

PAI - Boa colheita de juncos.
NOIVO - Foi boa mesmo.
PAI - No meu tempo nem esparto dava nessa terra. Foi necessário castigá-la e até chegar a chorar para que nos desse algo de proveitoso.
MÃE - Mas agora dá. Não te queixes. Não venho pedir-te nada.
PAI (Sorrindo) - Tu és mais rica que eu. Os vinhedos valem um grande capital. Cada parreira, uma moeda de prata. O que sinto é que as terras...entendes?...estejam separadas. Prefiro tudo junto. Um espinho fincado tenho em meu coração, e é a hortinha que está encravada entre minhas terras, que não querem vender-me nem por todo ouro do mundo.
NOIVO - Isso sempre acontece.
PAI - Se pudéssemos, com vinte pares de bois, trazer teu vinhedo para cá e coloca-lo na ladeira. Que alegria seria!
MÃE - Para quê?
PAI - O meu é dela, e o teu é dele. Para vê-lo todo junto, que junto é uma beleza!
NOIVO - E seria menos trabalho.
MÃE - Quando eu morrer, vós podeis vender aquilo e comprar aqui ao lado. (LORCA, 2009, p. 48-50).

Ademais do contrato que acertam antes da festa do casamento, percebe-se no discurso da "Mãe" o apego por sua terra, como mencionado anteriormente, em princípio por jazerem enterrados no local seu marido e filho, depois por representar poder. Mas uma vez mais a "Mãe" invoca a morte, agora a sua própria. Há na tragédia dividida em três atos e sete quadros o sincretismo do diálogo dramático com a poesia (o diálogo em poemas). Caracterizado pelo máximo de concentração vocabular e de efeito semântico; o mínimo de palavras e o máximo de sentido, decorrente da própria utilização regular da metáfora. A densidade verbal empresta ao texto um ritmo que se diria poético, ou que se aproxima da poesia.

Registre-se que durante séculos a tonalidade poética foi considerada inerente ao teatro. Sincretismo do diálogo, densidade metafórica, tensão dramática, que explica ser Lope de Vega, por exemplo, autêntico poeta, de modo a exigir do crítico interpretações que levem na devida conta essa dicotomia de base. Algumas obras de Lope de Vega inspiradas em histórias e lendas espanholas, dentre as quais: *O melhor juiz* e *Fuenteovejuna*, podem ter influenciado a obra de García Lorca. No ato de enunciação colhe-se a metáfora dramática, já que a cada frase o espectador ou leitor deve sentir como uma

descarga elétrica, por meio da qual tem acesso a algo novo e imprevisto para sua consciência, crescendo rumo à catástrofe e ao epílogo, quando se realiza a distensão final.

Nota-se que Lorca mantém o caráter lírico, pictórico, extradramático, além da utilização da canção popular oriunda dos romanceiros, de acordo com preceitos teatrais propostos por Lope de Vega. Adverte-se que a morte lembra o teatro medieval. Em *Bodas de Sangue*, percebe-se a aproximação do autor moderno Federico García Lorca com o autor barroco Pedro Calderón de La Barca, visto no tema da liberdade amorosa e erótica perseguida e reprimida pelo código de honra vigente – e pela doutrina religiosa de certo modo, e seu consequente conflito trágico, os temas permanecem em ambas. Percebemos isso ao final, quando o “Lenhador” comenta que mais vale morrer pelo sangue que viver com ele apodrecido, e, em relação à religião, essa impunha fidelidade ao cônjuge escolhido, ainda que não houvesse amor, como é o caso, já que o casamento havia sido um acordo entre os pais dos cônjuges. E Calderón junto a Lope de Vega no que diz respeito à poesia popular. Não poderia ser diferente, dada às inúmeras apresentações que com *La Barraca* Lorca proporcionou a sua gente dos clássicos espanhóis.

No texto trágico, o sincretismo do diálogo se aproxima claramente da condensação poética, a ponto de haver uma união substancial entre a tragédia e a poesia; a tragédia, em prosa ou em verso, tem sempre assegurado um efeito poético que sensibiliza o leitor/espectador e, já que o trágico na vida nunca fica oculto por muito tempo, toda situação trágica é imediatamente sentida como simbólica na vida geral. Oraculares, emblemáticas, as falas trágicas são poéticas não só como sinais da atmosfera trágica, mas na medida em que chamam a atenção sobre si, com legítimos recursos poéticos. Os textos trágicos dependem da representação para se complementarem, mas podem ser lidos como poemas, ou uma série de fragmentos poéticos.

Segundo Ester Oliveira, a obra poética tem como essência a instauração da verdade que o leitor procurará desvendar. O passado poético se apresenta como produto social e histórico que atinge o leitor em sua sensibilidade. Por outro lado, a repressão aparece como uma constante na obra de Lorca, como um todo, como característica de uma autoridade proveniente seja da tradição ou da contenção em si. Em contrapartida, há na obra lorquiana a busca pela liberdade, na tragédia *Bodas de Sangue*, em especial, a liberdade erótica e amorosa, por meio das personagens “Noiva” e ex-noivo “Leonardo”, por exemplo, mas também, e talvez, sobretudo, a transgressão ao princípio da imaginação, símbolos de Apolo e Dionísio. (OLIVEIRA, 2011). Dionísio com seu riso transgressor, exagerado, traiçoeiro, sedicioso, encontra a dimensão trágica. Apolo, deus da música, conforme a associação articulada por Platão,

responsável pela purificação catártica da tragédia, ambos configurando os humanos por intermédio de Freud para se referirem às pulsões. As personagens “Lenhadores”, para exemplificar, que, cortando a lenha, externam as pulsões, têm um significado que as transcende.

O estreito contato de Lorca com seu povo pode ter influenciado as formas poéticas ingênuas e populares e o uso do folclore andaluz pode ter servido de elo e identificação do homem com a natureza. O folclórico possui elementos de todas as culturas e aparece em diversas partes do mundo de forma diferente. Disso podemos extrair uma analogia, na medida em que por mais simples que o folclore possa parecer, ele detém todos os conhecimentos do mundo, como se pode constatar na Boca de Pantagruel. (AUERBACH, 2009, p. 229-248).

Um flashback permite ao leitor/espectador conhecer outros detalhes da trama: uma moça termina o noivado com o jovem que ama por razões financeiras, aparentemente, e esse rapaz se casa com uma mulher a quem não ama, prima de sua ex-noiva; a ex-noiva assume compromisso, por razões financeiras, com outro rapaz a quem não ama. Mas ela não resiste à sedução do homem amado e os dois apaixonados fogem durante a festa da boda e, ao final, os jovens rapazes acabam por matar-se um ao outro em um duelo. A morte cumpre-se como destino inexorável.

Apesar de se empregarem elementos irrealis na peça – a personagem “Lua” pode configurar as fases dela própria e da “Noiva”, além do elo do homem com a natureza, o que ocorre também com a personagem “Mendiga”. – sabe-se que *Bodas de Sangue* é inspirada em fatos reais, veiculados por uma reportagem jornalística, que noticiava a fuga, às vésperas de seu casamento, de uma jovem com um ex-noivo, que é morto por um membro da família do homem abandonado. A partir daí a obra teatral foi elaborada por Federico Garcia Lorca, que utiliza na feitura de sua peça a poesia e a música próprias do folclore andaluz. Lorca faz uso de elementos cromáticos para definir o cenário com conotação simbólica, encaminhando para a pobreza do campo, para a rivalidade familiar, recriando a realidade local. Além disso, os sons e as cores criam espaços psicológicos que impulsionam para uma percepção sensorial que alcança uma dimensão universalizante e um significado transcendente ultrassensível.

As imagens e cores disseminadas ao longo dos acontecimentos guardam um potencial de sentido inesgotável, evocam situações, conflitos, sentimentos. Organizam-se reminiscências por meio do discurso e imagens. Marca-se um tempo (época em que ocorreu a tragédia) e um espaço (campo), mas ultrapassam-se os limites pelos sentimentos e comportamentos humanos.

A "Lua", personagem que liga a tragédia lorquiana ao Surrealismo – movimento artístico que surgiu no período entre guerras e que enfatiza o papel do inconsciente (teorias propostas por Sigmund Freud) na atividade criativa. Essa personagem aparece com a intenção de acabar com o racionalismo através da inserção do irreal na peça, mas também se vê o Surrealismo – enquanto movimento transgressor – através da rejeição aos valores burgueses, de um lado enfatizando a "honra", um valor burguês, e de outro, acabando com as tradicionais famílias através do assassinato de alguns de seus membros – uma subversão da ordem caracterizando o movimento de Vanguarda. Pode-se dizer que o automatismo instintivo das personagens também é uma forma de a obra se aproximar do mundo inconsciente e se distanciar da razão, conforme a proposta do Surrealismo.

Percebe-se no texto teatral de Lorca o entrecruzamento de escolas literárias, como o Simbolismo das personagens místicas "Lua" e "Mendiga" e da musicalidade na obra como um todo; o Romantismo aprofundado e radicalizado pela tragédia e o amor irrealizável; o Surrealismo que aflora com os impulsos de vida e morte das personagens, que libertam a obra da lógica e da razão, vão além da consciência cotidiana e terminam por expressar o mundo inconsciente sem freios. Conforme se pode ler em Ester Oliveira,

O escritor utilizava o procedimento de escutar a voz de seu inconsciente e transmitir o que ela sugeria palavra por palavra, o que muitas vezes proporcionava uma literatura confusa e incoerente, pois se criaria uma linguagem ambígua. O intento era cavar o EU interior com o propósito de aflorar o bom e o mau. Contudo, essa finalidade não era terapêutica, como costumam ser os procedimentos freudianos. A busca se fazia por uma poesia insólita, uma imagem poética ambígua, que proporcionaria um breve realce do psiquismo. (OLIVEIRA, 2011, p. 301).

Pode-se pensar no Surrealismo também por meio das estruturas da mente apontadas por Freud: Id, ego e superego. O Id é a parte da mente que é formada pelo instinto, pelos impulsos e desejos puros, sem qualquer limite, sem qualquer freio. Portanto, os amantes estariam guiados por essa estrutura sem a intermediação das demais. O Superego é a estrutura da mente forjada através do contato do ser humano com a sociedade, que impõe limites a seus desejos, dita-lhe regras de bom comportamento e adequação social. Já o Ego é a estrutura mental resultante deste embate, que vai definindo o lado racional, o caráter e a personalidade da pessoa.

Na fuga dos amantes, têm-se a amalgamação do erotismo e da morte. Há igualmente um conflito cristão combinado na tragédia em relação ao pecado e à sexualidade, ao dever moral e à obrigação social. Vê-se o confronto, em termos freudianos, entre *Eros*, como pulsão de preservação da vida e *Tanatos*, como pulsão de morte que culmina na segregação e destruição de tudo. Vê-se, em termos mitológicos, *Eros*, o deus do amor e da sensualidade e *Tanatos*, o deus da morte. No amor, na motivação pela fuga, na festa, no encontro amoroso, vê-se a personificação de *Eros*. Na solidão, tristeza, amargura, vingança, ressentimento, assassinato e morte, vê-se a personificação de *Tanatos*. Vê-se a contingência da frustração freudiana dos homicídios irreversíveis culminando em morte. Nas palavras de Rogério Bastos,

... Freud aponta que cada um só garantirá a realização de sua força pulsional, a qual é composta pela pulsão de Eros e de Tanatos, se nos submetermos às coibições sociais, ou seja, ele assinala que essa força pulsional, caso seja liberada livremente, poderá nos aniquilar. Ela, na verdade, se tem Eros que tende a compor, ao mesmo tempo, possui Tanatos para decompor, daí que no final das contas, pelo menos do ponto de vista individual, a morte, literalmente falando, sempre vencerá. E mais um detalhe: a pulsão de morte, a qual, em certo sentido, também tem sua parte na pulsão de Eros, indiretamente se manifesta no homem através de um componente agressivo. Deste modo, se não for coibida pelas leis e normas (que não são apenas simbólicas), em tese, poderá pôr fim a nossa caminhada. (BASTOS, 2010, p. 139-170).

Por meio da fuga da "Noiva" com "Leonardo", logo após o casamento dela com o "Noivo", mas antes da "consumação" do matrimônio, pode-se pensar na transgressão da mulher que se utiliza do corpo e da sexualidade para materializar uma ruptura social e afirmar a autonomia feminina, diante de uma sociedade rural e machista, que delimita o lugar que a mulher deveria ocupar – a esposa e mãe conformada, a religiosa obediente. O desejo, ou Id, de acordo com Freud, sobrepõe-se à razão ou às convenções sociais.

De modo coerente com a adoção da imagem feminina para representar a morte nas culturas românicas, a personagem "Mendiga" na obra lorquiana significa alegoricamente a morte, já que anuncia a definitiva separação dos amantes que adviria da morte dos rivais, e surge como um "anjo" negro no meio da escuridão. Não é a "Mendiga" que mata as vítimas, mas ela pressagia essas mortes e até mesmo as evoca, ao indicar o caminho ao "Noivo" para que encontre "Leonardo" e a "Noiva". Serve como um último laço entre a vida dos rapazes e a morte. Observe-se:

MENDIGA - Essa lua se vai, e eles se aproximam.
Daqui não passam. O rumor do rio
apagará com o rumor de troncos
o pungente voo dos gritos.
Aqui há de ser, e logo. Estou cansada.
Abrem os cofres, e os brancos fios
aguardam no chão da alcova
corpos pesados com o pescoço ferido.
Não se desperte um pássaro, e a brisa,
recolhendo em sua saia os gemidos,
fuja com eles pelas negras copas
ou os enterre pelo brando limo.
Essa lua, essa lua!
(Impaciente.)
Essa lua, essa lua!
(Aparece a Lua. Volta a luz azul intensa.)
LUA - Já se aproximam. Uns pela senda e outros pelo rio.
Vou iluminar as pedras. Que necessitas?
MENDIGA - Nada.
LUA - O ar vai chegando cortante como uma lâmina de
duplo fio.
MENDIGA - Ilumina o jaleco e abre os botões,
que depois as navalhas
já sabem o caminho. (LORCA, 2009, p. 106-107).

A morte, na peça, remete à cultura helênica, já que nela não se caracteriza como boa nem como má, mas com uma forma híbrida de mulher e natureza, uma "Mendiga" que vive dentro da mata e se veste como uma planta. Pode-se também pensar na personagem como uma servidora da morte, já que sua premonição de fato ocorreu. Similarmente, há na Polônia uma idosa esquelética descrita como a morte no diálogo do século XV "Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią" (em latim: "Dialogus inter Mortem et Magistrum Polikarpum"), assim como nas culturas nórdica (Noruega) e báltica (lituanos)⁴.

A "Noiva" transgredir o papel social das mulheres do vilarejo, verbaliza a insatisfação, e mais que isso, atua de modo a modificar a condição que o casamento "arranjado" imporá a ela. Cria-se na narrativa a expectativa da declaração da verdade entre os amantes. A verdade e a mentira aparecem nos discursos da "Noiva" e de "Leonardo", quando conversam entre si ou com as demais personagens, neste último caso, a fim de encobrir a relação que mantinham. A mentira representa a hipocrisia social. A obra provocadora se aproxima do realismo na medida em que há denúncia da hipocrisia social.

⁴ Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Morte_\(personifica%C3%A7%C3%A3o\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Morte_(personifica%C3%A7%C3%A3o))>. Acesso em: 7 ago. 2013.

Vemos a expressão de dor dos sobreviventes, como no caso da “Mãe” e de sua intolerância em relação à separação – a morte de dois entes queridos, que fratura o cotidiano. A personagem coloca sobre os ombros do filho a responsabilidade da vingança, mesmo com sutileza, seja por meio do luto por ela adotado, seja por meio do discurso. Vê-se aqui um rastro do Romantismo, uma complacência com a ideia de morte e uma morte profundamente sentida. Vê-se, mais adiante, com a morte do “Noivo”, o amor ligado ao extermínio de uma família (burguesa), decorrente da ruptura com a vida ou da impossibilidade de procriar, que remete à peça “Yerma” da trilogia rural do escritor, sobretudo quando lembramos que na família da “Mãe” há um duplo extermínio de seus filhos varões e o de seu marido, que acontece em razão da rivalidade por terras entre as famílias vizinhas, situação que Ariès (2012, p. 71) registra como própria do período que compreende o século XIII ao século XVIII, no qual o testamento foi o meio para cada indivíduo exprimir, dentre outras coisas, seu apego às coisas. Acreditamos que, na Espanha rural do início do século XX, onde se desenrola o drama lorquiano, essa situação característica dos séculos anteriores persistia.

No segundo quadro, no aposento pintado de rosa e cobre com flores populares, uma mesa de centro com passadeira, transcorre, pela manhã, o discurso entre a “Sogra” – de “Leonardo” e sua “Mulher”. Em seguida entra “Leonardo” e na conversa com a esposa percebe-se que ele mente, pois as demais mulheres da aldeia haviam comentado que ele cavalgava por terras distantes e ele dizia à “Mulher” que não sabe do que estão falando, já que quase não cavalga, o que há com as ferraduras que ele precisa trocar constantemente.. Recordemos que “Leonardo” só anda a cavalo e se nega a andar em carruagem, e que o cavalo é símbolo do erótico e da natureza, o que aproxima a personagem de seus instintos. Quando tocam no assunto do casamento da ex-noiva, prima de sua esposa, Leonardo tenta mostrar indiferença, mas não consegue. O quadro termina com a “Mulher” e a “Sogra” ninando a criança para que volte a dormir, ao mesmo tempo em que as duas choram. Os versos livres da lírica clássica hispânica com uma métrica baseada no cancionero e no romanceiro podem ser verificados em *Bodas* As obras que seguiram as *Canciones, Romancero gitano* (o mais popular de Federico García Lorca, publicado em 1928) e *Poema del cante jondo*, receberam o selo estilizado de elementos folclóricos na versificação e na temática.

No terceiro quadro, no interior da casa onde vive a “Noiva”, encontra-se uma cruz de grandes flores cor-de-rosa. As portas, redondas, com cortinas de renda e laços rosa. Pelas paredes, de material branco e duro, leques redondos, jarros azuis e pequenos espelhos. Pode-se imaginar que a casa, pelo modo como foi decorada, representa o amor, contudo, lembramo-nos do título e a

ambiguidade aparece, já que a cruz de flores também poderia ser usada em um velório. À parte das imagens evocadas vê-se a figura feminina presente na cor e detalhes de renda e laços. Já os leques remetem à Andaluzia e ao baile flamenco, dança que foi fortemente influenciada pela cultura cigana – alguns especialistas defendem a origem do flamenco estaria na cultura islâmica e seus cantos monocórdios – que tem uma história que compreende sofrimento, luta e esperança, sentimentos também presentes na peça.

A criada recebe o “Noivo” e sua “Mãe”. No início a “Mãe” já demonstra insatisfação e pressa para regressar a sua casa. Entra o “Pai” da “Noiva” que conversa com a “Mãe” do “Noivo” sobre as terras que possuíam e sobre a data do casamento. Entra a “Noiva” bastante séria ao ponto de seu pai adverti-la. A “Noiva” recebe presentes da sogra e de seu noivo, mas não sente vontade de abri-los. Os convidados partem e sabe-se, por meio da conversa entre a “Criada” e a “Noiva”, que “Leonardo” havia estado com a “Noiva” na noite anterior.

No segundo ato, primeiro quadro, a cena acontece no saguão da casa da “Noiva”, há um portão ao fundo e é noite. A “Noiva” aparece de anágua rendada, cheia de barrados e pontas bordadas, e de corpete branco, com os braços desnudos, assim como sua criada. A “Noiva” mostra-se inquieta e relutante em relação ao casamento enquanto conversa com a “Criada” e se vai arrumando. O primeiro convidado a chegar é “Leonardo”, que conversa com a “Noiva” sobre o seu passado. Ouve-se ao longe o canto dos convidados que estão chegando. O “Pai” da noiva e a “Mãe” do noivo conversam sobre a família de “Leonardo”. O primeiro sugere perdão, a segunda nega. Ela parece querer a vingança por meio da morte. Continua a música ao fundo. “Leonardo” e sua “Mulher” brigam antes de irem para a Igreja, já que ele não consegue disfarçar mais sua ansiedade. O conflito entre eles aflora irreversível.

A insatisfação da “Noiva” é também indisfarçável, a moça não consegue dissimular o desgosto com o casamento que se aproxima. O fato de o ex-noivo, “Leonardo”, chegar à festa do casamento, sozinho – sem a sua esposa – e antes dos demais convidados agrava a situação, evidenciando o seu desejo de impedir que o casamento ocorra. Por fim, no mesmo ato, a atitude de “Leonardo” com a sua própria mulher – indiferença grosseira – revela que seu sentimento mirava em outra direção.

No segundo quadro do segundo ato o cenário mostra o exterior da casa da “Noiva” com as cores branca, cinza e azul-frias. Há grandes cactos, tons sombrios e prateados e o panorama de planícies em tom pastel, tudo endurecido, como paisagem de cerâmica popular. O cenário introduz a falta de alegria, pelos matizes nele utilizados. Conversam a “Criada”, o “Pai” da “Noiva”

e a "Mãe" do "Noivo" sobre "Leonardo", que, segundo eles, não tem "sangue bom", tal qual sua família, desde o bisavô até os demais descendentes.

A "Mãe" mostra a dor que sente pela perda dos familiares. "Leonardo" entra, pergunta se haverá festa e depois sai. O "Noivo" abraça a "Noiva" que estava de costas e ela se assusta muito, comporta-se de modo estranho, depois diz que está exausta e vai para o quarto descansar. Em seguida, no entanto, descobre-se que ela desapareceu. A mulher de "Leonardo" adverte que ela fugiu com seu marido. A "Mãe" incita o "Noivo" a que vá atrás deles e diz que "chegou a hora de derramar sangue". Vemos no segundo quadro uma dupla insatisfação das mulheres, primeiro a da "Mãe", que lamenta as perdas que a presença de "Leonardo" a faz recordar, depois a da "Noiva", que rechaça o "Noivo".

CRIADA (Entrando.) – E a menina, onde está?
MÃE (Séria.) Não sabemos.
(Sai o Noivo. Entram três convidados.)
PAI (Dramático.) - Mas não está no baile?
CRIADA - No baile não está.
PAI (Em um ímpeto.) - Há muita gente. Olha bem!
CRIADA - Já olhei!
PAI (Trágico.) - Mas onde está?
NOIVO (Entrando.) - Nada. Em nenhum lugar.
MÃE (Ao Pai:) - O que é isto? Onde está tua filha?
(Entra a Mulher de Leonardo.)
MULHER - Fugiram! Fugiram! Ela e Leonardo. A cavalo.
Foram abraçados e velozmente.
PAI - Não é verdade! Minha filha, não!
MÃE - Tua filha, sim! Planta de mãe maligna, e ele também! Mas agora ela já é mulher de meu filho! (LORCA, ...,)

Nesse momento há apenas especulações mas já manifesta o desespero por parte do pai, que vê o nome da família envolto em desonra, com a insinuação de que sua filha recém-casada teria fugido com outro homem já casado, aliás, casado com a prima da fugitiva. A "Mãe" já a condena e mostra que ademais da fuga condenatória, ela é mulher de seu filho, e que, portanto, ela pode dizer o que quiser.

NOIVO (Entrando.) – Vamos atrás! Quem tem um cavalo?

MÃE - Quem tem um cavalo, rápido, quem tem um cavalo? Darei tudo o que tenho, meus olhos e até minha língua...

VOZ - Há um aqui.

MÃE (Ao filho:) - Anda! Atrás deles! (Sai com dois rapazes.) Não. Não vás. Essa gente mata logo e bem... Mas, sim, corre, e eu vou atrás!

PAI - Não será ela. Quem sabe se atirou na cisterna.

MÃE - À água se atiram as honradas, as limpas. Essa não! Mas agora já é mulher de meu filho. Dois bandos. Aqui há dois bandos. (Entram todos.) Minha família e a tua. Saiam todos daqui. Rápido. Vamos ajudar meu filho. (Separam-se em dois grupos.) Porque ele tem gente. São seus primos do mar e outros que chegaram da terra adentro. Fora! Vão por todos os caminhos. Chegou outra vez a hora de derramar sangue. Dois bandos. Tu com o teu, e eu com o meu. Atrás! Atrás deles! (LORCA, 2009, p. 95-97).

Note-se a emoção que aflora na "Mãe" para que haja a reparação pelos homicídios sucedidos. O sentimento do qual se nutriu durante anos e que mantém vivo através de seu luto permanente, o ódio, ódio grande, ódio maior que o amor maternal que normalmente resguardaria a vida do filho de iminente perigo, faz com que ela anseie por vingança e queira que ela venha logo. A morte dos homens de sua família parece uma espécie de sina irremediável e esmagadora. Vê-se a represália em relação à traição da "Noiva" por ter fugido com "Leonardo" tão-somente como um elemento a mais, dentre todas as memórias pré-existentes, para que o homicídio sobreviesse.

No terceiro ato, primeiro quadro, é noite em um bosque. Há grandes troncos úmidos, o ambiente é escuro e ouvem-se violinos. Os lenhadores conversam sobre a situação dos amantes. A morte é evocada: "Mais vale morrer pelo sangue que viver com ele apodrecido". Buscam facas e escopetas. Aparece a "Lua". Essa personagem iluminará o caminho para que os amantes sejam encontrados: "Esta noite terão faces vermelho sangue" (...) "para que esta noite tenham minhas faces doce sangue" (...) "Não, não poderão escapar". (LORCA, 2009, p. 104-106).

A personagem sobrenatural remete à ideia de que há coisas que escapam do domínio humano. Ademais, o ambiente é sombrio e misterioso. Mas a escuridão que poderia acolher e esconder a todos acaba com a presença da "Lua" que anuncia que pode revelar o que desejar e reclama o sangue de suas vítimas. Outrossim, a lua apresenta fases distintas e aparece na maioria das vezes à noite, e disso podemos extrair que tanto a fase "nova", quando ela desaparece no céu, quanto a noite, a ligam com a "Morte". Por fim, à noite

normalmente a temperatura caí, e o frio se faz presente, temperatura que remete aos defuntos e a frieza de sentimentos em si.

Aparece uma anciã coberta de panos verdes e descalça, a personagem "Mendiga", que, junto da "Lua", preconiza a morte dos amantes. A "Mendiga" avisa que daquele ponto da floresta não passam os amantes com vida. O "Noivo" chega àquele ponto: Vê este braço? Pois não é o meu braço. É o braço do meu irmão e do meu pai e de toda a minha família que está morta. E tem tanta força que é capaz de arrancar esta árvore pela raiz, se quiser. (LORCA, 2009, p. 108). A "Mendiga" indica o caminho onde se encontram os amantes ao noivo, interferindo de forma decisiva no destino deles.

Os "Lenhadores" tentam convencer o "Noivo" a desistir da vingança para não haver morte. Surgem a "Noiva" e "Leonardo". Declaram-se um ao outro. A "Noiva" pede que "Leonardo" fuja ao escutarem vozes. Esse responde: "Só nos separam se eu já estiver morto". Lembre-se que os "Lenhadores" vivem distantes do povoado, não lhes cabe julgamento, apenas ponderam o fato. Os rapazes morrem, contudo a "Noiva" sobrevive à pena de responsabilidade ética pela morte deles. Vê-se a tradição lírica na tragédia por meio da poesia vibrante, ardente e sombria na fala das personagens. Há erotismo que envolve o amor dos amantes; desejo, instinto animal e carnal, a aflição em viver, a impossibilidade de realização, a frustração, o destino trágico. Notam-se dicotomias, tais como: vida e morte, passado e futuro, verossímil e surreal. No último quadro da tragédia, o cenário é um aposento branco com arcos e paredes grossas. Há, tanto na direita quanto na esquerda, escadas brancas. Duas moças vestidas de azul desenrolam um novelo vermelho. Os novelos conversam por meio das moças:

SEGUNDA MOÇA - Jasmim de vestido,
cristal de papel.

Vou nascer às quatro,
morrer às dez.

Ser fio de lã,
grilhão a teus pés,
e nós que apertem
amargo laurel.

(...)

SEGUNDA MOÇA - Novelos, novelos,
que queres cantar?

PRIMEIRA MOÇA - Feridas de cera,
dor de matagal.

Dormir pela manhã,
de noite velar.

(...)
SEGUNDA MOÇA - Novelo, novelo,
que queres dizer?
PRIMEIRA MOÇA - Amante sem fala.
Noivo carmesim.
Pela margem muda,
estendidos eu vi.
MENINA (Aparecendo à porta.) - Corre, corre, corre,
o fio até aqui.
Cobertos de barro
Já os ouço vir.
Corpos estirados,
panos de marfim!
(Vai-se.) (LORCA, 2009, p. 117-119).

A "Mendiga" aparece na casa e pede pão, mas as pessoas lhe negam o pedido, ou seja, vê-se desprezada pelas demais personagens, metáfora que representaria a paralisia ou hipocrisia moral que condena os amantes e nega comida aos necessitados. Ela avisa a morte de "Leonardo" e do "Noivo". Na ocasião em que lhe recusam o pão declara o que pode fazer: Poderia pedir teus olhos! Uma nuvem de pássaros me segue; queres um? Fala como se corvos (pássaros considerados símbolos ou presságios da morte em algumas culturas europeias) a seguissem, como se pudesse acabar com qualquer pessoa que ali se encontrava. Passar a existir como a própria morte capaz de arrastar com ela quem almejasse.

A "Mãe" em conversa com a "Vizinha" explicita a grandiosidade da sua própria dor: (...) "Tuas lágrimas são lágrimas dos olhos e nada mais, e as minhas virão quando estiver só, das plantas dos pés, de minhas raízes, e serão mais ardentes que o sangue". Aparece a "Noiva" e outra vez a "Mãe" fala:

(...) Será que eu não amava meu filho? Mas e sua honra? Onde está a sua honra? (Golpeia a Noiva. Esta cai no chão). A "Noiva" fala: - Deixa-a. Vim para que me mate e que me levem com eles. (À Mãe): Mas não com as mãos; com um garfo, com uma foice, e com força, até que se rompa em meus ossos. Deixa-a! Que quero que saiba que sou limpa, que posso estar louca, mas que podem me enterrar sem que nenhum homem haja se mirado na brancura dos meus seios. (LORCA, 2009, p. 122-124).

Interessante o comentário da "Noiva" que além de ter deixado dúvidas em relação a encontros anteriores com "Leonardo", quando já era comprometida com o "Noivo" e prima da "Mulher" de "Leonardo", não encontraria ninguém que pudesse desmentir a sua pureza, no sentido sexual, já que os homens com quem se tinha comprometido estavam mortos.

Por analogia podemos pensar a morte resignada na figura da “Mãe”, já que mesmo diante do perigo iminente ela instiga o filho à vingança, ainda que seja impositiva pelo código de honra da época. Já que a morte figura-se como destino coletivo da espécie, que seja – *Et moriemur* (morremos todos).

Por fim, nota-se a predominância da estrutura fechada (circular) da obra, que inicia na casa da “Mãe” do “Noivo” e termina no mesmo local, com o canto das Mulheres que invoca a faca como elemento simbólico para a morte, de onde veio, para onde caminhou, aonde termina a peça: a morte.

Há em *Bodas de Sangue*, a reprodução da tragédia ocorrida com os familiares do “Noivo” e da “Mãe”, por meio do discurso dialógico, por intermédio da dor sentida e ressentida do duplo assassinato e através do luto visual – indumentária. O diálogo trágico-lutuoso revoga o saudosismo sereno e cultiva a amargura da perda. A música evoca o sentimento, e, no caso da obra em questão, a emoção se dilata a planos suprassensíveis pelo cromatismo visual. O canto das mulheres ao final fomenta a liberdade e produz o fluxo lúdico da obra. Vejamos:

MÃE - Vizinhas, com uma faca,
com uma faquinha,
em um dia designado,
entre as duas e as três,
mataram-se os dois homens do amor.
Com uma faca, com uma faquinha
que tão somente cabe na mão,
mas que penetra fino
pelas carnes assombradas,
e que para no lugar
onde treme emaranhada
a escura raiz do grito. NOIVA - E isto é uma faca, uma
faquinha
que tão somente cabe na mão;
peixe sem escamas nem rio,
para que um dia designado,
entre as duas e as três,
com esta faca
caiam dois homens duros
com os lábios amarelados.
MÃE - E tão somente cabe na mão,
mas que penetra frio
pelas carnes assombradas
e lá estanca, no lugar
onde treme emaranhada
a escura raiz do grito.

(As Vizinhas, ajoelhadas no chão, choram)
DESCE A CORTINA. FIM DA PEÇA. (LORCA, 2009, p. 127-128).

Utilizando metáforas com as personagens da "Lua" e da "Mendiga", o poeta evoca a morte para indicar que nada mais seria como antes, por meio de imagens agressivas, indicando a violência e a crueldade na "Mendiga" e por meio de seus trajes, já que na forma comum humana, uma mendiga representa uma classe de pessoas que moram na rua e vivem em situação de extrema carência material, concebendo uma das mais graves formas de degradação humana – a destruição da pessoa. A "Lua" e a "Mendiga" trabalham em conjunto, a primeira ilumina o cenário para indicar por onde andam os amantes, a segunda indica o caminho aos assassinos para que cumpram seu papel. E por meio do discurso, na caótica enumeração de elementos que simbolizam a morte, evocam-na, nos diálogos e nos versos, desde o princípio até o final da peça, quando a "Noiva" suplica à "Mãe" que a mate.

O teatro é um espelho pelo qual os homens olham a si mesmos e o desafio que sobrevém ao *Pathos* catártico origina-se precisamente de uma situação fantasiosa, passada com outrem. Não é a realidade, mas um simulacro, uma imitação, *mimese*. O autor de *Bodas de Sangue*, compondo com sua ambiguidade característica, ou melhor, com seu hibridismo inovador, denuncia a sociedade de seu tempo, uma Espanha carola e católica, mas também a repressão no mundo. Para o escritor, a essência das coisas se perde devido à visão deformada das convenções sociais. Envolto pela estética surrealista, assume seu "Eu" lírico expondo-o em imagens reveladoras da repressão. Por meio de uma estética inventiva o texto finge que constitui a retratação de uma conjuntura real, autêntica, verídica, e alcança parcialmente o seu desiderato em razão de utilizar os materiais da realidade concreta (presenciamos os autores da mesma forma que vemos as pessoas em movimento vital) mescladas com personagens surreais. Nessa cosmovisão obsessivamente atenta ao mundo, a ponto de buscar retratá-lo, e ao mesmo tempo livre para reinventá-lo e transfundi-lo em Arte, como modelo de tessitura artística, Federico García Lorca desvela uma vez mais sua dupla face, o seu obstinado hibridismo.

Bibliografia

ARIÈS, Philiph. **A história da morte no ocidente**: Da Idade Média aos nossos dias. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BASTOS, Rogério Lutosa. **Freud e o problema da cultura e da tanatologia**: leitura de Marcuse em prol de Novo Princípio de Realidade. In: Freud, a cultura e a tanatologia: uma leitura de Marcuse na obra social freudiana. Programa de Pós-Doutorado em Psicanálise da UERJ. Rio de Janeiro: Psicanálise & Barroco em revista, v.8, n.2: p. 139-170, dez. 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 13. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Colaboração de André Barbault et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg, Mary Amazonas Leite de Barros e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ESTEVAM, Carlos. **Freud**: vida e obra. 18. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 10. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1984.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*, 1964. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

LORCA, Federico García. *Bodas de Sangue*. Tradução de Adriana Junqueira Arantes. São Paulo: Martin Claret, 2009.

MARINI, Marcelle. *Métodos críticos para a análise literária*. In: A crítica psicanalítica. BERGEZ, Daniel. Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

OLIVEIRA, Ester Abreu de. *Leitor, leitora: literatura, recepção, gênero*. In: Uma abordagem da ambiguidade em Poeta em Nueva York, de Federico García Lorca. Vitória: PPGL-Ufes, 2011.

SERRANO DE LA TORRE. José Miguel. *Calderón y el Veintisiete: del prejuicio heredado a la restauración de un clásico del Siglo de Oro*. España: Universidad de Málaga. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/serrano.htm>. Acesso em 26 mai. 2013.