

A configuração da tragicidade em *Bodas de sangue*: a morte encena

The Configuration of Tragicity in Blood Wedding: Death Stages

La configuración de la tragicidad en Bodas de sangre: la muerte escenifica

Elisana De Carli

Universidade Federal de Santa Catarina

E-mail: elisana.carli@ufsc.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9484-3153>

RESUMO

O gênero trágico, dentro da dramaturgia, tem seu auge em dois momentos: na Antiguidade, com o teatro grego, e no Renascimento, especialmente com o teatro elisabetano, os quais se tornaram emblemáticos. Em que medida esse gênero se expressaria em uma dramaturgia do século XX? A proposição deste artigo é elencar elementos de constituição da referencialidade trágica, analisando *Bodas de sangue*, de Garcia Lorca, com o objetivo de destacar a composição estética dessa tragédia, que se alicerça no referencial da tragédia grega (Segal, 1994) e explora as potências do texto teatral (Rosenfeld, 2000), apresentando a morte como força motriz na configuração dos personagens e linha mestra da ação dramática, destacando a correlação entre conteúdo e estrutura textual.

Palavras-chave: *Trágico; morte; teatro; Lorca.*

ABSTRACT

The tragic genre, within dramaturgy, peaked in two moments: ancient Greece and the Renaissance, which became emblematic. To what extent would this genre express itself in a 20th-century drama? The present article has the proposition of listing elements of the constitution of the tragic referentiality, analyzing *Blood Wedding*, by Garcia Lorca, to highlight the aesthetic composition of this tragedy, which bases his work on Greek tragedy

references (Segal, 1994), and explores the strength of drama (Rosenfeld, 2000), in which death is the driving force in the characters' configuration and dramatic action's main line.

Keywords: *Tragic; death; drama; Lorca.*

RESUMEN

El género trágico, dentro de la dramaturgia, alcanza su apogeo en dos momentos: en la Antigüedad, con el teatro griego, y en el Renacimiento, especialmente con el teatro isabelino, que se volvieron emblemáticos. ¿En qué medida se expresaría este género en una dramaturgia del siglo XX? La propuesta de este artículo es enumerar los elementos de la constitución de la referencialidad trágica, analizando "Bodas de sangre" de García Lorca, con el objetivo de resaltar la composición estética de esta tragedia. Se fundamenta en el referencial de la tragedia griega (Segal, 1994) y explora las potencias del texto teatral (Rosenfeld, 2000), presentando la muerte como fuerza motriz en la configuración de los personajes y línea maestra de la acción dramática, resaltando la correlación entre el contenido y la estructura textual.

Palabras clave: *Trágico; muerte; teatro; Lorca.*

Artigo recebido em: 18/10/2023

Artigo aprovado em: 12/12/2023

Introdução

A tragédia, como gênero dentro da dramaturgia, alcançou grande relevância em dois períodos: Grécia antiga e Renascimento, os quais se tornaram emblemáticos na história do teatro, sendo tomados como referência para balizar obras modernas. O século XX é composto por uma variedade de experimentações nas produções, advindas das perspectivas de tradição e de ruptura do escopo teatral, bem como da organização sociopolítica. Nesse contexto está a obra do poeta e dramaturgo Federico Garcia Lorca (1898-1936), autor que revela sua predileção pelo gênero trágico em tempos de novidades estéticas e de rompimento com a tradição, como os movimentos de vanguarda. Então, a questão se levanta: quais as possibilidades para o trágico em uma dramaturgia da primeira metade do século XX? A partir dessa proposição, o texto dramático *Bodas de sangue* é analisado com o objetivo de identificar as estratégias estéticas de expressão da tragicidade, observando a

reverberação da linguagem verbal na constituição dramática. Esse delineamento é coadunado com a relação do teatro e do trágico com o contexto sociocultural, alicerçado pelo referencial de Rosenfeld (2000), Sarrazac (2013, 2017) e Segal (1994).

A configuração da tragicidade em *Bodas de sangue*

Bodas de sangue, de Federico Garcia Lorca, é uma peça identificada como uma tragédia, com três atos e sete quadros, tendo sua estreia em março de 1933, em Madri. O enredo apresenta, em um ambiente rural, a luta dos personagens para viver – em sentido literal e metafórico –, sendo um pedido de casamento e a posterior cerimônia matrimonial os fatos reveladores dos personagens e da intriga. No ato I, quadro I, o Noivo revela à Mãe sua intenção de oficializar o pedido de casamento. No quadro II, a cena expõe o ambiente conturbado da casa de Leonardo Felix, sua esposa, o filho pequeno e a sogra. No quadro III, indo com sua Mãe à casa da Noiva e de seu pai, o Noivo efetiva o pedido de casamento, com a figura de Leonardo a rondar a casa da Noiva, que foi sua namorada no passado. No segundo ato, é o dia do casamento, sendo o quadro I a preparação da Noiva, com destaque para o contraste de seu desânimo com o ânimo da empregada que a auxilia; no quadro II, durante a festa, a Noiva foge com Leonardo. O terceiro e último ato apresenta a perseguição a eles, culminando na morte de Leonardo e do Noivo.

De um modo definitivo, a família de Leonardo Felix marcou a vida da personagem Mãe, desde que um de seus membros assassinou seu marido, três anos depois de seu casamento, e, posteriormente, seu filho mais velho, restando-lhe apenas o filho caçula. De luto fechado, a Mãe expressa de forma explícita seu estado de viuvez, de dor, que será reiterado e exacerbado pela morte de seu único filho vivo denominado Noivo, resultado do embate com Leonardo Felix, antigo namorado de sua Noiva. Excetuando Leonardo Felix, os demais personagens são apresentados e nomeados por sua função familiar e/ou social: mãe, noivo, noiva, pai da noiva, empregada, mulher de Leonardo, sogra, sem nomes próprios.

Essa caracterização dos personagens “se deve, segundo Lorca, pelo fato de ele (Leonardo) ser o único que sai ao encontro dos acontecimentos e não deixa que ninguém decida em seu lugar” (Garcia Lorca, 1977, p. xviii). A falta de identidade, de um nome próprio, expressa, em certa medida, também o quinhão frente ao contexto social, assim como a força do sangue, surgindo como uma

hereditariedade inescapável, manifestando-se como uma força do destino, marcando o ritmo do enredo, demonstrando a impotência dos personagens. Esse estabelecimento conduz ao conceito grego de *guénos*, a referência ao grupo étnico, a herança familiar biológica e cultural, a conformação de um padrão, de um referencial reconhecido e delineador da vida. Como o próprio título aponta, o sangue é determinante: a Noiva é igual a mãe; Leonardo segue a família Felix ao cometer um assassinato; o Noivo tem o destino do pai e do irmão, assassinado também por um membro da família Felix. A hereditariedade é expressa tanto pelos próprios personagens sobre si como pelas observações dos demais, como se lê neste excerto do ato III, quadro I:

Noivo: Quietos! Sei que vou encontrá-los aqui. 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 (Garcia Lorca, 1977, p. 120).¹

A fala do personagem demonstra a força da família, o poder da herança e a inexistência de um braço individual, assumindo essa função e fala coletiva, dos/pelos mortos, como sua mãe utiliza desde o início da peça, discurso que ele procurava dirimir e mesmo cessar, conforme ato I, quadro I: “Já não chega?; vamos parar?” (Garcia Lorca, 1977, p. 13), “Já começou de novo” (Garcia Lorca, 1977, p. 16). Essa consanguinidade é apontada com equivalência para Leonardo Felix no diálogo entre o pai da noiva e a mãe do noivo no ato II, quadro II:

Pai: Esse aí está procurando desgraça. Tem sangue ruim.

Mãe: E que sangue podia ter? O mesmo da família toda. Vem do bisavô dele, que começou matando, e continua em toda essa ralé maldita, gentalha de faca pronta e de sorriso falso (Garcia Lorca, 1977, p. 85).

Essa potência do vocábulo sangue, presente no enredo, manifesta-se do mesmo modo no primeiro e mais visível elemento de uma obra: seu título. Berretini (1980) destaca a ambiguidade e ambivalência de *Bodas de sangue*, atribuído à peça, tendo em vista não só o derramamento de sangue, resultado da fuga da Noiva com Leonardo logo após a cerimônia de casamento, mas como consequência do poder do sangue, tanto como símbolo de herança quanto como uma força instintiva, de impulso, uma pulsão. Soma-se a esse referencial o outro índice do título, *bodas* na acepção de matrimônio, a união entre duas pessoas, que, na peça, para além da celebração do casamento, apresenta o delineamento dos casais e de suas relações afetivas, manifestando a perspectiva da

paixão inclusive como *pathos*, como sofrimento, expresso através dos jovens apaixonados (Noiva e Leonardo), da mãe que perde o marido, da viuvez do pai da noiva, da esposa de Leonardo que sente o distanciamento do marido, do Noivo a perder a Noiva.

A potência polissêmica da linguagem verbal não é percebida e pontuada apenas no título, primeiro índice a fomentar leituras. Da mesma maneira, na ordenação do trabalho nas parreiras e na produção de vinhos, destacam-se os vocábulos a formar pares: vinha/vinho, vinho/casta, casta/sangue, vinho/sangue, compondo uma estrutura paralelística, criada quer pelos significantes quer pelos significados dos signos verbais, explorando a sonoridade e as acepções literais e metafóricas do elemento sanguíneo, como no exemplo a seguir do ato I, quadro I:

Noivo: Mãe, e se eu levasse você comigo para as vinhas?

Mãe: Que é que uma velha vai fazer nas vinhas? Você ia me deixar debaixo das parreiras?

Noivo: Velha, revelha, requitivelha!

Mãe: Seu pai, sim, é que me levava. Boa casta. Sangue. Seu avô deixou um filho em cada esquina. Assim é que gosto. Os homens, homens; o trigo, trigo (Garcia Lorca, 1977, p. 14).

Estando dispostos em uma linguagem sintética, objetiva, o paralelismo e a sonoridade ressoam ainda mais, sendo um dos recursos utilizados na composição desse texto dramático, que também traz cantigas, “interlúdios líricos, às vezes musicados, ligam-se à ação, fazendo-a progredir” (Zanotto, 2004, p. 13), atributos criados no teatro de Lorca, que será caracterizado de drama lírico. Rosenfeld (2000), ao abordar o conjunto da teoria dos gêneros, analisa-os sob a ótica dos traços estilísticos reportando as noções de significado substantivo e adjetivo dos gêneros, proposição que ilumina os elementos presentes na obra estética, aferindo sua natureza bem como sua produtividade no contexto utilizado. Essa produtividade é percebida em *Bodas de sangue*, visto que mesmo com a perspectiva lírica explorada, o dramaturgo não descuida da ação dramática, estabelecendo um ritmo rápido, com cenas lacônicas e resolutivas, encaminhando a progressão da trama.

[...] a linguagem sintética e preñe de significações, própria da poesia, é de extrema teatralidade, na medida em que veicula toda a carga de pensamento e de emoção que serve de húmus às raízes da obra; dela sentimos a absoluta necessidade, única

capaz de dar vazão ao acirramento das paixões que impelem a ação, feita de tensões, de contrastes e de movimento diversificado e progressivo próprios do verdadeiro drama (Zanotto, 2004, p. 13).

Essa elaboração estética é expressa na análise de Zanotto sobre a peça de Lorca, reiterando e exemplificando a leitura de Rosenfeld sobre a disposição dos gêneros que ilustra a construção do gênero teatral ao longo dos séculos no Ocidente. No caso de Lorca, o acionamento da estrutura teatral e do conteúdo, potencializado pela força do trabalho com a linguagem verbal, expressam o repertório e a proposta do autor que, além do gênero teatral, dedicou-se à poesia e à prosa. Linguagem verbal e não verbal se fortalecem de maneira mútua; as falas dos personagens apresentam uma agudeza e uma objetividade, que são também observadas em suas ações, caracterizando uma urgência, sem qualquer expressão de ambiguidade nos personagens ou na trama, demonstrando o determinismo: i) como decisão firme, mantida e buscada pelos personagens, manifestas no início da trama; ii) como expressão de um contexto maior que abarca o personagem, aferindo seu pertencimento àquela estrutura de valores. Os personagens não são apresentados na sua completude, não há pormenores reveladores, sabe-se apenas de uma intenção primeira, visível, porém não necessariamente verdadeira, em especial na expressão da Noiva. Por outro lado, há os que se declaram de modo enfático: Mãe, Noivo, Leonardo, Morte. A trama já começa em crise, com índices claros que se confirmarão. A situação está posta, como aponta as primeiras falas da mãe que abre a peça: a morte faz parte da família, configurou-lhe a vida, sendo materializada como a linha mestra da peça – a morte encena a vida da cena em *Bodas de sangue*.

A morte é representada como motriz, como grande delineadora, a encenar, a estabelecer a direção – da vida, dos personagens, da trama. Na análise de Ilka Zanotto (2004, p. 23), “Lorca tinha consciência plena da unicidade e da finitude da trajetória humana, ao martelar o tema da morte impregnando homens e coisas, conferindo dimensão trágica ao existir”. Essa impregnação é manifesta e destacada, de forma literal e simbólica, desde o início da peça até o seu final, tanto através do acionamento de instrumentos capazes de ferir e que destacam a fragilidade do ser – espingardas e pistolas, facas e navalhas, cortes – como pela presença do personagem alegórico da morte/mendiga. Com essa configuração, em diferentes acepções, a morte está sempre em cena: i) pelo discurso da mãe, pela sua memória, por sua viuvez; ii) pelos assassinatos do pai e do filho; iii) pelo sangue/*guénos*; iv) pela personagem alegórica morte/mendiga; v) pelo embate mortal entre Leonardo e o Noivo. Essas esferas, que demonstram uma organização própria, se entrelaçam expli-

citando e intensificando o trágico, esse conflito irreconciliável a apontar os limites dos personagens e dos contextos nos quais estão inseridos. A representação do trágico em *Bodas de sangue* é manifesta através do embate social, da descoberta dos limites familiares e dos direcionamentos da sociedade, externa e internamente, na vida do indivíduo, em uma formatação de tragédia clássica. Desses encontros ásperos, a morte aparece como motivadora e como resultado do conflito. Josephs e Caballero (Garcia Lorca, 1986, p. 22), ao considerarem a trajetória de criação de Lorca e da recepção dessa peça, destacam que “[...] o povo andaluz havia guardado o antigo sentido trágico da vida”, relacionando-se ainda mais com o gênero escolhido por Lorca e sua construção estética.

Essa relação, manifesta através do texto dramático, revela configurações socioculturais e as balizas das sociedades, elementos constituintes do gênero trágico no teatro, que alcançou sua maior produtividade no Renascimento e na Grécia antiga. O pesquisador Charles Segal (1994, p. 189) destaca a importância do ouvir na cultura grega, identificando na estrutura da tragédia os componentes que configuram a palavra ouvida: “os recitativos poéticos dos discursos do mensageiro; os cantos corais de alegria, de lamento, ou que apelam para exemplos mitológicos; e, em certa medida, também o diálogo”. Esses recursos são ainda mais acionados visto que cenas de violência e de morte não ocorrem no espaço cênico do teatro antigo, como em *Os persas*, sendo a palavra o meio de composição imagética, o que nomeamos como uma visualidade verbal², visto que a imaginação do espectador é conduzida pela fala de um dos personagens, de modo geral, o mensageiro, que descreve os detalhes do ocorrido.

Em certa medida, essa representação lírica, e do trágico, tendo a palavra como fonte de apresentação é encontrada na dramaturgia lorquiana, inspirada no referencial da tragédia clássica, a qual o autor entende como uma forma estética potente, justificando a escolha de uma constituição poética trágica para *Bodas de sangue*. Ao eleger a organização estrutural tradicional para a tragédia, Lorca evidencia as referências do contexto sociocultural de produção de seu texto dramático trágico, pois expressa os limites e embates de convivência no cotidiano – a peça se baseou em um fato real³ –, a força dos elementos sociais sobre o indivíduo, a ritualística e os aspectos socioculturais da Espanha, sobretudo na região de Andaluzia, conforme destacam Josephs e Caballero (Garcia Lorca, 1986). Essa abordagem do cotidiano na tragédia perpassa os valores norteadores das sociedades, como o entendimento sobre a morte. Na tragédia grega, o personagem morto pode aparecer no espaço cênico, como *phasma*/fantasma, interagindo com os demais personagens

vivos, como em *Os persas*⁴, de Ésquilo, representando a conformação da época ao considerar uma vida pós-morte, sendo a relação com os mortos entendida como natural no mundo grego, visto que era configurada uma vida para os mortos no Hades, o mundo dos mortos. Em *Bodas de sangue* não há referências metafísicas sobre os mortos, entretanto, a força da figura da morte e do morto continuam influenciando a vida dos vivos: a Mãe, pautada no universo católico, vai todos os dias ao cemitério; seu discurso é perpassado por um campo semântico constituído pela morte, pelo morrer e pelos mortos, lembrando a todos de sua condição, bem como da condição humana: a morte é um elemento da vida.

Assim, a morte, as percepções sobre a morte e o morrer configuram a vida, configuram o trágico, pois é a finitude e a impotência humana que são reveladas pelo trágico, reiterando os limites, as fragilidades, o impalpável, o imponderável, que não podem ser modulados e/ou manejados, apesar do intento da vontade humana e dos personagens. Nessa representação, as mudanças socioculturais, econômicas, as transformações das organizações de poder, o avanço da ideia de individualidade e o reposicionamento dessas linhas de força diminuem a potência do conceito do trágico, como observamos a partir do olhar sobre a relação com a morte. Segundo Norbert Elias (2001), as características específicas que influenciam a imagem da morte nas sociedades podem ser sumarizadas em: i) a extensão da vida individual; ii) a morte como estágio final de um processo natural (ciência); iii) o grau de pacificação interna das sociedades (grau de violência); iv) o alto grau e o padrão específico de individualização. Tomando essas indicações do autor, é possível reconhecer seus reflexos no referencial da dramaturgia trágica, em uma acepção ampla, observando a história do teatro, considerando as obras dos tragediógrafos da Antiguidade e do Renascimento, períodos de auge das tragédias. Nesse liame, percebe-se, então, um processo de fortalecimento do indivíduo, da subjetivação e da intersubjetividade, com um distanciamento do coletivo, de uma mudança de eixo fundamentado em um valor externo totalizante – o destino, o divino, a lei, o coletivo – para o foco sobre o caráter dos personagens. Dessa breve sumarização é efetiva a assertiva de Sarrazac (2013, p. 3) de que “[...] o desaparecimento da tragédia não está em nada ligado a uma desapareção do trágico. É de ordem dramaturgica e social.”

Acerca dessa correlação de imbricamento da criação artística com a ordenação social, vale destacar o estudo de Antonio Celso Ferreira (2015, p. 73) sobre a conformação dos gêneros literários, que, segundo o autor, vinculam-se às condições históricas e sociais que balizam a formação do público

leitor. Nessa acepção, em particular sobre a tragédia, Candido e Cornelli (2009, p. 47) asseveram que “a temática e questões apresentadas pelos poetas trágicos evidenciam estar relacionadas a acontecimentos próprios da pólis [...]”

Tem-se, com isso, considerando a reconfiguração da valoração dos elementos fundantes da sociedade, “a capacidade, em um determinado momento de nossa História, de uma filosofia do trágico passar ao teatro e penetrar a forma dramática a ponto de transformá-la completamente” (Sarrazac, 2013, p. 4). Desse modo, aponta-se como exemplo de trágico moderno a dramaturgia de Maurice Maeterlinck (1862-1949), na qual a grande guia é a morte que espreita. Outra referência, de acordo com Sarrazac (2013, 2017), é a dramaturgia de Samuel Beckett (1906-1989), que apresenta uma “repetição extenuante como medida trágica de nosso estar-no-mundo” (Sarrazac, 2013, p. 12).

Em Lorca, a repetição e o limite se manifestam pelo sangue. A finitude e a impotência humana são retratadas pelo trágico a notificar as fronteiras, as vulnerabilidades, o incontornável, que não podem ser modulados e/ou manejados plenamente, tendo em seu percurso dramático o processo de descoberta pelos personagens das ilusões vividas, das verdades reveladas. O título remonta a uma ritualística coletiva – um casamento –, remetendo, em certa medida, aos títulos gregos – *Os persas*, *As troianas* –, dando destaque à coletividade e aos papéis sociais desempenhados, interligando a reverberação da ação, a tentativa de posicionamento do casal apaixonado, sua escolha pessoal, frente a configuração externa. A força do social sobre o sujeito, o vínculo claro e estreito do individual com o coletivo, são polos do conflito que marcam a singularidade trágica de *Bodas de sangue* frente à elaboração do trágico na dramaturgia do século XX, destacando a verve de Lorca como poeta trágico que lê sua tradição e seu tempo.

Compreende-se, então, com base nos elementos pontuados, um percurso que parte da concentração, da observação da potência do *pathos* e da morte, uma vez que “[...] a tragédia grega é em muitos sentidos uma encenação da dor, em todos os seus graus, da dor física à dor pela perda, pela privação, até à dor da ferida mortal” (Seligmann-Silva, 2003, p. 29), delineamento encontrado na composição de Lorca, ao estabelecer um ritmo ágil e concentrado, com a potência trágica manifesta desde o título, mantida nas ações e nas falas dos personagens até seu final.

Considerações finais

Como afirma Elias (2001, p. 77), “a morte não tem segredos. Não abre portas. É o fim de uma pessoa, o que permanece é a memória”. A memória é um arcabouço, um espaço de elaboração e sistematização, tanto no sentido micro quanto macro, isto é, quer na perspectiva individual e pessoal, quer na perspectiva coletiva e social. Eis o arremate de *Bodas de sangue*: a herança, a memória, a Mãe e seus mortos.

Martino e Marques (2020) acionam o símbolo como um recurso para se relacionar com a complexidade cotidiana, na qual a morte é fato natural, contudo inescrutável. “Memória, imaginação, tempo: ao lidar com símbolos, o pensamento humano descobriu uma maneira de lidar com a realidade sem ela estar presente” (Martino; Marques, 2020, p. 32). Tal assertiva ilumina a estruturação artística, como técnica, como mimesis, de modo similar que reflete os meandros da morte, correlacionando assim a potência da arte como forma de conhecimento e de experimentação.

Memória, imaginação, tempo: elementos de organização a partir do acervo individual e social, cultural e histórico, como oferece Garcia Lorca em seu texto dramático trágico *Bodas de sangue*, relacionando o referencial da tragédia clássica com trabalho de linguagem, explorando a verve lírica coadunada ao efeito dramático, fomentando a interface estrutural e conteúdo da peça trágica, na qual a trama distingue a morte como linha mestra da ação e da configuração dos personagens; a morte é expressa por um campo semântico e simbólico correlato a materializar a força indelével das fragilidades, expondo o conflito das vontades, o embate – margens do trágico.

A morte encena a vida da cena de *Bodas de sangue* através da demarcação da potência do *guénos*, pela expressão do pretérito amarrado ao presente, pela linguagem sintética, lírica e dramática referenciada ao *pathos*, pelas ações enfáticas e decisivas a revelar a força resoluta dos personagens, pontuando polos de fricção e de conflito. Representa-se, assim, a tragicidade notabilizada pela articulação estética, ressaltando a estrutura e o conteúdo do texto teatral, que atesta e confirma Lorca como poeta trágico.

REFERÊNCIAS

- BERRETINI, Célia. Leonardo, ou em torno de um nome de *Bodas de sangue*. In: BERRETINI, Célia. **O teatro ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CANDIDO, Maria Regina; CORNELLI, Gabriele. A arte e o ofício de poeta trágico. In: LESSA, Fábio de Sousa; SILVA, Andréia Cristina Lopez Frazão da. (orgs.). **História e trabalho**: entre artes e ofícios. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009. p. 47-58.
- DE CARLI, Elisana. A imagem do corpo na tragédia antiga: uma visualidade verbal. **Visualidades**, Goiânia, v. 13, n. 1, p.192-209, jan-jun 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/vis.v13i1.34149>. Acesso em: 4 fev. 2023.
- EAGLETON, Terry. **Doce violência**: a ideia do trágico. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**, seguido de, "Envelhecer e morrer". Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FERREIRA, Antonio Celso. Literatura: a fonte fecunda. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tânia Regina de. (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2015. p. 61-91.
- GARCIA LORCA, Federico. **Bodas de sangre**. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. 2. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.
- GARCIA LORCA, Federico. **Bodas de sangre**. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Agir, 1960.
- GARCIA LORCA, Federico. **Bodas de sangre**. Trad. Antonio Mercado. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- GARCIA LORCA, Federico. **Bodas de sangre**. Trad. Rubia Goldoni. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.
- MACHADO, Irley. A metafísica do corpo - o corpo em sofrimento no teatro de Garcia Lorca. **ouvirOUver**, v. 10, n. 1, p. 50-61, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV13-v10n1a2014-3>. Acesso em: 7 out. 2022.
- MARTINO, Luís Mauro Sá; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. **No caos da convivência**: ideias práticas sobre a arte de lidar com os outros. Petrópolis: Vozes, 2020.
- OLIVA, César. O teatro no século XX. **Educa:Revista Galega de Ensino**, n. 28, f. 2, p. 311-332, 2000. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1357435>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 15-36.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) cotidiano. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 3, n. 1, p. 3-15, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/pita.v3i1.8634731>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SEGAL, Charles. O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, Jean-Pierre (org.). **O homem grego**. Lisboa: Presença, 1994. p. 175-198.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor, *kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito. **Alea: revista letras neolatinas**, v. 5, n. 1, p. 29-46, jan/jun 2003.

ZANOTTO, Ilka M. Prefácio de Bodas de Sangue. In: GARCIA LORCA, Federico. **Bodas de sangue**. Trad. Rubia Goldoni. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004. p. 11-25.

PÓS:

NOTAS

1 A tradução utilizada nas citações da peça é a de Antonio Mercado (GARCIA LORCA, 1977).

2 *Cf.* DE CARLI, 2015.

3 GARCIA LORCA, 1977, p. xvi.

4 É o texto dramático mais antigo da literatura dramática ocidental e também é o único caso de uma tragédia grega completa baseada em fato verídico, das peças que chegaram até nós na íntegra. Encenada em 472 a.C., o enredo se refere a um evento histórico ocorrido oito anos antes, chamado de a Batalha de Salamina, no ano de 480 a.C.