

BODAS DE SANGRE, DE GARCIA LORCA E A TEORIA DA TRAGÉDIA

Lisana Bertussi

Universidade de Caxias do Sul

1. POR UM ESBOÇO DE TEORIA DA TRAGÉDIA

Assim como para a Teoria da Literatura como um todo, não se pode pensar em uma Teoria da Tragédia que possa dar conta do conjunto todo desse fenômeno literário tão antigo que é a TRAGÉDIA. Muitos autores pensaram a questão e ofereceram elementos que podem combinar-se uns com os outros formando instrumentos variados com possibilidade de propiciar diferentes leituras do texto trágico e adaptar-se a diferentes textos.

Por outro lado, a postura do leitor-crítico de um texto literário precisa ser sempre o mais flexível possível, no sentido de tomar o cuidado de não aproximar-se do texto com pré-conceitos que podem desvirtuar sua possibilidade de sentido, e estar aberto às múltiplas possibilidades de leitura que o mesmo pode sugerir.

Tendo em vista essas ressalvas, é que me permito examinar alguns elementos que considero importantes para pensar a leitura do texto trágico, instrumentos esses levantados na observação de alguns teóricos os quais apresento de forma sucinta aqui obedecendo à cronologia da publicação de suas obras. Não me detenho a examinar minuciosamente cada autor, mas apenas, relembro ao leitor alguns traços que considero essenciais na teoria de cada um.

Já Aristóteles, na sua *Poética*,¹ dedicou-se ao estudo da Tragédia, fornecendo-nos uma primeira definição e alguns aspectos que ele considera como elementos que poderíamos chamar de estruturais. Na sua definição de tragédia como "imitação de uma

ação de caráter elevado, completa, e de certa extensão, em linguagem ornamentada... (imitação que efetua) não por narrativa, mas mediante atores e, que suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções" (p.74),² estão colocados alguns elementos básicos como a mímese, o mito, a apresentação do drama, o pathos e a catarse.

Ao caracterizar a Tragédia, Aristóteles recoloca a mímese, dizendo que ela consiste, neste gênero, em "imitar os homens... melhores do que eles são" (p.70); fala também do pathos, isto é, a necessidade da tragédia despertar no público "terror e piedade"; e ainda apresenta o que chama de "partes qualitativas" da tragédia ou seja: 1. Mito, 2. Caráter, 3. Elocução, 4. Pensamento, 5. Espetáculo, 6. Melopéia, dedicando-se, em seguida, a destrinçar o mito, elemento extremamente realçado pelo autor, definindo-o como "trama dos fatos" (p.75) e "o princípio e a alma da tragédia" (p.75), e desvelando o que poderíamos chamar de **características, estrutura e classificação** do mesmo.

Quanto às **características**, Aristóteles fala de "completude" e "grandeza"; quanto aos **elementos estruturais** em "peripécia", "nó", "reconhecimento" e "desenlace"; quanto à **classificação** fala em mitos "simples" e "complexos".

O autor pensou ainda no que talvez pudéssemos chamar de **partes quantitativas da Tragédia**, ou seja: 1. Prólogo, 2. Episódios, 3. Éxodo, 4. Párodo e 5. Komos.

Finalmente, tentou pensar a questão da valorização da Tragédia com relação à Epopéia, considerando-a como superior à segunda.

Sem dúvida alguma, todos esses elementos oferecidos por Aristóteles para pensar a estrutura e a caracterização da Tragédia, bem como para esboçar uma definição do gênero, são fulcrais e pioneiras contribuições, que repensadas e acrescidas de novos elementos por teóricos posteriores, formam importante sustentáculo para o corpo de uma possível Teoria da Tragédia. No entanto, quase nada disse que nos possa responder à questão da essência e significação do Trágico.

Mais tarde, Friederich W. Nietzsche na sua *A origem da tragédia*³ oferece-nos valiosíssima contribuição para pensar a origem, a essência e o sentido da Tragédia. Em primeiro lugar, vê a origem da tragédia no coro ditirâmico que ele considera como "evidência

material do estado dionísico" (O.T. 51) e, em seguida, a partir disso, pensa a essência da mesma como a expressão mista de duas tendências artísticas, o espírito apolíneo e o espírito dionísico, mas com o predomínio do primeiro. Entende por espírito apolíneo o que ele chama de "princípio de 'individuação'" (O.T. 98), mantenedor da aparência, o qual tem o papel de, através de uma ilusão, esconder o aspecto sombrio horroroso da existência humana, espírito ligado ao deus Apolo por este ser uma "aparição radiosa" (O.T. 21), ligado ao "sonho" e à "medida", e equilíbrio. Para exemplificá-lo, o autor refere-se à "arte ingênuo" (O.T. 32) de Homero como modelo de manifestação de tal tendência, que está também ligada às partes plásticas. Já, o espírito dionísico, traduz-se como "instinto de aniquilação do mundo da aparência" (O.T. 90) e leva à quebra da individualização para revelar a essência do mundo. Esta tendência estaria ligada à música e seria fruto da **desmedida**, que tem como consequência o erro, a falha, o crime, processo violento pelo qual o homem, aspirando ao infinito, tenta desvelar os segredos da Natureza. Este espírito, que é análogo à embriaguez da primavera, é uma aspiração ao mundo primitivo. Daí, que a tendência possa ser vista como fonte "liberadora dos instintos" (O.T. 39) e seja, inclusive, festejada pelas históricas festas dionísicas que aparecem em muitas culturas simultaneamente.

Ao tratar do Sentido Trágico, já que postula que o espírito dionísico vai predominar neste gênero literário, diz Nietzsche que a cultura trágica dá ênfase à sabedoria instintiva, aquela que se dá conta da limitação humana diante do inexplicável do mundo, daquilo que é o limite para a Ciência, a qual o autor liga, de certa forma, ao espírito apolíneo, pela sua pretensão de atingir a verdade definitiva. Diz ele que o mito trágico mostra o horrível, que contraditoriamente causa "alegria estética" porque descortina um outro mundo, que leva à "alegria primordial" (O.T. 149) de perceber claramente a realidade, à "alegria metafísica" de poder ver o fundo obscuro da existência. Portanto, a derrota do herói trágico tem a possibilidade de libertá-lo para uma outra dimensão da existência humana, de fazê-lo contactar com o sentido. E é esta a essência da significação do Trágico, reside neste jogo dual da aparência x aniquilamento de aparência, para o descortinamento da es-

sência, mundo abominável e obscuro que ao ser desvelado traz consigo a benéfica alegria primordial.

Penso que esses são elementos importantes para pensar o sentido da arte em geral e não só da Tragédia: este é o fim da arte: desvelar a essência do mundo. No entanto, o processo desse desvendamento, o processo horrível do aniquilamento do herói é típico da tragédia. Veja-se, por exemplo, *As bacantes* de Eurípedes,⁴ de que Nietzsche partiu para esta reflexão, em que este processo se evidencia, ou *Ifigênia*⁵ em que a situação limite enfrentada pela heroína, leva-a ao seu quase aniquilamento, mas ao mesmo tempo entrega-lhe a possibilidade de um novo sentido possível para a sua existência, fazendo-a perceber a significação maior que poderá adquirir seu gesto de salvar a pátria e aceitar o sacrifício necessário. Talvez se possa pensar também em *Ifigênia*⁶ como um desvelamento da arbitrariedade da Religião ou da guerra, que, pelo seu sem sentido, acaba por apontar um sentido.

Este instinto humano, que leva à desmedida e que é mola propulsora do processo trágico, está em vários heróis trágicos como Édipo, Electra ou Agamenon e o importante é que esta falha, erro ou crime (o incesto de Édipo por exemplo) são impulsos que põem em cheque a ordem da aparência que será destruída para dar lugar ao essencial que, em muitos casos, poderá ser apenas a descoberta da terrível limitação humana. Desta forma, todos os personagens trágicos, através do processo representado pela situação trágica vivida acabam por vislumbrar o sentido maior.

Emil Staiger no seu *Conceitos fundamentais de poética*⁷ inicia sua reflexão apontando elementos para pensar o dramático, os quais podem servir-nos, sem dúvida, para iniciar uma abordagem da Tragédia que começa por ser dramática. O autor caracteriza o dramático como uma situação problemática em que se coloca uma espécie de "juízo" (C.F.P. 43) o qual ultrapassa a esfera do humano para chegar ao absoluto. Este juízo é uma espécie de "questionamento" que cria determinada "tensão" que faz crescer o "pathos" (C.F.P. 139), a paixão dos personagens e do narrador que acaba por envolver o público. Esse sentimento pode ser a expressão tanto da dor como do prazer e traduz-se pela "fala patética" (C.F.P. 142), que é a necessidade de "impressionar" o público pelo tom hiperbólico que passa a violência do discurso, e que

possui uma força progressiva, isto é, pode expressar o auge da paixão e levar o público consigo.

Este questionamento apaixonado traduz-se como um julgamento dos valores existenciais e pode ser realmente um instrumento eficaz para pensar várias tragédias como é o caso de *Ifigênia*⁸ em que estão em julgamento valores sociais representados pela pólis, e os valores pessoais, individuais, familiares, afetivos. Já no caso de *Édipo Rei*⁹ busca-se a verdade, julga-se a culpa de Édipo que não é culpa pessoal, mas social, pois prejudica a pólis. No *Édipo em Colona*,¹⁰ questiona-se, ainda, esta mesma culpa de Édipo para relativizá-la numa tentativa talvez de explicitar o processo trágico, que é um questionamento que acaba por transcender o sistema pessoal familiar ou social para chegar ao absoluto, apontando, mais uma vez para a finitude e limitação humanas.

Staiger ainda fornece o que talvez se possa chamar de elementos componentes da expressão do trágico, o que é, na verdade uma contribuição importante que vem preencher uma lacuna da Teoria da Tragédia e que poderíamos distribuir em aspectos da linguagem da composição do espaço e do tempo. Quanto à linguagem, ele chama atenção para a "transformação da sintaxe" (C.F.P. 125), em que a frase fragmenta-se e pode haver quebra de concordâncias, expressão da tensão emocional crescente; para os pontos de exclamação, os dois pontos, as interrogações; para o que ele chama de "ritmo fogado" (C.F.P. 126), violento, "feito de pancadas como numa tempestade" (C.F.P. 126) expresso na frase elíptica; todos esses elementos reforçadores da fala patética. Também chama a atenção para os gestos hiperbólicos, quando da representação e para o palco que representa o mundo, a elevação do orador em relação ao público e a separação simbólica entre o mundo real e o fictício. Quanto à composição, fala da relação de subordinação (C.F.P. 132) entre as partes do drama, na importância de cada quadro ou passagem que tem significado para o todo; na concentração (C.F.P. 133) em que se busca acentuar o essencial; nos prenúncios que podem ser representados pelo oráculo, a concepção ou o nascimento nas antigas tragédias gregas; na importância do final revelador (C.F.P. 136) que deve ser fruto da coerência das partes, o que é a força móvel do drama. Por fim, fala nos atos que considera como oportunidades para o público fazer um balancete da significação da ação. Quanto ao espaço, diz que deve ser "aber-

to e livre" (C.F.P. 128) talvez para dar vazão à expansão do pathos, e refere-se à unidade espacial, prescrição antiga da regra das três unidades, mostrando que se pode rompê-la, bem como quanto à unidade temporal, à qual não acrescenta nenhum elemento para elucidar a estrutura do drama e por conseguinte da Tragédia.

Staiger reflete ainda sobre o significado do Trágico, sobre a "culpa trágica" e a "reconciliação". Quanto ao primeiro, refere-se ao processo de destruição do sentido da existência humana, à destruição da harmonia da vida, pois a situação trágica expressa-se como uma situação limite em que se rompe a lógica do mundo do personagem, mundo este que precisa ter coerência e ser acreditado por ele, ressaltando ainda que o trágico só tem significação circunscrito a um mundo delimitado: o mundo do personagem. Quanto à culpa trágica (C.F.P. 151), diz que ela é o afloramento de uma possibilidade intrínseca ao gênero humano e que apenas o herói trágico é que tem a coragem de assumir esta culpa essencial da natureza humana. E se o mundo do personagem se desarmoniza, se desorganiza, Staiger vê a possibilidade de haver uma reorganização nova, ordenação de um novo mundo, processo este que ele chama de **reconciliação** (C.F.P. 152).

Estes aspectos que o autor vê como integrantes da essência do trágico são sem dúvida importantes para pensar a Tragédia. Na verdade, a harmonia e o equilíbrio do mundo são destruídos sempre que o herói comete uma falta, incorre na *hybris* e, portanto, rompe a organização do mundo. Veja-se que o incesto do **Édipo Rei** de Sófocles,¹¹ ou o desrespeito de Penteu pelo deus Dionísios nas **Bacantes** de Eurípedes,¹² são falhas que provocam o desequilíbrio da ordem dos mundos dos personagens. A reconciliação, como etapa final do processo trágico, está bastante clara no caso de Ifigênia de Eurípedes,¹³ em que a personagem de vítima passa à heroína, aceitando o sacrifício por compreender o seu significado, ou no caso de **Electra**,¹⁴ em que temos uma meia reconciliação quando Orestes mata Clitemnestra e Egisto. No caso de **Édipo**, a reconciliação para a pólis sobrevém à sua punição e podemos considerar que para o personagem em **Édipo em Colona**, há uma reconciliação, no sentido de que ele, além de passar de criminoso a elemento sagrado, tem a oportunidade de explicitar o quanto sua culpa é relativa. A reconciliação, portanto, ocorre sempre que o

elemento provocador da desordem de um sistema, seja ele a família, a pólis ou a religião, é destruído ou transformado.

Albin Lesky no seu **A tragédia grega**,¹⁵ repensa colocações de vários teóricos sobre a Tragédia e oferece importantes explicitações de alguns traços fundamentais da mesma ou seja: 1º) a **dignidade da queda**, referindo-se à observação já feita por Aristóteles sobre o fato dos heróis trágicos serem "homens superiores" e esclarecendo não tratar-se aqui de apenas uma questão de classe social, mas de superioridade moral; 2º) a **considerável altura da queda**, isto é, a queda da infelicidade para o infortúnio; 3º) a **possibilidade de relação com o nosso mundo**, o que dá à Tragédia a possibilidade de comover, de ser universal e atemporal; 4º) a **consciência do herói trágico**, isto é, o herói deve sofrer todo o processo conscientemente; 5º) a **contradição** que pode ser solúvel ou não, referindo-se ao conflito trágico e propondo uma gradação para caracterizá-lo ou seja: 5.1. **visão cerradamente trágica do mundo**, quando o conflito é sem saída, pela visão de mundo trágica do narrador, como ocorre no **Édipo Rei** de Sófocles;¹⁶ 5.2. **conflito trágico cerrado**, quando o conflito é sem saída sob o ponto de vista do herói, do personagem, e leva à destruição e à morte como no caso das **Bacantes** de Eurípedes,¹⁷ e 5.3. **situação trágica**, quando a falta de saída não é definitiva como podemos ver em **Electra** de Sófocles;¹⁸ 6º) **caracterização da culpa trágica**, explicitando que a culpa não é, absolutamente moral, sendo sempre uma desgraça imerecida que o autor define como "falha do espírito humano diante de forças contrárias" (T.G. 36), o que nos faz lembrar Staiger que fala da mesma forma sobre o que chama de culpa intrínseca à essência da natureza humana. Por fim, Lesky discute o sentido do trágico dizendo que há na tragédia "... um transcender: para o ser, que o homem propriamente é e na ruína experimenta a si mesmo como tal" (T.G. 43), e o processo do conflito trágico propicia ao homem alcançar o absoluto pelo sofrimento, como já afirmaram Nietzsche e Staiger.

Lesky, portanto, vem apenas reafirmar, explicitando, alguns pontos que não são novos e sim reflexões sobre o que a Teoria da Tragédia vem propondo através dos tempos.

Gerd Bornhein em **O sentido e a máscara**,¹⁹ preocupa-se fundamentalmente em refletir, mais uma vez, sobre o sentido do trá-

gico, dizendo que este é inerente à realidade humana, pois é fruto da "limitação" e "finitude" humanas (S.M. 72) e coloca como pressuposto básico do trágico a "ordem" ou o "sentido que forma o horizonte existencial do homem" (S.M. 73), esclarecendo que entende por "ordem", os valores humanos, como a Justiça, a Religião e o Amor. Dá-se a ação trágica, diz o autor, quando o subjetivo e a ordem objetiva entram em conflito.

Esta dicotomia subjetivo/objetivo é, sem dúvida, um dado interessante para pensar toda a Tragédia, pois, sempre que o personagem incorre em *hybris*, desmedida, ele está tentando fazer prevalecer os seus valores pessoais em oposição aos valores cosmológicos (religiosos no caso grego) ou políticos e esta é a sua falha. Diz Gerd Bornhein que por este motivo o trágico no mundo moderno está enfraquecido, pois há nele uma ênfase na subjetividade do homem e "um deterioramento do sentido de uma ordem objetiva, metafisicamente estável" (S.M. 85), isto é, o trágico, para os gregos, é que o herói precisa submeter-se à "ordem" objetiva, "cós mica" ou seja um sistema de valores em que toda a comunidade acredita: uma ordem única. Já, no mundo moderno, na sociedade capitalista, por exemplo, esta ordem não existe, pois o conceito de "indivíduo" é mais forte que ela.

Gerd refere-se ainda, ao fato de o herói trágico desafiar, inconscientemente, esta ordem, às cegas, como Édipo por exemplo.

Coloca também a concepção de ser como verdade e justiça e aparência como *hybris*, fruto dos interesses pessoais: "Na tragédia, deparamos com a existência humana entregue ao conflito que deriva do entrelaçamento do ser e da aparência" (S.M. 78); "O indivíduo passa a ser, assim, presa da aparência ou de uma medida aparente, porque sua, particular, ele incide em *hybris*, ou desmedida, o oposto da existência que encontra a sua medida na "lei divina e que por isso é justa" (S.M. 79).

É importante ressaltar que esta dicotomia entre ser e aparência só é válida quando contextualizada no mundo grego em que a essência está no cosmos, na ordem cósmica, representada pela Religião e o subjetivo é a aparência. Veja-se, por exemplo, que Édipo vive uma aparente tranquilidade, casado, com filhos, rei, mas acaba por descobrir a verdade, a essência de sua situação trágica, e precisa submeter-se ao sistema de valores cosmológicos do mundo grego.

Esses parecem-me os aspectos mais importantes abordados por Gerd Bornhein como contribuições válidas para pensar o sentido do trágico. Realmente, como diz o autor, "... o trágico reside no modo como a verdade (ou a mentira) do homem é desvelada" (S.M. 80).

René Girard em *La violence et le sacré*,²⁰ mesmo que se dedique a um estudo antropológico, apresenta elementos essenciais para pensar a violência trágica. Já que na época em que proliferam as tragédias na Grécia Antiga este país vivia um momento de crise sócio-cultural, da qual o gênero trágico parece ser uma espécie de síntese, Girard pode aproximá-lo do que ele chama de crise sacrificial das sociedades primitivas, o que corresponde a um "abalo na ordem cultural" causado pelo "apagamento das diferenças culturais" entre os homens de uma comunidade. Esta crise sacrificial põe em jogo toda a comunidade, toda ordem cultural, e só pode ser aplacada pelo sacrifício ritual que tem a função de proteger a comunidade da "violência intestina", isto é, de conter a "vingança recíproca" que é uma espécie de moléstia contagiosa quando desencadeada. E a única forma de fazê-lo com segurança é através do sacrifício da "vítima emissária", que como substituto, passa a ser o depositário das forças maléficas e ao mesmo tempo benéficas, no sentido de que será também responsável pelo reestabelecimento da ordem e da harmonia na comunidade. Portanto, a morte da vítima será fundadora de uma nova ordem cultural. Diz Girard: "Si la violence d'abord cachée de la crise sacrificielle détruit les différences, cette destruction en retour fait progresser la violence. On ne peut pas toucher ou sacrifier, en somme, sans menacer les principes fondamentaux dont dépendent l'équilibre et l'harmonie de la communauté. C'est bien la ce qu'affirme l'ancienne réflexion chinoise sur le sacrifice. C'est au sacrifice que les multitudes doivent leur tranquillité" (L.V.S. 78).

Interessante que esta abordagem parece realmente traduzir o processo de quebra e restauração da ordem, expresso no texto trágico. Há sempre, portanto, a possibilidade do que Staiger chamou de reconciliação e todo o herói trágico é dual no sentido de que ele é vítima e elemento sagrado.

Importantíssima parece-me a colocação da ordem cultural como sistema de valores diferenciados e o apagamento das diferenças culturais como mola propulsora do desencadeamento da vio-

lência intestinal. Veja-se, que, realmente, a *hybris* é sempre um apagamento de diferenças culturais entre, por exemplo, o indivíduo e a pólis, o indivíduo e a religião, ou ainda entre pais e filhos, irmãos, etc... lembremos o caso de Édipo, típico apagamento de diferenças no seio da família.

Ressalta-se, ainda, em Girard, a afirmação da presença da oposição de elementos simétricos, no conflito trágico, em que se cria um equilíbrio de forças que leva ao impasse. Diz ele: "La tragédie est l'équilibre d'une balance que n'est pas celle de la justice mais de la violence" (L.V.S. 72) ou "... la violence est sans raison" (L.V.S. 73).

Pensando as tragédias gregas clássicas com esta instrumentação, podemos perceber, no Édipo Rei de Sófocles,²¹ que se gera um abalo na ordem cultural sob três aspectos: o aspecto familiar (o incesto), o aspecto político (o rei é morto) e o aspecto religioso (todos desafiaram a profecia de Apolo). Já no Édipo em Colona,²² podemos ter a demonstração de que a vítima emissária é apenas bode expiatório da violência da comunidade (pai, mãe, irmãos, etc...) e, portanto, Édipo é vítima de substituição e depositário tanto das forças maléficas, como das preciosas forças benéficas que o transformam em elemento do sagrado pela sua capacidade de fazer voltar a harmonia na comunidade. Já, Electra,²³ é o símbolo da violência recíproca desencadeada, pois podemos entender as tragédias como encadeadas: Agamenon sacrifica Ifigênia, Clitemnestra mata Agammenon e Orestes mata Clitemnestra. Em Ifigênia,²⁴ parece-me enfática a colocação do papel substitutivo da vítima emissária, inocente, distante da verdadeira culpada da guerra que é Helena, responsável pelo desencadeamento da violência, e é interessante como Ifigênia assume conscientemente o papel de salvadora, de restauradora da harmonia. Ainda, As Bacantes²⁵ parece-me a melhor tragédia para observar o abalo da ordem cultural, representada simbolicamente pela destruição do palácio do rei Penteu, pela liberação da violência e da sexualidade, que Girard vê como vinculadas. Diz o autor que no caso das Bacantes temos o abalo da ordem religiosa (homem/Deus) familiar (mãe/filho) e sexual (homem/mulher), além de, também apagarem as diferenças entre o homem e o animal. Só nesta perspectiva de liberação da violência intestinal é que podemos

compreender o sem sentido da violência exagerada que se desencadeia nas Bacantes.

René Girard acrescenta, sem dúvida, instrumentos teóricos valiosos para a Teoria da Tragédia, que somados aos demais elementos fornecidos por Aristóteles, Nietzsche, Bornhein, Lesky e Staiger formam um conjunto útil para caracterizar e tentar ler o sentido do gênero trágico. A seguir vou tentar utilizá-lo para realizar uma leitura da tragédia *Bodas de Sangre* de Federico Garcia Lorca.²⁶

2. BODAS DE SANGRE DE GARCIA LORCA: O ALCANCE DA INSTRUMENTAÇÃO TEÓRICA

Um corpo de instrumentos teóricos só é útil se puder possibilitar a leitura do texto literário. Já vimos que os elementos pinçados para um esboço de Teoria da Tragédia, soma das contribuições de alguns teóricos examinados, como Aristóteles, Nietzsche, Staiger, Lesky, Bornhein e Girard, podem ser eficazes para pensar a tragédia clássica grega. Vejamos, agora, em que medida podem propiciar a leitura de uma tragédia moderna como é o caso de *BODAS DE SANGRE* de Garcia Lorca.²⁷

Uma possível Teoria da Tragédia, sem dúvida, está vinculada à Teoria da Literatura e, certamente, pode usufruir também de sua instrumentação. Se o gênero dramático tem vínculos com a narrativa, penso que a Teoria da Narrativa pode oferecer elementos, que trabalhados junto aos específicos da Tragédia, talvez possam compor um corpo de recursos instrumentais eficazes. É o que representa nossa tentativa de fazer uma leitura de *Bodas de Sangre*.

No exame dos vários teóricos apontados acima além dos elementos avulsos que cada autor oferece, e que podem servir-nos de instrumentos de análise para determinados textos trágicos, temos aqueles que são comuns a vários textos e foram reforçados por vários autores, justamente porque essenciais, e referem-se ao que poderíamos chamar de estrutura e sentido do Trágico.

Quanto aos elementos estruturais, temos a ação trágica que desencadeia o conflito e a tensão, sempre resultante do comportamento desmedido do personagem frente a um sistema de valores de um grupo social, que podemos chamar com Girard de "ordem

cultural". A *hybris*, a desmedida ação do personagem, só pode ser vista vinculada a este referido sistema e leva à catástrofe, resultante desta desorganização dos valores que precisam ser rearmos por uma situação de reconciliação. E, ainda, uma linguagem especial, que precisa tecer esta situação; a "fala pathética", como a denomina Staiger, importante elemento de expressão da tensão trágica que envolve personagem e público. Por fim, o espaço, como delimitação de um mundo contextualizado dentro dos limites do qual, só é possível o desencadeamento da tragédia, é fundamental.

Quanto ao sentido do Trágico, os autores são unânimes em reforçar que o processo trágico traz em seu bojo a possibilidade de desvelar a limitação e finitude humanas diante de uma ordem cósmica superior, como sua significação essencial; a possibilidade de, diante de um mundo apolíneo, aparentemente harmônico, mostrar o fundo obscuro e terrível de um mundo dionisíaco como quer Nietzsche.

Vamos, agora, à **Bodas de Sangre**.

Este drama é a estória de um amor proibido entre um homem casado, Leonardo, e sua antiga noiva, que agora prepara-se para casar, e acaba por fugir com ele durante a festa de sua boda, deixando o noivo, que desesperado empreende uma caçada aos amantes na qual, ambos, noivo e amante morrem. Ressalte-se que a família do noivo é inimiga de morte da família do amante, porque elementos desta mataram pai e irmão do noivo.

Faremos, primeiramente, uma leitura do que chamamos atrás de elementos estruturais da Tragédia, organizados a partir dos elementos tradicionais da narrativa, mas vistos sob o enfoque do trágico. Vamos então, tratar, respectivamente, de **PERSONAGENS, ESPAÇO, TEMPO, LINGUAGEM e COMPOSIÇÃO**, elementos que vão entretecendo uma **VISÃO-DE-MUNDO**, que viemos chamando até agora de **O SENTIDO DO TRÁGICO**.

Quanto aos personagens, já podemos observar que desde a tragédia grega eles fazem parte de dois círculos importantes: a família e a comunidade. Também aqui isto se repete pois temos o envolvimento de três famílias: a família do noivo (o noivo e sua mãe); a família do amante, Leonardo (a mulher de Leonardo, a sogra de Leonardo, o nenê de Leonardo); a família da noiva (a noiva, o pai da noiva). Interessante que os personagens, com exceção de Leonardo, não têm nome e são designados apenas pelos laços

familiares o que vem reforçar a concepção de famílias. É muito enfática a ligação negativa entre a família do noivo e a família do amante (os Félix), pois o irmão e o pai do noivo foram assassinados pelos primeiros. A comunidade está presente representada pelas vizinhas, pelas moças e rapazes e pelos parentes e convidados.

Girard chamou a atenção para a importância da participação de toda a comunidade no "sacrifício ritual", para que a "crise sacrificial" seja resolvida e se impeça o desencadeamento da "violência recíproca".

Além desses grupos de personagens, temos sempre na tragédia a dicotomia entre **deuses e homens** que aparece aqui contrapondo aos humanos duas entidades míticas: a lua, divindade adversa ao homem e a mendiga que representa a morte. Interessante que na lua é ressaltada a sua frieza e necessidade de alimentar-se das paixões humanas, do sangue humano.

"LUNA:²⁸

Pero que tarden mucho a morir. Que la sangre me ponga entre los dedos su delicado silbo.
¡ Mira que ya mis valles de ceniza despiertan en ansia de esta fuente de chorro estremecido! "

Aparecem ainda os **lenhadores**, que sem dúvida, assumem a defesa do comportamento dos amantes, a defesa da paixão e do amor, do que eles chamam a "inclinação", e que talvez desempenhem o papel do coro na tragédia clássica. Veja-se:

"LEÑADOR 2º:

Hay que seguir la inclinación: han hecho bien en huir.

LEÑADOR 1º:

Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo mas.

LEÑADOR 3º:

¡ La sangre!

LEÑADOR 1º:

Hay que seguir el camino de la sangre.

LEÑADOR 2º:

Pero la sangre que ve la luz se la bebe la tierra.

LEÑADOR 1º:

¿ Y qué? Vale más ser muerto desangrado que vivo com ella podrida." ²⁹

Quanto ao espaço, é enfática a presença da natureza e o espaço primitivo, que inclusive se opõe ao urbano (veja-se a presença da máquina como elemento estranho:

"VECINA:

Las cosas pesan. Hace días trajeron al hijo de mi vecina con los dos brazos cortados pela máquina."³⁰

e o litorâneo (veja-se que os cavalos assustam os parentes do litoral que vêm para as bodas:

"MADRE:

Toda la gente de la costa.

NOVIO: (alegre)

Se espantaban de los caballos."³¹

Também é muito importante a presença das três casas, a casa da mãe, a casa da sogra, e a casa da noiva, como se a enfatizar o lar, o círculo familiar, como espaço dramático. Por fim, o salão de festa, onde se realizam as trágicas bodas em que aumenta a tensão dramática em direção à catástrofe final. Talvez se possa pensar, com Nietzsche, e ver no salão de festa o lugar dionisíaco que exacerba a liberação dos instintos, mais controlados no lar, espaço apolíneo da aparente harmonia.

Ressalte-se ainda, que a ação desenrola-se num lugarejo, numa comunidade primitiva, pequena, em que temos um grupo social ainda coeso, e portanto, com valores culturais rígidos e respeitados por todos. Esta limitação do mundo é muito importante para o conflito que se desencadeará como fruto do desequilíbrio numa determinada ordem cultural.

A Natureza, como ressaltou Staiger, o "espaço livre", sempre foi um elemento presente no trágico. Já Nietzsche chama a atenção para o vínculo do "espírito dionisíaco", liberador das paixões, da *hybris*, com a natureza, que ele chama de "espaço primordial". Em *Bodas de Sangre*, a natureza (terra, plantas, água) está tão ligada aos personagens que se confunde com eles. São inúmeras as analogias entre homens e plantas, mulher e terra, homem e água, homem e terra, ou homem e animal. Veja-se, por exemplo, um momento em que a noiva fala ao amante:

"NOVIA.

Estas manos que son tuyas,
pero que al verte quisieran
quebrar las ramas azules
y el murmullo de tus venas."³²

E até a morte é vista como preparação da terra, quando a noiva quer ser morta com instrumentos agrários:

"NOVIA.

Déjala; he venido para que me mate y que me lleven con ellos. (A la Madre.) Pero no con las manos; con garfios de alambre, con una hoz, y con fuerza, hasta que se rompa en mi huesos. ¡Déjala! Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos."³³

ou como volta à terra, quando a mãe do noivo fala de seus mortos:

"... lo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto. Pero no, camposanto, no, lecho de tierra, cama que los cobija y que los mece por el cielo."³⁴

Sem falar no cavalo, elemento importantíssimo, do qual falaremos a seguir, como motivo narrativo na composição.

Esta forte ligação natureza/homem traduz com ênfase um aspecto essencial para caracterizar o espaço de *Bodas de Sangre* como comunidade primitiva.

Quanto ao tempo, percebemos que sua demarcação não é importante neste texto, como não foi para as tragédias clássicas. Mesmo que Aristóteles tenha mencionado a prescrição da unidade temporal, vinculada à regra das três unidades, o que percebemos aqui como significativo é a indeterminação temporal que universaliza e dá ao texto um sentido e alcance mais amplos pela atemporalidade. Isto reforça também a idéia de que estamos frente a um mundo primitivo, onde o tempo cronológico cede lugar ao fluxo da Natureza.

De qualquer forma, o tempo é bastante curto, pois dura apenas o necessário para deflagar a crise sacrificial, como coloca Girard, e restabelecer a ordem cultural. Tem apenas a duração da preparação das bodas, que representa a expectativa dos valores do gru-

po cultural, a quase-realização, a festa, em que, liberadas as paixões e a desmedida, frustram-se as expectativas do grupo com a quebra da ordem e o equilíbrio, e o trágico final do noivo e do amante, momento da reconciliação.

Quanto à linguagem, a fala pathética, como chamou-a Staiger, consegue realmente expressar o pathos dos personagens e envolver o leitor, impressionando-o, apelando para o seu pathos e conseguindo passar a forte tensão dramática. São eficazes os recursos tradicionais utilizados por Lorca para hiperbolizar a linguagem dos personagens, a partir dos pontos de exclamação, os pontos de interrogação e a vitalidade enfática das imagens como no exemplo:

"MADRE.

Me duele hasta la punta de las venas. En la frente de todos ellos yo no veo más que la mano con que mataron a lo que era mío. ¿Tú me ves a mí? no te pareso loca de no haber gritado todo lo que mi pecho necesita. Tengo en mi pecho un grito siempre puesto en pie a quien tengo que castigar y meter entre los mantos. Pero me llevan a los muertos y hay que callar."³⁵

ou ainda:

"NOVIO.

Calle. Estoy seguro de encontrármelos aquí. ¿Ves este brazo? Pues no es mi brazo. Es el brazo de mi hermano y el de mi padre y el de toda mi familia que está muerta. Y tiene tanto poderío, que puede arrancar este árbol de raíz si quiere. Y vamos pronto, que siento los dientes de todos los míos clavados aquí de una manera que se hace imposible respirar tranquilo."³⁶

São muito fortes as imagens construídas a partir de analogias entre o reino humano e o reino animal, a que já nos referimos atrás, em que o cavalo, a terra, a água e as plantas, são elementos metafóricos carregados de alusões à seiva da vida e à agressividade mortífera; e extremamente significativa a presença do sangue como símbolo de fertilidade e vitalidade como no exemplo:

"LEONARDO.

No quiero hablar porque soy hombre de sangre, y no quiero que todos estos cerros oigan mis voces."³⁷

Ressalte-se, ainda, a ambigüidade da linguagem, aspecto não discutido pelos teóricos da tragédia, e que talvez pudéssemos tra-

duzir, a partir dos elementos oferecidos por Nietzsche, como o jogo dual entre o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco, entre a aparência harmônica do real e a essência, o qual a linguagem deixa passar. São exemplos desta ambigüidade a conotação erótica e de queixa que está por trás da fala de Leonardo com sua mulher quando ele volta de uma de suas cavalgadas para ver a ex-noiva.

"MUJER.

¿Quieres un refresco de limón?

LEONARDO.

Con el agua bien fría.

MUJER.

¿Cómo no viniste a comer!...

LEONARDO.

Estuve con los medidores del trigo. Siempre entretienen.

MUJER (Haciendo el refresco y muy terna)

¿Y lo pagan a buen precio?

LEONARDO.

El justo.

MUJER.

Me hace falta un vestido y al niño una gorra con lazos."³⁸

em que a limonada gelada contrapõe-se à ardente paixão de Leonardo pela ex-noiva, e em que há ironia no sentido do verbo entreter, ou no que podem carregar de conotação de carência afetiva o vestido e o gorro com laços de que a mulher e a criança sentem falta, ou ainda a conotação erótica que permeia a fala do noivo à criada velha:

"NOVIO.

¿Y tu no bailas?

CRIADA.

No hay quien me saque.

NOVIO (alegre).

Eso se llama no entender. Las viejas frescas como tú bailan mejor que las jóvenes.

CRIADA.

Pero ¿vas a echarme raqueibros, niño? ¡Qué familia la tuya! ¡Machos entre los machos! ¡Siendo niña vi la boda de tu abuelo! ¡Qué figura! Parecía como si casara un monte.

NOVIO.

Yo tengo menos estatura.

É notável, como já nos referimos acima, que o único personagem que tem nome é Leonardo que, realmente se destaca da comunidade, como o personagem forte, capaz de entrar em choque com os valores instituídos, mesmo que se exija o seu sacrifício para restabelecer a ordem. É interessante também que no nome Leonardo tenhamos novamente a relação com o mundo animal através do leão, que é o mais forte dos animais, conhecido popularmente como o rei dos animais. Têm nome ainda, os de sua família, os Félix, que trazem ironicamente na nomeação a idéia de felicidade.

Quanto à composição de *Bodas de Sangre*, há vários aspectos que podemos ressaltar. Primeiramente, a trama é elaborada a partir da ação trágica, carregada de tensão que se dilata a partir do desenvolvimento para ser aplacada no final. Esta ação é desencadeada pelo conflito dramático que se desdobra num leque de situações conflituosas ou seja: a noiva já foi noiva de um inimigo da família do noivo; a mãe do noivo detesta a família do ex-noivo da noiva de seu filho; o amante abandona sua mulher para fugir com a ex-noiva; a noiva deixa o noivo na boda e foge com o ex-noivo; a descendência da mãe do noivo fica impedida pela morte de seu marido e dos dois filhos. Veja-se que todas estas situações conflituosas representam rompimentos do que chamamos, com Girard, de ordem cultural desta comunidade primitiva, dos valores desta sociedade, ordem esta que só poderá ser restabelecida mediante o sacrifício do noivo e do amante, o que fica perfeitamente enfatizado na fala final da mendiga:

"MENDIGA.

Flores rotas los ojos, y su dientes
dos puñados de nieve endurecida.
Los dos cayeron, y la novia vuelve
teñida en sangre faldá y cabellera.
Cubiertos con dos mantas ellos vienen
sobre los ombros de los moços altos,
Así fue; nada más. ERA LO JUSTO
Sobre la flor del oro, sucia arena."⁴⁰

Ainda, como elementos importantes da trama temos o que talvez pudéssemos reunir sob o nome de motivos narrativos e te-

ríamos os prenúncios, a *hybris*, como impulsionadora da catástrofe, os refreadores da tensão e o destino. Como ressaltou Gustavo Correa, no seu ensaio *La poesía mítica de Garcia Lorca*,⁴¹ são inúmeros os artifícios utilizados pelo autor para prenunciar a catástrofe como é o caso da força conotativa que tem a cantiga da sogra e da mulher, a enfática *secura* das terras do pai da noiva, signo de não fertilidade da noiva, o gesto da noiva de tirar a coroa nupcial quando se preparava ritualisticamente para as bodas, a fala da mendiga ao noivo na caçada aos amantes. Veja-se como exemplo:

"SUEGRA.

¡Duérmete, rosal
que el caballo se pone a llorar.
Las patas heridas,
las crinas heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata.
Bajaban al río.
¡Ay, cómo bajaban!
La sangre corría
más fuerte que el agua."⁴²

em que os signos de morte estão em várias palavras como "heridas", "helladas", "plata" e "sangre". Temos, também como motivo narrativo, o que os gregos chamaram de *hybris*, desmedida, como principal impulsionar da catástrofe, pela sua capacidade de romper a ordem cosmológica estabelecida, e representado em *Bodas de Sangre* pelas ações apaixonadas de personagens como Leonardo e a noiva. É tão enfático este elemento que vem personificado na imagem do cavalo, com toda a sua ardente voluptuosidade e força. Há inúmeros momentos de texto em que ele aparece vinculado à paixão dos personagens. Sem dúvida, é Leonardo, definido por sua amante como aquele a quem "gusta voar demasiado", quem configura a *hybris*, com mais ênfase e daí vir sempre acompanhado do cavalo. Veja-se:

"LEONARDO.

De allí vengo. ¿Querrás creer? Llevo más de dos meses poniendo herraduras nuevas al caballo y siempre se le caen. Por lo visto se las arranca con las piedras."⁴³

É também a cavalo que os amantes fogem nas bodas:

"MUJER.

¡Han huido! ¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. Van abrazados, como una exhalación."⁴⁴

e o NOIVO pede um cavalo ao iniciar a sua apaixonada caça aos AMANTES:

"NOVIO.

¡Vamos detrás! ¿ Quien tiene un caballo? "⁴⁵

Ainda, quando noivo e amante morrem, é a imagem do cavalo que os acompanha:

"MENDIGA.

Yo los vi; pronto llegan: dos torrentes quietos al fin entre las piedras grandes. DOS HOMBRES EN LAS PATAS DEL CABALLO muertos en la hermosura de la noche."⁴⁶

Embora, Leonardo e o noivo sejam escolhidos para o sacrifício sangrento necessário e, inclusive os dois morrem para impedir, como diz Girard, que se desencadeie a violência recíproca, a noiva é punida pois perde os dois, seu amante e seu noivo e a mãe do noivo, que aparentemente conteve sua sede de vingança apaixonada, debaixo de um manto, como ela diz, acaba por projetar seu ódio através do filho e deve ser punida também: perde o filho e fica sem descendência. Outro motivo narrativo importante é o destino, a forte inevitabilidade do trágico, mencionada por Lesky, e elemento importante de toda a tragédia clássica. Também em **Bodas de Sangre**, o destino tem força determinística e está representado numa multiplicidade de situações: o destino da noiva é o mesmo da mãe da noiva; veja-se:

"CRIADA.

Aquí te acabaré de peinar.

NOVIA.

No se puede estar ahí dentro, del calor.

CRIADA.

En estas tierras no refresca ni al amanecer.

NOVIA.

Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica.

CRIADA.

¡ Así era ella alegre!

NOVIA.

Pero se consumió aquí.

CRIADA.

EL SINO.

NOVIA.

Como nos consumimos todas..."⁴⁷

o destino da mulher é o mesmo de sua mãe; o destino do noivo é o mesmo de seu pai e irmão e ele representa, no seu braço, toda a família ao matar Leonardo. Mas há ainda, os motivos que podemos chamar com Gustavo Correa,⁴⁸ de refreadores da catástrofe, como é o caso do nenê de Leonardo e sua mulher, típicos artifícios para refrear a tensão. Veja-se um momento em que o casal discute numa cena de ciúme, referindo-se ao fato de a noiva ter sido noiva de Leonardo:

"LEONARDO.

Pero la dejé. (A su mujer.) ¿ Vas a llorar ahora? ¡ Quita! (La aparta bruscamente las manos de la cara.) Vamos a ver al niño. (Entran abrazados)."⁴⁹

É interessante que o nenê é o único elemento da família que fica protegido da catástrofe e dorme sossegado num berço de aço. Veja-se:

"SUEGRA.

¡ No vengas! Detente, cierra la ventana con rama de sueños y sueño de ramas.

MUJER.

Mi niño se duerme.

SUEGRA.

Mi niño se calla.

MUJER.

Ceballo, mi niño tiene una almohada.

É curioso que o aço como protetor da sina, do destino é referido numa estória popular brasileira, em que um bebê é poupado da sina de morrer atingido por um raio, quando seu pai faz-lhe uma casinha de aço. Talvez Garcia Lorca esteja utilizando este mesmo símbolo, supondo-se que a estorieta faça parte do folclore universal. Sem dúvida, esta criança representa uma expectativa esperançosa para o futuro. Ainda, a sexualidade, no que diz respeito principalmente à fertilidade é motivo narrativo importante porque, como valor importante nesta comunidade primitiva, é elemento com grande impulso desencadeador da catástrofe. Vejam-se as falas da mãe do noivo respectivamente com o pai da noiva e sobre o noivo, seu filho, depois da morte do mesmo:

"PADRE.

Me parece bien. Ellos lo han hablado.

MADRE.

Mi hijo tiene y puede.

PADRE.

Mi hija también.

MADRE.

Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más límpia que una sábana puesta al sol.

PADRE.

Qué te dijo de la mía. Hace las migas e las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una marona con los dientes.

... MADRE.

¡Vientidós años! Esa edad tendría mi hijo mayor si viviera caliente y macho como era si los hombres no hubieran inventado las navajas."⁵¹

São esses alguns elementos estruturais que me parecem essenciais na elaboração de *Bodas de Sangre* e que nos apontam para o sentido do Trágico no texto. Na verdade, estamos diante de uma comunidade primitiva, mundo contextualizado por uma determinada ordem cultural, sistema de valores rígidos, respeitados por quase todos os elementos da sociedade, e nesta perspectiva é que devemos entender o conflito, a catástrofe e a reconciliação. Sem dúvida, a fertilidade, e a descendência são elementos que aqui se sobrepõem ao amor apaixonado e os homens que subvertem es-

ses valores precisam ser punidos. No entanto, este mundo primitivo pode ser visto simbolicamente como um mundo mais amplo, a existência humana e a eterna luta do homem para ultrapassar as suas limitações. Um símbolo muito usado no texto é "el cuchillo", "la navaja", que na sua alusão à corte, morte, limitação, adquire força metafórica importantíssima. É significativa a fala em que a mãe do noivo insiste no absurdo que representa o fato de um instrumento tão insignificante poder cortar algo tão precioso como a vida. Observe-se:

"MADRE.

Vecinas con un cuchillo
con un cuchillito,
en un día señalado, entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor.
Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas
y que se para en el sitio
donde tiembla emmarañada
la oscura raíz del grito."⁵²

O absurdo constatado pela mãe do noivo parece simbolizar o absurdo da existência humana, sua limitação e finitude frente ao cosmo. Realmente, este parecer ser o sentido de *Bodas de Sangre*, o sentido da tragédia em geral, e será que não seria o que a Literatura e a Arte toda tentam exprimir por caminhos variados?

NOTAS

1. ARISTÓTELES, *Poética*. Porto Alegre, Globo, 1966.
2. Após a primeira citação bibliográfica de cada texto teórico, vou referir-me ao mesmo apenas pelas iniciais do título acompanhadas do número da página correspondente.
3. NIETZSCHE, Friederich Wilhelm. *A origem da tragédia*. São Paulo, Editora Moraes, 1984.
4. EURÍPEDES. *As Bacantes*. Trad. de Eudoro de Sousa, São Paulo, Duas Cidades, 1977.
5. —. *Higênia em Aulis*. Trad. de Natália Corrêa, Porto, Livraria Civilização, 1969.
6. Idem.
7. STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio, Tempo Brasileiro, 1975

8. EURÍPEDES. *Ifigênia em Aulis*. Trad. de Natália Corrêe, Porto, Livraria Civilização, 1969.
9. SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. de Geir Campos, Rio, Civilização Brasileira, 1980.
10. —. *Édipo em Colono*. Trad. Pe. Dias Palmeira, Lisboa, Livraria Sé da Costa, 1957.
11. —. *Édipo Rei*. Obra cit.
12. EURÍPEDES. *As Bacantes*. Obra cit.
13. —. *Ifigênia em Aulis*. Obra cit.
14. SÓFOCLES. *Electra*. Trad. de Mário da Gama Kury, Rio, Civilização Brasileira, 1958.
15. LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
16. SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Obra cit.
17. EURÍPEDES. *As Bacantes*. Obra cit.
18. SÓFOCLES. *Electra*. Obra cit.
19. BORNHEIN, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
20. GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris, Editions Bernard Grasset, 1972.
21. SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Obra cit.
22. —. *Édipo em Colono*. Obra cit.
23. —. *Electra*. Obra cit.
24. EURÍPEDES. *Ifigênia em Aulis*. Obra cit.
25. —. *As Bacantes*. Obra cit.
26. LORCA, Federico Garcia. "Bodas de Sangre" in *Obras Completas*, 17.ed., Madrid, 1972.
27. Idem.
28. Idem, pág. 1251.
29. Idem, pág. 1246.
30. Idem, pág. 1179.
31. Idem, pág. 1230.
32. Idem, pág. 1257.
33. Idem, pág. 1269.
34. Idem, pág. 1257.
35. Idem, pág. 1227.
36. Idem, pág. 1252.
37. Idem, pág. 1213.
38. Idem, pág. 1188.
39. Idem, pág. 1234.
40. Idem, pág. 1266. *O grifo é meu*.
41. CORREA, Gustavo. *La poesia mítica de Garcia Lorca*. Madrid, Gredos, 1970.
42. LORCA. Obra cit., pág. 1184.
43. Idem, pág. 1187.
44. Idem, pág. 1243.
45. Idem, pág. 1244.
46. Idem, pág. 1266.
47. Idem, pág. 1206.
48. CORREA, Gustavo. Obra cit.
49. LORCA. Obra cit., pág. 1190.
50. Idem, pág. 1185.
51. Idem, pág. 1198.
52. Idem, pág. 1271.