



SOBRE O POÉTICO E O TRÁGICO EM *YERMA*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Prof. Ms. Zaqueu Machado Borges Júnior¹

<http://lattes.cnpq.br/4013570663563638>

RESUMO – Este artigo apresenta um breve “olhar” sobre o poético e o trágico em *Yerma*, texto dramático de Federico García Lorca, poeta e dramaturgo espanhol. O objetivo é mostrar, sucintamente, por meio da linguagem poético-teatral lorquiana, a construção da dimensão trágica da peça, sobretudo, da personagem protagonista Yerma.

PALAVRAS-CHAVE – *Yerma*, linguagem poético-teatral, poema trágico.

ABSTRACT – This is an article that presents a brief “sight” about a poetic and tragic in *Yerma*, dramatic text by Federico García Lorca, Spanish poet and playwright. The goal of this article is demonstrating, in a short way, through the *lorquiana* poetic-theatrical language, the construction of the tragic dimension of the drama, principally the construction of the main character Yerma.

KEYWORDS – *Yerma*, poetic-theatrical language, tragic poem.

Tudo o que a natureza criou e tudo o que comove o coração humano, tudo o que vibra num ser mortal encontra na poesia a sua expressão. (SCHOPENHAUER, s.d., p. 99)

O trágico moderno

¹ Professor da UNISA – Universidade de Santo Amaro, Mestre em Língua e Literaturas Espanhola e Hispano-americana (USP).



Hauser, em seu estudo sobre a tragédia moderna², aponta, como substancial diferença entre esta e a clássica, o entendimento do “trágico”, o “mythos” aristotélico.

Na tragédia clássica grega, é a intervenção do “divino”, marcada muitas vezes pelo oráculo, que introduz o elemento trágico, ou seja, o impedimento de caráter sobrenatural que mostra ao homem sua impotência e pequenez ante um destino que se levanta inexorável e absoluto. Porém, na tragédia moderna, o “trágico” não é de procedência divina, não se impõe ao homem como castigo; antes, está dentro da alma humana, é parte de sua constituição, como uma enfermidade congênita. O homem, portanto, guarda em suas entranhas aquilo que o destruirá, uma vez despertado tal “íntimo inimigo”. Ao se considerar que o momento de maior alcance poético numa tragédia clássica é essa encruzilhada entre o divino e o humano, esse “hibridismo” imperdoável e intolerável como nos aponta Gerd A. Bornheim (1969), a poesia aparece com toda sua força na tragédia moderna no exato momento em que o homem “se descobre” pequeno, fraco e incapaz. Portanto, o trágico é imposto na tragédia clássica; na moderna, é descoberto.

Quem condena o herói na tragédia clássica é uma voz universal e soberana que tudo vê e julga. Talvez se desenhe aqui o perfil religioso da tragédia, segundo Hauser (*ibidem*). Cabe ao povo, representado pelo coro, tão-somente se apiedar do “desgraçado” herói. A condenação do herói na tragédia moderna é feita pelo próprio herói, isto é, consiste numa expressão individual de amargura e desilusão do “eu”, numa atitude de auto-flagelação. Resta ao povo o julgamento de seu herói trágico, aplicando-lhe, quase sempre, a pena da discriminação e do isolamento sociais. Destarte, o trágico, representado pela “esterilidade” de Yerma, existe tão somente dentro da própria personagem. A autocondenação limita o herói: Yerma consolida sua condenação ao matar o marido, Juan, vendo nele seu “filho”. Assim, numa espécie de canto extremamente doloroso e uníssono – a personagem acaba isolada socialmente –, Yerma deixa aflorar seu “poema” de amargura, solidão, “secura” e morte:

YERMA
¿Qué buscas?

JUAN
A ti te busco. Con la luna estás hermosa.

YERMA
Me buscas como cuando te quieres comer una paloma.

² *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1965.



JUAN

Bésame... así.

YERMA

Eso nunca. Nunca.

(Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Éste cae hacia atrás. Le aprieta la garganta hasta matarle. Empieza el coro de la romería.)

Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. *(Se levanta. Empieza a llegar gente.)* Voy a descansar sin despertarme sobresaltada para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo!. (p. 123-124)

Vale lembrar que o conflito desencadeador da tragédia moderna é sempre intrínseco ao herói. No caso de Yerma, “honra” e “instinto maternal” debatem-se ferozmente, revelando o trágico: a esterilidade. No entanto, como veremos mais adiante, Yerma não é estéril, mas sim esterilizada pela sociedade na qual está inserida. Não rechaçamos, neste estudo, a “esterilidade” da heroína lorquiana, não obstante a origem gratuita do trágico. Cremos que o nervo trágico de *Yerma* consiste no conceito de “outridade”, engendrado por Octavio Paz, em *Signos em rotação*: “A ‘outridade’ é, antes de mais nada, a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte” (Paz, 1972, p. 107). Em palavras mais esclarecedoras, a outridade de Paz dimensiona a problemática da identidade. Vejamos:

YERMA

Cada vez tengo más deseos y menos esperanzas.

MARÍA

Mala cosa.

YERMA

Acabará creyendo que yo misma soy mi hijo. Muchas noches bajo yo a echar la comida a los bueyes, que antes no lo hacía porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre. (p. 85)



Yerma é estéril não porque é incapaz de dar à luz, de gerar um filho em suas entranhas, mas de encontrar sua verdadeira identidade, sua verdade neste mundo. Inevitavelmente, no caso de Yerma, o instinto da maternidade é a “imagem” de sua identidade: apenas por meio do desempenhar, socialmente, o seu papel de mãe, poderia saber-se, conhecer-se, identificar-se. Mas a identificação social modela uma máscara que aprisiona o ser, impedindo sua afirmação, sua “imagem” libertada: a “mãe” elimina a “mulher”. Para Francisco Umbral, o que condiciona Yerma não é a esterilidade, mas sua condição de criatura marginalizada (Cf.: Umbral, 1977, p. 175). Mais uma vez, observa-se a problemática da identidade, da “marginalização” do indivíduo dentro de sua comunidade, da “outridade”.

O poeta-dramaturgo: o dramaturgo-poeta

Urzula Aszyk aponta que todo o sistema do teatro lorquiano baseia-se na presença constante de elementos poéticos que vão sempre acompanhados pela inquietação do artista de teatro (Cf.: Aszyk, 1995, p. 105). Talvez, nisso, resida a fabulosa riqueza poética de *Yerma*. García Lorca era um “artista de teatro”, ou seja, não apenas um dramaturgo afastado do poeta, mas sim os dois, indissociavelmente, ao mesmo tempo. Aszyk:

Su teatro no es solamente el teatro creado por un poeta, sino por el hombre de teatro que es a su vez poeta. La presencia del elemento poético en el teatro de Lorca no se reduce nunca sólo a la palabra, sino que alcanza todo el sistema de signos teatrales, es decir, el espacio y el tiempo, las apariencias de los personajes dramáticos, el gesto y el movimiento, la luz, el sonido, la música, etc.. (*ibidem*, p. 127)

Traço importante do teatro lorquiano é perseguir o prosaico e o poetizá-lo. Recordemos que a presença do “popular” não é novidade em sua obra poética. Em *Romancero gitano*, adverte Francisco Javier Díez de Revenga³: encontra-se um poeta tradicional e vanguardista, como todos os de sua geração:

En el fondo y en la forma, en la estructura externa y en la interna, en los temas, motivos y contenidos, en las tragedias que se circunstancian en cada uno de los poemas hay una permanente simbiosis entre los dos signos que van a definir este libro de García Lorca, signos que el poeta

³ “Símbolos y formas en el *Romancero gitano* de Federico García Lorca”, in *Anuario brasileño de estudios hispánicos*. Brasília, DF. Consejería de Educación de la Embajada de España, 1995, p. 87 – 98. Vol. V.



granadino comparte con todos los de su generación: tradición y vanguardia. Es un error (...) señalar, en el García Lorca poeta o en el García Lorca dramaturgo, un poeta tradicional y otro vanguardista. (...) Lorca es poeta entre tradición y vanguardia (...) en todos sus libros. (p. 87-88)

Somente a partir dessa fusão de poeta e dramaturgo podemos entender o poético e o trágico em *Yerma*. Cômescio do alcance poético de sua tragédia, tendo já passado pelo terreno do trágico com *Bodas de sangre*, Lorca parece teorizar a respeito de sua própria palavra poética como força motriz para seu “poema trágico”. Em entrevista concedida ao escritor Juan Chabás para o jornal madrilenho Luz, o poeta afirma:

Ahora voy a terminar *Yerma*, una segunda tragedia mía. La primera fue *Bodas de sangre*. *Yerma* será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. (GARCÍA, 1992, pp. 13-14)

Vemos o objetivo do poeta quanto à *Yerma*: será uma tragédia. “Un desarrollo y una intención nuevos” premeditam uma nova linguagem a ser perseguida por ele, ou, pelo menos, levada ao extremo: a poética. De “poema trágico”, portanto, podemos inferir uma tragédia de levante poético. Quanto à poesia, a tragédia é um calabouço, já que o poético, o ritmo, libera-se totalmente e se amplia no corpo do poema. Segundo Paz (Cf.: 1972, p. 119), a poesia é ambivalente, porque participa de todas as artes, mas só “vive”, quando se libera de toda companhia. Dizer que a tragédia é um “calabouço” para o poético, para a poesia, significa dizer que, nas veias que percorrem a estrutura, o “desarrollo” da tragédia, o poético, isto é, a “intención”, manifesta-se em outro espaço que não o do poema. Nesse sentido, como poeta, Lorca comunica ao leitor sua poesia (Cf.: Moisés, 1975, p. 53) por meio de uma tragédia-poema: *Yerma*; como dramaturgo, transforma a linguagem poética em linguagem teatral: “poema trágico”. Dessa maneira, apresentam-se, no teatro poético de Lorca, as linguagens plurais, mímicas, plásticas, musicais, corporais, coreográficas, ademais da verbal (Aszyk, 1995, p. 27). *Yerma* possui, então, como que dois planos, dois textos (*ibidem*, p. 103): um de representação, o espetacular (para Aristóteles, o “espetáculo”), o outro, o literário, o dramático, para leitura. O próprio autor revela:



Mi teatro tiene dos planos: una vertiente del poeta, que analiza y que hace que sus personajes se encuentren para producir la idea subterránea, que yo doy al ‘buen entendedor’, y el plano material de la línea melódica, que toma al público sencillo para quien mi teatro físico es un gozo, un ejemplo y siempre un enseñanza. (GARCÍA, 1999, p. 198)

Na elaboração de *Yerma*, García Lorca utiliza uma linguagem poético-teatral que valoriza o texto escrito e a encenação, como se buscasse o amálgama perfeito entre poesia e teatro. Entretanto, parece reconhecer, com isso, dois públicos, se não completamente distantes, ao menos díspares quanto à percepção do poético. O “bom entendedor”, sob o olhar do poeta, é aquele capaz de entender a “ideia subterrânea”, a ideia poética. A linha épica da peça, a história, o “mythos”, é absorvida pelo público mais simples, modesto – “sencillo” –, que se identifica, sofre e aprende com as personagens e seus conflitos. Lorca, ao explorar o poético dentro de sua dramaturgia, de certa maneira, sublinha o “paradoxo da literatura dramática”, conforme explica Anatol Rosenfeld: “O paradoxo da literatura dramática é que ela não se contenta em ser literatura, já que, sendo ‘incompleta’, exige a complementação cênica” (1994, p. 35).

Aristóteles, em sua *Arte poética*, ao discursar acerca dos gêneros literários, considera elemento imprescindível à Dramática o “espetáculo”. Para se chegar à apresentação dramática, vários e diversos trabalhos devem ser realizados por uma companhia teatral: desde o simples “decorar” o texto até a cenografia e a iluminação. O “espetáculo” é o resultado proveniente do “encaixe” de todas essas laboriosas etapas coordenadas pelo diretor, que imprime, à produção final do espetáculo”, sua marca, sua leitura, seu modo particular de ver o mundo por meio da dramaturgia. O “texto”, por sua vez, dispensa o espetáculo, porque não é “visto”, e sim “lido”. Portanto, se algum espetáculo há, relacionado ao texto escrito, existem tão somente na cabeça do leitor a ação das personagens, a fala e os gestos, que contam a história. Qual a essência, então, do “texto”? A poesia.

É de Aristóteles ainda a afirmação de que só na Dramática ocorre a fusão dos outros dois gêneros literários: a Lírica e a Épica, ou seja, a “expressão” individual de um “eu” e o “relato”, histórico ou ficcional, em torno a um herói.

Há de se considerar, então, num texto teatral, uma “poesia” polifônica, já que as diversas personagens se impõem em cena com uma “voz” e personalidade próprias que, no entanto, são distensões de um “eu” inicial a esconder-se nas rubricas: o dramaturgo. Quando o texto é “encenado”, isto é, quando o “espetáculo” acontece, as personagens atuam sozinhas, porque as rubricas são invisíveis para o público; o que era antes imaginado torna-se “ação” contemplada; a



“poesia” impalpável do texto transforma-se: em cena, ela transmuda-se em expressão corporal e fala.

O teatro de Federico García Lorca é fundamentalmente poético não só porque supervaloriza o “texto” escrito, mas porque também, em cena, durante o “espetáculo”, a poesia parece emanar viva e abundante das personagens e dos conflitos apresentados. Em seu teatro, predomina o “símbolo”. A poesia, por mais descritiva e objetiva que seja, narrativa e perseguidora de um fim específico, converte-se num símbolo a ser decifrado pelo leitor. E como “símbolo”, é inevitável à poesia o traço sugestivo que “brinca” com o real, codificando ou decodificando relações e comportamentos humanos, colocando o homem numa outra realidade reinventada.

O teatro lorquiano não é a mera representação de personagens, mas a de símbolos vivos, incógnitas de um mundo ilusório e sugestivo. Nada é absolutamente real e previsível; tudo exige uma “decifração”, um entendimento quase que individual dos símbolos.

Em linhas anteriores, vimos que o elemento poético é muito forte no teatro de García Lorca. Por diversas vezes, o dramaturgo interrompe o fluxo da ação para expor uma “canção”, aumentando o lirismo da cena. Além disso, a composição da cena parece “flutuar” nos diálogos cheios de significado das personagens. É, sem dúvida, um teatro de temário popular que persegue o prosaico e o transforma poeticamente. Por esse motivo, todo o universo mágico das credices do povo, cheio de metáforas e simbolismos, chega à “universalidade”. Segundo o próprio poeta:

El teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama ‘matar el tiempo’. (*apud*, TORRES, 1995:62)

Para Antonio Ramos Espejo, em *García Lorca en los dramas del pueblo* (1998), a trilogia trágica rural de Lorca foi captada da vida que rodeava o poeta, principalmente em Fuente Vaqueros, sua cidadela natal, e em Valderrubio, antiga Asquerosa, onde o poeta passou a maior parte de sua infância – a partir dos nove anos –, toda sua adolescência e idade adulta:

(...) Las tres [*Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*] son campo, lavanderas, criadas, tragedias familiares, leyendas, canciones, la realidad que le había impresionado [a Federico] de niño y que luego madura en su plenitud artística. (Ramos Espejo, 1998, p. 74-75)



Ramos recolhe, ainda, em suas páginas, um depoimento de García Lorca, de uma entrevista do poeta em Buenos Aires, sobre a influência da “terra” na produção do artista:

Ese mi primer asombro artístico está unido a la tierra. (...) Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y a los trabajos del campo. Por eso hay en mi vida un complejo agrario, que llamarían los psicoanalistas. Sin este amor a la tierra, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*. Y no hubiera tampoco empezado la obra próxima: *Yerma*. En la tierra encuentro una profunda sugestión de pobreza. Y amo la pobreza por sobre todas las cosas. No la pobreza sórdida y hambrienta, sino la pobreza bienaventurada, simple, humilde, con el pan moreno. (*ibidem*, p. 72)

Creemos importante lembrar ainda que, nesse “complexo agrário”, como bem define o poeta, perfeitamente cabem suas reminiscências da Huerta de San Vicente, casa de veraneio da família García Lorca entre 1926 e 1936, situada nas redondezas de Granada. Nessa casa, o poeta viveu os dias prévios a sua detenção e seu assassinato, em agosto de 1936, no alvorecer da Guerra Civil Espanhola. Sobre a Huerta, provavelmente em carta dirigida à família no ano de 1933, Federico García Lorca declara: “Luego todo el verano lo pasaremos juntos, pues tengo que trabajar mucho y es ahí, en mi Huerta de San Vicente, donde escribo mi teatro más tranquilo”.⁴

Segundo Aszyk:

El concepto del teatro poético inscrito en los textos dramáticos de Lorca da a la realidad escénica valor metafórico y nunca valor de espejo de la realidad extra-teatral. (Aszyk, 1995, p. 127)

A realidade extra-teatral é convertida, pois, em símbolo, para ser compreendida como metáfora de um mundo por decifrar, alcançando o que o espelho não consegue reproduzir: o avesso da imagem real. O que se evidencia não é a relação primeira do herói trágico com a sociedade a que pertence, mas o efeito psicológico devastador, produzido pela máscara social, na identificação do indivíduo consigo mesmo. Vejamos o que afirma Ana María Torres Gómez a respeito:

⁴ Nota retirada de um folheto informativo fornecido aos visitantes, em Granada, da Huerta de San Vicente, hoje convertida em Casa – Museo Federico García Lorca, Patronato Municipal da Prefeitura de Granada, com o patrocínio e a colaboração de diversas entidades públicas e privadas da Espanha.



El teatro de Federico García Lorca despoja al individuo de sus disfraces; sus personajes llevan ‘un traje de poesía’, pero, al mismo tiempo, se les ven ‘los huesos, la sangre’. (Gómez, 1995, p. 67)

Pode ser vislumbrado, em *Yerma*, um entendimento telúrico da protagonista, pois sua identidade social, seu “disfarce”, serve-lhe de medida; em contrapartida, sua “poesia”, sua grandeza como personagem reside no fundo de seu ser, um espaço que nenhum ditame social é capaz de habitar.

A concepção dramática de Federico García Lorca estava completamente ligada à poética; as duas concepções eram indissociáveis. Em *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York* (1981), de Miguel García-Posada, encontramos preciosas palavras do poeta andaluz a respeito:

Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana, y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. Los personajes (...) han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. (García-Posada, 1981, p. 117)

Dessa forma, não podemos entender a linguagem poético-teatral lorquiana, por meio de um olhar rápido e prematuro, como doce e fantasiosa, tampouco hermética e inacessível. Trata-se de uma poesia que sobe ao palco para fazer-se palavra de comunicação, que informa sensivelmente e educa, elidindo as barreiras entre os desnivelados mundos da intelectualidade e da ignorância, do saber científico e do saber popular. Trata-se de uma poesia que, embora carregada de fortes e intensos simbolismos, não se distancia do pensar e do sentir humanos, porque sua raiz mais profunda alimenta-se, precisamente, da terra e do povo que a trabalha e a mantém.

A modo de conclusão

Na famosa “Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros” – cujo manuscrito foi publicado integralmente em 1986 –, por ocasião da inauguração de uma biblioteca pública em Fuente Vaqueros, pronunciada pelo poeta muito provavelmente a começos de janeiro de 1936, García Lorca declara contundentemente:



No sólo de pan vive el hombre. Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle, no pediría un pan; sino que pediría medio pan y un libro. Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan. Que gocen todos los frutos del espíritu humano, porque lo contrario es convertirlos en máquinas al servicio del Estado, es convertirlos en esclavos de una terrible organización social. (LORCA, 1996, p. 35)

Este espírito de libertação por meio da cultura é o eixo de La Barraca, certamente. Uma prova mais da poesia comunicadora de Lorca; uma prova mais de um teatro poético que, no obscuro do universo popular, acendia uma luz inquietante, que respeitava e valorizava as gentes, seus costumes, suas tradições e, sobretudo, sua sabedoria secular: “Y no os olvidéis que lo primero de todo es la luz”. (*ibidem*, p. 37)

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngüe grego-português. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

_____. *Arte Poética*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ASZYK, Urszula. *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsovia: Universidad de Varsovia, 1995.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. 2.^a ed. Coleção Debates dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Editora perspectiva, 1969.

GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma*. 1.^a reimpressão. Edição de Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 1999. (Biblioteca García Lorca).

_____. *Yerma*. Edição de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Cátedra, S.A., 1992.

_____. *Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros*. Granada: T.G. ARTE Juberías & CIA, S.L., 1996.

GARCÍA-POSADA, Miguel. *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid: Akal Editor, 1981.



HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. Tradução: Magda França; revisão: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1976, p. 103 – 111. (Coleção Stylus, 2).

_____. *Teorias del arte. Tendencias y técnicas de la crítica moderna*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1982, p. 9. (Colección Punto Omega).

JAVIER DÍEZ DE REVENGA, Francisco. “Símbolos y formas en el *Romancero gitano* de Federico García Lorca” in *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*. Brasília – DF: Embajada de España en Brasil – Consejería de Educación, 1995, p. 87-98. (Vol. V).

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 6. ed. revista. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. 5. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva S. A., 1972. (Coleção Debates dirigida por J. Guinsburg; Vol. 48).

RAMOS ESPEJO, Antonio. *García Lorca en los dramas del pueblo*. Sevilla: Centro Andaluz del Libro, S.A., 1998, p. 61-86.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 11- 41.

_____. *Prismas do teatro*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SCHOPENHAUER. *A vontade de amar*. Tradução: Aurélio de Oliveira. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p.93 – 102.

TORRES GÓMEZ, Ana María. *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Málaga: Editorial Arguval, 1995.

UMBRAL, Francisco. *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1977.

