



## **“Ser mulher”: Uma reflexão sobre o feminino presente na dramaturgia de Federico García Lorca**

**"Being a woman": A reflection on the women present in the dramaturgy of Federico García Lorca**

Leandro de Jesus Malaquias<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto apresenta uma reflexão sobre o espaço da mulher espanhola dentro da obra *La Casa de Bernarda Alba*, estabelecendo uma ligação com o “ser mulher” dentro de uma sociedade patriarcal da época regida por um discurso católico. As personagens da obra representam as figuras femininas da Espanha: mulheres reprimidas e assustadas, incapazes de enfrentarem o sistema que as sufoca.

**Palavra-Chave:** Dramaturgia. Mulher. *La Casa de Bernarda Alba*. García Lorca.

**Abstract:** The text presents a reflection on the space of the Spanish woman in the work *La Casa of Bernarda Alba*, connecting with "being a woman" within a patriarchal society of the time ruled by a Catholic discourse. The characters of the work is the female figures Spain repressed and frightened women, unable to cope with the system that stifles.

**Keywords:** Dramaturgy. Woman. *La Casa of Bernarda Alba*. García Lorca.

### **1. O discurso católico sobre as mulheres no século XIX**

[...] E disse o senhor Deus: não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma adjutora que esteja como diante dele (...). Então o senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão e este adormeceu. E tomou uma de suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar. E da costela que o senhor Deus tomou do homem formou uma mulher e trouxe-a a Adão. E disse a Adão: essa é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; esta será chamada varoa, porquanto de varão foi tomada. Portanto deixará o varão o seu pai e sua mãe, e apegar-se-á a sua mulher, e serão ambos uma carne (Gn, 2, 20-24).

A citação acima apresenta o mito da criação extraída da passagem do livro de Gênesis. O fato de Eva ter sido criada a partir do homem ajudou a legitimar a idéia de uma suposta e natural inferioridade feminina. Também serviu para justificar uma concepção de hierarquia social na qual a mulher é colocada submissa ao homem.

A inferioridade, a indisciplina e a sagacidade da primeira mulher foram tidas como naturais, e atribuídas a todo o gênero feminino. Eva teria se tornado a representante do gênero feminino conforme ilustra a expressão: “Não sabes (mulher) que és Eva, tu também?” (TERTULIANO *apud* TOLDY, 1997, p. 230). Assim, grande parte das imagens femininas disseminadas ao longo dos séculos deriva dessa generalização.

O mito da Criação retirado desses textos religiosos contribuiu para fundamentar as representações cristã, judaica e muçulmana sobre a superioridade do sexo masculino, tendo alimentado a misoginia, da qual a própria Igreja Católica foi herdeira e fomentadora.

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes e Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

No período medieval a Igreja, em seu discurso doutrinário, introduziu a imagem de uma segunda mulher: a Virgem Maria, figura antitética a Eva, que vem para resgatar, de certa forma, a imagem dessa primeira mulher. Primeira não, pois se conhece a existência do mito de Lilith, a fêmea renegada, esposa inicial de Adão, expulsa do paraíso, por não aceitar submeter-se ao jugo do varão.

A mãe de Jesus surgiu para enriquecer a teologia cristã e o discurso que sustenta a superioridade masculina. Com sua fé e sua obediência, é Maria que, segundo a teologia cristã, na visitação do anjo, ao lhe ser anunciado que será a mãe do deus encarnado exclama: “Senhor, faça de mim o instrumento de tua vontade”. A Virgem por meio de sua entrega incondicional teria trazido a vida e a salvação ao mundo, ao contrário de Eva, responsável pelo pecado original, e, conseqüentemente, responsável pela morte e sofrimento da espécie humana. Maria acreditou na Anunciação do Anjo Gabriel, obedeceu e, principalmente, colocou-se à mercê dos desígnios divinos.

Concebendo sem pecado, tornou-se o protótipo idealizado do feminino: destaca-se pela pureza e pela maternidade, caminho de remissão das ‘filhas de Eva’. Por seu intermédio a Igreja conseguiu oferecer às mulheres uma espécie de saída da condição pecaminosa, instaurada pela figura de Eva. Criou-se assim um novo modelo de mulher, ideal e idealizado: o de mãe, esposa e virgem.

Apesar da função de esposa em Maria ter sido, em seu início, pouco valorizada ela tornou-se muito importante nos séculos XII e XIII, pois levou à valorização do matrimônio. Se a mulher não seguisse o ideal da virgindade e castidade, consagrando-se aos serviços religiosos, era preferível, então, que se casasse para ser esposa, servir ao homem e, principalmente para ser mãe.

Com base nas histórias dessas duas figuras, Eva e Maria, a Igreja construiu parte de seu discurso, apesar de sempre enfatizar a enorme distância que separava os dois modelos femininos. Eva representava aquilo que as mulheres eram por natureza; Maria, o que as mulheres deveriam tornar-se, por opção. No entanto, a partir dos séculos XII e XIII, outra figura oferecia uma opção para a redenção feminina: a pecadora Maria Madalena, convertida por meio da penitência.

Seu exemplo histórico seria mais plausível para as demais mulheres, já que Maria, em função da sua dupla caracterização mítica: virgem e mãe, parecia inalcançável. Em geral a Igreja Católica utilizou o exemplo dessas três mulheres durante séculos. No período moderno, entre o Renascimento e o Iluminismo, parte do discurso medieval que associava a mulher ao mal, foi retomada.

O historiador Jean Delumeau mostra que entre o final da Idade Média e o início da Época Moderna o processo de associação da mulher ao demônio, isto é, sua diabolização, foi uma constante. A figura feminina foi qualificada como inimiga, má, mentirosa, sexualmente diabólica, perigosa, enfim novamente responsável pela perda do homem. “Essa concepção legitimou a caça às feiticeiras nos séculos XV, XVI e XVII e justificou a existência de um discurso cada vez mais rigoroso em relação ao sexo feminino” (DELUMEAU, 2003, p. 320). Prova disso é a existência do famoso tratado

*Malleus Maleficarum* ou “Martelo das feiticeiras” publicado em 1487 pelos inquisidores dominicanos, Heinrich Kraemer e James Sprenger na Alemanha<sup>2</sup>.

A partir do século XVIII, a sociedade europeia passou por uma série de mudanças sociais, religiosas, políticas, econômicas e culturais que abalaram a estrutura da Igreja Católica, forçando-a a repensar seu posicionamento em relação ao feminino. Paulatinamente e, como escapatória, a instituição católica passou a associar a mulher à maternidade. Nesse contexto teria ocorrido uma transformação dos costumes que, segundo Elisabeth Badinter transformou a antiga concepção de mulher em uma figura doce e sensata, de quem se esperava comedimento e indulgência: “Eva cede lugar, docemente, a Maria. A curiosa, ambiciosa, metamorfoseia-se numa criatura modesta e ponderada, que não ultrapassa os limites do lar” (BADINTER, 1985, p. 176).

Obras de caráter iluminista, como *Émile*, de Rousseau, publicada em 1762, incitariam os pais a uma nova concepção da infância. “O livro ajudou a difundir ideias que deram impulso à formação da família moderna, fundada na crença do amor materno” (BADINTER, 1985, p. 55). Amor que permitiria às mulheres alcançarem certo grau de autonomia, porém dentro dos limites do lar. De acordo com a autora, “as prescrições da moral eclesiástica fizeram eco às mudanças históricas, confirmando que, na vida cotidiana do casal, a mulher emancipou-se pouco a pouco e parcialmente da tutela do marido” (BADINTER, 1993, p. 17).

No Iluminismo, a questão de que o poder atribuído ao pai era, na realidade, partilhado com a mãe fica mais claro. Teria sido ainda nesse período que, segundo Badinter, os pais tiveram seus direitos sobre os filhos limitados pela doutrina católica, eles não poderiam mais dispor dos filhos como quisessem e, sobretudo, deveriam ocupar-se deles como criaturas de Deus. A autora afirma que no último terço do século XVIII uma mudança de mentalidade teria se operado na Europa, uma espécie de revolução das mentalidades: “A imagem da mãe, de seu papel e de sua importância, modifica-se radicalmente (...) e o amor materno parece um conceito novo” (BADINTER, 1985, p. 145).

Essa concepção foi reforçada pela posição adotada no século XIX, quando a Igreja, embasada na questão física da reprodução, passou a apresentar a maternidade como característica fundamental do gênero feminino. A condição de reprodutora passou a legitimar a função social da mulher, cada vez mais associada à ideia de sentimentalidade e de amor incondicional que as mães deveriam ter para com os filhos.

Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu, a ordem masculina “legitima uma relação de dominação inscrevendo-a na natureza biológica, que é ela mesma uma construção social naturalizada” (BOURDIEU, 1996, p. 29). As características biológicas femininas, como a capacidade de gerar filhos, são mostradas enquanto essência da feminilidade e justificam as construções sociais dos papéis de gênero. Ou seja, essa ordem é fixada numa relação de causalidade circular: o princípio de visão social constrói a diferença anatômica; essa diferença socialmente construída torna-se, posteriormente, o

---

<sup>2</sup> A obra é uma espécie de manual criada com base na bula *Summis desiderantes*, emitida pelo Papa Inocêncio VIII em 5 de dezembro de 1484, documento papal sobre a bruxaria.

fundamento e a justificativa pela discriminação natural dentro de uma visão social que a fundamenta.

## 2. A presença feminina nas obras lorquianas

Embora vivendo em um mundo dominado pelos padrões patriarcais e conseqüentemente serceadores do poder e da liberdade feminina, Federico García Lorca em sua obra dramaturgica, irá tomar a defesa deste ser oprimido e cuja natureza primordial é negada. O poeta, por meio de sua poesia, irá interpretar a força feminina que luta para liberar-se da opressão na defesa daquilo que julga sagrado: seu direito a vida, a liberdade, ao mistério do feminino que enquanto dá a vida também é capaz de semear a morte.

As mulheres das tragédias lorquianas fincam seus pés na terra, vivem no ritmo das estações e da cultura de seu país, provocam rios de sangue e sempre estão rodeadas por imagens de flores que simbolizam a beleza e a fragilidade do mundo feminino. Em seu teatro, os protagonistas de suas obras são invariavelmente mulheres: *Mariana Pineda*, *Dona Rosita*, *Bodas de Sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, *La sapatera prodigiosa*, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, mostram mulheres cujas histórias tornam-se signos de um mundo dramático criado pelo homem.

Em Lorca a figura masculina fica relegada a um plano subalterno, embora e via de regra, seja causadora da destruição do feminino. Destruição provocada exatamente pela adoção dos personagens femininos dos padrões de comportamento masculino. O autor retrata com realismo o mundo feminino totalmente dominado e submisso. Um mundo em que os valores do masculino são incorporados aos valores do feminino. Em algumas de suas obras, por exemplo, existe um ser feminino masculinizado que julga, e condena, enquanto sufoca seu próprio sexo. O homem domina o inconsciente feminino e as mulheres vivem e continuam a viver enquanto espelho de uma realidade vivenciada numa Espanha em que uma atmosfera de caos anuncia a aproximação de uma guerra que jogaria irmãos contra irmãos.

A Psicologia feminina é trabalhada nas obras lorquianas com uma profundidade e delicadeza de tons incomuns. Lorca foi confrontado com o mistério existencial e com a vitalidade feminina. São mulheres impressionantes em que corpo, pensamento e emoção são fatores inseparáveis.

São personagens que apresentam diferentes caracteres psicológicos o que revela a capacidade de observação, a riqueza e o realismo que a criação lorquiana atinge. À primeira vista, as mulheres são mostradas como um ser social, com seus preconceitos conservadores, o orgulho de classe, a sua intransigência moral, seu senso de família, etc. A este nível, a mensagem que García Lorca apresenta, em seu teatro, é a que reflete os valores da Espanha.

Em um nível psicológico mais profundo entramos no porão da feminilidade, na caverna do erotismo. Este é o lugar em que a intuição do dramaturgo se manifesta de forma surpreendente. Ele desnuda o consciente e o subconsciente das figuras femininas, de onde se regem os seus amores e seus ódios. Para introduzir-se nas camadas ocultas da alma feminina é preciso deter um grande poder de observação,

mas, para mergulhar neste abismo instintivo e misterioso da sexualidade feminina não é suficiente apenas observar: é preciso entender a psicologia extraordinária do gênero proposto.

O poeta intuiu com uma precisão surpreendente, certos aspectos da sexualidade feminina, geralmente, pouco acessíveis e quase sempre ocultos. Mas como resultado, García Lorca mostrou-se como uma luz prodigiosa refletida no mundo inquietante e misterioso das personagens lorquianas, mulheres que, de certa forma, são apenas o espelho de uma realidade feminina e espanhola que ai se ve refletida.

Esse mundo inquietante do erotismo feminino aparece nas primeiras frases de *Bodas de Sangre*. A Mãe, essa mulher que se horroriza com as armas brancas, admira a sexualidade impulsiva dos homens: “*Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo*” (GARCIA LORCA, 1977, p. 12). O que surpreende em primeiro lugar é ouvir a manifestação de uma mulher conservadora falar com tanta veemência do homem como objeto erótico, realçando sua beleza física “*que es un toro*”, sua bravura e sua força reprodutora.

Em *La Casa de Bernarda Alba*, Adela também se sente irresistivelmente atraída pela virilidade de Pepe Romano. A criação lorquiana projeta simbolicamente a imagem do cavalo: “*El caballo garañon estaba en el centro del corral, ¡ blanco; Doble de grande, llenando todo lo oscuro*” (GARCÍA LORCA, 1996, p. 25). Pepe torna-se o garanhão: uma visão entre alucinada e desejosa do amante que ronda sua casa durante a madrugada.

Expressões deste tipo reforçam uma ideia que aparece insistentemente como elemento importante nas obras de García Lorca. É importante saber, que o desejo sexual nas mulheres é tão forte como nos homens. Fatores que quase sempre eram silenciados na literatura do século XIX e princípio do século XX.

Toda a realidade de uma Espanha marcada por inúmeros conflitos se encontra presente dentro da poesia de Lorca, e o mundo feminino desse universo é condenado ao silêncio por uma sociedade patriarcal cercada de rígidos princípios.

A presença feminina dentro de uma sociedade cheia de regras é demarcada sempre pela própria condição de “ser mulher” numa sociedade dominada pelo poder do masculino, o que se torna quase uma casta. Tal situação produz um comportamento submisso e uma obediência incontestável ao gênero masculino.

Esse mundo feminino é retratado claramente por Federico García Lorca em sua última obra *La Casa de Bernarda Alba*. Texto escrito e finalizado pelo poeta poucos meses antes de seu assassinato, na guerra civil espanhola em 1936. Sua escrita nessa obra entra em erupção com tal violência, que parece estranhamente estar ligada ao futuro próximo da Espanha.

Durante a escrita a excitação do poeta era visível. De acordo com a pesquisa de Ian Gibson, Adolfo Salazar que morava em frente à casa de García Lorca em Madri, foi testemunha da euforia com que ele trabalhava nessa peça: “Cada vez que terminava uma cena, vinha correndo, vermelho de excitação. ‘Nem um pingo de poesia’, exclamava. ‘Realidade! Puro realismo!’ ” (GIBSON, 1989, p. 484). As palavras se transformavam em pontes. Tudo o que o poeta dizia e escrevia era a transfiguração de sua própria realidade.

Lorca apropriou-se da idéia de uma casa sem homens para compor o tema central de *La Casa de Bernarda Alba*. A obra exemplifica o lugar da mulher na sociedade espanhola. Em nenhuma de suas obras, García Lorca deixa tão claro a questão do sacrifício e da violência como nesse “drama de mulheres do povoado da Espanha”<sup>3</sup>.

A personagem da obra, Bernarda Alba, desempenha um acentuado poder sobre as filhas, e como diz Irley Machado “sua ação castra toda a possibilidade de realização erótica das jovens” (MACHADO, 2015). Bernarda, uma mulher cujo corpo é fechado para qualquer possibilidade de afeto impõe uma disciplina rígida a todas as mulheres da casa. O uso da linguagem define o carácter da protagonista. Lorca define Bernarda Alba como: “*Sólo representa lo que es, una mujer desgraciada cuya razón de ser es el odio y la represión que impone a otros, una mujer que emplea el código sociomoral de su sociedad*” (GARCIA LORCA, 1996 p. 94). A fraqueza de Bernarda consiste na sua incapacidade de compreender e aceitar a existência de tudo que não seja a moral do povo. O uso reiterado de palavras impositivas e o uso simbólico da bengala enfatiza sua atitude de poder e dominação, dos quais exacerba:

*En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas e ventanas. Así pasó en casa de mi abuelo. Mientras, podeis empezar a bordar el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas* (GARCIA LORCA, 1972, p 129).

Uma cultura que passa de pai para filho, impregna o corpo social da casa e submete o gênero feminino.

A bengala, presente na obra, é o elo de ligação entre o corpo de Bernarda Alba com o mundo masculino. Ela simboliza o aspecto fálico assumido pela matriarca. Foucault diz: “É numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação” (FOUCAULT, 2004, p. 28). Esse símbolo opressor e dominador revela o confronto cultural da mulher contra o patriarcalismo que a cerca. Um conflito que se instaura no exterior e no interior do ambiente em que vivem as jovens.

*La casa de Bernarda Alba retrata* a condição da mulher espanhola no período inicial do século XX, explorando, entre outras, a temática da liberdade individual contra a repressão social. Trata-se da história de mulheres que viviam confinadas em um espaço limitado, espaço de luto, de silêncios, de mentiras e ciúmes. Fatores propícios ao nascimento de situações trágicas.

Neste universo sufocante, destacam-se algumas figuras femininas que se rebelam, enquanto as demais estão em busca de um modo próprio de conviver com a coerção gerada pela matriarca. Uma história aparentemente simples e comum naquela região, mas, um autêntico mar de desejos e conflitos, onde se destacam a violência, a agressividade e morte.

---

<sup>3</sup> A primeira intenção de García Lorca com o texto *La Casa de Bernarda Alba*, era situar a ação em uma aldeia andaluza numa terra árida. Por isso, o poeta definiu o subtítulo da peça como “Um drama de mulheres nas aldeias de Espanha” segundo Jocelyne Aubé-Bourlignieux.

Um drama em três atos que se configura numa luta humana. Uma guerra para defender o livre arbítrio dessas figuras femininas frente a forças contrárias e poderosas de uma tirana. García Lorca diz: “*Conviene recordar que Bernarda Alba es la personificación de la tiranía, es decir, el enemigo del libre albedrío*” (GARCÍA LORCA, 1972, p. 321).

Na época em que García Lorca escreve *La Casa de Bernarda Alba*, às mulheres era reservado duas esferas: o casamento ou à solidão. Nesses termos, cabia a ela ser donzela, esposa ou viúva. Com muita sorte poderia casar-se com um homem de melhor posição social e do seu agrado, caso contrário, sem um possível matrimônio à vista, tinha como única opção o doloroso isolamento e com ele, o silêncio e a resignação de um corpo amargurado e aprisionado.

O casamento, para essa sociedade, é outro elemento que trazido à tona deixa mais uma vez a marca da força do homem. Pelas falas das personagens da obra *La Casa de Bernarda Alba*, podemos constatar que a mulher assume uma posição passiva em relação aos seus desejos matrimoniais, não podendo expressar-se antes de ser cortejada por alguém. “*¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre? ¡Contesta!*” (GARCÍA LORCA, 1996, p. 131). O poeta, dentro dessa obra, mostra personagens que desnudam o corpo feminino dentro de uma vida social sofrida e esmagada pelo domínio de uma sociedade patriarcal.

No contexto social retratado por García Lorca, as tensões e os conflitos vividos pelas mulheres em decorrência da assimetria das relações de gênero parecem, à primeira vista, insolúveis. O poeta discute questões suscitadas pelas relações de gênero do ponto de vista do feminino.

São das mulheres as experiências de mundo e de vida que ele traz ao centro da ação dramática, de onde elas se pronunciam e afrontam a onipotência do masculino. Oprimidas, elas sofrem um silêncio quase obstinado.

Essas personagens revelam profundamente sua forma de vida em conversas com outras mulheres, dentro da própria obra, e também o fazem no silêncio e na vigilância restrita umas sobre as outras. A poesia que irrompe nos momentos de maior intensidade emocional perpassa pelo corpo dessas figuras sendo libertado através das falas. La Poncia, uma das criadas de Bernarda Alba, denuncia seu modo servil de viver:

*¡Treinta años lavando sus sábanas; treinta años comiendo sus sobras; noches en vela cuando tose, días enteros mirando por la rendija para espiar a los vecinos y llevarle el cuento; vida sin secretos una con otra, y sin embargo, maldita sea! Mal dolor de clavo le pinche en los ojos!* (GARCÍA LORCA, 1996, p. 12).

A maioria das cenas ocorre em espaços de domínio do feminino: interiores domésticos, dos quais em regra geral, os homens são afastados ou até mesmo completamente isolados, mas cuja presença e dominação pairam pesadamente como um espectro. São espaços em que o masculino e o feminino possuem suas funções diferenciadas, como diz a protagonista: “*Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón*” (GARCÍA LORCA, 1996, p. 129), nessa frase, Bernarda Alba deixa claro que cada gênero possui um lugar e uma função.

### 3. Conclusões

O dramaturgo é um homem que vive seu momento e lança figuras que fazem eco a sua intenção poética. Sua arte é um fazer, um refletir e um expressar. Ele consegue amalgamar distintas artes e cotidianos. O diálogo construído com profundidade poética reúne uma infinidade de signos que precisam ser decodificados.

Sabe-se que uma obra dramática, para ser válida, não pode pertencer apenas ao seu autor. O autor libera a obra de seus próprios fantasmas e a incumbe de exorcizar os fantasmas do público. Sua poesia encantatória abraça e assegura a perfeita comunhão entre atores e espectadores.

Federico García Lorca dentro da obra *La Casa de Bernarda Alba* mescla realidade, poesia e teatro em uma linguagem única, transformando-as em possíveis encenações dos palcos espanhóis. Sua dramaturgia é marcada pela obsessiva visão de que o desejo e o sexo são os fios condutores da vida e da morte.

Nessa obra, cada uma das mulheres tem um comportamento diferente das demais, o que destacam várias nuances da sociedade espanhola. Assim como fazem o Estado e a Igreja, Bernarda Alba cerceia a liberdade de suas filhas. Elas representam as figuras femininas da Espanha: mulheres reprimidas e assustadas, incapaz de enfrentar o sistema que as sufocam.

A última peça escrita por García Lorca denuncia o poder político e a força que o Estado e a Igreja exerciam na sociedade espanhola. À personagem Bernarda é oferecida a credencial necessária para reproduzir a opressão masculina que esmaga e sufoca, não apenas a corporeidade e a sensualidade feminina, mas tenta controlar o próprio sentimento e o pensamento da mulher. Adela, a filha que ousou ultrapassar os padrões de comportamento impostos, irá se confrontar com os valores dominadores e com a violência primitiva, de uma sociedade caótica, que vitimou o próprio autor, violência que, segundo Rene Girard para ser aplacada deve sacrificar um de seus próprios membros, e naturalmente será aquele que ousa desafiar-la.

### Bibliografia

AUBÉ-BOURLIGUEUX, Jocelyne. **Lorca ou la sublime mélancolie**. Lonrai: Ed. Aden, 2008.

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BADINTER, Elizabeth. **XY: sobre a identidade masculina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

**BÍBLIA SAGRADA**, 1º Edição de Estudos, tradução dos originais gregos, hebraico e aramaico mediante a versão dos Monges Beneditinos e Maradsous (Bélgica), Genesis, capítulo 20, versículo 20-24, 2009.

BOURDIEU, Pierre. Novas reflexões sobre a dominação masculina. In: LOPES, M. J. M. et al. **Gênero e saúde**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

- DELUMEAU, Jean. **O pecado e o medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18)**. Bauru: Edusc, 2003. V. 1.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2004.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1972.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Bodas de Sangue**. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- GARCÍA LORCA, Federico. **L a Casa de Bernarda Alba**. Madrid: Cátedra, 1996.
- GIBSON, Ian. **Federico García Lorca: uma biografia**. São Paulo: Globo, 1989.
- GIRARD, René. **A violência e o Sagrado**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1991.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. 20<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 2009.
- MACHADO, Irley. **A inquietude trágica: o tempo, o espaço e a morte na trilogia rural de Federico García Lorca**. Uberlândia, Edufu, 2015, (no prelo).
- TOLDY, Teresa M. **As mulheres na Igreja Católica: luzes e sombras ao longo da história**. Revista Theologica, II série, Braga, v. 32, n. 2, p. 219-245, 1997.