

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

IARTE – INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DO MESTRADO EM ARTES

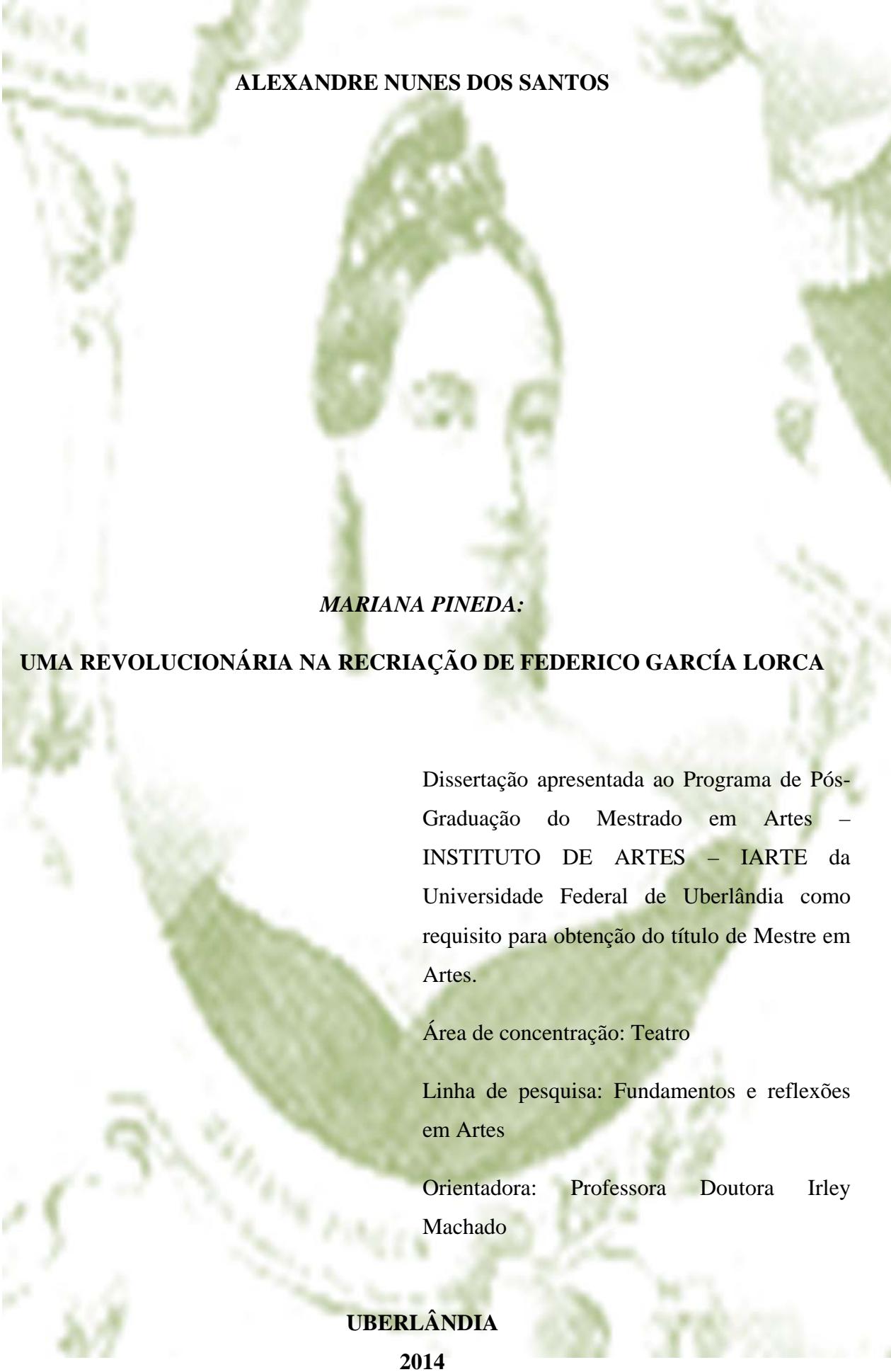
ALEXANDRE NUNES DOS SANTOS

MARIANA PINEDA:

UMA REVOLUCIONÁRIA NA RECRIAÇÃO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

UBERLÂNDIA

2014



ALEXANDRE NUNES DOS SANTOS

MARIANA PINEDA:

UMA REVOLUCIONÁRIA NA RECRIAÇÃO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Mestrado em Artes – INSTITUTO DE ARTES – IARTE da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teatro

Linha de pesquisa: Fundamentos e reflexões em Artes

Orientadora: Professora Doutora Irley Machado

UBERLÂNDIA

2014



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Mariana Pineda: Uma revolucionária na recriação de Federico García Lorca.

Dissertação defendida em 28 de março de 2014.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Irlei Margarete Cruz Machado
Presidente da banca

Prof. Dr. Antônio Lopes Neto
Membro externo

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Agradecimentos

Aos meus pais que sempre apoiaram incondicionalmente todos os meus empreendimentos. Protagonistas do palco de minha vida, a Edna e Edson meu aplauso emocionado e agradecido.

Aos meus avós Terezinha e José Nunes, ternos e solidários amigos, cujo afeto auxiliou-me a vencer mais uma etapa nessa caminhada.

À Professora Irley Machado pela parceria, confiança e constante estímulo. Pela troca, dedicação e acompanhamento nessa busca por um significado maior em minha vida.

Ao Professor Luiz Humberto, aliado fiel em minha busca pelo conhecimento e por ter aceitado compor a banca deste trabalho.

Ao Professor Antonio Lopes pela leitura deste trabalho e pelos gratificantes apontamentos.

À Angélica Silva Costa, amiga e combatente aliada de longas e árduas lutas. Seu apoio e força foram fundamentais neste processo.

À Polyana Ferreira Nunes, companheira de brincadeiras infantis e aliada de batalhas adultas.

À Simone Passos pela disponibilidade e auxílio ao longo deste processo.

À Natália, Leandro e Luana, companheiros de sonhos.

A todos aqueles que derramaram seu sangue para que a humanidade avançasse um pequeno passo...

A Federico García Lorca, o poeta da imensa dor, cuja morte não conseguiu calar sua poesia...

“El recuerdo de mi suplicio hará más por nuestra causa que todas las banderas del mundo.” (MARIANA apud SÁNCHEZ, 2008, p. 294)

RESUMO

MARIANA PINEDA: UMA REVOLUCIONÁRIA NA RECRIAÇÃO DE FEDERICO GARCÍA LORCA analisa a transposição dramática, do processo político da heroína granadina homônima. Celebrada em canções populares que entoam sua luta, Mariana borda uma bandeira liberal durante o governo de Don Fernando VII para agradar ao homem que amava, e foi condenada e executada. Lorca compõe uma obra dramática valendo-se de elementos de caráter telúrico que o fazem discutir questões intrinsecamente humanas a partir de sua heroína que, com seu bordado, defende o amor e liberdade. A personagem histórica Mariana Pineda, que inspiraria a produção artística de Lorca, viveu no início do século XIX e atuou na luta contra o regime monárquico de Fernando VII, realizando ações políticas de caráter partidário, o que a comprometeu com o governo despótico de seu tempo. A heroína defende seus valores de honra e liberdade, característica comum a outras personagens tradicionais femininas do teatro espanhol, em especial, dos dramaturgos do Século de Ouro. Lope de Vega será abordado devido aos aspectos telúricos, a valorização do feminino e aos contos populares que o aproximam do drama lorquiano. Assim, será realizado um estudo comparativo das obras dos dois autores espanhóis tomando como base o drama em estudo: *Mariana Pineda* de Lorca e a tragicomédia *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

Palavras-chave: Mulher. Revolução. Liberdade. Mariana. García Lorca.

RESUMEN

MARIANA PINEDA: UNA REVOLUCIONARIA EN LA RECREACIÓN DE FEDERICO GARCÍA LORCA analiza la transposición dramática del proceso político de la heroína granadina homónima. Celebrada en canciones populares que entonan su lucha, Mariana teje una bandera liberal durante el gobierno de Don Fernando VII para agradar al hombre que amaba, y fue condenada y ejecutada. Lorca compone una obra dramática valiéndose de elementos de carácter telúrico que lo hacen discutir cuestiones intrínsecamente humanas a partir de su heroína que, con su bordado, defiende el amor y la libertad. La personaje histórica Mariana Pineda, que inspiraría la producción artística de Lorca, vivió en el inicio del siglo XIX, actuando en la lucha en contra el régimen monárquico de Fernando VII, realizando acciones políticas de carácter partidario, lo que la hizo contraventora del gobierno despótico de su tiempo. La heroína defiende sus valores de honor y libertad, característica común a otras personajes tradicionales femeninas del teatro español, sobretodo de los dramaturgos del Siglo de Oro. Se abordará Lope de Vega debido a los aspectos telúricos, la valoración del femenino y a las leyendas populares que se acercan al drama lorquiano. Así, se realizará un estudio comparativo de las obras de los dos autores españoles a partir de la base del drama en estudio: *Mariana Pineda* de Lorca y la tragicomedia *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

Palabras Llave: Mujer. Revolución. Libertad. Mariana. García Lorca.

ABSTRACT:

MARIANA PINEDA: A REVOLUTIONARY IN RECREATION OF FEDERICO GARCÍA LORCA García Lorca analyzes the dramatic transposition of the political process of the eponymous heroine grenade. Celebrated in popular songs who sing their fight, Mariana edge a liberal flag during the government of Don Fernando VII to please the man she loved, and ends up being convicted and executed. Lorca composes a dramatic play based on elements of the character that make telluric discussion intrinsically human affairs from his heroine, with her embroidery, stands for love and freedom. Mariana Pineda who inspires Lorcas's artistic production lived in the early nineteenth century, and served in the fight against a dictatorship, conducting partisan political actions, which committed her to the despotic government of her time. The heroine defends her values of honor and freedom, common feature of other female characters in the traditional Spanish theater, especially the dramaturgist of the Golden Age. Lope de Vega is focused due to telluric features, appreciation of the female and elements of folk tales that gets close to the lorquiano drama. Therefore, a comparative study of the project of the two Spanish authors built on the drama under study Mariana Pineda by Lorca and tragicomedy Fuenteovejuna by Lope de Vega will be held.

Keywords: Women. Revolution. Freedom. Mariana. García Lorca.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A HISTÓRIA DENTRO DO DRAMA.....	14
1.1. O papel social da mulher revolucionária	14
1.2. Uma transposição dramática: da heroína histórica à romântica	19
1.3. Mariana e a defesa de leis universais e religiosas.	34
1.4. Três Marianas	39
2. UMA ANÁLISE.....	46
2.1 O popular e o telúrico em Lorca.....	46
2.2 <i>Mariana Pineda</i>: A Bandeira como metáfora	52
2.3 Lorca e Mariana Pineda: em defesa da liberdade	66
3. LORCA E LOPE DE VEGA: A REVOLUÇÃO DO FEMININO	76
3.1 O teatro de Lope de Vega e o <i>Século de Ouro</i> espanhol: Uma retrospectiva histórico – literária.....	76
3.2 <i>Fuenteovejuna</i>: o despertar da força feminina	82
3.3 Laurencia e Mariana Pineda.....	89
3.4 Aproximações entre Lope de Vega e García Lorca.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
ANEXOS	103
Índice de figuras	104

INTRODUÇÃO

Em 5 de junho de 1898 em Fuente Vaqueros, pequena cidade próxima a Granada, nasce Federico García Lorca que, por conta de uma grave doença, demoraria quatro anos para começar a andar. Quando adulto tal enfermidade faria com que o poeta andasse com certo desconforto e fosse impedido de correr. Apesar de seus problemas físicos, Lorca desenvolveu precoce pendor musical trauteando canções populares e ouvindo guitarra. A imaginação do autor, desde cedo, foi maior que as adversidades que enfrentava em sua vida, característica que o marcaria até sua morte. Os problemas motores de Lorca não fizeram dele um recluso, pois, quando menino, era adorado pelas outras crianças, e constantemente convidado as suas casas. O menino Federico jamais se esqueceria das brincadeiras e canções populares que marcariam sua infância e fariam parte de sua obra teatral e poética, como aponta seu biógrafo Ian Gibson: “muitas delas ressurgem às vezes transformadas, às vezes simplesmente sugeridas em sua poesia e teatro” (GIBSON, 1989, p.34). Próximo à sua morte, em 1936, durante a guerra civil espanhola, Lorca viveria um intenso processo criativo onde produziria muitas obras teatrais, poemas e conferências. Lorca possuía inúmeros projetos de direção e composição musical, mostrando, até o último momento, que as arbitrariedades do mundo não calariam sua ação artística que ecoa até nossos dias.

Em sua família, Lorca era estimulado a participar de saraus, tocava piano e usufruía do conhecimento de temas diversos, assíduo leitor, conhecia os clássicos da literatura de seu país, como os grandes dramaturgos Calderón de La Barca, Lope de Vega e Cervantes. Sempre ligado às tradições de sua terra, conversava com camponeses, operários e criados. O povo humilde encantava Lorca com seu jeito simples e seu vasto repertório cultural e oral, composto pelos contos e canções populares disseminados em meio à população andaluza, detentora de uma cultura milenar. Compôs obras teatrais como *El Malefício de la Mariposa*¹, sua primeira obra dramática escrita em 1919. Ficou conhecido por seus dramas rurais, entre eles, a peça *La Casa de Bernarda Alba*², composta em 1936, ano de sua morte. Em suas obras

¹ Traduzida como *O Sortilégio da mariposa*, estreou no mesmo ano em que foi escrita no Teatro Eslava em Madrid, e dirigida por Gregorio Martínez Sierra. Considerada um fracasso, teve apenas quatro apresentações, trata-se de uma parábola sobre frustração, amor e morte. O enredo traz a história de uma comunidade de baratas, onde uma delas, encantada pela poesia, se apaixona por uma mariposa que é encontrada quase morta pelas baratas.

² A personagem Bernarda Alba intervém nas escolhas das suas filhas de forma agressiva e totalitária, cerceando-lhes a liberdade e a própria vida. Sem saída, as jovens obedecem às ordens da mãe abrindo mão de seguir seus próprios caminhos. Porém, a personagem Adela luta contra as estruturas sociais que reprimem a sua pulsão amorosa e sexual, que faz parte do princípio do prazer. Ao se rebelar contra a mãe e se envolver com Pepe El

o dramaturgo criou personagens protagonistas que lutaram por direitos universais como a liberdade, a vivência plena de sua sexualidade, e seus direitos de cidadania.

Lorca cedo se destaca e atua em vários segmentos artísticos, não se fixando apenas na composição de obras teatrais onde a temática da morte e do amor frustrado era uma constante. Seu ecletismo é relatado por Ian Gibson que ressalta que o autor andaluz possuía muitas atividades tendo sido mímico, ator, diretor de teatro, poeta, dramaturgo e atuado em outras áreas destacando-se também como desenhista. A respeito do pendor musical e artístico de Lorca, Gibson acrescenta que ele: “[...] ainda era capaz de cantar músicas folclóricas com sentimento e de desenhar suficientemente bem para merecer louvor de um crítico exigente como Dalí.” (GIBSON, 1989, p.18) O crítico ao qual Gibson faz referência é o pintor surrealista Salvador Dalí, com quem Lorca compartilhou algumas de suas angústias artísticas e intelectuais, em sua juventude.

A partir de sua ligação com Dalí, Lorca passa a ter um contato maior com o movimento surrealista³. Como bem afirma Claudio Castro Filho em *O Trágico no Teatro de Federico García Lorca*, o dramaturgo, na composição de seus dramas, apropriava-se da moral subjetiva e seu estímulo à liberdade imaginativa do movimento surrealista, a propósito, a criação textual do dramaturgo era dotada de rígidos núcleos de significado. Outra característica deste movimento absorvida por Lorca foi a temática da luta contra as repressões humanas, presente nos grandes clássicos do autor como nas obras dramáticas *Yerma*⁴ e *Bodas de Sangue*⁵, bem como *Mariana Pineda*, a peça teatral a ser analisada neste trabalho.

Romano, Adela vivencia sua sexualidade e menospreza os arcaicos valores morais estabelecidos. Em *A Casa de Bernarda Alba* tem-se contato com um universo de personagens que viviam reprimidas dentro de um ambiente frio e hostil. Com a peça teatral, Lorca faz um “recorte” da realidade opressora que se instaurara as vésperas do inicio da ditadura franquista. O povo, representado pelas filhas de Bernarda e por suas criadas, tem seus impulsos vitais castrados pela matriarca, que com sua intolerância e altivez simboliza o governo que estava prestes a oprimir a Espanha. A peça traz o desejo de liberdade representado pela personagem Adela que recusa se curvar aos padrões morais impostos.

³ Não à ditadura da razão! O movimento surrealista pregava a valorização do inconsciente na criação artística. Oriundo do início do século XX, na França, a corrente de atuação representa um grito contra a razão burguesa e seus valores tradicionais dando vazão aos sonhos e ao inconsciente. Na literatura, os autores se deixavam levar pela livre associação de idéias, muitas vezes, criando frases com palavras recortadas de revistas e jornais. No teatro, Antonin Artaud, dentre várias técnicas, desejava unir palco e platéia durante a apresentação das peças teatrais.

⁴ Escrita em 1934, foi apresentada na mesmo ano. Foi, uma das primeiras obras pertencentes à trilogia trágica rural do autor: *Yerma*, *Bodas de sangre* e *A Casa de Bernarda Alba*. A obra contém igualmente elementos que denunciam a opressão feminina. O personagem João, marido da protagonista, deixa de ter relações sexuais com a esposa para poder dormir fora e cuidar das terras que possui. *Yerma* que, há muito mantém o desejo de ter um filho, acaba se frustrando com a atitude do marido e o mata.

⁵ Peça teatral escrita em 1932 e estreada em 1933 em Madrid. Em *Bodas de Sangue*, o Noivo, filho da personagem Mãe, sofre pela fuga da Noiva com Leonardo no dia de seu casamento. O Noivo se sente desonrado por Leonardo e, aconselhado pela Mãe, organiza um grupo de parentes para perseguir os fugitivos e limpar sua honra. Então, ocorre a luta entre o Noivo e Leonardo. Os dois homens se ferem, se entre matam, um ferido pelo punhal do outro.

A poesia lorquiana revela o amor do poeta por sua pátria e o respeito pela natureza que o circunda. Ao estudar suas obras, entramos em contato com nossas emoções mais íntimas, nossa verdadeira natureza a partir das imagens telúricas de seu teatro, que trazem à tona as emoções e sentimentos vividos por seus personagens. Gibson, relata o caráter telúrico da obra do poeta:

Sua obra, em grande parte pela força das imagens telúricas, faz-nos experimentar esse mistério mais agudamente talvez que qualquer outro poeta do século. Se é verdade que os poetas são os últimos animistas em nossa sociedade industrial, Lorca é seguramente um dos maiores. Lendo-o, ou assistindo a suas peças, penetrarmos num mundo pré-lógico, presidido pela lua, em que o homem é mais um fio no intrincado tecido da vida. (GIBSON, 1989, p.20)

Neste ambiente criado pelo poeta, os elementos da natureza ganham força para representar os sentimentos mais intrínsecos aos seres humanos, em especial, os sentimentos femininos: suas heroínas denunciam questões universais, prementes de serem abordadas em qualquer época. Em *Mariana Pineda*, Lorca nos revela a história da revolucionária que, por amor, bordou uma bandeira liberal durante o governo de Don Fernando VII, e acabou sendo condenada e executada. A Mariana Pineda que inspiraria a criação do poeta viveu no início do século XIX, e atuou na luta contra um governo monárquico, realizando ações consideradas impróprias para as mulheres de seu tempo.

Estudar a história da revolucionária Mariana Pineda, pode nos levar a entender a escolha do dramaturgo pelo tema que faz reviver uma mulher considerada um mito nacional. A luta da granadina por um governo mais justo e que respeitasse o direito à cidadania de seu povo motivou o dramaturgo. Mariana coloca em evidência a inferioridade dos sexos ao se expor e atuar fora do domínio do lar numa época em que às mulheres cabia apenas o rígido dever de cuidar da família e da educação de seus filhos.

Conhecer os estereótipos atribuídos ao universo feminino faz-se necessário para entender a dimensão da luta da protagonista lorquiana. Mariana defende seus valores de honra e liberdade, característica comum a outras personagens femininas do teatro espanhol, especialmente dos dramaturgos Calderón de la Barca, Lope de Vega e Cervantes. Devido à genialidade de suas obras, o período em que tais autores atuaram que compreende os últimos 30 anos do século XVI e os primeiros 30 do século XVII, foi denominado de *Século de Ouro* do teatro espanhol. A influência destes dramaturgos e a forma como abordam a questão da repressão feminina, chega até Lorca. Por isso, mencionaremos algumas obras teatrais dos

dramaturgos do *Século de Ouro* que respeitaram e representaram as angústias e os rígidos limites aos quais eram submetidas às mulheres espanholas de uma maneira geral. Assim, de forma mais ampla, será enfocado o estudo de direitos universais de todos os indivíduos representados pela personagem revolucionária de Mariana Pineda.

No capítulo I intitulado *A História dentro do Drama* faz-se uma análise a respeito dos antecedentes históricos que influenciaram o comportamento revolucionário e da transposição dramatúrgica da história de Mariana Pineda, realizada por Lorca. Uma menção à *Revolução Francesa* é feita, pois, acredita-se que tal evento impulsionou avanços sociais, econômicos e culturais e teve grande repercussão na Espanha de Mariana Pineda, propiciando à heroína, um caminho para sua atuação política. Em seguida, apresenta-se um estudo acerca da transposição dramatúrgica de Lorca, onde teóricos discutem sobre as possíveis falhas e acertos na escolha do autor, na recriação de sua versão do grande mito da heroína. Far-se-á uma alusão aos governos tirânicos que fizeram parte da história espanhola e impediram a realização da liberdade e da cidadania femininas do tempo de Mariana Pineda, extirpando direitos humanos da personagem, bem como, posteriormente, do próprio autor. Piero Menarini em sua obra *Mariana en Dos Dramas románticos* aborda outros dois dramaturgos que usaram o mesmo tema em suas criações. Tal fato permitirá uma análise comparativa entre os dois autores e García Lorca.

No segundo capítulo intitulado *Uma análise* serão estudadas as canções populares que inspiraram Lorca na recriação dramática de Mariana Pineda; os preceitos que norteiam as ações da personagem criadas pelo dramaturgo e, analisados os aspectos ligados ao poder, liberdade e ordem para facilitar a interpretação da obra. A morte da heroína será mencionada em paralelo com as ações políticas e o consequente assassinato de García Lorca, pois, acredita-se que Lorca foi vítima de uma ditadura tão cruel como a enfrentada pela personagem histórica que o inspirou.

No terceiro capítulo uma aproximação aos dramaturgos do *Século de Ouro* do teatro espanhol, especialmente a Lope de Vega, será feita. Encontra-se na obra dos dois autores espanhóis, Lorca e Lope, aspectos semelhantes ligados aos personagens, que favorece um estudo. A personagem feminina, Laurencia de *Fuenteovejuna*, ao empreender uma luta pela sua honra e liberdade e defender a honra das mulheres de sua aldeia, se aproxima de *Mariana Pineda*.

A HISTÓRIA DENTRO DO DRAMA

1.1 O papel social da mulher revolucionária

Na obra teatral *Mariana Pineda*, revela-se a história da revolucionária que, para agradar ao homem que amava, borda uma bandeira liberal durante o governo de Fernando VII, o que a leva a ser condenada e executada. O poeta utiliza o tema da revolução apenas como “pano de fundo” para trazer à tona a história de uma mulher que acredita ver, em seu amado, a possibilidade de realizar-se. Porém, seu eleito, Pedro, se mostra sem vontade para levar adiante o relacionamento com Mariana. Esta, por sua vez, tem todas as suas angústias e frustrações expostas no ato de bordar a bandeira revolucionária. Na prisão, se depara com a dura realidade e sofre a decepção de ver frustrados seus projetos afetivos. Sem a possibilidade de ter seu companheiro e condenada à morte, Mariana aceita o fracasso de seu sonho de amor, mas não desiste de lutar pelo que acredita: o direito à liberdade.

Antes de adentrarmos na análise dramatúrgica de *Mariana Pineda*, torna-se importante ressaltar as profundas transformações sociais e políticas oriundas da *Revolução Francesa*⁶ que se refletiram na Europa de uma maneira geral. A partir deste relevante fato histórico, que promoveu a passagem da Idade Moderna para a Idade Contemporânea, em 1789, as mulheres puderam, pela primeira vez, participar de forma mais contundente dos rumos dos acontecimentos políticos de suas nações. Mesmo que tais ideais de “igualdade, liberdade e fraternidade”, propostos pela revolução, tenham se tornado uma quimera devido à ação do Imperador Napoleão Bonaparte, este processo, em sua origem, teve maciça participação do público feminino. A ação das mulheres nesta revolução propiciaria uma atitude política que não era compatível com o papel convencional de esposa e mãe do período. A intensa luta pela cidadania e liberdade oriundas deste período histórico influenciaria a geração de Mariana Pineda.

⁶ Em 1789 houve, na França, uma Revolução cujos ideais de Igualdade, Liberdade e Fraternidade se espalharam mundo afora. A Revolução ocorreu quando o governo do rei Luís XVI, que só privilegiava o clero e a nobreza formados pelo Primeiro e Segundo Estado, foi destituído pela grande parte da nação francesa pertencente ao Terceiro Estado, formada principalmente por camponeses e operários. O governo monárquico e o clero, bem como a nobreza, se assustaram com a força dos sublevados do Terceiro Estado que tomou a Bastilha, prisão onde o rei mandava seus prisioneiros para serem torturados.

A estudiosa Gloria Espigado Tocino da *Universidade de Cádiz* publicou um artigo intitulado *Mariana en su contexto. Españolas entre la Ilustración y el Romanticismo* no livro de M^a Ángeles Gálvez y Paula Sánchez Gómez *La Granada de Mariana Pineda: lugares, historia e literatura* onde situa a importância da *Revolução Francesa* para as mulheres espanholas, especialmente, para a heroína Mariana Pineda. A autora destaca que a sociedade europeia daquele período se encontrava em um profundo processo de transformação. No âmbito econômico, Tocino cita a *Revolução Industrial*⁷ que começou na Inglaterra e irradiou-se por todo o continente, configurando uma sociedade definitivamente urbana. No âmbito institucional e político, a autora aponta que a *Revolução Francesa* destruiu o poder monárquico absolutista, promovendo a divisão dos poderes e a transformação do suíto em um cidadão, promovendo, a partir daí, uma verdadeira revolução intelectual, cultural e científica. Todas estas transformações e ideais chegaram até a Espanha de Mariana Pineda, mesmo tendo demorado para que uma verdadeira revolução social mais profunda mudasse os rumos da comunidade andaluza, estritamente rural e patriarcal de então.

O processo que se originou com a *Revolução Francesa* fez com que as mulheres tomassem parte em lutas sociais, o que outrora lhes era negado por um tradicional discurso histórico de exclusão. Esta revolução seria o estopim que abriria o caminho para que Mariana Pineda pudesse atuar de forma política em sua comunidade andaluza, anos depois. A mulher passaria a questionar seu papel social e lutaria abertamente por seus direitos de cidadã. Fato que proporcionaria o surgimento de heroínas femininas, pois, eram necessárias mulheres que se tornassem símbolos deste novo momento social. Tocino questiona o tratamento histórico dado à Mariana Pineda:

*Mariana Pineda no es sino la muestra fehaciente de un protagonismo tantas veces regateado, la excepción en medio de la regla del silencio a que ha sido sometida la acción y el pensamiento generado por mujer y es, por tanto, pertinente que nos interroguemos acerca de los condicionantes que ha hecho de ella un ícono elevado a la categoría de mito, para determinar, finalmente, si ello ha sido a pesar o precisamente por su sexo, por ser una mujer.*⁸ (TOCINO, apud SANCHEZ, 2008, p. 32-33).

⁷ Período em que ocorreu a transição de métodos de produção artesanais para a mecanização que se configurou no sistema fabril. A Revolução se iniciou na Inglaterra devido às grandes reservas de carvão utilizado para movimentar máquinas e locomotivas a vapor e minério de ferro, matéria prima essencial no período. O mercado consumidor inglês e a mão de obra em demasia contribuíram para o desenvolvimento do processo que trouxe vários benefícios como o baixo preço das mercadorias e o acelerado ritmo de produção e graves problemas, como a fome e grande massa de desempregados.

⁸ Mariana Pineda, é a prova irrefutável de um protagonismo tão freqüentemente poupado, exceto por meio da regra do silêncio que foi submetido à ação e pensamento gerado por mulher e é, portanto, apropriado que nós interroguemos sobre os fatores que a tornaram um ícone elevado a categoria de mito, para determinar finalmente se o fato se deu, apesar ou talvez por causa de seu sexo, por ser uma mulher.

A luta para a consolidação dos direitos femininos não foi fácil. Ao mesmo tempo em que se elegiam figuras que pudessem comprovar a igualdade entre os sexos e entre os direitos e deveres femininos, uma gama de filósofos publicava conceitos que insistiam na divisão de tarefas dentro do lar, onde aos homens cabia a tarefa de prover a subsistência de suas famílias, enquanto, às mulheres, caberia o cuidado da casa e da prole. Dentro deste panorama, a exaltação de uma figura feminina como Mariana Pineda que atuava politicamente e desprezava atividades domésticas, destituía o mito de superioridade masculina do imaginário popular. A teórica Tânia Machado em sua análise revela a importância da representação feminina durante o período da *Revolução Francesa*, embora não da forma como a imagem de Mariana seria usada na Espanha. A iconografia foi uma das armas usadas para definir e limitar o papel feminino no processo revolucionário de 1789. Anteriormente, imagens foram usadas para representar as mulheres acima dos conflitos internos ou como mães abnegadas, caridosas e heroicas. A maternidade tornava-se então dever cívico, e servia para limitar a atuação política das mulheres. Assim, pode-se afirmar que a imagem da mulher, usada, tanto nas iconografias, como na eleição de mitos nacionais, servia para revelar as duas polaridades de uma guerra entre aqueles que defendiam seus direitos políticos e os que os rechaçavam.

Outra mulher cuja imagem foi constantemente explorada tanto por seus defensores como por inimigos políticos, em pleno período da *Revolução Francesa*, foi Georgiana Spencer, a Duquesa de Devonshire. Representante da classe nobre inglesa foi defensora do partido *whig* do parlamento daquele país, que defendia uma posição mais liberal do governo monárquico, como a abolição da escravatura e a legitimação da independência americana. Em 1789, a duquesa se encontrava na França e chegou a tentar interceder pela vida dos soberanos Maria Antonieta, sua amiga íntima e o rei Luís XVI. A duquesa tinha um pensamento mais liberal, porém, horrorizou-se com os rumos sanguinários da revolução, em que líderes políticos de diferentes classes, incluindo o rei e a rainha, foram guilhotinados. Em meio a uma Paris marcada pela violência das ruas, Georgiana discutia política de forma pacífica com os líderes do partido patriótico como La Fayette, correndo sério risco de vida. A sensível Georgiana gostava de ouvir as opiniões das diversas facções políticas, e acreditava que, diferente do agressivo processo revolucionário francês, na Inglaterra, a monarquia sempre deveria ser equilibrada com o parlamento.

Georgiana foi considerada imperatriz da moda e chegou a fazer com que muitas mulheres copiassem o penteado de seus cabelos, em formato de torre com uma grande pena

de pavão. Toda a sua empatia e carisma a fizeram uma verdadeira celebridade nacional, o que a transformou em uma importante peça na decisão dos rumos de sua pátria. Em sua biografia realizada pela pesquisadora Amanda Foreman, há o relato de que a duquesa foi a primeira mulher a ir às ruas fazendo campanhas políticas em 1784 em defesa de seu partido na Inglaterra antes mesmo da *Revolução Francesa*, o que gerou escárnio e surpresa entre os membros da classe mais abastada que associaram sua vitoriosa ação política à prostituição e suborno, formas consideradas, pela preconceituosa nobreza, como as únicas capazes de fazer com que uma mulher se destacasse politicamente. Georgiana não possuía uma cadeira no parlamento, mas, nos bastidores, cativava os amigos mais próximos, influenciando diretamente na tomada de importantes decisões a respeito do futuro da pátria inglesa.

Foi a partir da *Revolução Francesa* que as mulheres da alta sociedade passaram a investir mais profundamente em suas atividades como escritoras e promotoras de eventos artísticos e culturais. O espírito cívico que passou a predominar eliminava a distinção entre os cidadãos. Mulheres como Claire Lacombe e Pauline León, presidentes do *Clube de Cidadãs Republicanas Revolucionárias*⁹ e a guerrilheira Théroigne de Méricourt que lutou para que as mulheres tivessem o direito de portar armas, assumiram atitudes políticas inéditas e podem ser consideradas as predecessoras de Mariana Pineda, que, anos mais tarde, lutaria por uma nação andaluza mais justa. Tal processo revolucionário, apesar de ter levantado questões relevantes com relação ao papel social da mulher, não provocou transformações políticas que propiciariam um diálogo com as feministas contemporâneas. A ditadura napoleônica causaria um retrocesso em qualquer transformação que legitimasse algum progresso no sentido da igualdade de gêneros e direito de cidadania às mulheres. Porém, as lutas pelo direito a cidadania e igualdade para as mulheres seguiriam pelo século XIX de forma esporádica, tendo como uma de suas representantes Louise Michel¹⁰, grande intelectual francesa que foi exilada diversas vezes devido ao seu envolvimento em processos revolucionários e em sua luta pelos

⁹ Formado por mulheres da alta burguesia e representantes das classes mais populares. O clube atuou politicamente tanto em assembléias como em atos conclamando uma participação efetiva da mulher na sociedade e pelos ideais revolucionários do período. Porém, o objetivo central das mulheres do grupo eram defender a pátria e a Revolução. Para isso, procuraram se instruir politicamente aprendendo a Constituição e as leis da República, participando dos atos cívicos, chegaram a propor a formação de uma Companhia das Amazonas que consistiria num grupo de mulheres armadas para lutar contra o inimigo interno enquanto os homens protegiam as fronteiras.

¹⁰ Louise Michel foi militante anarquista e uma das maiores figuras da Comuna de Paris. Aos 26 anos, desenvolveu importante atividade literária, pedagógica e política. Ligou-se com várias personalidades revolucionárias da Paris dos anos 60. Em 1871, participou ativamente dos acontecimentos da Comuna de Paris e foi deportada para Nova Caledônia. Retornou à França em 1880 e, bastante popular, multiplicou ações em favor dos proletários. Recebida calorosamente pela população, retomou suas atividades de infatigável militante, pronunciando conferências, participando em reuniões políticas. Após seu retorno, interessada em literatura, publicou inúmeros textos e poemas sob o pseudônimo de Enjolras, dentre eles, a obra *A Miséria*.

direitos humanos. Michel teria, inclusive, sido a criadora da “bandeira negra” símbolo dos ideais libertários, e usada em processos revolucionários de tempos posteriores. O ato desta revolucionária nos remete à ação similar de Mariana Pineda que também bordou uma bandeira liberal para lutar contra o regime totalitário de seu país.

A Espanha ainda teria de percorrer um longo caminho até conseguir atingir o grau evolutivo que a França conquistara com a *Revolução Francesa*. Os progressos advindos desta conflagração tardariam a iniciar uma trajetória considerável naquele país. Um dos motivos para o retrocesso espanhol foi o fato de que, em pleno início da *Revolução Industrial*, o país ainda era extremamente agrário com acentuada atividade têxtil, e formado de comunidades cuja intolerância religiosa e leis morais patriarcais ainda imperavam. Tocino afirma que alguns frades e religiosos chegaram mesmo a publicar textos onde pregavam a valorização da família e do matrimônio bem como do papel leal e submisso da mulher de dedicada esposa do lar e abnegada mãe. A restrição imposta às mulheres, que mal poderiam se atrever a escrever um livro por correrem o risco de estarem cometendo um atentado ao pudor, ou serem simplesmente ridicularizadas publicamente por falta de talento ou competência, fazia com que muitas utilizassem pseudônimos masculinos, ou dedicassem suas obras a uma dama da alta sociedade, conseguindo, desta forma, um bom escudo contra um possível ataque. Algumas se transformaram em boas tradutoras de importantes obras estrangeiras. Outras chegaram a se graduar pela *Universidade de Alcalá de Henares* como a literata M^a. Rosario Cepeda. Mesmo não havendo transformações tão densas como a vivida pelas mulheres da nação francesa, as mulheres espanholas, lentamente, foram conquistando seu espaço social e político, como bem afirma Tocino:

*En definitiva, las mujeres del XVIII, las españolas también, empujaban, con más o menos dificultad, con más o menos intensidad, en la dirección de asumir un decisivo protagonismo en la vida social, haciéndole visibles, pese a los obstáculos interpuestos, en un importante abanico de opciones.*¹¹
(TOCINO apud SÁNCHEZ, 2008, p. 49).

Mariana Pineda nasce em 1804 numa sociedade em que as mulheres ainda estavam longe de alcançarem seus direitos plenos à cidadania, mas onde muitas cidadãs já começariam, lentamente, a lutarem por uma vida mais livre e igualitária. Assim, a granadina foi influenciada pelas ações de mulheres num tempo de profundas transformações, e segue

¹¹ Em suma, as mulheres do século XVIII, as espanholas também abriam caminho com mais ou menos dificuldade, com mais ou menos intensidade, na direção de desempenhar um papel decisivo na vida social, tornando-se visíveis, apesar dos obstáculos interpostos em um importante leque de opções.

adiante, em sua curta vida, lutando para que os direitos de todos os seres humanos fossem respeitados. Em 1808, Napoleão Bonaparte invade a Espanha empobrecida e enfraquecida por sucessivas guerras estrangeiras, e ajuda a instaurar o governo do tirano Fernando VII que inicia um regime ditatorial no qual Mariana viveria até sua condenação à morte em 1831. A luta da granadina legitima o pensamento de Tocino para quem a guerra é um poderoso aliado para a liberdade das mulheres propiciando “[...] *el escenario para la desobediencia del mandato patriarcal*” (TOCINO apud SÁNCHEZ, 2008, p. 51). Porém, a guerra traz às mulheres, uma crueldade que Tocino afirma como sendo uma invasão do corpo feminino, o que, para os conquistadores, faria parte do território a ser conquistado:

*Apesar de las apariencias, solo podemos imaginar la guerra como una maldición que cae sobre el conjunto de los seres humanos y que, incluso, manifiesta un plus de crueldad sobre el cuerpo de las mujeres, vejado y violentado, como símbolo de la quintaesencia enemiga, como parte del territorio que se ha de conquista*¹². (TOCINO apud SÁNCHEZ, 2008, p. 51)

Talvez, este seja um dos motivos que levaram à prisão e condenação de Mariana Pineda: seu corpo transforma-se em metáfora do território andaluz maculado pela opressão à sua terra e a seu povo. Na morte de Mariana, é erigida a lápide de sua própria pátria marcada por um regime opressor, que elegia apenas um circunscrito grupo social para desfrutar de privilégios negados a maioria dos povos que ajudaram a formar a identidade cultural de seu próprio país.

1.2 Uma transposição dramática: da heroína histórica à romântica

Teóricos de várias e diferentes épocas discutem acerca da postura de Federico García Lorca sobre a criação dramatúrgica da obra teatral *Mariana Pineda*. Nascida em meio ao turbilhão político da ditadura de Fernando VII, a personagem histórica, lutou pela defesa da constituição de 1812, anos após sua promulgação, prestando serviços a anarquistas expatriados ao favorecer a troca de correspondências de cunho político, dentre outras ações, consideradas impróprias e subversivas para uma mulher de seu tempo.

¹² Apesar das aparências, só podemos imaginar a guerra como uma maldição que recai sobre o conjunto dos seres humanos e, até mesmo, manifesta uma maior crueldade sobre o corpo da mulher, humilhada e violada, como símbolo por excelência do inimigo, como parte do território que este viria a conquistar.

Alguns detalhes acerca da figura de Mariana valem a pena serem ressaltados para melhor análise da transposição dramática realizada por García Lorca a partir do fato histórico. Mariana Pineda nasceu no dia 1º de setembro de 1804 em meio a um tremor de terra que assustou a população espanhola. Essencialmente católica, a população e o clero celebravam, nas paróquias, durante muitos anos, uma missa solene como pagamento das promessas feitas, para que tal catástrofe não se repetisse. O Exmo. Sr. Don Francisco Izquierdo Martínez em seu discurso em homenagem ao bicentenário de Mariana Pineda fez alusão ao nascimento da granadina ao afirmar: “(...) *la vida de Mariana, desde el mismo vientre de su madre, es una comoción impresionante que, posiblemente, marcó su actitud posterior.*¹³” (IZQUIERDO MARTÍNEZ, 2004, p. 10). Pode-se deduzir que Izquierdo associa o nascimento de Mariana ao terremoto como prenúncio da existência da heroína. Como toda heroína, a vida pessoal de Mariana foi marcada por graves atribulações, mesmo antes do temível terremoto que marcou seu nascimento.

O pai de Mariana, Mariano de Pineda era capitão de navio e tinha linhagem nobre, seu pai, Don Antônio de Pineda, o então avô de Mariana, foi ouvidor e governador da corte da Real Chancelaria de Granada. Por uma incrível ironia do destino, o governador da mesma Chancelaria, Ramón Pedrosa, havia de perseguir, acusar e executar a bisneta de seus antecessores. Mariano de Pineda apaixonou-se por María de Dolores Muñoz, jovem sem linhagem nobre. O amor dos enamorados não foi suficiente para vencer a diferença de classes. Mesmo assim, viveram juntos por um tempo e tiveram dois filhos, um de nome Rafael que morreu ainda criança e Mariana Pineda, que, próxima a seu nascimento, foi declarada filha natural por Mariano, o que lhe assegurava o direito à herança do pai. Após o nascimento da filha Mariana, Dona Maria Dolores foge sem levar a criança, mas rouba dinheiro, roupas, móveis e acaba sendo denunciada às autoridades por Don Mariano.

Após a fuga da mãe e a precoce morte do pai, Mariana fica sob a tutela de seu tio cego, José de Pineda, que decide se casar aos 48 anos e a deixa na miséria. Os confeiteiros José de Mesa e Úrsula de La Presa ficam com a guarda de Mariana. Não recebem a menor ajuda do tio, porém, cuidam de Mariana com verdadeiro amor e dedicação, atenções e afetos negados pela família de seu pai.

Lorca nada evoca, em sua recriação, que se refira ao passado e filiação de Mariana. O que se depreende da obra é que Mariana seria um membro esquecido de sua abastada família

¹³ A vida de Mariana, desde o ventre de sua mãe, é uma locomoção impressionante que, possivelmente, marcou sua posição posterior.

paterna, não fosse o fato dela se ter tornado o vulto representativo da liberdade e da luta contra a ditadura espanhola. Ao mapear a árvore genealógica de Mariana, percebe-se que há registros de toda a sua ascendência paterna e nenhum registro sobre a sua ascendência materna. Pode-se pensar que, se Mariana tivesse apenas uma origem humilde, sem a influência da ascendência paterna oligárquica e “aristocrática” não teria tido o reconhecimento de sua figura e, talvez, de sua ação política. Seus envolvimentos políticos e seu espírito revolucionário fizeram com que ela tivesse um destaque maior que sua própria família paterna e fosse lembrada até a atualidade.

Mariana casou-se aos 15 anos com o cadete de infantaria Manuel de Peralta de 25 anos, com quem teve dois filhos: José María e Úrsula María. Manuel de Peralta era “negro”, nome dado aos partidários do sistema constitucional, morreu precocemente em 1822, deixando Mariana viúva aos 18 anos. No início da obra de Lorca, Mariana já está viúva com seus dois filhos e borda a bandeira liberal que servirá como desculpa ou como prova para condená-la a morte, por crime contra a pátria. No drama, Mariana está enamorada de Pedro Álvarez de Sotomayor, um “negro” que se encontra refugiado e perseguido pela polícia. A partir do conhecimento processado por seus biógrafos, sabe-se que a personagem histórica, manteve um romance com seu primo liberal Fernando Álvarez de Sotomayor. De acordo com Izquierdo Martínez, Fernando teria sido preso e fugido da prisão vestido de franciscano religioso, por intermédio de Mariana, que o auxiliou. Lorca pode ter se inspirado no envolvimento da heroína para compor a personagem fictícia de Pedro Álvarez de Sotomayor que carrega o mesmo sobrenome de Fernando.

A perseguição sofrida por Mariana Pineda pelo governador da Real Chancelaría de Granada, Ramón Pedrosa, que foi transposta por Lorca para o drama da heroína granadina. Na obra de Lorca, Mariana é presa, condenada e chantageada por Pedrosa, que cobra dela um envolvimento sexual, ao qual ela se nega. A jovem também se nega a entregar seus companheiros em troca de sua liberdade. A partir da análise dos dados biográficos da Mariana histórica, constata-se que a heroína era vigiada por Pedrosa que rondava sua residência, fechando o cerco contra a revolucionária. Mariana foi vítima de vários processos devido às suas constantes ações no âmbito político como, por exemplo, a ajuda na fuga de alguns companheiros liberais da prisão. Denunciada diversas vezes e condenada à prisão, Mariana ao ser processada, serve-se do artifício de afirmar-se enferma, trancando-se em casa, artimanha que se repete e que a coloca em prisão domiciliar. Dada à morosidade dos processos e constatada culpa de Mariana, Ramón Pedrosa começa a vigiá-la com mais frequência. No

drama, Mariana realmente borda a bandeira liberal que causa sua condenação, na realidade histórica, a jovem pode ter sido vítima de um golpe tramado por Pedrosa que conseguiu colocar a bandeira dentro de sua casa para puni-la.

Ao analisar a história da heroína que inspirou Lorca a criar sua personagem, percebe-se tratar de uma mulher que atuou efetivamente de forma política, colaborando com o processo revolucionário em favor da causa liberal. Porém, para alguns estudiosos como Izquierdo Martínez, seus atributos políticos foram esquecidos por Lorca na composição de sua obra teatral. Para Izquierdo, o autor ao criar a peça teatral, compôs uma Mariana apaixonada, coquete, reduzindo o envolvimento político da figura histórica que atuou. O crítico relata seu desapontamento com a obra, que em sua opinião, mostra uma Mariana com ideais diferentes da heroína que o inspirou. No drama é o amor por um homem que faz com que a jovem cumpra seu destino trágico e não o amor pela causa liberal, o autor acrescenta que Lorca desdenha os valores patrióticos da protagonista e destaca:

*Y el caso de Federico es el mejor de los casos, pues ha habido escritor que empequeñeció tanto la figura de la heroína que la rebajó a bicho vergonzante de sainete, del sainete trágico a la manera XIX, haciendo de ella un ser vociferante, estúpido, desvergonzado y pendón.*¹⁴ (IZQUIERDO MARTÍNEZ, 2004, p.9)

Para a estudiosa Antonina Rodrigo, Lorca foi eficiente ao compor *Mariana Pineda*, privilegiando a temática das canções de cunho popular que atravessaram o tempo e se disseminaram de forma intrínseca no imaginário do povo espanhol. Canções que o poeta teria ouvido ainda em sua infância. Nas canções, o povo realça a beleza da heroína, seus traços sutis, sua jovialidade, e a suposta fixação do governador Ramón Pedrosa pela jovem, atração que, inclusive, teria dado motivo ao algoz para chantageá-la a fim de que ela entregasse seus companheiros políticos em troca de sua liberdade. Ao se voltar para a análise destas canções, A. Rodrigo comprehende que é nelas que se encontra a real história da heroína recontada pelo próprio povo, detentor do conhecimento dos fatos históricos. No imaginário popular, Mariana é vítima das circunstâncias da luta pelo amor e pela liberdade, atormentada por um algoz astuto e hipócrita, como mostra o breve trecho da canção popular:

*Marianita era de Granada,
su belleza debió inspirar*

¹⁴ E Federico é o melhor dos casos, pois houve escritor que diminuiu tanto a figura da heroína que a rebaixou a um bicho vergonhoso de sainete, do sainete trágico à moda do século XIX, tornando-a um ser ruidoso, estúpido, sem pudor e bandeira .

*a Pedrosa, coronel infame
su lujuria insolente infame
su lujuria insolente y audaz.* (RODRIGO, 2005, p.63).

A canção traz uma Mariana bela e inspiradora da luxúria de Ramón Pedrosa, tese defendida por alguns estudiosos, para quem Pedrosa teria tentado seduzir Mariana. Outros teóricos como Izquierdo Martínez rejeitam veementemente tal tese e argumentam que não haveria a menor hipótese do frio e inescrupuloso governador ter se encantado por Mariana.

Izquierdo Martínez rebate a tese de Antonina e afirma que tais canções tiveram inspiração inicial na imagem que Pedrosa e seus companheiros quiseram difundir de Mariana, uma mulher frágil, sensível, apaixonada e vítima de seu destino. Na visão do teórico, foi o próprio governo totalitário quem propagou tal imagem a fim de atenuar a importância e os valores históricos de Mariana como mulher atuante na política e nos rumos da sociedade espanhola. A propósito de Pedrosa e da difusão da imagem popular imortalizada nas canções, Izquierdo arremata:

(...) el pueblo se engaña con sus presentimientos, pues los romances y cantares no surgen del pueblo, nos los inventa el pueblo. Es el pueblo el que los difunde, creyéndose autor de ellos, y contribuyendo inocentemente a la manipulación e minimización de un personaje político que, como enseña, podía hacer mucho daño al régimen dictatorial de Fernando VII. Y, en esta trampa y ya pasados los años de represión, siguen cayendo escritores y autores teatrales. Y la plaga llega hasta nuestros días.¹⁵ (IZQUIERDO MARTÍNEZ, 2004, p.24)

A respeito da imagem de mulher bela e encantadora, acredita-se que, realmente a heroína tenha possuído tais atributos, defendidos por muitos teóricos e inclusive pelo seu primeiro biógrafo José de Peña e Aguayo, com quem Mariana teria tido um breve enlace amoroso. Beleza que teria sido também motivo de sua condenação, como argumenta Izquierdo Martínez. Ele acredita que o antigo Reitor da Universidade de Granada, Júlian Herreira, teria assediado Mariana e, sem resultado, acabou por cultivar um desafeto, o que o fez colaborar com Pedrosa, na trama para colocar a bandeira liberal na casa da jovem a fim de acusá-la e condená-la. Izquierdo acrescenta que o próprio filho de Mariana relatou na época

¹⁵ o povo se engana com os seus sentimentos, pois as baladas e canções não surgem do povo, o povo não as inventa. O povo as difunde, acreditando ser autor delas, e inocentemente contribuindo para a manipulação e minimização de um personagem político que, como indica podia causar muito dano ao regime ditatorial de Ferdinando VII. E nessa armadilha e já passado os anos de repressão, seguem caindo os autores teatrais. E a praga chega até nossos dias.

que a mãe não sabia bordar e as criadas da casa afirmavam nunca terem visto a bandeira liberal ali, antes do dia em que foi encontrada. Fato é que a jovem chamava a atenção de influentes figurões da época, tanto políticos, reitores e historiadores que também tiveram sua contribuição para a disseminação da imagem mítica criada em torno de sua figura. Izquierdo Martínez lembra a afirmação de José Francisco Luque, importante historiador da época de Mariana que a conheceu pessoalmente:

Presencia noble y majestosa, ojos azules, pero de mirada penetrante y cariñoso; tez blanca cual la nieve del Veleta; rubio el cabello como el mismo oro; sonrosado el rostro; bellos, perfectos sus contornos; pura como el céfiro de la mañana; inocente, compasiva, bondadosa para con el desvalido: he aquí, termina el escritor, el conjunto de las gracias y hechizos con que naturaleza dotara aquel ser sobrenatural.¹⁶ (LUQUE apud IZQUIERDO MARTÍNEZ, 2004, p.13)

Assim, constata-se que a beleza de Mariana, tão difundida pelas canções populares, lembrada por biógrafos e historiadores, era realmente verdadeira.

Izquierdo Martínez também relata que a Mariana histórica se comportava de modo bem diferente da protagonista lorquiana em seus relacionamentos amorosos, que inclusive, foram mais numerosos. A bela despertava um grande fascínio entre aqueles que a conheceram, seus olhos azuis e tez branca, aliados à sua forte personalidade e empatia fizeram com que ela fosse cortejada por vários pretendentes e vivesse intensas paixões. Izquierdo afirma que, para a revolucionária, a causa política estava em primeiro plano, enquanto os seus enamorados a enaltecia e a colocavam em primeiro lugar em suas vidas. Assim como aponta o teórico, Mariana pouco tempo depois de se casar com Manuel de Peralta, enviúva aos 18 anos, e demora um ano até recobrar sua alegria. Porém, após longo luto, ela se apaixona pelo Capitão Casimiro Brodett, grande militar. O capitão chegou a solicitar em 1824, licença para contrair o casamento com Mariana, mas não obteve aprovação quando lhe exigiram regularização política que, em tempos de ditadura, seria a abjuração a seus princípios patrióticos liberais e a fidelidade ao monarca absoluto. Izquierdo afirma que, conforme estudo de Antonina Rodrigo, há indícios de que o Capitão Casimiro jamais esqueceria seu amor granadino, e morreria solteiro sete anos após a execução de sua amada, completando,

¹⁶ Presença nobre e majestosa, olhos azuis, de um olhar penetrante e carinhoso; pele branca como a neve de Veleta; cabelo vermelho como o próprio ouro; rosto rosado; contornos belos, perfeitos; pura como o zéfiro da manhã; inocente, compassiva, bondosa com os desamparados: assim o escritor termina, a descrição de todas as graças e encantos com que a natureza dotou este ser sobrenatural.

conforme relato da mãe de Casimiro, a Senhora Carbonel, quatorze anos de fidelidade ao seu grande amor.

Izquierdo esclarece que Mariana se aproximava apenas de homens que lutavam pela causa liberal que defendia com afinco. Ou seja, diferente da heroína de Lorca, a Mariana histórica não se aproximou da causa liberal por causa de algum enamorado, mas ao contrário, foi no seio da luta contra o governo despótico de seu tempo, que ela encontrou seus possíveis amores. A inversão promovida por Lorca na recriação de *Mariana Pineda*, foi o que desagradou à Izquierdo Martínez. Este aspecto da Mariana histórica pode ser ainda mais evidenciado devido à maneira como aconteciam seus relacionamentos. Mariana não foi tão fiel ao amor do capitão Broddet. Após a separação, ela teria se envolvido com outro liberal, seu primo Fernando Álvarez de Sotomayor a quem teria ajudado a fugir da prisão, disfarçado de franciscano, com barbas postiças, gorro negro e enorme rosário de madeira em 1828, como já citamos. Além de Fernando, Mariana teria ajudado inúmeros liberais, inclusive seu tio don Pedro García de la Serrana, pai de seu namorado naquele momento, os quais a revolucionária prestava auxílio, visitando-os na prisão.

Após fugir da prisão, Fernando teria se escondido na casa de Mariana, que também escondia outros refugiados do governo de Fernando VII. O envolvimento dela com seu primo revela que a jovem era leal a sua causa política e à luta por uma nação mais justa e igualitária. O comportamento da Mariana histórica se difere da heroína lorquiana, mas o romance é transposto para o personagem de Pedro na obra teatral. Assim como o personagem Pedro no teatro, a Mariana histórica também coloca a pátria em primeiro plano, acima de suas realizações amorosas, que perdem importância, em meio à luta empreendida, por um governo mais justo. Pedro é apenas um personagem fictício, mas pode ter um equivalente histórico e pode ser a representação de Fernando Álvarez de Sotomayor, cujo nome, Lorca usa para seu personagem.

Na obra *La Granada de Mariana Pineda: lugares, historia y literatura*, M^a Ángeles Gávez Ruiz e Paula Sánchez Gómez trazem na introdução, a crítica de Ortiz de Villajos, para quem a comoção popular diante da figura de Mariana é maior pelo fato da heroína ser, não apenas uma mulher generosa e preocupada com causas políticas, mas também, por ser bela. O sentimentalismo espanhol neste caso, para o autor, ganha vulto. Resignação, luta e beleza juntos, numa única figura, fazem com que Mariana deixe seu legado para futuras gerações. Ortiz é outro crítico que questiona a transposição dramática de Lorca e sugere que tal fato distorce a verdade histórica e, num outro extremo, chega a afirmar que a beleza da jovem é

um detalhe sem importância para seu algoz. Sonia Hernández Hoyos, ao fazer algumas considerações sobre a visão de Ortiz, pondera: “*la belleza de la joven no supone más que un detalle sin importancia, lo mismo que su juventud y su sexo, porque lo importante en Mariana, lo que solivianta a Pedrosa, es su adscripción política, esto es, que ella fuese liberal*”¹⁷ (HOYOS, 2008, p 23). Hoyos acrescenta que Ortiz acredita que o valor histórico de Mariana acaba ficando em segundo plano frente às imagens sobre sua beleza que imperam na arte e no imaginário popular. Ele sugere que Lorca, atribui a Mariana, um mero papel anedótico e decorativo sem enfatizar seus feitos políticos, num momento em que viriam bem a calhar, às vésperas da ditadura de Primo de Rivera. O enfoque que Lorca dá na relação amorosa entre Mariana e Pedro desagrada Ortiz que vê seu papel de mulher transgressora, peremptoriamente reduzido.

Ortiz de Villajos menciona uma ruptura entre a figura histórica de Mariana e a personagem difundida pelas canções populares, pela literatura e por Federico García Lorca em sua obra teatral. Para Villajos há uma desvalorização do papel político de Mariana quando as ações da heroína são recriadas dramaturgicamente, esquecendo-se seu real valor. O denodo de uma mulher que lutou de forma tão ativa pela causa liberal é diminuído, mesmo que Lorca a eternize em sua obra teatral. Em sua crítica Sonia Hoyos tem a percepção da cisão de duas frentes de pensamento referentes à reconstituição da figura de Mariana Pineda, uma que vem da arte e outra da história, quando faz a seguinte ponderação:

[...] Así, habría dos líneas en constante pugna, con sus seguidores-enfrentados, a veces, de manera irreconciliable-: la primera consideraría que la vida y muerte de Mariana Pineda sólo podría o debería leerse en clave política, los acontecimientos más significativos de su vida lo son por ser el resultado o la consecuencia de una clara visión y participación en la esfera de lo público desde planteamientos liberales; la segunda, por su parte, emerge inmediatamente después de la ejecución a través de esa poesía de carácter pretendidamente popular, se iría perpetuando-legitimando en lo sucesivo (sobre todo en cristalizaciones literarias) y descifra la resolución de Mariana Pineda, sus gestos, en clave amorosa [...]”¹⁸ (HOYOS, 2008, p. 21)

¹⁷ A beleza da jovem não é mais do que um pequeno detalhe, como a sua juventude e sexo, porque o que importa em Mariana, o que agita Pedrosa é a sua afiliação política, ou seja, ela era liberal.

¹⁸ Assim, haveria duas linhas em luta constante que seus seguidores enfrentaram por vezes de forma irreconciliável-: a primeira considerou que a vida e a morte de Mariana Pineda só poderia ou deveria ser lida em termos políticos, os eventos mais significativos de sua vida devem ser o resultado ou consequência de uma visão clara e participação na esfera pública a partir de abordagens liberais; a segunda, por sua vez, surge imediatamente após a execução através de uma poesia de caráter supostamente popular, que iria perpetuar-se legitimando posteriormente (especialmente em cristalizações literárias) a resolução de Mariana Pineda, seus gestos, em chave amorosa.

Outra reflexão que vale ser analisada vem de Paula Sánchez Gómez em seu artigo *Entre La muerte y el recuerdo* e que reflete sobre os valores atribuídos à heroína no decorrer do tempo. Para a autora, a imagem de Mariana vem sendo utilizada para defender divergentes discursos ideológicos de poder a partir de cada momento histórico que se configura na Espanha. Para os republicanos de 1931, valia ressaltar a lealdade de Mariana com seus compatriotas ao ser executada e ao ter se recusado a delatar seus companheiros. Tal atributo de Mariana, idolatrado neste período, servia para mostrar o papel da mulher, o de leal companheira do homem. A coincidência de sua morte com a eclosão do Romantismo¹⁹ no início do século XIX propiciou, a partir de sua grande personalidade, uma imagem de Mariana de Pineda em certa medida, falseada. Naquela época a autora acredita que “[...] para unos, en ícono liberal o republicano, y para otros, tan solo en una víctima inocente asesinada por venganza de un supuesto amor desdenado.”²⁰ (SÁNCHEZ, 2008, p. 312). Sánchez acredita que Lorca trouxe uma Mariana mais coquete e sem os valores patrióticos devidos, como já afirmado anteriormente.

No centenário de sua morte, Mariana foi lembrada, com entusiasmo, às vésperas da proclamação da Segunda República enfatizando seus ideais de lealdade e sua coragem. O escritor Juan Aguilera Sastre em seu artigo *La República de la Libertad: Homenaje a Mariana Pineda* mostra o momento das comemorações em prol do centenário do seu nascimento. Sastre ressalta que, em Madrid, houve um movimento para defender o feminismo e conamar as mulheres a participarem da comemoração de um momento histórico digno de importância para o gênero. Tal movimento não obteve tantas adeptas, mas serviu para reforçar o trabalho de algumas mulheres atuantes que publicavam em periódicos e jornais, além de atuarem politicamente em algumas frentes, participando de assembleias e congressos. Uma destas mulheres foi a socialista María Lejárrara que utilizou a figura de Mariana para expressar seu desejo de que a pena de morte fosse extinta. Lejárrara considerava que a pena de morte era tão arcaica como os autos de fé e as cruzadas e elabora um discurso inflamado acerca da defesa de seus ideais:

Un Gobierno de hombres honrados no debe, ni un instante, consentirse a sí mismo la posibilidad legal de emplearla. Cuanto más noble un hombre, más

¹⁹ Movimento artístico marcado pela subjetividade, interioridade do eu, ao nacionalismo, na busca de cores locais como Lorca fez, quando se propôs a recriar a trajetória de um mito nacional em sua obra dramática. Voltando-se para si, os poetas retratam o drama humano, os amores trágicos. O movimento surge nas últimas décadas do século XVIII na Europa e perdura até o século XIX quando é marcado pelo lirismo e subjetividade.

²⁰ para alguns, em ícone liberal ou republicano, e, para outros, apenas uma vítima inocente assassinada por vingança de um suposto amor desprezado.

*humano, y cuanto más humano, más humilde. Todos podemos, hay que reconocerlo humildemente, caer en la tentación: de pánico, de angustia, de ira, ante la mala fe del adversario, ante la posible traición de un compañero... [...]*²¹ (LEJÁRRARA apud SASTRE, s/ ano, p. 164).

E, no final, deixa claro que a extinção da pena de morte seria a melhor forma de recordar e honrar a memória de Mariana Pineda. Maria Lejárrara afirma que Mariana foi abandonada pelo homem que amava e esperou até o último momento ser salva por seu primo Fernando Álvarez de Sotomayor ou algum outro companheiro que ela havia auxiliado, após anos de dedicação à causa libertária. Desta forma, pode-se afirmar que Lejárrara defende a ideia de uma Mariana romantizada, a mesma defendida por Lorca na reconstrução de seu personagem, na obra teatral homônima. A ideia da mulher que espera, e é fiel à causa de seu amor até o fim, sem titubear, demonstra coragem e bravura. No centenário de Mariana, Jose de Peña e Aguayo Neto relembrhou o drama de Lorca e defendeu sua representação. Lorca, porém, se manteve imparcial e, sem muita empolgação, não representou o drama, talvez sentindo que o clima político não era favorável à efervescência das comemorações do centenário da revolucionária. Este teria sido o único motivo para que Lorca não se esforçasse em representar a obra cuja protagonista, desde a infância, o fascinara.

Lorca, quando sua família se transfere para Granada, via na praça defronte a sua residência, ainda garoto, a estátua de Mariana Pineda, e se deixa fascinar pela imagem da mulher que, um século antes, tivera a coragem de desafiar um poderoso governo totalitário. Posteriormente, Lorca se lançaria numa profunda pesquisa a respeito das facetas da vida da revolucionária, principalmente de sua vida amorosa. Fosse amor aos filhos, à causa liberal, à Fernando Álvarez de Sotomayor, ou a pátria, Lorca passaria a considerar Mariana uma mártir da liberdade. Pesquisadores ávidos pela verdade dos fatos históricos, não partilharam da mesma compreensão de Lorca. Ian Gibson destaca que Lorca contou a seu amigo Melchor Fernández Almagro, sua real pretensão ao compor Mariana Pineda. Melchor, entusiasmado, acreditou que o enfoque dado por Lorca era o mais coeso possível, o que nos é contado pelo biógrafo de Lorca:

Quanto ao projeto da peça sobre Mariana Pineda, Melchor demonstrou entusiasmo sem limites: o tema era excelente, e o enfoque escolhido por

²¹ Um governo de homens honestos não deve, por um momento, isentar-se legalmente do direito de usá-lo. Quanto mais nobre um homem, mais humano, e quanto mais humano, mais humilde. Todos podemos, é preciso reconhecer humildemente, cair na tentação: de pânico, ansiedade, raiva, ante a má-fé do adversário, ante uma possível traição de um companheiro ...

Lorca- expressar a verdade poética, não a servilmente histórica- parecia-lhe certo, aliás, o único. Melchor reconhecia, ademais, que a tomada da rédea política da Espanha por mais outro general reacionário propiciava a “exaltação” da figura de Mariana Pineda. (GIBSON, 1989, p. 162)

O general em questão era Primo de Rivera que, em 1923 autonomeou-se presidente de um diretório militar e proclamou estado de guerra suprimindo liberdades públicas, promovendo a abolição do Parlamento, de sindicatos de esquerda, instaurando assim uma terrível ditadura que duraria sete anos. A situação política da Espanha impulsionou ainda mais o poeta a criar uma peça sobre sua heroína. O sentimento de Lorca, como aponta Gibson, era compartilhado por Melchor, para quem a ascensão de Rivera ao poder “simbolizava o retorno ao século XIX, (um século) que nossos pais não foram capazes de transpor”. (GIBSON, 1989, p. 162). Para Lorca, rememorar um passado histórico, tão similar à situação política vivida por seu país, só podia ser feito a partir da poesia eternizada pelas canções populares sobre Mariana Pineda, escutadas em sua infância. Assim, pode-se entender a defesa de Antonina Rodrigo a respeito da escolha de Lorca pela força e poesia das canções populares. Porém, como já dito anteriormente, os estudiosos Ortiz de Villajos e Izquierdo Martínez acreditam que Lorca, ao optar por tal procedimento de recriação, produziu uma Mariana politicamente fragilizada. Mas Lorca, diferentemente dos fatos históricos, ao criar uma Mariana que borda uma bandeira em prol do futuro de seus filhos, de sua pátria e de seu amado, nos traz uma mulher dona do sentimento mais revolucionário de toda história, o amor.

Gibson intensifica a discussão e esclarece que, apesar da intenção política, o significado mais profundo da criação de Lorca não é um ataque direto à ditadura de Primo de Rivera: “Parece mais provável que Lorca estivesse falando do tratamento que deu ao amor. Mariana é, acima de tudo, uma mulher apaixonada.” (GIBSON, 1989, p. 172). Certamente, esta paixão e entrega ao amor fez com que Mariana fascinasse e tocassem fundo a sensibilidade do poeta andaluz. A protagonista tem consciência que somente a volta à democracia permitiria a ela viver plenamente seu amor ao lado de Pedro: sua última esperança de ser feliz. Assim, a partir do ponto de vista dos estudiosos Antonina Rodrigo e Ian Gibson, a figura enamorada de Mariana é importante na recriação de Lorca. Enquanto para Ortiz de Villajos, seria necessário inserir na obra toda a luta partidária de Mariana e deixar em segundo plano as questões afetivas, intrínsecas ao drama de Lorca.

Beatriz Domínguez Hermida disserta a respeito da transposição dramática de Lorca em *Mariana Pineda* e nos elucida que, devido às escolhas do dramaturgo, a obra pode ser

considerada tanto histórica como “intra-histórica”, ou seja, pouco fiel aos fatos históricos, mas leal aos interesses poéticos do autor. Para a estudiosa, a obra pode ser considerada histórica devido às escolhas feitas similares às circunstâncias históricas reais: Espaço (Granada), tempo (primeira metade do século XIX) e temática histórica tratada (execução de Mariana Pineda), porém seria intra-histórica pelo caráter dado à protagonista, em sua ambientação dramática, ao tratamento do tempo, dos personagens e do desenlace da obra como um todo. Ciente das similaridades e diferenças da Mariana de Lorca com a Mariana histórica, Hermida acrescenta que, com esta obra, o dramaturgo andaluz rompe com os paradigmas de criação próprios aos princípios do século XX, onde se dava prioridade a uma realidade convencional e reconhecível ao público, limitando a capacidade recreativa do autor. Assim pode-se entender que a teórica traz um pensamento que reforça e defende a criação proposta por Lorca. Quando o dramaturgo cria um personagem fornecendo sua própria interpretação de fatos e acontecimentos históricos, confere uma personalidade exclusiva a seu processo criativo, não deixando de trazer a essência da figura histórica. Desta forma, Izquierdo Martínez, ao defender a rígida veracidade histórica na criação de *Mariana Pineda*, poderia estar protegendo, mesmo sem perceber, uma prática burguesa que imperava na cena espanhola e que tolhia o potencial criador de dramaturgos e encenadores.

Embora desrespeite alguns fatos históricos do tempo da ditadura de Fernando VII, Lorca proporciona, com seu drama, uma realidade reconhecível ao público, não no sentido da rigidez histórica, mas com relação à escolha da recriação baseada em canções populares. Assim o dramaturgo rompe com as regras do teatro burguês que pregam sempre a fidelidade na recriação de fatos históricos.

Beatriz Hermida acrescenta mais uma razão para que Lorca tenha optado pela escolha de uma verdade eternizada através dos contos populares: a importância da arte como instrumento de transmissão oral, transformada numa experiência coletiva. Por isso a maioria das obras de Lorca era lida para amigos e intelectuais antes de ser publicada ou representada. Tal atitude o protegia da tendência de elaborar um teatro mercantil, efêmero e consagrado a um público único. Seu tempo era um amanhã, em que se pudesse encontrar a viva presença de tradições da cultura andaluza. A respeito da importância da transmissão oral para Lorca, o teórico Peter Burguer acrescenta:

Se observa la importancia que para el escritor granadino tenía la transmisión oral tanto en su vida como en su obra. Esta preferencia por incluir lo popular y lo orgánico en el arte no sólo contestaba a la tendencia burguesa de elaborar un arte mercantil y alejado de la tradición sino que

*además compartía la intención vanguardista de experimentar lo estético*²² (BURGUER apud HERMIDA, 2011, p. 100).

Para Hermida, Lorca compôs uma obra teatral com uma linguagem marcadamente poética e diminuiu, consideravelmente, a autoridade do caráter histórico criando um drama de caráter e de tradição popular.

A Mariana, baseada nos contos de origem popular, sofre e tem consciência de seus atos em prol da comunidade e daqueles a quem ama. Este caráter da protagonista está presente na obra de Lorca. Na peça teatral, apesar de todas as chantagens e acusações sofridas, a jovem se mantém íntegra, cônscia de que bordou a bandeira por amor.

Na defesa da recriação dramática de Lorca, Hermida traz uma declaração do próprio Lorca, datada de 1924, em resposta a Fernando de Los Ríos, que criticava sua obra, acusando-a de não ser política. Nela, o poeta esclarece suas reais intenções ao criar Mariana Pineda:

*[...] el éxito de la obra, me ha convencido de que no es ni debe, como quisiera don Fernando [de los Ríos], ser político, pues una obra de arte puro, una tragedia hecha por mí, como sabéis, sin interés político y yo quiero que su éxito sea un éxito poético.*²³ (GARCÍA LORCA in MARTÍN apud HERMIDA, 2011, p. 93).

A partir desta declaração, Lorca defende sua criação poética, e assume que não pretendia, em nenhum momento, realizar uma obra panfletária, e atacar a política de seu país. Outra característica do teatro histórico, com seus valores burgueses, descrita por Hermida, refere-se à escolha de um herói do passado que personifique e enalteça as virtudes nacionais enfrentando um inimigo exterior. Lorca, ao contrário do padrão burguês de criação, opta por um conflito interno, a luta entre os liberais e absolutistas dentro da ditadura de Fernando VII. Como já relatado anteriormente, a estátua de Mariana serviu de inspiração para que o poeta compusesse seu drama e relembrasse a figura da heroína de sua nação. Nas palavras do próprio dramaturgo:

Todos los héroes del siglo XIX español que tienen una estatua han tenido también ya su dramaturgo. La única que no lo tenía era Mariana Pineda, quizá porque ésta necesitaba su poeta. Yo tenía era Mariana Pineda, quizá

²²Se observa a importância que teve para o autor granadino a transmissão oral tanto em sua vida como em sua obra. Esta preferência por incluir o popular e o orgânico na arte não só contestava a tradição burguesa no desenvolver de uma arte comercial, mas também compartilhava com a experiência estética da vanguarda.

²³ o sucesso da obra, me convenceu de que ela não é e não deve, como gostaria Fernando [Rios], ser política, pois uma obra de arte pura, uma tragédia feita por mim, como você sabe, não revela interesse político e eu quero que o seu êxito seja um êxito poético.

*porque ésta necesitaba su poeta. Yo tenía en Granada su estatua frente a mi ventana, que miraba continuamente. ¿Cómo no habría de verme obligado, como homenaje a ella y a Granada, a cantar su gallardía?*²⁴ (GARCÍA LORCA apud HERMIDA, 2011, p. 94).

A estátua de Mariana Pineda que García Lorca contemplava, tem uma mão no peito, simbolizando o amor e, na outra mão, traz uma bandeira como representação da liberdade. Como relata Hermida, ela teria transmitido certa passividade a Federico García Lorca que, ao observar o seu semblante, pensou na própria história da heroína, marcada pela inércia. Esta sensação inspirou o poeta a criar uma Mariana marcada por uma longa e desditosa espera e pela crença em seu próprio resgate por Pedro Álvarez de Sotomayor, seu amado, enquanto estava na prisão.

O ato de Mariana bordar a própria bandeira liberal também detém a atenção de Beatriz Hermida que esclarece que, ao atribuir à Mariana tal ação, Lorca a aproxima do povo justamente pelo bordado ser uma prática popular e de transmissão orgânica. Desta forma, uma característica popular seria levada para a revolução. A ação de Mariana também remete ao mito de Penélope, heroína que usaria o bordado como forma de esperar o seu amado. Em sua *Mitologia Grega*, Junito de Souza Brandão analisa o mito da heroína descrito na *Odisseia*²⁵ de Homero.

Penélope é filha de Icálio, um príncipe espartano, e é pedida em casamento por Ulisses. O pai de Penélope, ciumento e protetor da filha, propôs inúmeros jogos para que Ulisses pudesse competir pela mão de sua filha. Ulisses vence os desafios propostos, porém um ano depois de casado, acaba deixando Penélope para ir para a Guerra de Tróia. O pai da jovem, mais uma vez, intervém e exige o término do casamento, mas ela se recusa a se separar do marido. Todos desacreditavam da volta de Ulisses, porém, Penélope, esperançosa da vinda do esposo, ignorou os pretendentes que apareciam e criou vários artifícios para afastá-los. Junito destaca que a Penélope da Odisseia representa o: “[...] símbolo perfeito da fidelidade conjugal. Fidelidade absoluta ao herói, ausente durante vinte anos. Dentre inúmeras mulheres que tiveram seus maridos envolvidos na guerra de Tróia, Penélope teria sido a única a não sucumbir aos “demônios da ausência” [...].” (BRANDÃO, 1997, p. 315). Mas para

²⁴ Todos os heróis espanhóis do século XIX, que também tiveram uma estátua têm seu dramaturgo. A única que não tinha era Mariana Pineda, talvez porque ela precisava de seu poeta. Granada teve sua estátua na frente da minha janela, observava-a continuamente. Como não haveria de ser obrigado, como uma homenagem a ela e a Granada, a cantar sua coragem?

²⁵ Poema épico da Grécia Antiga, continuação da Ilíada do mesmo autor. Conta a história das viagens e aventuras de Odisseu (Ulisses), herói da guerra de Tróia, em seu regresso para casa. Penélope estava à espera do herói, tecendo e desfazendo seu bordado, a fim de adiar o possível casamento com um novo pretendente.

manter-se fiel a seu esposo, Penélope teve que usar de astúcia. Um de seus artifícios foi o de alegar que teceria uma mortalha para o funeral de Laertes, pai de seu marido, comprometendo-se a escolher o seu pretendente após o término da obra. Durante o dia, aos olhos de todos, Penélope trabalhava tecendo, mas, à noite, secretamente, desfazia o trabalho feito.

Uma das variantes do mito conta que a artimanha de Penélope durou quase vinte anos, mas ela acabou sendo descoberta por seu pai. Ajudada pela deusa Atená, logo propôs um jogo ao seu progenitor. Os pretendentes deveriam tomar o arco de Ulisses nas mãos, conseguir armá-lo e fazer passar uma flecha pelo orifício dos doze machados. Ulisses, disfarçado de mendigo, conseguiu armar o arco e acertar o orifício de todos os machados sem errar nenhum. A seguir, exterminou os pretendentes, revelando sua real identidade. Porém, Penélope, longe do marido há vinte anos, não estava plenamente convencida de que o homem que venceu o duelo proposto era mesmo Ulisses, então, lhe pediu que descrevesse o seu leito conjugal. Ulisses deu uma descrição fidedigna do leito, citando a origem da cama construída com tronco de oliveira da Grécia.

Penélope representa o mito da feminilidade, da mulher que anseia, espera, tece e acalenta nos momentos de dor, ausência e desafeto: fazer e desfazer, o ciclo infindável de uma angustiante existência, alimentada apenas pela esperança. A referência mitológica de Penélope em *Mariana Pineda* se evidencia em alguns momentos. Mariana, ao bordar a bandeira liberal, também tem seu destino constantemente adiado com a suposta vinda de seu amado. Porém, o tempo passa e a angústia da jovem que borda por amor, vai aumentando gradativamente até sua prisão. Após ser presa, Mariana ainda espera ser resgatada, o que não acontece. A angústia de Mariana e a esperança da vinda do amado aparecem em alguns momentos da obra como na seguinte passagem:

¿Pedro de mi vida! ¿Pero quién irá?
Ya cercan mi casa los días amargos.
¿Y este corazón? ¿Adónde me lleva,
que hasta de mis hijos me estoy olvidando?
¡Tiene que ser pronto y no tengo a nadie!
¡Yo misma me asombro de quererle tanto!
¿Y si le dijese... y él lo comprendiera?
¡Señor, por la llaga de vuestro costado! (GARCÍA LORCA, 1990, p. 68).

A aflição de Mariana pela espera de Pedro é tão grande que a jovem chega a se esquecer, até mesmo, de seus filhos. O tempo é amargo e insuportável, bem como são os dias

da Penélope mítica, que tece e desfaz, guardando apenas a esperança. A paixão também causa medo e assombra Mariana.

Cada ponto de seu bordado é um sinal de que a vida pode voltar a seguir seu curso normal, é um ponto de luz, de sonho e desejo. Porém, de repente, a vã espera toma conta da existência de Mariana. Então, assim como Penélope, que a noite desfaz o trabalho do dia, a heroína lorquiana percebe que borda seu destino sobre uma tela vazia, um destino que, ao contrário da mulher mítica da Odisséia, não a conduz a realização amorosa, mas ao abandono e à morte.

1.3. Mariana e a defesa de leis universais e religiosas

As revoluções sempre foram necessárias para que a igualdade e a liberdade possam fazer parte da vida dos cidadãos. Para Raymond Williams, em sua obra *Tragédia Moderna*, a necessidade de revolução está presente e se manifesta como uma desordem nas comunidades que estão a procura de uma nova ordem. No sistema capitalista, a ordem dominante está imbuída de elementos que provocarão uma nova desordem gerando a desigualdade e a humilhação. Neste panorama, o autor acrescenta: “Havendo tais circunstâncias, a revolução continua necessária, não porque alguns a desejem, mas porque não pode haver ordem humana aceitável enquanto a humanidade irrestrita de todos os homens for negada na prática” (WILLIAMS, 2002, p.17). Pode-se afirmar que é esta a causa pela qual a heroína lorquiana lutará até o fim de sua vida. Como um reflexo da causa em que o poeta acreditava, ao oferecer sua vida e sua poesia para que a posteridade pudesse usufruir de direitos humanos essenciais, os mesmos que lhe foram negados.

A luta de Mariana por direitos universais parece ser uma constante no próprio contexto de diferentes obras dos autores. A tragédia elisabetana, cujo maior expoente foi o dramaturgo William Shakespeare, segundo Claudio Castro Filho teria influenciado a criação dramatúrgica de Lorca. Para Raymond Williams a tragédia elisabetana tem como caráter fundamental a determinação por “uma relação muito intrincada entre elementos de uma ordem herdada e elementos de um novo humanismo: um espírito formador de aspiração, dignidade, compaixão.” (WILLIAMS, 2002, p.51). Mariana, ao defender todos estes valores, é diretamente afetada por uma sociedade e uma moral formada por condutas impostas a partir de um sistema autoritário aceito como verdade absoluta. Assim, pode-se entender melhor a escolha de Lorca. Para Hermida, a heroína histórica luta por uma causa política, em um tempo

determinado. Enquanto a heroína intra-histórica de Lorca foi movida por sentimentos universais: ódio, injustiça e, acima de tudo, por amor. Um amor que a fez agir com dignidade até o fim de sua vida, despertando sentimentos de compaixão.

O povo espanhol não se revoltou com a condenação sofrida por Mariana Pineda, um cortejo formado pelas freiras do convento e por padres acompanhou, atônito, a firmeza da heroína enquanto caminhava para uma morte degradante. Paula Sánchez relata a postura dos religiosos frente à coragem de Mariana: “[...] crecía el fervor en los religiosos que la auxiliaban, y el terror de los circunstantes a vista de un espectáculo tan imponente”²⁶. (SÁNCHEZ, 2008, p. 292). O povo, porém, não abandonou Mariana Pineda: após sua execução, colocaram uma cruz de madeira sobre seu túmulo, embora isso fosse proibido aos condenados pelo regime ditatorial da época. O momento anterior à execução é lembrado no texto de Lorca quando, então, ela é chantageada pelo alcaide Pedrosa que lhe propõe a delação de seus companheiros em troca de sua liberdade, ao que a revolucionária responde:

*¡No quiero que mis hijos me desprecien! ¡Mis hijos tendrán un nombre claro como la luna llena!
¡Mis hijos llevarán resplandor en el rostro,
que no podrán borrar los años ni los aires!
Si delato, por todas las calles de Granada
este nombre sería pronunciado con miedo.* (GARCÍA LORCA, 1990, p.160)

Ao ser pressionada, Mariana lembra de tudo o que seu ato representaria, para os filhos, e, como uma verdadeira heroína trágica, ela escolhe a morte com dignidade à desonra. Consciente, caminha para o sacrifício e nega-se a entregar os amigos. Heroína por amor a Pedro, mas, sobretudo à liberdade e à honra. A transposição poético-dramática do autor ao recuperar em parte a realidade histórica, talvez nos faça entender a razão pela qual, após a execução da Mariana, os granadinos colocaram uma toalha negra em suas janelas, no dia do aniversário de Fernando VII, como forma de protesto contra o assassinato da jovem. Em seu drama, Lorca não faz referência ao cortejo que acompanhou a execução de Mariana Pineda, mas relembra os momentos em que ela esteve presa no convento. Assim como a personagem dramática, a Mariana histórica manteve-se íntegra e consciente da necessidade de seu ato até o momento da execução. Sem tentativa de fuga ou desespero, ela teria dito: “*El recuerdo de mi*

²⁶ crescer o fervor nos religiosos que a ajudaram, e o terror dos espectadores para ver espetáculo tão imponente.

*suplicio hará más por nuestra causa que todas las banderas del mundo.*²⁷"(MARIANA apud SÁNCHEZ, 2008, p. 294).

Numa comunidade de forte vivência religiosa marcada pela igreja católica, Mariana chega a ganhar aura de santa. Por pouco, não foi canonizada, pois, em 1837 as Cortes constituintes chagaram a aprovar a instauração de uma festa anual para a comemoração de sua morte. Para Beatriz Hermida, Lorca retrata poeticamente três momentos em que se pode ver clara alusão à imagem de santa de Mariana Pineda. Um destes momentos ocorre quando Mariana está presa dentro do convento de Santa María Egipciaca, e duas personagens: Noviça¹ e Noviça² conversam sobre ela. As Noviças fazem alusão ao fato de a jovem estar rezando e, uma delas, observa que ela está: "[...] blanca! Reluce su cabeza en la sombra del cuarto." (GARCÍA LORCA, 1990, p. 133). Aqui se faz evidência à luz que ilumina a escuridão do quarto de Mariana. A descrição também pode remeter à imagem de uma auréola. Outro momento que poderia evidenciar a santidade de Mariana seria a presença de um grande número de pássaros na cena, no dia de sua execução, e um terceiro momento, quando a revolucionária, ao ouvir sua condenação, senta-se com as mãos cruzadas sob o peito e deixa sua cabeça cair numa divina atitude de resignação e entrega. A atitude que lhe confere santidade consiste na luta pela defesa de uma causa em prol de seu próximo e, em aceitar sua condenação com abnegada resignação.

A aproximação da personagem lorquiana ao arquétipo de santa faz parte da vivência e do imaginário de um poeta que nasceu em um país marcado pela forte presença da Igreja Católica. A Igreja aliada ao rígido autoritarismo patriarcal marcou a formação do pensamento do povo espanhol. Lorca sofreu os efeitos de uma rígida criação católica que influenciou diretamente sua angústia existencial como ser humano e, consequentemente, sua criação poética. A ideia do sofrimento como punição e castigo está presente em outras obras de Federico García Lorca. Na peça teatral *A Casa de Bernarda Alba*, Lorca traz a história de Bernarda, uma matriarca que encarna os rígidos valores morais e sociais de seu tempo e inibe a pulsão erótica de suas cinco filhas ao lhes impor um luto de oito anos ocasionado pela morte de seu marido. Adela, a mais jovem, proibida de se relacionar amorosamente até que sua irmã mais velha Angústias se case, apaixona-se por Pepe El Romano, seu futuro cunhado, e realiza a terrível transgressão que a levará à morte. Uma morte que funciona como punição e castigo, única saída para sua transgressão.

²⁷ A recordação de meu suplício fará mais por nossa causa do que todas as bandeiras do mundo.

Lorca recria o momento em que Mariana sente que será presa ao ouvir os passos de seus algozes a caminho de sua porta. Nesse momento, ela se questiona se deve acreditar em Deus ou na justiça. Este sentimento de injustiça certamente pode ter marcado a personagem histórica no momento de sua execução, quando se viu abandonada por seu amor e por seus parceiros políticos. Na *Mariana Pineda* de Lorca nota-se a negação explícita do Deus patriarcal, soberano, criador absoluto, erigido pelo cristianismo. Lorca, defensor do caráter telúrico das forças da natureza, e apreciador de sua terra, nega-se a aceitar um Deus que suprime a liberdade e o amor. A repressão e o totalitarismo que marcaram a história da Espanha são vividos por Mariana que sofre as agruras de seu confrontamento contra um regime despótico. Em nome de um Deus justificam-se os atos mais vis daquele e de muitos outros períodos da história da península ibérica. Ao ouvir a marcha dos conspiradores, sentindo-se abandonada, totalmente desacreditada de qualquer proteção e alento, ela exclama:

Mariana: ¡Dios nos ayude a todos!

Pedro: ¡Ayudará!

Mariana: ¡Debiera,

si mirase a este mundo! (GARCÍA LORCA, 1990, p. 101)

O próprio autor enfrenta a intolerância religiosa. Seu sofrimento e opressão são projetados em sua personagem. Durante muito tempo, homossexuais, ciganos, mouros e judeus foram violentamente perseguidos em solo espanhol, pela Igreja Católica e por governos totalitários. Hugo Jesus Correa Retamar em sua dissertação *Federico García Lorca: de la teoría a la práctica del “Duende”* relata que os judeus foram perseguidos durante milênios em solo espanhol. A Espanha foi formada por povos denominados iberos, e também por povos do norte europeu como os Celtas. Mais tarde chegaram os grandes navegadores fenícios, e os cartagineses, seguidos por gregos e romanos. A variedade de povos que ajudou a formar o povo andaluz mostra que a intolerância e o preconceito posteriores não condiziam com um país formado de forma tão híbrida. Retamar faz uma contundente afirmação a respeito da formação do povo espanhol: “*España ha sido la tierra prometida para varios pueblos que anduvieron perdidos, peregrinando por el mundo en búsqueda de asilo de calor, de vida*²⁸” (RETAMAR, 2009, p. 17). O próprio nome Espanha vem do nome judeu sefarad.²⁹ Os judeus estavam na Espanha antes mesmo do período romano e mantinham relações econômicas com os fenícios.

²⁸ Espanha tem sido a terra prometida para vários povos que andaram perdidos, peregrinando pelo mundo em busca de asilo, de calor de vida.

²⁹ Sefarad: Nome hebraico da Espanha, dado pelos sefardíes, os judeus espanhóis.

A intolerante inquisição espanhola acusava os judeus pela crucificação de Jesus Cristo, dado que não confere, pois os judeus andaluzes chegaram à península ibérica antes mesmo de Cristo. Porém este argumento foi cruelmente usado pela Igreja para torturar e perseguir os seguidores da Torá³⁰. A mesma intolerância católica servia para defender determinados preceitos morais e sociais que, muitas vezes, inibiam o direito à liberdade e realização de pulsão erótica de homens e mulheres. Estes ditames morais avançaram no tempo chegando até o século XIX de Mariana Pineda e século XX de García Lorca. O casamento utilizado apenas como um acordo entre as famílias para a constituição de uma linhagem considerada “nobre” era apenas um destes preceitos.

A primeira expulsão em massa da comunidade judaica ocorreu em 613 d.C. pelo rei visigodo³¹ Sisebuto, que impôs aos judeus a escolha entre a conversão obrigatória ao catolicismo, ou expulsão da sociedade andaluza. A invasão islã em 711 d.C. promoveu, na península, um grande intercâmbio cultural entre mouros e judeus. Os dois povos foram de vital importância para o desenvolvimento da sociedade espanhola, e modificaram toda a estrutura visual da nação. Assim, formou-se inclusive uma arquitetura própria e viva fundada essencialmente pela arte islâmica. A chegada do povo do Oriente promoveu ainda um florescimento cultural porque os árabes e a cultura judaica eram culturas complementares. Mulçumanos e cristãos se revezaram no poder durante certo período até que a Igreja Católica se firmou definitivamente no poder e, durante os séculos XV e XVI, aterrorizaram e expulsaram a comunidade judia e islâmica do país. Os monarcas Fernão II de Aragão e Isabel I de Castela chegaram a promover a expulsão dos judeus em massa do território espanhol, deixando-lhes como única alternativa a conversão forçada ao cristianismo. Durante esse difícil processo, os bens dos judeus foram extremamente desvalorizados, obrigados a sair do país, teriam de vendê-los de qualquer forma. Este triste período é relatado no romance histórico *O Último Judeu* de Noah Gordon, que narra a história do judeu Yonah Helkias Toledano que sofre com a perseguição dos reis Fernão e Isabel e acaba tendo o pai assassinado. Yonah, ao sofrer a perda do pai, sai de casa com apenas treze anos e tem de esconder sua verdadeira identidade para não ser assassinado, além de ter de enfrentar inúmeros subempregos para sobreviver, até que, se passando por cristão, acaba se tornando um importante e respeitado médico.

³⁰ Escritura que contem os 5 livros de Moisés, similar à bíblia, é o livro sagrado dos judeus.

³¹ Neste caso, trata-se dos godos de origem germânica. Em guerra contra os romanos, invadiram a Espanha em 410 d.C. reinando na Hispânia até a invasão dos mulçumanos no século VIII.

O casal tirânico Fernão e Isabel, promoveu, não só a maciça retirada de todos os judeus de seu território, como também, venceram definitivamente os mulçumanos e também os retiraram do território espanhol. Assim, dois dos principais povos que ajudaram a formar a identidade cultural da Espanha foram chacinados e desprezados por um governo que suprimia liberdades e direitos de cidadania de seu povo, em nome de uma religiosidade questionável. Este acontecimento reverberou por séculos consecutivos, foi como se a Espanha tivesse se automutilado, parte do coração de sua história foi destruída com este evento histórico. Lorca, sensível e côncio da importância de todos estes povos na formação de sua pátria, os defende e acredita que a queda da Granada muçulmana representou uma calamidade cultural. Pouco antes de morrer, questionado sobre este evento, Lorca teria afirmado de forma contundente:

Foi um desastre, ainda que nas escolas digam o contrário. Uma civilização admirável, uma poesia, uma astronomia, uma arquitetura, uma sensibilidade únicas no mundo- tudo isso se perdeu, para dar lugar a uma cidade empobrecida, acovardada, um paraíso de usurários. (GARCÍA LORCA apud GIBSON, 1989, p. 51).

O poeta era sensível às vítimas da repressão de Fernão e Isabel. Sabia que o povo espanhol como um todo, perdera muito com a violência cometida aos mulçumanos e judeus séculos antes. O que se pode perceber é que, em toda história da pátria de Lorca, houve uma série quase sucessiva de governos tirânicos que ceifaram incontáveis vidas. Talvez, a triste história de seu povo tenha sido um dos principais motivos para Lorca abordar a repressão na maioria de suas obras teatrais. Se a Espanha foi contemplada por um rico hibridismo cultural, por outro lado, também foi marcada pela violência e repressão.

1.4 Três Marianas

Federico García Lorca não foi o único dramaturgo a trabalhar com a história da revolucionária que enfrentou a ditadura de Fernando VII. Assim como diversos teóricos pesquisaram e entenderam a história da heroína sob diferentes pontos de vista, alguns concordando com a transposição dramática, outros apontando inúmeras possíveis falhas e omissões do poeta, outros dois dramaturgos do século XIX criaram suas “Marianas”. O primeiro foi Francisco Villanueva y Madrid que publica, em Málaga, o drama *Mariana Pineda* no ano de 1838, sete anos após a execução da revolucionária. Piero Menarini informa que a peça teatral seguiu a fórmula genuína do drama histórico romântico, pouca história e

muita fantasia. Para Menarini pouco importa a verdade do fato histórico, que, para o teórico, não parece ser uma virtude:

Aunque, en general, poco importe la fidelidad histórica para la valoración de una obra literaria, hay que decir que en este drama es muy débil y que queda relegada en gran parte a informaciones extratextuales (las notas ya indicadas). Lo que urge al autor- junto con la exposición de sus opiniones políticas-, es dar vida teatral a su imagen de Mariana; es decir, a esos rasgos esenciales por los cuales la heroína de Granada merece eterna memoria: su sacrificio y el elemento libertario de aquellos años de oposición a la feroz dictadura fernandina.³² (MENARINI, 1986, p. 66).

Desta forma, Menarini ataca a criação dramática do granadino Villanueva e Madrid porque, embora ela traga um elemento essencial para a descrição de Mariana, seu sacrifício e sua luta libertária ante a oposição de uma ditadura, parece ser fraca dramaturgicamente. O teórico afirma, com segurança, que a heroína defendia a causa liberal por sua própria convicção e que não necessitaria de protagonistas masculinos para justificar a defesa de uma causa política. E ressalta que esta é uma tendência da dramaturgia contemporânea que cria heroínas subordinadas aos seus sentimentos amorosos. Mesmo que Menarini não faça alusão direta à Lorca, ele critica a composição de peças em que uma mulher, para atuar politicamente, tenha que se esconder atrás do amor por um homem. Na obra de Villanueva e Madrid, porém, segundo Menarini, a heroína parece defender com mais vigor a causa revolucionária. A jovem tem um diálogo direto com um dos conspiradores de nome Júlio, seu enamorado, quando deixa claro que a nação espanhola se encontra desgraçada e tomada por um trono ímpio. O que se pode notar é uma Mariana forte, agressiva, que não mede suas palavras e está revoltada com a injusta realidade que a circunda. Júlio poderia assumir o papel que habitualmente seria reservado às mulheres. Mais sensível e resignado, não chega a se envolver amorosamente com Mariana, embora se encontre completamente apaixonado por ela. Porém, ao ver sua amada presa, ele acaba fugindo e se conformando com o destino da jovem.

Ao contrário da história lorquiana em que a heroína é assediada sexualmente por Pedrosa, o alcaide homônimo criado por Villanueva e Madrid prende a heroína com o único

³² Em geral, pouco importa a fidelidade histórica para a valorização de uma obra literária, devo dizer que neste drama é muito frágil e que é relegado em grande parte as informações extratextuais (nas notas já indicadas). O que importa ao autor, juntamente com a declaração de suas opiniões políticas é dar vida a imagem teatral de Mariana; ou seja, aquelas características essenciais pela qual a heroína de Granada merece memória eterna: seu sacrifício e o elemento libertário dos anos de feroz oposição à ditadura fernandina.

propósito de obter reconhecimento, subir de cargo e conquistar um posto melhor junto à corte. Outros personagens na história do dramaturgo, como o Canônigo e o Fraile representantes da Igreja, promovem a captura dos revolucionários com o mesmo propósito de Pedrosa: subir de cargo. Assim Villanueva e Madrid acaba criando, na visão de Menarini, uma imagem sacrílega, indigna e anticristã dentro da própria Igreja. Estes personagens não aparecem na *Mariana Pineda* de Lorca, nem nos relatos e registros referentes à Mariana histórica. Villanueva e Madrid mostra-se tão liberal quanto anticlerical em sua versão da luta da ilustre granadina.

No drama escrito em 1838, o personagem Julio enaltece os feitos de Mariana e destaca o fato dela oferecer seu sangue a uma causa que salvaria almas na terra. Ele proclama que seu nome será enaltecido e levado aos céus, proclamado por anjos e santos. Villanueva e Madrid insere, na luta pela causa liberal, declarações de fé cristã de seus personagens, ao mesmo tempo em que ataca a Igreja católica criando párocos que agem de forma corrupta como o personagem Fraile. O autor, ao desenhar seus personagens liberais, os faz portadores de pensamentos e conceitos estritamente ligados à fé católica.

O segundo dramaturgo de Mariana Pineda, Lasso de La Vega, que também cria uma obra homônima, traz uma abordagem diferente de Villanueva e Madrid, em que a causa patriótica de Mariana apresenta-se rasa e movida pelo amor que sente por Enrique, um personagem que parece ter sido inspirado no primo da Mariana histórica. A submissão e entrega de Mariana pelo amor a Enrique é logo percebida como mostra a seguinte declaração feita pela personagem Luisa: “*mucho sientes la desgracia de nuestros compatriotas, pero las lágrimas que te arranca el dolor es por Enrique: es de los nuestros y tiene mil enemigos.*³³” (LA VEGA apud MENARINI, 1986, p. 70). Menarini critica diretamente García Lorca após dissertar sobre a Mariana de La Vega dizendo que a heroína apaixonada e destituída de causa política de La Vega foi a raiz que inspiraria a criação do poeta andaluz. Para Menarini tanto Vega quanto Lorca criaram um problema ao transformar o amor de Mariana pela pátria no amor por um patriota.

Porém, diferentemente da atitude inepta e passiva do personagem Pedro do drama lorquiano que, perto da iminente condenação de Mariana acaba fugindo e deixando-a para trás, desaparecendo no dia de sua execução, o personagem Enrique da peça de La Vega corre ao tribunal, se entrega e tenta, corajosamente, morrer no lugar da granadina. Sem êxito, pensa em se matar, mas é dissuadido por seu amigo Felipe a não fazê-lo.

³³ muitos sentem a desgraça dos nossos compatriotas, mas as lágrimas vão levar a dor é por Enrique: um de nós e tem mil inimigos.

O alcaide Juez, personagem cujo nome é o mesmo do drama de Villanueva e Madrid, revela, entretanto, características diferentes. Ele possui um temperamento mais romântico e se apaixona desde o primeiro momento por Mariana, que o desdenha. Juez encontra-se completamente enamorado pela heroína e desejoso de possuir seu amor como mostra a seguinte fala do personagem:

¡Oh mujer encantadora! Tú eres la única que has hecho sentir a este corazón los afectos de un amor que me avergüenzo de confesar. Tus continuos desaires, ese orgullo y ese desprecio con que me miras, hoy mismo quedarán abatidos. [...] este corazón que llora tus desvíos me invita a la indulgencia, al perdón, pero éste no lo tendrás sin mi cariño, sin que tú me digas que me amas, que eres mía.³⁴ ((LA VEGA apud MENARINI, 1986, p. 71)

A história então perde seu caráter político ao mostrar um alcaide melodramático e dominado por seus interesses amorosos, tornando o drama uma história sentimental com fundo histórico. Encontra-se ainda, na história de La Veja, uma posição pouco religiosa do personagem Fraile que chega a afirmar categoricamente: “*Caigan esas cabezas sedicinas, que no tienen outro ídolo [...] que la blasfema palabra de libertad*³⁵.³⁵” ((LA VEGA apud MENARINI, 1986, p. 71). Menarini esclarece que o sentimento de religiosidade de Mariana comove o Eclesiástico que a vê orando para Maria, mãe de Jesus. O personagem Hermano de la Caridade conforta Mariana às vésperas de sua execução. Trata-se de um personagem que, depois da execução de seu filho, falsamente declarado liberal num tribunal, decide dedicar sua vida no conforto às vítimas da tirania. Porém, é Mariana quem acaba por consolá-lo, mostrando, mais uma vez, sua caridade. No drama lorquiano nenhuma personagem do clero visita Mariana perto de sua execução, mas na obra teatral de La Vega, a jovem recebe a visita de Eclesiástico e Hermano de la Caridad pra confirmar, segundo Menarini, que a morte da revolucionária representa acima de tudo, um sacrifício cristão. O que pode ser expresso na oração que a granadina faz à Virgem Maria:

¡También inocente... me espera un suplicio, también una afrenta sin ser criminal!....

³⁴ Oh linda mulher! Tu és a única que faz sentir neste coração afetos de um amor que me envergonho em confessar. Suas continuas desfeitas, o orgulho e o desprezo com que me olhas, eles serão mortos hoje. [...] Este coração que chora seus desvíos me convida a indulgência, perdão, mas não vais tê-la sem que você diga que me ama, você é minha.

³⁵ Caiam estas cabeças sedicinas, que possuem outro ídolo [...] que blasfema a palavra liberdade.

*Contrita me voy de Dios ante el juicio,
y espero otra vida que es inmortal.
Quitara tu hijo del mundo las penas,
sembrando el derecho de santa igualdad,
rompiera benigno las sendas cadenas,
y fuera el primero que dio libertad.
¡Libertad, libertad! Que fue me delito;
pues quise estas leyes pedirlas audaz:
no puede: Yo muero!... Y fiel le imito! (LA VEGA apud
MENARINI, 1986, p. 72)*

A Mariana de La Vega espera que sua alma imortal seja justiçada e receba conforto divino e suplica à virgem Maria que a absolva de seu delito mortal, a luta pela liberdade. Já a personagem lorquiana não recebe visita de eclesiásticos como a de La Vega, mas desabafa toda a sua angústia com a madre Carmem dizendo-lhe que, se pudesse, ficaria no convento por toda a sua vida. A madre se alegra pelo desejo da jovem, porém esta lhe afirma que não pode realizá-lo, pois, está prestes a ter sua sentença cumprida, já se sente morta. Há, no relato de Mariana, uma profunda angústia e, assim como a personagem de La Vega, a personagem lorquiana também deseja o perdão divino por sua transgressão. O sentimento cristão de culpa toma conta das protagonistas criadas pelos autores e provavelmente deve ter feito parte da Mariana histórica que lutou até o último momento por sua liberdade. Em meio a uma pátria marcada por profunda tradição do catolicismo e, sofrendo os resquícios de um período inquisitorial, é natural que a jovem pudesse ter sentimentos ambíguos com relação ao desejo de um governo mais justo e a sensação de ter cometido um interdito.

A Mariana histórica ao ser presa, reside no Convento Santa María Egipciaca, de acordo com Paula Sánchez em *El activismo político*. O convento era a instituição cuja finalidade era recolher, custodiar e reformar as mulheres condenadas por má conduta. No convento, Mariana teve uma vida regrada, acordava às 5 da manhã e desenvolvia uma série de atividades, como orações em rígidos horários, além de cozinhar e bordar. Este momento difícil da vida de Mariana é abordado na obra teatral e o convento acaba sendo o lugar em que Mariana expõe todo seu sofrimento e lamentação pelo triste destino que vivencia. A personagem lorquiana revela, no diálogo a seguir, o desejo de ser perdoada e ser justiçada por sua luta pela causa que defendeu:

*Soy una gran pecadora;
pero amé de una manera
que Dios me perdonará
como a Santa Magdalena
(GARCÍA LORCA, 1990, p. 138).*

Para a madre Carmen, o perdão de Mariana só pode ser conquistado em outro plano existencial, fora do mundo que tanto a feriu. A madre acrescenta que Deus está cheio das feridas de amor que a heroína sente, e que elas nunca se fecham. Somente a divindade superior pode compreender todo o sofrimento que a jovem tem que suportar no mundo.

O personagem Pedrosa, é o representante do homem autoritário deste mundo que fere, e defende, de forma egocêntrica, seus próprios interesses em detrimento de uma relação mais humana de seus compatriotas, e desdenha não só seu semelhante, mas também desrespeita a terra em que nasceu e toda a sua cultura. Este desafeto é sentido pela madre Carmen para quem tanto despotismo, afeta, até mesmo, o Criador cujas feridas nunca cicatrizaram.

Na obra de Lorca, outro personagem vai visitar Mariana enquanto ela está encarcerada, trata-se de Fernando, um jovem enamorado. Este Fernando tem como causa apenas o sentimento sincero de amor pela jovem e chega mesmo a intermediar as mensagens entre ela e o seu eleito, mostrando um amor completamente abnegado. Ao visitá-la na prisão, demonstra que tem a coragem que Pedro parece não possuir para ir atrás de sua amada e confortá-la. Para tristeza de Fernando, após se aproximar da amada, a primeira coisa que ela faz é perguntar desesperadamente por Pedro. Angustiado, o jovem afirma que o mesmo está na Inglaterra e, envia a Mariana o pedido de que ela entregue o nome dos revolucionários para salvar-se. Para Mariana, o ato de Pedro se configura como uma traição a própria causa, um ato covarde. Ela então, se mostra superior a Pedro e nega-se a delatar os companheiros de luta. Ao perceber que a jovem se mantém firme em seu propósito, Fernando pensa em se matar, mas é dissuadido pela protagonista. Fernando assemelha-se ao personagem Enrique da obra de Villanueva e Madrid, que, enamorado de Mariana, também pensa em suicídio, ao perceber que aproxima da morte da amada. A apatia dos personagens masculinos Fernando, Pedro e outros conspiradores liberais diante da sorte de Mariana parece ter sido uma constante não apenas na transposição e recriação dramática, mas, igualmente, na vida real da heroína.

Outro aspecto que vale a pena ser ressaltado sobre a obra de La Vega refere-se ao respeito que a personagem Mariana Pineda devota ao rei Fernando VII, e preocupa-se em não ofendê-lo. A granadina acaba atribuindo o mau governo de Fernando VII às fraudulentas manobras de seus súditos, interessados em conquistar cargos mais elevados. Para a personagem, os súditos se aproveitam da complacência do rei com os interesses destes funcionários corruptos e permite que se modifiquem as leis que facilitam a execução de atos bárbaros e intolerantes por parte destas autoridades. Na análise de Menarini, os dramas de La

Vega e Villanueva e Madrid se revelam completamente diferentes um do outro. O drama de Villanueva e Madrid se mostra anticlerical e antimonárquico (bem como o de Federico García Lorca) e o de La Vega monárquico e clerical.

2. UMA ANÁLISE

2.1 O popular e o telúrico em Lorca

A obra teatral *Mariana Pineda* foi idealizada por Lorca em 1922, cerca de cinco anos antes de sua estreia que ocorreria em 1927. A personagem central foi interpretada por Margarita Xirgu, amiga leal de Lorca, que protagonizara outras obras do autor granadino, dentre elas, *Bodas de Sangre*. Embora o manuscrito da obra tenha sido finalizado oficialmente em 8 de janeiro de 1925, há inúmeras cartas do autor ao seu amigo Melchor Fernández Almagro, datadas de setembro de 1923, nas quais Lorca relata seu empenho na transposição dramática do grande mito granadino e na composição de um romance trágico, que transmitiria a lenda de uma heroína, conservando intacta a memória dos contos e baladas infantis. *Mariana Pineda* parece conservar o tom de imortalidade e universalidade que são peculiares às grandes obras e, onde o passado histórico e o presente se encontram.

O menino que entoava canções populares em sua infância, no pequeno povoado de Fuente Vaqueros, se transforma no poeta que vivia imiscuído no clima cultural e intelectual de *La Residencia de los Estudiantes* e irá recriar a história de uma mulher que desafiou as leis e os limites impostos por um cruel regime totalitário.

O autor nasceu em Fuente Vaqueros, região que fazia parte da Vega e que no passado, pertencera aos reis mouros, expulsos em 1492, pelos reis Católicos Fernando e Isabel. O povo de Fuente Vaqueros, segundo Gibson, era amistoso, dado a reuniões coletivas, quando então se faziam discussões literárias sobre os grandes clássicos da literatura espanhola e universal. A avó do poeta, Dona Isabel Rodríguez, adorava as obras de Victor Hugo e as lia para a população local.

Fuente Vaqueros se situava entre os rios Cubillas e Genil, sendo, pois, uma terra bem fértil. Conforme nos relata Francisco García Lorca, irmão de Federico, em sua obra póstuma *Federico y su mundo*:

Se ha querido ver en el agua el símbolo de Granada. También lo pondrían ser de Fuente Vaqueros, ya que el agua no solo es condición de la fertilidad de sus campos, sino que una fuente le da nombre (...) Todas las casas tienen un pozo y no hay que horadar la tierra sino poco más de un metro para dar con la abundante manta de agua. Las acequias de riego circundan al pueblo

*y lo más importante, la Atanor era vecina de nuestra casa y lugar de reunión de la chiquería.*³⁶ (GARCÍA LORCA, Fran, 1987, p.16)

A população local possuía uma mentalidade mais aberta, e se revelava liberal em política com um grande censo de justiça, mas era “indiferente em matéria de religião” (Gibson, 1989, p. 29) A ligação com a terra, o cuidado com a vegetação e as plantações, são valores telúricos que Lorca levaria consigo na formação de seu ser andaluz e de sua poesia dramática. Foi em meio a este clima que o poeta, ainda na infância, foi tomando contato com as composições que contavam a história e, de certa forma, imortalizavam a futura heroína granadina. Provido de intensa formação cultural e artística, tendo sido grande leitor de obras universais, as mais variadas, intérprete e exímio pianista, o jovem e futuro poeta olhava o mundo a partir das cores de sua terra. As composições e canções populares, encontradas em sua obra Mariana Pineda, chegaram aos ouvidos de Lorca que as escutara, encantado, desde sua tenra infância.

O estudioso Luis Martínez Cuitiño relata o teor de algumas destas cantigas que “teriam alimentado” o processo de sua criação dramática. Cuitiño pondera que, em 1836, cinco anos após a morte da revolucionária, na exumação dos restos mortais da mesma, foram compostas poesias que relatavam o caráter impetuoso do algoz, o mal afamado Pedrosa e que descrevem o personagem: “*Del verdugo Pedrosa y los suyos/ La残酷 a los tigres asombre...*” (MARTÍN apud MARTÍNEZ CUITIÑO, 1997, p.19). Aqui, se pode notar a exaltação dos aspectos negativos e do caráter vil de Pedrosa, que permanecia à espreita de Mariana Pineda como um tigre, relegando-a ao lugar de animal caçado. Em outra composição descrita por Cuitiño, encontra-se uma ênfase na maldade de Pedrosa: “*Y da la cruel sentencia enfurecido/ el tigre, juez de la caterva ímpia.*” (1997, p.19) As composições fazem parte de um folheto que compila atos e leituras celebrados em Granada por ocasião da exumação dos restos mortais de Mariana Pineda. Teriam sido criadas por Domingo Martín, que compôs um hino cujo propósito era o de depreciar a figura do alcaide que sentenciou e executou a heroína granadina: “*Mas un tigre con alma alevosa/ Se glorió de clavarle el puñal.*” (1997, p.19) No trecho que se segue do mesmo hino, ocorre a valorização do ato heróico de Mariana que oculta os nomes dos conspiradores em detrimento da possível liberdade que lhe é oferecida:

³⁶ Eles queriam ver na água o símbolo de Granada. Também seria de Fuente Vaqueros, já que a água não é apenas a fertilidade de seus campos, como a fonte que lhe deu nome (...) Cada casa tem um poço e não é preciso perfurar muito a terra um pouco mais de um metro para encontrar abundante manta de água. Valas de irrigação cercam as pessoas e, mais importante, o vizinho Athanor era o nosso lugar em casa e encontro para a arraia-miúda.

“En el banco de muerte se asienta/ Mariana cual una heroína;/ Y su faz en la argolla reclina/ Y prefiere morir a inculpar.” (1997, 19).

Com o passar do tempo, as canções, odes e hinos populares deixaram de privilegiar os aspectos políticos de Mariana Pineda e passaram a valorizar suas relações amorosas. Logo, as composições de parco caráter poético, foram dando lugar a uma poesia apurada, não menos apaixonada sobre a revolucionária e mártir da liberdade. Embora os aspectos políticos não fossem abandonados, a nova poesia passou a valorizar o aspecto amoroso de Mariana, mas a memória do feito heroico persistia e seguia sendo celebrada. Uma destas canções que corria pelas ruas granadinas em 1906 e que nos conta a importância da bandeira, dentro da história de Mariana, diz:

*Y la heroína de Granada:
la infeliz perdió su vida
por bordar una bandera
en fervor de su ideología
tan solo por el delito
que no acabo de bordar
la palabra sacrosanta
de viva la libertad. (MARTÍN apud MARTÍNEZ CUITIÑO, 1997,
p.21)*

E a tradição segue. A mulher do poeta andaluz Miguel Hernández, Josefina Manresa, relata que, em 1937, cantava para seu filho, recém-nascido, um romance de Mariana Pineda. Canção que seu pequeno cresceu cantando com a mãe ao longo de sua infância, e sempre pedia para que a repetisse. Trata-se de uma pequena ode que se espalhara por outras regiões da Espanha, e não apenas na Andaluzia. A senhora Manresa havia aprendido a canção junto a outras companheiras que entoavam hinos sobre a granadina, numa fábrica de sedas da cidade de Alicante. A pequena canção das tecelãs privilegiava a coragem e renúncia de Mariana Pineda:

*Marianita, declara, declara,
o si no morirás, morirás
Si declaro, moriremos muchos
y si no, moriré yo no más. (MARTÍN apud MARTÍNEZ CUITIÑO, 1997,
p.21)*

O poeta Claude Couffon relata outra versão da mesma canção, que, segundo ele, era entoada por meninas granadinas, clandestinamente, pouco depois da execução de Mariana Pineda. Canção que atravessou o tempo e ainda é cantada pelas novas gerações de Granada:

*Marianita, declara, declara
que la vida te van a quitar,
Marianita, por haber bordado
la bandera de la libertad.* (COUFFON apud MARTÍNEZ CUITIÑO, 1997, p.22)

Importantes teóricos registraram a existência de canções que, possivelmente, chegaram até Lorca. Guillermo Díaz Plaza reconhece o valor da obra teatral Mariana Pineda partindo do universo do cancionero popular. E acrescenta que o nome de Mariana é: “[...] *aureolado de popularidad, ha venido rodando en canciones y romances.*” (DÍAZ PLAZA, 1953, p.179). A estudiosa Antonina Rodrigo destaca, nas canções populares, a influência que os liberais tiveram na vida da granadina. Assim, gerações de pequenos granadinos entoavam um canto dedicado aos possíveis amores de Mariana com militares liberais:

*Marianita salió de paseo
y a su encuentro salió un militar
y Le dijo: - ay, mi Marianita,
Hay peligro, vuélvase usted atrás.* (RODRIGO, 1965, p.54).

Estas são algumas das canções que embalaram as cantigas de roda, brincadeiras, poesia e pensamento de Federico García Lorca e o acompanharam por toda vida. O poeta, tão voltado aos valores de sua terra, e sensível à história de seu povo, logo se viu envolvido pela missão de recriar a heroína granadina em seu teatro. Sua poesia é parte intrínseca de sua terra e canta os heróis, o povo e a natureza. Lorca tornou-se memória viva da Espanha, alimentou-se de todo o passado de seu povo para projetá-lo num futuro com maior esclarecimento e valorização de seu lugar no mundo. Vários teóricos ressaltam que o dramaturgo criou seu teatro e poesia a partir da ótica de seu povo. O conhecimento de sua terra foi o resultado de uma experiência vivida na companhia de seu professor de Historia da Arte, Martín Domínguez Berrueta, com quem Lorca participou de inúmeras excursões, quando pôde visitar vários lugares e cidades que até então não conhecera, como Castilla, terra que nos remete ao lendário cavaleiro e herói espanhol El Cid³⁷. Suas viagens deram origem ao primeiro livro de

³⁷ O herói era cavaleiro do rei Alfonso VI e ficou popularmente conhecido como guerreiro, defensor da igreja militante de Cristo na terra. Figura lendária que teria vivido, supostamente, no século XI. A historiadora Lucy Hughes- Hallet relata que, na verdade, o cavaleiro medieval lutou, por dinheiro, e oferecia seus serviços tanto para cristãos como para mouros. O cavaleiro tinha uma péssima relação com seu rei Alfonso VI, tendo sido banido várias vezes de seu país. O fato é que o rei espanhol precisava de El Cid para expandir seu território bem como defendê-lo, embora invejasse a superioridade física e do poder de combate do cavaleiro. El Cid foi tão

Lorca, *Impresiones e Paisajes*³⁸. O conhecimento que o poeta possui de sua terra é lembrado por Francisco García Lorca que reitera:

(...) el conocimiento extraordinario que el poeta tenía de la múltiple y variada España, de sus monumentos y paisajes, de las gentes que los pueblan, de sus modos de vida, sus hablas y sus comidas, sus danzas y sus cantos. No un conocimiento de viajero o de geólogo e de folklorista, sino una comunicación, una inmersión, donde la gira caprichosa la invitación del amigo, el viaje fortuito, lo llevaban sin propósito ni cálculo a los últimos rincones da España.³⁹ (GARCÍA LORCA, Fran, 1987, p.185-6)

O irmão do poeta ainda descreve outro episódio da vida de Lorca que o marcaria e o faria entender ainda mais a riqueza cultural de sua terra. Em uma visita à Paris, seu pai Francisco, homônimo do irmão do poeta, comprou um arado que prometia ser a inovação agrícola daquele tempo, o arado Bravant. Federico, na companhia do pai, arava a terra e, ao fazê-lo, certo dia, acabou esbarrando em antigas construções que, a princípio, não soube identificar. Atendo-se aos detalhes, logo, a família notou que se tratava de um mosaico romano. Francisco fez questão de explicitar que, aquele fato, trouxe a Federico, a consciência da cultura milenar de sua terra e do valor de sua história. Assim, experiência, memória e sensibilidade apurada vão repercutindo e gerando o fervilhar poético no espírito do jovem poeta. Viajante errante, o autor de *Mariana Pineda* desbrava o território andaluz e capta diferentes sensações dos lugares e cidades pelas quais passa. Nas palavras de Federico lembradas por Francisco, o autor dá sua interpretação de Granada e, conhecedor de sua terra, a compara com Sevilla:

influente que acabou por criar um reino para si no leste da Espanha e enriquecia ao lado de seu exército, com o produto de saques e pilhagens, das extorsões e dos resgates, do comércio de escravos, e roubo das cidades que conquistava. El Cid não avaliava a condição financeira de seus inimigos, roubando ricos e pobres, a fim de assegurar a lealdade de seus seguidores. Seus méritos estão relacionados à coragem e força na frente de batalhas, e sua capacidade de vencer o inimigo e assegurar sua riqueza e a de seu séquito.

³⁸ *Impresiones e Paisajes*, primeiro livro de García Lorca publicado em 1918. Livro em prosa demonstra os primeiros passos do poeta que viria a ser um dos maiores autores espanhóis. Traz uma crônica de viagens realizadas pela Andaluzia.

³⁹ o conhecimento especial que o poeta tinha da múltipla e variada Espanha, de seus monumentos e paisagens, das pessoas que as povoavam, seus estilos de vida, sua conversa e suas refeições, danças e músicas. Não era um conhecimento de viajante ou geólogo e de folclorista, mas uma comunicação, um mergulho onde a caprichosa excursão de um amigo, a viagem fortuita, lhe levavam sem propósito ou cálculo aos últimos recantos da Espanha.

Granada es apta para el sueño y el ensueño. Por todas las partes limita con lo inefable. (...) Su voz es una voz que baja de un miradordillo o sube de una ventana escura. Voz impersonal, aguda, llena de una inefable melancolía aristocrática.⁴⁰

Para oírla (...) hay que hurgar y explorar nuestra propia intimidad y secreto, es decir, hay que adoptar una actitud definitivamente lírica.

(...) Todo lo contrario de Sevilla. Sevilla es el hombre y su completo sensual y sentimental. Es la intriga política y el arco de triunfo. Don Pedro y Don Juan. Está llena de elemento humano y su voz arranca lágrimas porque todos la entienden. Granada es como la narración de lo que ya pasó en Sevilla. (GARCÍA LORCA, Fed apud GARCÍA LORCA Fran, 1980, p.116-7).

A poesia de Lorca, telúrica e popular, possui relevante valor literário. Mas Lorca não se envaidecia com isso, nem propagava aos quatro cantos a sua alcunha de poeta “gitano,” conquistada após o estrondoso sucesso de seu *Romancero Gitano*⁴¹. Muito pelo contrário, em 1927, escreve a seu amigo Jorge Guillén lamentando-se do uso da expressão de “autor Gitano” com que o haviam denominado. Veja-se algumas palavras da carta:

[...] Me va molestando un poco mi mito de gitannería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero, de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tu saben bien no soy.⁴² (LORCA apud MARTÍN, 2013, p.176)

Lorca demonstra o seu desejo de ser lembrado apenas como poeta. O que poucos compreendiam é que o “gitano” em Lorca revelava questões de ordem universal a partir de

⁴⁰ Granada é adequado para dormir e sonhar. Em todas as partes faz fronteira com o inefável. (...) A voz é uma voz de um mirador baixo de uma janela escura. Impessoal, agudo, cheio de voz melancólica de uma inefável aristocrática.

Para ouvi-la (...) é necessário mexer e explorar a nossa própria privacidade e sigilo, ou seja, adotar uma atitude decididamente lírica.

Muito contrária de Sevilha. Sevilha é o homem e é toda sensualidade e sentimento. É a intriga política e do arco triunfal. Don Pedro e Don Juan. Está cheia de elemento humano e sua voz começa a chorar, porque todo mundo entende. Granada é como a história do que já aconteceu em Sevilha.

⁴¹ *Romancero Gitano*, publicado em 1928 traz uma gama de poemas onde Lorca sobre a figura do “gitano” (cigano), e de sua cultura e preconceito sofridas em solo espanhol.

⁴² Vai me incomodando um pouco meu mito de ciganaria. Confundem minha vida e meu caráter. Eu não faria isso, de maneira nenhuma. Os ciganos são um tema. E nada mais. Eu poderia ser o mesmo poeta de agulhas de costura ou paisagens hidráulicas. Além disso a relação aos ciganos me dá um tom de ignorância, falta de educação e de um poeta selvagem que sabe bem que eu não sou.

valores e tradições locais. O que o poeta desejava, com sua poesia, era louvar a liberdade experimentada pelo gitano, seu modo de vida anárquico, embora, dentro de estritas tradições.

Federico García Lorca, com sua poesia, eterniza-se em seus poemas e dramas. Francisco García menciona alguns fragmentos autobiográficos deixados por Federico. Francisco relata um destes fragmentos em sua obra *Federico y su mundo*, intitulado *Mi Pueblo* que revela a importância simbólica da terra natal para Federico:

Cuando yo era niño vivía en un pueblecito muy callado y oloroso de la Vega de Granada. Todo lo que en el ocurría y todos sus sentires pasan hoy por mi velados por la nostalgia de la niñez y por el tiempo. Yo quiero expresar lo que pasó por mí a través de otro temperamento y referir las lejanas modulaciones de mi corazón. Esto que yo hago es puro sentimiento y vago recuerdo de mi alma de cristal... En este pueblo tuve mi primer ensueño de lejanía. En este pueblo yo seré tierra e flores... Sus calles, sus gentes, sus costumbres, su poesía y su maldad serán como el andamio donde anidaran mis ideas de niño fundidas en el crisol de la libertad.⁴³ (GARCÍA LORCA Fed. apud GARCÍA LORCA, Fran, 1981, p.25-6)

2.2 Mariana Pineda: A bandeira como metáfora

Assim, pleno da consciência de seu ser granadino, da tradição de sua terra, dos costumes de seu povo, e da vontade de imortalizar um mito nacional, Lorca realiza sua obra *Mariana Pineda*. A obra é dividida em três estampas e não três atos. Estampas a guisa de atos, pois é como Lorca entende uma obra do passado: a estampa é fixa, como uma pintura, já aconteceu.

Na primeira estampa, encontramos uma Mariana apaixonada, à espera de Pedro de Sotomayor, o liberal a quem a jovem dedica seu amor enquanto borda a bandeira que a levará à condenação e à morte. A estampa seguinte mostra os conspiradores. Nela, a tensão dramática se intensifica e Mariana começa a dar mostras e a pressentir o perigo que a cerca. Na terceira e última estampa, encontramos a jovem aprisionada no convento Santa Maria Egípcia à espera de sua execução, desditosa, porém, firme no propósito de defender sua honra, seus companheiros de causa e sua pátria.

⁴³ Quando eu era um menino que vive em uma aldeia muito calma e perfumada de Vega de Granada. Tudo o que aconteceu e todos os meus sentimentos estão hoje velados pela nostalgia da infância e pelo tempo. Quero expressar o que aconteceu para mim através de outro temperamento e modulações distantes de meu coração. Isso que eu faço é puro sentimento e vaga lembrança de minha alma de cristal... Nessa cidade eu tive meu primeiro sonho de distância. Nessa cidade eu serei terra e as flores... Suas ruas, seu povo, seus costumes, sua poesia e iniquidade serão como o andaime onde andaram as minhas ideias de criança fundidas no cadiño da liberdade.

Após a citação de algumas cantigas populares que imortalizaram a Mariana histórica, conseguimos compreender o drama lorquiano com mais clareza. O prólogo inicia a obra com uma canção popular que prenuncia o fatídico destino da protagonista. Como as várias canções estudadas até aqui, encontra-se nela um lamento que prenuncia a execução de Mariana pelo fato dela não delatar seus compatriotas liberais. Veja-se:

*¡Oh, qué día tan triste en Granada,
que a las piedras hacía llorar
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar!
Marianita sentada en su cuarto
no paraba de considerar:
<Si Pedrosa me viera bordando
La bandera de la Libertad.>
Oh que día tan triste en Granada,
las campanas doblar y doblar!* (GARCÍA LORCA, 1990, p.39)

A canção assemelha-se à cantada por Josefina Manresa e as tecelãs da fábrica de Alicante, já citada acima. Ela aborda o pesar que a não delação dos companheiros de Mariana provoca e que resulta em sua execução. Nota-se que, em todas estas canções, há a comoção popular ante o ato heroico de Mariana, gerado por seu sacrifício. Ação que, como bem pondera Lutz Muller, é peculiar de um herói que se mostra destemido a enfrentar as intempéries que a vida lhe impõe com sua coragem e fidelidade a si mesmo. Nas palavras do teórico:

O herói representa, portanto, o modelo do homem criativo, que tem coragem para ser fiel a si mesmo, aos seus desejos, fantasias e às suas próprias concepções de valor. Ele se atreve a viver a vida, em vez de fugir dela. (MULLER, 1987, p.9)

Nas primeiras cenas, enquanto Mariana borda à espera de Pedro de Sotomayor, Fernando, enamorado pela jovem, aproxima-se e se declara disposto a fazer tudo por sua amada, mas é gentilmente rechaçado por Mariana que decide permanecer à espera de seu grande amor. Lúcia, irmã de Fernando, visita Mariana e a encontra profundamente entristecida e angustiada pela situação de espera:

Mariana:

*¡Qué bien me causáis
con vuestra alegría de niñas pequeñas!
La misma alegría que debe sentir
el gran girasol, al amanecer,*

*cuento sobre el tallo de la noche vea
abrirse el dorado girasol del cielo.
(Les coge las manos)
La misma alegría que la viejecilla
siente cuando el sol se duerme en sus manos
y ella lo acaricia creyendo que nunca
la noche y el frío cercarán su casa. (GARCÍA LORCA, 1990, p.50)*

A partir de seu desabafo à Lucía, pode-se observar que Mariana se sente perseguida e cercada a todo instante. O girassol, símbolo solar por excelência, é citado por Mariana, que, bem como as pétalas radiantes da flor, busca sua luz, e sua liberdade. Na noite que se avizinha, ela pressente o perigo que se encontra a sua espreita e deseja o dia, a claridade, a fim de iluminar seus sonhos e ideais políticos, e, acima de tudo, seu ideal amoroso. Mas a noite e o frio parecem cercá-la em todo este ato, atemorizada, insone, ela tece sem cessar a bandeira liberal e a dor de uma espera que se mostra infinita. Ao conspirar contra o governo de Fernando VII, Mariana conspira contra sua própria vida. A moldura de uma Mariana romantizada, para Francisco García Lorca é reforçada na própria escolha de Federico, ao criar uma obra em versos. Francisco declara:

Uno de los medios elegidos por Federico para la literaria ambientación romántica ha sido, en primer término, el retorno al verso, por única vez como forma expresiva en toda la obra, si prescindimos del maleficio. De ahí se desprende de modo natural la consecuente elevación de la tonalidad lírica del lenguaje.⁴⁴ (GARCÍA LORCA, Fran, 1980, p.291).

É por meio desta linguagem lírica, eivada de poesia, que Lorca vai desenhando um drama de amor e liberdade. Há uma cena em que Mariana busca uma resposta ao seu aflitivo anseio por notícias de Pedro de Sotomayor. Ao que Fernando relata o perigo que o personagem corre devido à vil perseguição do alcaide Pedrosa:

Fernando:
*Y las gentes cómo aguantan.
Señores, ya es demasiado.
El preso, como un fantasma,
se escapó; pero Pedrosa
ya buscará su garganta.*

⁴⁴ Um dos meios escolhidos por Federico para a ambientação romântica e literária foi, em primeiro lugar, o retorno ao verso, como forma expressiva em toda a obra, ignorando seus malefícios. Assim se desprende de modo natural a consequente elevação da tonalidade lírica da linguagem.

*Pedrosa conoce el sitio
donde la vena es más ancha,
por donde brota la sangre
más caliente y encarnada.*

¡Qué chacal! ¿Tú le conoces? (GARCÍA LORCA, 1990, p.60)

Mariana é informada da prisão de Pedro e de sua fuga, porém, Fernando deixa claro que a sede de sangue incessante de Pedrosa não vai deixar que o revolucionário fique solto por muito tempo. Pedrosa se comporta como um chacal, à espreita, nos entornos da casa de Mariana, e as terras que percorre vão sendo manchadas pelo sangue que ele derrama dos supostos inimigos do poder, que ele se outorga. Como todo ditador é um ser perverso que se acha no direito de tirar a vida de alguém que se lhe oponha.

Pedro, em seu afã e ideais libertários, vive uma constante ameaça, que o obriga a fugir e lutar, entregando-se a uma sanguinária e perigosa batalha. A casa da heroína que deveria estar protegida, é ameaçada pelas notícias que chegam do exterior e, se converte em prisão. Seu lar deixa de ser um lugar seguro. O espaço que deveria representar conforto, bem estar e segurança, é abalado pelo relato de Fernando, sobre o futuro dos companheiros de causa de Mariana. Luís Martínez Cuitiño adverte que, quando a sociedade é ameaçada por uma situação de autoritarismo e intolerância como a vivenciada no tempo de Mariana, a casa perde toda a sua segurança e acolhimento que lhe são inerentes. Nas palavras do autor:

La tensión dentro-afuera va mucho más allá. La casa es el símbolo de la libertad interior, de la paz conquistada, pero éstas no pueden existir cuando la sociedad está acallada y ahogada por el miedo, por la represión de un gobierno despótico.⁴⁵ (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1997, p.37).

Enquanto Pedro de Sotomayor desbrava caminhos que o conduzem na luta contra o governo de Fernando VII, na esfera exterior ao lar, é no recôndito de sua morada que Mariana vai tecendo a teia que a emaranhará em seu fatídico destino. Na esfera dentro-fora, os dois enamorados têm em comum a determinação de fazer tudo pela pátria. No entanto, há momentos em que nos parece que a Mariana, romantizada de Lorca, borda a bandeira liberal mais pelo amor de Pedro, do que efetivamente por uma causa.

⁴⁵ A tensão dentro-fora vai muito além. A casa é um símbolo de liberdade interior, de paz conquistada, mas estas não podem existir quando a sociedade está calada e afogada pelo medo, pela repressão de um governo despótico.

Mariana, destemida e disposta a fazer tudo por sua pátria e por seu amor, possui características inerentes aos grandes heróis. Para Lutz Muller, o herói só consegue ir além e adentrar em esferas até então desconhecidas, se tiver coragem para vencer os medos e adversidades que encontra em seu caminho. No domínio do político, são justamente estas ações destemidas e inovadoras que, na concepção de Lucy Hughes-Hallet, podem, contrariando a visão de Lutz Muller, pôr todo um estado em perigo. Para a estudiosa, este desprendimento do herói para realizar atos inóspitos e arriscados pode ameaçar a estabilidade de uma nação. A autora vai afirmando que feliz é a nação que não destaca louvores de um mito nacional. Apenas em um momento de desespero é que o homem certo aparece e, para isso, nem se exige que, necessariamente, o herói seja bom, basta que inspire confiança. A partir desta ótica, podemos analisar a heroína lorquiana com mais atenção. A protagonista, insegura num primeiro momento, gradativamente, ganha autoconfiança: assume para si a tarefa de bordar a bandeira liberal e, recusa entregar seus companheiros de causa, seu ato a transforma em verdadeira heroína.

Um erro comum na avaliação de um herói, para Hughes – Hallet, está em imaginá-lo atuando sozinho, nunca se pensa num herói dentro de uma conjuntura social e as circunstâncias históricas da mesma, o indivíduo acaba erigindo-se em mito, um ser quase celeste. Hughes - Hallet não para por ai, e conclui que os heróis “[...] principalmente os mortos são convenientemente maleáveis: suas imagens são postas a serviço tanto de revolucionários como de defensores do autoritarismo.” (HUGHES - HALLET, 2007, p.21). Como já se ponderou no capítulo anterior, a imagem de Mariana Pineda foi utilizada, após sua morte, por inúmeros governos que hora, privilegiavam a imagem da mulher revolucionária e seus aspectos e ações políticas, e, hora exaltavam suas características mais dóceis de mãe abnegada e protetora do lar.

A Mariana Pineda que Lorca defende, possui um incomensurável amor pela liberdade, da mesma forma que Pedro de Sotomayor, que durante boa parte da trama, ocupa o centro das inquietações do coração da heroína. A mártir da liberdade chega até Lorca e o cativa, embora ele privilegie mais os aspectos amorosos na recriação do drama. Muitos autores, políticos e poetas defendem a heroína sob diferentes óticas: García Lorca nos revela a mulher Mariana Pineda, em detrimento de algumas ações de âmbito político. Dentro de um contexto do feminino, sempre defendido pelo poeta, ele a caracteriza como aquela que anseia pelo amor de um homem, mas assume seus ideias políticos porque acredita numa causa. O dramaturgo ao recriar a imagem da heroína granadina, com todas as suas nuances, privilegia o ato que a

consagra e insere na galeria das grandes heroínas. Como a personagem histórica, Lorca opta por sacrificar a figura título de sua criação dramática. Vilmente assassinada, Mariana torna-se uma mártir gloriosa - algo que, para Hughes-Hallett é requisito essencial para alguém eternizar-se como herói. A autora defende que: “A capacidade para representar uma situação grandiosa é a qualificação mais importante para admissão ao panteão dos heróis do que a sobrevivência ou o próprio sucesso” (HUGHES - HALLET, 2007, p.23). O que nos traz a reflexão de que, o que mais empolga e incita a adoração de um herói por parte do povo é a capacidade de desprendimento na realização de ações, capazes de aproximá-los do status de deuses. Mariana Pineda, parece possuir esta faceta do divino, embora esta sua característica a conduza ao seu trágico destino. Cláudio Castro Filho, assim define o ato heróico da personagem:

Sentimentos pessoais e expectativas amorosas conjugam-se com a causa política e se projetam, simbólica e alegoricamente, na bandeira bordada em *Mariana Pineda*: signo de utopia e otimismo transmutado em presságio de morte e libertação pelo aniquilamento. (CASTRO FILHO, 2009, p.6).

Até que Mariana chegue a finalmente, cumprir seu ato heróico, ao final da obra teatral, ela ainda segue na busca por notícias de seu amado. E a jovem se entristece após Fernando realizar a leitura de uma carta onde Pedro revela todas as aventuras que vive, relata suas fugas e acaba pedindo à sua amada que lhe arranje um cavalo, pois, está decidido a ir ainda mais longe a fim de lutar por suas causas políticas. Mariana torturada, ao perceber que seu enamorado ama mais suas lutas a serviço da pátria do que a ela, expressa sua dor:

Mariana:

(Orgullosa y corrigiendo la timidez y tristeza de Fernando al decir su amante)
Decirte cómo lo quiero
no me produce rubor.
Me esquíese dentro de su amor
y relumbra todo entero.
El ama la libertad
Y yo la quiero más que el.
Lo que dices es mi verdad
alegría, que me importa que el día
con la luz que emanara
su espíritu viviría.
Por este amor verdadero
que muerde mi alma sencilla
me estoy poniendo amarilla
como la flor del Romero.(GARCÍA LORCA, 1990, p.76)

A espera do amante desespera Mariana que acaba por comparar-se a flor do romeiro que fenece durante a caminhada. Imobilizada por sua condição feminina, confinada em seu espaço de casa, sem poder sair à rua, pela constante vigilância a que é submetida, Mariana sente-se só, como um peregrino que defende sua fé. Para Sonia Fernández Hoyos, García Lorca nos traz uma Mariana romântica a fim de recuperar a estrutura clássica de grandes obras do teatro universal como a Cleópatra⁴⁶ do dramaturgo inglês William Shakespeare. Para afirmar tal tese, Hoyos se respalda nas próprias palavras do poeta que defende sua obra de uma suposta critica por seu caráter romântico. Na concepção da autora:

Lo que es evidencia es la desfiguración para afrontar la realidad ficticia, la colocación del yo femenino en una situación experimental y artificiosa que lo configura. En la entrevista que comentamos, García Lorca subraya que el carácter romántico ha sido ironizado, ha utilizado algún anacronismo (fusilamiento de Torrijos, por ejemplo) para lograr un efecto teatral, así como fija el modelo de Shakespeare en Cleopatra, no como vanidad ridícula sino como autoridad o "conciencia de lo que uno pretende hacer"⁴⁷ [...].(HOYOS, 2008, p.157-8).

O reencontro entre Mariana Pineda e Pedro de Sotomayor enfatiza o enredo romântico da obra: ele ocorre no início da Segunda Estampa. Mariana encontra-se desesperada por conta das andanças e desventuras de seu amado. No encontro dos amantes, Pedro tenta reanimá-la enumerando as glórias de seu corajoso e heroico ato. Intrépido, o moço procura alertá-la sobre o que seria do futuro de um homem sem liberdade, ele pergunta: “*¿Mariana, qué es el hombre sin libertad? ¿Sin esa luz armoniosa y fija que se siente por dentro?*” (GARCÍA LORCA, 1990, p.95). Mas, Mariana, apesar de sua coragem, sente medo. Sabe que sua casa é constantemente vigiada e que, ao realizar o ato de bordar a bandeira, abre um precedente para sua própria perda, por isso, responde:

*[...] un gran desasosiego que me turba y enoja;
me parece que hay hombres detrás de las cortinas,*

⁴⁶ Da obra *Antônio e Cleópatra*. Trata do romance entre Marco Antônio, líder militar romano e Cleópatra rainha do Egito. Marco Antônio deixa Roma para viver com Cleópatra no Egito e atrai a ira de seu povo.

⁴⁷ O que evidencia é a desfiguração para enfrentar a realidade ficcional, a colocação do eu feminino em uma situação experimental e artificial que o configura. Na entrevista que comentamos, García Lorca salienta que o caráter romântico foi ironizado, foi utilizado algum anacronismo (fusilamento de Torrijos, por exemplo) para alcançar um efeito teatral, como fixa o modelo de Cleópatra em Shakespeare, não como vaidade ridícula mas como autoridade ou "consciência do que se pretende fazer".

que mis palabras suenan claramente en la calle. (GARCÍA LORCA, 1990, p.96).

Mariana é consumida pelo medo e pela incerteza. Tem consciência de que Pedrosa está sempre por perto e faz com que ela veja, a todo instante, seus comparsas que a vigiam dentro de sua própria casa. Para Lutz Muller, o herói sempre enfrenta momentos de medo e angústia, quando está prestes a realizar seu ato. Para o teórico, o medo é considerado um sentimento natural, ele acrescenta: “O medo, porém, é uma reação humana saudável de que precisamos para a segurança da vida. Por isso, o primeiro passo para a superação do medo não é reprimí-lo e eliminá-lo, mas sim admiti-lo”. (MULLER, 1987, p.97). Mariana assume, no momento da conversa com Pedro de Sotomayor, o medo que sente de uma possível represália por parte de Pedrosa.

Na sequência do diálogo com o amado, a protagonista, manifesta o desejo de amá-lo com plenitude, mas esse desejo esbarra nos ideais políticos de Pedro, o que os distancia cada vez mais. Em sua vida hodierna, Mariana borda e tece a bandeira liberal, anseia a volta de Pedro e teme uma possível emboscada da parte do alcaide Pedrosa. As ações de seu cotidiano fazem parte de um tempo profano, definido por Luiz Felipe Pondé como o tempo cronológico, medido pelos ponteiros do relógio e recheado de atividades que se repetem no dia a dia, tais como: trabalhar, estudar, comer e dormir. Há, no tempo profano de Mariana, o martírio de uma vida marcada pela angústia da espera. Há o momento em que a protagonista de Lorca revela a consciência da efemeridade de seu tempo profano, e sofre por não poder viver feliz ao lado do homem que ama. Assim, desabafa:

Mariana:

*¡Mi victoria consiste en tenerte a mi vera!
En mirarte los ojos mientras tú no me miras.
Cuando estás a mi lado olvido lo que siento
y quiero a todo el mundo:
hasta al rey y a Pedrosa.
Al bueno como al malo.
¡Pedro!, cuando se quiere
se está fuera del tiempo,
y ya no hay día ni noche, ¡sino tu y yo!* (GARCÍA LORCA, 1990, p.97)

A heroína lorquiana almeja a eternidade. Ela deseja se desligar das dificuldades que lhe afigem no tempo profano. A consciência de suas limitações a torna amargurada. Ela

anseia por um amor que se eternize no tempo e no espaço. O seu querer ultrapassa qualquer tempo.

A ideia do tempo profano nos faz entender melhor o tempo sagrado para compreender em que dimensão ele atua na vida de nossa heroína. Para Felipe Pondé, o tempo sagrado se diferencia do profano na medida em que faz com que o ser humano se eleve do dia a dia cotidiano, e adentre na esfera do sagrado ressignificando todos os seus momentos. A oração e o retiro espiritual são formas de ressignificação do tempo profano que conduzem ao sagrado. Mariana, em seu isolamento, nos momentos finais em que reflete e se prepara para sua morte, vivencia um tempo sagrado, afastada do mundo que conhecera, do amor dos filhos e do amante, e volta-se para um tempo de eternidade: converte-se lentamente na chama divina que buscou sempre, por meio do amor de um homem, e que agora entende que só encontra em si mesma, em sua própria centelha de luz.

O divino está fora do tempo profano, e, se faz consciência viva em todos os tempos e espaços, não se limitando à esfera cotidiana ao qual somos submetidos. Através de seu amor, Mariana pretende ultrapassar a esfera de sua existência e atingir a quintessência do tempo sagrado. A força de suas convicções e a nobreza de seu caráter a elevam de seu cotidiano e a conduzem a outro nível de consciência, onde a mulher se torna heroína, transformando seus atos profanos em ações de proporções épicas.

Os gestos da mulher que fia seu destino adquirem proporções sagradas. Seu tempo de espera por Pedro, seu grande amor, revela-se profano, limitado e causa sofrimento. Mas, é a dor e a consciência de sua solidão e abandono que a leva a alçar-se a um tempo sagrado. Pedro, com sua fuga, não abandona apenas sua amada, ao traí-la, ele trai a própria causa. Mariana morre, e sua história é vista como a história de uma santa. Seus feitos mais sutis adquirem uma proporção inusitada: seus atos, a um só tempo, pertencentes à esfera do profano, e do sagrado, a tornam única e a eternizam como uma heroína histórica e romântica.

O momento de dor e desespero frente ao enfrentamento de um adverso destino atinge outras heroínas da história, como a santificada Joana D'arc, jovem francesa que atravessou sua nação com apenas 18 anos e impôs-se na corte de Carlos VII, lançando-se numa guerra contra os invasores ingleses no século XV vestida de homem, empunhando espada e escudo, ficando também conhecida como a donzela de Orléans. Há, na história de Joana D'arc, momentos de fé e coragem que a compeliram a realizar grandes atos que lhe valeram a alcunha de heroína, mas há momentos em que, assim como a heroína lorquiana, Joana se viu profundamente atemorizada frente à condenação recebida. A jovem, desde os doze anos,

supostamente, teria ouvido um chamado de Deus para que fosse guerrear por sua pátria, e, ao completar 18 anos, sentiu que havia chegado o momento de se apresentar ao exército de sua nação. Também heroína de origem popular como Mariana Pineda, Joana D'arc teve uma fé genuinamente popular. Nas palavras de Jules Michelet, a jovem francesa:

Não aprendeu a ler nem escrever, mas soube tudo o que sua mãe sabia das coisas santas. Recebeu sua religião não como uma lição, uma cerimônia, mas na forma popular e ingênua de uma bela história de serão, como a fé simples de uma mãe... O que recebemos assim com o sangue e o leite é coisa viva, é a própria vida... (MICHELET, 2007, p.36)

Para cumprir seu destino e lutar pela França, Joana D'arc, segundo Michelet, se viu confrontada com duas autoridades, a paterna e a celeste que ordenavam à jovem moça, coisas contrárias. Uma queria que ela permanecesse na obscuridade, na modéstia e no trabalho caseiro de sua pequena comunidade. É evidente que seus pais jamais aceitariam com tranquilidade que sua filha fosse se apresentar ao exército francês e lutar ao lado de soldados ávidos por batalhas e sangue. O pai, rude e honesto camponês, resistiu o quanto pode, mas a vontade da jovem prevaleceu. E Joana seguiu acompanhada de seu tio, único a dar crédito aos intentos da jovem que a levou até Baudricourt, onde o capitão de Vaucoulersque a conduziria ao rei. Vestida de homem, e na frente dos campos de batalha, vencendo seu destemido inimigo, Joana D'arc foi vista por homens e mulheres que a consideraram santa. Como bem pondera Michelet: “O efeito da libertação de Orléans foi prodigioso. Todos reconheceram ali um poder sobrenatural. Muitos o atribuíram ao diabo, mas a maioria a Deus, em geral começaram a crer que Carlos VII tinha o direito de seu lado.” (MICHELET, 2007, p.57). Porém, após Joana D'arc ser capturada pelos ingleses, a guerreira foi negociada comercialmente e voltou à França, sendo julgada e acusada de ter pacto com o demônio e executada em sua própria nação. Conta-se que Joana tentou fugir jogando-se do alto da torre onde estava presa e caiu quase morta. A ideia de ser queimada aterrorizava a jovem. Aqui Joana D'arc se aproxima da heroína de García Lorca. Como mulheres que eram, e estreitamente ligadas às ansiedades e questionamentos intrinsecamente humanos, estas heroínas tentam fugir do sofrimento ou, pelo, menos, remediá-lo. Jules Michelet considera que o sofrimento de Joana D'arc foi necessário para seu processo rumo à alcunha de santa, em suas palavras:

Que assim deveria acontecer, ela o sabia de antemão; esse acontecimento cruel era infalível, digamo-lo, necessário. Era preciso que ela sofresse. Se não tivesse passado por essa provação e purificação suprema, sobre sua santa figura teriam permanecido sombras duvidosas em meio a raios luminosos; Joana não teria ficado na memória dos homens como A Donzela de Orléans. (MICHELET, 2007, p.68)

Mas além dos momentos em que Joana D'arc tenta se matar atirando-se do alto de uma torre, ou Mariana tenta convencer Pedro de Sotomayor a viver um amor que se torna infrutífero devido às circunstâncias que os assolam, há o instante em que a promessa de glórias eternas e a decisão de seguir fala mais alto no coração das heroínas e elas decidem se entregar à sorte de suas desventuras. Joana D'arc foi condenada pela inquisição e seus juízes julgaram que as vozes que a jovem ouvira desde criança e que a impeliram a lutar pela França eram vozes satânicas. A guerreira foi forçada, segundo Michelet, a entregar sua roupa de soldado e usar um vestido antes de ser queimada. Perto de sua acusação, a jovem chorava e se lamentava, sem, contudo, acusar seus reis ou suas santas. Porém, o séquito que participava de sua execução foi implacável, queriam humilhá-la até o fim. Michelet relata que um cronista daquele tempo, afirma que, já na fogueira, deixaram Joana D'arc nua e atearam fogo em suas vestes. Após a exibição do cadáver já bem deteriorado da vítima, voltaram a lhe atear fogo. Desta forma, a virgem sofreu uma violência inominada durante seu suplício e mesmo depois de morta. Joana libertou-se por meio da morte, Jules Michelet comenta:

Que toda incerteza tenha cessado nas chamas, isso deve fazer-nos crer que aceitou a morte pela libertação prometida, que não mais entendeu a salvação no sentido judaico e material, como fizera até aquele momento, que via, enfim, claro e que, saindo das sombras, alcançou o que ainda lhe faltava de luz e santidade. (MICHELET, 2007, p.118)

A heroína de García Lorca também adquire consciência da importância de seu ato, mas se entrega à sua condenação sem tentativas de fuga. Ela entende que a liberdade virá com sua morte. Ela reconhece que a vil realidade que a circunda revela-se infrutífera para que consiga viver uma vida plena e livre ao lado de seu amado. Após passar por fases de insegurança e medo, Mariana finalmente se liberta de suas angústias. No diálogo com Fernando, quando este insiste para que a heroína delate seus companheiros de causa e se liberte da prisão, ela desabafa e defende sua decisão:

Mariana:
¡Morir! ¡Qué largo sueño sin ensueños ni sombras!

*Pedro, quiero morir por lo que tú no mueres,
por el puro ideal que ilumino tus ojos:
¡Libertad! Porque nunca se apague tu alta lumbre
me ofrezco toda entera. ¡Arriba, corazón!
¡Pedro, mira tu amor a lo que me ha levado!
Me querrás, muerta, tanto, que no podrás vivir. (GARCÍA LORCA,
1990, p.161)*

A libertação através da morte que ocorre com a heroína granadina é defendida por vários teóricos que estudam Federico García Lorca. Há, nas palavras de sua heroína, um clamor à liberdade próximo à sua execução:

*¡Os doy mi corazón! ¡Dadme un ramo de flores!
En mis últimas horas yo quiero engalanarme.
Quiero sentir la dura caricia de mi anillo
y prenderme en el pelo mi mantilla de encaje.
Amas la Libertad por encima de todo,
pero yo soy la misma Liberta. Doy mi sangre,
que es tu sangre y la sangre de todas las criaturas.
¡No se podrá comprar el corazón de nadie! (GARCÍA LORCA,
1990, p.165)*

A heroína granadina acaba personificando a liberdade, ela mesma sem esperança e amor, torna-se a causa em si mesma, sua própria bandeira liberal hasteada rumo a uma nova era, mesmo que não faça parte de um novo porvir. Luis Martínez Cuitiño também pontua que, é neste momento que Mariana se identifica com a liberdade tão sonhada por Pedro. Assim, a heroína conquista outro tipo de liberdade, se alforria espiritualmente, atinge uma liberdade espiritual, existencial e desconhecida, da qual se torna vítima propiciatória e voluntária. Enfim, a libertação pela morte pode ser encontrada em várias citações da personagem que, em seu delírio, desabafa:

*Ahora sé lo que dicen el ruiseñor y el árbol.
El hombre es un cautivo y no puede librarse.
¡Libertad de lo alto! Libertad verdadera,
enciente para mí tus estrellas distantes.
¡Adiós! Secad el llanto! (GARCÍA LORCA, 1990, p.165)*

Aqui se efetiva a verdadeira consciência de liberdade que a personagem adquire. O homem, na terra, está preso, é cativo deste mundo, de sua condição carnal. A árvore que aponta para o céu e o pássaro referido entoam a liberdade, que só é conquistada pela morte. Por fim, Eutimio Martín nos traz a reflexão de que Mariana era uma mulher cujo motor de sua existência era o amor, acima de tudo, o amor pela liberdade e nos traz um depoimento de

Lorca sobre Mariana Pineda quando o poeta a estreava na Argentina em 1933. Ao periódico *La Nación* de Buenos Aires, Lorca revela detalhes da obra, e enfoca o amor que sua heroína tinha pela liberdade:

*Envuelta en altisonantes endecasílabos, acrósticos y octavas reales, surgía constantemente Mariana Pineda cubierta de férrea armadura, en mi imaginación, mientras en corazón me decía suavemente "que no era aquello"; Mariana Pineda llevaba en sus manos, no para vencer, sino para morir en la horca, dos armas, el amor y la libertad: dos puñales que se clavaban constantemente en su propio corazón.*⁴⁸ (LORCA apud MARTÍN, 2013, p.305)

Para o próprio autor de *Mariana Pineda*, o sentimento de liberdade entrelaçado ao sentimento do amor faz sua heroína atingir outro nível de consciência de si mesma e do mundo. Nas palavras do próprio Lorca:

*Yo he intentado que Mariana Pineda, mujer de profunda raigambre española, cante el amor ya a la libertad la estrofa de su vida en forma que adquiera el concepto de universalidad de aquellos dos grandes sentimientos.*⁴⁹ (GARCÍA LORCA apud MARTÍN, 2013, p. 306)

As armas da guerreira de Lorca são o amor e a liberdade, um se transfigura no outro. A liberdade torna-se seu único amor, denso, capaz de trazer-lhe a luz da reflexão e a paz de espírito necessária para que ela enfrente a morte no garrote.

Em Antígona, tragédia de Sófocles pode-se encontrar a luta de uma jovem pela defesa de sua liberdade individual ante as imposições de um governo tirânico. Para Sófocles, autor ateniense do século V antes de Cristo, não havia escolha para o homem trágico, pois, diante do reconhecimento de uma necessidade de ordem religiosa, o herói não pode abster-se de cumprir o seu destino, sua moira. Antígona, filha de Édipo Rei, cuja tragédia havia sido prenunciada pelo oráculo e, que acabou matando o pai e desposando a mãe, será expulso de Tebas pelos próprios filhos Etéocles e Polinices. Antígona acompanha o pai em seu exílio, mas, após sua morte, retorna a Tebas.

Amaldiçoados pelo pai, Etéocles e Polinices, acabam disputando o poder. Etéocles reina ao lado de Creonte. Polinices, após sete anos, reivindica seu direito ao trono, o que lhe é

⁴⁸ Envolto em altissonantes decassílabos, acrósticos e oitavas reais, Mariana Pineda surgia constantemente coberta de férrea armadura, em minha imaginação, enquanto meu coração suavemente disse: "que não era aquilo"; Mariana Pineda levava em suas mãos, não para vencer, mas para morrer na forca, duas armas, o amor e a liberdade: dois punhais que se cravavam constantemente em seu próprio coração.

⁴⁹ Tentei que Mariana Pineda, mulher de profundas raízes espanholas, cantasse o amor e a liberdade nos versos de sua vida, de forma que adquirisse o conceito de universalidade desses dois sentimentos.

negado. Ele organiza então a famosa batalha conhecida como *Os sete contra Tebas*, em que os dois irmãos Etéocles e Polinices acabam encontrando a morte, um pelas mãos do outro. Creonte, erige-se em rei e sepulta com todas as honras a Etéocles enquanto nega a sepultura a Polinices acusando-o de traidor da pátria. Ao saber do edicto do novo rei, suas sobrinhas Antígona e Ismene têm reações adversas. Ismene decide cumprir o edicto, mas Antígona indigna-se com a lassidão da irmã. A jovem então, descumpre o edicto de seu rei e tio Creonte e sepulta o corpo de Polinices realizando as sagradas libações. Detida, Antígona é conduzida ao rei que é surpreendido pela firme reação e segurança da moça. A jovem justifica seu ato, como sendo algo que pertence a leis não escritas e, portanto, sagradas, leis ligadas ao amor fraterno e à devoção familiar. Sua ação faz com que o rei ordene sua morte, sepultando-a viva. Antígona obedece a um dever religioso, superior a qualquer lei ditada pelo homem. Ela luta por seu direito individual, sua liberdade. Assim, demonstra a transcendência de seu direito, em detrimento ao poder efêmero de Creonte. Imbuída de grande autoconfiança, após saber do decreto infame desabafa com sua irmã Ismene:

[...]

hei de enterrá-lo e será belo para mim
morrer cumprindo esse dever: repousarei
ao lado dele, amada por quem tanto amei
e santo é o meu delito, pois terei de amar
aos mortos muito, muito tempo mais que aos vivos.
Eu jazerei eternamente sob a terra
e tu, se queres, foge à lei mais cara aos deuses.
(SÓFOCLES, 1994, p.200)

O amor é a lei maior para Antígona que se aproxima de Mariana Pineda na medida em que as duas defendem o direito à liberdade e, lutam contra o despotismo de reis insensatos e arrogantes que acreditam poder controlar o destino, a vida e a morte dos seus súditos. Se pensarmos no aspecto trágico, vamos encontrar uma justificativa para a ação das duas jovens: como na obra sofociana, e na concepção da vida de seus heróis, não pode haver uma escolha, apenas uma saída se apresenta aos seus personagens humanizados. Junto se Souza Brandão esclarece que as inúmeras contradições e comportamentos de um herói, que oscila entre o amor e ódio, medo e coragem, é o que lhes confere humanidade, e desnuda todas as etapas do processo de transformação inerentes aos indivíduos. Em suas palavras:

O conhecimento das características dos heróis, a sua complicada e às vezes dupla origem, seu comportamento, ora encantador, ora agressivo, destrutivo ou desonesto; seus defeitos, sua morte trágica como coroamento de sua vida,

seus diferentes destinos após a morte, ora agindo ou prejudicando os humanos, tudo nos enriquece e amadurece para experimentarmos as infinitas possibilidades das transformações humanas. (BRANDÃO; 1987, p.10)

Sófocles, por meio da criação de sua *Antígona*, defende os ritos religiosos a que todos os seres da antiguidade, - e mesmo da atualidade, tem direito como uma ação que se encontra, na matriz da individualidade humana. Em oposição a leis do estado, o homem se vê diante de uma contradição irreconciliável, que o leva a escolher um único caminho: o direito de ser livre, o que, para García Lorca também se torna um dever sagrado, que sua Mariana Pineda cumpre, às expensas de sua própria vida, assim como a heroína sofociana.

2.3 Lorca e Mariana Pineda: Em defesa da liberdade

Cerca de 100 anos após a morte de sua heroína granadina, Lorca foi vítima de uma ditadura tão cruel como a enfrentada pela personagem histórica que o inspirou. O poeta foi assassinado em 19 de agosto de 1936, quando se encontrava no auge de sua criação artística. Como dramaturgo, adquiria fama internacional com suas obras que estavam sendo publicadas e encenadas na Espanha, Argentina e em vários outros países. Havia se tornado o autor espanhol e o dramaturgo de maior reconhecimento na América.

Lorca não era, efetivamente, um partidário comunista, embora tenha sido convidado a participar do movimento por alguns amigos. Mas compartilhava de algumas ideologias do partido, dentre elas, a visão de uma sociedade eminentemente igualitária e não pautada em desigualdades econômicas. O poeta se via cada vez mais envolvido em questões de ordem social e filantrópica. Ao participar de um comício público se vê na contingência de fazer um discurso de forte posicionamento político. O arquiteto Luis Lacasa, comenta a respeito dos atos políticos de Federico García Lorca:

[...] nos últimos tempos de sua vida em Madrid, a força dos fatos ia envolvendo-o. Começou a aparecer nos atos políticos, e lembramos como, num comício operário a que assistia, foi reconhecido pelo público e se viu obrigado a pronunciar algumas palavras. Vimos Federico, no Hotel Ritz, participar num ato que organizou a Associação Auxiliar da Criança com o fim de recolher fundos para as bibliotecas populares de Madri. Federico recitou alguns poemas e depois, com um exemplar do seu *Romancero* na mão, fez com que o lance do leilão do livro alcançasse várias centenas de pesetas. Federico sabia muito bem que este era um ato político, sabia muito bem que finalidade tinha. Nunca teria se prestado a fazer algo semelhante para nossos inimigos. (LACASA apud GIBSON, 1988, p.32).

Lorca seguia sua missão como artista, vivendo à sombra do regime intolerante que assolaria a Espanha, durante quarenta anos. Está no sangue do poeta granadino assumir uma posição liberal em política. Para Lorca, a poesia era um meio de expressar a diversidade cultural de sua terra, formada por povos que viviam com tradições arraigadas e idiossincráticas. A escrita de Lorca assumiria assim, um viés sagrado, onde o poeta colocaria uma visão de mundo emoldurada por uma poesia que concebia a universalidade de um povo a partir de sua identidade local. Como bem pondera Eutílio Martín:

Federico García Lorca consideró el ejercicio de la escritura como la puerta estrecha para alcanzar su personal salvación. Ello implicaba asumir las consecuencias de una actitud abiertamente revolucionaria de carácter religioso y político-social.⁵⁰ (MARTÍN, 2013, p.35)

Entre as lutas políticas que assolavam a nação espanhola a preocupação com questões vinculadas ao desenvolvimento dos cidadãos como educação, cultura e saúde, nem sempre eram valorizadas. Martín nos relata que, em 5 de abril de 1936, pouco tempo antes da morte de Lorca, o jornal *La Voz* de Madri publicou uma entrevista cedida pelo poeta, em que está explícito o seu desejo de uma sociedade mais justa e igualitária:

[...] O dia em que a fome desaparecer, vai se produzir no mundo a maior explosão espiritual que jamais conheceu a Humanidade. Os homens nunca poderão imaginar a alegria que estourará no dia da Grande Revolução. Verdade que estou te falando em socialismo puro. (GIBSON, 1988, p.37).

Lorca transfere o seu desejo por uma nação mais justa, para suas personagens comprometendo-se politicamente. O destino do poeta vai sendo definido a cada obra que cria e desnuda mais um novo aspecto da realidade à sua volta. Por isso mesmo, Lorca torna-se conhecido por ter sido “[...] más peligroso con las palabras do que con una arma en la mano⁵¹” (GARCÍA LORCA, 1957, p.35), conforme afirmou o franquista Ramon Ruiz Alonso, responsável pela prisão do poeta. O ato de escrever, para o dramaturgo granadino, corresponde ao fiar de sua heroína. Mariana Pineda transfere para o bordado toda a sua energia vital. Sua criada Clavela, aovê-la abatida sobre a bandeira liberal que borda, exclama:

⁵⁰ Federico García Lorca considerou o exercício da escrita como a porta estreita para alcançar a sua salvação pessoal. Isto implicava assumir as consequências de uma atitude abertamente revolucionária de caráter religioso e político-social.

⁵¹ “[...] mais perigoso com as palavras do que com uma arma em sua mão”

Clavela: (*Con las manos cruzadas*)
¡Ay Doña Marianita, qué malita está!
desde que usted puso sus preciosas manos
en esa bandera de los liberales,
aquellos colores de flor de granado
desaparecieron de su cara. (GARCÍA LORCA, 1990, p.68)

As cores de flor de granado desaparecem do rosto da personagem, e matizam a bandeira liberal. E, simbolicamente, anunciam o sangue que será derramado. A vida é feita de obras pelas mãos dos homens. A cada ponto do tear, a jovem confirma sua luta e se aproxima de sua morte. Ao dar voz ao protesto da jovem mártir, por meio de sua poesia, Lorca atrai a atenção dos fanáticos que lhe roubaram a vida. Ao escrever um texto dramático que revivifica um mito nacional, ele escreve mais um capítulo da história que o conduzirá de forma arbitrária, à morte.

As cores não desaparecem do rosto de Mariana somente pelo seu bordado, o alcaide Pedrosa também contribui para que ela se torne cada vez mais tensa e pusilânime. O algoz aparece na casa da jovem vestido de preto e é descrito como um tipo seco, de grave palidez e uma admirável frieza. O poeta acrescenta, em sua indicação de cena, que o personagem diz frases num tom de ironia muito velada e olha minuciosamente ao seu redor, com muito cuidado. Pedrosa ameaça Mariana e a beija à força sendo repelido. A jovem, intimidada pelo carrasco, acaba confessando que borda a bandeira liberal. Pedrosa propõe que a granadina se entregue a ele e passe uma noite ao seu lado em troca de sua liberdade, mas Mariana rejeita as investidas de Pedrosa e afirma prontamente:

¿Pero yo sabré vencerlas? ¿Qué pretende?
Sepa que yo no tengo miedo a nadie.
Como el agua que nace soy limpia,
y me puedo mancharse usted me toca;
Pero sé defenderme. ¡Salga pronto! (GARCÍA LORCA, 1990, p.125).

Quando a jovem defende seus compatriotas, revela seu firme propósito de não delatá-los, Pedrosa desdenha de seu ato. Em suas palavras, uma mulher é sempre uma mulher, em sua visão a tortura pode muito. Observe-se o seguinte diálogo:

Mariana: *¡Que me importa!*
Yo borde la bandera con mis manos;
con estas manos, mírelas, Pedrosa!
y conozco my grandes caballeros

*que izarla pretendían en Granada.
¡Mas no diré sus nombres!
Pedrosa: ¡Por la fuerza
delatará! ¡Los hierros duelen mucho,
y una mujer es siempre una mujer!
¡Cuando usted quiera me avisa!
Mariana: ¡Cobarde!
¡Aunque en mi corazón clavarán vidrios
No abalaría! (GARCÍA LORCA, 1990, p.128-9)*

Pedrosa despreza Mariana e seu pensamento testemunha a noção de feminino instaurada na sociedade patriarcal da Espanha do período. À mulher, cabia cuidar das atividades domésticas, enquanto o homem possuía o dever de sair da esfera circunscrita ao lar a fim de garantir sua subsistência, e se dedicar às causas políticas. Para o algoz, os aspectos de fragilidade e inconstância emocional são inerentes ao universo feminino. Uma jovem como Mariana, para o alcaide, não teria força moral para resistir à sua capacidade de coação e se renderia facilmente. Nas palavras de Luis Martínez Cuitiño:

Con la aparición de Pedrosa, el diálogo se llena de sobrentendidos. No hay acotaciones que señalen el diálogo con las miradas y los silencios, las ironías y la intencionalidad complementan las palabras. Pedrosa se siente dueño de la situación y una frase marca todo su desprecio por lo femenino: “una mujer es siempre una mujer!”⁵² (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1997, p.49)

Próxima do momento de sua execução, Mariana é, mais uma vez assediada pelo alcaide a fim de delatar seus compatriotas. Porém, para surpresa de Pedrosa, que não acredita na força moral da heroína, Mariana se nega mais uma vez, a entregá-los:

Pedrosa: *Yo no quiero que mueras tu, ¡no quiero!
Ni morirás, porque darás noticias
de la conjuración. Estoy seguro.*
Mariana: *(Fiera) No diré nada, como usted quería,
a pesar de tener un corazón
en el que ya no caben más heridas.
Fuerte y sorda seré a vuestros halagos
Antes me daban miedo sus pupilas.
Ahora Le estoy mirando cara a cara
(Se acerca.)
y puedo con sus ojos que vigilan
el sitio donde guardo este secreto*

⁵² Com o surgimento de Pedrosa, o diálogo é cheio de subtextos. Não há anotações que indiquem o diálogo com os olhares e silêncios, as ironias e a intencionalidade complementam as palavras. Pedrosa se sente o dono da situação e uma frase marca todo seu desprezo pelo feminino "uma mulher é sempre uma mulher!"

que por nada del mundo contaría.

¡Soy valiente, Pedrosa, soy valiente! (GARCÍA LORCA, 1990, p.148)

A personagem demonstra cada vez mais desprezo pela sua condenação. Sua postura firme faz com que ela se eleve sob Pedrosa, mesmo que este possua força física e política para aniquilá-la. Cuitiño afirma que: “*Mariana al vencer su miedo se coloca por encima de su oponente y pasa a constituirse en una mártir civil que debilita la fuerza de un régimen despótico.*⁵³” (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1997, p.49). Para Guillermo Díaz Plaza o amor perverso do alcaide foi uma forma que Lorca encontrou para contrapor ao amor genuíno que Pedro possui pela granadina e acrescenta que o dramaturgo foi pertinente ao unir o tema político ao sentimental. Nas palavras de Plaja:

*El gran acierto de Lorca ha sido subordinar el tema político a un tema sentimental. Partiendo de un choque entra la pasión lasciva del juez Pedrosa y la entereza casta de Mariana- hecho que, como dijimos, se insinúa en la defensa de la ajusticiada- el nudo dramático se humaniza y cobra un sentido eterno. El tema político actúa así como un telón de fondo que sirve para ambientar las figuras; es circunstancial y pintoresco, y romantiza con siluetas de conspiradores la acción que centra la obra. En esta acción principal, la figura señera da Mariana tiene a un lado el amor malo de Pedrosa, y al otro – como para equilibrar el trance – el amor vehemente y magnífico de Pedro de Sotomayor, el galán apuesto y liberal, que es como un trasunto poético del marido muerto, aun cuando representa a un personaje histórico.*⁵⁴ (DÍAZ - PLAJA, 1953, p.182).

Apesar da grande importância do crítico citado acima, pode-se contrapor a ideia de que Pedro ama Mariana. Para nós, ele apenas se serve dela como um instrumento para sua revolução e, neste sentido, quer nos parecer que ele é tão cruel como Pedrosa. Luis Martínez Cuitiño esclarece que a paixão de Pedrosa, além de ser libidinosa, se manifesta profana devido a sua crueldade e vilania, representando o autoritarismo do governo de Fernando VII. A paixão libidinosa do alcaide parece ser razão maior para os tormentos de Mariana.

⁵³ Mariana para vencer seu medo se coloca diante e acima de seu adversário e passa a se tornar uma mártir civil que enfraquece a força de um regime despótico.

⁵⁴ O grande acerto de Lorca foi subordinar a questão política a uma questão sentimental. A partir de um choque entre a paixão lasciva do Juiz Pedrosa e a integridade moral de Mariana, fato que como dissemos, se insinua na defesa da condenada - o nó dramático se humaniza e carrega um sentido eterno. O tema político atua como um pano de fundo usado para aclimatar as figuras; é circunstancial e pitoresco, e romantiza com silhuetas de conspiradores a ação central da obra. Na ação principal, a serena figura de Mariana tem de um lado o mau amor de Pedrosa lado, e do outro – como para equilibrar o transe - o amor ardente e magnífico de Pedro de Sotomayor, galã liberal, que é como uma transcrição poética do marido morto, mesmo quando representa um personagem histórico.

García Lorca, bem como sua heroína, próximo à morte, também vive atormentado por um terrível algoz. A *Falange*, partido da direita granadina ao qual pertencia o general Franco, tem como um de seus principais representantes, José Valdés Guzmán, que assume o comando do governo civil quando os rebeldes se apoderaram de Granada em 20 de julho de 1936. O falangista perseguiu o poeta até encontrá-lo na casa da família Rosales, onde Lorca estava oculto.

Além de Valdés, o poeta chegaria a temer a própria Frente Popular que, apesar de defender o operariado na Espanha, iniciara uma série de atos radicais em que seus manifestantes ateavam fogo em cafés e jornais de direita, como o *Ideal*. Em 10 de junho de 1936 foi escolhido para prefeito de Granada, o socialista Manuel Fernández Montesinos, marido de Concha García Lorca, irmã do poeta. Porém, Montesinos não ficaria muito tempo à frente da administração de Granada, sendo detido em seu escritório nos primeiros momentos da sublevação e, imediatamente, assassinado. O governo ditatorial na Espanha se firmou a partir de uma sucessão ininterrupta de engodos e mentiras que, conduziram García Lorca à morte.

Torres Martínez, governador civil em Granada e os dirigentes da Frente Popular tinham a convicção de que a Guarda de Assalto e a Guarda Civil, ambas as instituições republicanas, salvariam a cidade caso houvesse uma sublevação. Mas havia oficiais facciosos, que conspiravam contra a república, nas duas corporações. Pontos estratégicos da cidade como a fábrica de munições de guerra *El Fargue*, foram tomados, retirando dos esquerdistas qualquer possibilidade de oposição. Apenas no bairro Albaícin houve certa resistência. Em meio a uma série de mentiras, torturas e desmandos a guerra civil assolou o território espanhol jogando irmãos contra irmãos. O comandante Valdés estava rodeado por um grupo de combatentes, que não combatiam por uma causa, mas que se serviam da causa como uma desculpa para atingir e resolver seus interesses pessoais. Ian Gibson nos descreve alguns detalhes das torturas ocorridas neste período:

Várias dependências do governo civil foram transformadas em celas provisórias e ali se trancava interinamente os “indesejáveis” levados ao edifício pelos colaboradores de Valdés. Às vezes houve cenas atrozes. Nos interrogatórios, se recorria seguidamente à tortura, e se instalara numa das salas um instrumento conhecido como “o aeroplano”: com os braços atados às costas, as vítimas eram içadas até o teto pelos pulsos, desarticulando-lhes assim as omoplatas. (GIBSON, 1988, p.114-5).

Não demorou muito para que tamanha crueldade chegasse até as dependências da chácara dos García Lorca, a *Huerta de San Vicente*, situada próxima a Granada. O poeta, junto de sua família, ficava aterrorizado quando ouvia o barulho das bombas republicanas durante a madrugada. A Huerta acabou por ser invadida, mas os sublevados, até então, não estavam à procura de Lorca, porém, mataram dois caseiros da família. O poeta conseguiu fugir de lá e, após passar um tempo na casa de Manuel de Falla, se refugiou na casa da família Rosales. Foi na casa dos Rosales que Lorca viveu seus últimos dias até ser encontrado e assassinado pelas forças de Franco, encabeçadas por Valdés. O poeta tinha grande amizade com Luís Rosales que havia realizado aclamada crítica de *O Romancero Gitano*, e sua irmã Esperanza que sempre deixava García Lorca informado sobre os últimos acontecimentos. No segundo piso, vivia Isabel, tia da família que, ao lado do poeta, ouvia notícias dos relatos relacionados ao golpe, no rádio.

Aqui se pode traçar um paralelo entre o tempo de reclusão de Lorca e de sua personagem. De forma similar, Mariana Pineda é trancafiada no Convento Santa Maria Egípcia, onde vive seus últimos dias. García Lorca e sua heroína vivem momentos de dor e angústia enquanto esperam sua execução. Mariana, já condenada, tenta se conformar com seu fatídico destino. O poeta, ao contrário, ainda em segurança na casa dos Rosales, nutre a esperança de um futuro a salvo das perseguições políticas que enfrenta, chegando a elaborar futuros projetos artísticos, alguns dos quais dividiu com seu amigo Luís Rosales. Porém, as informações dos acontecimentos que chegavam até Lorca, diariamente, faziam com que o poeta ficasse cada vez mais angustiado acerca de seu futuro. A pior delas foi a notícia da morte de seu cunhado, o ex-dirigente de Granada, Manuel Fernández Montesinos, fuzilado ao lado de outras vinte e nove vítimas. Lorca sofre por estar longe de sua irmã Concha, esposa de Montesinos, e seus sobrinhos, sem poder confortar-lhes em momento tão doloroso.

Mariana também recebe más notícias no convento. Numa conversa com o jardineiro Alegrito, a jovem acaba descobrindo que Pedro de Sotomayor fugiu a cavalo da Espanha e com intenções de chegar à Inglaterra. Ao ser informada de tal fato, Mariana, incrédula, luta para não ver nisso um ato covarde do amado. Após instantes de tristeza, Mariana se recompõe e responde à Alegrito:

Mariana:
*Don Pedro vendrá a caballo
como loco cuando sepa
que yo estoy encarcelada
por bordarle su bandera.*

*Y, si me matan, vendrá
 para morir a mi vera,
 que me lo dijo una noche
 besándome la cabeza.
 Él vendrá como un San Jorge
 de diamantes y agua negra,
 al aire la deslumbrante
 flor de su capa bermeja.
 Y porque es noble y modesto,
 para que nadie lo vea,
 vendrá pela madrugada,
 por la madrugada fresca,
 cuando sobre el cielo oscuro
 brilla el limonar apenas
 y el Alba finge en las olas
 fragatas de sombra y seda.
 ¿Tú qué sabes? ¡Qué alegría!
 No tengo miedo, ¿te enteras? (GARCÍA LORCA, 1990, p.142)*

Para a personagem, Pedro se transforma num São Jorge com elementos de forte carga simbólica. O diamante comumente representa a luz da consciência, o esclarecimento através da razão, porém, neste caso, vem acompanhado da imagem da água negra. A água simboliza transformação, passagem, e, em sua coloração escura pode trazer um mau presságio. Seu cavaleiro surge na madrugada, sob um céu escuro, parece surgir já bem tarde para salvá-la de seu trágico destino. A personagem se vê diante da morte e, apesar de sofrer, reflete na grandeza de seu ato.

Assim como sua heroína, Lorca viveu a experiência de conviver com a ideia de uma morte anunciada até seus derradeiros instantes. No caso do poeta, Ramón Ruiz Alonso, partidário franquista, foi até a casa dos Rosales com um mandado de prisão. José Antônio Rosales, irmão de Luís Rosales era membro da Falange, onde entrou forçosamente no início do golpe e ficou estarrecido ao saber que partidários seus foram até sua casa e levaram Federico. A casa teria sido cercada por numerosos soldados em plena luz do dia, quando os irmãos Rosales estavam todos na rua. Apenas Esperanza Rosales, matriarca da família, se encontrava em casa. A Senhora Esperanza, conta que o poeta se mostrou muito firme quando Ruiz Alonso se apresentou na casa dos Rosales com uma ordem de prisão. Enquanto Mariana sabia da importância e da necessidade de sua morte, o poeta parece que só irá perceber sua condenação injusta e inexplicável após sua detenção. Até o momento final, Mariana canta seu canto de morte:

*¡Yo soy la libertad porque el amor lo quiso!
 ¡Pedro! La libertad, por la cual me dejaste.*

¡Yo soy la Libertad, herida por los hombres!

¡Amor, amor, amor, y eternas soledades! (GARCÍA LORCA, 1990, p.166).

Lorca, antes de sair da casa dos Rosales, segundo Ian Gibson, ajoelhou-se frente à imagem do Sagrado Coração que Luísa (a tia dos Rosales) possuía. O poeta pediu para que ela e Esperanza rezassem com ele frente à imagem e lhes assegurou que tudo ficaria bem. Depois, se despediu emocionado. Mariana, assim como Lorca, próxima de sua execução, não se revoltou contra Deus ou a quem quer que fosse pela sua condição. Munida de sua fé, sempre orava dentro do convento onde se encontrava presa, o que pode ser observado a partir de uma conversa entre as noviças do convento:

Novicia 1^a: ¡Qué hace?

Novicia 2^a: ¡Habla más bajito!

Está rezando.

Novicia 1^a: ¡Deja!

(Se pone a mirar)

¡Qué blanca está, qué blanca!

Reluce la cabeza

en la sombra del cuarto

Novicia 2^a: ¡Reluce la cabeza?

Yo no comprendo nada.

Es una mujer buena,

y la quieren matar.

¿Tú qué dices? (GARCÍA LORCA, 1990, p.133).

Enquanto ora, a cabeça de Mariana Pineda reluz, e em seu entorno há a presença de uma luz branca. A 1^a Noviça chega a perceber algo como a auréola de uma santa na cabeça da jovem. A questão da inocência e bondade de Mariana levantada pela 2^a Noviça torna-se redundante, como mártir que é, a granadina terá seu destino cumprido.

Lorca, no carro com Miguel Rosales, pede para que este impeça que o comandante Valdés o execute. Quando Luís Rosales, superior de Luís Ramón na Falange, consegue a ordem de liberdade de García Lorca, Valdés mente afirmando que o poeta já não estava no prédio do governo civil.

Os franquistas propagam uma mentira para que a morte do poeta não causasse tanta revolta. Foi divulgada em Granada, a falsa notícia da morte de outros poetas como o escritor Jacinto Benavente, tentando deixar a sensação de que a morte de Lorca seria apenas mais uma das tantas que já estavam ocorrendo em solo espanhol. Assim, abriu-se caminho para que Valdés realizasse seu arsenal de atrocidades. Ian Gibson nos relata que a crueldade de Valdés

era tanta que José Linares Palma afirmara que “Valdés teria fuzilado Jesus e sua mãe se os encontrasse pela frente”. (PALMA apud GIBSON, 1988, p.223). O carrasco morreria de câncer em 1939, doença que vinha enfrentando há muitos anos. Fuzilado em Víznar, García Lorca deixaria lembranças e recordações em muitos amigos queridos como a atriz Margarita Xirgu que protagonizou várias peças do poeta, e à humanidade, o legado de uma vastíssima obra, onde heroínas como Mariana Pineda se eternizam nos palcos e emocionam plateias de todo o mundo. O comandante Valdés enganou-se ao pensar que, matando Lorca, calaria para sempre sua voz e sua poesia. Mal sabia ele que a vida física de um homem pode ter fim, mas sua obra e sua arte permanecem para a posteridade, carne finita, alma perene.

3. LORCA E LOPE DE VEGA: A REVOLUÇÃO DO FEMININO

3.1 Lope de Vega e o *Século de Ouro* do teatro espanhol: Uma retrospectiva histórica - literária

O dramaturgo Federico García Lorca, possuindo profundo conhecimento sobre a literatura de sua terra natal, desenvolve, ao lado de Eduardo Urgate, o projeto *La Barraca*⁵⁵, com o firme propósito de remontar grandes clássicos e apresentá-los nos lugares de parca atividade cultural da Espanha. Desta forma, o poeta traz à cena obras dos dramaturgos do *Século de Ouro* do teatro espanhol, tais como Lope de Vega, Calderón de La Barca, Tirso de Molina e Cervantes. À poesia lorquiana de forte caráter social e popular, aliam-se ações que revelam o desejo de transformar a realidade por meio da arte. O projeto *La Barraca* revela o apreço de Lorca pelos dramaturgos do *Século de Ouro* espanhol. Um deles, em especial, chamaría a atenção do poeta granadino. Trata-se de Lope de Vega que ficou conhecido como “A Fênix dos Engenhos” e foi chamado por Cervantes de “Monstruo de la naturaleza” devido à sua genialidade e a criação de inúmeras comédias que encantaram os espanhóis de seu tempo. O caráter popular de sua obra associado aos aspectos telúricos e de valorização do feminino, fascinaram e aproximaram García Lorca do genial espanhol.

Buscaremos realizar um estudo comparativo das obras dos dois autores tomando como base o drama *Mariana Pineda* de Lorca e a tragicomédia *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Antes da análise pretendida vamos abordar, ainda que, de forma sintetizada, o autor Lope de Vega e o tão aclamado *Século de Ouro* do teatro espanhol, bem como as respectivas circunstâncias históricas que propiciaram o surgimento de um dos períodos mais notáveis da literatura mundial.

Em princípios do século XVII, a Espanha seguia sendo uma das primeiras potências da Europa. A descoberta da América, e a tomada de várias terras do norte da África propiciaram à população espanhola, um período de prosperidade. As riquezas naturais extraídas das

⁵⁵ A iniciativa contou com o apoio de Fernando de los Ríos, ministro de Instrução Pública. Criado em 1931, com ajuda governamental, fazia parte do projeto Missões Pedagógicas que possuía o firme propósito de divulgar conhecimento e cultura entre os povos onde nunca chegava. "La Barraca" era administrado por um comitê formado por estudantes de áreas como Filosofia, Letras e Arquitetura. A direção artística, e a seleção de atores entre os estudantes ficava a cargo de Federico e Urgate.

“novas Índias” fizeram com que, no âmbito artístico, o ouro e a prata suscitassem uma enorme produção, mantida por mecenatos reais, ordens católicas, corporações, confrarias ou ricas famílias, reformas urbanísticas e arquitetônicas, encomendas pictóricas e escultóricas. J Guinsburg e Newton Cunham relatam que, tamanha produção, levou a nação a sofrer a demanda por profissionais de áreas diversas, o que foi solucionado com a importação de trabalhadores de outros países europeus. A respeito deste panorama, os autores apontam:

Tanta demanda por arquitetos, mestres de obras, pedreiros, serralheiros, entalhadores, pintores, ebanistas, joalheiros e músicos fez com que as necessidades ultrapassassem a própria capacidade de trabalho de artistas e artesãos espanhóis, sendo necessário atrair e contratar no estrangeiro, sobretudo na Itália. (GUINSBURG; CUNHA, 2012, p.24).

Lope de Vega, Calderón de La Barca e Cervantes se destacam neste período de profundas transformações com sua literatura e teatro. O espírito humano se redimensionava no espaço e no tempo, propiciando um ar de universalidade e liberdade criativa aos poetas e dramaturgos espanhóis. Miguel de Cervantes tinha o desejo de que a Espanha se incorporasse à cultura dos países europeus, em especial, da Itália e recuperasse, com exatidão de forma e estilo, os valores da cultura Greco-romana. Os grandes dramaturgos escrevem então, obras teatrais em verso, tanto em sua forma itálica hendecassílabos, formado por dez sílabas, bem como na forma tradicional da península: o octossílabo com oito sílabas métricas. Outras características desta poesia dramática são demarcadas a partir de várias apresentações públicas, fixando-se como regras com o passar do tempo como a utilização de um determinado tipo de estrofes para cada personagem específico a partir de seu gênero ou classe social. Guinsburg e Cunha revelam como é feita esta divisão:

O uso de uma estrofe quase sempre se relaciona com o tipo de personagem (nobre, popular), com o tema ou com o ritmo da ação representada. E um tom mais elevado corresponderá sempre a um aristocrata, ao galã, à dama, a não ser que se queira, na boca de um empregado ou lacaio, criar-se um efeito burlesco. (GUINSBURG; CUNHA, 2012, p.28)

O estudioso do teatro e literatura espanhol Gerard Brenan, revela o esforço de alguns poetas do período em escrever versos seguindo as métricas italianas. Tomando-se como exemplo os sonetos, que, até então, para Brenan, eram formas desconhecidas na Espanha. Os sonetos são poesias que se dividem em dois tercetos e dois quartetos, respectivamente, estrofes compostas por três versos, e por quatro versos. O autor aponta que houve certa

dificuldade por parte dos poetas espanhóis em aderir a estas formas métricas tão regradas. Outro teórico de teatro espanhol, Ignacio Arellano ressalta que a presença da cultura e artes italianas em solo espanhol, neste período são inegáveis. O teórico acrescenta que o interesse pelas fórmulas clássicas deu impulso para que a produção artística do período buscasse seu próprio caminho. As companhias italianas transitam pela Espanha, e tem seus gêneros imitados pelos poetas ibéricos. Os criados das obras teatrais que são produzidas a partir de então, possuem o frescor dos “*zanni*”, servos da *Commedia Dell’arte*⁵⁶ italiana.

A adesão de formas e métricas italianas se deve a um intenso intercâmbio artístico e cultural da Espanha com as demais nações que se firmavam neste período. Impulsionada pelas riquezas fruto de suas conquistas, e por uma criação única, propiciada pela adequação de obras artísticas e movimentos literários de outros países, a Espanha vive uma época considerada pelos estudiosos do século XVII como o *Século de Ouro*. Esta expressão é definida pelo historiador francês Marcellin Desfourneaux, que em sua obra intitulada *A Vida Cotidiana na Espanha do Século de Ouro* escreveu:

Consagrada pelo uso, inclusive na Espanha, a expressão “século de ouro” é suscetível de uma dupla interpretação. Ou bem engloba todo o vasto período – um século e meio – que vai desde Carlos V ao Tratado de Pireneus, e no transcurso do qual o ouro e, sobretudo a prata, chegados da América, permitem à Espanha sustentar grandes empreendimentos no exterior e estender a sombra de seu poderio sobre toda a Europa, ao mesmo tempo que, já desde finais do reinado de Felipe II, se manifestam em sua vida interna certos sintomas inequívocos de desgaste econômico. Ou bem se aplica à época ilustrada pelo gênio de Cervantes, de Lope de Vega, de Velásquez e de Zurbarán, durante o qual, politicamente debilitada, impõe-se aos seus vizinhos pela irradiação de sua cultura que, especialmente no domínio literário, suscita, para além de suas fronteiras, uma série de imitações. (DESFOURNEAUX apud GUINSBURG; CUNHA, 2012, p.23).

A partir da análise de Desfourneaux, nota-se que o glorioso período vivido pela Espanha, já continha o germe de sua derrocada. Na metade do século XVII, a nação começa a perder sua hegemonia cultural e política. A miséria, causada pelas guerras e pestes e a conseqüente bancarrota econômica fizeram com que a população não usufruísse das riquezas vindas do exterior. A expulsão dos judeus e mouros com a conseqüente perda da capital e mão

⁵⁶ Forma de teatro apresentado nas ruas e em praças públicas onde os atores utilizavam máscaras representando tipos bem peculiares. As companhias de teatro de *commedia dell’arte* possuíam caráter mambembe e se originaram na Itália no século XV. Posteriormente, se o gênero se desenvolveu na França até do século XVIII. Os enredos eram, na maioria das vezes, improvisados e chamados de canovaccio, que podia ser modificado com o jogo dos atores em cena. Os atores se identificavam com os personagens e os estudava por toda a vida, criando um repertório próprio de jogos e ações.

de obra deixaram o país em declínio. No âmbito da literatura, após a morte de grandes nomes como Lope de Vega e Cervantes, também se inicia uma fase de decadência.

Francisco Marcos Alvarez ressalta que Lope foi destemido com suas poesias e obras teatrais de forte caráter popular, se tornando imbatível em sua criação. O estudioso de teatro espanhol Federico Carlos Sainz de Robles elucida que o autor do *Século de Ouro* não vive com plenitude, suas expedições militares, e, embora, Lope de Vega tenha participado de ações militares como na da Invencível Armada,⁵⁷ não há, em sua obra, referências ao fato. Sainz de Robles comenta que:

*Lope jamás se apasionó por las acciones béticas, y, no apasionándose, mal podía anhelar una superación de la realidad. Si Lope hubiera vivido la guerra con desesperación y patetismo en si mismo, superando con su anhelo la realidad, seguramente nos habría contado episodios impresionantes que no se desarrollaron en los escenarios geográficos, pero si en los escenarios imaginativos. Episodios verdaderamente vividos- creados por su realidad- por él.*⁵⁸ (ROBLES, 1987, p.13)

Lope não se entregou com ímpeto a função militar, mas viveu intensamente suas aventuras amorosas. O poeta Lope Félix de Vega Carpio nasceu em Madrid no dia 25 de novembro de 1562 e faleceu em 27 de agosto de 1635, desfrutando de uma vida marcada por intensas paixões. Enamorado por sua própria terra, Madrid, cria uma obra dramática proeminente que a retrata e denuncia os contratempos de sua corte, a tênue relação entre o clero, os nobres e a plebe, por meio de acirrada crítica. O espírito de Lope, sua ânsia de criação e glória o tornava representante único da Espanha, e, mais particularmente, de sua amada Madrid. Sainz de Robles ao discorrer sobre o amor de Lope por sua cidade, conta extasiado a paixão do escritor por sua terra:

Oíidle... Y no le habléis a Lope mal de Madrid, porque se tapará los oídos y despreciará en prosa o en verso, con el gesto o con el ademán. Madrid es su medula. Madrid es su inspiración. Madrid es su entraña que siente y su sangre que hierve. Y él, el segundo creador Del Universo- porque nadie sino Dios creó más que él-, os hará comprender cómo, si no en siete días, si sin

⁵⁷ O rei Felipe II comanda uma esquadra para invadir a Inglaterra e garantir a soberania espanhola. Os ingleses impediram o embarque dos espanhóis frustrando os planos do monarca. O objetivo da invasão era conter o avanço da Reforma Protestante e firmar a hegemonia espanhola nos Países Baixos Neerlandeses, Bélgica e Luxemburgo. A marinha de guerra profissional inglesa acabou vencendo o rei ibérico que desistiu de realizar novos ataques.

⁵⁸ Lope jamais se apaixonou por ações militares, e não apaixonando-se, mal poderia ansiar por uma superação da realidade. Se Lope tivesse vivido a guerra com desespero e patetismo em si mesmo, superando sua realidade, com certeza teríamos episódios surpreendentes que não seriam desenvolvidos em contextos geográficos, mas nos cenários imaginários. Em episódios verdadeiramente vividos criados por ele para a sua realidade.

*salir de Madrid, se puede, ya que no crear, al menos recrear otra humanidad.*⁵⁹ (ROBLES, 1987, p.23)

Em 1574 inicia seus estudos no colégio dos jesuítas em Madrid, lugar onde, estuda as grandes obras da dramaturgia universal do período clássico. Só seria conhecido como poeta em 1580. Seu primeiro grande amor foi Elena de Osorio com quem rompe de forma traumática. A moça o substitui por Francisco Perrenot de Granvela, poderoso sobrinho do cardeal de Granvela. Indignado com a traição, Lope insulta e denigre a imagem da jovem e de sua família e, acaba sendo desterrado da terra que tanto ama, durante oito anos. Elena é eternizada em seus sonetos *La Dorotea*, onde Lope recria esta relação de forma apaixonada. O *Fênix dos Engenhos*, após cumprir seu desterro em Valência, casa-se com Isabel de Urbina, cognominada Belisa em seus versos. Isabel vem a falecer e Lope, viúvo, se envolve em nova contenda: ele enfrenta um processo por amancebamento com Antonia Trillo em 1596. Neste ínterim, casa-se com Juana Guardo, mesmo caído de amores pela comediante Micaela de Luján. De seus amores com a comediante, o dramaturgo irá gerar cinco filhos. Aos 54 anos, vive intensa crise religiosa e ingressa na *Congregación de Esclavos del Santíssimo Sacramento*, onde escreve poemas de arrependimento que não o impedem de desfrutar seus prazeres carnais. Continua vivendo novos romances até encontrar seu último grande amor, Marta de Nevares, com quem irá viver por 16 anos. Marta cai gravemente enferma, perde a visão e morre algum tempo depois. Sua amada Amarilis⁶⁰ será celebrada por Lope em mais uma gama de ardentes poemas.

Lope ama e se entrega com ímpeto a cada um de seus amores. Mas sem nunca deixar de exaltar aquele que é seu maior amor: sua criação poética e dramática. Favorecido por sua natureza, apaixonada, impetuosa e prolífica, o madrileno havia manifestado suas faculdades desde a juventude, obtendo êxito em quase todos os gêneros conhecidos até então: Poemas épicos, pastorais, novelas de aventura, poemas narrativos, numerosíssimas églogas, cartas, ensaios históricos, sonetos e parodias. Tomás Tómov relata que a variedade de obras por ele criadas o fez gozar de tanto prestígio que as damas o cortejavam levando-lhes adornos e flores. Tamanho sucesso de Lope o fez soar arrogante em várias situações. A sua sede de

⁵⁹ Ouvi-o ... E não faleis mal de Madri a Lope, porque se tampará os ouvidos e o desprezará em prosa ou verso, com o gesto e o desprezo. Madri é o seu núcleo. Madri é sua inspiração. Madri é sua entranya que sente e seu sangue que ferve. E ele, o segundo-criador do Universo, porque ninguém senão Deus criou mais do que ele, -, e os fará entender, como se em sete dias, sem sair de Madri, se pode, não criar, mas recriar outra humanidade.

⁶⁰ Amarilis é o nome poético de Marta de Nevares.

glória era tanta que Cervantes foi, por vezes, vítima de sua empáfia. Os dois poetas possuíam formação e processos de criação bem distintos um do outro. Cervantes era subserviente às regras aristotélicas de tempo, ação e lugar, bem como respeitava as métricas de poesia italianas. Lope já usufruía de um espírito mais livre na criação de suas obras dramáticas, e fazia suas próprias regras mantendo a unidade de tempo, em detrimento das de ação e lugar que respeitava quando bem lhe apetecia. Cervantes, muitas vezes o acusou de inculto e vulgar, mas, reconheceu a grandeza da criação de seu contemporâneo, tendo sido ele o criador do cognome que o acompanharia por séculos:

[...] y entro luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega y alzase con la monarquía cómica. Avasalló y puso dibujo de su jurisdicción a todos los farsantes, llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas [...] ⁶¹ (TÓMOV, 1965, p.625-6).

A obra de Lope de Vega apresenta um vasto panorama que, por vezes, dificultam sua classificação dentro de um gênero. Menéndez Pelayo se lançou ao desafio de defini-las baseado numa mescla de critérios e fontes temáticas gerais. O teórico assim define a obra do “Fênix dos Engenhos”:

- Comédias religiosas (hagiográficas, bíblicas...)
- Comédias mitológicas, de história antiga e estrangeira...)
- Dramas de tema nacional.
- Obras de pura invenção poética (pastoris, cavalheirescas, noveleiras.)
- Comedias de costumes (de maus costumes, de costumes urbanos, palatinas). (PELAYO apud ARELLANO; 2008, p.178)

É importante salientar que comédias era a classificação genérica do texto dramático. Tudo era comédia. O dramaturgo Bartolomé de Torres Naharro, a quem se deve a grande influência italianizante no teatro espanhol, oferece uma definição sobre o gênero por meio do qual Lope pôde mostrar seus engenhos criativos. Segundo Naharro a comédia:

[...] não é outra coisa senão um artifício engenhoso de notáveis e alegres acontecimentos, por pessoas que se disputam. Sua divisão em cinco atos não somente parece boa, mas muito necessária; embora eu os chame jornadas, pois mais me parecem lugares de descanso do que outra coisa, o que faz a comédia ficar melhor entendida e recitada; por meu voto o número de

⁶¹ [...] e logo entra o monstro da natureza, o grande Lope de Vega se levanta com sua monarquia cômica. Domina e desenha segundo sua jurisdição a todos os farsantes, enche o mundo de comédias próprias, felizes e bem fundamentadas.

pessoas a serem introduzidas não deve ser tão pouco que pareça festa secreta, nem tanto que engendre confusão. (NAHARRO apud GUINSBURG; CUNHA; 2012, p.31)

A definição de Naharro não se aplica à Lope de Vega, embora eles fossem coetâneos. A chegada de Lope, o “monstro da natureza” na cena, renovou as perspectivas da dramaturgia espanhola. Guinsburg e Cunha revelam as normas típicas de sua dramaturgia:

(Lope) Adotou a estrutura trinaria, ou seja, em três atos, optou pela utilização de métricas variadas, na dependência de personagens ou de situações, e recorreu habitualmente à presença de um “gracioso”, quase sempre um criado, incumbido das burlas perspicazes ou das expressões ingênuas e tolas, independentemente da característica da peça ou da gravidade do assunto. (GUINSBURG; CUNHA; 2012, p.33)

A partir de então, Ignacio Arellano esclarece que Lope de Vega investe num gênero que o faria cair nas graças do povo e consolidar-se como dramaturgo. Lope irá criar uma poética que se distancia das normas do teatro aristotélico e, em sua *Arte nuevo de hacer comedias* defende a liberdade de criação dramática. O poeta cria, assim, suas tragédias, tragicomédias e comédias sem preocupações como cânone clássico.

Arellano destaca que a tragicomédia revela-se como um drama de inspiração histórica, onde o poder é examinado por parte de um nobre. Quando um nobre é o opressor, o rei atua como um juiz supremo e restabelece a justiça castigando os excessos.

3.2 Fuenteovejuna: o despertar da força feminina

Em termos gerais, a definição de tragicomédia de Arellano, poderia ser um resumo de *Fuenteovejuna*, obra em que a questão do abuso do poder e tirania, é tratada sob a ótica de uma comunidade oprimida por um mandatário arrogante e libidinoso. A personagem Laurencia, camponesa habitante de Fuenteovejuna, é perseguida pelo comendador Fernão que seduz e violenta as mulheres da aldeia. A jovem enamora-se de Frondoso e, os dois decidem casar-se. Em sua festa de bodas, Fernão aparece e raptá Laurencia, com a ajuda de seu serviçal, levando-a prisioneira. Ao mesmo tempo, aprisiona Frondoso e o condena à morte. Laurência consegue fugir e vai até seu pai implorar por justiça, mas se espanta com a sua lassidão e a dos homens do povoado, frente ao relato da violência que sofreu. Destemida, Laurência se junta a outras mulheres que empunham seus instrumentos de trabalho para cobrar uma dívida de honra. A população unida acaba assassinando o comendador. O rei, ao

saber do ocorrido envia um inquisidor para descobrir a verdade. Mas ao inquirir a população sobre quem teria matado o comendador Fernão, ouve sempre a mesma resposta: “Foi *Fuenteovejuna!*” O rei impossibilitado de condenar toda uma população, a absolve.

Para muitos teóricos, quando a personagem pega em armas para realizar sua desdita contra Fernão, nega o poder local, mas reforça o poder monárquico, o que faz com que a obra perca seu caráter revolucionário. A jovem rompe com o poder instaurado no seio de sua comunidade. Após seu ato heróico, as mulheres de sua aldeia ficarão isentas da opressão do comendador. Trata-se de uma revolta local, que não questiona a legitimidade do poder real. A respeito do caráter revolucionário da obra, Aurellano explica que, numa primeira análise, a ação de Laurência pode parecer inovadora, mas ao analisar as circunstâncias históricas do período e a ideologia do pensamento de Lope, percebemos a questão sob uma nova ótica. Nas palavras do teórico:

*La dimensión revolucionaria de Fuenteovejuna, que señalaron los críticos del XIX es muy discutible, pero quizá no sea eficaz ignorarla por completo. Si tenemos en cuenta el efecto en el público, es evidente que el desenlace de la primera acción puede interpretarse como una rebelión popular contra el tirano. La adaptación revolucionaria de la obra en tiempos modernos demuestra su potencia dramática en este sentido, aun que en el esquema ideológico de la obra lopiana no que hablar propiamente de carácter revolucionario, sino de afirmación de la potestad del soberano.*⁶² (AURELLANO, 2008, p.191-2)

Em *Fuenteovejuna* não ocorre uma revolução num âmbito político maior, pela ideologia de seu autor, partidário dos reis Fernão e Isabel. Em um período marcado pela luta pela hegemonia nacional e expansionismo marítimo, Lope sentia-se sequioso de um regime que assegurasse a demarcação das fronteiras nacionais, um desejo que ele compartilhava com muitos espanhóis. O teórico Ignácio Arellano aponta que a tragicomédia teria uma dupla função. Por um lado revela a luta de uma comunidade contra o atroz governante que lhe oprime e, com esta finalidade apresenta toda a relação de poder entre Laurencia, Frondoso e indivíduos que representam um coletivo. E, numa dimensão maior, a luta entre a Ordem Militar de Calatrava e os reis católicos defendidos com empenho por Lope de Vega. O teórico Antônio Rogério Toscano esclarece que o Antigo Regime aparecia, aos olhos de Lope de

⁶² A dimensão revolucionária de *Fuenteovejuna*, que os críticos do século XIX assinalaram é muito discutível, mas não pode ser ignorada por completo. Se considerarmos o efeito sobre o público, é claro que o resultado da primeira ação pode ser interpretada como uma revolta popular contra o tirano. A adaptação revolucionária da obra nos tempos modernos demonstra sua força dramática neste sentido, embora no quadro ideológico da obra de arte lopesca não fale propriamente de caráter revolucionário, mas afirma o poder do soberano.

Vega, como uma forma progressista de governo que garantia benefícios econômicos a um povo que, muitas vezes, era assolado pela fome que atingia até a nobreza. O teórico acrescenta:

[...] a própria demarcação da fronteira espanhola e a formação do Estado Nacional absolutista fortaleceram, sabe-se, a identidade espanhola pós-medieval, fosse para permitir e alavancar o desenvolvimento do comércio burguês; assim como a centralização do poder real também impulsionou as propostas de avanço rumo ao mar, nas Grandes Navegações. [...] (GUINSBURG; CUNHA, 2012, p.16).

O crítico de literatura espanhola Gerald Brenan afirma que *Fuenteovejuna* apresenta a principal ocupação dos espanhóis da época: o amor. O autor acrescenta que nas obras de Vega falta a crítica social, porque o poeta estava completamente apaixonado pela vida para encontrar algum defeito nela. Seus personagens quando cometem más ações agem movidos por uma força exterior, mais do que por maldade intrínseca. E não seria interessante para Lope apontar problemas na administração dos reis a quem o poeta era tão grato por terem instaurado a hegemonia nacional. Dentro deste contexto, Gerald Brenan se aproxima de Ignacio Arellano na defesa de que Lope de Vega não se interessava em questionar a ordem estabelecida.

Em *Fuenteovejuna* temos a ação de uma mulher que defende os valores de honra vinculados ao feminino. Numa conversa com sua amiga Pascuala, Laurencia demonstra sua apreensão ao sentir-se perseguida pelo comendador. A jovem se preocupa exclusivamente com a honra que, vinculada à sua virgindade, deve ser guardada como um tesouro valioso. Pascuala tem plena consciência de que, uma vez desonrada, uma mulher mais nada representa para o homem. Por isso, Laurencia se torna destemida e impetuosa junto às outras mulheres e é movida pelo sentimento de profunda revolta quando o Comendador tenta violentá-la. Com a ação da personagem, Lope demonstra que todos os cidadãos merecem respeito, independente de classe social ou gênero. Guinsburg e Cunha esclarecem que o espírito aventureiro e amoroso do poeta contribui para que ele proteja todos os homens em igual medida. E é por esta ideologia que se percebe, na fala de Laurencia, simples camponesa, a primazia de seus valores morais, vilmente conspurcados pelo Comendador:

LAURENCIA:
*Por muchas razones
y sean las principales,
porque dejas que me roben*

*tiranos sin que me vengues
 traidores sin, que me cobres.
 Aún no era yo de Frondoso,
 para que digas que tome,
 como marido, venganza,
 que aquí por tu cuenta corre;
 que en tanto que de las bodas
 no haya llegado la noche,
 del padre, y no del marido,
 la obligación presupone;
 que en tanto que no me entregan
 una joya, aunque la compre,
 no han de correr por mi cuenta
 las guardas ni los ladrones.
 Llévame de vuestros ojos
 A su casa Fernán Gómez:
 La oveja a lobo dejasteis,
 Como cobardes pastores.
 ¿Qué dagas no vi en mi pecho?
 Que desatinos enormes,
 Que palabras, qué amenazas,
 y que delitos atroces
 por rendir mi castidad
 ja sus apetitos torpes!
 ¿Mi cabellos no lo dicen?
 Las señales de los golpes
 No se ven aquí, y la sangre?
 ¿Vosotros sois hombres nobles?
 ¿Vosotros padres y deudos?
 Vosotros que no se os rompen
 las entrañas de dolor,
 de verme en tantos dolores?
 Ovejas sois, bien lo dice
 de Fuenteovejuna el nombre
 Dadme unas armas a mí,
 Pues sois de piedras, pues sois bronces,
 pues sois jaspes, pues sois tigres...
 tigres no porque feroces
 siguen que roba tus hijos,
 matando los cazadores
 antes que entren por el mar,
 y por sus ondas se arrojen.
 Liebres cobardes nacisteis;
 bárbaros sois, no españoles
 Gallinas, vuestras mujeres
 ¡sufrís que otros hombres gocen! (VEGA, 1987, p.846)*

A teórica Irley Machado afirma que Laurência, até aqui, estava sendo dominada pelos princípios patriarcais da sociedade. Porém, a partir deste momento, a jovem se deixa possuir pelo dinamismo matriarcal, princípio de todos os movimentos de transformação, revelando seu suposto lado “viril”. A ação da personagem, para Machado, revela que Laurência:

[...] é um personagem forte, de presença marcante e que evolui de forma surpreendente – de uma simples e tranquila jovem, embora já corajosa, a uma valorosa e consciente guerreira. Revela-se com uma identidade única, o que vai permitir que tome consciência das condições de opressão em que vivem todos; para isso, precisou, em determinado momento, distanciar-se do que se chamaria consciência coletiva, aquela que, homogeneizada pelos poderes dominantes, legitimava de certa forma a opressão. (MACHADO; 2012, p.77)

O seu ato de vingança contra o comendador foi mais uma dentre várias ações em que a jovem demonstra romper com certos padrões sociais. Machado revela que a sua relação com o pai, o tio e seu enamorado Frondoso também evidenciam relações atípicas entre as relações familiares tradicionais, do período. Ao se encontrar com o jovem galante que parece atrair a atenção da comunidade, Laurencia é surpreendida com uma declaração de amor:

FRONDOSO

*[...] Laurencia, deseo saber
Se vive en ti mi cuidado,
y si mi lealtad ha hallado
el puerto de merecer.
Mira que toda villa se maravilla.
los desdeñosos extremos
deja, y responde no o sí. (VEGA; 1987, p.841)*

Frondoso sonda sua amada para descobrir se lhe desperta algum sentimento, e Laurencia, ao perceber que possui a estima do rapaz o induz a pedi-la em casamento, como revela o trecho a seguir:

LAURENCIA

*De cumplimento acorta;
E para que mejor cuadre,
habla. Frondoso, a mi padre,
pues es lo que más importa,
que allí viene con mi tío:
y fía que ha de tener
ser, Frondoso tu mujer,
buen suceso. (VEGA, 1987, p.841)*

A iniciativa da moça revela uma autoconfiança que a permite tomar decisões e influenciar os demais personagens em momentos cruciais de sua vida. Na sequência da cena, Frondoso pede a “mão” da amada ao seu pai que recebe a seguinte orientação do tio de Laurencia:

ESTEBAN:

Tomar el parecer della.
si os parece, será bien. (VEGA, 1987, p.842)

O tio e o pai de Laurencia deixam claro que a aprovação da jovem é a única condição para que o enlace matrimonial aconteça. Irley Machado pondera que esta atitude e a conseqüente aprovação de Frondoso revelam-se inusitadas para a época, quando as moças eram dadas em casamento sem seu consentimento. Laurencia inova com suas ações, mas se mantém fiel aos nobres valores de honra e determinação, sendo uma representante natural da mulher camponesa. Já o teórico Antonio Rodrigo Toscano defende que o valor de honra que Lope de Vega preserva é o mesmo do camponês cristão em um tempo marcado pelo anti-semitismo, pela defesa da pureza e dos valores cristãos e, pelo respeito às monarquias absolutistas. Toscano defende que, mesmo que Lope de Vega estivesse rigidamente ligado aos valores morais de seu tempo, sua dramaturgia progressista inovou o teatro e acabou, até mesmo, fixando novos códigos cênicos. A palavra para Lope, em seu espaço cênico, possuía importância central e o poeta não se importava com cenários e figurinos suntuosos. Toscano também aponta que a negligência com algumas das regras clássicas aristotélicas, por parte de Lope, deram um novo ar ao seu teatro. Embora, segundo o crítico, Lope não tenha inovado em relação aos valores morais de seu tempo, mas, apenas com relação à encenação de seus espetáculos.

Em contraponto à visão de Toscano, a teórica Irley Machado revela que Lope, ao adentrar no universo feminino e sondar-lhe todas as nuances, enfatizou um sentimento que o torna inovador e universal por excelência: o amor e a dignidade feminina. E foi através deste sentimento que, para Machado, o poeta revela a dificuldade da mulher em exercer seus direitos num turbulento período de cristalização da honra e dos valores masculinos. Para a teórica, portanto, Lope questiona a realidade social de seu tempo e o papel que era designado à mulher. Irley comenta que a vida amorosa de Lope o fez sensível às questões femininas e norteou o seu processo criativo, nas palavras da autora:

Talvez se possa esboçar, apenas suavemente, por meio de seus poemas, hoje a paixão, que encarcerava Lope num contínuo movimento de vida. O poeta revela, em geral, com diferentes graus de verdade e idealismo, sua própria vida, seus amores, cantando-os publicamente à sociedade ruborizada de então. Não se envergonha do amor que o move – pois é este sentimento que norteia sua pena, sua criação. É dele que se serve o poeta, é ele que inflama seu interior, e o impulsiona pela e para a vida. (MACHADO, 2012, p.13)

Assim como Machado, o teórico Gerard Brenan também aborda o aspecto sentimental de Lope de Vega, principalmente na criação de seus personagens femininos, onde exala paixão e avalia que, em Laurencia, há argúcia e maior cuidado na composição de suas características individuais. Mas, em oposição à Irley Machado, o teórico conclui que há, em Lope, a falta de crítica social, afinal o poeta aceitava com entusiasmo até as piores características de seu tempo, não oferecendo qualquer luz sobre a essência da natureza humana. No entanto, para o crítico Federico Carlos Sainz de Robles, com seus personagens, o poeta madrileno denunciava a essência não só da alma do povo espanhol como da própria Espanha, com todos os seus prazeres e mazelas. Inebriado pelas obras do “monstro da natureza”, Robles chega a afirmar que o poeta era insígnia da Espanha. Em suas palavras:

[...] *la España de fines del siglo XVI y principios del XVII, y figurársela con rostro y con genio, como si España fuera ni más ni menos que un personaje de voz y de gustos, pues la ve uno como si fuera Lope de Vega. [...] oh de la admiración, de que España es Lope de Vega. Las mismas fanfarria y simpatía irresistibles, sus mismos modos señoriles y sus mismos modales ávidos, sus mismos plante y desplante, porque sí o sin porqué, su generosidad derrochadora y su desprendimiento conmovedor, su mirada sensual y su mirada patética, su intimidad religiosa delirante y su acción descaradamente pecaminosa. Así era Lope por idiosincrasia y así era España por antonomasia.*⁶³ (ROBLES; 1987, p.16)

Dentre inúmeros pesquisadores, teóricos e admiradores de Lope de Vega, revelam-se, portanto, duas correntes de pensamento. A primeira reconhece Lope como um grande questionador da realidade social de seu tempo, bem como defensor da dimensão e essência do universo feminino, representada por pesquisadores como Irley Machado e Federico Sainz de Robles. Num outro viés de pensamento, teóricos como Gerald Brenan, Ignacio Arellano e Antônio Rogério Toscano valorizam o aspecto inovador das obras do poeta, mas reforçam que sua moral estritamente religiosa e a defesa dos poderes despotas de seus reis não trouxeram uma ruptura no pensamento de seu tempo.

⁶³ [...] a Espanha do final do século XVI e início do século XVII, se configura com rosto e gênio, como se a Espanha fosse nem mais nem menos que um personagem de voz e de gostos, pois todos a veem como Lope de Vega. [...] Oh admiração de que a Espanha é Lope de Vega. A mesma fanfarria e charme irresistível, seus modos senhoris a sua forma de elogiar e desprezar porque sim ou sem porqué, sua generosidade extravagante e seu desprendimento comovedor, seu olhar sensual e patético, sua intimidade religiosa, delirante e sua ação descaradamente pecaminosa. Assim era Lope por idiosincrasia e assim foi à Espanha por antonomásia.

Segundo Francisco Ruiz Ramón há uma tensão de forças em *Fuenteovejuna* que pode ser definida como uma construção culta e popular, original e tradicional, espírito e corpo, drama e poesia voltada a um público entendido como uma coletividade nacional. Esta forma exuberante de contrastes torna a obra inovadora não só em seu estilo, como também em seu conteúdo.

3.3 Laurencia e Mariana Pineda

A determinação de personagens como Laurencia, abala a ideia de fragilidade atribuída ao universo feminino. No trecho em que Laurencia, se junta à Pascuala, sua amiga e às outras mulheres para concluir sua vingança, percebe-se, mais uma vez, o papel social transformador da personagem:

PASCUALA:

¿Qué es esto? De que da voces

LAURENCIA:

*No veis cómo todos van
a matar a Fernán Gómez
y hombres, mozos y muchachos,
¿furiosos, al hecho corren?
Será bien que solos ellos
dista hazaña el honor gocen,
pues no son de las mujeres
sus agravios los menores?*

JACINTA:

*Di pues,
¿que es lo que pretendes?*

LAURENCIA:

*Que puestas todas en orden,
acometamos un hecho
que dé espanto a todo el orbe.
Jacinta, a tu grande agravio,
que seas cabo corresponde
de una escuadra de mujeres.*

JACINTA:

No son los tuyos menores

LAURENCIA:

Pascuala, alférez serás.

PASCUALA:

*Pues déjame que enarbole
en un asta la bandera:
verás si merezco el nombre.*

LAURENCIA:

*No hay espacio para eso,
pues la dicha nos socorre:
bien nos basta que llevemos*

nuestras tocas por pendones
PASCUALA:
Nombremos un capitán.
LAURENCIA:
Eso no.
PACUALA:
¿Por qué?
LAURENCIA:
Que a donde
asiste ni gran valor,
no hay Cides ni Rodamontes. (VEGA, 1987, p. 847).

Laurencia conclama as mulheres à luta, como se estivesse formando um exército. Porém, quando Pascuala pede que a revolucionária nomeie um capitão entre elas, Laurencia se nega. Para a jovem, sua ira e desejo de vingança são tão graves que não há postos, nem cidades ou qualquer instituição ou hierarquia que a freie em sua desdita. Há, neste momento, o rompimento de qualquer lei ou norma estabelecida, a jovem precisa lavrar sua honra e lutar contra o tirano. A ordem só poderá ser restabelecida quando a jovem cobrar a afronta sofrida.

Lorca, em *Mariana Pineda*, também aborda a temática da honra. Mas a Espanha de seu tempo é outra. Marcada por sucessivas ditaduras, a marca de sangue permanece no coração da Península Ibérica. Lope de Vega, atento ao seu tempo, cria uma protagonista que encarna os valores considerados masculinos para defender sua própria honra, mas uma honra individual e feminina. Em sua *Mariana Pineda*, García Lorca conta a história de uma personagem que instaura um novo valor de honra: uma honra coletiva e, portanto, universal. A força moral de sua personagem está ligada à renúncia da própria liberdade para salvar sua pátria. O processo interno transformador de Mariana Pineda é tortuoso. A heroína, para realizar seu feito histórico, oscila entre seu medo e valentia. O teórico Nelson Orringer faz a seguinte observação sobre a personagem: “[...] *Mariana poco dispuesta, al principio, a abandonarla para vivir en la historia, pero convencida por los sucesos de transcender su momento histórico.*”⁶⁴(ORRINGER, 2000, p.85).

Para seguir sua força interna, a heroína de Lorca não assume uma ação relegada ao âmbito de atuação masculina como Laurencia faz ao pegar em armas e defender sua honra. É em seu lar, no convívio com os filhos e no tear de uma bandeira que ela, dia a dia, se aproxima do destino que a levará a condenação pela defesa de uma situação política mais justa.

⁶⁴ Mariana, pouco disposta, a princípio, a abandonar-se para viver sua história, mas convencida pelos eventos a transcender seu momento histórico.

A heroína lorquiana luta por uma coletividade que se encontra ameaçada por um regime totalitário, mas, torna-se heroína solitária e vai ser executada sem nenhuma das pessoas que ama por perto. Laurencia conclama a comunidade a lutar contra uma ameaça e contra a violência sofrida por um comendador. Seu ato, a princípio, se configura como um ato de vingança individual, mas, na verdade é uma comunidade inteira que irá se beneficiar, pois ela irá livrar a aldeia dos desmandos criminosos do tirano. É toda *Fuenteovejuna* que luta com a personagem, o herói é coletivo. O crítico Francisco Ruiz Ramón aponta que o conflito criado na tragicomédia de Lope expõe a crise da relação de poder e subordinação entre senhores e vassalos, estimulando a revolta de toda a comunidade, que se torna a salvadora. Mas o crítico ressalta que não se trata aqui de assumir um poder, mas de entregá-lo para quem possa administrar com justiça e igualdade:

[...] al lado de la presentación sistemáticamente negativa del poderoso comendador la base de la venganza del pueblo como héroe colectivo, que no es libertad, sino la justicia. La misión del poder es administrar la justicia, y esto ha fallado en *Fuenteovejuna*: la rebelión popular, por consiguiente, no busca el poder, sino devolverlo a los agentes capaces de adminístralo bien.⁶⁵

(RAMÓN in ARELLANO, 2008, p.192).

Defensoras de valores internos, inspiradas pela luta de uma pátria, seguem as heroínas com a coragem de lutar pelo bem de todos em detrimento de valores egocêntricos e individualistas.

3.4 Aproximações entre Lope de Vega e García Lorca

Dentre as possíveis semelhanças e entre as obras de García Lorca e Lope de Vega destaca-se a presença de certo paganismo, devido à forma livre e telúrica com que ambos os autores reverenciam sua terra. Lorca tratava a natureza com profunda reverência, chegando a louvar pequenos animais, tornando-os personagens centrais de algumas de suas obras dramáticas, como encontramos em seu primeiro texto dramático **O Sortilégio da Mariposa** (*El maleficio de la mariposa*), onde os insetos são os protagonistas. No prólogo da peça, percebe-se o profundo respeito que o poeta possui pelos seres da natureza que entoam uma verdadeira lição de amor aos homens. Veja-se um trecho:

⁶⁵ [...] ao lado da apresentação sistematicamente negativa do poderoso comendador a base da vingança do povo como herói coletivo, não é liberdade, senão a justiça. A missão do poder é administrar a justiça, e esta falhou em *Fuenteovejuna*: a rebelião popular, não busca o poder, mas quer devolvê-lo aos agentes capazes de administá-lo bem.

[...] Os insetos estavam contentes, só se preocupavam com beber tranqüilos as gotas de orvalho e educar seus filhinhos no santo temor de seus deuses. Amavam-se por costume e sem preocupações. O amor passava de pais a filhos como uma jóia velha e esquisita que o primeiro inseto recebera da mãos de Deus. Com a mesma tranqüilidade e a certeza de que o pólen das flores se entrega ao vento, gozavam o amor sob a relva úmida. Mas um dia. . . houve um inseto que quis ir mais além do amor. Enamorou-se de uma visão que estava muito longe de sua vida. . . Talvez leu com muita dificuldade algum livro de versos que deixou abandonado sobre o musgo um poeta dos poucos que vão ao campo, e se envenenou com aquilo de eu te amo, “impossível mulher”. Por isso, suplico a todos que não deixeis nunca livros de versos nas pradarias, porque podeis causar muita desolação entre os insetos. A poesia que pergunta por que correm as estrelas é muito daninha para as almas em botão. . . É inútil dizer-vos que o enamorado bichinho morreu. E é que a Morte se disfarça de Amor! [...] (GARCÍA LORCA; 1975, p. 9)

Desta forma, García Lorca cultua um deus que se manifesta grandioso em cada pequeno ser da natureza. O sagrado aqui é encontrado na própria vida, em todas as suas manifestações. Lope de Vega, mesmo reverenciando seus reis católicos, revela-se irredutível na criação de suas obras onde exibe com arguta maestria, deuses do panteão grego atrelados a valores de sua religião. Nem mesmo a própria fé foi capaz de impor limites à criação artística.

Nas palavras de Antonio Rogério Toscano:

O fato é que em suas peças as divindades pagãs, incorporadas ao comportamento das personagens (muitas de suas figuras teatrais foram compostas com base na dimensão mítica de personas gregas. Por exemplo – há exaustivos estudos que se debruçam sobre essa tese, hoje completamente aceita), convivem sem remorsos com conceitos cristãos ligados à honra, à castidade e à fé. (TOSCANO, 2007, p.25)

A forma barroca ligada aos valores greco-romanos com o frescor de temas e características da realidade ibérica está presente nos poetas.

Poesia e drama coexistem para os dois dramaturgos tornando suas obras únicas. Para o autor de *Mariana Pineda*:

[...] el teatro es la poesía que se levante del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla, grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que los aparezcan ella escena lleven un traje de poesía y al

*mismo tiempo se le vean los huesos los huesos y la sangre.*⁶⁶(LORCA, 1957, p. 54).

Para o “Fênix dos engenhos”, teatro não é feito de substância tão diferente. Ignacio Arellano esclarece a relação entre poesia e teatro para Lope de Vega:

*Pero no se trata solo de que Lope adorne con lirismos ocasionales las tramas de las comedias: el lirismo es sustancia de su palabra poética y dramática. Lope – todo el Siglo de Oro, pero de modo muy particular Lope – concibe su teatro como poesía dramática. Dos aspectos, pues, son esenciales: el teatro es acción y es poesía. De lo primero surge el dinamismo, la estilización y condensación, la rapidez, la atención a la intriga...; de lo segundo, el lirismo, la emoción, el esteticismo de la palabra*⁶⁷. (ARELLANO; 2008, p.177)

Lope de Vega se preocupava, em primeiro lugar, com o texto na encenação de suas obras dramáticas, daí o cuidado com a forma de seus versos. Havia por parte do poeta, uma rígida crítica a companhias e autores teatrais que utilizavam de toda a sorte da parafernália cênica do período para garantir o êxito de suas apresentações. Mesmo tendo um trabalho de escrita bem desenvolvido e ordenado, Lope não se deixa cercear por regras de estilo e métrica tratando a palavra com leveza e, até mesmo, de forma satírica. A este respeito, o teórico Antônio Rogério Toscano esclarece que:

[...] Lope não se privaria de abrir mão de um detalhamento mais profundo da caracterização de seus personagens em nome de um trocadilho espirituoso que conquistasse os ouvidos da platéia com uma versificação frívola, mas eficaz. (TOSCANO, 2007, p.18)

Federico García Lorca, a fim de desenvolver uma escrita mais rebuscada, procurou estudar o estilo refinado de Luís de Góngora y Argote, poeta espanhol do *século de ouro* do teatro espanhol, sem abrir mão do aspecto popular de suas obras. Bem como Lope de Vega, seu coetâneo, Góngora, procurava inspiração no movimento literário nomeado *culturismo* que, nas palavras de Gerald Brenan, era uma tendência por “*la búsqueda de un estilo más*

⁶⁶ O teatro é a poesia que se levanta do livro e se faz humana. E ao levantar-se, fala, grita, chora e se desespera. O teatro necessita que os personagens apareçam em cena com um traje de poesia e ao mesmo tempo se possa ver os seus ossos e sangue.

⁶⁷ Mas não se trata somente de que Lope adorne com lirismos ocasionais os quadros de suas comédias: o lirismo é a substância da sua palavra poética e dramática. Lope - todo o Século de Ouro, porém de um modo particular Lope – concebe seu teatro como poesía dramática. Duas coisas, portanto, são essenciais: o teatro é ação e poesía. Do primeiro vem o dinamismo, a estilização e condensação, a velocidade, a atenção para a intriga ... do segundo surge o lirismo, emoção, o esteticismo da palavra.

*refinado, influído pela sintaxis latina*⁶⁸. (BRENAN; 1984, p.222). Góngora, conforme informa Brenan, juntou as correntes da poesia do Renascimento com a poesia tradicional popular, criando uma nova forma mais refinada de fazer poesia. A respeito do processo de criação do poeta, Brenan afirma:

*El método de Góngora consistía en tomar su estribillo de las canciones populares del día o de cualquiera de los antiguos cancioneros, de modo que el poema fuera un comentario irónico o satírico de esta fuente de inspiración. Sin embargo, sus romances también adoptan con frecuencia la forma de los villancicos: la única diferencia real está en el tema, pues los romances, aunque líricos de tono, son poemas narrativos, mientras que las letrillas constituyen un comentario de orden general sobre la vida.*⁶⁹ (BRENAN, 1984, p.250)

Os poemas de Góngora e seu método fascinaram García Lorca que o estudou com afinco. Mas não foi apenas ao criador de *Mariana Pineda* que os poemas de Góngora encantaram, o grupo de poetas espanhóis denominado *Geração de 27* se dedicou a estudar o autor numa homenagem ao tricentenário de sua morte. Aclamado pela geração de poetas de Lorca, Góngora não agradava tanto a Lope. A poesia lopesca equilibrava vários elementos: era repleta de sentimentos, cores, sensibilidade e movimento, com uma ordem de palavras e sintaxe naturais. Góngora, e a corrente culteranista, recorria ao uso de palavras latinizadas, o que desagradava Lope que chegou mesmo a criticar o estilo do poeta barroco, dizendo que a poesia poderia ser de difícil elaboração para o poeta, mas não devia ser complicada para o entendimento do público. Mas, na poesia de Góngora, também se encontram algumas composições de fácil compreensão, mesmo para os leigos. Tome-se como exemplo a primeira estrofe de um romance que conta a triste história da dor de uma jovem que perde seu esposo:

*La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy viuda y sola
y ayer por casar,
viendo que sus ojos
a la guerra van,
a su madre dice*

⁶⁸ A busca de um sentido mais refinado, influenciado pela sintaxe latina.

⁶⁹ O método de Góngora consistia em tomar seu refrão de canções populares ou de qualquer cancionero antigo, de modo que o poema fosse um comentário irônico ou satírico sobre esta fonte de inspiração. Sem dúvida, os seus romances também tomam com frequência a forma de canções: a única diferença real está no tema, pois os romances, mesmo os de tom lírico, são poemas narrativos, enquanto constituem um comentário de caráter geral sobre a vida.

*que escucha su mal;
dejadme llorar
orillas del mar.* (GÔNGORA apud BRENAN, 1984, p.250)

A forma poética de Góngora, respeitada pelos literários de então despertou em Lope de Vega o desejo de fazer uma poesia que tivesse o respeito e aclamação não só de seu público teatral, como uma boa receptividade pela intelectualidade da época. Lope não usufruiu da mesma formação culta de Góngora que descendia da classe nobre dos Manrique e gozou do privilégio de seu pai possuir uma das maiores bibliotecas da cidade de Córdoba. Conforme relata o teórico Antonio Rogério Toscano, os pais do madrileno, de origem camponesa, não puderam lhe oferecer uma formação erudita clássica. Com sua formação mais modesta, Lope estudou em colégio de jesuítas o que não o impedi de criar uma obra considerável. Sua poesia mais livre acabou por ganhar a aversão de Góngora e os motivos são relatados por Macarena Cuiñaz Gomez:

[...] Lope escreveu uma poesia amorosa, humorística, e religiosa, em um estilo simples, fácil, puro, mas culto. A sua forte personalidade trouxe-lhe inimizades, como a de Góngora, máximo expoente de uma poesia cultista e de estilo muito obscuro e rebuscado, embora, com certeza, de inquestionável qualidade literária. (CUIÑAZ GOMEZ, 2012, p.252)

Embora pertencesse à *Geração de 27*, e apreciasse a poesia de Góngora, o poeta García Lorca, bem como fez Lope de Vega, não seguiu o método rigoroso da poesia cultista. Porém, levou consigo sua essência, sempre pesquisando formas e métricas para suas poesias com a liberdade de ser fiel apenas ao caráter popular e telúrico de seus versos. O estilo mais livre e jocoso de Lorca marcado pela alegria da vivência das festas e tradições populares não deixaram que a complexa poesia cultista cerceasse os limites de suas criações poéticas e dramáticas em rígidos padrões.

Rechaçado pelos poetas da corte por não seguir um estilo refinado de criação poética, Lope desfrutava de uma adoração popular que, conforme pondera Gerald Brenan, corresponde àquela que somente os astros de cinema e televisão possuem hoje. Vega não podia andar pelas ruas sem que fosse abordado pelas pessoas que lhe pediam a bênção. Sua obra atravessa o tempo e, após muitas reedições, e o reconhecido valor acadêmico que tanto desejou em vida, poetas do século XX como García Lorca e, mesmo, da atualidade, reconhecem o talento da “Fênix dos engenhos”. Viventes de uma Espanha separados por uma distância de quase trezentos anos, os poetas retratam sua visão de mundo e gosto pela terra em poesias e dramas onde se pode ver o frescor de características populares e lutas de suas personagens femininas.

O autor de *Mariana Pineda* foi influenciado e reconheceu a importância daquele que levou a alcunha de “monstruo de la naturaleza”. García Lorca não deixou de homenagear Lope de Vega e participou juntamente com a intelectualidade da II^a República de numerosos atos de caráter público recordando o terceiro centenário da morte do poeta cujos engenhos de composição teatral foram tão bem arquitetados que atravessaram o tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

García Lorca, pleno de força telúrica é, como todo espanhol, na visão de Arturo Berenguer Carísomo, o homem que privilegia a festa, o grito natural, instintivo, e a vitória da emoção mais autêntica. Para o poeta importa mais o simples prazer da verdadeira emoção de sentir-se vivo e ele defende o direito de todo ser humano realizar-se plenamente na esfera afetiva, política e social. Sua postura como criador é denunciar qualquer ato de intolerância ou repressão quando um gênero ou grupo social é discriminado. Em sua dramaturgia, como um todo, o poeta realiza um debate sobre questões concernentes ao feminino e aborda valores universais aos seres humanos em qualquer época: igualdade, liberdade e amor. Sua obra dramática, privilegia uma temática feminina e humana em que as mulheres são reféns de circunstâncias históricas que as denigrem, e as inferiorizam, como em *Mariana Pineda*, por meio de leis que as impedem da exuberante arte de se entregarem à dança na fogueira, à terra, à vegetação, ao fluir natural do instinto *gitano*.

A cultura patriarcal que reprime os direitos das mulheres lorquianas, nega suas potencialidades como indivíduos no âmbito social, e humano. A este respeito, Simone de Beauvoir afirma que todo ser que se vê marginalizado em uma sociedade, sofre por não usufruir dos mesmos privilégios que seus oressores. Se tivessem os mesmos direitos, poderiam, igualmente, superá-los no exercício de suas atividades políticas e intelectuais. Nas palavras da autora:

Sem dúvida, se colocamos uma casta em estado de inferioridade, ela permanece inferior: mas a liberdade pode quebrar o círculo. Deixem os negros votar, eles se tornarão dignos do voto; dêem responsabilidades à mulher, ela as saberá assumir; o fato é que não há como esperar dos oressores um movimento gratuito de generosidade; mas ora a revolta dos oprimidos, ora a própria revolução da casta privilegiada criam situações novas; por isso os homens foram levados, em seu próprio interesse, a emancipar parcialmente as mulheres: basta a estas prosseguirem em sua ascensão e os êxitos que vêm obtendo incitam-nas a tanto; parece mais ou menos certo que atingirão dentro de um tempo mais ou menos longo a perfeita igualdade econômica e social, o que acarretará uma metamorfose interior. (BEAUVOR, 1967, p.497)

Enfim, livres, as mulheres ou qualquer grupo social oprimido poderiam desenvolver suas potencialidades em toda sua plenitude. Em *Mariana Pineda*, García Lorca nos apresenta uma mulher que luta pela liberdade, encarada como expressão máxima de seu ser espanhol.

Com sua morte, demonstra amar incondicionalmente seus filhos, sua pátria e Pedro de Sotomayor. Sua fidelidade é louvada e sua morte sentida como a derrocada do direito a liberdade. Diferente de seu amante que parece defender uma causa sem grande convicção, a jovem se dá em sacrifício à causa que acredita, mesmo sabendo-se abandonada pelos companheiros que se acovardaram perante sua sentença de morte. O amor que Mariana sente, a acompanha, solitária, a caminho da eternidade. Um amor construído pela lealdade e fidelidade aos seus princípios, mais forte que o tempo, feito de renúncias, inquietações e tristezas. Mariana abandona-se no sono eterno da morte, e ressuscita na memória popular que a enobrece em canções que contam seus penosos dissabores e sua valentia e nobreza, louvando os feitos daquela que ensinou o real sentido de amar: dando o testemunho de que o amor é um sentimento capaz de fazer surgir uma revolução universal e ligar os homens de todas as épocas e lugares.

Com sua obra, García Lorca coloca em cena sua aspiração em ver transformado um país prestes a se submeter a uma sangrenta ditadura. Sua personagem inaugura um valor de honra universal: entrega-se à causa liberal a fim de derrubar a ditadura de Fernando VII e salvar seu povo e sua pátria.

O maior mérito de um grande herói deve ser desbravar um território inóspito a fim de indicar à humanidade um novo caminho a seguir. Descobrir, sangrar, balançar, lutar, e vencer alcançando a eternidade a partir de ações que os celebrem. Mariana Pineda transforma sua realidade a partir de seu ato de amor e passa a fazer parte do panteão de heróis universais.

A personagem Mariana Pineda do drama lorquiano torna-se heroína de um tempo onde, às mulheres, caberia apenas a sempiterna vigília do lar, dos filhos e a subserviência ao marido. A cada ponto de seu bordado, o tecer da bandeira que a condenará, torna-se metáfora do lento aprendizado da coragem, do aprendizado do amor incondicional, condições indispensáveis a formação do herói. A Mariana de Lorca sabe, como o poeta, que nenhuma ação destituída de valores como a verdade, a honra e o amor permanece, mas também sabe que estas mesmas ações, realizadas com convicção, imortalizam o homem.

Mariana tece os ideais que sonha para sua pátria e oferece seu próprio sangue para honrar e glorificar sua terra: a bandeira torna-se a mortalha que a enobrece e a eleva do destino do simples mortal. A bandeira de Mariana é a mesma de Lorca. O poeta teceu com sua poesia e obra a bandeira do direito a liberdade de criação e de pensamento e, mais do que isso, o direito à vida sem grilhões, uma vida que respeite e defenda o homem em sua totalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARELLANO, Ignacio. **Historia del teatro español del siglo XVII**. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.): 2008

AUCLAIR, Marcelle. **Vida y muerte de García Lorca**. México: Biblioteca Era, 1972.

BEAUVIOR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BERENGUER, Carísomo. **As Faces de García Lorca**. Tradução de Roberto Mara. São Paulo: Ícone Editora Limitada, 1987.

BELAMICH, André. **Lorca**. France: Gallimard Éditions, 1983.

BRANDAO, Junito de Souza **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes. 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega Vol. II**. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

BRENAN, Gerald. **Historia de la literatura española**. Barcelona: Editorial Crítica, S.A., 1984.

CASTRO FILHO, Claudio. **O trágico no teatro de Federico García Lorca**. Porto Alegre: Zouk, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CUIÑAZ GÓMEZ, Macarena. **A relevância do escritor Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635)**. Goiânia, Revista UFG / Julho 2012 / Ano XIII nº 12. 252-256p.
Disponível em <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/julho2012/arquivos_pdf/28.pdf>
Acesso em 15 de jan. de 2014

DÍAZ- PLAJA, GUILLERMO. **Federico García Lorca**. Buenos Aires: Espasa- Calpe, 1953.

FOREMAN, Amanda. **Georgiana Duquesa de Devonshire**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. São Paulo: Editora Graal, 2007.

GALLEGRO ROCCA, Miguel. **Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de San Isidro**: Tramoya e poesía. Granada: Criticón nº45, 1989, 113-130. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/045/045_115.pdf>
Acesso em 12 de jan. de 2014.

GARCÍA LORCA, Federico. **A casa de Bernarda Alba/ Yerma/ D. Rosita A Solteira**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1975.

GARCÍA LORCA, Federico. **O Sortilégio da Mariposa – Mariana Pineda – Os títeres da**

Cachiporra. Rio de Janeiro: Cia José de Aguillar, 1975.

GARCÍA LORCA, Federico. **Bodas de Sangue.** São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977

GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas.** Madrid: Aguilar, 1957.

GARCÍA LORCA, Federico. **Mariana Pineda.** São Paulo: ND editorial Espasa Calpe-Sa, 1990.

GARCÍA LORCA, Federico. **Mariana Pineda.** Introdução de Andrés Soria Olmedo. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 2007.

GARCÍA LORCA, Federico. **Mariana Pineda.** Edición de Luis Martínez Cuitiño. Madrid: Catedra Letras Hispanicas: 1997.

GARCÍA LORCA, Francisco. **Federico y su mundo.** Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1981.

GARCÍA-POSADA, Miguel. **Obras completas III - Prosa.** Madrid: Galáxia Gutenberg, 1996.

GIBSON, Ian. **Federico García Lorca- uma biografia.** São Paulo: Editora Globo, 1989.

GIBSON, Ian. **Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936.** Barcelona: Debols Illo, 2006.

GIBSON, Ian. **Cuatro poetas en guerra.** Barcelona: Editorial Planeta, S. A., 2010.

GIBSON, Ian. **O Assassinato de García Lorca.** Trad. Ernani Ssó. São Paulo: L&M Editores S/A, 1988.

GIBSON, Ian. **Lorca y Dalí:** El amor que no pude ser. Granada: Fundación Federico García Lorca, 1999.

GIRARD, René. **A violencia e o sagrado.** São Paulo: UNESP, 1990.

GORDON, Noah. **O último judeu-** uma história de terror na Inquisição. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

GUINSBURG, j; CUNHA, Newton. **Teatro espanhol do século de ouro.** São Paulo: Perspectiva: 2012.

HERMIDA, Beatriz Domínguez. **La intrahistoria en el drama histórico Mariana Pineda de Federico García Lorca.** Castilla: Estudios de literatura, 2011.

HOYOS, Sonia Fernández, *Introducción*, in **La Granada de Mariana Pineda: lugares, historia y literatura**, GÁLVEZ RUIZ, MªÁngeles e SÁNCHEZ GÓMEZ, Paula, Ayuntamiento de Granada: Cancelaría de Igualdades e Oportunidades, 2008

HUGHES- HALLETT, Lucy. **Heróis**: Salvadores, traidores e super-homens. São Paulo: Editora Record, 2007.

IZQUIERDO MARTÍNEZ, don Francisco. **Discurso**. Granada: Academia de Buenas Letras de Granada, 2004.

LOPEZ FONSECA, Afonso. **Tradición clásica en el Laureal de Apolo de Lope de Vega**. Universidad Complutense de Madrid: Cuadernos de Filología Clásica, v. 29, n. 2009, 29, núm. 2 - 121-144. Disponível em <[file:///C:/Users/Alexandre/Downloads/16276-16352-1-PB%20\(2\).PDF](file:///C:/Users/Alexandre/Downloads/16276-16352-1-PB%20(2).PDF)>. Acesso em 19 de jan. de 2014.

MACHADO, Irley. **Personagens femininos no teatro de Lope de Vega**. Uberlândia: Edibrás, 2012.

MARIE MURARO, ROSE. **A mulher no terceiro milênio**. São Paulo: Editora Record, 1993.

MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis. **Introducción** in Mariana Pineda, GARCÍA LORCA, Federico. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1997.

MARTÍN, Eutimio. **El 5º Evangelio**: La proyección de Cristo en Federico García Lorca. Espanha: Santillana Ediciones Generales, S. L., 2013.

MENARINI, Piero. **Mariana en dos dramas románticos**. Universitá di Parma: Centro Virtual Cervantes, 1986.

MENDES VIANNA, Fernando; BRAGA HORTA, Anderson; RIVERA, JOSÉ JERONYMO [org]. **Poetas do século de ouro español**. Brasília: Thesaurus; Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, 2000.

MICHELET, Jules. **Joana D'arc**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2007.

MORIN, Tânia Machado. **Práticas e representações das mulheres na Revolução Francesa 1789-1795**. São Paulo: USP, 2009.

MULLER, Lutz. **O Herói**: Todos nascemos para ser Heróis. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cutrix, 1987.

ORRINGER, Nelson R in BERCHEN, Theodor; LAITENBERGER, Hugo. **Federico García Lorca**: Actas del Coloquio Internacional. Sevilla: Fundación El Monte, 2000.

PASSOS, Simone Aparecida dos. **Mulher, desejo e morte**: Dramaturgia e sociedade no inseparável triângulo de García Lorca. Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Uberlândia- Programa de Pós Graduação em Letras, Uberlândia, 2009.

PONDÉ, Luiz Felipe. **Tempo Sagrado Tempo Profano**. In INVENÇÃO DO CONTEMPORÂNEO: EXPERIÊNCIAS NO TEMPO. Campinas, São Paulo: Espaço Cultural CPFL, 2011. Experiências no Tempo. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=9FIacd4lKPg>. Acesso em 14 jan. 2014

RETAMAR, Hugo Jesus Correa. **Federico García Lorca: De La teoria a La práctica del “Duende”**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

ROBLES, Federico Carlos Sainz de, **Introducción** in VEGA, Lope, **Obras Escogidas**. Madrid: Aguilar: 1987.

RODRIGO, Antonina, *Mariana de Pineda, carne de romance*, in **Yo Mariana**, Ayuntamiento de Granada, Granada: Bodonia, S.L, 2005.

RODRIGO, Antonina. **Mariana de Pineda**. Fundación Federico García Lorca. Alfaguara, 1965. M. Lorca IV. 41. 238- 240p.

RUIZ RAMÓN, Francisco. **Historia del teatro español siglo XX**. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2007.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Paula, *Entre La muerte y el recuerdo* in **La Granada de Mariana Pineda: lugares, historia y literatura**, GÁLVEZ RUIZ ,MªÁngeles e SÁNCHEZ GÓMEZ, Paula, Ayuntamiento de Granada: Cancelaría de Igualdades e Oportunidades, 2008.

SASTRE, Juan Aguilera, **La Republicade La Libertad: Homenaje a Mariana Pineda**, IES Inventor Cosme García, Logroño, s/ ano.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SORIA OLMEDO, Andrés. **Fábula De Fuentes: Tradición y vida literaria en Federico García Lorca**. España: Amigos de la Residencia de los Estudiantes, 2004.

TOCINO, Gloria Espigado. **Mariana en su contexto. Españolas entre la Ilustración y el Romantismo** in **La Granada de Mariana Pineda: lugares, historia y literatura**, GÁLVEZ RUIZ , MªÁngeles e SÁNCHEZ GÓMEZ, Paula, Ayuntamiento de Granada: Cancelaría de Igualdades e Oportunidades, 2008.

TOMÁZ, S. T. **Cervantes y Lope de Vega**: un caso de enemistad literaria. Granada/Espanha: Editora da Universidad de Sofia, 1965.

Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih_02_1_062.pdf>. Acesso em: 13 de jan. 2014.

TOSCANO, Antônio Rogério. **Prefácio**. Lope de Vega e o tempo presente. VEGA, Lope. **Fuenteovejuna**. Trad. Mario Lago. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. 11-28p.

VEGA, Lope, **Obras Escogidas**. Madrid: Aguilar: 1987.

VEGA, Lope. **Fuenteovejuna**. Trad. Mario Lago. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

ZACBERG, Malvine. **Amor, paixão feminina**. São Paulo: Campus, 2007.

ANEXOS

Índice de figuras

FIGURA 1 - Hotel Palácio Casa Mariana Pineda

FIGURA 2 - Reprodução da bandeira liberal

FIGURA 3 - Chave da cela de Mariana Pineda

FIGURA 4 - Mariana no garrote

FIGURA 5 - Mártires da liberdade espanhola

FIGURA 6 - Mariana Pineda

FIGURA 7 - Selo da República

FIGURA 8 - Estátua de Mariana Pineda em Granada

FIGURA 9 – Cartaz do filme sobre Mariana Pineda

Figura 1 – Hotel Palacio Casa Mariana Pineda em Granada



Fonte: <http://www.granadablogs.com/comic/2009/09/05/haciendo-de-guiri-por-granada-iii-hotel-palacio-casa-mariana-pineda/> - Acesso em 04/01/14

Figura 2 – Reprodução da bandeira liberal



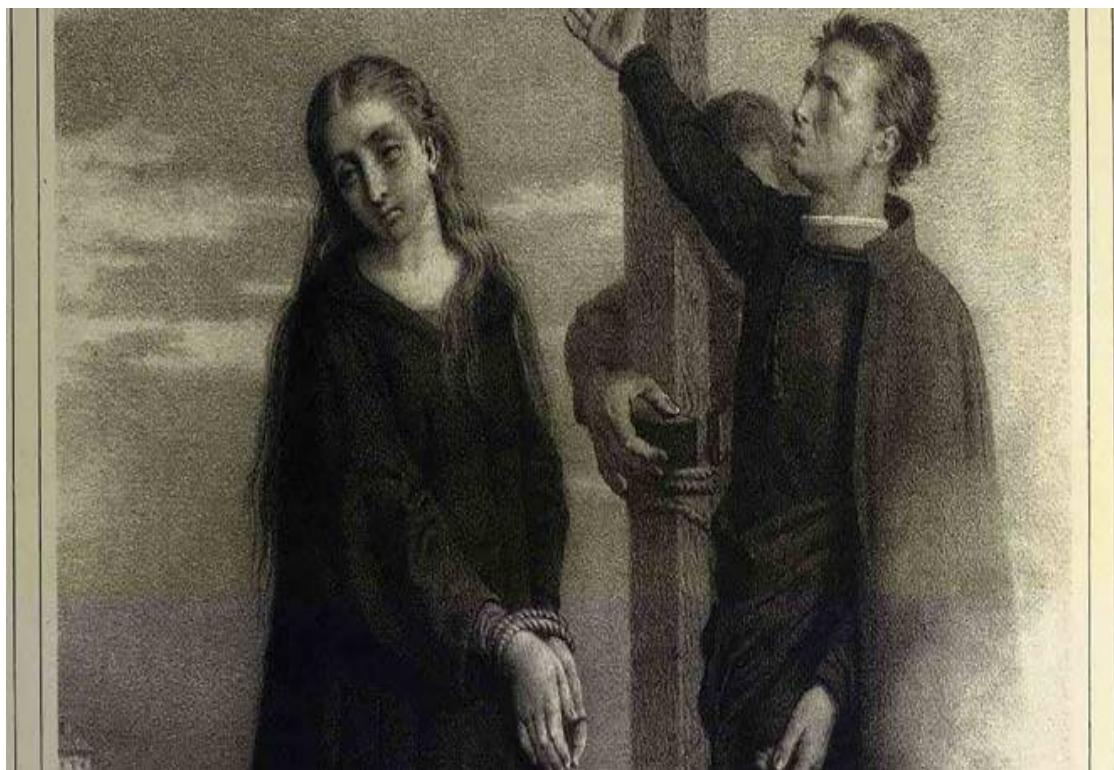
Fonte: <http://ernesto51.wordpress.com/tag/mariana-pineda/> - Acesso em 20/01/14

Figura 3 – Chave da cela de Mariana Pineda



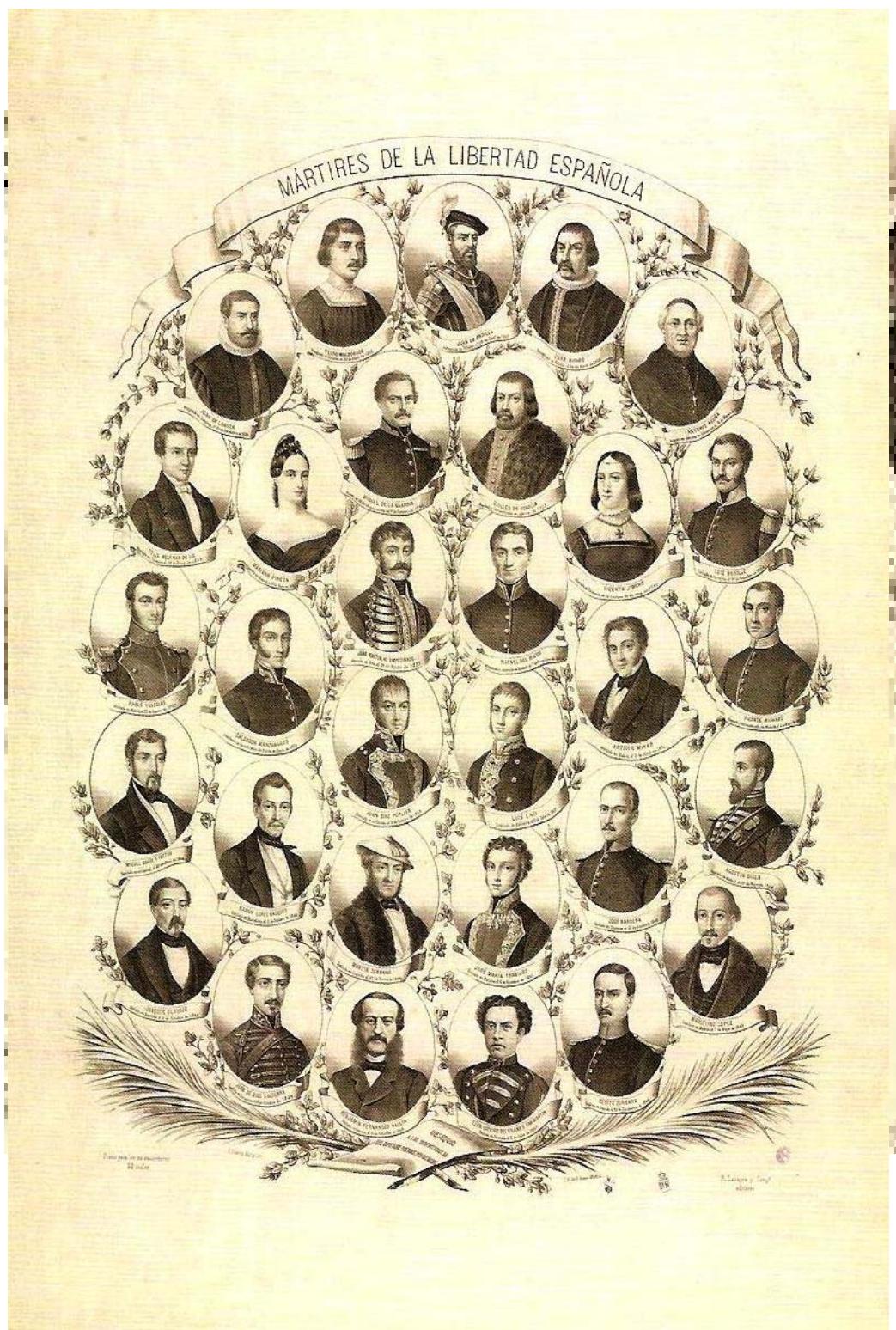
Fonte: <http://ernesto51.wordpress.com/tag/mariana-pineda/> - Acesso em 20/01/14

Figura 4 Mariana no garrote



Fonte: http://www.spainisculture.com/en/espacios_culturales/granada/centro_europeo_mujeres_mariana_pineda.html
Acesso em 18/01/14

Figura 5: Mártires de la libertad española



Fonte: <http://ernesto51.wordpress.com/tag/mariana-pineda/>
Acesso em 20/01/14

FIGURA 6: Mariana Pineda



Fonte: <http://ernesto51.wordpress.com/tag/mariana-pineda/>
Acesso em 20/01/14

Figura 7 Sello 10 cts. República



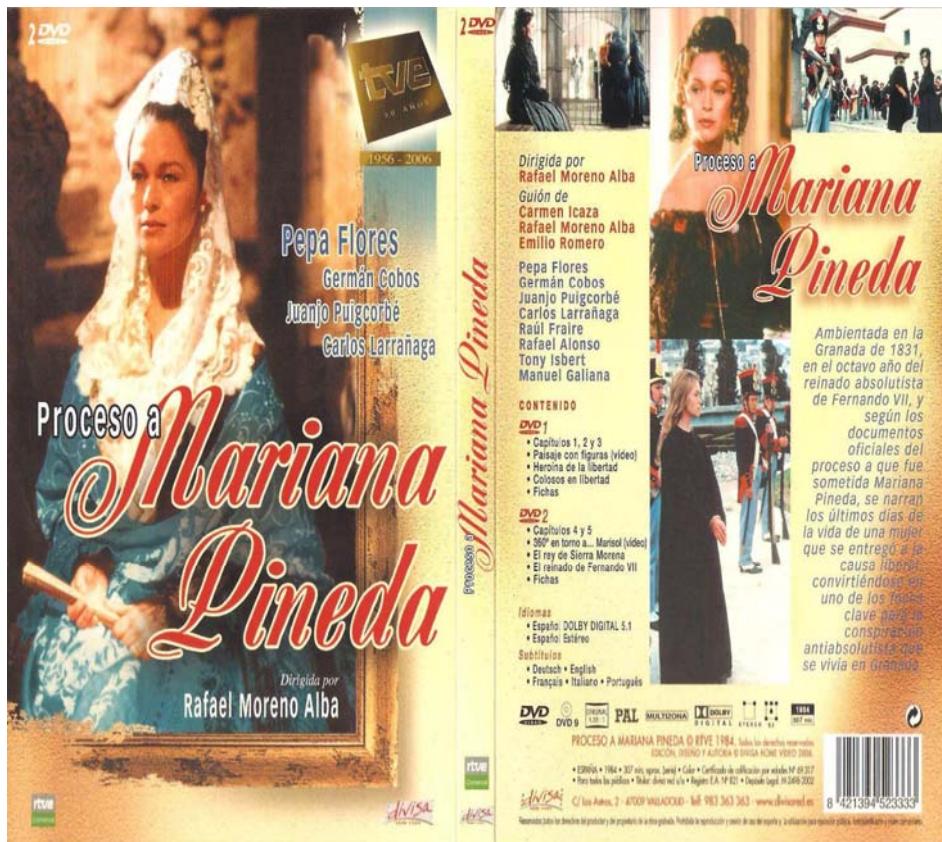
Fonte: <http://ernesto51.wordpress.com/tag/mariana-pineda/>
Acesso em 20/01/14

Figura 8: Estátua de Mariana Pineda em Granada



Fonte: <http://esculturayarte.com/025314/Mariana-Pineda-Detalle-en-Granada.html#.UunVGdxtb4M> – Acesso em 08/08/13

Figura 9 – Filme: *Proceso a Mariana Pineda*.
– Coveralia, 2014 –



Fonte: <http://cine.coveralia.com/caratulas/Proceso-A-Mariana-Pineda-Caratula.php>
Acesso em 27/01/14

