



<http://dx.doi.org/10.15448/1984-4301.2024.1.46142>

SEÇÃO LIVRE

O protagonismo feminino nas lutas por liberdade e igualdade social: *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca

Female Protagonism in Fights for Freedom and Social Equality: Mariana Pineda by Federico García Lorca

El protagonismo femenino en las luchas por libertad e igualdad social: Mariana Pineda, de Federico García Lorca

Bárbara Loureiro

Andretta¹

orcid.org/0000-0001-5657-2030

barbaraandretta6@gmail.com

Luciana Ferrari

Montemazzo¹

orcid.org/0000-0002-8538-508X

luciana.montemazzo@ufsm.br

Recebido em: 01 maio 2024.

Aprovado em: 01 set. 2024.

Publicado em: 06 nov. 2024.

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar o protagonismo político feminino na peça de teatro *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, considerando os imbricamentos políticos e históricos presentes na referida obra. A obra literária em questão destaca-se por apresentar uma protagonista feminina muito forte em momentos social e politicamente agitados da história espanhola. Esta pesquisa justifica-se pela relevância de se resgatar o papel e a atuação das mulheres, na literatura, em um conturbado período da história, bem como revisitar os fatores que levaram o autor a produzir uma obra que destacava a luta de uma mulher pela liberdade e pela igualdade. A análise da obra permitiu identificar que, em *Mariana Pineda*, apesar de a protagonista viver uma grande paixão, a jovem viúva assume a luta política por acreditar em um ideal revolucionário. Entende-se que o autor fez de sua escrita um espaço de denúncia para as injustiças vivenciadas pelas mulheres espanholas oitocentistas e, também, um espaço de destaque para suas lutas e reivindicações.

Palavras-chave: protagonismo feminino; teatro espanhol do século XX; Federico García Lorca; *Mariana Pineda*.

Abstract: The current article aims to analyze the female political protagonism in the play *Mariana Pineda* by Federico García Lorca, analyzing the political and historical overlaps presented in the work. This literary work stands out because it presents a strong female role in social and political agitated moments in the Spanish History. This research rescues the role and performance of women in literature in a troubled period of Spanish history, as well as revisiting facts that led the author to produce a work that highlighted a woman's fight for freedom and equality. The analysis of the work allowed us to identify that in *Mariana Pineda*, despite the protagonist being in love, she engages in the political fight because of her belief in a revolutionary ideal. The author made his writing a place to denounce the injustices experienced by the nineteenth-century Spanish women and a place to highlight their fights and demands as well.

Keywords: Female Protagonism; Nineteenth-Century Spanish Theater; Federico García Lorca; *Mariana Pineda*.

Resumen: Este artículo tiene el objetivo de analizar el protagonismo político femenino en la obra teatral *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, teniendo en cuenta las relaciones políticas e históricas allí planteadas. Dicha obra se destaca por presentar una protagonista femenina muy valiente, en un momento social y politicamente revuelto de la historia española. La importancia de darle el debido valor al rol y la actuación de las mujeres en la literatura es lo que justifica esta investigación. En este sentido, interesan también los hechos que estimularon el autor a producir una obra que ponía de relieve la lucha de una mujer por libertad e igualdad. El análisis de la obra ha permitido identificar que, en *Mariana Pineda*, a pesar de la gran pasión que vive la protagonista, la joven viuda acepta la lucha política porque cree en el ideal revolucionario. Se entiende que el autor hizo de



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

su escritura un espacio de denuncia ante las injusticias vividas por las mujeres españolas ochocentistas y también un espacio de destaque para sus luchas y reivindicaciones.

Palabras clave: protagonismo femenino; teatro español del siglo XX; Federico García Lorca; *Mariana Pineda*.

Considerações iniciais

Mariana Pineda (1955), escrita em 1925, de García Lorca (1898-1936), é obra que apresenta uma mulher como protagonista política em um importante momento revolucionário da história espanhola. Tal obra trata da vida da personagem histórica homônima, que foi condenada à morte por bordar uma bandeira com os dizeres "*Libertad, Igualdad y Ley*". Por isso, foi implicada na conspiração liberal que visava ao destronamento do rei Fernando VII. Temporalmente, a peça pode ser fixada à época da ascensão (1827), derrota (1831) e morte do general José María de Torrijos y Uriarte (1791-1831), um defensor do reinado de Fernando VII². Neste sentido, a obra retoma, já no século XX, uma história ocorrida no século XIX, por ocasião das tentativas liberais de derrubar o rei Fernando VII. Este trabalho, portanto, tem como objetivo verificar como o protagonismo político feminino é representado em *Mariana Pineda*.

As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem podem ser explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. São formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo e, como tais, devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a "mentalidade social" ou a ideologia de uma época (cf. Eagleton, 1976, p. 30-33). Dessa forma, toda a arte surge de uma concepção ideológica do mundo, não havendo qualquer obra de arte inteiramente livre de conteúdo ideológico. Sendo assim, a literatura não é nada mais que a ideologia em uma determinada forma artística, uma vez que as obras literárias são formas de expressão das ideologias da época em que são produzidas (cf. Eagleton, 1976, p. 30-33). Por conseguinte, avalia-se que a pouca represen-

tatividade de mulheres como protagonistas de movimentos políticos esteja vinculada ao momento em que obras foram produzidas: épocas em que se entendia que o espaço destinado às mulheres era o âmbito privado do lar. Sob este ponto de vista, faz-se importante compreender, no domínio dos estudos de literatura espanhola, como as relações de poder aparecem em textos em que as mulheres atuam de forma a assumir importância política.

1 Mariana Pineda, de Federico García Lorca

Mariana Pineda (1955) foi a segunda peça de García Lorca (1898-1936) a receber produção comercial. A peça trata, com licença poética, da vida da protagonista homônima, uma personagem histórica de Granada, capturada durante a atividade revolucionária liberal ocorrida na Espanha no início do século XIX (cf. Anderson, 2004, p. 602).

De acordo com Gibson (1998, p. 291-293), já em meados de 1923, García Lorca começou a falar a seus amigos sobre seus planos de escrever sobre a heroína granadina Mariana Pineda. García Lorca conheceu, ainda em sua infância e por meio da tradição popular, muitos pormenores – tanto reais quanto inventados – sobre a vida e a morte de Mariana Pineda. Em setembro de 1923, apenas alguns dias antes do golpe de Estado liderado pelo general Miguel Primo de Rivera, e enquanto García Lorca ainda estava elaborando o argumento da referida obra, o poeta revelou seu projeto a Melchor Fernández Almagro, conforme Gibson (1998, p. 291-293).

No ano de 1917, já em Granada, por ocasião da instalação da família García Lorca na residência da Acera del Casino, o jovem Federico podia ver, de sua sacada, a estátua de Mariana Pineda, em uma praça que leva seu nome. A ideia do drama começava, então, a surgir na mente do jovem dramaturgo, conforme o próprio autor contaria mais tarde (cf. Gibson, 1998, p. 291-293). A estreia da peça *Mariana Pineda* em Granada teria ocorrido

² Primeiro Reinado: de 19 de março de 1808 a 6 de maio de 1808; Segundo Reinado: de 11 de dezembro de 1813 a 29 de setembro de 1833.

no dia 29 de abril de 1929, no Teatro Cervantes³.

No que se refere à estrutura dramática de *Mariana Pineda*, Martínez Cuitiño (1991, p. 29-34) destaca que na peça ocorre o que se tornará habitual na produção dramática lorquiana a partir de então: o costume de García Lorca de definir desde o título e o subtítulo o tema a ser abordado e a forma de estruturá-lo. Assim, conforme o pesquisador, o propósito da peça é esclarecido, geralmente, no subtítulo, e *Mariana Pineda*, por sua vez, se anuncia como um romance popular dividido em "estampas" em vez de "atos". Aqui, faz-se importante abrir um parêntese para esclarecer dois conceitos que são essenciais para o entendimento da peça estudada: o conceito de "romance" e o conceito de "estampa".

Segundo Maria do Amparo Tavares Maleval (2002, p. 19-22), um "romanceiro" é uma coleção de "romances". Estes não devem ser confundidos com o gênero literário romance, representante do século XIX romântico-burguês-nacionalista. A pesquisadora enfatiza que, na Idade Média, muitas narrativas eram escritas em "romance" – usando, aqui o termo "romance" como língua vulgar, oposta à língua culta, que era o latim – e, dessa forma, "romance" tomou o sentido de "conto" (cf. Maleval, 2002, p. 19-22).

Como já mencionado anteriormente, outro conceito que merece ser melhor esclarecido quando se trata de *Mariana Pineda* é o de "estampa", visto que a peça é composta por três "estampas" e não por três atos, como é o mais habitual. O vocábulo "estampa" supõe, segundo Martínez Cuitiño (1991, p. 29-34), uma gravação antiga, uma litografia pintada, muito usada no século XIX. Desse modo, García Lorca indicava a estilização à qual submetia o tema, a evocação romântica implícita, a essência de uma época histórica e literária, por meio de uma sensibilidade de vanguarda. De acordo com Sueli Maria Regino (2019, p. 62), a opção pela utilização do termo "estampa" remete a preocupações plásticas e efeitos visuais, herdados da dramaturgia simbolista. Martín (2013, p. 310-313), por sua vez,

sugere a possibilidade de que García Lorca tenha jogado com o duplo sentido da palavra "estampa", e assim, além de remeter à litografia, pode também ter o sentido de *imagen de piedad* (Martín, 2013, p. 312), o que em português se conhece como "santinho".

Segundo Martínez Cuitiño (1991, p. 35), em cada estampa há uma gradação que vai do ingênuo e colorido até o final trágico, intensificando-se de estampa em estampa. As duas primeiras estampas se desenvolvem na casa de Mariana, e a terceira estampa ocorre nos pátios do Beatério. Quanto ao tempo cênico, deve-se destacar que, em *Mariana Pineda*, há um tempo próprio da história da protagonista, que pode ser datado de 26 de outubro de 1828, o dia que Pedro de Sotomayor fugiu da prisão, e 26 de maio de 1831, dia em que Mariana é executada. Na ação dramática, esse período se encontra condensado, de maneira que os acontecimentos parecem ocorrer de forma mais rápida (cf. Martínez Cuitiño, 1991, p. 39). O "Prólogo", por sua vez, é situado em 1850, ou seja, cerca de vinte anos antes dos acontecimentos que se sucederão nas três estampas. À vista disso, conforme defende Martínez Cuitiño (1991, p. 39), a diferença cronológica entre o tempo do "Prólogo" e o tempo do coro final – vinte anos após a morte de Mariana – tem como função resgatar a heroína da história e reinstalá-la em novos tempo e espaço, próprios do mito.

A obra *Mariana Pineda* apresenta a história da personagem homônima, uma mulher viúva, que viveu no início do século XIX e atuou contra o regime monárquico de Fernando VII, realizando ações políticas de caráter partidário, o que comprometia o governo despótico de sua época. Apaixonada por seu primo Pedro de Sotomayor, Mariana ajuda na sua fuga da prisão, auxiliando que ele fugisse usando um traje de padre capuchinho. Logo após a fuga, Pedro e os demais conspiradores se escondem na casa de Mariana, mas, após suspeitas, fogem, deixando Mariana sozinha. Mariana é, então, presa e levada ao convento de Santa Maria Egipcíaca, uma

³ O Teatro Cervantes foi demolido em 1966 (Gibson, 1998).

vez que encontram em sua casa uma bandeira bordada com os dizeres “*Libertad, Igualdad y Ley*”; assim, Mariana é acusada de participar das conspirações contra o regime de Fernando VII. Presa no convento, Mariana recebe as investidas de Pedrosa, que insiste para que ela delate os conspiradores e deseja unir-se a ela. Ao mesmo tempo, a protagonista espera que seu grande amor volte para buscá-la, o que nunca viria a ocorrer. Ao tomar a decisão de não delatar seus companheiros, Mariana é condenada à morte; e Pedro nunca retorna para encontrá-la.

A primeira estampa tem seu eixo na fuga de Pedro. Logo que fica sabendo, pela boca de Fernando, que Pedro conseguiu escapar do cárcere e que está sendo procurado por Pedrosa, fica ansiosa, uma vez que é consciente dos riscos que tanto ela quanto seu amado correm, já que ela teve participação na fuga de Pedro de Sotomayor. A carta de Pedro a Mariana, em que recorda que a jovem viúva o ajudou a escapar da prisão fazendo com que chegasse a seu amado um traje de capuchinho e, assim ele pudesse sair da prisão usando esse disfarce, é significativa. Martín (2013, p. 300-303) relembra que, nesse período, não apenas havia oposição do Vaticano ao catolicismo liberal, mas especificamente no caso da Espanha, sob o absolutismo de Fernando VII, nenhum clérigo com ideias liberais escapou da prisão, do desterro, ou de ambos os castigos. Logo, os religiosos eram as poucas pessoas autorizadas a entrar nas prisões para dar um suposto último conforto aos réus. Apesar disso, é importante considerar que, no período absolutista de Fernando VII, houve perseguição até mesmo aos clérigos que compartilhavam das ideias liberais (cf. Martín, 2013, p. 300-303). Compreende-se, portanto, que Pedro fuja da prisão com as vestes de um religioso, porque tal ato envolve todo o peso simbólico de uma classe que, assim como Fernando VII, condenava os liberais.

Mariana, por sua vez, tem plena consciência das consequências que sua relação com Pedro de Sotomayor podem lhe acarretar e, mais do que isso, tem consciência dos riscos que corre por ter ajudado na fuga de seu amado. Entretanto, ela

também tem consciência de que não consegue controlar seus sentimentos. Ainda, Mariana se mostra consciente acerca do que a população de Granada pensa e fala a seu respeito:

MARIANA.

iNo puedo pedirte nada!

Pero esto no puede ser.

Como dicen por Granada,

isoy una loca mujer!

(García Lorca, 1955, p. 719).

O fato de Mariana ter plena consciência dos riscos que corre tanto por seu envolvimento com Pedro quanto por sua ajuda em sua fuga, além da noção do que se fala sobre ela em Granada e de que, como mãe, está se descuidando dos seus filhos por seu amor a Pedro, não a impede de tentar conter esse sentimento. Ao contrário, evidencia o entendimento de que a liberdade que reivindica, conforme defende Martínez Cuitiño (1991, p. 42-50), é outra: é a liberdade de seu corpo e de sua alma. Ou seja, é uma luta por poder amar e ter o controle de vida sem os julgamentos sociais de que vinha sendo vítima pela sociedade que a circundava.

Ao final da primeira estampa, a bandeira da liberdade é encontrada. A bandeira bordada por Mariana é, de acordo com Martínez Cuitiño (1991, p. 52), um símbolo polissêmico, uma vez que na obra *Mariana Pineda* não corresponde à codificação cultural de pátria ou nação. Nessa obra, tem-se a bandeira como símbolo da liberdade para os conspiradores. Já, para as pessoas que vivem com Mariana, a bandeira é um presságio de morte. Ao finalizar a primeira estampa, a imagem da bandeira aparece associada a uma mortalha, conforme Martínez Cuitiño (1991, p. 52), que enfatiza essa antecipação dos fatos que estão por acontecer.

O assunto da bandeira retorna no início da segunda estampa, quando os filhos de Mariana pedem que Clavela cante o *romancillo del duque de Lucena*, ou *romancillo del bordado*. Nesse *romancillo*, tem-se a história de uma jovem a quem o duque de Lucena pede para que borde uma bandeira para que ele leve à guerra. Assim como no final da primeira estampa, na primeira cena

da segunda estampa, as referências à bandeira remetem à imagem da morte. De acordo com Regino (2019, p. 63), os versos "*con agujas de plata e bastidor de cristal*" (García Lorca, 1955, p. 732) e "*Niña, la bordadora, / mi vida, ino bordar! / que el duque de Lucena / durme y dormirá*" (García Lorca, 1955, p. 733) remetem o leitor à ideia de morte. Regino (2019, p. 67) lembra, ainda, o início da primeira cena de *Mariana Pineda*, em que, embora Mariana não esteja bordando, há uma referência ao bordado feita por Doña Angustias:

CLAVELA. (Entrando.)

¿Y la niña?

ANGUSTIAS. (Dejando la lectura.)

Borda y borda lentamente.

Yo lo he visto por el ojo de la llave.

Parecía el hilo rojo, entre sus dedos,

una herida de cuchillo sobre el aire

(García Lorca, 1955, p. 693).

A referência ao bordado, feita por Doña Angustias, respondendo a Clavela, faz com que esta última revele a Doña Angustias o seu medo pelo que está acontecendo: Mariana está bordando a bandeira liberal, o que remete, já no início do texto, à ideia de ferida, de sangue, sugerida pela imagem do fio vermelho do bordado entre os dedos de Mariana (cf. Regino, 2019, p. 67). Ademais, há de se salientar que Regino (2019, p. 68) retoma a concepção de Gilbert Durand, em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, como forma de explicitar o simbolismo dos instrumentos e produtos relacionados à tecelagem e fiação. De acordo com Durand (1989 *apud* Regino, 2019, p. 68), universalmente, relacionam-se, de forma simbólica, os instrumentos e a produção da tecelagem e da fiação ao devir, uma vez que induzem fantasias de continuidade e necessária união dos contrários cósmicos.

Ainda na segunda estampa, dá-se o encontro entre Mariana e Pedro, no qual falam de seus sonhos de liberdade e de uma nova Espanha. Ao serem avisados de que Pedrosa está se aproximando da casa de Mariana, Pedro e os outros conspiradores fogem, deixando a protagonista entregue à própria sorte. Pedro opta por partir

juntamente com os demais conspiradores, mesmo sabendo que Mariana ficará e estando ciente dos possíveis riscos que ela corre. Nem mesmo o alerta do Conspirador 4º, alegando que era indigno deixá-la, é capaz de dissuadi-lo. Após a partida de Pedro e dos demais conspiradores, Mariana, sozinha, na condição de viúva, e sobre quem ainda pesa o fato de ter ajudado Pedro na fuga do cárcere, fica mais vulnerável às perversões de Pedrosa. Essa segunda estampa tem, como defende Martínez Cuitiño (1991, p. 34), uma aberta oposição entre os planos dos conjurados e a ação realista, que tem em Pedrosa seu braço forte. Nessa estampa, Pedrosa faz uma proposta a Mariana: ele propõe que, caso ela o aceite, ele pode salvá-la. Entretanto, Mariana o despreza e é condenada à prisão.

Tanto Martínez Cuitiño (1991, p. 35) como Regino (2019, p. 64) concordam que, no decorrer da segunda estampa, há uma tensão crescente entre o espaço interior e o exterior, entre a casa de Mariana e a rua. Martínez Cuitiño (1991, p. 38) defende, ainda, que a casa é o símbolo da liberdade interior, da paz conquistada, mas estas não são possíveis quando a sociedade está silenciada e sufocada pelo medo, pela repressão de um governo despótico. No caso da segunda estampa, pode-se pensar na casa como o símbolo da liberdade interior, uma vez que nesse espaço aconteciam as conversas entre Mariana e Pedro. Tais conversas estavam repletas de sonhos de liberdade, em uma nova Espanha. Além disso, referiam-se à liberdade de exercer uma relação afetiva publicamente condenada. Entretanto, essa casa, suposto espaço de liberdade interior, acaba por ser silenciada e sufocada pelo medo, por ocasião da chegada de Pedrosa.

No final da segunda estampa, as ações externas se esgotam quando Mariana confessa que bordou a bandeira e reconhece, com a perda de sua liberdade, o princípio de sua morte (cf. Martínez Cuitiño, 1991, p. 34). Desapontado por ter sido rejeitado por Mariana, Pedrosa decide prendê-la, consolidando assim seu controle sobre o corpo de Mariana, fazendo-a prisioneira no convento de Santa María Egipcíaca. Pode-se pensar que

a confissão de Mariana a Pedrosa, sabendo das consequências que isso acarretaria para sua vida, é a forma encontrada pela protagonista de manter livres seus afetos e seus pensamentos, mesmo que o corpo estivesse preso.

Na terceira estampa, o conflito do drama se torna mais um drama interno, uma luta interna de Mariana contra seus sentimentos. Martínez Cuitiño (1991, p. 35) assinala que o local onde se passa a terceira estampa, o Beatério, é um espaço no qual Mariana, assim como as noviças que ali vivem, prepara-se para a outra vida, enquanto se desfaz do mundo e mata sua própria esperança. No início da terceira estampa, pode-se pensar que Mariana vive uma situação paradoxal: por um lado, aceita sua própria morte, visto que ouviu sua sentença com um sorriso e se sente muito ferida por questões terrenas; por outro, no entanto, nutre a esperança de que Pedro retorne, para buscá-la ou para morrer junto com ela. As feridas pelas "*cosas de la tierra*" (García Lorca, 1955, p. 776) dizem respeito a seu amor por Pedro.

Martín (2013, p. 319-323) tem uma concepção um pouco diferenciada a respeito de Pedro. O pesquisador, que se dedicou a avaliar as projeções cristãs na obra de Federico García Lorca, chama a atenção para o fato de que, no drama, Pedrosa é designado por seu nome real e verdadeiro, enquanto Pedro de Sotomayor corresponde à figura histórica de Fernando Álvarez de Sotomayor. Nisso, ele busca uma reflexão acerca da mudança de nome, sugerindo a possibilidade de que tal troca obedeça a um propósito deliberado de associar à imagem do conspirador liberal, amante de Mariana, o simbolismo religioso de um São Pedro que renegou Cristo, abandonando-o, assim como Pedro de Sotomayor fez com Mariana.

Seguindo essa mesma lógica, Martín (2013, p. 319-323) defende que a troca do nome da mãe adotiva de Mariana, doña Úrsula por doña Angustias, também serviria a um propósito cristão. Segundo o pesquisador, apesar de Angustias ser

um nome muito comum em toda a Andaluzia, tem sua origem em uma referência específica à Virgem, a Virgem das Angústias, que diz respeito à denominação da mãe de Cristo nas circunstâncias que envolvem a sua crucificação⁴.

A própria protagonista reconhece que, no fundo, tinha consciência de que Pedro a tinha abandonado e não voltaria para salvá-la. Entretanto, cultivava a esperança de ser resgatada por seu amado ou de que ele voltasse para que morressem juntos. O jovem Fernando, sempre fiel e leal a Mariana, é quem verbaliza a difícil verdade que ela tanto tentou negar e decide aceitar, após ouvir da boca de Fernando, o que todos já sabiam. Ao perceber que Pedro ama mais a liberdade do que a ela, Mariana identifica-se ainda mais com a liberdade amada por Pedro, evidenciando, conforme defende Martínez Cuitiño (1991, p. 46), que, aos olhos da protagonista, o amor e a liberdade são indissociáveis.

Na sequência, Fernando pede para que Mariana, por amor aos seus filhos, delate os conspiradores e, assim, seja salva. Mas a jovem viúva se nega. Mariana alega a Fernando:

MARIANA.

¡No quiero que mis hijos me desprecien! ¡Mis hijos tendrán un nombre claro como la luna!

¡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, 1955, p. 795).

Faz-se importante, aqui, salientar para o simbolismo da lua na obra lorquiana. Na obra de García Lorca, a lua tem um sentido diferente do sentido tradicionalmente atribuído a ela pelos poetas das décadas de 1920 e 1930, quando o astro tinha um caráter essencialmente romântico e nada protetor. Em García Lorca, a lua adquire um caráter maléfico, tendo o poder sobre a vida e a morte das pessoas (cf. Arango, 1998a, p. 58), além de ser um elemento que, apesar de en-

⁴ Faz-se importante, aqui, apresentar a hipótese de Martín (2013, p. 316) de que seria viável incluir García Lorca na corrente reformadora krausista, que aspirava a um catolicismo liberal. O autor entende que em *Mariana Pineda* subjaz o propósito de enraizar o liberalismo político em um substrato cristão.

cantador, pode ser fúnebre (cf. Arango, 1998b, p. 59). Em *Mariana Pineda*, esse simbolismo não difere do que é observado no restante da obra lorquiana. O exemplo da resposta de Mariana a Fernando faz com que se pense que, para que os filhos tenham um nome claro como a "Lua", a mãe precisa morrer, ou seja, não delatar.

A conceitualização lorquiana da heroína Mariana como "mártir" oferece ao leitor a oportunidade de considerar a fascinação de García Lorca pelo martírio e pelo autossacrifício. Por outro lado, deve-se entender a natureza da agonia e da morte de Mariana, sua racionalização do sacrifício de sua vida por amor. O conceito de "mártir", em seu sentido religioso, também permite que se investigue a elevação de Mariana Pineda ao *status* de santa secular. Isso nos impele a examiná-la como um padrão de liberdade, e liberdade das mulheres em particular, olhar como o físico pode ascender ao espiritual, e o que esse triunfo do não físico sobre o material significa para a peça e para as peças posteriores de García Lorca (cf. McDermid, 2007, p. 37).

O ponto de vista de Martín (2013, p. 297-330) complementa o entendimento de McDermid (2007, p. 43-47): de acordo com o pesquisador espanhol, todo cristão é mais exemplar quanto mais se identifica com Cristo. Dessa forma, no caso de Mariana, existe a coincidência semântica entre as *eternas soledades*, lamentadas pela protagonista no cadafalso, e a queixa feita por Cristo, já na cruz, quanto ao abandono de que estava sendo vítima:

MARIANA.

¡Pero qué bien entiendo lo que dice esta luz!

¡Amor, amor, amor, y eternas soledades!

(García Lorca, 1955, p. 799).

Ademais, Martín (2013) defende que o próprio autor teria induzido seus leitores a tal associação, uma vez que, no dia da estreia, se referiu à granadina como "*ella balaba, como el cordero, abandonada de todos*" (Martín, 2013, p. 311-312), o que seria, conforme defende o pesquisador, uma alusão ao "cordeiro de Deus". Dessa forma, García Lorca teria, com sua obra, dado fé poética

a uma santidade que a voz popular já atribuía à jovem Mariana.

2 O protagonismo feminino

No início da peça, *Angustias*, a mãe adotiva de Mariana, sugere que ela está bordando a bandeira porque está sendo obrigada a isso por seus amigos liberais, em especial por Pedro. Chama a atenção o fato de que a família da jovem não cogita a possibilidade de que ela concorde com os ideais defendidos pelos liberais; prefere, antes, atribuir seu envolvimento na causa liberal à hipótese de ter sido obrigada a isso ou à sua paixão por Pedro. Sob tal perspectiva, o envolvimento em assuntos políticos, por parte de uma mulher, não poderia acontecer por um motivo outro que não o enamoramento, ou por uma obrigação imposta por um homem. Ou seja, por mais que, de fato, Mariana estivesse apaixonada por Pedro e por ele tivesse se envolvido mais profundamente na causa liberal, possíveis motivos racionais e ideológicos não chegaram nem mesmo a ser cogitados pelos familiares e pelas demais pessoas que conviviam com a granadina.

Entretanto, na sequência da peça, a preocupação de Mariana com Pedro vai ficando cada vez mais evidente e visível a todos. Logo, na primeira estampa, a tensão aumenta quando Mariana espera receber uma notícia que não vem e, com a chegada de Fernando, é informada da fuga de Pedro. A tensão aumenta gradativamente desde que Pedro foge da prisão, com a ajuda de Mariana. Pode-se pensar que a tensão de Mariana não seja tanto em função de seu amado e dos riscos que ele corria, uma vez que, como ela ficou sabendo por Fernando, Pedro já estava sendo procurado por Pedrosa, mas também por sua própria vida, visto que foi graças à sua ajuda que Pedro conseguiu fugir da prisão.

Ainda, é legítimo considerar a possibilidade de que Mariana tenha bordado a bandeira e ajudado Pedro a fugir da prisão não apenas pelo amor que sentia por ele, mas também por sua simpatia à causa liberal, por acreditar e defender os ideais defendidos por Pedro e seu grupo, o que se evidencia quando pede que Clavela ame

e respeite o que ela borda:

MARIANA. (Reponiéndose.)
Abre,
y respeta y ama lo que estoy bordando
(García Lorca, 1955, p. 716).

Nesse sentido, apesar de sua família atribuir o bordado da bandeira a uma obrigação imposta pelos liberais ou à paixão que Mariana sentia por Pedro, vem à tona uma outra possibilidade: além da paixão por Pedro, existe a genuína crença nos ideais defendidos pelos liberais, a qual, aliada à paixão por Pedro, fez com que a protagonista agisse em defesa do grupo.

Ademais, há de se salientar que Mariana manifestava sentir medo por seu envolvimento com os liberais: "MARIANA. Yo tengo mucho miedo" (García Lorca, 1955, p. 739).

Pedro, em sua defesa pela liberdade, convence Mariana de que apenas sendo livre poderia amá-la:

PEDRO
Mariana, ¿qué es el hombre sin libertad? ¿Sin esa luz armoniosa y fija que se siente por dentro?
¿Cómo podría quererte no siendo libre, dime?
¿Cómo darte este firme corazón si no es mío?
No temas; ya he burlado a Pedrosa en el campo, y así pienso seguir hasta vencer contigo, que me ofreces tu amor y tu casa y tus dedos
(García Lorca, 1955, p. 740).

No entendimento de Pedro, apenas sendo livre poderia amar Mariana, uma vez que uma pessoa não pode oferecer à outra o que não possui. Os afetos, portanto, só podem ser exercidos livremente se as pessoas também são livres. O argumento defendido por Pedro ganhava força especialmente no contexto autoritário em que viviam e principalmente levando-se em consideração o caso das mulheres, que tinham suas vidas vigiadas e controladas. Nesse sentido, Pedro tinha ciência de que até mesmo as relações que ocorrem no espaço privado do lar são afetadas quando se vive sob governos autoritários, visto que o social legitima ou não certas relações, permitindo ou não que elas aconteçam ou não

de forma livre. Esse era o caso do relacionamento entre Pedro e Mariana, que era malvista no seu entorno, mas, ainda assim, desejada pelos pares, como bem salienta Pedro a esta altura da peça: ele deseja vencer ao lado de Mariana.

Contudo, as lutas de Pedro e Mariana não são exatamente as mesmas. Para Mariana, o mais importante é não perder Pedro, poder viver o amor que sente pelo revolucionário:

MARIANA. (Radiante.)
¡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, isino tú y yo!
(García Lorca, 1955, p. 741).

Pedro, por sua vez, tem clareza de sua luta: luta por uma nova Espanha, deseja deixar para trás o velho país, com suas desigualdades, e ver surgir um novo, em que todos tenham os mesmos direitos.

PEDRO.
No es hora de pensar en quimeras, que es hora de abrir el pecho a bellas realidades cercanas de una España cubierta de espigas y rebaños, donde la gente coma su pan con alegría, en medio de estas anchas eternidades nuestras y esta aguda pasión de horizonte y silencio.
España entierra y pisa su corazón antiguo, su herido corazón de Península andante, y hay que salvarla pronto con manos y con dientes
(García Lorca, 1955, p. 742).

Esse fragmento destaca a objetividade da luta de Pedro: uma luta por vida digna para todos os cidadãos; enquanto que a luta de Mariana, mesmo concordando com os ideais de Pedro, é uma luta subjetiva, uma luta interior. Da mesma forma, a decisão de Pedro por partir, deixando Mariana, mostra a diferença de suas lutas:

CONSPIRADOR 2º

iNo debemos dejarla abandonada!

PEDRO. (Enérgico.)

iEs necesario!

¿Cómo justificar nuestra presencia?

MARIANA.

Sí, sí, vete en seguida. ¡Ponte a salvo!

(García Lorca, 1955, p. 758).

A decisão de Pedro por partir e, assim, seguir sua vida e suas lutas em outro lugar salienta que tem em seus ideais a sua prioridade. Mariana, por sua vez, resigna-se a aceitar a permanência em Granada e, mais do que isso, na casa em que anteriormente acolheu Pedro e os demais conspiradores. Assim, assume o silêncio e opta por não delatar os conspiradores. Agindo dessa maneira, enfatiza que a liberdade pela qual luta é a liberdade de amar, visto que, para ela, a vida de Pedro – e saber que ele está a salvo – é o que há de mais importante para a granadina.

Na terceira estampa, Mariana conversa com Alegrito, jardineiro do convento, que foi à casa do Don Luis, para sondar se há algum plano para salvá-la. Essa cena evidencia que os liberais que ainda estão em Granada haviam optado por não se envolver em um possível salvamento de Mariana, prometendo apenas algo vago: fariam o que pudessem, sem especificar como e nem quando. A jovem se mantém, no entanto, esperançosa de que seus amigos liberais, e especialmente Pedro, a resgatem antes de seu fatídico final. Assim, prefere agarrar-se a uma promessa vaga (de que fariam o que pudessem) do que admitir algo sólido e concreto dito a Alegrito e que fora a ela revelado: que nem mesmo tentariam salvá-la pois isso colocaria todos em risco. Ademais, Mariana, ainda na tentativa de acreditar no que já era quase impossível – que seria resgatada por seus amigos liberais –, reflete sobre as origens dos liberais granadinos que, assim como ela, provinham de uma família nobre. Pode-se pensar, nesse contexto, que Mariana faz alusão não somente à origem nobre dos liberais, mas também a uma possível nobreza de espírito, pois espera certa atitude nobre, ou seja, ajudar a quem, a seu ver, tem menor parcela de culpa

e é a única que está sendo condenada.

Percebe-se que Mariana tem noção de que seu crime é menor do que o crime cometido pelos demais conspiradores. Entretanto, apenas ela está presa e correndo risco de ser condenada à morte. Diante disso, a jovem alimenta esperanças de que seus amigos a salvem, visto que acredita na hombridade dos liberais granadinos – e especialmente de Pedro –, de que não deixariam a pessoa que carrega a menor culpa ser condenada com a maior pena. Essa luta interna, que envolve a crença, o desejo e a esperança de ser salva por Pedro e por seus amigos liberais, está ainda fortemente alicerçada na idealização que Mariana tem de seu amado: ainda que presa no beatério e ciente de sua condenação, acredita firmemente na reciprocidade do amor de Pedro. Acredita que esse amor seria capaz de arriscar a própria vida para salvá-la, assim como ela estava fazendo. Além disso, crê no senso de justiça de seu amante. Isso a torna convicta de que ele não permitiria que ela fosse condenada por um crime que ela não cometera sozinha e, mais do que isso, sendo a pessoa menos culpada entre todos os conspiradores.

Ademais, a inquietação de Mariana torna-se evidente quando ela se esforça por mostrar para o mundo exterior sua tranquilidade e confiança em seu resgate, porém, internamente, reconhece sua agitação diante da proximidade de sua morte.

A insistência de Mariana para que Alegrito retorne à casa de Don Luis com a mensagem de que ela confiava no resgate parece evidenciar que, ao contrário do que tentava mostrar, não estava satisfeita, visto que o pedido de retorno parece um chamamento ao bom senso dos liberais, para que a ajudem como em outro momento ela os ajudou. Na cena seguinte, Mariana, sozinha, reflete sobre sua inquietação:

MARIANA. (En voz baja.)

Y me quedo sola mientras

que, bajo la acacia en flor

del jardín, mi muerte acecha

(En voz alta y dirigiéndose al huerto)

Pero mi vida está aquí.

*Mi sangre agita y tiembla,
como un árbol de coral
con la marejada tierna*

(García Lorca, 1955, p. 1955).

Em sua intimidade, Mariana se permite verbalizar sobre sua solidão e sobre a agitação interior que sente. No entanto, não a revela, sobretudo às demais pessoas. Aos olhos dos outros, mostra-se como uma mulher forte, a acreditar que Pedro a ama o suficiente para salvá-la.

Ainda, na mesma cena, em seus devaneios, pede a Pedro para que volte rapidamente: "*¡corre más! ¡Ven a buscarme!*" (García Lorca, 1955, p. 781). O pedido que, solitária, Mariana faz a Pedro, para que "corra mais", evidencia a sua urgência, o seu desespero por sair da situação em que se encontra, o medo da morte que se aproxima sem que ela veja alguém, de alguma maneira, fazendo algo para ajudá-la.

Em seus devaneios, Mariana delira com a chegada de Pedro ao Beatério para resgatá-la:

MARIANA.

[...]

(Se dirige al jardín como si hablara con alguien.)

No puedes entrar. ¡No puedes!

¡Ay Pedro! Por ti no entra;

pero sentada em la fuente

toca una blanca vihuela

(García Lorca, 1955, p. 781).

Internamente, Mariana inquieta-se com sua solidão e com a ausência de atitudes de Pedro e de seus amigos liberais para ajudá-la, ao passo que a certeza da morte se aproxima cada vez mais. Diante de uma realidade tão dura e cruel, a jovem recorre ao mundo da fantasia, do devaneio, do delírio, possivelmente como forma de continuar tentando lutar contra a realidade que se apresenta e que ela não pode mudar: o fato de ter sido abandonada por Pedro, por seus amigos liberais e por sua sentença de morte, que dia a dia se aproxima.

Com o tempo, Mariana vê morrer suas expectativas. Em seu íntimo, permite-se admitir que já não há mais esperança em receber algum tipo

de ajuda, nem de Pedro nem dos demais liberais granadinos. Entretanto, isto é algo que ela permite reconhecer apenas para si mesma; o reconhecimento de sua desesperança a outras pessoas significaria publicamente que os sentimentos de Pedro talvez não fossem tão recíprocos quanto ela desejara; além disso, de que seus amigos liberais talvez não fossem pessoas tão nobres de caráter e honradas quanto ela imaginava. Desse modo, Mariana sofre sozinha ao perceber, pouco a pouco, que a realidade se delineia cada dia mais dura e, por outro lado, esforça-se para mostrar uma imagem confiante, especialmente a Pedrosa.

MARIANA. (Fiera.)

Se olvida

que para que yo muera tiene toda

Granada que morir.

[...]

MARIANA.

Me dejan sola; ¿y qué? Uno vendría

para morir conmigo, y esto basta.

¡Pero vendrá para salvar mi vida!

(García Lorca, 1955, p. 784-785).

Observa-se que Mariana vive um conflito constante, entre assumir para si mesma uma realidade que aos poucos, em seu íntimo, já reconhece: sua solidão e seu abandono por parte de Pedro e seus amigos. Por outro lado, insiste em demonstrar às demais pessoas, especialmente a Pedrosa, que confia em seu amado e em seus antigos aliados. É possível que essa postura diante de Pedrosa seja tanto uma forma de justificar sua opção por não delatar os conspiradores como de se proteger das ameaças e chantagens do homem que a ameaça com seu poder transformado em desejo.

Diante das insistentes negativas de Mariana em não fazer revelações sobre os conspiradores, Pedrosa anuncia que logo a buscarão:

PEDROSA. (Frio.)

Esta tarde vendrán.

MARIANA. (Aterrada y dándose cuenta.)

¿Cómo?

PEDROSA.

Esta tarde;

ya se ha ordenado que entres en capilla.

MARIANA. (Exaltada y protestando fieramente de su muerte.)

¡No puede ser! ¡Cobardes! ¿Y quién manda dentro de España tales villanías?

¿Qué crimen cometí? ¿Por qué me matan?

¿Dónde está la razón de la Justicia?

En la bandera de la Libertad

bordé el amor más grande de mi vida

(García Lorca, 1955, p. 786).

Na terceira estampa do drama lorquiano, há uma tensão crescente a cada cena: Mariana luta contra as evidências que a realidade lhe impõe e, ao mesmo tempo que percebe e reconhece o que está acontecendo, entra em conflito com suas percepções. Entretanto, quanto mais se aproxima o momento de sua morte e a realidade cada vez mais se impõe de maneira crua e cruel, a protagonista ainda recorre a suas fantasias: só elas a ajudam a fugir de seu atroz destino. Mariana periclitava entre aceitar uma realidade que a cada minuto se mostra mais verossímil, e seu desejo, aliado à esperança e tomado por uma fantasia irreal e delirante de que Pedro virá buscá-la. Assim, Mariana não vê o que já é perceptível a todos que a rodeiam: Pedro não virá resgatá-la. Mesmo assim, tomada de paixão, segue lutando contra todos os indícios, a ponto de quase criar uma história paralela:

FERNANDO. (Triste.)

¡Mariana! ¿No quieres

que hable contigo? ¡Dime!

MARIANA.

¡Pedro! ¿Dónde está Pedro?

¡Dejadlo entrar, por Dios!

¡Está abajo, en la puerta!

¡Tiene que entrar! ¡Que suba!

Tú viniste con él,

¿verdad? Tú eres muy bueno.

El [sic] vendrá muy cansado, pero entrará en seguida.

FERNANDO.

Vengo solo, Mariana. ¿Qué sé yo de don Pedro?

(García Lorca, 1955, p. 794).

Em sua luta por continuar acreditando na in-

tegridade de seus antigos amigos e do homem que ama, ou seja, uma forte luta interna para convencer a si mesma de que não se enganara tanto com aquelas pessoas em quem um dia tanto havia confiado, Mariana segue recorrendo, em alguns momentos, ao mundo da fantasia. Essas fantasias a acolhem nos momentos de desespero, permitindo-lhe ter ainda algo em que acreditar; por mais que estejam distantes da realidade em que vive, assim a protagonista transita entre a aceitação da dolorosa realidade e um mundo de fantasias que lhe enche de esperanças, mas não encontra nenhuma ressonância no mundo empírico.

Fernando, apaixonado por Mariana, ainda tenta abrir seus olhos, alertando-a para a sua situação de abandono, sem poder contar com o apoio de seus antigos aliados. Pede que os delate, que o ame e, assim, opte pela vida. Mariana, por sua vez, alega já estar morta: *"¡Ya estoy muerta, Fernando! Tus palabras me llegan a través del gran río del mundo que abandono"* (García Lorca, 1955, p. 796). A alegação de Mariana sugere que, arrasada pelos acontecimentos e decidida a não delatar seus antigos aliados, especialmente Pedro, ela optara por aceitar sua morte. Tendo decidido não delatar, demonstra compreender que não há mais como lutar contra seu destino.

Nesse momento, já sem as ilusões e fantasias de que Pedro poderia vir resgatá-la, Mariana conscientemente oferece sua morte a Pedro, para que Pedro possa viver:

FERNANDO.

¡No sé qué hacer! ¡Qué angustia! ¡Ya vendrán a buscarte!

¡Quién pudiera morir para que tú vivieras!

MARIANA.

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

Pedro, quiero morir por lo que tú no mueres,

por el puro ideal que iluminó 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 llevado!

Me querrás, muerta, tanto, que no podrás vivir.

[...]

Y ahora ya no te quiero, porque soy una sombra
(García Lorca, 1955, p. 796-797).

Ao optar por morrer pelo mesmo ideal que Pedro lutou, pela liberdade, Mariana se oferece como mártir das lutas e dos ideais de Pedro. Pode-se pensar que a firme decisão de Mariana por não delatar Pedro e os demais liberais, mesmo já tendo plena consciência da condição de abandono em que se encontra, diz muito de seu sentimento por Pedro, de seu amor. Declara também sobre a idealização em relação a Pedro, que não correspondeu a todas as suas expectativas, uma vez que não retornou como a heroína tanto desejava. Além disso, a não delação e a opção pela morte poderiam estar relacionadas à sua convicção pelos ideais liberais, os mesmos que depositara no bordado da bandeira? Neste sentido, ao não delatar seus antigos companheiros, poderia, de certa forma, confiar que alguém seguiria vivo lutando pelos ideais em que, em algum momento, acreditaram e pelos quais lutaram.

Ademais, faz-se relevante, aqui, retomar o conceito de Martínez Cuitiño (1991, p. 35) acerca da morte fecunda: a morte de Mariana Pineda adquire o valor mítico de "morte fecunda", ou seja, uma morte que salvará várias pessoas, integrando, assim, os aspectos cívico e religioso da personagem. Nesse contexto, pode-se entender que a morte de Mariana, tendo o valor mítico de "morte fecunda", adquire esse valor tanto porque seu óbito salva várias pessoas quanto porque, ao salvar essas pessoas, preserva os ideais liberais que o grupo defendia no início do drama.

Ao fim do drama, já após aceitar seu fatídico destino, percebendo que nada mais poderia ser feito para evitar ou adiar sua morte – exceto delatar seus companheiros, o que, definitivamente, não era uma opção para ela –, a heroína se identifica com a liberdade, tão amada, sonhada e pela qual Pedro tanto lutara.

Ao perceber que Pedro, definitivamente, não retornaria para salvá-la ou para morrer junto a ela, Mariana compreende que Pedro amava mais seus ideais, entre eles e, talvez, principalmente, a liberdade, tanto que reconhece: "*Amas la Libertad*

por encima de todo" (García Lorca, 1955, p. 799). Assim, a heroína identifica-se com o que imagina ser o maior amor da vida de Pedro, a liberdade, declarando, por fim, sua transformação nesse conceito:

MARIANA. (Saliendo.)

iYo soy la Libertad porque el amor lo quiso!

iPedro! La Libertad, por la cual me dejaste.

iYo soy la Libertad, herida por los hombres!

iAmor, amor, amor y eternas soledades!

(García Lorca, 1955, p. 800-801).

Mariana desejava transformar-se na liberdade por ter reconhecido que Pedro amava mais a liberdade e seus ideais do que a ela, a ponto de não retornar para ajudá-la em um momento de necessidade. Nesse momento do drama, Mariana enfrenta sua última luta: o reconhecimento de que Pedro realmente não viria e a aceitação de sua morte. A identificação com a liberdade é uma forma de se sentir, pelo menos em seu imaginário, momentos antes de sua morte, aproximada de seu amado, uma vez que se sente transformada no conceito considerado tão importante para Pedro e por ele tão lutado e almejado. Ademais, após sua morte, como uma mulher fiel a seus princípios – fiel tanto a seus companheiros por não os delatar como a seus ideais, uma vez que, não os delatando, as ideias liberais poderiam seguir vivas –, há a sua transformação efetiva em mártir, em ícone representativo da liberdade. Neste sentido, a morte de Mariana representa o fim de sua luta interna, de seu sofrimento, e a entrada para a história de sua luta por tudo o que acreditara e havia bordado na bandeira: "*Libertad, Igualdad y Ley*".

Considerações finais

Federico Garcia Lorca sempre foi sensível à causa dos grupos minoritários e excluídos da sociedade espanhola de então, tais como os ciganos, os homossexuais, as mulheres, dando vez e voz a essas comunidades em sua literatura. Em *Mariana Pineda*, García Lorca retoma a história da heroína granadina assassinada no século XIX por sua participação na conspiração liberal

que visava ao destronamento de Fernando VII. Dessa forma, García Lorca dá o protagonismo, no século XX, a uma personagem do século XIX, já muito conhecida em cantigas populares e lendas locais. A Mariana Pineda de García Lorca, visivelmente mais romântica do que a Mariana Pineda histórica, dado confirmado por Gibson (1998, p. 291-293), deve-se provavelmente às alterações que a peça sofreu até chegar à sua versão final e à versão que foi aos palcos na sua estreia, em 1927, considerando-se o momento vivido na Espanha de García Lorca: a ditadura de Primo de Rivera (cf. Gibson, 1998, p. 291-293).

Mariana Pineda, por sua vez, na obra homônima de García Lorca, evidenciou a defesa da liberdade coletiva ao declarar-se simpatizante da causa liberal, bordando a bandeira com os dizeres "*Libertad, Igualdad y Ley*". Ademais, a sua ajuda para que Pedro fugisse da prisão pode ser vista como uma defesa pela liberdade coletiva. Além de sua paixão por Pedro, estava auxiliando na soltura de um revolucionário que lutaria pela liberdade e contra o regime despótico e autoritário do reinado de Fernando VII. Da mesma forma, a opção da jovem granadina por não delatar Pedro e os demais conspiradores pode ser pensada para além de seu enamoramento: como uma forma de garantir que alguém seguiria vivo, lutando pela causa liberal que ela e seus companheiros acreditavam e pela qual haviam lutado. No que se refere à liberdade individual, a protagonista lutou pelo direito de exercer livremente seus afetos, sem as amarras sociais que a sociedade lhe impunha, recusando todas as investidas de Pedrosa, deixando evidente que, para ela, era mais importante ter seu pensamento e seus afetos livres, por mais que o corpo estivesse aprisionado, do que o contrário.

No âmbito da defesa da igualdade, tem-se o ato de bordar a bandeira defendendo explicitamente a igualdade e a concordância de Mariana com a afirmação de Pedro de que este é o momento de se pensar em uma Espanha onde as pessoas comam seu pão. No âmbito pessoal, em *Mariana Pineda*, tem-se a defesa da igualdade na esfera privada de maneira sutil, por meio de

falas de Mariana, quando reclama a Pedro o que a sociedade granadina comenta sobre ela. Essa fala de Mariana salienta o modo desigual como a sociedade espanhola tratava as mulheres que se permitiam vivenciar suas paixões, condenando a forma como conduziam sua vida afetiva.

A obra de Federico García Lorca merece especial atenção por colocar uma mulher em um papel que, até então, era destinado, majoritariamente, aos homens: o papel de fazer história, de assumir o comando de importantes momentos históricos de uma nação. Federico García Lorca, ao dar o protagonismo a uma mulher, evidencia que as mulheres também escreviam a história espanhola, por mais que nem sempre fossem lembradas e seus nomes, muitas vezes, ficassem no anonimato, ofuscados por nomes masculinos.

Referências

- ANDERSON, Andrew A. Federico García Lorca. In: GIES, David T. *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 595-608.
- ARANGO, Manuel Antonio. La luna en el *Romancero gitano*. In: ARANGO, Manuel Antonio. *Simbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998b. p. 59.
- ARANGO, Manuel Antonio. La luna. In: ARANGO, Manuel Antonio. *Simbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998a. p. 58.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Porto: Edições Afrontamento, 1976.
- GARCÍA LORCA, Federico. Mariana Pineda. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955. p. 693-801.
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Barcelona: Crítica, 1998.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.
- MARTÍN, Eutimio. Mariana Pineda, heroína de un liberalismo cristiano. In: MARTÍN, Eutimio. *El 5º Evangelio: La proyección de Cristo en Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar, 2013. p. 297-330.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis. Introducción. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Mariana Pineda*. Madrid: Cátedra, 1991. p. 9-127.
- McDERMID, Paul. Mariana Pineda: Iconic Martyr to Love. In: McDERMID, Paul. *Love, desire and identity in the theatre of Federico García Lorca*. Woodbridge: Tamesis, 2007. p. 35-65.

REGINO, Sueli Maria de Oliveira. O imaginário do amor e da guerra em *Mariana Pineda* de Garcia Lorca. *Têssera*, Uberlândia, v. 1, n. 2, p. 59-71, 2019.

Bárbara Loureiro Andretta

Doutora em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e, atualmente, realiza estágio pós-doutoral na mesma instituição.

Luciana Ferrari Montemezzo

Doutora em Teoria e História Literárias (Unicamp). Realizou estágio pós-doutoral na Facultad de Traducción e Interpretación da Universidad de Granada (Espanha). É professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFSM) e autora da obra *Trilogia da terra espanhola: tradução anotada e comentada das peças 'Bodas de Sangue', 'Yerma' e 'A casa de Bernarda Alba'*.

Endereço para correspondência

BÁRBARA ANDRETTA

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Avenida Roraima, 1000, Prédio 16, PPG Letras, 97105-970
Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil

LUCIANA MONTEMEZZO

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Avenida Roraima, 1000, Prédio 16, PPG Letras, 97105-970
Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.