

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Bárbara Loureiro Andreta

**O PROTAGONISMO FEMININO NAS LUTAS POR LIBERDADE E
IGUALDADE SOCIAL: *LA TRIBUNA*, DE EMILIA PARDO BAZÁN E
MARIANA PINEDA, DE FEDERICO GARCÍA LORCA**

Santa Maria, RS
2021

Bárbara Loureiro Andreta

**O PROTAGONISMO FEMININO NAS LUTAS POR LIBERDADE E IGUALDADE
SOCIAL: *LA TRIBUNA*, DE EMILIA PARDO BAZÁN E *MARIANA PINEDA*, DE
FEDERICO GARCÍA LORCA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutora em Letras - Ênfase em Estudos Literários**.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciana Ferrari Montemezzo

Santa Maria, RS
2021

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Andreta, Bárbara Loureiro
O PROTAGONISMO FEMININO NAS LUTAS POR LIBERDADE E IGUALDADE SOCIAL: LA TRIBUNA, DE EMILIA PARDO BAZÁN E MARIANA PINEDA, DE FEDERICO GARCÍA LORCA / Bárbara Loureiro Andreta.- 2021.
222 p.; 30 cm

Orientadora: Luciana Ferrari Montemezzo
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2021

1. Literatura 2. Literatura comparada 3. Literatura espanhola I. Montemezzo, Luciana Ferrari II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, BÁRBARA LOUREIRO ANDRETA, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Tese) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Bárbara Loureiro Andreta

O PROTAGONISMO FEMININO NAS LUTAS POR LIBERDADE E IGUALDADE SOCIAL: *LA TRIBUNA*, DE EMILIA PARDO BAZÁN E *MARIANA PINEDA*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutora em Letras - Ênfase em Estudos Literários**.

Aprovado em 19 de novembro de 2021:

Luciana Ferrari Montemezzo, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)
(por videoconferência)

Altamir Botoso, Dr. (UEMS)
(por videoconferência)

Antônio Carlos Mousquer, Dr. (FURG)
(por videoconferência)

Neiva Maria Mallmann Graziadei, Dra. (UFSM)
(por videoconferência)

Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dra. (UFSM)
(por parecer)

Santa Maria, RS
2021

NUP: 23081.111010/2021-55 Prioridade: Normal
Homologação de ata de banca de defesa de pós-graduação
134.332 - Bancas examinadoras: indicação e atuação

COMPONENTE		
Ordem	Descrição	Nome do arquivo
4	Folha de aprovação	Folha de aprovação.pdf

Assinaturas

22/12/2021 11:34:24
ROSANI URSULA KETZER UMBACH (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)
08.37.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E MODERNAS - DLTE

18/01/2022 18:04:50
Altamir Botoso (Pessoa Física)
Usuário Externo (100.***.***.**) 

18/01/2022 20:53:56
Antônio Carlos Mousquer (Pessoa Física)
Usuário Externo (371.***.***.**) 

20/01/2022 23:54:46
LUCIANA FERRARI MONTEMEZZO (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)
08.37.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E MODERNAS - DLTE

24/01/2022 10:05:06
NEIVA MARIA MALLMANN GRAZIADEI (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)
08.37.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E MODERNAS - DLTE

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão de bolsa no período de setembro de 2017 a fevereiro de 2018 e de agosto de 2019 a fevereiro de 2020.

À Universidade Federal de Santa Maria e ao Programa de Pós Graduação em Letras, que possibilitaram a realização deste trabalho.

À minha orientadora, professora Luciana Ferrari Montemezzo, por todos os ensinamentos compartilhados ao longo destes anos, pela paciência, calma, receptividade e pelo acolhimento nos momentos de dificuldade.

Ao meu pai Jorge Andreta, à minha mãe Marta Loureiro e à minha irmã Rachel Andreta, pelo apoio.

Aos meus amigos, por sempre estarem presentes.

Aos professores Altamir Botoso, Antônio Mousqueur, Rosani Umbach, Neiva Graziadei, Phelipe Cerdeira e Ivana Melo pela disponibilidade em ler o meu trabalho e aceitar compor a banca examinadora.

RESUMO

O PROTAGONISMO FEMININO NAS LUTAS POR LIBERDADE E IGUALDADE SOCIAL: *LA TRIBUNA*, DE EMILIA PARDO BAZÁN E *MARIANA PINEDA*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

AUTORA: Bárbara Loureiro Andreta

ORIENTADORA: Luciana Ferrari Montemezzo

A presente tese tem como objetivo comparar o romance *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán com a peça de teatro *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, analisando os imbricamentos políticos e históricos presentes nas referidas obras. As duas obras literárias em questão destacam-se por apresentar um forte protagonismo feminino em momentos de intensa agitação social e política da história espanhola. Desse modo, partiu-se da hipótese de pesquisa de que as mulheres, no século XIX, tiveram um protagonismo político maior do que é, comumente, a elas atribuído, seja pelo cânone histórico ou pelo próprio cânone literário. Para que tais objetivos fossem alcançados, nesta pesquisa, foi realizado um estudo analítico do *corpus*, à luz das teorias da Literatura Comparada, utilizando-se os pressupostos comparatistas de intertextualidade e interdisciplinaridade e, em termos teóricos, utilizou-se, como referência, a crítica literária feminista. Para tal, contou-se com os estudos de teóricos como Carvalhal (2006), Golubov (2012), Rago (2005) e Charnon-Deutsch (2003, 2004). Tendo em vista o trabalho com dois gêneros literários distintos, optou-se, como metodologia, pela tematologia. Esta pesquisa justifica-se pela relevância de se resgatar o papel e a atuação das mulheres, na literatura, em períodos de intensa agitação social na Espanha bem como revisitar os fatores políticos, sociais e culturais que levaram cada um dos autores a produzir obras que destacavam a luta das mulheres pela liberdade e pela igualdade. A análise das obras permitiu identificar que tanto em *La Tribuna* quanto em *Mariana Pineda* e, apesar de viverem grandes paixões, ambas as protagonistas assumem a luta política por acreditar em um ideal revolucionário. Entende-se que os autores fizeram 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. Sendo assim, por meio de suas obras, Emilia Pardo Bazán e Federico García Lorca destacaram que as mulheres também foram agentes na construção da história espanhola, merecendo ênfase para suas atuações.

Palavras-chave: Protagonismo feminino. Romance espanhol do século XIX. Teatro espanhol do século XX. Emilia Pardo Bazán. Federico García Lorca.

ABSTRACT

FEMININE PROTAGONISM IN THE STRUGGLES FOR FREEDOM AND SOCIAL EQUALITY: *LA TRIBUNA* BY EMILIA PARDO BAZÁN AND *MARIANA PINEDA* BY FEDERICO GARCÍA LORCA

AUTHOR: Bárbara Loureiro Andreta
ADVISOR: Luciana Ferrari Montemezzo

The current thesis aims to compare the novel *La Tribuna* by Emilia Pardo Bazán with the play *Mariana Pineda* by Federico García Lorca, analyzing the political-historical connections present in such works. Both literary works stand out because they present a strong feminine protagonism in moments of intense social and political movements in Spanish history. Considering this, it was elaborated the research hypothesis that women in the XIX century had a bigger political protagonism than the one that is normally given to them by the historical canon or by the literary canon itself. To reach such objectives, it was carried out an analytical study of the corpus regarding the theories of comparative literature, applying intertextual and interdisciplinary comparative assumptions and, in theoretical terms, the feminist literary criticism was used as a reference. The theoretical studies selected as references were Carvalhal (2006), Golubov (2012), Rago (2005) and Charnon-Deutsch (2003, 2004). Thematology was chosen as the methodology because this work is analyzing two distinct literary genres. This research is relevant because it rescues the role and performance of women in the literature in moments of intense social movements in Spain as well as revisiting cultural, social and political facts that guided each one of the authors to write works highlighting the women's struggle for freedom and equality. The analysis of the works allowed identifying that in *La Tribuna* and in *Mariana Pineda*, despite living big loves, the protagonists got involved in the political struggle because they believed in a revolutionary ideal. The authors transformed their writing in a place to report injustices lived by the nineteenth-century Spanish women and besides, it became a prominent space for women's struggles and demands. This way, through their works, Emilia Pardo Bazán and Federico García Lorca highlighted that women were also agents in the Spanish history construction, giving emphasis to their roles.

Keywords: Feminine Protagonism. XIX century Spanish novel. XX century Spanish Theater. Emilia Pardo Bazán. Federico García Lorca.

RESUMEN

EL PROTAGONISMO FEMENINO EM LAS LUCHAS POR LIBERTAD E IGUALDAD SOCIAL: *LA TRIBUNA*, DE EMILIA PARDO BAZÁN Y *MARIANA PINEDA*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

AUTORA: Bárbara Loureiro Andreta
DIRECTORA DE TESIS: Luciana Ferrari Montemezzo

La presente tesis tiene el objetivo de comparar la novela *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán con la obra teatral *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, analizando las sobreposiciones políticas e históricas presentes en cada una de ellas. Las dos obras literarias se destacan por presentar un fuerte protagonismo femenino en momentos de intensa agitación social y política de la historia española. De ese modo, se partió de la hipótesis que las mujeres, en el siglo XIX, tuvieron un protagonismo político más importante de lo que, comúnmente, se les atribuye sea por el canon histórico o por el mismo canon literario. Para que se alcanzaran tales objetivos, se realizó un estudio analítico del *corpus* a la luz de las teorías de la Literatura Comparada, utilizando los conceptos comparatistas de intertextualidad y interdisciplinaridad. En lo que atañe a la teoría se utilizó como referencia la crítica literaria feminista. Para eso, tuvieron gran importancia los estudios de teóricos de Carvalhal (2006), Golubov (2012), Rago (2005) y Charnon-Deutsch (2003, 2004). Teniendo en cuenta el trabajo con dos géneros literarios distintos, se optó, como metodología, por la tematología. Esa investigación se justifica debido a la importancia de rescatar el rol y la actuación de las mujeres, en la literatura, en tiempos de intensa agitación social en España. Además, se plantea visitar los hechos políticos, sociales y culturales que han servido de inspiración a sendos autores en la producción de sus respectivas obras. El análisis del *corpus* permitió identificar que tanto en *La Tribuna* como en *Mariana Pineda* y, más allá de las grandes pasiones, ambas protagonistas asumen la lucha política porque creen en un ideal revolucionario. Se entiende que los autores hicieron de su escrita un espacio para denunciar las injusticias que las mujeres españolas ochocentistas vivenciaban y también un espacio para poner de relieve sus luchas y reivindicaciones. De esa manera, por medio de sus obras, Emilia Pardo Bazán y Federico García Lorca enfatizaron que las mujeres también fueron agentes en la construcción de la historia española, destacando sus actuaciones.

Palabras-clave: Protagonismo femenino. Novela española del siglo XIX. Teatro español del siglo XX. Emilia Pardo Bazán. Federico García Lorca.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	CAPÍTULO I – A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA NO CONTEXTO DA LITERATURA ESPANHOLA	21
2.1	LITERATURA COMPARADA E CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA	21
2.2	ASPECTOS METODOLÓGICOS: A TEMATOLOGIA	42
3	CAPÍTULO II – EMILIA PARDO BAZÁN E FEDERICO GARCÍA LORCA EM SEUS CONTEXTOS SOCIAIS	57
3.1	CONTEXTO HISTÓRICO EM QUE AS OBRAS <i>LA TRIBUNA</i> , DE EMILIA PARDO BAZÁN E <i>MARIANA PINEDA</i> , DE FEDERICO GARCÍA LORCA FORAM ESCRITAS	57
3.1.1	Emilia Pardo Bazán e seu contexto histórico	57
3.1.2	Federico García Lorca e seu contexto histórico	64
3.2	ANÁLISE DAS OBRAS <i>LA TRIBUNA</i> , DE EMÍLIA PARDO BAZÁN E <i>MARIANA PINEDA</i> , DE FEDERICO GARCÍA LORCA	71
3.2.1	Emilia Pardo Bazán e sua produção literária	72
3.2.2	<i>La Tribuna</i>, de Emilia Pardo Bazán	83
3.2.3	Federico García Lorca e sua produção literária	104
3.2.4	<i>Mariana Pineda</i>, de Federico García Lorca	137
4	CAPÍTULO III - AS MULHERES E OS PERÍODOS DE GRANDE AGITAÇÃO SOCIAL NA ESPANHA	163
4.1	A REPRESENTAÇÃO DE MARIANA PINEDA NA CULTURA ESPANHOLA	163
4.2	O PROTAGONISMO FEMININO E REPRESENTAÇÃO DE PERÍODOS DE AGITAÇÃO SOCIAL NA NARRATIVA ESPANHOLA DO SÉCULO XIX: <i>LA TRIBUNA</i> , DE EMILIA PARDO BAZÁN	172
4.3	O PROTAGONISMO FEMININO E A REPRESENTAÇÃO DE PERÍODOS DE AGITAÇÃO SOCIAL NO TEATRO ESPANHOL DO SÉCULO XX: <i>MARIANA PINEDA</i> , DE FEDERICO GARCÍA LORCA	186
4.4	<i>LA TRIBUNA</i> E <i>MARIANA PINEDA</i> : ASPECTOS COMPARATIVOS	199
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	207
	REFERÊNCIAS	211

1 INTRODUÇÃO

La Tribuna (1882), de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) e *Mariana Pineda* (1925), de García Lorca (1898-1936) são duas obras que apresentam mulheres como protagonistas políticas em importantes momentos revolucionários da história espanhola. *La Tribuna* pode ser caracterizado como um romance histórico, que tem como pano de fundo a Revolução Gloriosa (1868), um levante revolucionário que implicou o destronamento da Rainha Isabel II (1868) e o começo de um período que ficou conhecido como Sexênio Democrático (1868-1874). A peça de teatro *Mariana Pineda*, por sua vez, pode ser fixada temporalmente à época da ascensão, derrota e morte do general José María de Torrijos y Uriarte (1831), um defensor do reinado de Fernando VII¹.

Ao longo do século XIX e grande parte do século XX, a Espanha passou por diversos períodos de intensas agitações sociais, que podem ser verificadas em obras literárias, como é o caso do romance *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, em que as movimentações sociais que precedem a “La Gloriosa” são retratadas, e a peça de teatro *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, que já no século XX retoma uma história ocorrida no século XIX, por ocasião das tentativas liberais de derrubar o rei Fernando VII. Tendo isso em vista, surgem as seguintes questões de pesquisa: como as agitações sociais dos períodos referenciados são tratadas em um romance e em uma peça de teatro? Qual o lugar das mulheres protagonistas nas obras literárias em questão? Essas mulheres assumem o protagonismo político por um ideal revolucionário ou por motivos outros?

Tem-se, como justificativa para essa pesquisa o fato de que tradicionalmente, as mulheres escritoras foram categorizadas como ‘cérebros excepcionais’, como Emilia Pardo Bazán e Rosalía de Castro (1837-1885), que são frequentemente impedidas de competir com os padrões masculinos, ou agrupadas entre as minorias, cujas falhas as excluíram dos cânones estabelecidos (CHARNON-DEUTSCH, 2003). Agora, entretanto, se torna importante investigar a política de formação do cânone: ‘estudar não apenas como as relações de poder são embutidas nos textos, mas também, as instituições sociais e políticas e o processo através do qual os padrões estéticos são estabelecidos’ (SINNIGEN, 1993, p. 445 – tradução minha). Desta forma, entende-se que a análise e comparação das obras *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán e *Mariana Pineda*, de García Lorca possibilitam não apenas uma revisão da cultura

¹ Primeiro Reinado: de 19 de março de 1808 a 06 de maio de 1808 e Segundo Reinado: de 11 de dezembro de 1813 a 29 de setembro de 1833.

literária espanhola, mas um maior entendimento acerca da atuação política das mulheres em momentos conflituosos da história espanhola.

Diante do exposto, tem-se como objetivo geral para esta pesquisa: estabelecer uma comparação entre as obras *La Tribuna*, de Emília Pardo Bazán, e *Mariana Pineda*, de García Lorca, a fim de verificar como o protagonismo político feminino, em períodos de intensas agitações sociais na Espanha, é representado em um romance e em uma peça de teatro. E, como objetivos específicos, tem-se: identificar como os períodos de conflito na Espanha são representados em um romance e em uma peça de teatro; avaliar as semelhanças e as diferenças entre os dois gêneros literários (romance e drama) no que concerne à representação literária desses períodos na Espanha; constatar a representação do protagonismo político feminino sob o viés da crítica literária feminista; avaliar as semelhanças e as diferenças entre os dois gêneros literários (romance e drama) no que concerne a essa atuação feminina; analisar os imbricamentos políticos e históricos nas obras, à luz dos conceitos do comparatismo, *intertextualidade*, *autoria* e *representação*.

Entende-se que as obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem podem ser explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. As obras são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a “mentalidade social” ou ideologia de uma época (EAGLETON, 2011). 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 (EAGLETON, 2011). Nesse sentido, avalia-se que a pouca representatividade de mulheres como protagonistas de movimentos políticos esteja vinculada ao momento em que obras foram produzidas, a saber, épocas em que se entendia que o espaço destinado às mulheres era o espaço privado do lar e, nesse contexto, faz-se importante compreender, dentro dos estudos de literatura espanhola, como as relações de poder aparecem em textos em que as mulheres atuam de forma a assumir uma importância política.

Sendo assim, tem-se, como hipótese de pesquisa a ideia de que as mulheres, no século XIX, tiveram um protagonismo político maior do que é, comumente, a elas atribuído, seja pelo cânone histórico ou pelo próprio cânone literário. O romance *La Tribuna* (1882), de Emilia Pardo Bazán, uma obra ficcional escrita com base em uma investigação *in loco*, com intenção documentalista, apresenta a jovem Amparo como uma importante protagonista política entre as operárias da fábrica de tabacos onde trabalhava. Já Federico García Lorca, ao

dar destaque a Mariana Pineda, que viveu entre 1804 e 1831, e ocupou um importante papel nos movimentos liberais que conspiravam contra o reinado de Fernando VII, o autor, no século XX, retratou o protagonismo político feminino do século XIX. Desse modo, história e ficção sugerem que as mulheres tiveram um papel mais ativo nos movimentos políticos do século XIX do que comumente lhes atribui.

Sendo assim, para a realização do presente estudo, dividiu-se a tese em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “A crítica literária feminista no contexto da literatura espanhola” se subdivide, por sua vez, em dois subitens, “Literatura Comparada e Crítica literária feminista” e “Aspectos metodológicos – A tematologia”. No primeiro subitem, retomam-se os principais pressupostos comparatistas que embasam a tese, bem como as principais correntes e teóricos que promoveram a Literatura Comparada como campo diferencial de investigações dentro dos Estudos Literários. Além dos pressupostos comparatistas, resgatam-se também os principais conceitos que se referem à crítica literária feminista, em especial no que diz respeito à literatura espanhola. O segundo subitem foi dedicado aos aspectos metodológicos da tese, momento em que se dedicou especial atenção à tematologia, ramo da Literatura Comparada que se dedica à análise de temas e argumentos literários e, entendida como a metodologia mais adequada para o trabalho com obras pertencentes a gêneros literários distintos, a saber, um romance e um drama.

O segundo capítulo, “Emilia Pardo Bazán e Federico García Lorca em seus contextos sociais”, conta com duas grandes subdivisões: “Contexto histórico em que as obras *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán e *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca foram escritas” e “Análise das obras *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán e *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca”, contendo, cada uma das subdivisões, seus respectivos subitens. A primeira subdivisão busca resgatar o contexto histórico em que Emilia Pardo Bazán e Federico García Lorca viveram e escreveram suas obras. Sendo assim, a fim de melhor compreender a produção literária dos autores estudados, retoma-se parte da história espanhola, como a Revolução Gloriosa e o Sexênio Democrático, visto que representam o contexto histórico em que Emilia Pardo Bazán viveu, escreveu parte de suas obras e serve de pano de fundo histórico para *La Tribuna*, e o nascimento da II República Espanhola, por constituir o contexto histórico em que García Lorca estava inserido. O segundo subitem apresenta uma análise das obras *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán e *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, tendo como base de pesquisa a fortuna crítica disponível sobre os autores realizada por renomados pesquisadores.

O terceiro e último capítulo tem como título “As mulheres e os períodos de grande agitação social na Espanha” e está dividido em quatro subitens. Inicia-se com um resgate acerca da representação de Mariana Pineda na cultura espanhola. Na sequência, analisa-se o protagonismo feminino e a representação de períodos de agitação social na narrativa espanhola do século XIX, tendo como base de estudos o romance *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, visto que esta narrativa tem como pano de fundo histórico os acontecimentos que levam à proclamação da I República Espanhola (1873). No subitem seguinte, examina-se o protagonismo feminino e a representação de períodos de agitação no teatro espanhol do século XX, tendo como objeto de análise o drama *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, uma obra escrita no século XX, mas que trata de uma personagem do século XIX que participou das conspirações que visavam o destronamento de Fernando VII. Ao final do terceiro capítulo, apresenta-se um subitem com as comparações entre as duas obras e, em especial, entre as duas protagonistas, Amparo e Mariana Pineda, em particular no que diz respeito às suas lutas por liberdade e igualdade social no seio da sociedade espanhola do século XIX.

Por fim, tem-se as considerações finais, momento em que, após todo o percorrido, após a análise das obras *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán e *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, tendo como base os pressupostos comparatistas, a crítica literária feminista, o resgate histórico acerca dos momentos em que os autores viveram e as obras foram escritas, entende-se que a Literatura antecipou a Historiografia tradicional, ao evidenciar um protagonismo político feminino nos períodos de intensa agitação social da história espanhola, especialmente por se tratar de um período que o espaço destinado às mulheres era o espaço privado, o espaço do lar, e não o espaço público, político. Dessa forma, ao dar visibilidade para o protagonismo feminino nas lutas por liberdade e igualdade social na Espanha do século XIX, Emilia Pardo Bazán e Federico García Lorca contestam a lógica patriarcal da Espanha de então, de uma época que não só destinava pouco espaço para as mulheres no ambiente público, mas dava pouca voz para pudessem exercer suas reivindicações.

2 CAPÍTULO I – A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA NO CONTEXTO DA LITERATURA ESPANHOLA

2.1 LITERATURA COMPARADA E CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA

A expressão “Literatura Comparada” é usada no singular, porém é compreendida no plural, uma vez que designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas, não podendo ser entendida apenas como sinônimo de “comparação”. Primeiramente, porque esse não é um recurso exclusivo do comparativista. Ademais, a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. Trata-se, nas palavras de Carvalhal (2006a) de um ato lógico-formal do pensar diferencial, processualmente indutivo, paralelo a uma atitude totalizadora, dedutiva (CARVALHAL, 2006a). Pode-se considerar que tal ramo da literatura *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como um recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a realização de uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Ou seja, a comparação, mesmo no âmbito dos estudos comparados, é um meio, não um fim (CARVALHAL, 2006a).

O surgimento da Literatura Comparada está relacionado à corrente de pensamento cosmopolita, característico do século XIX, uma época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos, a fim de extrair leis gerais, foi algo muito comum nas Ciências Naturais. Historicamente, deve-se lembrar da obra *Discurso comparado de nossos poetas ingleses com os poetas gregos, latinos e italianos*, escrito em 1598 por Francis Meres, ocasião em que a palavra *comparada* é utilizada no título da obra. Em 1602, a ênfase aos estudos comparados aparece nas obras *Um discurso comparado das leis* e *Anatomia comparada dos animais selvagens*, escrito por John Gregory (CARVALHAL, 2006a).

Apesar de o adjetivo “comparado” (do latim *comparativus*) já ser empregado desde a Idade Média, sua difusão se deu no século XIX, época em que foram publicadas, nas áreas de Ciências Naturais, as obras *Lições de Anatomia Comparada*² (1800), de Georges Cuvier, e *Fisiologia Comparada*³ (1833), de Henri Marie Ducrotay de Blainville. No âmbito da

² CUVIER, Georges. *Leçons d'Anatomie Comparée de G. Cuvier, membre de l'Intitut National, Professeur au Collège de France et à l'École centrale du Panthéon, etc.; Recueillies et publiées sus ses yeux par C. Duméril, chef des travaux anatomiques de l'École de Médecine de Paris*. Paris: Baudouin, 1805.

³ BLAINVILLE, Henri Marie Ducrotay de. *Cours de physiologie générale et comparée*. 3 vol. en 8. Paris, 1833.

Literatura, a comparação aparece em *Da Alemanha*⁴ (1800), de Mme. De Stäel, ocasião em que o estabelecimento de analogia não apenas norteia a obra como está, também, presente em seu subtítulo “Da Literatura considerada em suas relações com as instituições sociais” (CARVALHAL, 2006a).

A França foi o local onde mais rapidamente a expressão “literatura comparada” se firmou, e também foi onde surgiu a primeira cátedra de Literatura Comparada, em Lyon, em 1887, seguida pela criação de outra cátedra de Literatura Comparada na Sorbonne, em 1910. Nessas duas cidades atuaram importantes comparativistas, tais como Joseph Texte, Fernand Baldensperger e Jean Marie Carré. No cenário francês, o rápido desenvolvimento do comparativismo literário foi favorecido pela ruptura com as concepções estáticas e com os juízos formulados em nome de valores intocáveis, preconizada pelo historicismo dominante. Nesse contexto, deve-se ter em mente que a difusão da Literatura Comparada coincidiu com o abandono do domínio do chamado “gosto clássico”, que cedeu espaço à noção de relatividade, a qual vinha sendo estimulada desde o século XVII (CARVALHAL, 2006a).

Nessa conjuntura, as noções de evolução, continuidade e derivação se integraram aos ideais cosmopolitas vigentes, e foram alimentadas também, pela visão romântica, que, em sua busca de exotismo, permitiu o interesse por literaturas diferentes. Ainda, no contexto europeu, foi na Alemanha que surgiu o primeiro periódico de Literatura Comparada, a *Zeitschrift der vergleichenden Literaturgeschichte* (1887-1910), editado por Max Koch. Do outro lado do Atlântico, nos Estados Unidos, os estudos no âmbito da Literatura Comparada chegaram na virada do século, com a criação de disciplinas nas universidades de Columbia (1899) e Harvard (1904), as quais, inicialmente, adotaram as orientações francesas, uma vez que o comparativismo norte-americano foi marcado pelos estudos de Irving Babitt (CARVALHAL, 2006a).

Faz-se, aqui, importante retomar a distinção entre as expressões “Literatura Geral” e “Literatura Comparada”, visto que a distinção entre essas expressões tem sido um ponto de debate entre os estudiosos do tema. A expressão “Literatura Geral” está relacionada com “Literatura Mundial”, também conhecida como *Weltliteratur*, termo cunhado por Goethe em 1827. Tal expressão foi utilizada pelo autor alemão como uma oposição a “Literaturas Nacionais”, com a ideia de ilustrar o seu entendimento de uma literatura de “fundo comum”,

⁴STAËL HOLSTEIN, Madame de. *De l'Allemagne* (Tome premier). Paris: Nicolle; réimprimé par Murray, Londres, 1813.

composta pela totalidade das grandes obras, uma espécie de obras-primas (CARVALHAL, 2006a).

Nos primeiros anos em que a Literatura Comparada constituiu-se como um campo disciplinar reconhecido, e por ocasião dos estudos clássicos nessa área, identifica-se que os estudos comparados seguiam duas orientações básicas e complementares. A primeira dizia respeito ao entendimento de que a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras, ou então, entre autores e países. No momento em que o pesquisador identificava esses contatos, abria-se a possibilidade de estudar as fontes e influências e, desse sentido, as pesquisas que se ocupavam em definir filiações e determinar imitações ou empréstimos eram consideradas de grande valia. A outra orientação determinava a relação dos estudos literários comparados com a perspectiva histórica, o que propiciava que a literatura comparada pudesse ser vista como um ramo da história literária. Essa relação se deve, especialmente, ao fato de a Literatura Comparada ter atraído a atenção de historiadores literários, tais como Ferdinand Brunetièrie e Gustave Lanson. Esse último pesquisou a influência da Literatura Espanhola na Literatura Clássica Francesa (CARVALHAL, 2006a).

Nesse contexto, surgem, então, o que os manuais vieram a chamar de “escolas”. A “escola francesa” designa um grupo de estudos, no quais havia a predominância das relações causais entre as obras ou entre os autores, mantendo vinculação com a historiografia literária (CARVALHAL, 2006a). Nesse aspecto, a Literatura Comparada pode ser entendida como a história das relações literárias internacionais. O comparatista encontra-se nas fronteiras linguísticas ou nacionais, e acompanha as mudanças de temas, de ideias ou de sentimentos entre duas ou mais literaturas. O comparatista é, dessa forma, o historiador das relações literárias, devendo, sempre que possível, estar a par das literaturas de diversos países. Sendo assim, um comparatista deve ser capaz de ler as obras em sua língua original e, além disso, deve saber onde encontrar os primeiros dados, como constituir uma bibliografia do assunto. Quanto aos tipos de influência, pode-se dizer que um escritor pode ser influenciado por questões pessoais, técnicas, intelectuais ou em relação a temas. Com relação às fontes de influência, pode-se considerar um escritor não apenas como um emissor, mas como um receptor de influências e, assim, distinguir suas fontes estrangeiras (GUYARD, 1994).

O termo “escolas” surgiu na ocasião em que René Wellek se opôs ao historicismo dominante nos estudos comparados franceses e, sugeriu, então, uma cisão entre a escola francesa e a norte-americana. Inicialmente, o emprego do termo “escolas” deu a ideia da formação de dois blocos diferente dentre dos estudos comparatistas. Entretanto, acabou-se

percebendo que a diferença entre os dois blocos não era tão grande como primeiramente se supunha, uma vez que entre os comparatistas norte-americanos também havia uma orientação historicista. A escola norte-americana se diferencia da escola francesa por seu maior ecletismo e por seu desprendimento das inflexões nacionalistas, além da absorção de noções teóricas, especialmente os princípios que regiam o *New Criticism*. Os estudos dos comparatistas norte-americanos aceitavam as pesquisas comparadas dentro das fronteiras de uma única Literatura, o que era rejeitado pela escola francesa (CARVALHAL, 2006a). A tradição comparatista, de origem francesa, foi rompida no segundo Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, que ocorreu nos Estados Unidos, na Universidade da Carolina do Norte, em Chapel Hill, no ano de 1958, quando René Wellek proferiu uma conferência intitulada “A crise na Literatura Comparada”, na qual condenava o foco exclusivo dos estudos comparatistas no estudo de fontes e influências e das “relações literárias de fato”, apontando o seu caráter eminentemente descritivo e propondo uma análise de base textual, uma vez que, segundo ele, o comparatismo e a crítica devem andar juntos. Wellek defendeu que o fato de apontar as causas e as consequências de determinadas obras literárias, sem revelar o que essas relações mostram no âmbito de um fenômeno mais geral, apenas evidencia que um escritor leu ou conheceu outro escritor (BITTENCOURT, 2008).

Há ainda a escola soviética, cujos comparatistas adotam, como princípio básico, o entendimento da Literatura como produto da sociedade e tem em Victor Zhirmunsky um de seus expoentes. Ainda, há a preocupação com a distinção entre analogias tipológicas e importações culturais, e nessas pesquisas, o tcheco Dionyz Ďurišín, herdeiro do estruturalismo de Praga se destaca. O investigador tcheco procurou estabelecer classificações tipológicas por meio dos estudos comparados e, assim, foi um pioneiro no oferecimento de uma tipologia sistemática das relações literárias. Ďurišín distinguiu entre contatos genéticos e relações de solidariedade tipológica. O estudo dos contatos genéticos estava subdividido em análise de contatos externos (o sucesso literário, por exemplo) e em contatos internos, ou seja, influências. Tais contatos podiam ser diretos ou indiretos. As relações de solidariedade tipológica, por sua vez, são diferenciadas, segundo o estudioso, de acordo com o pano de fundo social, literário ou psicológico, que frequentemente tem uma função normativa. A tipologia de Ďurišín tem o mérito de eliminar o conceito de influência no sentido clássico, substituindo-a pelo conceito operacional de *tipo* de influência. Com isso, Ďurišín faz a distinção entre estratégias integradoras (imitação, adaptação, empréstimo ou decalque) e estratégias diferenciadoras (paródia, sátira, caricatura). Sua proposta possibilita explicações estruturais para os fenômenos literários, quando analisados sob a perspectiva comparativa.

Sendo assim, por meio de um modelo hipotético dedutivo, Ďurišin investiga as relações não apenas entre autores e obras, mas também entre sistemas e subsistemas literários, governados por normas e tendências, tais como normas estéticas, sociais e políticas. Desse modo, em sua teoria estruturalista, o objeto da investigação são as relações entre os textos, ou seja, as transformações no interior dos sistemas literários, especialmente, sob a influência das normas impostas pelos próprios sistemas e pela tradição literária (CARVALHAL, 2006a).

No que se refere ao encontro entre Literatura e estudos feministas, cabe ressaltar que a teoria e crítica literárias feministas são uma prática de análise e interpretação textual que se caracteriza por uma diversidade ideológica, temática e metodológica. A necessidade de se empregar um método interdisciplinar para a análise do texto literário deriva de um dos pressupostos fundamentais da crítica feminista, a saber, a ideia de que o texto literário não pode ser entendido de maneira separada do entorno sociocultural em que é produzida, em que circula e em que é lida (GOLUBOV, 2012). A história do movimento feminista apresenta o que se chama “três ondas”. Nattie Golubov (2012) defende que antigamente, muitos dos problemas e temas que se tornaram centrais para a crítica feminista não eram indagados. Mas, graças à própria crítica feminista, as obras de muitas escritoras foram recuperadas e levadas ao conhecimento da população e, entre essas obras, estavam obras de pioneiras do feminismo, tais como Margery Kempe, uma escritora do século XV, a quem se atribui a escrita da primeira autobiografia escrita em inglês, intitulado *The book of Margery Kempe*; Mary Wollstonecraft, autora de *A Vindication of the Rights of the Woman* (1792), autora que reclamava para as mulheres os mesmos direitos inalienáveis dos homens, enfatizando a necessidade de que as mulheres recebessem uma educação formal como um pré-requisito para o exercício da cidadania; as sufragistas, que eram ativistas de finais do século XIX, que reivindicavam uma transformação na situação jurídica das mulheres, a fim de encontrar alternativas para o casamento, a maternidade e dependência econômica, por meio do voto e do direito ao acesso à educação (GOLUBOV, 2012).

Estas mulheres, precursoras do que hoje se conhece como movimento feminista, podem ser consideradas como “protofeministas”, uma vez que o termo “feminismo” tem sua origem na França e foi empregado em discussões políticas, no final do século XIX, pela sufragista Hubertine Auclert, como uma forma de descrever a si mesmo. Dessa forma, esse termo adquiriu seu significado atual para identificar um movimento social da década de 1970, o Movimento pela Libertação da Mulher, que advogava pela igualdade das mulheres em relação aos homens no mercado de trabalho e nas instituições sociais e políticas, assim como pela diferença nos âmbitos da sexualidade e da reprodução. Pode-se dizer, assim, que as

precursoras do movimento feminista são consideradas como “protofeministas” porque se pode identificar em suas vidas e obras uma crítica ao que agora se conhece como *patriarcado*, definindo-se aqui *patriarcado* como um sistema de estruturas e práticas sociais em que os homens discriminam, subordinam e dominam as mulheres, assim como uma resistência à sua situação social, econômica e política (GOLUBOV, 2012).

Aqui, faz-se importante salientar a atuação dos movimentos feministas no contexto espanhol. Margareth Rago (2005), ao escrever sobre as experiências feministas na Revolução Espanhola (1936-1939), defende que estas experiências foram apagadas por narrativas que não valorizavam o gênero feminino. Nesse sentido, Rago (2005) resgata a memória de militantes comprometidas com os movimentos revolucionários da época. Entre essas mulheres, salienta-se Federica Montseny (1905-1994), nomeada ministra da Saúde e da Assistência Social no gabinete de Francisco Largo Caballero, em novembro de 1936. Federica Montseny destacou-se por propor a implementação de uma reforma na saúde, por meio da descentralização do atendimento médico, reorganização de hospitais, legalização do aborto e criação de casas para abrigar as mulheres carentes. Além dela, deve-se lembrar o nome da escritora italiana Luce Fabbri (1908-2000), radicada no Uruguai. A atuação de Luce Fabbri na Guerra Civil Espanhola ocorreu a distância, porém não foi menos significativa. Luce Fabbri acompanhou cada minuto da guerra, mobilizando diversos tipos de apoio e solidarização em seu meio, escrevendo artigos políticos para jornais libertários. Escreveu uma coletânea intitulada *19 de Julio*⁵, sob o pseudônimo de Luz D. Alba, na qual reuniu depoimentos e documentos de combatentes, de forma a testemunhar as criações coletivas da Guerra Civil, a coletivização das fábricas e dos campos, a reforma pedagógica, bem como as perseguições e as mortes ocorridas durante esse período (RAGO, 2005). Rago (2000) destaca que a autora, preocupada com a preservação da memória do anarquismo durante a Revolução Espanhola (como é por ela denominada), fez de sua antologia um arquivo documentário sobre os anarquistas na Revolução Espanhola, reunindo não apenas documentos, mas também crônicas do dia-a-dia, informes, manifestações, declarações, reportagens, visando salvar todo esse material do esquecimento (RAGO, 2000).

Além da atuação dessas duas mulheres, houve ainda uma agremiação anarco-feminista, chamada *Mujeres Libres*. O movimento *Mujeres Libres* foi fundado por três ativistas libertárias, que também tiveram suas histórias e sua atuação social e política

⁵ Luce Fabbri (Luz D. Alba). *19 de Julio*. Antología de la Revolución Española, 1937.

silenciadas por muitas décadas, as quais vieram à tona, especialmente, pela ação de antigas militantes do movimento, desde o final do franquismo, em 1975 (RAGO, 2005).

O grupo anarco-feminista *Mujeres Libres* iniciou sua atuação em abril de 1936, às vésperas do início da Guerra Civil Espanhola, quando três anarquistas se reuniram com o objetivo de fundar o grupo dedicado à luta pela emancipação feminina no mundo do trabalho. Estas três mulheres são a jornalista e poeta Lucía Sanchez Saornil, a advogada Mercedes Comaposada e a médica Amparo Poch y Gascón. Essas três mulheres tinham uma considerável bagagem de militância esquerdista quando decidiram pela fundação do movimento *Mujeres Libres* (RAGO, 2005).

Lucía Sanchez Saornil, nascida em Madrid, no ano de 1895, era funcionária da Companhia Telefônica de Barcelona e após participar de uma série de greves da instituição, aderiu à CNT (*Confederación Nacional del Trabajo*) e, a partir desse momento, radicalizou sua atuação política, escrevendo em periódicos libertários como *Solidariedad Obrera* e *Tierra y Libertad*. Mercedes Comaposada, por sua vez, nasceu em Barcelona, em 1901, era filha de ativo sapateiro anarquista, e também participava da CNT. Em 1933, durante um curso que ministrou a trabalhadores filiados a um dos sindicatos integrantes da CNT, mostrou-se desgostosa com o comportamento desses trabalhadores. Nessa ocasião, conheceu Lucía Sanchez Saornil, com quem teve a oportunidade de debater a questão feminina no anarquismo. A terceira fundadora do movimento, Amparo Poch y Gascón, nasceu em Saragoça, no ano de 1902. A médica pediatra defendia, assim como suas companheiras, a liberdade sexual, a maternidade consciente e o aborto (RAGO, 2005).

Uma das questões que uniu essas três mulheres foi sua revolta com as dificuldades e com a opressão sexual que as mulheres pobres enfrentavam, mesmo em um meio mais libertário, como o que conviviam, em que eram solicitadas e incentivadas a tomar lugar no espaço público, não se restringindo apenas à esfera privada, do lar. O movimento objetivava mudar as condições de vida das mulheres pobres da Espanha, por meio de uma maior capacitação para o trabalho e para a vida pública, retirando-as do confinamento doméstico em que viviam e do obscurantismo religioso. Dessa forma, proporcionar meios práticos para a participação na vida social, política e cultural era uma preocupação constante do movimento. Para tal capacitação, o movimento fundou o “*casal de la Dona Traballadora*”, em Barcelona, um espaço cultural destinado a cursos, palestras e oficinas, oferecidos a cerca de 600 mulheres. Também em Barcelona, foi fundado o “*Instituto nocturno*”, também conhecido como “*Mujeres Libres*”, local onde eram oferecidos cursos de Aritmética, Gramática, História da Literatura, Geografia, História, Contabilidade, Ciências Naturais, Anatomia, Idiomas,

Desenho, Agricultura, Puericultura, Enfermagem, formação de secretárias, entre outros. Além desses cursos, havia a possibilidade de as mulheres estudarem mecânica na escola de transporte, mesmo que elas já estivessem inseridas no mercado de trabalho industrial (RAGO, 2005).

Destaca-se, conforme salienta Rago (2005), que no caso do movimento *Mujeres Libres*, as questões sociais se uniram às lutas pela libertação política, e assim, tentou-se promover novos modos de constituição de si, capazes de subverter os códigos burgueses que definiam as mulheres como esposas, mães, exclusivas do lar, ou então, por outro lado, como o avesso disso, como se não houvesse a possibilidade de mulheres esposas e mães ocupar um espaço na esfera pública (RAGO, 2005).

Ainda, faz-se relevante que relembremos *Las Sinsombrero*. De acordo com Tània Balló (2016), *Las Sinsombrero* participaram da *Generación del 27*, este importante grupo cultural que dá nome não apenas a uma das expressões artísticas mais excepcionais da história cultural espanhola, mas também identifica o porvir de um período chave da história da Espanha.

Elia Torrecilla Patiño (2017) salienta que este foi o primeiro grupo de mulheres ligadas ao meio cultural que se introduziu no circuito artístico. Balló (2016) destaca os nomes de María Teresa León⁶, Maruja Mallo⁷, Concha Méndez⁸, Josefina de la Torre⁹, Margarita Manso¹⁰, Ernestina de Champourcín¹¹, María Zambrano¹², Rosa Chacel¹³, Ángeles Santos¹⁴ e

⁶ María Teresa de León (1903-1988) passou sua infância e adolescência entre as cidades de Madrid, Barcelona e Burgos. Sua tia, María Goyri foi a primeira mulher que obteve um doutorado em Filosofia e Letras na Espanha. María Teresa de León também estudou Filosofia e Letras (HERRERA, 2015).

⁷ Maruja Mallo (192-1995) foi uma destacada figura da vanguarda espanhola nos anos 1920 e 1930, e uma das artistas de maior destaque do exílio espanhol na América Latina, onde se refugiou após a eclosão da Guerra Civil Espanhola (MAYAYO, 2017).

⁸ Concha Méndez (1898-1986). Poeta, dramaturga e roteirista. Teve seu primeiro contato com os intelectuais da *Generación del 27* quando conheceu Luis Buñel e com ele iniciou uma relação sentimental (TRALLERO CORDERO, 2004).

⁹ Josefina de la Torre (1907-2002). Pertencia a uma família burguesa que contava com uma grande tradição de pintores, o pintor Néstor de la Torre era seu primo. Ademais, em sua família havia uma significativa quantidade de intelectuais ligados ao mundo das artes, da música, da história e da literatura. Josefina de la Torre foi incentivada a ingressar no mundo da literatura por seu irmão, também escritor, Claudio de la Torre (HERNÁNDEZ QUINTANA, 2001).

¹⁰ Margarita Manso (1908-1960). Pintora. Considerada uma mulher extraordinária e fascinante, a ela, García Lorca dedicou o poema “Muerto de amor”, incluído no *Romancero Gitano*. Estudou na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, onde conheceu Maruja Mallo, Salvador Dalí e Alfonso Ponce de León, com quem mais tarde, se casaria. Apesar de nunca ter se pronunciado sobre sua ideologia política, sabe-se que Margarita Manso provinha de uma família esquerdista, tanto pelo lado paterno (Manso López) como pelo lado materno (Robledo Daguerre), e sua irmã Carmen Manso era uma defensora do governo republicano. Seu marido, Alfonso Ponce de León, por outro lado, desiludido com o governo republicano, afiliou-se à Falange Española, em 1933 (BALLÓ, 2016).

¹¹ Ernestina de Champourcín (1905-1999) foi uma poeta e romancista espanhola. Pertencia a uma família da alta burguesia madrilenha, cidade onde passou sua infância e juventude, até o final da Guerra Civil espanhola (FERNÁNDEZ SEGURA, 2015). Viveu no México durante seu exílio, retornando à Espanha em 1972. Sua

Marga Gil Roësset¹⁵, entre outras. Essas mulheres representam a melhor geração feminina da história artístico-cultural da Espanha, o grupo *Las Sinsombrero* (BALLÓ, 2016).

Torrecilla Patiño (2017) recorda que o nome *Las Sinsombrero*, pelo qual esse grupo ficou conhecido, se deve ao fato de elas passaram a resistir ao hábito de usar chapéu em espaços públicos. A pesquisadora destaca que, em fins da década de 1920, Maruja Mallo retornou à Espanha e saiu para dar um passeio pela Puerta del Sol, em Madrid, juntamente com seus amigos Margarita Manso, Salvador Dalí e Federico García Lorca. Assim, como todos, o grupo de amigos estava usando chapéu no início do passeio. Porém, em determinado momento, resolveram seguir o passeio sem chapéu. Tal atitude foi considerada tão escandalosa, que os pedestres começaram a insultar e jogar pedras no grupo (TORRECILLA PATIÑO, 2017). Certa feita, Maruja Mallo teria feito o seguinte relato:

Íbamos Federico, Dalí, Margarita Manso y yo. Hoy puede parecer increíble, pero ocurrió tal y como te lo cuento. Llegamos a la Puerta del Sol y un grupo de gente comenzó a tirarnos piedras mientras nos gritaban a grito pelado: “Maricones, maricones”. Y nosotros venga [*sic*] a correr para que no nos dieran. Y dice Federico: “Lo peor es que no lo somos”. Y Dalí: “Sí, sí: lo somos...”. (FERRIS, 2004, p. 82-85 *apud* TORRECILLA PATIÑO, 2017, p. 91).

Desde então, andar na rua sem chapéu se tornou um ato de transgressão e modernidade, especialmente para as mulheres, que deveriam usar tal adereço inclusive dentro de teatros. Essa atitude pioneira se prolongou ao longo dos anos de 1930 e foi denominada *Sinsombrerismo* (TORRECILLA PATIÑO, 2017).

Durante o período da ditadura franquista, grande parte dos jovens intelectuais e artistas que protagonizaram esse *boom* de liberdade e criatividade, que culminou com a proclamação da Segunda República, foram silenciados (BALLÓ, 2016). A pesquisadora ressalta que anos depois, quando a democracia foi recuperada, alguns desses intelectuais e artistas voltaram à Espanha e, sua produção cultural e artística durante o exílio, que já circulava entre os grupos

poesia denota firmeza, sensibilidade em temas como amor e vida assim e possui características ‘superrealistas’ (GARCÍA VELASCO, 2015).

¹² María Zambrano (1907-1991) conheceu, por intermédio de seu pai, a obra de António Machado. Em 1927 assistiu, na Universidad Central de Madrid, às aulas de Ortega y e de Zubiri. Entre 1931 e 1936, trabalhou como professora nesta mesma universidade (GÁMEZ MILLÁN, 2015).

¹³ Rosa Chacel (1898-1994) colaborou com a *Revista de Occidente* e com a revista *Hora de España*. Viveu seu exílio, especialmente, nas cidades de Buenos Aires e Rio de Janeiro (BEHIELS, 2018).

¹⁴ Ángeles Santos Torroella (1911-2013) nasceu em Portubou, na Catalunha. Em 1929, com 18 anos, fez sua primeira exposição individual, no Ateneo de Valladolid, ocasião em que a família residia nesta cidade. Em 1936, poucos meses antes do início da Guerra Civil, casa-se com o também pintor Emilio Grau Sala (AGENJO BOSCH, 1986).

¹⁵ Marga Gil Roësset (1908-1932). Escultora, ilustradora e poeta. Pertencia a uma família da alta burguesia espanhola, que contava com a presença de diversas mulheres artistas. Suicidou-se aos 24 anos de idade por causa do amor não correspondido por Juan Ramón Jiménez (HERMOSILLA ÁLVAREZ, 2020).

mais progressistas espanhóis, permitiu que esses espanhóis recém-retornados do exílio fossem reconhecidos por uma geração que nasceu durante a ditadura franquista.

Balló (2016) salienta que as muitas mulheres artistas e intelectuais que partiram para o exílio também retornaram à Espanha após a ditadura. Porém, tem-se a impressão de que a História não as esperava assim como esperava aos homens exilados, pois sobre elas não havia antologias, estudos e memórias posteriores à *Generación del 27* (também conhecida como *Generación de la República* ou *Generación de la Amistad*), de maneira que essas mulheres enfrentaram a batalha do esquecimento.

As mulheres pertencentes à *Generación del 27*, assim como os homens dessa geração, nasceram, em sua maioria, no período entre 1898 e 1914, e tiveram Madrid como seu espaço de referência, local onde a grande maioria residiu, estudou e desenvolveu sua personalidade artística. Suas obras vieram a público nos últimos anos da década de 1920, especialmente nos espaços que se constituíram como cenários de uma nova ordem cultural, tais como *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, a Residência de Estudantes e o *Lyceum Club Femenino*, entre outros (BALLÓ, 2016).

Balló (2016) entende que foi a ocupação do espaço público, por parte da nova mulher – a saber, a que emergia como um novo ser, cosmopolita, independente e criativa – uma das questões mais importantes na reafirmação dessa consciência vanguardista que tanto caracterizou as *Las Sinsombrero*. Conforme defende a autora, no caso dos homens da *Generación del 27*, esse espaço se apresentava como um cenário onde podiam representar essa ruptura com o passado como elemento caracterizador dos ideais vanguardistas que imperavam na consciência do grupo. Para as mulheres, por outro lado, o espaço público emergia como uma esfera que devia ser conquistada como elemento vital. Essa foi a primeira vez que se sentiram como sujeitos próprios, a primeira vez que se apresentaram diante de uma sociedade que, como salienta Balló (2016), ainda que as rechaçasse, era obrigada a olhá-las.

As obras das artistas espanholas da *Generación del 27* são um claro exemplo do espírito de ruptura e de modernidade que identificava a nova mulher, oferecendo, pela primeira vez, uma iconografia coletiva de tal fenômeno (BALLÓ, 2016). Nessa perspectiva, as figuras femininas emergem como personagens pictóricos ou literários fortes, emancipados, que lutam contra seu destino. Nesse ensejo, a pesquisadora cita, como exemplo, a pintura *La tertulia* (1929), da artista plástica Ángeles Santos. Nessa pintura, há a representação de um grupo de meninas, com um visual moderno, uma delas está fumando e em uma postura de contemplação e êxtase intelectual. No âmbito literário, Balló (2016) cita, como exemplo, as obras *Estación. Ida y vuelta* (1930) e *Teresa* (1940), da escritora Rosa Chacel. As obras,

publicadas durante seu exílio refletem protagonistas com personalidades fortes e independentes.

Deve-se mencionar ainda a participação da filósofa francesa Simone Weil (1909-1943) na Guerra Civil Espanhola, lutando ao lado dos republicanos. Simone Weil nasceu em Paris e faleceu no hospital de Asfhord, nos arredores de Londres, aos 34 anos de idade. Juntamente com seu irmão André Weil (1906-1998) – um dos matemáticos mais importantes do século XX –, Simone foi educada em ambiente liberal e burguês, no seio de uma família de judeus assimilados, de elevado nível cultural. Simone Weil estudou Filosofia na prestigiada Escola Normal Superior, em Paris, na França, local onde passou a refletir sobre as questões operárias e antimilitaristas (BEA PÉREZ, 2013).

A filósofa lutou na Guerra Civil Espanhola na coluna Durruti, em agosto de 1936. No dia 08 de agosto de 1936, Simone Weil cruzou a fronteira em Portbou, chegando a Barcelona. Nessa cidade, entrou em contato com Julián Gorkin, dirigente do POUM (*Partido Obrero de Unificación Marxista*), uma vez que tinha a intenção de procurar Joaquín Maurín, cunhado do socialista francês Boris Souvarine, que havia desaparecido nos primeiros dias da guerra. Diante da resposta negativa que recebeu do dirigente do POUM, decidiu seguir como jornalista, se alistando no grupo internacional, composto por vinte e duas pessoas, a coluna Durrutti. Sua participação na Guerra Civil Espanhola foi curta, durando cerca de um mês, uma vez que, diante de sua pouca habilidade com fuzis, foi destinada à cozinha, local onde sofreu um acidente: pisou em uma frigideira com óleo fervendo, que estava no chão sobre as brasas de um fogo enterrado, acidente este que lhe ocasionou graves queimaduras, colocando fim à sua participação na Guerra Civil Espanhola (BEA PÉREZ, 2013). Entretanto, conforme Bea Pérez (2013), as lesões nas pernas não foram as únicas marcas que a Guerra Civil Espanhola deixou na jovem francesa, mas um sentimento de pessimismo para com a revolução, como relata em *Diario de España*, nos seus *Escritos históricos y políticos*: “Me tumbo sobre la espalda, miro las hojas, el cielo azul. Un día muy bello. Si me cogen, me matarán... pero es merecido. Los nuestros han derramado mucha sangre. Soy moralmente cómplice” (WEIL, 2007, p. 514 *apud* BEA PÉREZ, 2013, p. 61)¹⁶.

Desde muito jovem, Simone Weil se vinculou a grupos de extrema esquerda de caráter anarquista e sindicalista-revolucionário, centrando seu interesse em uma ação sindical livre e independente de partidos, e se preocupava, sobretudo, com a educação popular. Sua vinculação com o sindicalismo revolucionário de caráter anarquista e operário a fez entrar em

¹⁶ WEIL, Simone. *Diario de España*. In: WEIL, Simone. *Escritos históricos y políticos*. Madrid: Trotta, 2007, p. 509-516.

sintonia com o ideal pacifista, de forma a entender que uma ação autenticamente revolucionária, libertadora de opressão, só poderia ocorrer com base em um pensamento rigoroso, que ela denominava *probidade intelectual*, e sempre implicava uma atitude crítica. Ademais, no seu artigo *Reflexiones sobre la guerra*, publicado no periódico *Critique Sociale*, em 1933, Simone Weil defende que a guerra revolucionária é a tumba da revolução e constata o que considera o absurdo de uma luta antifascista que tome a guerra como meio de uma ação (BEA PÉREZ, 2013).

Essas questões levam ao questionamento do porquê uma mulher pacifista, partidária da não-intervenção generalizada e, em consequência disso, defensora da política de neutralidade francesa em relação à Guerra Civil Espanhola, partiria para a luta armada juntamente com os republicanos espanhóis. De acordo com Emilia Bea Pérez (2013), alguns teóricos, tais como o historiador Pierre Vilar, interpretam como incoerente sua participação na Guerra Civil Espanhola. Entretanto, Bea Pérez (2013) resgatou uma carta da filósofa ao escritor Georges Bernanos, na qual busca explicar sua participação, alegando que as guerras não lhe agradam, porém o que lhe causa mais horror em uma guerra é a posição dos que ficam na retaguarda. Sendo assim, por entender Paris como a retaguarda, decidiu embarcar para Barcelona, com a intenção de comprometer-se com a causa republicana. Nesse contexto, Bea Pérez (2013) defende que, apesar de se mostrar muito crítica à viabilidade de uma revolução, Simone Weil viu, na Guerra Civil Espanhola, a última esperança revolucionária contra o fascismo e, além disso, queria conhecer diretamente os fatos e participar deles (BEA PÉREZ, 2013). Considerando o fato de Simone Weil acreditar que ficar na retaguarda era ainda pior do que uma guerra, segundo declarou a Georges Bernanos, juntamente com sua vontade de conhecer diretamente os fatos e deles participar, a colocam na posição de uma mulher que efetivamente se compromete com o que acredita. Tal comprometimento, que não é apenas de cunho teórico, mas também prático, parece ser uma característica da filósofa, uma vez que ela, tanto para teorizar a respeito da causa operária quanto como uma forma de tomar parte desta, trabalhou como operária em várias fábricas francesas, entre elas, a Renault.

Na década de 1970, surgiu o que hoje se conhece como a “segunda onda” do feminismo, a qual teve como principais fontes de inspiração o marxismo dos anos 1960, o movimento contra cultural dos *hippies* e, especialmente no contexto estadunidense, onde esse movimento se iniciou, as lutas pelos direitos civis e os movimentos afro-americanos foram uma importante fonte de inspiração (GOLUBOV, 2012). No ano de 1963, Betty Friedan publicou o livro *The feminine Mystique*, que se tornou um *best seller* instantâneo, inspirando multidões de mulheres a se tornarem ativas na causa feminista. Nessa época, no começo do

movimento nos EUA, os direitos das mulheres não eram a única preocupação do movimento feminista: as feministas dos anos 1960 participavam ativamente do movimento dos direitos civis dos negros e também protestavam contra a guerra que o governo estadunidense mantinha no Vietnã (SADLIER, 1989).

Apesar das mulheres participarem ativamente dos movimentos citados, elas também professavam a libertação feminina, por entenderem que esta é uma das muitas opressões que existem na sociedade. Logo essas mulheres perceberam que deveriam formar um grupo independente, e talvez até separatista, seguindo o exemplo do Poder Negro, uma vez que sentiam a necessidade de refletir acerca da opressão das mulheres utilizando outras categorias analíticas diferentes das categorias disponíveis para se estudar a luta de classes e a discriminação racial, por exemplo. Além disso, essas mulheres percebiam que o sexismo era um fator que definia as relações entre homens e mulheres no interior dos movimentos sociais. Dessa forma, as feministas identificaram que, para as mulheres, as diferenças de sexo eram o elemento constitutivo mais importante do mundo social e simbólico, pois a discriminação sexual era sistêmica e estava baseada nas diferenças anatômicas entre os sexos e essas questões se manifestavam em todos os aspectos do comportamento, tanto individual como coletivo (GOLUBOV, 2012).

Nesse momento da história do movimento feminista, destaca-se a proposta feminista “o pessoal é político”, inspirada na “política da experiência”, do movimento *hippie* e na noção marxista de consciência de classe. Nesse momento, destacou-se como importante causa do movimento que as relações entre homens e mulheres que, em geral foram consideradas como próprias do âmbito privado, passassem a ser de interesse público. Dessa forma, a família passou a ser identificada como o âmbito, por excelência, da opressão feminina, pois em seu seio se constitui a identidade de gênero no processo de socialização e se reproduz a divisão sexual do trabalho, de maneira que, nesse período, se reclamou pelos direitos reprodutivos das mulheres (GOLUBOV, 2012).

No contexto universitário, deve-se ter em mente que a crítica literária feminista nasceu no seio do Movimento de Libertação das Mulheres, que teve raízes no âmbito acadêmico estadunidense e, desde o seu início, sempre manteve uma intenção política. Nesse contexto, não apenas a escrita, mas também a leitura adquiriu o propósito de contribuir para a transformação das relações sociais. Assim, o feminismo era considerado uma forma de práxis política que relacionava a reflexão teórica com o ativismo, pretendendo, dessa maneira, contribuir para a transformação da subjetividade, da consciência, como ponto de partida para

a mudança social, cultural e política (GOLUBOV, 2012). Patrocinio Schweickart (1999), ao escrever sobre uma teoria feminista da leitura defende que:

No debemos olvidar que la crítica feminista es una forma de *praxis*. La cuestión es no sólo interpretar la literatura de diversas formas, sino también *cambiar al mundo*. No podemos dejar de lado la actividad de la lectura, pues es aquí donde la literatura se realiza como *praxis* y actúa sobre el mundo al obrar sobre sus lectores” (SCHWEICKART, 1999, p. 123 *apud* GOLUBOV, 2012, p. 19).

Assim, deve-se ter em mente que, para Schweickart (1999) e para outras críticas feministas, o feminismo não é exclusivamente um movimento político, mas também um fenômeno cultural, uma vez que visa a modificação da forma como as mulheres pensam, sentem e atuam, incidindo na forma como mulheres e homens vivem e interpretam suas vidas (GOLUBOV, 2012).

As teorias literárias feministas são teorias de interpretação e de leitura, ainda que se diferenciem de outras teorias da interpretação no que refere a três questões:

a) essas teorias são semelhantes à literatura, visto que, em sua formulação mais simples podem ser definidas, segundo as palavras de Felski (2008), como o processo de refletir sobre marcos, princípios e os supostos subjacentes que maquam os atos de interpretação. Dessa maneira, essa tarefa inclui a análise e a discussão autorreflexiva dos supostos e critérios que com os quais operam as diferentes escolas teóricas e críticas, como o *New Criticism*, o formalismo russo, a estética da recepção, a semiótica, o estruturalismo, entre outras (GOLUBOV, 2012);

b) as teorias literárias feministas supõem que há uma relação complexa entre os textos que se propõem a analisar e o entorno sócio-cultural e geográfico em que foram escritos e em que são lidos. Tal relação nunca é transparente, uma vez que a obra literária é concebida como um (inter)texto, ou seja, uma instância em que se refletem e se integram os sistemas de significado a que se refere e, desse modo, o sentido de cada texto apenas pode ser estabelecido em relação aos seus contextos particulares de leitura e recepção. Sendo assim, desde o feminismo não se pode dissociar a interpretação da avaliação, assim como também não é possível separar os elementos formais da obra literária do entorno sócio-cultural e geográfico em que esta é concebida, visto que também são fenômenos históricos. Desse modo, nesse aspecto, as teorias literárias feministas podem ser comparáveis às posturas marxistas, neo-historicistas e materialistas da literatura, com as quais mantém diálogo (GOLUBOV, 2012);

c) as relações entre os textos literários e os discursos que neles se encontram, bem como os textos disponíveis para um público leitor ou uma comunidade interpretativa, são necessariamente políticas porque implicam relações de poder (GOLUBOV, 2012). Sendo assim, deve-se ter em mente que tanto a presença quanto a ausência de determinados textos literários, em determinados momentos históricos, não ocorre de maneira desinteressada ou neutra, mas dizem respeito às relações de poder envolvidas. Golubov (2012) salienta que os discursos produzem ativamente lugares de enunciação e posições subjetivas que têm consequências materiais e simbólicas, assim como individuais e coletivas;

d) a quarta proposta diz respeito à preocupação que as teorias feministas têm em relação às mulheres como escritoras, leitoras e objetos de representação. Esse aspecto se relaciona à teoria de Teresa de Lauretis (1991), segundo a qual as representações de gênero se constituem por meio de todo tipo de práticas discursivas e não-discursivas, desde os meios de comunicação até os aparelhos ideológicos de Estado. Essas práticas discursivas e não-discursivas organizam as maneiras de “fazer” gênero, com o propósito de transformá-las (GOLUBOV, 2012).

No que diz respeito à preocupação com o cânone literário, deve-se remontar aos anos 1970, quando alunas de cursos de pós-graduação e jovens professoras nos departamentos de inglês em universidades estadunidenses começaram a atacar o cânone literário. Essas jovens rejeitavam a correlação supostamente “natural” entre obras-primas e textos de autoria masculina, além de iniciarem um exame dessas obras dentro de uma nova perspectiva feminista. Essas pesquisadoras se preocupavam com o que os livros de autoria masculina tinham a dizer das mulheres e se as personagens femininas eram sintomáticas da presença de valores misóginos nessas obras. Nesse contexto, essas mulheres estavam insatisfeitas com o *New criticism*, pois seu método rejeitava os assuntos considerados extrínsecos, ou elementos sócio-históricos e político, que elas sabiam que deveriam ser enfrentados não apenas para que a totalidade da literatura fosse compreendida, mas também para que as mulheres tivessem uma participação no poder social (SADLIER, 1989).

Em 1976, Ellen Moers escreveu *Literary women*, considerado o primeiro estudo de peso sobre a literatura feminina em geral. Entretanto, sua obra pode ser considerada provinciana, uma vez que apenas autoras da tradição anglo-americana e francesa constam em seu livro. Sandra Gilbert e Susan Gubar, em 1979, também elaboraram um estudo abrangente acerca das escritoras famosas, entretanto, de forma semelhante a Moers, deram especial atenção às escritoras da tradição anglo-americana. A tese central de sua obra gira em torno da questão de como escritoras como Jane Austen e as irmãs Brönte conseguiram escrever livros

em uma época em que a autoria e a criatividade literária eram vistas como esforços estritamente masculinos (SADLIER, 1989). Sadlier (1989) destaca que todos esses estudos continham algo em comum: um mundo composto exclusivamente de mulheres brancas, heterossexuais e burguesas e que, por consequência, as experiências descritas em seus livros representavam as experiências dessa classe de mulheres. Esse fato se refletiu até muito recentemente nos EUA, uma vez que, nesse país, a crítica literária feminista ignorou as contribuições de escritoras negras, homossexuais e oriundas da classe trabalhadora.

Nesse sentido, cabe destacar que, de acordo com Maggie Humm (1989), a crítica feminista visa a discutir e contrapor três problemas, a saber: o problema de uma história literária do ponto de vista de gênero, examinada sob o ponto de vista do reestudo de textos escritos por homens, avaliando suas proposições e mostrando como as mulheres são, frequentemente, moldadas em um rígido confinamento cultural e social; o problema de criar uma leitora assumida no seu gênero por meio da proposta de novos métodos e de uma prática crítica nova; a ideia de fazer com que as mulheres “atuem”, como mulheres leitoras, pela criação de novas comunidades de escritoras e leitoras sustentadas por uma linguagem falada por e para a mulher (HUMM, 1989).

No que diz respeito à crítica literária feminista no contexto da literatura espanhola, Lou Charnon-Deutsch (2003) destaca que os relatos da evolução das formas narrativas na literatura espanhola muitas vezes dependem de uma noção não reconhecida de progresso, em que as expressões de orgulho acompanham o ressentimento em relação ao fracasso do mundo em reconhecer as conquistas nacionais. Nesse sentido, um começo glorioso, com Cervantes e o romance picaresco, foi seguido por um período de declínio no século XVIII e, então, por um despertar durante o século XIX, com o surgimento dos grandes mestres do realismo, especialmente Benito Pérez Galdós (1843-1920)¹⁷ (CHARNON-DEUTSCH, 2003), com quem Emilia Pardo Bazán manteve uma célebre e intensa relação amorosa, a qual é retratada por suas biógrafas Bravo-Villasante (1973) e Burdiel (2019).

Conforme Charnon-Deutsch (2003), tal trajetória, frequentemente, é narrada como uma competição sexualizada, em que formas “femininas”, ligadas às culturas de massa, foram desprezadas ou ignoradas, enquanto formas mais “viris” foram apresentadas para competir com o trabalho de celebridades como Balzac ou Zola. Ao descrever essa trajetória narrativa como uma resposta à ansiedade a respeito da legitimidade, as feministas, hoje, estão

¹⁷ Benito Pérez Galdós nasceu no dia 10 de maio de 1843, em Las Palmas de Gran Canaria, filho de uma família de classe média, de raízes castelhanas, bascas e canárias (CÁNOVAS SÁNCHEZ, 2020). É autor de romances como *La Desheredada* (1881), *El Doctor Centeno* (1883), *La Incógnita* (1889), entre outros.

engajadas em uma crítica saudável dos padrões literários e na retórica avaliativa da evolução literária (CHARNON-DEUTSCH, 2003).

O processo de reavaliação de uma tradição literária se inicia com a busca, descoberta, reedição e reavaliação do que foi, por muito tempo, excluído do cânone predominantemente masculino. No caso da literatura espanhola, esse processo teve um impulso inicial com a coleção de escritoras editadas por Castalia, em conjunto com o Instituto de la Mujer. Tal série tem como objetivo recuperar as contribuições literárias femininas e recuperar uma memória perdida. A série em questão recuperou obras de poesia de Concepción Arenal, Carolina Coronado, entre outras, e obras de ficção, até então negligenciadas pelo cânone literário espanhol, tais como *Dulce sueño*, de Emilia Pardo Bazán e *El copo de nieve*, de Angela Grassi (CHARNON-DEUTSCH, 2003).

Tradicionalmente, as mulheres escritoras foram categorizadas como ‘cérebros excepcionais’, como Emilia Pardo Bazán e Rosalía de Castro (1837-1885), que são frequentemente impedidas de competir com os padrões masculinos, ou agrupadas entre as minorias, cujas falhas as excluíram dos cânones estabelecidos (CHARNON-DEUTSCH, 2003). Agora, entretanto, se torna importante investigar a política de formação do cânone: ‘estudar não apenas como as relações de poder são embutidas nos textos, mas também, as instituições sociais e políticas e o processo através do qual os padrões estéticos são estabelecidos’ (SINNIGEN, 1993, p. 445 – tradução minha). Em outras palavras, após já se ter iniciado o “trabalho arqueológico” de descobrir escritoras e textos, é o momento de problematizar a chamada “história literária”.

Além disso, faz-se importante entender, não apenas como as pressões políticas e ideológicas impediram que essas escritoras de menor escala competissem com seus colegas homens, mas também avaliar o apelo que romancistas como María del Pilar Sinués de Marco, Concepción Gimeno de Flaquer, Faustina Sáez de Melgar e Angela Grassi tem para os leitores de agora (CHARNON-DEUTSCH, 2003).

Ao analisar a ficção feminina, os críticos estadunidenses e de outros países se basearam fortemente na teoria continental anglo-americana e não-espanhola, compensando, assim, um vazio no trabalho crítico sobre gênero e representação na Espanha. Nesse sentido, a crítica anglo-americana tem sido muito utilizada para a análise de textos do século XIX. Uma das razões para a utilização da crítica anglo-americana à análise dos textos de autoria feminina do século XIX reside no entendimento de que as pressões sobre as escritoras da era vitoriana espelhavam aquelas experimentadas pelas mulheres em uma Espanha católica do século XIX, que construía uma religião a partir dos valores familiares. Embora a aplicação

dessa teoria possa ser problemática quando transposta às escritoras espanholas, alguns textos contribuíram muito para a compreensão da ficção doméstica espanhola, tais como “*Eu sou esse nome?*”, de Denise Riley, “*Desire and Domestic Fiction*”, de Nancy Armstrong e *Madwoman in the Attic*, de Susan Gilbert e Susan Gubar, são alguns dos trabalhos que influenciaram fortemente a abordagem dos textos das mulheres espanholas do século XIX (CHARNON-DEUTSCH, 2003).

Outra tendência na crítica anglo-feminista também pode ser útil à medida que a avaliação dos escritos das mulheres entra em uma nova etapa. As escritoras vitorianas estão sendo cotejadas por seu papel não reconhecido nos fins do império e na estratificação de classes, que tem sido objeto de numerosas críticas de escritores homens. Na condição de vítimas de um patriarcado repressivo, as escritoras, de alguma forma, se constituíam como uma classe à parte, imunes às acusações de preconceito de classe, imperialismo e racismo, uma vez que não financiavam ou lutavam em guerras, não determinavam salários de fábrica e condições de trabalho, nem mesmo aplicavam leis repressivas (CHARNON-DEUTSCH, 2003).

É importante destacar que, cada vez mais, a consciência a respeito das cenas ocultas de colaboração, uma preocupação vital das críticas feministas da terceira onda, deslocou o foco da marginalização e vitimização das mulheres para a participação das mulheres em vários projetos imperialistas e na formação do estado capitalista moderno. No contexto da literatura espanhola, os textos narrativos do século XIX mostram aos leitores até que ponto as escritoras espanholas construíram suas narrativas de vitimização feminina e auto-sacrifício em diferenças incontestáveis de classe, raça e etnia. Para exemplificar sua amostragem, Charnon-Deutsch (2003) cita as obras *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La senda de la gloria* (1880), de María del Pilar Sinués de Marco, *El Caballero de las boteñas* (1867), de Rosalía de Castro e *Los pazos de Ulloa* (1886), de Emilia Pardo Bazán.

Lou Charnon-Deutsch (2004) salienta que as escritoras espanholas oitocentistas foram prejudicadas no acesso aos meios de produção, especialmente pela ideia reinante na época, de que a missão das mulheres era servir e fortalecer a unidade familiar, trabalhando dentro dos limites da esfera doméstica. Entretanto, apesar de essas mulheres terem abraçado a ideologia conservadora e nacionalista de sua época, um número significativo de mulheres apresentou ousadia e ambição para se dedicar à carreira literária, mesmo nas ocasiões em que foram confrontadas com ambientes e regiões hostis para com o seu trabalho. Íñigo Sánchez-Llama,

em seu texto *Galería de escritoras isabelinas*¹⁸, defende que as escritoras espanholas do início e da metade do século XIX não eram tão marginalizadas quanto se imagina hoje em dia, especialmente as que abraçaram a ideologia neocolonial reinante na época, tiveram a oportunidade de participar dos diversos setores que a cultura popular espanhola inaugurou por meio das revistas literárias e do comércio de livros. Isso teria ocorrido porque a sociedade Isabelina, ao contrário da sociedade que surgiu após a Revolução de 1868, detinha um entendimento menos ‘viril’ da escrita, o que permitiu a canonização de um grupo de escritoras consideradas piedosas e patriotas. Se essas mulheres são ignoradas e incompreendidas na atualidade, isso se deve, em parte, à rejeição de sua ideologia neo-católica pelas gerações seguintes (CHARNON-DEUTSCH, 2004).

Por ocasião da expansão da indústria de impressão e da crescente alfabetização, especialmente nos grandes centros urbanos, tais como Madrid e Barcelona, diversas mulheres passaram a escrever em prosa em meados do século XIX, e também, realizaram trabalhos culturais, dentro do modelo ideológico da feminilidade relacionada ao “anjo do lar” (CHARNON-DEUTSCH, 2004). Jo Labanyi¹⁹ (2000, p. 55 *apud* Charnon-Deutsch, 2004, p. 462) defendeu que a divisão da esfera pública e da zona privada do lar acabou por excluir as mulheres da participação em sociedade.

Durante a transição para a modernidade, a sociedade burguesa propagou, com sucesso, a noção da importância da família na criação de bons cidadãos. Nesse período, em torno da década de 1870, muitas mulheres romancistas levaram a sério o que consideraram ser sua responsabilidade como balizas morais para seus leitores, e publicaram obras que versavam sobre as vidas de mulheres modelos, conduzindo manuais sobre deveres de esposas e tratados sobre as melhores maneiras para moldar a família no emergente ideal burguês. Nesse sentido, a ficção de Emilia Pardo Bazán se destaca não apenas por desafiar o ideal do anjo doméstico, mas também por defender que os homens também devem ser ‘domesticados’. Seu segundo romance *Viaje de novios* (1881) é um exemplo nesse sentido: o romance se inicia onde a maioria das narrativas desse período terminam, com um casamento. Na obra em questão, a protagonista comete o erro de casar-se com um homem que não tem senso de solidariedade familiar (CHARNON-DEUTSCH, 2004).

Em *Los Pazos de Ulloa* (1886), a casa da protagonista Nucha é representada como uma câmara de tortura gótica, em que o marido cruel contrasta com o capelão feminizado. O

¹⁸ SÁNCHEZ-LLAMA, Íñigo. *Galería de escritoras isabelinas*. Madrid: Cátedra, 2000.

¹⁹ LABANYI, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel* (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 55.

que se destaca na ficção de Pardo Bazán é o fato de que a civilização não é entendida como uma categoria não problemática, que deva ser adotada ou rejeitada, mas pretende manter a promessa de uma sociedade mais justa, em que homens e mulheres sejam educados da mesma forma, para que desenvolvam um senso de solidariedade familiar. A autora era grande admiradora de John Stuart Mill, e sob sua influência imaginou um contrato de casamento baseado no conceito de parceiros diferentes, mas iguais na empresa conjunta que é a família. Nesse contexto, tem-se o exemplo de *Memorias de un solterón* (1896), um romance em que Feíta casa-se com Mauro Pareja depois que ele se transforma em seu companheiro perfeito. Nessa obra, ao invés de o homem tentar mudar o caráter rebelde e não convencional da mulher, Mauro se deixa moldar em um companheiro ideal, capaz de reconhecer e encorajar sua inteligência e seus talentos excepcionais, além de estar disposto a compartilhar os encargos econômicos e emocionais de sua família. Como uma pessoa com grande potencial para observação, Mauro, na qualidade de narrador do romance, mostra para as leitoras mulheres a hipocrisia de uma sociedade dominada pelos homens, e além disso, mostra o quanto está disposto a suspender as reivindicações de superioridade, proclamando Feíta sua igual em condições e direitos. É importante salientar que, nesse momento da história, alguns personagens ganham acesso às noções modernas de individualidade e, assim, tornam-se agentes de suas próprias ações e não mais apêndices para maridos e pais. Dessa forma, aqueles personagens que desviam dos papéis até então tido como convencionais, como é o caso de Feíta são menos propensos a receber alguma punição por conta de sua rebelião (CHARNON-DEUTSCH, 2004).

Nas últimas décadas do século XIX, as mulheres escritoras começaram a apresentar personagens que, ao contrário das heroínas anteriores, queriam mais do que ser procuradas pelos homens ou sobreviver à sua ausência ou abusos. Supõe-se que, diferentemente das autoras que estavam preocupadas com problemas relacionados à esfera privada, as mulheres que demonstraram interesse em outras questões sociais, como Concepción Arenal, por exemplo, passaram a ser lembradas como importantes feministas do século XIX, trabalhando incansavelmente com questões que envolviam a classe trabalhadora e as mulheres. A pensadora Rosario de Acuña foi uma das poucas mulheres a obter sucesso no teatro no século XIX, explorando os conflitos da classe trabalhadora no seu drama histórico *Rienzi el tribuno* (1872). Destaca-se, ainda, seu drama *El padre Juan* (1891), obra que apresenta um herói anticlerical que quer transformar um santuário religioso em spa para cuidar de doentes e pobres, refletindo o desejo do novo socialismo, de reformar e transformar a sociedade por meio de uma engenharia social (CHARNON-DEUTSCH, 2004).

Da mesma forma, o drama *El pilluelo de Madrid o Los hijos del pueblo*²⁰ (1893), de Adelaida Muñiz y Mas registra a problemática da estratificação de classes, assim como a romancista Dolors Monserdà i Vidal defende, em sua novela *La fabricante*²¹ (1904) a unificação das mulheres funcionárias das fábricas têxteis e a incorporação dos problemas da classe trabalhadora em seu romance, ecoando sentimentos já expressos em *Rosa la cigarrera de Madrid*²² (1872), de Sáez de Melgar e *La Tribuna* (1882), de Emilia Pardo Bazán (CHARNON-DEUTSCH, 2004). Seria, de acordo com Charnon-Deutsch (2004), um exagero falar de uma revolta contra o patriarcado até o final do século. Entretanto, as escritoras da virada do século estavam claramente empenhadas em questionar a subordinação a uma estrutura familiar patriarcal, a qual foi cada vez mais retratada como alienante e até mesmo, violenta.

Pilar Nieva-de la Paz (2009) defende que as grandes mudanças na condição social feminina ocorridas durante o século XX pelas mulheres ocidentais tem permitido que se caracterize o último século como “o século das mulheres”. A criação cultural, assim como outras instituições públicas, desempenham um papel relevante na construção social da identidade sexual. Sendo assim, pode-se entender que as imagens transmitidas pela literatura e pelo teatro reproduzem as chaves fundamentais para o que se conhece hoje como masculinidade, feminilidade e suas múltiplas variantes, assim como suas diversas relações com o poder. A produção literária tem contribuído, assim, ao longo da história recente, para consolidar no imaginário coletivo essas elaborações sócio-culturais, buscando promover ou questionar as mudanças ou intercâmbios dos papéis tradicionais (NIEVA-DE LA PAZ, 2009).

Durante as primeiras décadas do século XX, a situação social das mulheres espanholas sofreu profundas transformações, entre elas, o acesso a níveis superiores da educação, a incorporação das mulheres às profissões liberais, a integração na vida política nacional, como o direito ao voto conquistado pelas mulheres, nas eleições gerais, estabelecido pela Segunda República, em 1931 e, de maneira geral, uma presença crescente na esfera pública, após séculos de permanência no âmbito do lar (NIEVA-DE LA PAZ, 2009).

A reivindicação e progressiva assimilação de novos papéis sociais plantava a questão de como se entende o ‘ser mulher’ na Espanha daquele período. Surgia, então, um novo

²⁰ MUÑIZ Y MAS, Adelaida. *El pilluelo de Madrid o Los hijos del pueblo*. Madrid: Imp. De la Viuda de J. Ducazcal, 1894.

²¹ MONSERDÀ I VIDAL, Dolors. *La fabricante*. Barcelona: Edicions de l’Eixample, 1991.

²² SAÉZ DE MELGAR, Faustina. *Rosa la cigarrera de Madrid. Gran novela original de la señora Doña Faustina Sáez de Melgar*. Barcelona: Biblioteca Hispano-Americana, 1872.

conceito, a ‘feminilidade’, que tratava de identificar a soma de características consideradas ‘essenciais’ para definir a identidade feminina (NIEVA-DE LA PAZ, 2009).

Nesse momento, as mulheres espanholas estavam questionando, de forma definitiva, o modelo de ‘anjo do lar’ (*‘ángel del hogar’*), que era transmitido de geração em geração e baseado na identificação da mulher com o amor, o matrimônio e a maternidade, o que conduzia a mulher ao confinamento da esfera privada. Frente a isso, surgia o novo tipo de ‘mulher moderna’, que pretendia incorporar outras realidades à trajetória de vida das espanholas: a educação, o trabalho e a participação política (NIEVA-DE LA PAZ, 2009).

Ao final da Guerra Civil Espanhola, com a vitória dos sublevados, iniciou-se um período de forte retrocesso, no qual as mulheres espanholas perderam os direitos e liberdades adquiridas durante o breve período republicano, entre 1931 e 1936. Muitas das chamadas ‘mulheres modernas’, que haviam conquistado seus direitos e liberdades durante da II República Espanhola e que, já vinham lutando por eles desde a década de 1920, foram mortas durante a Guerra, presas e reprimidas no pós-guerras ou então tiveram que partir para o exílio. Nesse grupo de escritoras, artistas e intelectuais espanholas exiladas encontram-se nomes como María de la O Lejárraga, Isabel Oyarzábal, Zenobia Camprubí, Rosa Chacel, Concha Méndez, María Teresa León, Margarita Nelken e Magda Donato (Carmen Eva Nelken), Carlota O’ Neil, Mercè Rodoreda, entre tantas outras (NIEVA-DE LA PAZ, 2009).

As espanholas que nasceram a partir da década de 1930 foram educadas em plena ditadura Franco, e ignoravam os avanços conquistados pelas mulheres da geração imediatamente anterior. Tais jovens foram submetidas ao férreo doutrinação ideológico da igreja católica e da Seção Feminina da Falange. Nessa época, retornou com muita força e vigor o ideal feminino tradicional, contra o qual a geração anterior tanto havia lutado e que tanto havia sido questionado no pré-guerra, o ideal do *ángel del hogar* (NIEVA-DE LA PAZ, 2009).

2.2 ASPECTOS METODOLÓGICOS: A TEMATOLOGIA

Considerando que as obras analisadas pertencem a gêneros literários diferentes, *La tribuna* é um romance, e *Mariana Pineda* é um drama, optou-se, metodologicamente, pela utilização da *tematologia* para suas análises. A tematologia é, segundo Susana Gil-Albarellos Pérez Pedrero (2002), o ramo da Literatura Comparada que se dedica à análise de temas e argumentos dos textos literários, bem como suas relações, tanto internas quanto externas, ou seja, sua recorrência em outras manifestações textuais ou artísticas anteriores ou posteriores.

Esse tipo de análise literária é necessária desde o momento em que a tradição fixou um conjunto de temas assimilados pela cultura como “temáticas universais”, e que têm como característica significativa sua repetição nas diferentes literaturas nacionais. O tema de uma obra literária pode ser expresso em poucos termos, uma vez que se trata de uma concretização e de um resumo global de seu conteúdo. Dessa forma, o tema pode ser sintetizado em uma ou duas palavras, e pode acontecer até mesmo de se reduzir a um nome próprio, nos casos daqueles textos literários em que determinado nome contém em si mesmo uma carga suficiente de conteúdo e é, de certa forma, um símbolo, entendido como um elemento universal e eterno. Essas características exigem que determinado nome próprio tenha permanecido com seu significado relativamente inalterado ao longo de diferentes épocas literárias, ainda que cada literatura nacional possa adicionar outros significados (PÉREZ PEDRERO, 2002).

Boris Tomashevski (1978) afirma que o tema é constituído pelas significações dos elementos particulares da obra. Para ele, uma obra literária está dotada de unidade quando é construída a partir de um único tema, que se manifesta ao longo da narrativa. Dessa forma, o processo literário organiza-se em torno de dois elementos importantes, a saber: a eleição do tema e sua elaboração. A elaboração do tema está diretamente vinculada à recepção do leitor e, dessa forma, a imagem do leitor está sempre presente na consciência do escritor, mesmo que de maneira abstrata, exigindo que o autor, em determinados momentos, se converta também no leitor de sua obra. Tal preocupação com o leitor se manifesta também por meio da noção de “interesse”, uma vez que uma obra deve ser interessante. Quanto mais importante for o tema e quanto mais duradouro for o interesse dos leitores por essa temática, por mais tempo estará assegurada a vigência da obra (TOMASHEVSKI, 1978).

Neste ponto, chega-se aos interesses universais, que segundo Tomashevski (1978), são basicamente os mesmos ao longo da história da humanidade. Entretanto, esses temas universais devem ter uma relação com questões concretas, e se estas questões concretas não estão, de alguma maneira, vinculadas com o momento atual do leitor, existe uma grande probabilidade de que se tornem menos interessantes. Sendo assim, as particularidades da época em que determinada obra literária é escrita são determinantes no que concerne ao interesse pelo tema, de forma que a tradição literária e as tarefas por ela impostas têm uma função preponderante entre as condições históricas. Ademais, o teórico russo destaca o elemento emocional como um importante fator que contribui, em grande medida, para a captação de atenção do leitor. Sendo assim, o tema da obra literária está, habitualmente, carregado de emoção, suscitando sentimentos de simpatia e indignação e, como consequência

disso, evocando um juízo de valor. O elemento emocional é algo que está presente na obra, não sendo possível sua introdução pelo leitor e, nesse quesito, o autor exemplifica com os personagens, defendendo que o personagem virtuoso, assim como o personagem mau, representam uma expressão direta do elemento valorativo da obra literária, de forma que o leitor apenas é orientado em sua simpatia e em suas emoções.

Existem duas disposições de elementos temáticos: as que estão inseridas em uma certa cronologia, respeitando, assim, o princípio de causalidade, e as que estão fora da ordem temporal, em uma sucessão que desconsidera a causalidade interna. No primeiro caso, tratam-se de obras “com argumento”, tais como contos e romances, e no segundo caso, as obras “sem argumento”, que seria a poesia descritiva e a lírica (TOMASHEVSKI, 1978). O argumento é mais facilmente encontrado em romances e no teatro, através do qual se encontra o assunto principal e as ações secundárias (PÉREZ PEDRERO, 2002).

Segundo Tomashevski (1978), as tramas²³ exigem tanto um índice temporal quanto um índice de causalidade, de maneira que, independente da maneira como os acontecimentos estão dispostos ou que são introduzidos, deve haver alguma ordem cronológica e causal nesses acontecimentos. Entretanto, existem partes não analisáveis, que são as menores partículas do material temático. O tema de uma parte não analisável de uma obra recebe o nome de “motivo” e, assim, cada proposição possui seu próprio motivo. Em um estudo comparativo, considera-se “motivo” as unidades temáticas que podem ser encontradas em diversas obras, que passam integralmente de um esquema narrativo a outro. O autor defende que, nos estudos comparativos, as partículas “não analisáveis” são dispensáveis, e apenas os elementos que subsistem ao longo da história literária sem se decompor, e conservam sua unidade através de peregrinações de obra a obra carecem de mais atenção.

Mercedez Rodríguez Pequeño (1995) entende que o motivo é a unidade mínima, que mediante o agrupamento com outros motivos, configura o tema. Gil-Albarellos Pérez Pedrero (2002) retoma o estudo de Boris Tomashevski (1982), segundo o qual, existem dois tipos de motivos, que podem ser identificados de acordo com seu caráter funcional. Existem motivos que não podem ser suprimidos, os motivos *associados*, para que o entendimento da obra não seja alterado, e existe o que o autor chama de “motivos *livres*”, que são aqueles que, por não estarem ligados à trama, podem ser eliminados, tais como, por exemplo, os cabelos loiros e os olhos claros da tópica renascentista (PÉREZ PEDRERO, 2002). Os motivos de uma obra são

²³ Para o autor, *trama* é o conjunto de acontecimentos vinculados entre si que são comunicados ao leitor ao longo da obra.

heterogêneos, e sua introdução está determinada, em grande medida, pela tradição literária, de maneira que cada escola literária se caracteriza por um repertório típico de motivos livres, enquanto que os motivos associados tendem a aparecer da mesma forma em obras de escolas literárias diferentes.

Os motivos podem ser também estáticos ou dinâmicos, conforme modifiquem ou não determinadas situações. Em geral, os motivos livres são também motivos estáticos, o que não significa que todos os motivos estáticos sejam motivos livres. Nesse contexto, Tomashevski (1982) exemplifica que a aparição de um revólver na trama, para que o protagonista cometa um assassinato, é um exemplo de motivo estático e associado; entretanto, descrições de natureza, de lugar, de situação, de personagens e suas características são motivos tipicamente estáticos, enquanto que os feitos e ações de determinado personagem, especialmente do protagonista, são motivos tipicamente dinâmicos, uma vez que são os motivos centrais ou motores da trama.

María José Sánchez de León (2012) retoma a ideia de Fernand Baldesperger, em 1921, em seu famoso texto “Literatura Comparada: a palavra e a coisa”, no qual o autor, por meio de uma mentalidade científica, se aproxima do estudo de mitos e lendas, tendo como intenção encontrar as fontes primárias da literatura e da tradição, aceitando como fundamental a existência de um patrimônio temático universal, do qual não podiam prescindir os estudos comparatistas.

Fernand Baldesperger (1994) defende que a simpatia do século XVIII pelo primitivo e pelo espontâneo, aguçada por argumentos e antipatias de toda espécie, resultou, em torno de 1800, nas teorias que se conhece sobre a poética popular. Dessa forma, as comunidades de origens, os parentescos e a transmissão de mitos, que deveriam transmitir qualquer dado verdadeiramente primordial ativado pela consciência popular, conduziram a trabalhos conhecidos como *folclore* ou *Stoffgeschichte* (história de temas), em torno das quais gira uma grande variedade de temas da literatura comparada. Entretanto, conforme ressalta Ulrich Weisstein (1994), Baldesperger fazia restrições à compilação folclorística do material, uma vez que entendia que tal procedimento ignorava o elemento individual, criativo, a personalidade, a iniciativa e a originalidade do escritor. Sendo assim, esse *folclore* ou *Stoffgeschichte*, em torno do qual gira um ramo da literatura comparada, representa um modelo de pesquisa que se mostra mais interessado no assunto que se tem em mãos do que na arte.

Nesse sentido, Baldesperger, assim como outros teóricos do comparatismo, tais como o francês Joseph Bédier, o italiano Comparetti e o alemão Max Koch pensavam na direção de

uma reconstrução da história temática unitária, a qual, entretanto, se mostrou escassamente rentável para o conhecimento concreto e relacional da literatura europeia. Nesse contexto, Sánchez de León (2012) entende que, no que se refere a essa questão metodológica, a informação reunida por esses autores resultava em uma explicação simplista, uma vez que, apesar de demonstrar a existência de alguns materiais essenciais e de fontes comuns da literatura universal, não explicava a transmissão e nem contribuía para esclarecer a especificidade das diversas literaturas e nem de seus autores. Dessa forma, o estudo das lendas, poemas e relatos coletivos, analisados sem referência ao contexto histórico, autoral e nem mesmo textual, acabava por ser impreciso, ficando difícil de verificar em que medida ajudava a melhor compreender as literaturas modernas (SÁNCHEZ DE LÉON, 2012).

De acordo com Sánchez de León (2012), essa deslegitimação prejudicou tanto a literatura comparada como a tematologia, uma vez que suas especulações em torno da mitografia e da mitologia colidiram com os princípios pragmáticos das principais escolas críticas imanentistas do século XX, em particular, com o Formalismo russo, a Estilística e o *New Criticism*. Entretanto, o fato mais nocivo para a Tematologia se assentou sobre a ideia, por parte dos críticos, de que as conclusões apenas poderiam ser estimadas como curiosidades eruditas ou, no melhor dos casos, explicações genérico-casuais, nascidas da existência, relativamente frustrada, de paralelismos temáticos entre obras de épocas distintas ou de diferentes literaturas nacionais (SÁNCHEZ DE LÉON, 2012).

À época, as críticas chegaram a tal ponto que Benedetto Croce (1903) sentenciou a Tematologia:

Gli è che queste ricerche sono di mera erudizione, e non si prestano mai ad una trattazione organica. Esse non ci conducono mai, da sole, a comprendere un'opera letteraria, non ci fanno penetrare mai nel vivo della creazione artistica. Il loro subietto non è la genesi estetica dell'opera letteraria; ma o la storia esterna dell'opera già formata (vicende, traduzioni, imitazioni, etc.), o un frammento del vario materiale che ha contribuito a formarla (tradizione letteraria) (CROCE, 1903, p. 2)²⁴.

Na visão de Sánchez de León (2012), o que Benedetto Croce (1903) reprovava nos estudos comparatistas voltados a questões temáticas era sua escassa utilidade para a história da literatura, para a compreensão criadora da arte, o que proporcionava a conversão dos

²⁴O fato é que essas pesquisas são mera erudição, e nunca se espera que ofereçam uma tratção orgânica. Elas nunca nos levam, sozinhas, a entender a obra literária, elas não nos fazem penetrar no íntimo da criação artística. O assunto dessas pesquisas não é a gênese estética da obra literária, mas ou a história externa da obra já formada (eventos, traduções, imitações, etc.) ou um fragmento dos vários materiais que contribuíram para formá-la (tradições literárias) (CROCE, 1903, p. 2). Tradução: Bárbara Loureiro Andreta e Luisa Marino (Università degli studi di Napoli "L'Orientale").

estudos temáticos em meros inventários literários. Ademais, a autora defende que juntamente à questão fundamental da discrepância, surgia também, na visão de Croce (1903), a questão do método, visto que, diante da erudição, se tornava imprescindível implantar uma metodologia histórica e explicativa que consistisse em realizar uma interpretação *integral* da obra literária, que também contemplasse suas relações universais. Croce (1903) entendia que tais relações não podem ser senão históricas, o que dilui o comparatismo no domínio geral da história literária.

Meglio ancora, il Koch dice, nel programma della sua rivista, che la storia letteraria comparata deve dare attenzione speciale “all’intimo legame tra storia politica e storia letteraria, il quale forse di solito non è messo in rilievo in tutta la sua portata, ed al legame tra storia della letteratura e storia dell’arte, svolgimento letterario e svolgimento filosofico, *u.s.w*”. Anche l’*und so weiter* è degno di rilievo! Dunque, la storia letteraria comparata, in questo terzo significato, è quella che considera *tutti* gli antecedenti dell’opera letteraria, vicini e lontani, pratici e ideali, filosofici e letterari, legati in parole o legati in forme plastiche e figurative, ed – *und so weiter*. Dunque, la storia comparata è qualcosa d’inseparabile dal concetto stesso di storia letteraria. Dunque, aggiungo io, in questo terzo significato la storia comparata della letteratura è la storia intensa nel suo vero senso, come spiegazione completa dell’opera letteraria, compresa in tutte le sue relazioni, collocata nell’in-l’insieme della storia universale (e dove altrimenti potrebbe collocarsi?), vista in quelle connessioni e preparazioni che sono la sua ragion d’essere (CROCE, 1903, p. 3)²⁵.

Cabe aqui, salientar que nessa passagem, Croce (1903) se refere ao que ele entende como terceiro significado da história da literatura comparada, o que leva a uma terceira definição de literatura comparada. A primeira definição de literatura comparada apresentada por Croce (1903) é a de que a literatura comparada é aquela se utiliza do método comparativo – “*la letteratura comparata è quella che si serve del metodo comparativo*”²⁶ (CROCE, 1903, p. 1). O método comparativo, de acordo com Croce (1903) é um método simples de pesquisa, comum a todos os campos de estudos, e por si só não diz nada. A segunda definição de literatura comparada apontada pelo teórico italiano é

²⁵ Melhor ainda, Koch disse, na introdução de sua revista, que a história literária comparada deve dar atenção especial “ao íntimo elo entre a história política e a história literária, elo que talvez não se encontra bem esclarecido em todos os seus sentidos, e à relação entre a história da literatura e a história da arte, desenvolvimento literário e desdobramento filosófico, *u.s.w*”. Mesmo o *und so weiter* é digno de nota! Portanto, a história literária comparada neste terceiro sentido, é o que considera *todos* os antecedentes da obra literária, vizinhos e distantes, práticos e ideais, filosóficos e literários, ligados por palavras ou ligados por formas plásticas e figurativas, e - *und so weiter*. Assim, a história comparada é algo inseparável do próprio conceito de história literária. Então, eu acrescento, neste terceiro significado a história comparada da literatura é a história entendida em seu verdadeiro sentido, como uma explicação completa da obra literária, que abrange todas as suas relações, que se coloca na totalidade da história universal (e onde mais poderia ser colocada?), no conjunto daquelas conexões e preparações que são sua razão de ser (CROCE, 1903, p. 3). Tradução: Bárbara Loureiro Andreta e Luisa Marino (Università degli studi di Napoli “L’Orientale”).

²⁶ “A literatura comparada é aquela que se utiliza do método comparativo” (CROCE, 1903, p. 1). Tradução: Bárbara Loureiro Andreta e Luisa Marino (Università degli studi di Napoli “L’Orientale”).

C'è un'altra definizione che sembrerebbe la vera, perché ha con sé anche la tradizione storica, essendo chiaro che il nome di *letteratura comparata* si è modellato sull'altro di *linguistica comparata*. E la definizione è: la letteratura comparata ricerca le idee o temi literarii e ne segue le vicende, le alterazioni, le aggregazioni, gli svolgimenti e le influenze reciproche presso le varie letterature (CROCE, 1903, p. 2)²⁷.

O terceiro significado de literatura comparada, apontado por Croce (1903) e, conseqüentemente, a terceira definição, coincide com a citada por Max Koch (1886 *apud* Croce, 1903), na introdução da *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*:

che la letteratura comparata debba seguire lo svolgimento delle idee e forme, e la sempre nuova trasformazione di eguali o simili materie nelle diverse letterature dell'antichità e del tempo moderno, e debba scoprire le influenze di una letteratura sull'altra nei loro reciproci rapporti, lo disse il nome medesimo (KOCH, 1886 *apud* CROCE, 1903, p. 2)²⁸.

Dessa maneira, Sánchez de León (2012) entende que um aspecto extremamente relevante dos comentários de Croce (1903) é seu entendimento de que a validação científica do comparatismo e da tematologia eram, em última instância, uma questão de método, e provavelmente, também de perspectiva. Nesse sentido, o estudo dos temas, ou pertencimento ao âmbito dos estudos etnográficos e antropológicos, ou constituíam trabalhos de erudição inúteis para uma ciência literária que, se esperava que fosse capaz de explicar de maneira científica, o que era artística e historicamente, a literatura. Assim, a reação crítica à tematologia não se dirigia apenas ao objeto de suas pesquisas como ao fato de que as mesmas deviam orientar-se a outro fim, a saber, contribuir de forma constatável a um melhor conhecimento da especificidade da literatura e a seu devenir temporal.

Sánchez de León (2012) lembra que, no mesmo ano em que Croce (1903) escrevia suas críticas, Charles Mills Gayley (1903) publicava, em seu texto “*What is Comparative Literature?*”, no periódico *The Atlantic Monthly*, a partir de sua interpretação do comparatismo como fundamento metodológico da teoria literária, o entendimento de que o

²⁷“Há outra definição que parece ser a verdadeira, porque traz em si também a tradição histórica, sendo claro que o nome de *literatura comparada* foi modelado no outro de *lingüística comparada*. E a definição é: a literatura comparada pesquisa idéias ou tópicos literários, e acompanha os eventos, as alterações, as agregações, os desenvolvimentos e influências mútuas entre as diversas literaturas” (CROCE, 1903, p. 2). Tradução: Bárbara Loureiro Andreta e Luisa Marino (Università degli studi di Napoli “L’Orientale”).

²⁸ “que a literatura comparada deva seguir o desenvolvimento de idéias e formas, e a sempre nova transformação de assuntos similares ou iguais, nas diferentes literaturas, da antiguidade e do tempo moderno, e que ela deva descobrir as influências de uma literatura para outra em suas relações mútuas, o próprio nome diz (KOCH, 1886 *apud* CROCE, 1903, p. 2). Tradução: Bárbara Loureiro Andreta e Luisa Marino (Università degli studi di Napoli “L’Orientale”).

conhecimento “colegiado” dos temas, como o conhecimento do gênero ou dos movimentos permitia extrair conclusões científicas sobre o ser da literatura. Desse modo, de acordo com seu entendimento, a literatura comparada constituiria um campo de estudos dos movimentos, gêneros e temas e, dessa forma, conhecer os aspectos temáticos ajudava a determinar as características comuns da literatura sobre a base de reconhecer as causas de sua permanência ou mutação. Assim sendo, tal método seria histórico, mas também indutivo, pois, caso contrário, se corria o risco de construir um pensamento a-histórico e ilógico, baseado na aceitação e aplicação universal e atemporal do cânone clássico como único referente crítico. Por essa razão, Gayley (1903) entende que não se pode reduzir a literatura comparada a uma única nação, nem mesmo a obras fundamentais da literatura, visto que esta deve responder a uma concepção generalista, tanto de si mesma quanto da criação humana e social (SÁNCHEZ DE LEÓN, 2012).

Sánchez de León (2012) salienta que os estudos de Croce (1903) e Gayley (1903) coincidem em conectar historicamente o comparatismo e, além disso, incidem no fato de que o comparatismo deve regular-se conforme uma metodologia diferente da aplicada pela ciência da literatura etnicista, que buscava uma explicação da literatura a partir do emprego literário de ideias e motivos supratemporais. No entender dos autores, conforme evidencia Sánchez de León (2012), os estudos temáticos perderiam sua validade no momento em que se identificassem com catálogos de temas e argumentos. Tal questão se amparava no fato de que a tematologia se apoiava em um estudo da continuidade, o que, por um lado, anulava qualquer esforço em entender a história da literatura como progresso ou processo e, por outro lado, não permitia que as obras literárias fossem observadas como criações literárias, se negando, assim, a possibilidade de interpretar a originalidade a partir da existência de relações de interconexão, de influência ou de interferência da tradição (SÁNCHEZ DE LEÓN, 2012).

No ano de 1924, Paul Van Tieghem defende a literatura geral, embora em seu texto *La littérature comparée*, ele reconheça que os estudos comparatistas se tornaram indispensáveis e, já naquela época, dispunham de certa metodologia. Apesar de atribuir, à literatura comparada, um caráter subsidiário, em relação à literatura geral, o teórico admitia que os estudos comparatistas tinham se tornado uma constante dos estudos literários, desenvolvendo-se em quatro linhas, a saber: o estudo dos temas, as transformações de um gênero, as fontes literárias e a fortuna e influência de um autor estrangeiro na literatura nacional (TIEGHEM, 1924 *apud* SÁNCHEZ DE LEÓN, 2012, p. 370). Para o autor, o método comparatista que há de aplicar a tematologia, como a literatura em geral, deve se basear na existência de interrelações comprováveis empiricamente entre literaturas nacionais, para um conhecimento

mais frutífero da história literária (TIEGHEM, 1946 *apud* SÁNCHEZ DE LEÓN, 2012, p. 370). Diferentemente de outros teóricos do comparatismo, tais como Baldesperger ou Hazard, Van Tieghem (1946) defende que o estudo dos temas, dos tipos e das lendas, é um terreno próprio da tematologia, reconhecendo, assim, a heterogeneidade dos estudos tematólogicos.

Raymon Trousson (1965 *apud* SÁNCHEZ DE LEÓN, 2012, p. 373), por sua vez, entendia que o estudo dos temas era essencial para a Literatura comparada:

Debido a que ahora se utiliza para identificar y aclarar las múltiples significaciones de una tema, para aislar sus elementos constitutivos, para definir las diversas formas en que se desarrolla, para establecer relaciones, para hallar, en el complejo interior de las obras y en la maraña de motivos, la organización interna de los temas, se logra dar a este trabajo su auténtico sentido lo cual permitirá respetar un elemento del tema: su polivalencia (TROUSSON, 1965, p. 29 *apud* SÁNCHEZ DE LEÓN, 2012, p. 373).

Sánchez de León (2012) enfatiza que os temas e os mitos estão integrados na tradição literária e cultural, de onde se extrai sua significação simbólica. Dessa maneira, a tematologia serve para encontrar os nexos, sejam eles de heróis ou de situações, com a tradição que os aplica. Além disso, os estudos de Trousson (1965), como bem enfatiza Sánchez de León (2012) sustenta que os temas e os mitos se integram à estrutura compositiva da obra literária.

Claude Pichois e André-M. Rousseau (1967, p. 153 *apud*. Trousson 2003, p. 90) defendem ainda que, desde o momento em que as comparações e cotejos obtiveram o que ele chama de ‘direito de cidadania’, e a literatura comparada acolheu todos os temas ou motivos que permitiam reagrupar as obras literárias sem considerar sua nacionalidade, indo da causalidade mais imediata às afinidades indiretas, a tematologia adquiriu importância e dimensão novas. No que diz respeito à questão dos personagens, Jeune (1968 *apud* Trousson, 2003, p. 90) propõe que, quando se tem a intenção de esboçar a história de um personagem, deve-se falar de *arquétipos*, sejam eles, lendários e míticos, bíblicos, literários, históricos, sociais ou profissionais. Trousson (2003) retoma ainda a opinião de Pichois e Rousseau (1967, p. 153 *apud*. Trousson, 2003, p.91), que defendem que, quando se trabalha com personagens literários, o mais adequado seria juntar os arquétipos sociais e profissionais com os arquétipos psicológicos. Os temas ou assuntos, de acordo com Jeune (1968 *apud* Trousson, 2003, p. 90), devem remeter à *Stoffgeschichte*, de maneira a designar uma matéria menos precisa, tais como: o oceano, a montanha, algum animal, ou até mesmo, alguns sentimentos (ódio, amor), ou idéias (progresso, justiça). Ademais, Trousson (2003) defende que o estudo de um tema supõe um jogo perpétuo de comparações, de comparações *na* história e não fora

dela nem mesmo por qualquer paradigma atemporal, uma vez que o tema não encontra sua dimensão fora da história, na qual se enraízam suas encarnações e na qual se constitui seu ser.

Após esse resgate bibliográfico acerca da metodologia a ser utilizada nesta pesquisa, faz-se relevante salientar que se entende que, o fato de as obras pesquisadas pertencerem a gêneros literários distintos exige uma metodologia específica que justifique e explique a possibilidade de comparação entre tais obras. Desse modo, retoma-se a ideia defendida por Pérez Pedroso (2002), de que tanto o romance quanto o drama são gêneros literários ‘com argumento’, ao contrário da poesia, por exemplo. Dessa forma, uma comparação entre um romance e um drama faz-se possível, pelo viés da tematologia, pelo fato de que gêneros ‘com argumento’ são passíveis de comparação entre si.

Ademais, salienta-se que após resgatar os mais diversos entendimentos acerca dos *estudos sobre temas* e sua relação com a literatura comparada, desde o início dos estudos da literatura comparada como um campo do conhecimento, cotejou-se os textos tradicionais e fundadores da literatura comparada que fazem relação com a tematologia, assim como textos mais atuais, que avaliam o *estado da arte* da tematologia no âmbito dos estudos comparatistas na contemporaneidade. Nesse sentido, toma-se, como centrais, os entendimentos de Tomashevsky (1978), quando argumenta que a obra literária é dotada de unidade quando é construída a partir de um único tema, que se manifesta ao longo desta. Ademais, os entendimentos de Croce (1903) e Gayley (1903) também fazem-se extremamente fundamentais para essa pesquisa, especialmente no tocante à importância de se conectar historicamente o comparatismo e no entendimento de que o comparatismo deve ser regulado por questões metodológicas distintas das que conduzem os estudos das ciências literárias etnicistas, ou seja, o comparatismo não deve buscar uma explicação da literatura a partir do emprego literário de ideias e motivos supratemporais. Nesse sentido, entende-se que a comparação entre o romance *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, escrito em 1883 e o drama *Mariana Pineda*, escrito por Federico García Lorca entre 1923 e 1925, têm o tema da *busca por liberdade e igualdade social* como fio condutor tanto da narrativa do século XIX quanto do drama do século XX.

Ademais, no que se refere aos personagens, deve-se tecer as seguintes considerações: as protagonistas tanto da narrativa quanto do drama são mulheres, e são elas que conduzem os textos de forma a *buscar por liberdade e igualdade social*. Nesse sentido, o estudo das personagens e de suas movimentações nos textos faz-se extremamente relevante, uma vez que é, especialmente, nas figuras de Amparo e Mariana Pineda que as obras mantêm suas unidades, constituindo-se a partir de um único tema, que se manifesta ao longo dessas.

No caso do romance *La Tribuna* (1883), a história diegética coincide com o a Revolução La Gloriosa, de 1868, que resultou no destronamento da Rainha Isabel II e na implantação da I República Espanhola (1873-1874). O drama de *Mariana Pineda* (1925), de Federico García Lorca retrata os últimos momentos de Mariana Pineda, uma mulher que, por amor, bordou uma bandeira liberal durante o governo de Don Fernando VII e por essa razão, foi condenada à morte. O drama, porém, refere-se a uma figura histórica, que viveu entre 1804 e 1831, em Granada e, não apenas tornou-se uma importante figura histórica, mas também uma personagem quase folclórica, não apenas das artes e das letras granadinas, mas da Espanha como um todo, sobre quem muito se escreveu, tanto obras históricas quanto ficcionais²⁹.

Ademais, salienta-se que Mariana Pineda figura em *La Tribuna* como uma mulher admirada pela protagonista Amparo e ao lado da qual gostaria de ser digna de ter seu retrato figurando:

[...] Amparo [...] tal vez se dejara fusilar por la causa sin decir esta boca es mía, y quién sabe si andando los tiempos no figuraría su retrato al lado de Mariana Pineda en los cuadros que representaban a los mártires de la libertad... Feliz o desgraciadamente, lo que ustedes quieran, que por eso no reñiremos, y los loables esfuerzos de Amparo no le conquistaron otra corona de martirio sino el que en la fábrica se prohibiese la lectura de diarios, manifiestos, proclamas y hojas sueltas, y que a ella y a otras cuantas que pronunciaron vivas subversivos y cantaron canciones alusivas a la Unión del Norte las suspendiesen, como suele decirse, de empleo y sueldo (PARDO BAZÁN, 2002, p. 148).

Percebe-se, assim, que Mariana Pineda, tanto no século XIX quanto no século XX espanhol, é uma figura que, por si só, carrega muito significado em função de sua vida e sua morte de / por lutas por liberdade e igualdade social. Nesse contexto, entende-se que, no caso das protagonistas das obras analisadas, têm-se *arquétipos histórico-sociais*, uma vez que, as questões históricas e as questões sociais são indissociáveis, tanto entre si em cada uma das obras como em ambas as obras em um estudo comparativo entre elas.

Faz-se importante aqui retomar a figura histórica de Mariana Pineda (1804-1831) e sua importância para história espanhola. Mariana Pineda nasceu em 01 de setembro de 1804. De acordo com Paul McDermid (2007a), ela foi a segunda filha sobrevivente do nobre Mariano de Pineda y Ramírez, capitão naval aposentado e cavaleiro da Ordem de Calatrava, e María de los Dolores Muñoz y Bueno, uma plebeia. Seu pai, segundo Garrido Curiel (2015) era

²⁹ Pode-se citar como exemplo:

CARVAJAL, Antonio. *Mariana en sombras*. [Libreto da sequência lírica em um ato com música de Alberto García Demestres]. Sevilla: Point de Lunettes, 2003.

descendente de uma família de estirpe, nascido na Guatemala, e Dolores Muñoz y Bueno, uma mulher de origem humilde que havia trabalhado como servente na casa de Mariano Pineda. As condições sociais distintas do casal impediam o matrimônio. Entretanto, os dois decidiram se instalar em Sevilla e, posteriormente, transferir-se para Granada, onde Mariana nasceu. O casal nunca obteve autorização para o casamento, fato que fez com que María Dolores abandonasse o lar, levando consigo a recém nascida Mariana, o que levou Mariano Pineda buscar a menina e colocá-la a seus cuidados (GARRIDO CURIEL, 2015).

O pai de Marina Pineda faleceu em 1806 e deixou, definido em testamento, seu irmão José de Pineda como tutor de Mariana, de forma que a menina, a partir de então, separou-se para sempre de sua mãe. Como ressalta Filomena Garrido Curiel (2015), os pais de Mariana Pineda nunca chegaram a formalizar o casamento, mas mesmo que o tivessem feito, isso não significava que a mulher assumisse a tutela dos filhos e o controle dos bens do casal em caso de morte do marido, pois, à época, o direito espanhol definia que, em caso de morte do marido, os filhos menores de idade deveriam passar aos cuidados de um tutor ou de um curador testamentário, já previamente definido pelo pai. Tal disposição legal manifesta o diferente *status* legal que existia entre homens e mulheres no caso de viuvez, bem como a grande desigualdade e desamparo legal para com as mulheres (GARRIDO CURIEL, 2015). Entretanto, após o casamento de seu tio, José de Pineda, a menina Mariana Pineda foi confiada ao casal José de Mesa e sua esposa, dona Úrsula, uma vez que a esposa de José de Pineda não aceitava a jovem órfã (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991).

Em 1819, Mariana se casou com Manuel de Peralta y Valte, um jovem de vinte e cinco anos, soldado e liberal de Huéscar, Granada. Seu marido faleceu três anos após o casamento, deixando-a com duas crianças ainda pequenas, José María e Úrsula María (McDERMID, 2007a). Deve-se ter em mente, conforme salienta Luis Martínez Cuitiño (1991), que nessa época, a Espanha se encontrava submetida ao absolutismo de Fernando VII, que exercia um regime despótico e perseguia os liberais, após ter abolido a Constituição de 1812. Mariana Pineda, ao que tudo indica, já atuava politicamente por influência de seu falecido marido Manuel de Peralta y Valte, o qual havia conhecido em reuniões liberais realizadas na residência de seus pais adotivos (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991).

José de la Peña y Aguayo (1870), amigo pessoal de Mariana Pineda e seu primeiro biógrafo relatou, em seu livro *Doña Mariana Pineda, narración de su vida, de la causa criminal en la que fue condenada al último suplicio y descripción de su ajusticiamiento* que Mariana Pineda casou-se com Manuel Peralta y Valte, um jovem natural de Huescar, no dia 09 de outubro de 1819. O casal teria tido uma vida feliz até 12 de maio de 1822, data em que

Manuel Peralta y Valte faleceu de uma enfermidade, entretanto, o biógrafo não diz que enfermidade o levou.

Segundo McDermid (2007a), Mariana, interessada pelas atividades políticas de seu falecido marido, em 1828, organizou a fuga da prisão de Granada, de seu primo e amante, Fernando Álvarez de Sotomayor. Fernando Álvarez de Sotomayor também era um simpatizante liberal e soldado, que conspirava ativamente contra a corte. Em 1829, a terceira filha de Mariana nasceu, Luisa, filha de José de la Peña y Aguayo. No início de 1831, após o fracasso das revoltas de Torrijos e Manzanares, Mariana foi implicada na conspiração liberal por causa da confecção de uma bandeira com as cores liberais e o slogan “Libertad, Igualdad y Ley”:

En tal estado llegó a saber el alcalde del crimen don Ramon Pedrosa, subdelegado de policía, que se estaba bordando en una bandera de tafetán morado, un triángulo verde, dentro del cual se leerían las palabras, LEY, LIBERTAD, IGUALDAD, formadas con seda encarnada; que la persona que la había mandado bordar a dos mujeres era doña Mariana Pineda, y que por su orden se había suspendido el bordado, sin duda porque fallidas las tentativas que por aquel tiempo hizo el partido liberal en Cádiz, la Isla de San Fernando y Campo de Gibraltar, no se creyó prudente levantar en Granada el estandarte de la libertad (PEÑA Y AGUAYO, 1870, p. 48-49).

Perseguida por Ramón Pedrosa y Andrade, seu pretendente rejeitado e juiz designado pelo rei para derrubar conspiradores liberais, Mariana foi presa no convento de Santa María Egipcíaca. Mariana recusou-se a denunciar seus companheiros na conspiração e, sob ordens de Pedrosa, foi sentenciada à execução por garrote, o rei confirmou sua sentença e ela foi executada no Campo del Triunfo, em Granada, na manhã de 26 de maio de 1831. Fernando VII morreu dois anos depois de Mariana, e em 1836, os restos mortais de Mariana Pineda foram exumados, e foi realizado um desfile de honra em Granada, com sua memória retomada e exaltada (McDERMID, 2007a).

Ademais, Garrido Curiel (2015) defende que o relacionamento de Mariana Pineda com Fernando Álvarez de Sotomayor é amparado pela tradição oral e pela literatura, sendo ele uma das pessoas que Mariana Pineda teria, com o seu silêncio, protegido.

Aqui, considera-se importante fazer um parêntese para citar o nome de um terceiro homem que aparece nas pesquisas de Antonina Rodrigo a respeito de Mariana Pineda. Martínez Cuitiño (1991) chama atenção o minucioso estudo de Antonina Rodrigo (1965)³⁰, quando esta se refere a um outro homem, de mesma filiação política, que ocupou um

³⁰ RODRIGO, Antonina. *Mariana de Pineda*. Madrid: Alfaguara, 1965.

importante lugar na vida de Mariana Pineda após sua viuvez. Trata-se do capitão Casimiro Brodett que, em 1824 pediu formalmente ao rei para se casar com Mariana Pineda. Ela, por sua vez, fez o mesmo pedido ao rei, por ser viúva e filha de militar. A autorização foi concedida, mas o casamento não se realizou. Rodrigo (1965) *apud* Cuitiño (1991) supõe que, talvez se tenha colocado, como condição, ao noivo, a necessidade de purificar sua situação dentro da política imperante, e que os tribunais rechaçaram a proposta por ele apresentada. O que se sabe, entretanto, é que Mariana Pineda desapareceu de Granada por dois anos e ninguém sabe ao certo onde esteve nesse período. Rodrigo (1965) *apud* Cuitiño (1991) sugere que é possível que a heroína granadina tenha seguido seu prometido a Burgos, onde ele residia, com licença indefinida. Ainda, a pesquisadora em questão, citada por Cuitiño (1991) se questiona se o amor que a lenda e os romances anônimos atribuem a Mariana no final de sua vida e pelo qual morreu, não seria, em realidade, com esse oficial – ao invés de seu primo Fernando Álvarez de Sotomayor –, também militar e capitão Casimiro Brodett, e também a serviço da causa constitucionalista. Sendo assim, Rodrigo (1965) *apud* Cuitiño (1991) questiona se, por acaso, não teria a intuição popular se equivocado, não no que se refere ao sentimento, mas no que diz respeito ao homem que o provocou. De qualquer forma, a pesquisadora salienta que se manteve um silêncio total em torno do nome de Casimiro Brodett, inclusive por pessoas que não tinham como deixar de conhecer esse detalhe da vida de Mariana Pineda, e cita como exemplo o primeiro biógrafo e amigo pessoal da heroína, José de la Peña y Aguayo, que escreveu o livro *Doña Mariana Pineda, narración de su vida, de la causa criminal en la que fue condenada al último suplicio y descripción de su ajusticiamiento*³¹, no ano de 1836.

Mariana Pineda destaca-se por ter defendido a causa liberal no período absolutista de Fernando VII, decisão esta que a imortalizou (GARRIDO CURIEL, 2015). Doze dias após sua execução, em 07 de junho de 1831, *La Gaceta*, de Madrid anunciou o ocorrido:

El 26 de mayo último sufrió en Granada la pena de muerte doña Mariana de Pineda, vecina de aquella ciudad.

Sorprendida su casa por la Policía, el 13 de marzo próximo anterior, se encontraron en ella una bandera revolucionaria a medio bordar y varios objetos análogos; y empezadas las diligencias por la Policía y seguida la causa por el Tribunal con toda actividad, el delito de doña Mariana Pineda ha sido probado plenamente.

Si aun son más dolorosos estos castigos en las mujeres que en los hombres, no por ello dejan de ser tan precisos para el escarmiento, especialmente después que los revolucionarios han adoptado la táctica villana de tomar por instrumento y por

³¹ PEÑA Y AGUAYO, José de la. *Doña Mariana Pineda: narración de su vida, de la causa criminal en la que fue condenada al último suplicio y descripción de su ajusticiamiento*. Granada: Imprenta de D. Francisco de los Reyes, 1870.

escudo de sus locos intentos al sexo menos cauto y más capaz de interesar la ajena compasión.

Toda la Península goza de paz (ORTIZ DE VILLAJOS, 1931 *apud* GARRIDO CURIEL, 2015, p. 25).

Nesse contexto, quando se fala que Mariana Pineda defendia a causa liberal, tendo sido condenada por essa defesa e por bordar a bandeira liberal, cabe ressaltar o sentido em que os vocábulos ‘liberal’ e ‘liberalismo’ são empregados aqui e por isso, faz-se necessário abrir esse parêntese. De acordo com Eutimo Martín (2013), os termos ‘liberal’ e ‘liberalismo’ foram um empréstimo das Cortes de Cádiz ao léxico político internacional, de forma que, na Espanha daquele período, ‘liberal’ não estava relacionado com alguma doutrina econômica nem mesmo com algum partido político específico. Liberalismo era a oposição ao despotismo e uma reivindicação à implantação de uma Constituição que garantisse as liberdades individuais e públicas assentadas sobre os dois pilares do sistema político liberal: a soberania nacional e a divisão de poderes (MARTÍN, 2013).

Martín (2013) enfatiza a influência do Iluminismo francês entre os liberais. De acordo com o autor, os primeiros liberais se consideravam herdeiros dos ilustrados e lutavam por soberania para a nação. Entretanto, em princípio, a evolução das Luzes ao liberalismo deveria resultar na democracia, porém, não era possível chegar a uma meta democrática se a soberania nacional não evoluísse em soberania popular, o que se conseguiria, na Espanha, apenas em 1931, com a conquista do voto feminino (MARTÍN, 2013).

Mariana Pineda foi uma das vítimas do retorno de Fernando VII ao absolutismo, após a intervenção da Santa Aliança, colocando fim ao triênio liberal 1820-1823. Inicia-se, então, um período de extrema repressão, sem que maiores obstáculos sejam colocados a Fernando VII. O liberalismo era visto, na Espanha, como obra da burguesia e o Terceiro Estado se mostrava inconsistente por ser minoritário e por não ter apoio das classes populares, que estavam à mercê da aristocracia e do clero. A burguesia liberal, por sua vez, contou com apoio de parte do exército, de origem popular, que surgiu da luta contra a invasão francesa e não suportava a abolição da Constituição de Cádiz (MARTÍN, 2013).

O culto à Mariana Pineda iniciou-se em 1836, cinco anos após sua morte. Na ocasião de sua execução, seus conterrâneos não puderam realizar seus atos fúnebres e nem elaborar adequadamente o luto por sua perda. Assim, Granada, em 1836, exumou seu corpo para lhe render as devidas homenagens (GARRIDO CURIEL, 2015).

3 CAPÍTULO II – EMILIA PARDO BAZÁN E FEDERICO GARCÍA LORCA EM SEUS CONTEXTOS SOCIAIS

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO EM QUE AS OBRAS *LA TRIBUNA*, DE EMILIA PARDO BAZÁN E *MARIANA PINEDA*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA FORAM ESCRITAS

3.1.1 Emilia Pardo Bazán e seu contexto histórico

Em fins do século XIX, Madrid era nomeada como “Villa y Corte”, uma cidade cuja identidade começava a se moldar conforme outro paradigma urbano, diferente do que conhecera até então. Madrid, uma cidade definida por sua condição de capital de Estado, monárquica, e eventualmente, republicana, inicia uma série de mudanças na segunda metade do século XIX (BERNÁRDEZ RODAL, 2013).

A Madrid do Antigo Regime, capital de um imenso império, dará lugar à nova Madrid do início do século XX, que apenas governará o território peninsular, os arquipélagos baleares e canários, bem como algumas possessões no norte da África, que também acabaram por escapar do seu controle. O lapso, que se iniciou com a Revolução *La Gloriosa* (1868) viu o seu fim, não apenas das glórias transatlânticas espanholas, mas também de um modo de ser no mundo. O Desastre del Annual³² (1921) não foi senão a mostra de uma realidade que levou muito tempo gestando-se (BERNÁRDEZ RODAL, 2013).

A Revolução *La Gloriosa*, também conhecida como *Septembrina*, desenvolveu-se em apenas vinte dias, desde sua eclosão em Cádiz, no dia 18 de setembro de 1868 até a formação de um governo provisório em Madrid, no dia 08 de outubro de 1868, contando, nesse meio tempo, com a saída para o exílio na França da rainha Isabel II, no dia 30 de setembro de 1868. Cabe aqui ressaltar que os últimos anos do reinado de Isabel II foram marcados por uma profunda crise e desgaste do sistema político, além de uma grave crise econômica e do desgaste da figura da soberana. Os anos finais de seu governo foram caracterizados pela alternância de poder entre os generais leais a Isabel II: Ramón María Narváez, líder do Partido Moderado, de ideologia conservadora e Leopoldo O’Donnell, fundador da *Unión Liberal*, de ideologia mais moderada. O Partido Progressista constituía a oposição ao governo de Isabel II. As negativas, por parte de Isabel II de que os progressistas participassem do governo alentou o Pacto de Ostende, assinado por representantes do Partido Progressista e do Partido

³² Trata-se de uma derrota militar espanhola, próximo à Annual, no Marrocos, em julho de 1921, colocando fim ao imperialismo espanhol (LA PORTE, 1997).

Democrata (de orientação republicana), então no exílio, em 1866, no qual se acertou o destronamento de Isabel II e a convocação de eleições como forma de decidir a forma de governo do país. Após a decisão de O'Donnell de se exilar em Biarritz, a morte de Narváez em 1868, poucos meses antes de *La Gloriosa*, e sua sucessão pelo general González Bravo, cuja política intransigente não ajudou a melhorar a situação do país, teve-se um terreno fértil para a Revolução *La Gloriosa* (ESPAÑA, 2018).

Após todo o sucedido em setembro de 1868, se impuseram impressões liberais e parlamentaristas (BERNÁRDEZ RODAL, 2013). Do ponto de vista histórico, vale a pena assinalar que, em 17 de setembro de 1868, aos gritos de “¡Viva España con honra!”, as forças armadas se rebelaram em Cádiz, dirigidas pelo general Juan Prim e pelo almirante unionista Juan Bautista Topete. A seguir, novas tropas se uniram às revoltas em Levante, na Catalunha e na Andaluzia.

Alentada por democratas e avivada pelo descontentamento gerado pela crise econômica, a revolta se expandiu rapidamente pelas capitais das províncias (MARTORELL; JULIÁ, 2012). Nesse aspecto, Rafael Serrano García (2001) salienta que as investigações a respeito da crise financeira e ferroviária de 1866, e a crise de subsistência de 1867-1868, que estão entre as causas aceitas para a Revolução *La Gloriosa*, demonstram o papel ativo da burguesia no destronamento de Isabel II (SERRANO GARCÍA, 2001).

Em cada cidade se constituiu uma junta, assim como corpos milicianos, dispostos a defender a revolução, autodenominando-se “Voluntarios de la Libertad”. Em 28 de setembro de 1868, as tropas derrotaram os defensores da rainha Isabel II na batalha de Alcolea, perto de Córdoba, e em 30 de setembro de 1868, Isabel II partiu para o exílio na França. A partir desse momento, a Junta Provisional Revolucionária de Madrid assumiu o poder executivo até que um novo governo fosse constituído, o que ocorreu em 08 de outubro de 1868, presidido pelo general Francisco Serrano, chefe dos unionistas (MARTORELL; JULIÁ, 2012).

O fato de o novo governo ser chefiado por um militar pertencente à direita liberal era um sinal de que os protagonistas dessa revolução política não tinham a intenção de promover alguma alteração de ordem social. Apesar de Serrano ocupar a presidência, Prim era o motor de um gabinete no qual figuravam importantes personalidades de seu partido, tais como: Práxedes Mateo Sagasta (Governo), Manuel Ruiz Zorrilla (Fomento), Laureano Figuerola (Fazenda). Os progressistas, no centro de uma coalizão entre a direita unionista e a esquerda democrata, gozaram, nesse momento, de certa vantagem, obtendo posição de força. Os democratas, mesmo fora do governo, conseguiram influenciar nas políticas governamentais.

Nos primeiros momentos dessa nova etapa, houve certa harmonia entre o governo em Madrid e as juntas revolucionárias que controlavam as cidades (MARTORELL; JULIÁ, 2012).

Salienta-se que, nesse período, o país não viu mudanças em termos de estrutura social ou econômica, mas sim mudanças no sistema político, além de avanços nas liberdades conquistadas por ocasião da Constituição de 1869. Após a Revolução, iniciou-se um período denominado como *Sexenio Democrático*, em que se teve que fazer frente a grandes dificuldades, tais como a Grande Guerra pela Independência Cubana, a Terceira Guerra Carlista e uma forte conflitiva social, uma vez que, nesse período, os trabalhadores demonstraram uma clara conscientização operária. Nesse período, em seis anos, sucederam-se distintas formas de sistemas políticos: o governo provisório (1868-1870), que apoiava uma solução monárquica para os problemas da Espanha; o reinado de Amadeo I (1871-1873); a Primeira República (1873-1874), para, por fim, produzir-se a volta da dinastia Bourbon ao trono espanhol, na figura de Alfonso XII, com a Restauração (ESPAÑA, 2018).

Nesse aspecto, cabe ressaltar a visão de Serrano García (2001), que defende que a historiografia recente tem buscado, ao recuperar as dimensões revolucionárias da *La Gloriosa*, outorgar uma grande importância às classes populares. Nesse sentido, tem-se buscado ressaltar as raízes sociais da *La Gloriosa*, por meio de explicações que envolvem o *Sexenio Revolucionario* dentro do que se entende como uma revolução burguesa *reconsiderada*, resolvendo o problema de sua gênese avaliando a sua relação com dois tipos de conflitos: os conflitos derivados dos resíduos do antigo modo de produção feudal e os conflitos que dimanaram do nascente sistema capitalista. Dessa forma, o campesinato, a pequena burguesia, o incipiente proletariado formariam um sujeito histórico alternativo à burguesia, protagonizando uma revolução democrático-burguesa por meio de partidos como o Partido Progressista ou o Partido Republicano Federal. Nesse contexto, a gênese da *La Gloriosa* está ligada à difusão de uma incipiente cultura política democrática por meio da imprensa e de determinados espaços de sociabilidade com o auxílio de partidos progressistas e democratas, assim como com a participação, nos feitos, das classes populares que, sem chegar a ter um protagonismo, exerceram um importante papel (SERRANO GARCÍA, 2001).

As juntas revolucionárias assumiram um programa de governo democrata, instituindo o sufrágio universal, plena liberdade de imprensa, liberdade de cultos, liberdade de reunião e associação. Em 21 de outubro de 1868, após muitas negociações, as juntas democráticas aceitaram dissolver-se e em troca, o governo central garantiu uma ampla gama de direitos fundamentais. Entretanto, pouco tempo depois, a coalizão revolucionária se rompeu, no momento em que tanto os unionistas quanto os progressistas anunciaram publicamente sua

defesa da monarquia como futura forma de governo e, nessa ocasião, o Partido Democrata se dividiu em dois, uma vez que a maioria de seus integrantes, por serem republicanos, abandonou a coalizão. O grupo minoritário, que permaneceu apoiando os unionistas, passou a ser conhecido como *cimbrios*, entendia que, desde que o governo assumisse como legítimas as liberdades fundamentais por eles defendidas, a democracia era compatível com a monarquia e, dessa forma, sustentou o pacto inicial entre unionistas e progressistas. Nas eleições de janeiro de 1869, os monárquicos – progressistas, unionistas e democratas *cimbrios* – elegeram 236 deputados, enquanto que os republicanos elegeram 85 deputados e, com isso, se tornaram na principal força de oposição (MARTORELL; JULIÁ, 2012).

Enquanto a roleta política girava, a cidade crescia em população e, por conseguinte, em extensão, considerando-se que o principal aumento demográfico, consequência da imigração interior ocorreu ao final da Primeira Guerra Mundial, e sobretudo na década de 1920, quando se instalou nessa cidade cerca de 48% da população emigrada do primeiro terço do século (RUEDA, 1993, p. 589 *apud* BERNÁRDEZ RODAL, 2013, p. 14). Tal tendência já era verificada em décadas anteriores. Emilia Pardo Bazán está entre as escritoras espanholas que não nasceu em Madrid, mas se instalou na capital espanhola e, assim como ela, outras escritoras da época escolheram Madrid para residir, tais como Concepción Arenal³³, nascida em El Ferrol; Sofía Casanova³⁴, nascida em La Coruña; Carmen de Burgos³⁵, nascida em Almería (BERNÁRDEZ RODAL, 2013).

No que se refere a Emilia Pardo Bazán, faz-se importante salientar que em 1868, ano em que eclodiu a Revolução *La Gloriosa*, coincidiu com o ano em que a autora se casou com José Quiroga. A cerimônia de casamento ocorreu em 10 de julho de 1868, na capela da residência da família Pardo Bazán. Após o casamento, o casal se mudou para Santiago de Compostela, para que José Quiroga concluísse seus estudos de Direito. Após eclodir a Revolução *La Gloriosa*, o pai de Emilia Pardo Bazán, que em 1869 fora eleito deputado das

³³ Concepción Arenal (1820-1893) muda-se para Madrid em 1834, algum tempo após o falecimento de seu pai, juntamente com sua mãe e com suas irmãs. Estudou Direito na Universidad de Madrid, como aluna ouvinte, assistindo às aulas vestida de homem. Acredita-se que assistiu as aulas na universidade entre 1842 e 1844, local onde conheceu seu futuro marido, Fernando García Carrasco, licenciado em leis. Entre suas obras destacam-se *Cartas a los delincuentes* e *Estudios penitenciários* (RUIDÍAZ GARCÍA, 2008).

³⁴ Sofía Casanova (1861-1958): Quando faleceu, na Polônia, em 1958, Sofía Casanova havia publicado romances, contos, poesias, uma obra de teatro e diversas crônicas, muitas dessas crônicas nos periódicos mais importantes de Madrid na época, como *Abc*, *La Época*, *El Mundo*, *El Imparcial*, e também na imprensa internacional, como no jornal *The New York Times*. Além do mais, foi a primeira mulher a escrever, de forma direta, como correspondente, sobre um conflito bélico (BERNÁRDEZ RODAL, 2013).

³⁵ Carmen de Burgos (1867-1937) foi tradutora, romancista, crítica de arte, defensora dos direitos das mulheres e do divórcio. Trabalhou como correspondente de guerra no Marrocos, durante os meses de agosto e setembro de 1909, além de ter sido a primeira mulher que ocupou o cargo de redatora em um jornal espanhol (Paño Ambrosio; Jiménez Iglesias, Rodríguez Fidalgo, 2016).

Cortes Constituyentes se transfere, juntamente com sua esposa, sua filha e seu genro para Madrid (BAQUERO GOYANES, 1971).

Nesses períodos de intensa agitação popular, o senhor José Pardo Bazán acreditava que a melhor forma de resolver os conflitos espanhóis seria por meio de um plebiscito. Na qualidade de deputado pelas *Cortes Constituyentes*, comunica sua opinião ao general Prim, que aterrorizado, responde:

- “¡Demonio! ¡Con un plebiscito verdad, tendríamos al Niño Terso!”
- “Pues si la masa quiere a Don Carlos³⁶ – objeta don José –, dentro del credo democrático no hay más remedio que otorgárselo en seguida”.
- “No, señor – afirma el duque de Castillejos –, al pueblo hay que guiarle y hacerle feliz, hasta contra sí mismo” (BRAVO-VILLASANTE, 1973, p. 29).

O trecho citado, extraído de *Vida e obra de Emilia Pardo Bazán*, organizado por Carmen Bravo-Villasante, sua principal biógrafa evidencia a simpatia para com as tendências democráticas, presentes na família de Emilia Pardo Bazán. Tal entendimento, de que os problemas e as crises espanholas seriam melhor solucionados por um viés democrático não foram bem aceitas e levaram a família a sair, temporariamente, do país:

Mucho sorprenden al señor de Pardo Bazán las dictatoriales palabras de Prim y el enérgico manotazo a la Constitución de quien se dice constitucional. Él, hombre de buena fe, empieza a sospechar que los diputados son meras piezas en un tablero de ajedrez político, movido por una sola mano, dispuesta, incluso, a hacer trampas. Antiguo carlista, adaptado a los nuevos tiempos en un nuevo partido progresista, que recoge todas las tendencias con la intención de lograr un moderado equilibrio, el señor Pardo Bazán se ve desplazado por la anarquía revolucionaria y si se descuida es víctima de los excesos de la revolución, como lo será el mismo Prim. Todo esto determina que el señor Pardo Bazán salga de España con su mujer y sus hijos y pase una larga temporada en el balneario de Vichy, esperando el desenlace de los acontecimientos. No hace más que seguir el camino de tantos aristócratas españoles y familias de fuste que se han refugiado prudentemente en Francia (BRAVO-VILLASANTE, 1973, p. 29-30).

A família Pardo Bazán retorna à Espanha durante o reinado de Amadeo I³⁷ (1871-1873), ocasião em que encontram em Madrid uma cidade calma para viver (BRAVO-VILLASANTE, 1973). Junto a este setor burguês que se instalou em Madrid, muitas outras mulheres foram à capital em busca de melhores condições de vida. Essas mulheres pertenciam aos setores mais humildes da população e, buscavam serviço especialmente em dois setores: no serviço doméstico, pois havia uma demanda desses serviços criada por uma classe cada

³⁶ Referência a Carlos de Borbón y Austria-Este.

³⁷ Em 13 de junho de 1871, José Pardo Bazán recebeu do Papa Pío IX o título de Conde de Pardo Bazán e, em 3 de fevereiro de 1872, o rei Amadeo I autorizou o uso de tal título em território espanhol (BAQUERO GOYANES, 1971).

vez mais rica, que havia se instalado na capital para controlar e estender seus negócios e também, mas em menor oferta, havia empregos no setor de confecções, uma vez que havia a necessidade de nutrir de uniformes os exércitos durante a Grande Guerra, o que representava um trabalho subcontratado, precarizado e que se desenvolvia a domicílio (NIELFA, 1993, p. 671 *apud* BERNÁRDEZ RODAL, 2013, p. 14). Ambos os ofícios, *criadas y modistillas* se instalaram como tipos populares na literatura madrilenha, e também no restante das artes. O restante das trabalhadoras assalariadas se empregava no setor comercial, especialmente no pequeno comércio, ou na veterana Fábrica de Tabacos, que chegou a empregar três mil mulheres. Tanto as mulheres pobres quanto as mulheres ricas não puderam exercer o seu direito ao voto até o reconhecimento do voto feminino, o que ocorreu na II República Espanhola, em 1931. Para os homens, ao contrário, esse direito foi reconhecido desde 1890, independente de sua condição social ou econômica (BERNÁRDEZ RODAL, 2013).

No que se refere ao panorama literário, Bernárdez Rodal (2013) retoma o fato de que a classificação comumente adotada na História da literatura para os movimentos artísticos que tomaram lugar até a modernidade, na segunda metade do século XIX seriam Realismo, Naturalismo, *Fin de siglo* ou Modernismo e Geração de 98. Os fatos mais gerais para a formação e consolidação do realismo afetaram toda a Europa, em meados do século XIX. O crescimento das cidades, impulsionado pelo desenvolvimento industrial, o progresso científico, especialmente ligado às disciplinas experimentais, como as Ciências Naturais, a Medicina, o desenvolvimento de uma Filosofia positivista, impulsionada por Auguste Comte, que rechaçava a especulação pura e a metafísica, propondo a investigação de fatos passíveis de observação e medíveis. O método positivista apresentou consequências nos mais diversos aspectos culturais, no evolucionismo, nas teorias hereditárias, nos descobrimentos arqueológicos, na Sociologia, na História comparada das religiões, contribuindo, assim, para configurar uma nova mentalidade racionalista, realista e pragmática (BERNÁRDEZ RODAL, 2013).

Nesse sentido, um fator importante a ser destacado, em termos literários, foi o protagonismo social alcançado pela nova classe emergente – a burguesia, que na Espanha compartilhava a condição de classe dirigente com a velha aristocracia. Tal condição alcançada pela burguesia foi conseguida, na Espanha, por meio de um processo longo, contraditório e, de certa forma, acidentado, que acabou impondo-se com a *Restauração* (1875-1902), por meio de um pacto com a velha aristocracia (BERNÁRDEZ RODAL, 2013).

Aqui, faz-se importante esclarecer o que significou a *Restauração* na história espanhola. De acordo com Silveira e Raya Lozano (2012), a *Restauração* significa um pacto

no seio da oligarquia espanhola. Tal pacto foi realizado entre as classes sociais mais avantajadas da sociedade espanhola: a velha aristocracia latifundiária, a Igreja Católica e a nova classe burguesa, especialmente em seu ramo industrial, mas também comercial e bancário. A *Restauração* foi vista como uma saída para a crise revolucionária burguesa (1868-1874), deixando de lado a população mais simples, os camponeses pobres, operários industriais urbanos, artesãos e também, a pequena burguesia que se desenvolveu posteriormente, a partir de 1900. Esse pacto foi realizado entre o líder do Partido Conservador (Cánovas) e o líder do Partido Liberal (Sagasta), em torno da Coroa borbônica (Alfonso XII). Deste período, até a irrupção da II República Espanhola, em 1931, a Espanha viveu uma Monarquia, durante o reinado Alfonso XIII (filho de Alfonso XII), apoiando a suspensão das garantias constitucionais pelo General Primo de Rivera³⁸, que estabeleceu uma ditadura com a aprovação do rei (SILVEIRA E RAYA LOZANO, 2012).

Paralelamente a isto, produziu-se uma mudança nos gostos literários, de forma que o folhetim e os quadros de costumes deram lugar ao novo romance realista, à narrativa curta e à expansão do jornalismo, momento em que a classe média adquiriu protagonismo, como objeto passível de ser romanceado e como sujeito de consumo. Como classe média, entendia-se o grupo social resultante da fusão entre a aristocracia decadente e a burguesia emergente. O romance moderno deveria, assim, ser expressão tanto das coisas boas como das coisas más que ocorriam nessa nova classe. A revolução de 1868 proporcionou um clima adequado para isso e, diante desse acontecimento, se gerou a polêmica sobre a relação entre a *La Gloriosa* e o romance. Sabe-se que os acontecimentos políticos e sociais, bem como os problemas de consciência que estavam em voga em toda Europa e, que chegariam mais tarde à Espanha, em torno da década de 1870, coincidiram com o triunfo do romance realista, e seriam temas romanceáveis (BERNÁRDEZ RODAL, 2013).

Entre os anos de 1868 e 1898, produziu-se, no contexto espanhol, debates e polêmicas em torno da vida intelectual espanhola, especialmente no que se referia ao krausismo, ao

³⁸ Conforme salientam Fernando García de Cortázar e José Manuel González Vesga (2013), em setembro de 1923, Miguel Primo de Rivera, general da Catalunha deu um golpe de Estado, contando com a cumplicidade real. De acordo com os autores, pode-se atribuir boa parte de seu êxito a uma notável indiferença do povo espanhol e à colaboração da burguesia catalã. A maioria das forças sociais e políticas aceitaram o golpe de Estado, de forma passiva, e algumas delas (como a CNT – Confederación Nacional del Trabajo) que poderiam ter se oposto a tal golpe, estavam bastante decaídas em função de dez anos de atividades frenéticas, lutas intensas e poucas vitórias. As primeiras medidas do general no pós-golpe foram anticonstitucionais: concedeu a si mesmo amplos poderes, entre os quais, constava a possibilidade de governar mediante decretos de lei; suspendeu direitos civis e declarou estado de guerra. Além disso, o general Primo de Rivera colocou o governo das províncias em mãos de militares, e afastou os partidos da vida pública, dissolvendo as Cortes (GARCÍA DE CORTÁZAR e GONZÁLEZ VESGA, 2013).

realismo idealista ou a arte pela arte, ao realismo realista, ao romance naturalista, à ciência espanhola e a crise religiosa. Desde 1850, na França, uma série de escritores e críticos já haviam apresentado o realismo como uma nova estética que superaria a estética romântica. Tanto na literatura como nas artes em geral, entende-se por realismo a reprodução mais fiel possível. No contexto espanhol, o realismo se desenvolverá a partir da *Restauração*, na década dos anos 1870, prolongando-se até os primeiros anos do século XX por parte de alguns autores da literatura espanhola (BERNÁRDEZ RODAL, 2013).

A consolidação do realismo espanhol ocorreu a partir de 1868 e, dois anos mais tarde, Galdós publica seu romance *La Fontana de Oro*³⁹. No início dos anos 1880, alguns autores flertarão e experimentarão o Naturalismo. Tanto o realismo quanto o naturalismo têm uma base em comum, a saber, ser reflexo do real ou do natural, mas este último incorpora alguns princípios científicos em voga no momento. Nesse sentido, o naturalismo francês, especialmente na pessoa do escritor francês Émile Zola (1840-1902), que buscava aplicar aos romances o mesmo método com o qual os cientistas trabalhavam e realizavam seus experimentos, influenciou o naturalismo espanhol. Nesse período, teve-se, no contexto literário espanhol, *La desheredada*⁴⁰, considerado o primeiro romance naturalista espanhol, publicado em 1880. A estética naturalista tornou-se pauta entre os anos de 1882-1883, motivada por uma série de artigos jornalísticos escritos por Emilia Pardo Bazán, reunidos, posteriormente em *La cuestión palpitante*⁴¹ (1883) (BERNÁRDEZ RODAL, 2013).

3.1.2 Federico García Lorca e seu contexto histórico

O período em que Federico García Lorca viveu foi, assim como o de Emilia Pardo Bazán, um período histórico envolto em grandes agitações sociais. Federico García Lorca viu nascer a II República Espanhola (1931-1939), em 14 de abril de 1931, quando o rei Alfonso XIII de Borbón saiu para o exílio. Nesse dia, segundo Antony Beevor (2005), o comitê revolucionário, então encabeçado pelo ex-monarquista, católico e latifundiário cordobês Nicaneto Alcalá Zamora, se converteu no governo provisório da República, e seu presidente, no chefe de estado espanhol. Entre as propostas apresentadas pela república, estavam a reforma agrária, a questão catalã e as relações entre Igreja e Estado, além da modificação do

³⁹ PÉREZ GALDÓZ, Benito. *La Fontana de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

⁴⁰ PÉREZ GALDÓZ, Benito. *La desheredada*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

⁴¹ PARDO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cuestion-palpitante--0/html/>. Acesso em: 18 maio 2018.

sistema de ensino e do fomento à cultura, com o objetivo de construir uma ‘república de cidadãos’ (BEEVOR, 2005).

Romero Salvadó (2008) salienta que, enquanto a República representava, para a Espanha, o primeiro exercício democrático do país, em outros lugares da Europa, a política pedia para o lado das ditaduras e do fascismo. Dessa forma, a queda de Primo de Rivera foi um caso inédito, pois foi o único governo autoritário na Europa, no período entre-guerras, que levou um país a uma democracia. Ademais, embora o relativo atraso econômico da Espanha, associado à desvalorização da peseta, suavizasse o impacto da crise econômica internacional, os novos governos precisaram enfrentar severas restrições financeiras. Nesse período, houve um aumento do desemprego e, ao mesmo tempo, um declínio do comércio, enquanto que o capital disponível se esgotava (ROMERO SALVADÓ, 2008).

No que diz respeito ao esgotamento do capital disponível, Beevor (2005) salienta que a república espanhola se propôs a fazer as reformas que pretendia mesmo com um contexto internacional adverso, visto que, naquele período, se vivia a mais grave crise já vista pelo capitalismo, e que também atingiu a Espanha com a mesma intensidade que atingiu os demais países capitalistas. Ademais, a queda da monarquia não foi bem vista por alguns setores, como foi o caso do Banco Morgan, que imediatamente cancelou um empréstimo de 60 milhões de dólares que havia feito à monarquia espanhola. Além disso, o regime republicano herdou as consequências dos erros econômicos da ditadura de Primo de Rivera, uma situação em que as obras públicas haviam gerado dívidas colossais, a peseta estava em crise e, para agravar a situação, os espanhóis mais ricos, temerosos de uma reforma fiscal, transferiram parte de seu dinheiro para fora do país. Ademais, a escolha do socialista Indalecio Prieto como ministro da Fazenda e de Francisco Largo Caballero como ministro do Trabalho deixou um clima tenso entre o Estado e os latifundiários e empresários, temerosos que se aprovasse a reforma agrária e uma melhora salarial para os trabalhadores (BEEVOR, 2005).

Considerando-se o contexto internacional de radicalismo político e crise econômica, e os novos objetivos modernizadores do regime, houve, nesse período, uma forte polarização política na Espanha. Apesar do zelo reformista apresentado pelos novos ministros, havia uma clara impossibilidade de empréstimos de capital do exterior, além de uma enorme dívida que haviam herdado dos anos de gastos abundantes da ditadura, o que impedia que a disposição de recursos financeiros para a viabilização de muitos projetos. Acrescenta-se a isso o fato de que as expectativas de grupos tradicionalmente discriminados não encontraram correspondência na realidade, o que aumentou o descontentamento popular. Ademais, a nova legislação era considerada intolerável para as classes mais ricas, uma vez que, caso fosse totalmente

implementada, ameaçaria sua hegemonia econômica e social. Observa-se, assim, que a República foi, de certa forma, atacada por ambos os lados do espectro político (ROMERO SALVADÓ, 2008).

Com a atitude de abandonar o rei por conveniência, os principais pilares do regime antigo, a saber, o Exército, a Igreja e a oligarquia proprietária de terras, conseguiram preservar seu poder social e institucional, atuando também, como um obstáculo às mudanças propostas pela II República. Dessa forma, os republicanos enfrentaram a dificuldade de implementar a legislação nos pontos distantes da Espanha, locais onde o poder econômico e social permaneceu nas mãos das elites tradicionais. Salienta-se ainda o fato de que os republicanos estavam divididos em vários grupos, de forma que o que realmente os unira e fortalecera era a oposição à Monarquia. O apoio popular que obtiveram estava concentrado entre as classes médias urbanas e, o verdadeiro apoio estava voltado para grupos não republicanos, como os socialistas e os *cenetistas*, na esquerda, enquanto na direita, o apoio popular voltava-se para os grupos católicos e carlistas (ROMERO SALVADÓ, 2008).

Nas eleições gerais de junho de 1931, os republicanos de esquerda elegeram 180 representantes, dos 470 assentos disponíveis. Os republicanos de centro-direita tornaram-se o segundo maior grupo na Câmara, com 90 assentos, o partido de Alcalá não conseguiu atrair o voto moderado, obtendo apenas 22 cadeiras, enquanto que outras 20 cadeiras foram ocupadas por partidos menores. Os grupos de direita conseguiram reunir apenas 41 deputados, com monarquistas e católicos formando o que se denominou “minoría agrária”, ademais dos carlistas e nacionalistas bascos, a coalizão basco-novarrensense. Assim, o PSOE (Partido Socialista Espanhol) tornou-se o maior partido, contando com 116 assentos. Seu líder Julián Besteiro defendia que se deixasse o governo para os republicanos, enquanto os socialistas apoiariam a nova bancada do Congresso, de forma a garantir a aprovação de uma legislação mais progressista. Besteiro foi, então, derrotado por uma frente combinada da maior parte da ala sindicalista do partido, então liderada por Largo Caballero, juntamente com os parlamentares socialistas, liderados por Indalecio Pietto (ROMERO SALVADÓ, 2008).

Nesse momento da história espanhola, o Estado estava nas mãos de uma nova classe governante, formada principalmente por classes médias profissionais urbanas, comprometidas com a modernização do país por meio de um vasto programa de reformas. Acreditava-se, entretanto, que essas reformas só poderiam sobreviver se acompanhadas de uma profunda transformação cultural e, para isso, era crucial a construção de fundações intelectuais e simbólicas de uma sociedade secular. Empenhou-se, assim, em destruir os laços monarquistas e eclesiásticos que tornavam os espanhóis súditos ao invés de cidadãos. Atribuiu-se grande

importância à educação, vista como a única responsável pela transformação, e assim, por meio da ênfase ao pensamento independente, a liberdade de doutrina religiosa e a rejeição da hierarquia realizariam as funções de preparar o povo para seu papel na nova sociedade e ajudar a construir as novas bases sociais (ROMERO SALVADÓ, 2008).

Destaca-se, assim, como umas das realizações mais louváveis da II República, seu compromisso com a educação pública e o investimento financeiro que nela se aplicou, entre as quais se salienta as Missões Pedagógicas ou Companhias teatrais, criadas pelo Ministério da Educação. Os investimentos na educação primária se fazia muito importante pois, naquele período, a Espanha contava com um índice de 45% de analfabetismo, necessitando da construção de 27 mil escolas para o atendimento de um milhão e meio de crianças que não tinham acesso à escolarização. De imediato, a República ordenou a construção de sete mil novas escolas e contratação de novos professores. Ainda, suprimiu-se o ensino de religião nas escolas públicas e estabeleceu-se a coeducação no ensino secundário (BEEVOR, 2005).

No que diz respeito às companhias teatrais, merece evidência *La Barraca*⁴², dirigida por Federico García Lorca. Tais companhias viajavam para cidades remotas e pequenos vilarejos espanhóis, locais onde exibiam filmes, liam poemas, apresentavam peças de teatro e ensinavam princípios democráticos. Além das medidas culturais e políticas, das quais os republicanos se ocupavam, o PSOE preocupava-se com a introdução de uma legislação social que objetivava melhorar as condições de vida dos trabalhadores. Nesse contexto, os salários foram aumentados e os aluguéis congelados para que, em um período de deflação, os salários reais dos trabalhadores urbanos subissem em 16% entre 1931 e 1933. No campo, esses salários praticamente dobraram. Além disso, os trabalhadores ganharam o direito a sete dias de férias remuneradas por ano e direito de greve não poderia dar margens a demissões. Ademais, no âmbito da seguridade social, instituiu-se a licença maternidade, a aposentadoria e o seguro contra acidentes de trabalho. Ainda, no que se refere ao trabalho rural, como uma medida de resolver o problema do desemprego na Espanha rural, foram aprovadas a lei das Fronteiras Municipais, que proibia que empregadores levassem trabalhadores de outras regiões até que todas as pessoas em condições de trabalhar de determinada municipalidade estivessem empregadas e a Lei do Cultivo Obrigatório, que forçava proprietários de terra a usar suas terras para o cultivo, sob pena de tê-las confiscadas (ROMERO SALVADÓ, 2008).

⁴² *La Barraca* foi criada no primeiro governo da II República Espanhola, em 1932. Tratava-se de um teatro estudantil, encarregado de levar grandes obras dramáticas castelhanas e universais aos auditórios mais rústicos e abandonados de campos e aldeias. Assim como *La Barraca*, houve outra experiência semelhante, o *Teatro de las Misiones Pedagógicas*, dirigido por Alejandro Casona, que levou expressões de teatro clássico a auditórios genuinamente populares (DE TORRE, 1941).

Nos primeiros anos da II República, aprovou-se a nova Constituição, em dezembro de 1931, na qual a Espanha era definida como uma república de trabalhadores, com regime democrático, secular e potencialmente descentralizado. Os direitos individuais foram assegurados, inclusive a proteção da propriedade privada, porém, aceitava-se a possibilidade de expropriação para uso social. Além disso, duas questões controversas foram aprovadas implicitamente, deixando-se para o Parlamento definir os detalhes da legislação: a concessão de poder autônomo a regiões históricas, em particular à Catalunha, e a introdução da reforma agrária (ROMERO SALVADÓ, 2008).

No que diz respeito aos direitos eleitorais, definiu-se que a partir de então, todas as eleições seriam realizadas pelo voto universal secreto, e pela primeira vez na história espanhola, as mulheres poderiam votar. Ainda, passaria a existir uma única Câmara inferior e um Tribunal de Garantias Constitucionais, como uma Suprema Corte, que teria a função de determinar a constitucionalidade das leis e mediar quaisquer conflitos entre os governos central e locais. Ao Parlamento caberia eleger, para um período de seis anos, um presidente da República, com poderes essenciais, porém limitados, e este poderia indicar e destituir primeiros-ministros, dissolver a Câmara duas vezes e assumir um papel de aconselhamento na elaboração das leis. Contudo, suas decisões precisariam ser aprovadas pelo Parlamento, o qual também poderia dispensá-lo (ROMERO SALVADÓ, 2008).

Salienta-se que a constituição aprovada em dezembro de 1931 consagrava a supremacia do poder legislativo e defendia um sistema de economia mista. O conteúdo aprovado foi reconhecido pela maioria dos partidos, exceto pelos partidos de confissão católica, que não viam com bons olhos o Estado laico (BEEVOR, 2005).

Desse modo, em menos de um ano, a Espanha avançou mais no caminho da modernidade do que nos dois séculos precedentes. Entretanto, tais mudanças, acontecidas de forma rápida, em um curto período de tempo, causaram profundos traumas na estrutura da sociedade espanhola, ainda muito tradicional (ROMERO SALVADÓ, 2008).

A hostilidade em relação à II República Espanhola partiu tanto de setores da direita quanto de setores da esquerda. Por parte da esquerda, tanto os comunistas quanto os anarcosindicalistas faziam oposição à República democrata, por entender que não havia diferenças entre o antigo regime e o novo regime. Por parte dos grupos de direita, a principal resistência partiu dos proprietários de terras e assim, a oligarquia rural se uniu no esforço de restaurar a ordem social dominante antes de 1931. No ano de 1932, os partidos de direita travaram uma campanha para impedir a aprovação da reforma agrária e da autonomia catalã. A reforma

agrária e o estatuto da Catalunha acabaram, entretanto, sendo aprovados em setembro de 1932 (ROMERO SALVADÓ, 2008).

Ademais, cabe ressaltar que os monarquistas financiaram a Falange, partido dirigido por José Antonio Primo de Rivera, filho do ditador Primo de Rivera. A Falange consistia no resultado da união de vários pequenos grupos fascistas, fundada em 1934. A falange tinha como plano entrar no jogo democrático, construindo um partido de massa para ganhar as eleições e logo após, destruir a República a partir de dentro. Além da Falange, havia a CEDA (*Confederación Española de las Derechas Autónomas*), fundada em fevereiro de 1933, representava uma coalizão de grupos católicos de direita, cujo objetivo era ganhar poder ao mobilizar a Espanha católica e conservadora. A CEDA defendia, inclusive em seu *slogan*, a religião, a pátria, a lei, a ordem e a propriedade. Consistia, assim, em uma organização de extrema direita, que unia classes médias urbanas profissionais e pequenos proprietários de terras, fazendeiros e grandes latifundiários (ROMERO SALVADÓ, 2008).

Nas eleições ocorridas em 19 de novembro de 1933, nas quais as mulheres tiveram o direito de votar pela primeira vez, ocorreu a vitória da centro-direita. Como consequência, o presidente da república encarregou Alejandro Lerroux da formação do governo. Necessitava-se, para governar, o apoio da CEDA, porém esse apoio teria um preço. Gil Robles exigiu que as escolas da igreja continuassem funcionando, que se estacionasse a *Ley de Congregaciones*, que se revisasse a legislação trabalhista e que a reforma agrária fosse detida (BEEVOR, 2005). As eleições de 1933 revelaram, para a Espanha, a impossibilidade de uma República governada apenas pelos republicanos. As eleições fizeram com que os republicanos se deparassem com a amarga verdade de que dependiam do apoio em massa de um outro grupo, o CEDA. Apesar de todas as suas declarações, de que estavam dispostos a trabalhar dentro do regime democrático, a CEDA nunca ocultou que seu objetivo era destruir todos os ideais consagrados na constituição, o que fez com que a administração do país fosse constantemente barrada pela intransigência da CEDA e, nesse contexto de instabilidade política, ocorreram onze crises governamentais em menos de dois anos (ROMERO SALVADÓ, 2008).

O campo permaneceu o local onde ocorreram os maiores conflitos, uma vez que a Espanha rural era reconhecida como um espaço de interesse primordial para a direita, de forma que as autoridades fizeram vistas grossas para as violações da legislação existente. Em maio de 1934, conseguiu-se revogar a Lei das Fronteiras Municipais e assim, nas épocas de colheitas, os fazendeiros podiam importar mão de obra barata em detrimento dos trabalhadores locais. Além disso, os ânimos ficaram ainda mais acirrados em 09 de setembro de 1934, quando a CEDA organizou um comício em Covadonga, nas Astúrias. O local

escolhido para tal comício foi provocador, pois foi onde se iniciara a lendária Reconquista. Nesse evento, que muito lembrava as paradas fascistas, Gil Robles, deputado católico por Salamanca, discursou persuasivamente contra a República, invocando paralelos com o passado legendário e ameaçando fazer uma nova Reconquista, porém dessa vez contra comunistas, separatistas e maçons (ROMERO SALVADÓ, 2008).

Em 04 de outubro de 1934, houve a formação de um gabinete, controlado por Alejandro Lerroux, com três ministros da CEDA: Rafael Aizpún, ministro da justiça; José Oriol y Anguera de Sojo, ministro do trabalho e Manuel Giménez Fernández, ministro da agricultura. Cada vez mais, a Espanha se dividia em dois campos polarizados, o que tornava a realidade política perigosa e, além disso, diversos setores influentes da CEDA não escondiam sua admiração pelo fascismo. Esses acontecimentos, somados aos acontecimentos ocorridos nas Astúrias prenunciavam a brutalidade da Guerra Civil Espanhola. Ademais, decretou-se a Lei Marcial e, com isso, o poder passou para as mãos de Diego Hidalgo, radical ministro da guerra, que tinha, então, como seu consultor, o general Francisco Franco (ROMERO SALVADÓ, 2008).

A divisão política do país ficou ainda mais evidente por ocasião das eleições de 1936. Nessas eleições, a direita obteve 4.503.524 votos, obtendo apoio nas duas Castelas, Navarra e na Galícia. A esquerda recebeu 4.654.116 votos, obtendo maior apoio no sul, nas periferias e nas principais cidades industriais. O resultado eleitoral, com sua apertada margem de vitória para a esquerda, significou uma grande guinada em termos de assentos parlamentares: a direita elegeu 132 representantes (88 da CEDA), a Frente Popular conquistou 286 cadeiras (99 socialistas) e o centro político ficou praticamente dizimado, com apenas 42 representantes (ROMERO SALVADÓ, 2008).

Diante dos resultados, Gil Robles tentou convencer alguns generais, entre eles, Francisco Franco, de que a vitória da Frente Popular significaria a anarquia. A partir de então, tentou-se influenciar o primeiro ministro a anular os resultados e a decretar a lei marcial. Entretanto, com essas táticas intimidantes, apenas se precipitou a transferência de poder de Portela Valladares (ex-governador da Catalunha) para Azaña, que fora chefe de governo de Alcalá Zamora. Por fim, as esperanças que a direita tinha, de frustrar o retorno da esquerda ao governo foram desapontadas pelo posicionamento do general Pozas, contrário a qualquer golpe de estado, e que enviou suas forças para cercar todas as guarnições suspeitas. Porém, diante desse embate político, os catalães tiveram sua autonomia suspensa, e os bascos tiveram suas aspirações nacionalistas frustradas. No que diz respeito à questão dos trabalhadores, estes

contemplavam com horror o quase desaparecimento da legislação social, o corte de seus salários e o não-cumprimento de seus contratos de trabalho (ROMERO SALVADÓ, 2008).

Com a destruição da tática legalista da CEDA pelo resultado das urnas, a iniciativa, na direita, passava para os defensores da violência. A Falange teve, nesse período, um aumento brusco na quantidade de seus integrantes, como consequência do contínuo fluxo de militantes desiludidos provindos da ala jovem da CEDA. Assim, após fevereiro de 1936, o país entrou em um turbilhão de violência, de modo que os atiradores de direita estabeleceram um domínio de terror, bombardeando e baleando as casas do advogado republicano Eduardo Ortega y Gasset e de Francisco Largo Caballero. O proeminente jurista socialista Luis Jiménez de Asúa escapou ileso de uma tentativa de assassinato, mas um dos policiais que faziam a sua escolta foi morto. No total, ocorreram 269 assassinatos políticos entre fevereiro e julho de 1936 (ROMERO SALVADÓ, 2008).

Federico García Lorca é considerado a vítima mais célebre da Guerra Civil Espanhola. Beevor (2005) salienta que os militares e os falangistas sentiam uma mescla de desconfiança, ódio, temor e desprezo em relação aos intelectuais, o que é evidenciado, em Granada, pelo assassinato de cinco professores universitários. Federico García Lorca, poucos dias antes do levante, havia retornado à Huerta de San Vicente, residência de férias sua família, advertiu que, apesar de não militar em nenhum partido político, suas ideias anti-fascistas o colocavam em perigo. Entretanto, nem mesmo o refúgio na casa do poeta falangista Luis Rosales salvou-o da morte. No domingo, 16 de agosto de 1936, poucas horas após o assassinato de seu cunhado Manuel Fernández Montesinos, prefeito de Granada, García Lorca foi detido pelo ex-deputado da CEDA, Ramón Ruiz Alonso, que na ocasião, estaria acompanhado por Luis García Aliz, secretário da Acción Popular, e pelo latifundiário falangista Juan Luis Trescastro, autor material do crime contra García Lorca (BEEVOR, 2005).

Segundo as investigações históricas, García Lorca foi assassinado, seguramente, no dia 18 de agosto de 1936, juntamente com o professor Dióscoro González e com os bandarilheiros anarquistas Joaquín Arcollas e Francisco Galadí, em Fuente Grande, junto ao barranco de Víznar. Na certidão de óbito de García Lorca, consta que ele faleceu no mês de agosto de 1936, em consequência de feridas produzidas por feitos de guerra (BEEVOR, 2005).

3.2 ANÁLISE DAS OBRAS *LA TRIBUNA*, DE EMÍLIA PARDO BAZÁN E *MARIANA PINEDA*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

3.2.1 Emilia Pardo Bazán e sua produção literária

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) nasceu em 16 de setembro de 1851, em La Coruña, na Galícia, cidade que, diversas vezes, figurou em suas narrativas, com o nome de Marineda (BAQUERO-GOYANES, 1971). Emilia era filha única de José Pardo Bazán e Amalia de la Rúa, que pertenciam a uma família nobre. Desde muito cedo, segundo informações de Bravo-Villasante (1973), a jovem Emilia teve acesso a uma educação privilegiada, de forma que a ela foi permitido não apenas o acesso aos mais diversos tipos de brinquedos, como a leitura dos mais diversos tipos de livros:

Tiene juguetes de niño y juguetes de niña. Lee libros de mayores y libros de infantiles, tanto es así que alguna vez se cree que los libros de mayores se han escrito para los niños, como cuando hojea las láminas iluminadas del curioso libro de los *Fragmentos fisiognómicos* de Lavater⁴³, que la divierte tanto o más que los cuentos del canónigo Schmidt, favorito de la chiquillería.

Para que nada le esté vedado, su mismo padre le abre el paraíso del mundo con estas palabras:

“- Mira, hija mía, los hombres somos muy egoístas, y si te dicen alguna vez que hay cosas que pueden hacer los hombres y las mujeres no, di que es mentira, porque no puede haber dos morales para los dos sexos”. (BRAVO-VILLASANTE, 1973, p. 16, 17).

O profundo interesse pela leitura, desde a infância, permaneceu na adolescência, ocasião em que Emilia Pardo Bazán começou a se interessar por poetas como Zorrilla⁴⁴, Alfred de Musset, Victor Hugo, Heinrich Heine. O seu interesse por Zorrilla assinalava sua aspiração por seguir os passos do poeta espanhol (BRAVO-VILLASANTE, 1973), que era, na visão de Emilia Pardo Bazán, um deus:

“Nunca he dejado de reverenciar el esplendoroso genio poético de Zorrilla – nos dirá años después, muy vivo el recuerdo – pero en mis años juveniles no era reverencia, era culto lo que me inspiraba. Después leí más poetas, muchos poetas, casi me atrevo a decir que la mayor parte de los grandes poetas que han arrullado, deleitado o suscitado a la humanidad, y el astro de Zorrilla tomó el puesto que le correspondía en la soberana constelación de sus hermanos.

¡Pero en aquel entonces! Sólo seis a ocho poetas me cabían en el alma... y a mí se desbordaba, con su candorosa frescura, su savia infantil y su florecencia de blancos sueños y aurales ilusiones. Al regresar Zorrilla de Méjico, una de las primeras

⁴³ Johann Kaspar Lavater (1741-1801) é considerado o fundador da fisiognomia, uma forma de conhecer a personalidade das pessoas por meio de seus traços fisionômicos. Ficou muito conhecido por seu livro *Physionomische Fragmente zur Beförderung und der Menschenkenntniß Menschenliebe* (1775), um livro no qual o autor desenvolve suas ideias a respeito da fisiognomia (LAVATER, 1775. Disponível em: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/lavater_fragmente01_1775. Acesso em: 01 out. 2018).

⁴⁴ José Zorrilla y Moral (1817-1893), nasceu em Valladolid, e teve uma vida agitada, sempre permeada por dificuldades econômicas. Viajou por países como França e Itália, e viveu por dez anos no México, ocasião em que recebeu a proteção do imperador Maximiliano. Em 1889 foi, solenemente, condecorado como poeta em Granada (PRAMPOLINI, 1941).

hermosas tonterías que debieron de caer sobre su bufete fueron unos versos (detestables ¡ah!) de la poetisa de catorce años, que, toda penetrada de *Margarita de Tornera*, del *Capitán Montoya* y de las redondillas, décimas y quintillas de *Don Juan* saludaban con efusión la vuelta a España del pájaro maravilloso, el quetzal de flotante plumaje de esmeralda, el colibrí que hace ruido en las lianas y se columpia sobre la cima de las palmeras” (BRAVO-VILLASANTE, 1973, p. 23-24).

Os versos⁴⁵ que Emilia Pardo Bazán teria enviado a Zorrilla, por ocasião de seu retorno do México, em 1866, foram publicados no periódico *La Crónica Mercantil*, em 07 de outubro de 1866, além de também estarem presentes no *Libro de Apuntes* da jovem poetisa. Anos mais tarde, em 1880, quando Emilia Pardo Bazán já estava à frente da *Revista de Galicia*, a autora voltou a dedicar alguns versos a Zorrilla, por ocasião de uma comemoração literária, organizada na noite de 17 de março, pela sociedade corunhesa Liceo Brigantino, para homenagear os grandes escritores do romantismo espanhol, José Espronceda e José Zorrilla (CARBALLAL MIÑAN, 2007).

Ainda, no que se refere aos seus interesses de leitura na juventude, não apenas Zorrilla figurava entre seus poetas preferidos, mas também Alfred de Musset, Victor Hugo, Heinrich Heine. O fato de ler poetas que escreviam em outros idiomas despertou em Emilia Pardo Bazán o interesse pelo estudo de outros idiomas e, posteriormente, pela tradução de seus poetas preferidos: “Para leer a sus poetas Emilia empieza a descifrar el inglés; penosamente trata de descifrar el alemán para leer a Heine, otro de sus dioses” (BRAVO-VILLASANTE, 1973, p. 24). Yago Rodríguez Yáñez (2005) salienta que o conhecimento da poesia germânica na Espanha era, à época de Emilia Pardo Bazán, muito escasso. Emilia Pardo Bazán teria tido contado com a poesia de Heinrich Heine através da obra *Joyas Prusianas*⁴⁶, cuja versão espanhola esteve a cargo de Manuel María Fernández, e foi publicada em 1873 (LÉGAL, 1968, p. 73 *apud* RODRIGUEZ YÁÑEZ, 2005, p. 73). Emilia Pardo Bazán era muito atenta

⁴⁵ “A Zorrilla”: Dice la pública voz / que a España vuelves, Zorrilla, / y que a Méjico la bella / has dado tu despedida; / que los iberos poetas / te saludan a porfía, / y que España te recobra / como un joya perdida, / que engarzada en su corona / de nuevo radiante brilla... / Qué te importa a ti el incienso / que tu patria te prodiga? / qué te importa, di, que España / entusiasta te reciba? / Bien se comprende el motivo / de su ansiedad egoísta: quieren que abandone el cisne / las extranjeras orillas / y que prodigue a su patria / su suave melodía; / desean que su tesoro / vuelva América a Castilla, / y que tan solo en España / resuene tu grata lira..... / Cisne de amor que cantaste / los dolores de María / Huye! no hay nada en tu patria / que no presente a la vista / recuerdos de lo pasado / que infunden melancolía, / derribados torreones / y polvorosas ruinas / sobre los cuales prosaico / el presente se entroniza! / Vuelve a Méjico; que allí / hay juventud, savia, vida; / allí hay árboles gigantes / con sus lianas floridas; / allí de ardientes perfumes / gime cargada la brisa; / allí hay ríos que jamás / cortó la proa atrevida, / y cuya ignota corriente / placentera se desliza; / hay flores no cultivadas, / hay aves desconocidas, / hay un sol de puro fuego / que todo lo vivifica! / Surca otra vez los mares azulados / torna a pisar el mejicano suelo, / allí donde los ríos ignorados / reflejan el color de ardiente cielo. / Tú de la virgen selva los horrores / la espléndida y salvaje poesía / cantarás, cual cantaste los dolores / de la madre purísima María. / Y si España te teje entusiasmada / una corona para ornar tu frente, / recíbela, Zorrilla, en la morada / que elijas en el Nuevo Continente. Emilia P. B. 1866. (Pardo Bazán, 1996, p. 30-31 *apud* CARBALLAL MIÑAN, 2007, p. 311).

⁴⁶ *Joyas Prusianas. Poemas de E. Heine. Intermedio, Regreso y Nueva Primavera*, interpretación española por Manuel María Fernández. Madrid: Imprenta a cargo de J. Velada, 1873.

às novidades literárias que estavam sendo produzidas. A escritora corunhesa tinha muita ânsia por aprender e melhorar seu nível de alemão para, assim, conseguir ler Heine em seu idioma original. Em torno de 1880, de acordo com Légal (1880, p. 75 *apud* Rodríguez Yáñez, 2005, p. 74), Emilia Pardo Bazán já realizava reparos nas traduções existentes, em especial na de Jaime Clark⁴⁷.

Em 1876, por ocasião do nascimento de seu primeiro filho, Jaime, Emilia Pardo Bazán dedica-lhe um livro de poemas, intitulado *Jaime*. Na mesma época, a escritora colaborava com a *Revista Compostelana*, em uma sessão intitulada “*La ciência amena*”, sessão essa que daria eco aos escritos do Padre Feijoo, um autor muito admirado por Emilia Pardo Bazán (BAQUERO-GOYANES, 1971). Ademais, também nessa época, Emilia Pardo Bazán participa de um evento em comemoração ao centenário do Padre Feijoo, tendo seus trabalhos premiados nas modalidades “*Rosa de oro*” e estudos críticos.

Em fins de 1875, anunciou-se no *Heraldo Gallego*, o “*Certamen literario en conmemoración del nacimiento del sabio Padre Feijoo*”. Para tal, organizou-se uma comissão para a celebração dos atos comemorativos e, entre esses atos, havia uma convocatória para um concurso literário que concederia quatro prêmios literários. O anúncio determinava que o evento ocorreria em 08 de outubro de 1876, em Orense, cidade natal de Feijoo. Neste evento, Emilia Pardo Bazán recebeu o prêmio *Rosa de oro*, por sua obra “*Oda a Feijoo*” (FREIRE LÓPEZ, 2003).

Ademais, entre os trabalhos críticos, Emilia Pardo Bazán também foi premiada. Na sessão “*estudios críticos*”, concorreram três trabalhos. O ensaio de Miguel Morayta (1834-1917), um conhecido político e jornalista, republicano e maçom, foi retirado da competição. Em 1912, Miguel Morayta publicou o livro *El Padre Feijoo y sus obras*, uma versão corrigida e aumentada do texto apresentado no concurso em Orense. As autoras dos outros dois trabalhos eram Emilia Pardo Bazán e Concepción Arenal e, destes, o trabalho de Emilia Pardo Bazán, intitulado “*Examen crítico de las obras del P. Maestro Feijoo*”, foi eleito como melhor estudo crítico. Ana María Freire López (2003) lembra que, alguns anos após a apresentação dos trabalhos, Marcelino Menéndez Pelayo publicou sua obra *Historia de los heterodoxos españoles*, preparada entre 1880 e 1882, ocasião em que analisou os textos das duas autoras finalistas do concurso em homenagem a Feijoo. Antes de tudo, deve-se levar em consideração o fato de tratar-se de um estudo preconceituoso para com a produção literária e acadêmica por parte de mulheres, uma vez que alega que teria muitas críticas ao trabalho de

⁴⁷ Jaime Clark. *Poesías líricas alemanas*. Madrid: Biblioteca Universal, tomo VI, 1872.

Concepción Arenal, mas prefere não dizê-las por respeito à filosofia de saias (FREIRE LÓPEZ, 2003).

Freire López (2003) destaca que o trabalho de Concepción Arenal é considerado mais sistemático e orgânico do que o trabalho de Emilia Pardo Bazán, o qual se apresenta de forma mais literária. O estudo de Concepción Arenal divide a obra de Padre Feijoo em nove partes, analisando-as de acordo com citações textuais e assim, defende a ideia que Feijoo foi, em sua época, o que permitiram que ele fosse e não mais do que isso, por falta de liberdade. Emilia Pardo Bazán, por sua vez, apresentou um trabalho com um estilo mais ágil e ameno, mais criativo do que acadêmico, apesar de ter uma erudição notável. O trabalho apresentado por Emilia Pardo Bazán estava dividido em quatro partes. O tom do ensaio crítico elaborado pela escritora corunhesa não oculta sua admiração pela pessoa e pela obra de Feijoo. Em seu texto, a figura de Feijoo se destaca sobre a decadência do tempo e da Espanha em que viveu. Entretanto, tanto Concepción Arenal quanto Emilia Pardo Bazán coincidem no entendimento de que o século XVIII espanhol é como o fundo escuro de um quadro no qual Feijoo se destaca com sua luz própria (FREIRE LÓPEZ, 2003).

No ano de 1878 nasce sua filha Blanca e, na mesma época, Emilia Pardo Bazán colaborava para “*La Aurora de Galicia*”. No ano seguinte, em 1879, começou-se a publicar na “*Revista de España*” o seu primeiro romance *Pascual López, autobiografía de un estudiante de Medicina* (BAQUERO GOYANES, 1971). Esse romance, escrito em Santiago de Compostela, já apresenta o gosto e a inclinação da autora pelos velhos casarões desproporcionais, que aparecerão em seus grandes romances. O romance em questão tem como tema o pacto que um pobre estudante faz com o diabo, na figura de um alquimista, para conquistar fama e dinheiro. Nesse romance já há um germen de feminismo, uma vez que, é uma mulher que mostra ao homem o caminho da verdade, do trabalho redentor e da honradez, e assim, o redime e o livra da condenação eterna (BRAVO-VILLASANTE, 1973).

A simpatia da autora pelos escritores naturalistas começou quando Emilia Pardo Bazán passou uma temporada no balneário francês de Vichy por motivos de saúde. Durante esse período, ela tomou conhecimento dos textos de Zola, tendo lido, então *L'Assommoir*, e começou a interessar-se pelo que considerou ser uma nova tendência literária (BAQUERO GOYANES, 1971). Em 1879, ela começou a se interessar por Zola e os Naturalistas. Aparentemente, *L'Assommoir*, de Zola, a impressionou muitíssimo, e ela estava atraída pelas técnicas de observação mais próxima da vida e pelas possibilidades de maior objetividade. Mas, a autora dizia desaproveitar a seleção sistemática do ‘repugnante’. No prólogo de *Un viaje de novios* (1881), ela sugere que a Espanha precisaria de um novo tipo de romance, similar ao

que estava sendo escrito na França (CHANDLER; SCHWARTZ, 1991). Esse romance une experiências pessoais, observações diretas e até mesmo teoria literária, em um prólogo que, segundo Bravo-Villasante (1973), é quase um manifesto combativo:

Puesto lo cual, cumple añadir que el discutido género francés novísimo me parece una dirección realista, pero errada y torcida en bastantes respectos. Hay realismos de realismos, y pienso que a ese le falta o más bien le sobra algo para alardear de género de buena ley y durable influjo en las letras. El gusto malsano del público ha pervertido a los escritores con oro y aplauso, y ellos toman por acierto suyo lo que no es sino bellaquería e indelicadeza de los lectores. No son las novelas naturalistas que mayor boga y venta alcanzaron, las más perfectas y reales; sino las que describen costumbres más licenciosas, cuadros más libres y cargados de color. ¿Qué mucho que los autores repitan la dosis? Y es que antes se llega a la celebridad con escándalo y talento, que con talento solo; y aun suple a veces al talento el escándalo. Zola mismo lo dice: el número de ediciones de un libro no arguye mérito, sino éxito. [...]

¡Oh, y cuán sano, verdadero y hermoso es nuestro realismo nacional, tradición gloriosísima del arte hispano! ¡Nuestro realismo, el que ríe y llora en la *Celestina* y el *Quijote*, en los cuadros de Velázquez y Goya, en la vena cómico-dramática de Tirso y Ramón de la Cruz! ¡Realismo indirecto, inconsciente, y por eso mismo acabado y lleno de inspiración; no desdenoso del idealismo, y gracias a ello, legítima y profundamente humano, ya que, como el hombre, reúne en sí materia y espíritu, tierra y cielo! Si considero que aun hoy, en nuestra decadencia, cuando la literatura apenas produce a los que la cultivan un mendrugo de amargo pan, cuando apenas hay público que lea ni aplauda, todavía nos adornan novelistas tales, que ni en estilo, ni en inventiva, ni acaso en perspicacia observadora van en zaga a sus compañeros de Francia e Inglaterra (países donde el escribir buenas novelas es profesión, a más de honrosa, lucrativa), enorgullézcome de las ricas facultades de nuestra raza, al par que me aflige el mezquino premio que logran los ingenios de España, y me abochorna la preferencia vergonzosa que tal vez concede la multitud a rapsodias y versiones pésimas de Zola, habiendo en España Galdós, Peredas, Alarcones y otros más que omito por no alargar la nomenclatura. (PARDO BAZÁN, 2000a, s/p)⁴⁸.

Em 1883, ela tratou a questão do naturalismo de forma intensa, em uma série de artigos de jornais, sob o título *La cuestión palpitante* (CHANDLER; SCHWARTZ, 1991), e muitos desses artigos foram dedicados à análise de autores, tais como Flaubert, os irmãos Goncourt, Daudet e, especialmente Zola (PARDO BAZÁN, 2000b). De acordo com Bravo-Villasante (1973), Emilia Pardo Bazán foi uma divulgadora do naturalismo francês na Espanha. Em 1880, Zola escreveu *La novela experimental*, inspirado no livro *La medicina experimental*, do famoso médico Claude Bernard. Nessa obra, Zola defende as ideias da seleção natural, da luta pela existência, assim como outras doutrinas evolucionistas aplicadas à arte. O naturalismo aparece, assim, como um resultado dessas questões, uma doutrina que encontra a causa dos atos humanos na ação das forças naturais do organismo e do meio

⁴⁸ PARDO BAZÁN, Emilia. *Un viaje de novios*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000a. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/un-viaje-de-novios--0/>. Acesso em: 27 set. 2018.

ambiente, como um fatalismo materialista. Esse positivismo acaba por levar Zola diretamente ao pessimismo, ao vazio, ao nada da existência e a negar o livre arbítrio. Sendo assim, ao negar a liberdade humana, nega também toda a responsabilidade e, portanto, a toda a moral (BRAVO-VILASANTE, 1973).

Em 1886, em *Los Pazos de Ulloa*, Emilia Pardo Bazán apresenta um romance escrito nos moldes naturalistas. Nesse romance, a autora descreve um mundo galego em decomposição, a decadência de uma classe social (BRAVO-VILLANSANTE, 1973):

¡Estamos frescos!, pensó el viajero, que si no acertaba a calcular lo que anda un can en una carrera, barruntaba que debe ser bastante para un caballo. En fin, en llegando al crucero vería los Pazos de Ulloa... Todo se le volvía buscar el atajo, a la derecha... Ni señales. La vereda, ensanchándose, se internaba por tierra montañosa, salpicada de manchones de robledal y algún que otro castaño todavía cargado de fruta: a derecha e izquierda, matorrales de brezo crecían desparramados y oscuros. Experimentaba el jinete indefinible malestar, disculpable en quien, nacido y criado en un pueblo tranquilo y soñoliento, se halla por vez primera frente a frente con la ruda y majestuosa soledad de la naturaleza, y recuerda historias de viajeros robados, de gentes asesinadas en sitios desiertos.
- ¡Qué país de lobos! - dijo para sí, téticamente impresionado (PARDO BAZÁN, 1886, s/p)⁴⁹.

Além disso, tem-se uma natureza brava e silvestre, assim como os personagens, ariscos e indômitos. Todo o ambiente é rústico aos olhos de um civilizado homem da cidade, de um sensível sacerdote e de uma delicada senhorita. Esses seres violentos, que mais se assemelham a feras que a pessoas representam o processo de animalização a se está submetida a natureza humana quando se abandona seus instintos (BRAVO-VILLASANTE, 1973).

Em 1887, Emilia Pardo Bazán publica *La madre naturaleza*, a segunda parte de *Los Pazos de Ulloa* e que, assim como este, tem a natureza não apenas como personagem, mas como protagonista. Nesse romance, tem-se a história de Manuela (filha de Nucha e Pedro) e Perucho (filho de Sabel e Pedro), que ignoram por completo que são irmãos e vivem uma história de amor. Após descobrirem sua verdadeira história, Perucho parte e Manuela decide entrar para um convento. Gabriel, tio de Manuela, que tinha intenções de casar-se com a sobrinha, culpa a natureza pelos acontecimentos, qualificando-a de madrasta, mais que de mãe (BAQUERO-GOYANES, 1971). Baquero Goyanes (1971) salienta que em *La madre naturaleza* há uma clara inspiração em *Pablo y Virginia* (1787), de Bernardin de Saint-Pierre. Perucho e Manuela crescem juntos, como irmãos, em uma clara referência ao casal da obra de Saint-Pierre. De acordo com o teórico, ainda, essas referências aparecem já em *Los Pazos de*

⁴⁹ PARDO BAZÁN, Emilia. *Los Pazos de Ulloa*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía, 1886. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-pazos-de-ulloa--0/>. Acesso em: 28 set. 2018.

Ulloa, quando Manuela e Perucho, ainda crianças, se amavam tanto que a mútua visão era cheia de alegria, tal como é descrito entre os protagonistas do romance francês.

González Hernando (2017) defende a tese de que *La madre naturaleza* não é um romance naturalista, mas como escreve Barroso (1973, p. 30 *apud* González Hernando, 2017, p. 6), seria “*al estilo naturalismo español: un naturalismo tenue, y hasta optimista, más forma que de fondo*”. Nesse contexto, González Hernando (2017) salienta que, tendo estudado os movimentos literários de sua época, Emilia Pardo Bazán se sentiu seduzida pela corrente naturalista, a qual adotou, ainda que não em toda a sua pureza. Em seus romances, a autora aplicou características próprias do naturalismo francês, mas sempre a partir de sua visão católica do mundo, renegando o pessimismo próprio do fatalismo materialista e da filosofia determinista em que todos os eventos são o resultado inevitável de causas prévias, sobre os quais a vontade humana não pode exercer nenhuma influência. Desse modo, Emilia Pardo Bazán considerava exagerada na ideia da predeterminação da herança, visto que o determinismo supõe a negação da liberdade humana, ideia que é rechaçada pela teologia católica, doutrina que a autora seguia fielmente. Ademais, o pesquisador salienta que, como católica praticante que era, é possível que Emilia Pardo Bazán tivesse em mente o *Syllabus Errorum*, um documento publicado pela Santa Sé, durante o papado de Pio IX, que condenava conceitos como o naturalismo e o panteísmo. Dessa forma, para Emilia Pardo Bazán, o homem é livre, ainda que suscetível ao influxo da natureza e do meio que o rodeia e assim, a autora se afasta da perspectiva puramente determinista e introduz os conceitos de livre arbítrio e graça divina, sendo esta última a que liberou os personagens Perucho e Manuela do incesto cometido em *La madre naturaleza*, outorgando esperança cristã aos personagens (GONZÁLEZ HERNANDO, 2017).

Em 1911, Emilia Pardo Bazán publica seu romance *Memorias de un solterón*. Nesta obra, aparece a figura de “El compañero”, um rapaz tipógrafo, antecedente dos tipógrafos socialistas e anarquistas presentes nas obras de Pío Baroja. Este romance, conforme defende Bravo-Villasante (1973), já indica, de certa forma, um caráter revolucionário, para a época e uma inclinação no sentido de alteração da ordem estabelecida nas relações sociais e entre os sexos. Tal fato pode ser observado na relação de Feíta com o *solterón*, que com o intuito de tirá-la da miséria, propõe-lhe casamento, convencido de que o homem, quando decide casar-se está fazendo um favor à mulher. Feíta, entretanto, recusa o pedido de casamento, apresentando razões que vão ao encontro do ideário feminino da nova mulher. Anos mais tarde, para uma maior inversão de valores no romance, Feíta pedirá o *solterón* em casamento (PARDO BAZÁN, 2002).

Em 1900, Emilia Pardo Bazán começa a planejar seu romance *La Quimera*, que seria publicado em 1905. *La Quimera* foi uma obra celebrada por Miguel de Unamuno (1864-1936). Conforme lembra Denise DuPont (2007), em 1905, ano da publicação de *La Quimera*, Unamuno, muito entusiasmado com a leitura do romance, escreveu uma *review* sobre esse romance de Emilia Pardo Bazán no periódico madrilenho *La lectura*.

Baquero Goyanes (1971) salienta que esse período coincide com uma inclinação mais modernista da autora e, assim, um maior afastamento do naturalismo, tão presente em suas obras até então. *La Quimera* tem como protagonista um pintor chamado Silvio Lago, uma referência a um pintor real, galego, chamado Joaquín Vaamonde, que faleceu ainda jovem, acometido de tuberculose, em 1900, o que também ocorre ao protagonista do romance.

Emilia Pardo Bazán conheceu o jovem pintor quando ele foi a sua casa oferecer-se para ser seu pintor:

El joven Vaamonde a su retorno de Buenos Aires, donde emigró para ganarse la vida como obrero decorador, huyendo de un tutor que le dedicaba a la carrera militar, se dirige en 1898 a la Torre de Meirás con una carta de recomendación para pedir a la Pardo Bazán que le deje hacer un retrato suyo, que luego expuesto en la Corte para que valga encargos.

La Pardo accede y aunque no quiere posar, a la segunda sesión queda encantada de ver trabajar a su pintor, porque Vaamonde es hombre que transmite su extraordinario y nervioso espíritu a la obra. Tipo interesante le parece el joven pintorcito a la famosa modelo, niño genial por descubrir. Y súbitamente se encariña con el artista enamorado de su arte, como ella de su literatura (BRAVO-VILLASANTE, 1973, p. 232-233).

Quando Vaamonde adoeceu, foi encontrado em seu ateliê por sua mãe e por Emilia Pardo Bazán. No período em que Vaamonde estava, ainda, doente, vítima de tuberculose, Emilia Pardo Bazán viajou a Paris, a uma exposição e, ao regressar ao hotel, foi informada da morte do jovem pintor. No quarto do hotel, logo após receber a notícia, Emilia Pardo Bazán concebeu a ideia de seu romance *La Quimera*, inspirado não apenas na vida de Vaamonde, mas também em sua própria experiência sentimental, experimentando, assim, uma nova técnica de escrita, aprendida no final do século XIX:

Por la índole del trabajo a que Silvio Lago se dedicó, su medio social fue en efecto prontamente el más *smart*, y no negaré que su vida se prestaría a un picantísimo estudio de costumbres elegantes. A mí me atrajo en primer término el drama interior de su ensueño artístico; y por eso, lejos de sujetarme a la menuda realidad, no la he respetado supersticiosamente, adaptando lo externo a lo interno, procedimiento de todos los que pretenden reflejar la vida moral. No sería fácil aplicar nombres propios a los personajes de *La Quimera*, en el sentido que los curiosos exigen; y si asoman caras conocidas, se las ve tan normales y sonrientes como en visita o en el teatro; así las pintaba Silvio.

De la contemplación del destino de Silvio he sacado involuntariamente consecuencias religiosas, hasta místicas, que sin mezquinos respectos humanos vierto en el papel. No me complacen las novelas con fines de apología o propaganda; pero cuando, sin premeditación, se incorpora a la obra literaria lo que no quiero llamar *convicciones* ni *principios*, porque son vocablos intelectuales y militantes, sino *sentires* y *llamamientos*; si bajo la ficción novelesca palpita algún problema superior a los efímeros eventos que tejen el relato; si un instante el soplo divino nos cruza la sien, ¿por qué ocultarlo? ¿No es esto tan verdad como las funciones del organismo? (PARDO BAZÁN, 2012, s/p)⁵⁰.

Baquero Goyanes (1971) também salienta que *La Quimera* apresenta-se como uma das obras mais interessantes de Emilia Pardo Bazán por apresentar um voluntário distanciamento do naturalismo e uma aproximação da nova estética modernista. Essa proximidade pode ser percebida pelo empenho da escritora pelo êxito dos personagens, tons e ambientes refinados. Nesse momento de sua escrita, mais do que a verdade dos ambientes, Emilia Pardo Bazán, busca, como os modernistas, a beleza dos mesmos (BAQUERO GOYANES, 1971).

Os personagens principais de *La Quimera* são Silvio e as mulheres com as quais ele mantém um relacionamento amoroso – Clara Ayamonte e Espina Porcel. Clara Ayamonte se oferece para se casar com Silvio, e assim, sustentá-lo de modo a permitir que ele possa dedicar todo o seu tempo à sua arte. Entretanto, Silvio recusa o pedido de Clara e ela decide retirar-se em um convento. Espina Porcel, por sua vez, dirige a Silvio um amor extremamente ciumento e possessivo, tornando-o atormentado pelas suas frustrações profissionais. Esses três personagens se movem dentro de marcos muito artificialmente elaborados por Emilia Pardo Bazán, especialmente Espina Porcel, por suas características de perversidade, sensualidade, refinamento, esteticismo. Para essa personagem, a autora dispõe de cenários convencionais, artificialmente decorados, nos quais o prurido embelezador, modernista, refinado, frequentemente se lança em maneirismos e hipérboles.

Silvio, por sua vez, é um personagem misógino e egoísta, essas características persistem, mesmo quando ele está à beira da morte, quando pedem para que retirem o seu cachorro do quarto: “¿que se lleven a esta fiera... Que me la quiten... Parece una mujer!” (PARDO BAZÁN, 2012, s/p⁵¹). Assim, DuPont (2007) entende que Emilia Pardo Bazán faz de Silvio um personagem desagradável, fazendo com que ele também sofra nas mãos das mulheres por ele menosprezadas. Ainda, a pesquisadora destaca que no romance, Silvio tinha

⁵⁰ PARDO BAZÁN, Emilia. *La Quimera*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-quimera-0/>. Acesso em: 30 set. 2018.

⁵¹ PARDO BAZÁN, Emilia. *La Quimera*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-quimera-0/>. Acesso em: 30 set. 2018.

a crença de que as modelos femininas de seu florescente negócio estavam impedindo-o de ter uma verdadeira glória artística. Desse modo, Silvio foi forçado a remoer sua humilhação ao longo do romance de Emilia Pardo Bazán, sendo, ‘escravizado’ pelas modelos, especialmente por Espina Porcel, que promete introduzi-lo à sociedade parisiense, mas sadicamente atrasa, frustrando os planos de Silvio (DuPONT, 2007).

Miguel de Unamuno, conforme retoma DuPont (2007), descreve Silvio Lago como um artista idealista, que sofria de um intenso desejo de imortalidade. Na visão de Unamuno, essa ânsia de renome e fama não é senão uma enfermidade religiosa, é uma forma de fazer calar a devoradora sede de persistência eterna. Desse modo, Unamuno salienta o desejo de imortalidade entre os interesses presentes na criação artística do artista vivo (DuPONT, 2007).

Bravo-Villasante (1973) também retoma essa visão acerca de Silvio. Segundo ela, Silvio representa, antes de tudo, a ânsia pela imortalidade, um desejo de perduração, busca pela eternidade por meio da fama e da obra perfeita. Silvio, o protagonista, é um homem que trabalha com perseverança em busca de um ideal, não sendo válidos, em seu caso, as concepções acerca dos homens que fundaram o determinismo naturalista. O artista Silvio desprezava o dinheiro, as mulheres, e até mesmo, esquecia-se de comer, vivendo apenas sustentado por sua fé artística (BRAVO-VILLASANTE, 1973).

Como contista, Emilia Pardo Bazán tem uma imensa produção. A respeito de seus contos, a autora não apenas escreveu, como também teorizou sobre esse gênero literário. Emilia Pardo Bazán diferencia, como lembra Baquero Goyanes (1971), *cuento largo* de *novela corta*, considerando mais adequado que se fale de *cuento largo*. Na concepção da autora, o *cuento largo* não é um conto artificialmente dilatado, mas sensivelmente um relato, cujo tema exigiu mais páginas que o que normalmente se exige de um conto. A *novela corta*, por sua vez, deve atuar na sensibilidade do leitor com força de uma única vibração emocional.

Em 1898, Emilia Pardo Bazán escreveu uma série de contos sob o título *Cuentos de la Patria*, fortemente inspirados nos acontecimentos políticos de então e em um momento em que a autora exaltou seu patriotismo. Baquero Goyanes (1971) ressalta que a questão da perda das colônias em 1898 alude direta ou indiretamente aos contos: “*Vengadora*”, “*Entre razas*”, “*La exangue*”, enquanto que contos como “*La armadura*” apresentam um maior simbolismo, representando o que se pode pensar como uma atitude pré-1898, em que a voz narrativa remete a um passado aprisionador.

A autora publicou também séries de contos sob os títulos *Cuentos de Navidad y Reyes*, *Cuentos de la tierra*, *Cuentos de Marineda*, *Cuentos de amor*, *Cuentos Sacroprofanos*. Deve salientar que muito abundantes foram seus contos de temática rural, de ambiente galego, que

aparecem tanto sob o título de *Cuentos de la tierra* como sob o título de *Cuentos de Marineda*. O tom geral dessas narrativas, conforme defende Baquero Goyanes (1971) é duro e áspero. A temática rural se prestava à truculência, que de maneira geral, era evitada ou bem dosada em outras produções literárias de Emilia Pardo Bazán. De acordo com as tendências naturalistas seguidas por Emilia Pardo Bazán, a autora despe a vida rural do tradicional tom idealizante, mostrando os vícios e as paixões dos camponeses, representados como seres instintivos e até mesmo, bestiais (BAQUERO GOYANES, 1971).

Em 1900, Emilia Pardo Bazán publica seus *Cuentos Sacroprofanos*. Conforme lembra Bravo-Villasante (1973), a autora apresentou um violento prólogo a esses contos, uma vez que a intolerância espanhola causou agitação em torno das publicações de tais contos em revistas e periódicos e, diante disso, a autora, ao reuni-los em um único volume, não apenas quis desculpar-se, mas denunciar os censores. Diante disso, Emilia Pardo Bazán inicia justificando o porquê da escolha do nome *sacroprofanos* a seus contos:

porque lo de profano corrija lo de sacro, y nadie suponga que tales historietas y poemillas tienen pretensiones de enseñar o edificar. La precaución es, más que oportuna, indispensable, en país donde la escasa cultura y el propio encubierto pero general indiferentismo han engendrado una vidriosa e hipócrita suspicacia... y en todo ven impiedad tremenda... Objeto de sospechas odiosas, blanco de acusaciones inicuas el escritor que no sujeta su pluma – no al yugo de la Iglesia, sino a la ley de las torpes ambiciones de cualquier pandilla que suele tener por lema:

Nosotros somos los buenos.

Nosotros, ni más ni menos.

... Algún día, si Dios me da vida y tiempo de completar mi *Autobiografía literaria*..., me entretendré en narrar despacio la pavorosa tormenta que levantó uno de los *Cuentos* incluidos en el presente tomo *La sed de Cristo*. Exceptuando la novela del Padre Coloma *Pequeñeces*, puedo decir que en los últimos lustros, no se armó en España gazapera igual. Se habló bastante más de *La sed de Cristo* que se ha hablado ahora ¡ay! de la pérdida de Puerto Rico y Filipinas. En tres o cuatro meses no se aquietaron lenguas, plumas ni lápices... Vivas están muchas personas que tal vez no hayan olvidado cómo entonces demostró pena y dolor de escándalo, menos por lo que a mí afectaba, que por revelador del estado y nivel de la consciencia pública. Una nación que tanto tiene que hacer, tanto en qué pensar y tanto que castigar, y no sale de sus casillas sino ante menudencias de chismografía inquisi-pornográficas, ¡vive Dios que está muy enferma! Los sucesos han evidenciado, más trágicamente de lo que nadie pudo suponer, hasta donde la gangrena llegaba” (BRAVO-VILLASANTE, 1973, p. 230-231).

O conto “*La sed de Cristo*” a que se refere Emilia Pardo Bazán, na citação apresentada por Carmen Bravo-Villasante (1973), em sua obra *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán* foi, primeiramente, publicado no jornal “*El Imparcial*”, no dia 12 de abril de 1895. Tal conto apresenta a história de um Jesus que, prestes a morrer no Calvário, chama por Maria Madalena, e a ela diz que sente sede. Maria Madalena tenta, das mais diversas maneiras, saciar a sede de Jesus, antes de sua morte: primeiramente, com vinho, depois com ambrosia e,

por fim, com sangue. O próprio conto revela que esses três elementos simbolizam, respectivamente, a gula, o prazer e a vingança. Nesse contexto, é compreensível que, em um país católico e conservador, como a Espanha da época de Emilia Pardo Bazán, um conto com esses elementos, publicado em um jornal, fosse mais comentado que a perda de Porto Rico ou das Filipinas, uma vez que, ao apresentar, por meio do conto, um Jesus que sente outras sedes (sede de gula, sede de prazer e sede de vingança), a voz narrativa mostra ao leitor um Jesus que está no mesmo nível dos humanos, que, ao sentir o que humanos sentem, afasta-se de sua condição transcendente.

Entretanto, salienta-se que, possivelmente, prevendo que seu conto não seria bem visto por fiéis católicos, Emilia Pardo Bazán termina-o salientando que ele não tem valor e nem autenticidade diante dos ensinamentos da Igreja, devendo ser considerado como um sonho, ou uma lenda poética:

La tradición que acabo de referir no tiene ningún valor ante las enseñanzas de la Iglesia, ni la menor autenticidad, ni creo que deba considerarse más que como un sueño, invención o leyenda poética, encontrada en los papeles de un rabino que se convirtió al cristianismo. Magdalena no es aquí la santa; es únicamente figura o símbolo del pecador, que aún no conoce el camino verdadero, que aún lucha con los resabios del pecado (PARDO BAZÁN, 2001e, s/p)⁵².

Ademais, há de se destacar que Emilia Pardo Bazán, em sua ‘explicação’, ao final do conto, busca reforçar a imagem de pecadora, comumente atribuída a Maria Madalena pela igreja católica, colocando-a em uma condição de quem ainda desconhece o verdadeiro caminho e luta contra o pecado.

3.2.2 *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán

O romance *La Tribuna* (1882), de Emilia Pardo Bazán é um estudo de costumes populares sobre as *cigarreras*⁵³ em La Coruña. Os críticos são praticamente unânimes em relação a considerar este como um romance naturalista composto de acordo com os princípios de Zola (CHANDLER; SCHWARTZ, 1991). Com a publicação de seu romance *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán demonstrou que tinha uma grande capacidade de assimilar as tendências

⁵² PARDO BAZÁN, Emilia. *Cuentos sacroprofanos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001e. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-sacroprofanos--0/>. Acesso em: 29 set. 2018.

⁵³ Uma das definições atribuídas pelo dicionário da *Real Academia Española (RAE)* para o vocábulo *cigarrera* é: pessoa que faz ou vende cigarros. Definição de *cigarrera* disponível em: <http://dle.rae.es/?id=9C4q3iL>. Data de acesso: 12/11/2018. Devido à dificuldade em encontrar um termo correspondente adequado em língua portuguesa, optou-se, nesse trabalho, por manter o uso no original, conforme utilizado por Emilia Pardo Bazán em *La Tribuna*.

narrativas da época. Desse modo, o romance representa uma das primeiras manifestações de tendência realista-naturalista da literatura espanhola (ROMERO MASIÁ, 2007).

La Tribuna é um romance que representa um momento de transição entre uma sociedade pré-industrial e outra em momento de industrialização, sendo um exemplo ilustrativo das transformações sociais e culturais que deram lugar ao nascimento da sociedade industrial (DURÁN VÁSQUÉZ, 2007), sendo considerado o primeiro romance espanhol em que o operário, em sua condição de classe social, faz sua aparição sem ser pitoresco, e estando sujeito a uma estrita e severa realidade (OSBORNE, 1964). A autora, fiel à sua tradição naturalista, buscou documentar amplamente acerca das trabalhadoras da fábrica de tabacos de La Coruña⁵⁴, local onde se desenvolve a maior parte da narrativa (OSBORNE, 1964). Nesse sentido, *La Tribuna* adquire uma significação para além dos valores literários intrínsecos à obra, pelo fato de tratar-se de um documento testemunhal, de uma profunda análise de uma classe social, a classe das *cigarreras* da fábrica de tabacos. A visão que Pardo Bazán teve, e oferece ao leitor de seu romance, está mais afastada da imagem costumbrista e pseudo-folclórica de outros autores relativamente contemporâneos à autora e que também trataram, em suas obras, sobre *cigarreras* (ROMERO MASIÁ, 2007).

Para tal, Emilia Pardo Bazán foi à fábrica, durante dois meses, com o objetivo de observar *in loco* o trabalho das operárias do local, bem como seus costumes e linguagens. Da mesma maneira, com a intenção documentalista, a autora manteve-se informada, através da imprensa da época, da Revolução de 1868, pano de fundo político dos acontecimentos que são narrados no romance (OSBORNE, 1964). Ana Romero Masiá (2007) salienta que, em sua obra, Emilia Pardo Bazán descreve as diferentes atividades das *cigarreras* de forma muito minuciosa, e essa descrição é fruto de uma observação direta. Emilia Pardo Bazán foi à fábrica de tabacos, com o objetivo de conhecer o trabalho daquelas operárias, bem como suas condições de vida e suas principais preocupações. A autora não foi bem recebida pelas *cigarreras* logo no início de suas observações, mas tal situação se amenizou quando Emilia Pardo Bazán decidiu levar seu filho Jaime consigo à fábrica de tabacos (ROMERO MASIÁ, 2007).

Faz-se, aqui, relevante mencionar que a fabricação de tabaco foi explorada, na Espanha, pelo Estado, por meio da exclusividade de seu monopólio fiscal entre os anos de 1636 e 1985, quando ocorreu a liberação parcial do setor. Em 1882, ano em que o romance *La*

⁵⁴ A origem deste estabelecimento fabril situa-se no primeiro decênio do século XIX, no momento em que o governo de Carlos IV aprovou, constitucionalmente, a abertura de novas fábricas de tabaco, a fim de cobrir a alta demanda deste produto no país (ALONSO ÁLVAREZ, 1998).

Tribuna foi escrito, o setor responsável pela administração direta do monopólio da produção de tabacos era a *Dirección xeral de rendas estancadas*. O estabelecimento da fábrica de tabacos da Coruña está diretamente relacionado às mudanças nos gostos dos consumidores de tabaco, uma vez que, desde o início do século XIX, generalizou-se o tabaco para fumar, reduzindo-se, assim, o consumo do tabaco utilizado até meados do século XVIII, o tabaco para aspirar. A origem dessa fábrica remonta ao início do século XIX, possivelmente o ano de 1804. A fábrica da época de Emilia Pardo Bazán era um centro misto dedicado à elaboração de cigarros puros e cigarros de papel. A confecção dos distintos tipos de cigarros era feita de forma manual e com a ajuda de máquinas pequenas e rudimentares. A modernização das fábricas de tabaco na Espanha ocorreu após 1887, quando o Estado arrendou o monopólio do tabaco à Compañía Arrendataria de Tabacos – CAT (ROMERO MASIÁ, 2007).

A autora se referiu algumas vezes ao seu impulso de estudar e retratar, de uma maneira artística, pessoas e lugares por ela já conhecidos. No prefácio de seu romance *Un viaje de novios* (1881), mostra-se consciente das mudanças que o romance, enquanto gênero literário, experimentou, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, convertendo-se no gênero de maior interesse ao público:

La novela ha dejado de ser obra de mero entretenimiento, modo de enganar gratamente unas cuantas horas, ascendendo a estudio social, psicológico, histórico al cabo, estudio. Dedúcese de aquí una consecuencia que a muchos les sorprenderá: a saber, que no son menos necesarios al novelista que las galas de la fantasía la observación y el análisis [...]. En el día – no es lícito dudarlo – la novela es traslado de vida, y lo único que el autor pone en ella es su modo peculiar de ver las cosas reales (PARDO BAZÁN, 1973, p. 572 *apud* SOTELO VÁZQUEZ, 2002, p. 8).

“*Estudio*” e “*traslado de la vida*” são duas constantes que Emilia Pardo Bazán visa respeitar ao longo de sua trajetória como romancista. Ademais, a autora enfatiza a necessidade de um método mais rigoroso e científico, que reflita “*como epopeya que es, la naturaleza y la sociedad, sin escamotear la verdade para sustituirla con ficciones literárias más o menos bellas*” (PARDO BAZÁN, 1973, p. 719 *apud* SOTELO VÁZQUEZ, 2002, p. 8). Pode-se considerar que desse seu modo de pensar, desse seu propósito ao escrever seus romances, vinculados ao estilo naturalista, especialmente entre os anos 1881 e 1887, insere-se a escrita de *La Tribuna*. Sobre essa questão, Emilia Pardo Bazán falou que

[...] Al escribir *La Tribuna*, me guiaban iguales propósitos que al trazar las páginas de *El Cisne*: estudiar y retratar en forma artística gentes y tierras que conozco, procurando huir del estrecho provincialismo, para que el libro sea algo más que pintura de usanzas regionales y aspire al honroso dictado de novela (PARDO BAZÁN, 1973, p. 670 *apud* SOTELO VÁZQUEZ, 2002, p. 8).

Como assinala Soletto Vázquez (2002), para Emilia Pardo Bazán, o único caminho possível como romancista era aceitar e empregar os métodos modernos de estudo e análise, sem renunciar à tradição literária nacional. Esta foi a forma como Emilia Pardo Bazán encontrou para criar um verdadeiro romance nacional, como já tinham outros países europeus. No contexto espanhol, a Espanha já havia tido um período de esplendor nos séculos XVI e XVII, com obras como *El Lazarillo* e *El Quijote*, porém, estava em um momento em que precisava de uma renovação e adequação aos novos tempos, sem renunciar à sua identidade, mas levando em consideração as características essenciais que Pérez Galdós havia destacado em 1870, em seu texto *Observaciones sobre la novela contemporánea*, um manifesto do realismo espanhol. Neste texto, Pérez Galdós (1870) realiza uma espécie de uma radiografia do romance na Espanha à época de 1870, após a fracassada revolução de setembro de 1868. A partir de sua análise, na qual assinala as causas da carência de um verdadeiro romance nacional, como os produzidos na França ou na Inglaterra, Pérez Galdós (1870) propõe, em seu manifesto, as características que o romance *costumbrista* espanhol deveria reunir, a saber: ser realista, contemporâneo e deveria atender fundamentalmente à classe média, uma classe emergente da incipiente Revolução Industrial, e que, por sua vez, se converteria tanto na protagonista como no juiz do novo romance espanhol.

Salienta-se aqui o entendimento de Pérez Galdós (1870), de que o romance deveria retratar a classe média, vista, então, como a classe que determina o movimento político e o movimento econômico da sociedade. Ademais, ao considerar a classe média como o grande modelo e fonte inesgotável para a narrativa romanesca, Pérez Galdós (1870) enfatiza que as agitações que envolvem essa classe social também são matéria prima dos romances. Emilia Pardo Bazán tinha, de acordo com Soletto Vázquez (2002), um entendimento semelhante acerca da tarefa do romancista, compreendendo que os romancistas têm sua tarefa definida em um duplo sentido, atendendo tanto ao estudo do meio ambiente quanto à análise psicológica das paixões e sentimentos humanos. Em seu ensaio intitulado “... y último”, presente em *La cuestión palpitante*, Emilia Pardo Bazán reflete, conforme lembra Soletto Vázquez (2002) acerca da configuração do personagem romântico, enfatizando a importância do estudo psicológico preciso e minucioso, estabelecendo, assim, sua supremacia diante dos aspectos físico e fisiológico:

Tocante al naturalismo en general, ya queda establecido que, descartada la perniciosa herejía de negar la libertad humana, no puede imputársele otro género de delito: verdad que éste es grave, como que anula toda responsabilidad, y por consiguiente, toda moral; pero semejante error no será inherente al realismo mientras la ciencia positiva no establezca que los que nos tenemos por racionales

somos bestias horribles e inmundas como los *yahús* de Swift, y vivimos esclavos del ciego instinto y regidos por las sugerencias de la materia. Antes al contrario, de todos los territorios que puede explorar el novelista realista y reflexivo, el más rico, el más variado e interesante es sin duda el psicológico, y la influencia innegable del cuerpo en el alma y viceversa, le brinda magnífico tesoro de observaciones y experimentos (PARDO BAZÁN, 2000b, s/p).⁵⁵

Destaca-se, conforme já mencionado e confirmado por esse trecho, que Emilia Pardo Bazán não era muito adepta do determinismo naturalista, uma vez que este nega o livre arbítrio e, nesse aspecto, o naturalismo acaba por estar em desacordo com o posicionamento religioso – católico – da autora. Nesse sentido, conforme lembra Sotelo Vázquez (2002), Emilia Pardo Bazán não era partidária de um naturalismo como proposto por Zola, tendo preferencia pelos irmãos Goncourt.

Emilia Pardo Bazán defende que os personagens produzidos pelos irmãos Goncourt parecem ser mais “*personas de carne y hueso, semejantes a muchos individuos que a cada paso encontramos en la vida real*” (PARDO BAZÁN, 2000b, s/p)⁵⁶:

Los personajes de los Goncourt no son tan automáticos; parecen más caprichosos, más inexplicables para el lector; proceden con independencia relativa y, sin embargo, no se nos figuran maniqués ni seres fantásticos y soñados, sino personas de carne y hueso, semejantes a muchos individuos que a cada paso encontramos en la vida real, y cuya conducta no podemos predecir con certeza, aun conociéndoles a fondo y sabiendo de antemano los móviles que en ellos pueden influir. La contradicción, irregularidad e inconsecuencia, el enigma que existe en el hombre, lo manifiestan los Goncourt mejor quizá que sus ilustres émulos (PARDO BAZÁN, 2000b, s/p)⁵⁷.

É importante salientar que essa reflexão acerca da literatura produzida pelos irmãos Goncourt foi feita por Emilia Pardo Bazán em um texto intitulado “*Los Hermanos Goncourt*”, presente em seu livro “*La cuestión palpitante*”. Emilia Pardo Bazán salienta, em seu texto, que na Espanha, os irmãos Goncourt eram conhecidos apenas como “*los Goncourt*”. Os irmãos Goncourt eram Edmundo e Julio Goncourt, e trabalhavam juntos, produzindo romances e obras históricas, até o falecimento de Julio. Os irmãos viviam extremamente unidos, fundiam seus estilos, de forma que o público acreditava que era apenas um escritor. Após a morte de Julio, Edmundo Goncourt escreveu o romance *Los Hermanos Zemganno*, uma obra que simbolizou esta fraternidade intelectual, representada, em seu romance, por dois

⁵⁵ PARDO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000b. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-cuestion-palpitante--0/>. Acesso em: 27 set. 2018.

⁵⁶ PARDO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000b. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-cuestion-palpitante--0/>. Acesso em: 27 set. 2018.

⁵⁷ PARDO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000b. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-cuestion-palpitante--0/>. Acesso em: 27 set. 2018.

irmãos ginastas, que executavam, no circo em que trabalhavam, os exercícios de forma conjunta, com muita força e destreza, chegando a ser uma única alma em dois corpos (PARDO BAZÁN, 2000b, s/p)⁵⁸.

Ademais, Emilia Pardo Bazán destaca, em seu texto, que Edmundo Goncourt foi a primeira pessoa a se referir como *documentos humanos* aos fatos observados pelos romancistas para, a partir deles, fundamentar suas criações. Nesse sentido, a autora se refere aos irmãos Goncourt utilizando um termo criado por ela mesmo: *sensacionalistas*. De acordo com a autora corunhesa, nem todos os realistas ou naturalistas seguem o padrão de Zola, e nesse quesito está a originalidade dos Goncourt. Os irmãos, segundo ela, se sobressaíam pela cópia com vivos toques de realidade sensível e, nas ocasiões em que se utilizavam do real como matéria primeira, o faziam para extrair sua individualidade, para mostrá-lo por meio de seu temperamento (PARDO BAZÁN, 2000b, s/p)⁵⁹.

Ainda, Emilia Pardo Bazán salientou a importância da *impessoalidade* narrativa. Esse tema foi fruto de reflexões, por parte da autora, em seu texto intitulado “*Flaubert*”, presente em seu livro *La cuestión palpitante*. Nesse texto, Emilia Pardo Bazán salienta que Gustave Flaubert viu o mundo sem nenhuma ilusão de ótica, ao contrário de outros escritores e, como exemplo, cita Balzac que, aos olhos da romancista corunhesa, olhava o mundo por meio de lentes que, por mais que não alterassem a forma, aumentavam as proporções do que estava sendo visto.

A *impessoalidade* narrativa, como bem salienta Sotelo Vázquez (2002), estava alinhada ao discurso indireto livre, o qual Emilia Pardo Bazán começou a empregar, ainda que forma tímida, em seu romance *La Tribuna*. Sobre esse conceito, a própria Emilia Pardo Bazán escreve que

[...] Si exceptuamos a Daudet, todos los naturalistas y realistas modernos imitan a Flaubert en la *impersonalidad*, reprimiéndose en manifestar sus sentimientos, no interviniendo en la narración y evitando interrumpirla con digresiones o racionios. Zola extremó el sistema perfeccionándolo. Fácilmente se advierte, al leer una novela cualquiera, cómo los pensamientos de los personajes, aun siendo verdaderos y sutilmente deducidos, salen bañados y cubiertos de un barniz peculiar al autor, pareciendo que es éste, y no el héroe, quien discurre. Pues Zola -y aquí empiezan sus innovaciones- presenta las ideas en la misma forma irregular y sucesión desordenada, pero lógica, en que afluyen al cerebro, sin arreglarlas en períodos oratorios ni encadenarlas en discretos razonamientos; y con este método hábil y difícilísimo a fuerza de ser sencillo, logra que nos forjemos la ilusión de *ver pensar* a sus héroes. Es indudable que la idea, despertada rápidamente al choque de

⁵⁸ PARDO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000b. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-cuestion-palpitante--0/>. Acesso em: 27 set. 2018.

⁵⁹ PARDO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000b. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-cuestion-palpitante--0/>. Acesso em: 27 set. 2018.

la sensación, habla un lenguaje menos artificioso del que empleamos al formularla por medio de la palabra; y si alguna vez la lengua va más allá que el pensamiento, por lo general las percepciones del entendimiento e impulsos de la voluntad son violentos y concisos, y la lengua los viste, disfraza y atenúa al expresarlos. Los novelistas cuando levantaban la cubierta de las molteras (como Asmodeo los tejados) y querían mostrarnos su interior actividad, empleaban perífrasis y circunloquios que Zola ha sido tal vez el primero en suprimir, procediendo como los confesores, que si el penitente por vergüenza o deseo de coonestar su conducta, busca rodeos y anda a caza de frases ambiguas y palabras obscuras, suelen rasgar los tules en que se envuelve el alma, y decir el vocablo propio, de que el pecador no osaba servirse (PARDO BAZÁN, 2000b, s/p)⁶⁰.

Destaca-se, neste trecho, o entendimento de Emilia Pardo Bazán de que todos os naturalistas e realistas modernos imitam Gustave Flaubert no que diz respeito à questão da *impessoalidade* narrativa. Émile Zola, por sua vez, no entendimento de Emilia Pardo Bazán, foi quem levou esse método ao extremo, aperfeiçoando-o. Segundo a autora, a apresentação de ideias de forma irregular e com uma sucessão desordenada, mas ainda assim, preservando as leis da lógica, permitem que o leitor tenha a impressão de estar vendo o personagem pensar, como se o pensamento do personagem pudesse ser acompanhado pelo leitor, por meio dessa técnica, a qual será desenvolvida, ainda que de forma incipiente, em *La Tribuna*.

O romance *La Tribuna* foi escrito na Granja Meirás, e finalizado em outubro de 1882. Este é o terceiro romance de Emilia Pardo Bazán, escrito após *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina* (1879) e *Un viaje de novios* (1881). *La Tribuna*, conforme lembra Sotelo Vázquez (2002), foi escrita no compasso dos primeiros debates sobre o naturalismo e poucos meses antes da aparição dos artigos publicados por Emilia Pardo Bazán no jornal diário madrilenho “*La Época*”, entre novembro de 1882 e abril de 1883, e que posteriormente, foram organizados em livro, em junho de 1883, com prólogo de Leopoldo Alas⁶¹ (“Clarín”), sob o título de *La cuestión palpitante*.

No dia 16 de abril de 1898, Emilia Pardo Bazán concedeu uma entrevista a Gómez Carrillo, do jornal *Madrid Cómico*, para a seção “*Intimidades madrilenas*”. Nessa ocasião, segundo Sotelo Vázquez (2002), a autora falou acerca do método que utilizou para escrever *La Tribuna*, salientando que esse ainda era um método pouco utilizado na Espanha, mas muito utilizado na França:

La Tribuna la escribí con pasión artística, empleando en su preparación un sistema muy poco usual entonces en España y ya en Francia adoptado con frecuencia por los

⁶⁰ PARDO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000b. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-cuestion-palpitante--0/>. Acesso em: 27 set. 2018.

⁶¹ Leopoldo Alas (1852-1901), mas conhecido como “Clarín”, pseudônimo que utilizava para assinar artigos de crítica literária nos jornais da capital. O pessimismo, pulsante e sutil, de Clarín, se baseava em um culto por valores ideais, acabou por influenciar os escritores da *Generación del 1898* (PRAMPOLINI, 1941).

maestros del realismo: el sistema de observación detallada y del verdadero análisis del modelo vivo en todos los momentos interesantes de su vida, y sobre todo en el medio ambiente en que se mueve y cuya influencia naturalista contribuye a su evolución personal. Durante días fui a la fábrica de Tabacos de La Coruña, para examinar a las obreras, y eso causaba extrañeza por la persistencia que yo lo hacía (SOTELO VÁZQUEZ, 2002, p. 12).

Nessa entrevista, Emilia Pardo Bazán deu destaque às suas observações detalhadas e à análise das pessoas para a constituição de sua obra, acrescentando, ao final da entrevista, que “*La Tribuna* es una novela algo brutal, por lo mismo que es un estudio veracísimo” (SOTELO VÁZQUEZ, 2002, p. 12). Com isso, a autora pretendia salientar que, por mais chocante e assustadora que algumas partes do romance pudessem ser, consistiam de uma observação empírica, um retrato fiel da realidade da vida e do cotidiano laboral das *cigarreras* de La Coruña.

Ao tratar do romance *La Tribuna*, deve-se ter em mente que a obra foi escrita em um período em que teve lugar, na Europa, um franco desenvolvimento urbano. Nessa época, houve uma significativa expansão das cidades e, conseqüentemente, a consolidação e desenvolvimento de atividades econômicas propriamente urbanas – tais como o comércio, a indústria e serviços em geral –, que viram seu momento áureo amparado no processo de industrialização que estava se gerando no continente. O crescimento urbano e a industrialização andam, historicamente, de mãos dadas, e tiveram como primeiros protagonistas países como Alemanha, Bélgica, Grã-Bretanha, Luxemburgo, Países Baixos, além de regiões como Lorena, Liguria, a comarca de Paris e Piemonte. Em outras regiões da Europa, entretanto, esse processo, em todo o seu conjunto, foi mais tardio e não ocorreu de maneira generalizada até fins do século XIX e primeiro terço do século XX. A consolidação das atividades econômicas de caráter industrial e comercial trouxe consigo a proletarização de grande parte da população, bem como a formação de uma classe operária que protagonizou grande parte desse período (FREÁN HERNÁNDEZ, 2003).

No caso de La Coruña, desde os fins do século XIX e primeiro terço do século XX, a cidade vivenciou um crescimento que a levou dos 27000 habitantes em 1857 para mais de 90000 habitantes em 1940. O romance de Emilia Pardo Bazán, ambientado durante o Sexênio Democrático (1868-1874), uma época em que a população de La Coruña rondava os 30000 residentes, era uma cidade com uma burguesia pujante e com um proletariado incipiente e ativo (FREÁN HERNÁNDEZ, 2003).

O crescimento urbano de La Coruña deu lugar à formação e ao desenvolvimento de bairros de trabalhadores, com características muito singulares. Esses bairros proletários, como

é o caso do bairro onde vivia a protagonista de *La Tribuna* – Amparo – sofriam carências, principalmente higiênicas, uma vez que suas ruas estavam sem pavimentação e as casas não tinham luz elétrica, entre outras carências. Algumas casas tinham dimensões reduzidas e acomodavam um elevado número de pessoas. Tanto as casas superpopulosas como os bairros eram cenários para o desenvolvimento de práticas sociais. Tal sociabilidade, de tipo informal e espontâneo, ocorria entre indivíduos em situação sociolaboral semelhantes, uma vez que, além do vínculo familiar ou do fato de habitarem nas proximidades, compartilhavam, também, um âmbito laboral comum, o que, na narrativa de Emilia Pardo Bazán, é representado pela fábrica de tabacos de La Coruña, a fábrica *Palloza* (FREÁN HERNÁNDEZ, 2003).

Esta fábrica foi originada no primeiro decênio do século XIX, em um momento em que o governo de Carlos IV aprovou, constitucionalmente, a cidade como sede de uma das fábricas de tabaco que viriam suprir a demanda do produto no conjunto do país. Ademais, salienta-se que a existência de um porto com um importante tráfego comercial, a disponibilidade de terrenos por parte da Fazenda Real, a existência de mão de obra especializada para a elaboração de tabacos foram todos fatores que influenciaram decisivamente na eleição de La Coruña como sede da fábrica de tabacos que se estabeleceu no noroeste peninsular (FREÁN HERNÁNDEZ, 2003).

De acordo com Óscar Freán Hernández (2003), a fábrica ficava situada extramuros da cidade, nas proximidades do bairro popular de Santa Lucia. Na fábrica, as *cigarreras* ficavam em uma ampla sala organizadas em várias fileiras e, cada uma delas dispunha de uma cadeira e sua correspondente mesa de trabalho, com os materiais necessários para a confecção dos cigarros. Destaca-se que a disposição em filas facilitava a relação, especialmente, com as companheiras de mesa, ainda que entre todas elas existisse uma espécie de camaradagem e companheirismo, como Emilia Pardo Bazán evidencia em seu romance (FREÁN HERNÁNDEZ, 2003).

Ademais, havia em La Coruña, em fins do século XIX, espaços de sociabilidade laboral, as chamadas *casetas*, nas quais se reuniam os trabalhadores do mar, que representavam um importante coletivo em uma cidade portuária como La Coruña. Nesses espaços, desenvolviam-se atividades, durante as reuniões, assim como se desenvolviam atividades durante o trabalho, em especial, leituras coletivas. Em um espaço onde a maioria dos operários não havia aprendido a ler e a escrever, a informação que eles recebiam, por meio da imprensa e do acesso a livros, chegava a eles por intermédio da escuta atenta às leituras realizadas por algum de seus companheiros (FREÁN HERNÁNDEZ, 2003).

Freán Hernández (2003) destaca que a prática do recreio e do ócio também era uma atividade social praticada pelos operários da fábrica de tabacos de La Coruña. Nesse contexto, as tabernas representavam espaços de sociabilidade popular que, na visão de Carlos Serrano (1991), eram os únicos lugares possíveis de encontro, o único prazer acessível aos trabalhadores e também, o único espaço que representava o signo mais autêntico de sua identidade.

Jorge Uría (1991), por sua vez, entende que as tabernas e a vida cotidiana do proletariado formavam um amálgama dificilmente distinguível. As tabernas, dessa forma, foram se transformando em cenários de discussões políticas, em espaços de reivindicações e do que, acabaria por ser uma intensa atividade do movimento operário durante o fim do século que antecedeu a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

De todos esses espaços ocupados pelo proletariado e presentes em *La Tribuna*, salienta-se o bairro e a fábrica por serem os âmbitos em que Amparo, a protagonista do romance se move, exercendo uma sociabilidade operária de caráter espontâneo e informal (FREÁN HERNÁNDEZ, 2003).

Em *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán apresenta a história de Amparo, uma jovem que, ainda na adolescência, começou a trabalhar na fábrica de La Coruña. Sua atuação como revolucionária faz com que se torne conhecida como ‘La Tribuna’ entre as operárias de La Coruña. Esta obra, de acordo com Marisa Sotelo Vázquez (2002) destaca-se, na literatura espanhola, não apenas como um testemunho histórico, mas também pelo protagonismo operário feminino. Ademais, deve-se salientar a dimensão simbólica da protagonista, Amparo, por representar o processo de liberação feminina por meio do próprio trabalho e independência econômica (SOTELO VÁZQUEZ, 2002).

Amparo, que carrega esse nome em homenagem a Nossa Senhora do Amparo – protetora das *cigarreras* – teve uma infância pobre, marcada por certo grau de determinismo biológico e ambiental. Seu pai, o senhor Rosendo, era *barquillero*⁶², e sua mãe, uma *cigarrera*. De origem pobre, Amparo começou a trabalhar na fábrica quando sua mãe adoeceu, ficou acamada e impossibilitada de prosseguir com seu trabalho no estabelecimento fabril. As condições de vida ficaram difíceis, uma vez que apenas o pai de Amparo se

⁶² A definição de *barquillero* apontada pela *Real Academia Española (RAE)* é: a pessoa que “pessoa que fabrica ou vende *barquillos*”. Definição de *barquillero* disponível em: <http://dle.rae.es/?id=56LiKTm>. Acesso em: 12 nov. 2018. *Barquillo*, por sua vez, é definido, pela *Real Academia Española (RAE)* como “folha fina de massa feita com farinha, sem fermento, açúcar ou mel e, que deve ter a forma de um canudo. Possui esse nome por ser o diminutivo de *barco*, uma vez que, originalmente tinha a forma convexa ou de um barco”. Definição de *barquillo* disponível em: <http://dle.rae.es/?id=56Lufe7>. Acesso em: 12 nov. 2018. Em razão da dificuldade em encontrar um termo correspondente adequado em língua portuguesa, optou-se por utilizar, neste trabalho, o mesmo vocábulo empregado por Emilia Pardo Bazán em seu livro *La Tribuna*.

mantinha como o responsável pelo sustento da família, e o valor que a mãe de Amparo ficou recebendo por ocasião de sua doença era um valor muito baixo:

Tres años antes, la imposibilitada estaba sana y robusta y ganaba su vida en la Fábrica de Tabacos. Una noche de invierno fue a jabonar ropa blanca al lavadero público, sudó, volvió desabrigada y despertó tullida de las caderas.
- Un aire, señor – decía ella al médico.
Quedóse reducida la familia a lo que trabajase el señor Rosendo: el real diario del *fondo de Hermandad* de la Fábrica recibía la enferma no llegaba a medio diente (PARDO BAZÁN, 2002, p. 57).

O trecho citado, já no início do romance, demonstra as difíceis condições de vida em que Amparo e sua família se encontravam. A família viu-se obrigada a pensar em um trabalho para a jovem Amparo, que ainda não trabalhava quando sua mãe adoeceu. A princípio, sua mãe desejou, para a menina, um trabalho sedentário, mas já era tarde, a jovem era afeita a ‘escapadas’ pela rua, era um tanto quanto rústica, e dessa forma, não restou outra opção para jovem do que seguir os passos da mãe e trabalhar na fábrica como *cigarrera*:

Cuando la madre se vio encamada quiso poner a la hija al trabajo sedentario; era tarde. La planta rústica no se sujetaba ya al espaldar. Amparo había ido a la escuela en sus primeros años, años de relativa prosperidad para la familia, sucediéndole lo que a la mayor parte de las niñas pobres, que al poco tiempo se cansan sus padres de enviarlas y ellas de asistir, y se quedan sin más habilidad de lectura, cuando son listas, y unos rudimentos de escritura. De aguja apenas sabía Amparo nada. La madre se resignó con la esperanza de colocarla en la Fábrica. “Que trabaje – decía – como yo trabajé.” Y al murmurar esta sentencia suspiraba, recordando treinta años de incesante afán (PARDO BAZÁN, 2002, p. 59).

Observa-se, aqui, tanto a referência ao pouco tempo de instrução formal a que Amparo teve acesso, tanto pelas condições econômicas da família quanto pela falta de investimento dos pais em manter as filhas nas escolas, possivelmente pela falta de acesso à educação formal que eles mesmos tiveram. Acrescenta-se a isto a ideia da época, de que o estudo não era algo para mulheres, restando para a população feminina apenas o espaço do lar, o cuidado da casa e dos filhos. Ademais, deve-se ter em mente que esse trecho já apresenta um determinismo biológico, ao se referir à menina como *rústica* e um determinismo ambiental, ao apresentar as precárias condições de vida em que jovem foi criada, tanto no que se refere ao bairro pobre, com espaços utilizados pelo coletivo, como pelo pouco entendimento dos pais acerca da importância da educação formal.

O dia em que Amparo foi admitida como funcionária na fábrica, houve uma grande comemoração em sua casa.

Hizo Borrén, en efecto, la recomendación a su prima, que se la hizo al contador, que se la hizo al jefe, y Amparo fue admitida en la Fábrica de cigarros. El día en que recogió el nombramiento hubo en casa del barquillero la fiesta acostumbrada en casos semejantes, fiesta no interior a la que celebrarían si se casase la muchacha. Hizo la madre decir una misa a Nuestra Señora del Amparo, patrona de las cigarrerías; y por la tarde fueron convidados a un asiático festín el barbero de enfrente, Carmela, su tía, y la señora Porreta la comadrona: hubo empanada de sardina, bacalao, vino de Castilla, anís y caña a discreción, rosolí⁶³, una enorme fuente de papas de arroz con leche (PARDO BAZÁN, 2002, p. 83).

Arranjar um emprego significava muito para Amparo e sua família. Para além das dificuldades econômicas que a família enfrentava, conseguir uma inserção na fábrica representava conseguir uma ocupação mais formal para a jovem que, apesar de ajudar seu pai no seu trabalho como *barquillero*, a menina passava grande parte de seu tempo em andanças pela rua, fora de casa:

- ¿Y tú, qué haces, señorita de Rosendez? – interrogó Baltasar –. ¿Andar de calle en calle canturreando? Bonito oficio, chica; me parece a mí que tú...
- ¿Y qué quiere que haga? – replicó ella.
- Encajes, como tu amiguita.
- ¡Ay!, no me aprendieron.
- ¿Pues que te aprendieron⁶⁴, hija? ¿Coser?
- ¡Bah! Tampoco. Así, unas puntaditas...
- ¿Pues qué sabes tú? ¿Robar los corazones?
- Sé leer muy bien y escribir regular. Fui a la escuela, y decía el maestro que no había otra como yo. Le leo todos los días *La Soberanía Nacional* al barbero de enfrente (PARDO BAZÁN, 2002, p. 79-80).

Este trecho apresenta uma conversa entre Amparo e Baltasar, um rapaz rico, por quem Amparo acaba se apaixonando, de quem engravida e por quem é abandonada grávida. Essa conversa, antes da contratação de Amparo na fábrica de cigarros, evidencia as ‘escapadas’ de Amparo, o que, na visão de Sotelo Vázquez (2002), esses passeios estavam relacionados com o seu desejo de ‘escapar’ da casa que habitava, juntamente com seus pais, eles teriam permitido que a personagem conhecesse essa ‘outra’ Marineda’, a Marineda burguesa, com melhores condições de vida, que ela passou a desejar para si, a admirar, a almejar, mas que nunca conseguiu integrar.

Ainda, ressalta-se, como evidencia esse trecho, que mais uma vez, o pouco acesso à instrução formal aparece no romance de Emilia Pardo Bazán. Apesar do aparente esforço e dedicação da jovem ser ressaltado, até mesmo por ser considerada a melhor aluna da turma, a ela não foi possível dar continuidade a seus estudos, tendo adquirido bem apenas a habilidade

⁶³ Licor à base de aguardente, açúcar, canela, anis e outros ingredientes aromáticos.

⁶⁴ A própria edição de *La Tribuna* utilizada para este trabalho explica, em nota de rodapé, que a utilização de *aprendieron*, neste caso, ao invés de *enseñaron*, deve-se a uma frequente utilização galega.

da leitura, e a habilidade da escrita é, de acordo com a própria protagonista, regular. A referência à leitura do jornal *La Soberanía Nacional*⁶⁵ que Amparo fazia diariamente para o barbeiro pode ser pensada como uma antecipação, na narrativa, das leituras que Amparo fará, no decorrer do romance, às operárias da fábrica.

Amparo madrugó para asistir a la Fábrica. Caminaba a buen paso, ligera y contenta como el que va a tomar posesión del solar paterno. Al subir la cuesta de San Hilario, sus ojos se fijaban en el mar, sereno y franjeado de tintas de ópalo, mientras pensaba en que iba a ganar bastante desde el primer día, en que casi no tendría aprendizaje, porque al fin los puros la conocían, su madre le había enseñado a envolverlos, poseía los heredados chismes del oficio, y no le arredraba la tarea. Discurriendo así, cruzó la calzada y se halló en el patio de la Fábrica, la vieja *Granera*. Embargó a la muchacha un sentimiento de respeto. La magnitud del edificio compensaba su vetustez y lo poco airoso de su traza; y para Amparo, acostumbrada a venerar la Fábrica desde sus tiernos años, poseían aquellas murallas una aureola de majestad, y habitaba en su recinto un poder misterioso, el estado, con el cual sin duda era ocioso luchar, un poder que exigía obediencia ciega, que a todas partes alcanzaba y dominaba a todos. El adolescente que por primera vez huella las aulas experimenta algo parecido a lo que sentía Amparo (PARDO BAZÁN, 2002, p. 84-85).

Amparo dirigiu-se à fábrica de cigarros para o seu primeiro dia de trabalho cheia de expectativas. Sua relação para com a fábrica era muito idealizada: Amparo venerava a fábrica, sentindo por esse espaço um temor quase religioso. No que se refere a suas expectativas, observa-se uma jovem ingênua e que ainda não tinha percebido, apesar de ter sua mãe acamada, as artimanhas que envolvem o mundo do trabalho e a exploração dos trabalhadores.

Aos poucos, Amparo foi percebendo, tanto a fábrica como o mundo do trabalho, no seu aspecto mais cru e real. Já no seu primeiro dia, reparou o quanto trabalhar durante muitas horas, de maneira repetitiva, causava dores no corpo: “*Al salir de la Fábrica, le dolía a Amparo la nuca, el espinazo, el pulpejo de los dedos*” (PARDO BAZÁN, 2002, p. 86). Ademais, Amparo começou, com o tempo a perceber que a fábrica, antes tão idealizada, venerada, podia ser um espaço entristecedor:

Por otra parte, el aspecto de aquellas grandes salas de cigarros era para entristecer el ánimo. Vastas estanterías de madera ennegrecida por el uso, colocadas en el centro de la estancia, parecían hileras de nichos. Entre las operarias, alineadas a un lado y a otro, había sin duda alguna rostros jóvenes y lindos; pero así como en una menestra se destaca la legumbre que más abunda, en la enorme ensalada femenina no se distinguían al pronto sino greñas incultas, rostros arados por la vejez o curtidos por el trabajo, manos nudosas como ramas de árbol seco (PARDO BAZÁN, 2002, p. 87).

⁶⁵ De acordo com informações da Biblioteca Nacional de España, o jornal *La Soberanía Nacional* foi um periódico fundado por Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880). Surgiu em 16 de dezembro de 1864, como um diário progressista, e existiu até 21 de junho de 1866. Em seu artigo de apresentação, o jornal se declarava como defensor do Partido Progressista e de suas políticas reformistas. Informações disponíveis na Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0005324474&lang=en>. Acesso em: 25 out. 2018.

Amparo começou a perceber, com o tempo, não apenas o ambiente triste da fábrica, mas o seu reflexo entre as operárias: juntamente com rostos lindos e jovens, havia rostos envelhecidos e curtidos pelo desgaste do trabalho na fábrica. Entretanto, pode-se perceber que Amparo foi tomada por um misto de sentimentos em relação ao seu trabalho. Ao mesmo tempo em que tinha esse tipo de percepção, sentia uma sensação de carinho pela fábrica, orgulho e apego, os quais não sabia explicar, mas reconhecia que esse sentimento estava relacionado à coletividade, à associação e à fraternidade do trabalho. Esse sentimento começou a invadir a jovem *cigarrera* a partir do momento em que ela começou a observar os semblantes das outras trabalhadoras que a rodeavam:

Fue conociendo los semblantes que la rodeaban, tomándose interés por algunas operarias, señaladamente por una madre y una hija que se sentaban a su lado. Medio ciega ya y muy temblona de manos, la madre no podía hacer más que *niños*, o sea la envoltura del cigarro; la hija se encargaba de las puntas y del corte, y entre las dos mujeres despechaban bastante, siendo muy de notar la solicitud de la hija y el afecto que se manifestaban las dos, sin hablarse, en mil pormenores, en el modo de pasarse la goma, de enseñarse el mazo terminado y sujeto ya con su faja de papel, de partir la moza la comida con su navaja, y de acercarla a los labios de la vieja (PARDO BAZÁN, 2002, p. 88).

O fato de observar suas colegas de trabalho, estando atenta para seus contratempos e para as dificuldades que cada uma passava em sua vida particular pode ter sido um fator decisivo que tornou Amparo uma liderança entre as *cigarreras*. Ademais, salienta-se que essa observação atenta, esse olhar para outro, estava acompanhado de um sentimento de coletividade e fraternidade do trabalho. Pode-se pensar que esse comportamento de Amparo está relacionado ao que, hoje em dia, se entende como sororidade. Suely Gomes da Costa (2004) enfatiza que os movimentos feministas criaram e propagaram, como expressão de sua identidade, a noção de *sororidade*, ou de irmandade. Essa ideia corresponde à força de unificação das mulheres, admitidas como iguais em sua biologia, aglutinadora de energias em uma luta comum contra a desigualdade em relação aos homens. Ademais, deve-se ter em mente que essa maneira de pensar a identidade biológica ganhou revisões a partir dos anos 1980 e assim, a noção de *sororidade* confirmou a homogeneização e a ocultação das diferenças e desigualdades entre as mulheres. Tais revisões, como salienta a pesquisadora, decorreram da crescente conscientização das diferenças e desigualdades no que se refere ao enquadramento político, às posições de classe, às questões étnico-raciais, às distâncias de gerações e às diferenças ideológicas (COSTA, 2004).

Amparo passa, então, a ler jornais para suas colegas de trabalho e, assim, a difundir os ideais republicanos na fábrica. Em especial, a *cigarrera* lia *El Vigilante Federal*, *órgano de la*

democracia republicana federal-unionista; El Representante de la Juventud Democrática e El Faro Salvador del Pueblo Libre. As leituras de Amparo despertavam, nas ouvintes, o desejo por liberdade, justiça social e pela república:

- Habiendo libertad no hay injusticias. ¡Olé por ella!
- “¿Qué piensan los que así resucitan arranques del agonizante despotismo militar, propios de épocas terroríficas que pasaron a la historia? ¿Se les ha figurado que estamos en aquellos siglos, cuando un señor tenía poder para abrir el vientre a sus vasallos...”
- Aquí se salió de madre el río. Exclamaciones, interjecciones, gritos y risas se cruzaron de un lado a otro; pero las risueñas estaban en minoría: dominaban las espantadas. Una vieja medio sorda se hizo una trompetilla con ambas manos, creyendo que sus oídos la engañaban.
- ¡Ave María de gracia!
- ¡En mi vida tal oí!
- ¡Abrir la barriga!
- No sería en tierra de cristianos, mujer.
- ¿Y eso fue a los pobrecitos civiles? – interrogó la sorda.
- ¡Chss! – gritó Amparo -. Aquí viene lo bueno, señores: “...abrir el vientre a sus vasallos para calentarse los pies con su sangre...”
- ¡Señor y Dios de los cielos!
- Parece que todo es estómago se me revolvió.
- ¡Pobre del pobre!
- ¡Cuándo vendrá la federal para que acaben esas infamias! (PARDO BAZÁN 2002, p. 106-107).

O acesso aos jornais republicanos, bem como sua leitura despertou em Amparo uma aguçada consciência de classe, a qual, por meio das leituras dos jornais às colegas de trabalho, foi transmitida às mesmas. Amparo começa a se destacar, cada vez mais, como uma importante ativista política dentro da fábrica, o que lhe rende a alcunha de *la Tribuna*. De acordo com Romero Masiá (2007), Amparo, a protagonista de *La Tribuna*, de certa forma, serve à autora como um meio para expressar suas ideias feministas, um tanto quanto avançadas para a época, uma vez que apresenta a protagonista como lutadora e defensora da tripla reivindicação da mulher: a atividade laboral, o ativismo político e a defesa da honra no mesmo nível que os homens (ROMERO MASIÁ, 2007).

À medida que as ideias republicanas e as reivindicações por igualdade começaram a se disseminar pela fábrica, a empresa viu a necessidade de proibir a leitura dos periódicos no ambiente fabril:

Si el heroísmo es cuestión de temperatura moral, Amparo, que se hallaba a cien grados, tal vez se dejara fusilar por *la causa* sin decir esta boca es mía; y quién sabe si andando los tiempos no figuraría su retrato al lado del de Mariana Pineda en los cuadros que representaban a los mártires de la libertad... Feliz o desgraciadamente, lo que ustedes quieran, que por eso no reñiremos, los tiempos eran más cómicos que trágicos, y los loables esfuerzos de Amparo no le obtuvieron otra corona de martirio sino el que en la Fábrica se prohibieron la lectura de diarios, manifiestos, proclamas

y hojas sueltas, y que a ella y a otras cuantas que pronunciaron vivas subversivos y cantaron canciones alusivas a la Unión del Norte las suspendieron, como suele decirse, de empleo y de sueldo (PARDO BAZÁN, 2002, p. 147-148).

Visivelmente, a voz narrativa coloca Amparo como uma defensora da liberdade e da igualdade ao compará-la com a personagem histórica Mariana Pineda, quando se permite um exercício de imaginação e antevê Amparo figurando ao lado da heroína nos quadros que um dia retratarão os mártires pela liberdade.

Nesse sentido, deve-se ter em mente que, ao vislumbrar a imagem de Amparo ao lado da imagem de Mariana Pineda, a voz narrativa atribui à Amparo e à sua atuação política na fábrica, uma importância do mesmo calibre da que teve Mariana Pineda na conspiração contra a monarquia na década de 1830, especialmente no que se refere às lutas por liberdade e igualdade. Da mesma forma, assim como Mariana Pineda, ao tornar-se mártir, foi imortalizada pela história, pode-se pensar que a voz narrativa vislumbrava atribuir também a Amparo uma imortalidade por sua luta no movimento operário.

Ademais, faz-se evidente o importante papel, não apenas da imprensa revolucionária da época, mas também da leitura, atribuído pela voz narrativa. Conforme salienta Sotelo Vázquez (2002), a leitura, nesse romance, desempenha um papel fundamental, especialmente por ser visto como algo capaz de uma transformação pessoal e de uma formação política, assim como, no caso de Amparo, ocupa um papel primordial para sua posterior atitude revolucionária.

Soletto Vázquez (2007) salienta que, na imprensa espanhola do século XIX destacaram-se periódicos como *El Imparcial*, *La Época*, *El Liberal*, *La Correspondencia de España*, *Madrid Cómico*, *El Solfeo*, *La Publicidad*, *El Herald*, *El Globo* ou *La Soberanía Nacional*, entre os jornais mais populares. Em momentos de efervescência política, como durante o Sexênio Revolucionário, tais periódicos vinham acompanhados de algumas publicações de caráter panfletário, com finalidade doutrinária. De acordo com a pesquisadora, no caso específico de *La Tribuna*, há dois fatores que desempenham um papel fundamental na educação das *cigarreras* e, especialmente, na evolução ideológica da protagonista do romance. O primeiro e mais importante é a leitura da imprensa revolucionária, que disseminava, tanto a partir de Madrid como a partir das províncias, a chegada da tão esperada República federal. O segundo fator seria, conforme Soletto Vázquez (2007), a oportuna representação teatral de *Valencianos con honra*, do republicano Palanca y Roca, peça essa que Amparo assiste no antepenúltimo capítulo do romance, que leva como título “Ensayo de literatura dramática revolucionaria”:

Sólo bajo la monarquía de merengue que se va derritiendo y consumiendo al calor de la revolución podía ser representable el drama que anunciaban los carteles del coliseo marinedino, *Valencianos con honra*⁶⁶. Aunque Amparo no iba a parte alguna, tanto oyó hablar de lo intencionado y subversivo que era el drama famoso, y de cómo pintaba a los republicanos tal cual son y non según los ennegrece el pincel reaccionario, que resolvió asistir (PARDO BAZÁN, 2002, p. 264).

O entendimento de Sotelo Vázquez (2007) é de que se pode pensar que Emilia Pardo Bazán estava salientando o papel decisivo tanto da imprensa quanto do teatro, na educação cívica e política das *cigarreras*. Ademais, Sotelo Vázquez (2007) relembra que a própria romancista foi, desde muito cedo, consciente da importância dos periódicos como forma de divulgar ideias ao grande público. Uma prova disso seria o fato de que, logo após terminar a escrita de *La Tribuna*, em outubro de 1882, Emilia Pardo Bazán começou a enviar para o jornal *La Época* seus artigos sobre o naturalismo – entre 07 de novembro de 1882 e 16 de abril de 1883 –, os quais, pouco tempo depois foram reunidos em forma de livro sob o título *La cuestión palpitante*, em junho de 1883. Nesse sentido, a proximidade das datas, especialmente se levar-se em consideração o fato de *La Tribuna* ter sido escrito antes dos artigos jornalísticos, evidencia o quanto, àquela época, a literatura de ficção e o jornalismo literário e de divulgação caminhavam de mãos dadas. Ademais, Sotelo Vázquez (2007) lembra que, ainda hoje em dia, ninguém discute o papel fundamental da imprensa na divulgação do naturalismo na Espanha, nem mesmo se recorda que parte da polêmica que esta corrente gerou teve muita relação com tal modo de difusão (SOTELO VÁZQUEZ, 2007).

A prática da leitura se converte, assim, desde o início do romance, em um elemento de distinção, uma vez que divide os personagens menos favorecidos entre os mais instruídos e os não instruídos ou incultos (SOTELO VÁZQUEZ, 2007). Amparo é uma personagem que se insere no grupo dos personagens humildes, porém instruídos, uma vez que ela domina a leitura e estava, desde pequena, habituada a ler periódicos para personagens menos instruídos ou sem nenhuma instrução. Ademais, Sotelo Vázquez (2007) considera que, aliada à prática da leitura, Amparo era dotada de fantasia e imaginação. Esses elementos, combinados, teriam sido decisivos para transformá-la, de uma menina que ‘perambulava’ pelas ruas do seu bairro em uma agitadora política.

Entretanto, Sotelo Vázquez (2007) salienta o fato de que Amparo caiu, de certa forma, na armadilha de confundir a leitura com a vida. Ela estava inserida em um ambiente – a fábrica de cigarros – que era, de maneira geral, simpatizante às ideias republicanas:

⁶⁶ Acredita-se que o drama *Valencianos con honra* foi publicado em 1870 pelo poeta dramático valenciano Palanca y Roca (1834-1897). Trata-se de um drama em três atos e em verso, que estreou com grande êxito, e se baseava nos sucessos da revolução de 1869 ocorridos em Valência (SOTELO VÁZQUEZ, 2002).

La Fábrica de Tabacos de Marinada fue centro simpatizador (como ahora se dice) para *la federal*. De la colectividad fabril nació la confraternidad política; a las cigarreras se les abrió el horizonte republicano de varias maneras: por medio de la propaganda oral, a la sazón tan activa, y también, muy principalmente, de los periódicos que pululaban (PARDO BAZÁN, 2002, p. 99).

Amparo acabava, como destaca Sotelo Vázquez (2007), projetando o fervor revolucionário da imprensa da época sobre a miserável vida cotidiana que a maioria das trabalhadoras da fábrica levava. Porém, havia um pensamento, com o qual todas concordavam, que era impulsionado pela imprensa revolucionária e que comovia especialmente as mães, a reivindicação *¡No más quintas!*:

¡Si la república fuese, como decían diariamente los periódicos favoritos del taller, la supresión del impuesto de sangre, vamos, merecía bien que una mujer se dejara hacer pedazos por ella! En el taller de cigarrillos, aunque dominaban las mocitas solteras, bastaba hablar de quintas para que se moviese una tempestad de federalismo.

-Miren ustedes – decía Amparo – que eso de que arranquen a una de sus brazos al hijo de sus entrañas y lo lleven a que los cañones lo despedacen por un rey, ¡clama al cielo, señores! Por lo mismo queremos la república republicana, la santa república democrática federativa (PARDO BAZÁN, 2002, p. 122-123).

Compreende-se que, a pesar de muitas *cigarreras* não acreditarem que a república poderia mudar suas vidas, de forma mais substancial, como Amparo acreditava, a grande maioria delas acabava concordando com a defesa de um país republicano por questões mais afetivas, por acreditarem que, assim, seus filhos não seriam mais recrutados para a guerra. Nesse sentido, para essas mulheres, a defesa da república, antes de ser uma defesa por melhores condições de vida e de trabalho, aparecia como uma defesa real pela vida dos filhos.

Ao longo do processo de transformação da menina Amparo na mulher Amparo, *la Tribuna del Pueblo*, a voz narrativa apresenta uma identificação de Amparo com a República:

A las formas de gobierno que por entonces contendían en España, se las representaba el auditorio de Amparo tal como las veía en las caricaturas de los periódicos satíricos: la Monarquía era una vieja carrancuda, arrugada como una pasa, con nariz de pico de loro, manto de púrpura muy estropeado, cetro teñido de sangre, y rodeada de bayonetas, cadenas, mordazas e instrumentos de suplicio; la Republica, una moza sana y fornida, con túnica blanca, flamante gorro frigio, y al brazo izquierdo el clásico cuerno de la abundancia, del cual se escapaba una cascada de ferrocarriles, vapores, atributos de las artes y las ciencias, todo gratamente revuelto con monedas y flores. Cuando la fogosa oradora soltaba la sin hueso, pronunciando una de sus improvisaciones, terciándose el mantón y echando atrás su pañuelo de seda roja, parecíase a la República misma, la bella República de las grandes láminas cromolitográficas; cualquier dibujante, al verla así, la tomaría por modelo (PARDO BAZÁN, 2002, 123-124).

Constata-se, no trecho citado, uma visão altamente dicotômica entre as duas formas de governo – monarquia e república. A monarquia, visivelmente decadente e suja de sangue, supostamente, do sangue dos jovens que lutaram a serviço do rei, na tentativa de mantê-la, filhos das trabalhadoras da fábrica. A república, por sua vez, é representada como uma mulher forte, rodeada dos símbolos que, à época, indicavam o progresso. Amparo, passa a ser não apenas comparada à república, mas mais do que isso, passa a ser uma personificação dessa imagem, em um momento da narrativa em que assume um importante papel de oradora, levantando-se, cada vez mais, como uma voz em defesa dos ideais republicanos.

A atuação da protagonista levou-a a participar do *Círculo rojo* de Marineda, local também frequentado pelos delegados republicanos. O *Círculo rojo* de Marineda passa a ser mais um espaço republicano frequentado pela protagonista, e um lugar onde os frequentadores, em especial, os *patriarcas*, defendiam ideais semelhantes aos seus. Nesse espaço de discussão, entendia-se que o amor, a paz e a fraternidade eram as melhores bases para a fundação de uma união federativa.

Evidencia-se, ainda, que o *Círculo rojo* de Marineda foi o local onde, na narrativa, Amparo foi associada à liberdade:

La muchacha, sin soltar el ramo, miraba al viejo. Éste de pie, con su barba plateada y levemente ondulosa como la de los ermitaños de tragedia, con su calva central guarnecida de abundantes mechones canos, con su alta estatura, un tanto encorvada ya, se le figuraba la ancianidad clásica, adornada de sus atributos, coronando la cima de los tiempos. Y el patriarca, a su vez, creía ver en aquella buena moza el viviente símbolo del pueblo joven. Ambos formularon en sus adentros el pensamiento de simpatía que les asaltaba.

-Este señor mete respeto lo mismo que un obispo – se dijo Amparo.

-Esta chica parece la Libertad – murmuró el patriarca (PARDO BAZÁN, 2002. p. 152).

Sotelo Vázquez (2002) entende que a caracterização de Amparo na narrativa – uma trabalhadora da Fábrica de Tabacos, mulher valente e decidida, orgulhosa e independente, católica, mas também republicana federalista e feminista – a convertem em um símbolo muito próximo à imagem que um leitor do século XIX poderia ter do conceito de liberdade. Entretanto, a estudiosa destaca que o leitor não tem acesso, na narrativa, a determinados aspectos da protagonista. Apesar de sua genealogia ficar claramente expressa desde o começo da narrativa, bem como sua trajetória de vida pessoal, desde sua infância pobre, marcada por um determinismo biológico e ambiental, o leitor não tem acesso às suas motivações mais profundas.

Nesse contexto, Sotelo Vázquez (2002) considera ingênuas e até mesmo pueris as crenças de Amparo de que todos seriam iguais tão logo a república fosse instaurada na Espanha. Observa-se que, já no princípio da narrativa, ainda menina, Amparo passeava pelos bairros das classes mais abastadas de Marineda, desejando uma vida semelhante para si. Algum tempo depois, quando estava se envolvendo com Baltasar, um rapaz de família rica e oficial do exército, acreditou que poderia casar-se com o jovem e assim, habitar uma casa com melhores condições que a sua, apelando, como relembra Sotelo Vázquez (2002) às ideias igualitárias que viriam com a república:

Cuando le preguntaban si era cierto que se casaba con un señorito, sonreía, se hacía la enojada como de chanza, y fingía mirar disimuladamente la sortija... ¡Casarse! ¿Y por qué no? ¿No éramos todos iguales desde la revolución acá? ¿No era soberano el pueblo? Y las ideas igualitarias volvían en tropel a dominarla y a lisonjear sus deseos. Pues si se había hecho la revolución y la Unión del Norte, y todo, sería para que tuviésemos igualdad, que si no, bien pudieron las cosas quedarse como estaban... Lo malo era que nos mandase ese rey italiano, ese Macarroni⁶⁷, que daba al traste con la libertad... Pero iba a caer, y ya no cabía duda, llegaba la república (PARDO BAZÁN, 2002, p. 236).

Entretanto, não se pode esquecer que, apesar de Amparo cultivar seus sonhos juvenis, estes foram, em grande parte, alimentados por Baltasar, com a promessa de casamento e fazendo-a acreditar que um relacionamento entre ambos era possível a despeito da diferença de classes. Ademais, pode-se pensar que Baltasar também se utilizou das ideias de igualdade defendidas pelos republicanos enquanto essas lhe eram convenientes para o relacionamento:

-Mi honor, don Baltasar, es como el de cualquiera, ¿sabe usted? Soy una hija del pueblo; pero tengo mi altivez... por lo mismo... conquere... ya puede usted comprenderme. La sociedad se opone a que usted me dé la mano de esposo.
 - ¿Y por qué? – preguntó con soberano desparpajo el oficial.
 - ¿Y por qué? – repitió la vanidad en el fondo del alma de la Tribuna.
 - No sería yo el primero, ni el segundo, que se casase con... Hoy no hay clases...
 - ¿Y su familia... su familia... piensa usted que no se desdeñarían de una hija del pueblo?
 - ¡Bah!... ¿qué nos importa eso? Mi familia es una cosa, yo soy otra – repuso Baltasar impaciente.
 - ¿Me promete usted casarse conmigo? – murmuró la inocentona de la oradora política.
 - ¡Sí, vida mía! – exclamó él sin fijarse casi en lo que le preguntaban, pues estaba resuelto a decir amén a todo (PARDO BAZÁN, 2002, p. 231).

Este trecho salienta o quanto, por vezes, a consciência de classe de Amparo fica ofuscada pela sua paixão e pela esperança, quase que inocente, de que, com a república, tudo

⁶⁷ O rei Amadeo I era popularmente conhecido como *Macarronini I*, devido à comédia, que era uma paródia ultrajante ao monarca estrangeiro (SOTELO VÁZQUEZ, 2002). Tal peça foi escrita por Eduardo Navarro Gonzalvo, e estreou em 1870 (CIENFUEGOS ANTELO, 2013).

mudará como que em um passe de mágica. Ademais, o trecho deixa claro o quanto Baltasar, por sua vez, contribui para com as expectativas de Amparo, ao prometer à jovem algo que, evidentemente, não tem planos de cumprir.

Deve-se observar ainda a forma como a voz narrativa se refere à Amparo quando ela pede para que Baltasar prometa que vai casar-se com ela: “*la inocentona de la oradora política*” (PARDO BAZÁN, 2002, p. 231). Ao utilizar o vocábulo *inocentona*, a voz narrativa já indica os rumos que a narrativa vai tomar, evidenciando o quanto Amparo está sendo ‘inocente’ no que se refere aos seu relacionamento com Baltasar. Ademais, ao referir-se à Amparo também como *oradora política*, na mesma circunstância, pode-se pensar em uma atitude quase crítica da voz narrativa para com a protagonista, visto que a mesma se mostra tão inocente no que diz respeito às questões afetivas e se mostra como dona de si enquanto oradora política, e nesse sentido, a voz narrativa acaba por evidenciar uma atitude dicotômica da personagem. Ademais, pode-se pensar nessa referência como a possibilidade de uma crítica à protagonista por acreditar, de forma ‘inocente’ que as questões políticas que defendia se aplicariam de forma tão simples e direta ao seu relacionamento.

Por fim, Baltasar abandona Amparo grávida e, simbolicamente, seu filho nasce no exato momento em que a república nasce na Espanha:

Un principio de fiebre y delirio se traslucía en la incoherencia de sus palabras. Su cabeza se trastornaba y aguda jaqueca le atarazaba las sienas. Dejose caer aletargada sobre las fundas, respirando trabajosamente, casi convulsa. Ana se sintió iluminada por una idea feliz. Tomó el muñeco vivo, y sin decir palabra, lo acostó con su madre, arimándolo al seno, que el angelito buscó a tiendas, a hocicadas, con su boca de seda, desdentada, húmeda y suave. Dos lágrimas refrigerantes asomaron a los párpados de la Tribuna, rezumaron al través de las pestañas espesas, humedecieron la escaldada mejilla, y en pos vinieron otras, que se apresuraban desahogando el corazón y aliviando la calentura incipiente...

Al exterior, las ráfagas de la triste brisa de febrero silbaban en los deshojados árboles del camino y se estrellaban en las paredes de la casita. Oíase el paso de las cigarreras que regresaban de la Fábrica; no pisadas iguales, elásticas y cadenciosas como las que solían dar al retirarse a sus hogares diariamente, sino un andar caprichoso, apresurado, turbulento. Del grupo más compacto, del pelotón más resuelto y numeroso, que tal vez se componía de veinte o treinta mujeres juntas, salieron algunas voces gritando:

- ¡Viva la República federal! (PARDO BAZÁN, 2002, p. 282-283).

O nascimento do filho de Amparo concomitante ao ‘nascimento’ da república é extremante simbólico. Geoffrey Ribbans (2003) destaca que, com dois eventos simultâneos, o nascimento do filho de Amparo e o triunfo da proclamação da República Federal, em 11 de fevereiro de 1873, os prospectos de ambos, da criança e do país são deixados, paralelamente, incertos (RIBBANS, 2003). Pode-se pensar, seguindo o raciocínio de Ribbans (2003) que o

futuro da república fica incerto, ao final da narrativa, uma vez que o leitor não tem mais acesso, por meio do romance, aos rumos que I República Espanhola tomou, assim como não se sabe da sua curta duração e do pronto retorno da monarquia. Quanto ao filho de Amparo, pode-se pensar que seu futuro fica incerto especialmente quando se considera o fato de Amparo ter tido um filho sozinha em uma sociedade conservadora como a Espanha de fins do século XIX, e as consequências desse fato para uma criança que não carrega o nome do pai.

Por outro lado, considerando-se que a personificação da república feita pela voz narrativa, pode-se pensar que o nascimento do filho de Amparo juntamente com a república esteja, de certa forma, simbolizando o nascimento da república, personificada no filho de Amparo. Amparo, que juntamente com outros republicanos, tanto lutou pela república e foi comparada à república, simbolicamente, dá à luz à república.

3.2.3 Federico García Lorca e sua produção literária

O dramaturgo espanhol Federico García Lorca nasceu em Fuentevaqueros, Granada, em 1898, e faleceu em 1936, assassinado nos primeiros momentos do levante militar que levou à ditadura Franco. De acordo com Syntia Alves (2010), Ruiz Alonso, o responsável pela prisão de García Lorca, acreditava que o poeta e dramaturgo representava uma ameaça, sendo mais perigoso com uma pluma na mão do que muitas pessoas o são com uma arma. Ian Gibson (2008) recorda que o principal adversário de Ruiz Alonso, desde sua eleição para deputado, em 1933, era Constantino Ruiz Carnero, diretor do jornal *El Defensor de Granada*, e amigo íntimo de García Lorca. O jornal, além de defender um Estado laico, apoiou a Segunda República Espanhola (1931-1936), um regime republicano que substituiu a monarquia constitucional do rei Alfonso XII de Borbón e antecedeu a ditadura Franco (1939-1976), que se instalou na Espanha após a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). A periculosidade atribuída a García Lorca por Ruiz Alonso foi a causa de sua prisão e de seu assassinado, que teve na figura de Juan Luiz Trescastro o responsável pelo fuzilamento do dramaturgo granadino. O próprio Juan Luiz Trescastro, ao se gabar por ter disparado os tiros que levaram García Lorca à morte, revela não apenas a opressão e a tirania do período que se iniciava na Espanha, mas também seu alto grau de homofobia, quando declarou que teria matado García Lorca com “*tiros en el culo por maricón*” (ALVES, 2010, p. 8).

No que se refere ao teatro espanhol no século XX, cabe destacar que, como no campo do poder político, o teatro na Espanha estava em um campo de lutas, durante as primeiras décadas do século XX, entre as forças da continuidade e as forças da renovação. O último

termo sugere uma avaliação crítica do teatro como uma instituição estagnada, uma das principais questões, em um longo debate sobre a ‘crise do teatro’, talvez a mais clara manifestação da batalha a remodelar o campo do teatro. Críticos e dramaturgos tomaram lados, frequentemente esses lados dependiam de como podiam se beneficiar do *status quo*, que era definido por interesses comerciais. A distinção entre teatro como negócio e teatro como arte foi básica para linguagem da reforma e para muitos experimentos lançados por indivíduos ou pequenos grupos durante esse período (DOUGHERTY, 2004).

Os muitos pedidos por renovação buscaram trazer uma etapa de modernização à Espanha, com a promoção de pelo menos quatro mudanças: (1) expansão temática, de forma a incluir questões como sexualidade, justiça social, e opressão institucional; (2) mudanças na estrutura econômica do livre mercado comercial a favor de programas com fundos governamentais, coletivos, ou companhias sustentadas pela contribuição monetária da comunidade; (3) modernização do cenário, de forma a aproveitar as possibilidades oferecidas por inovações mecânicas, como a iluminação elétrica e palcos giratórios; (4) a estreia da vanguarda atua em e além dos pequenos teatros de arte, seja de companhias espanholas ou estrangeiras. Esses objetivos foram compartilhados por um pequeno, mas significativo, grupo de autores, diretores, atores, atrizes e críticos, que ocasionalmente, uniram forças para lançar programas experimentais. Nos anos da ditadura de Primo de Rivera (1923-1930), o ritmo da reforma se intensificou e, em seguida, encontrou na Segunda República (1931-1936), uma forte fonte de apoio (DOUGHERTY, 2004).

García Lorca é categorizado como integrante da “Geração de 1927”, um grupo de cerca de dez escritores, em sua maioria, poetas, que ascenderam na Espanha no final dos anos 1920 e primeira metade dos anos 1930. O grupo se originou, inicialmente, entre amigos, alguns amigos de infância, cujos membros admiravam os trabalhos uns dos outros, apesar de, estilisticamente, terem um trabalho um tanto quanto diverso (ANDERSON, 2004). A esse grupo estavam filiados alguns dos principais autores da Espanha da década de 1920, tais como Pedro Salinas⁶⁸ (1891-1951), Rafael Alberti⁶⁹ (1902-1999) e Luis Cernuda⁷⁰ (1902-1963), além do próprio García Lorca. Esse grupo de poetas, surgido na década de 1920, e que carrega

⁶⁸ Autor de *La voz a ti debida* (1933). Nas setenta estrofes desse poema, apresenta uma abordagem metafísica sobre o amor, combinando com elementos de suas primeiras obras, marcadas pelo Ultraísmo (BOU, 2004).

⁶⁹ Começou escrevendo poesia profundamente influenciado por modelos populares. Em duas obras de 1929, *Cal y Canto* e *Sobre los ángeles*, Rafael Alberti dá início a uma original e radical singularidade, marcada por imagens surrealistas que representam o interior e paisagens urbanas marcadas pela desilusão e pela angústia. Após 1930, dedicou-se a escrever poesias de cunho social (BOU, 2004).

⁷⁰ Sua poesia define identidade em termos de desejo. Assim, o poeta opta pela busca da beleza clássica, representada pelo ideal masculino helênico. Sua obra *Los placeres prohibidos*, de 1931 é abertamente homoerótica, com versos para marinheiros e belos adolescentes (LABANYI, 2010).

esse nome em função dos atos em homenagem ao poeta Luis de Góngora (1561-1627), no ano de 1927, tem como característica o fato de terem colaborado nas mesmas revistas literárias, entre elas *Litoral*, *Mediodía*, *Revista de Occidente* e a *Revista Gallo*⁷¹ (dirigida por García Lorca). No que diz respeito às características da produção poética dos autores da *Generación del 27*, deve-se levar em consideração sua perfeita síntese entre a tradição e a vanguardas. Ao contrário das vanguardas europeias, os poetas da *Generación del 27* não rejeitaram os elementos da tradição literária; ao contrário, alguns autores se inspiraram na poesia popular espanhola para a elaboração de suas obras, como foi o caso de García Lorca e Rafael Alberti.

No contexto da poesia popular espanhola, a *Generación del 27*, especialmente nas figuras de García Lorca e Rafael Alberti, cultivaram magistralmente a poesia andaluza, considerada, então, como expressão da Espanha. Se a *Generación del 98* criou o mito de Castilla, a *Generación del 27* substituiu Castilla pela Andaluzia e, nesse período, para essa geração, o andaluz foi considerado o espanhol por excelência, e García Lorca, um de seus intérpretes (SALINAS, 1941). Os escritores da *Generación del 27* foram reconhecidos, sobretudo, pela sua produção poética. Entretanto, muitos trabalharam também com a dramaturgia. No teatro, observam-se as mesmas tendências da poesia produzida por esses autores, e uma evolução, que vai desde o teatro mais vanguardista, como em *El hombre deshabilitado* (1931), de Rafael Alberti, até o teatro de caráter mais social e politicamente comprometido, que denunciou as atrocidades da guerra, como foi o caso de *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), também de Rafael Alberti.

Pode-se dividir sua obra dramática em três grandes grupos, também vinculados com as etapas de sua produção poética: a) a primeira etapa, que se caracteriza pela variedade de tendências e registros, abarcando o teatro histórico em verso. Nesse caso, tem-se como exemplo suas obras *Mariana Pineda* (1925 / 1955a), *La zapatera prodigiosa* (1930 / 1955b) e *El retabillito de don Cristóbal* (1931 / 1955c); b) a segunda etapa, que coincide com a época em que o poeta esteve em New York e experimentou um teatro de caráter mais surrealista, no qual situações oníricas e personagens que materializavam algumas de suas obsessões eram colocados em cena. Como exemplo dessa etapa de sua produção dramática, tem-se as obras *El público* (1930 / 1955d) e *Así que pasen cinco años* (1931 / 1955e); c) a terceira etapa, em que a maturidade criativa do escritor culmina com a chamada “trilogia dramática da terra espanhola”: *Bodas de sangre* (1932 / 1955f), *Yerma* (1934 / 1955g) e *La casa de Bernarda*

⁷¹ A revista literária *Gallo* apareceu em Granada, no ano de 1928. Tal revista foi dirigida por García Lorca e teve vida curta, contando com apenas dois números, um em fevereiro de 1928 e outro em abril de 1928. O cabeçalho da revista foi desenhado por Salvador Dalí, e a caligrafia do título da revista era de García Lorca. A revista contou com a colaboração de vários escritores da *Generación del 27* (ESPANHA, 2008).

Alba (1936 / 1955h). Essas três peças têm em comum o fato de serem protagonizadas por mulheres, inspiradas em situações reais e, cada uma à sua maneira, evidencia o principal conflito do drama lorquiano, segundo Ruiz Ramón (1984): o princípio de autoridade *versus* o princípio de liberdade. Apesar dos três dramas serem ambientados na Andaluzia, de acordo com os críticos de García Lorca, eles testemunham conflitos que adquirem validade universal e talvez isso explique o seu êxito.

Farris Anderson (1981) destaca que é possível perceber que o teatro como modo de existência é central na mente de García Lorca e em sua arte. O que muitas vezes não é claro é a forma como essa consciência teatral satura a arte dramática lorquiana. Tal consciência está presente no *design* do palco, nos diálogos, nas caracterizações e nas estruturas dramáticas. Na arte lorquiana, a experiência teatral nunca é simples e direta, mas sempre complexa e indireta (ANDERSON, 1981).

Nesse contexto, *La zapatera prodigiosa* ocupa um lugar crucial no desenvolvimento da arte dramática lorquiana. A elaboração dessa peça durou mais de dez anos (1923-1934), um período considerado bastante longo, mesmo para Lorca, que costumava levar alguns anos e fazer várias revisões na composição de suas peças (ANDERSON, 1981). Esta peça, que não deixa de ser um produto da experiência do autor com o teatro de títeres (ANDERSON, 1981), e tem como subtítulo "*farsa violenta en dos actos*", versa sobre o casamento de uma jovem de dezoito anos com um senhor de cinquenta e três anos, retratando a questão do casamento por conveniências e a luta de uma mulher contra a realidade e os seus desejos.

Anderson (1981) e Picciotto (1966) são contundentes ao defender a importância do prólogo nessa peça, entendendo-o como uma temática essencial e um componente estrutural da peça, e considerando-o como sendo essencialmente uma afirmação da dialética da realidade e sonho.

Anderson (1981) relembra que a principal função do prólogo é comentar a natureza da peça com o público. Entretanto, nesse caso, García Lorca esboça certas teorias dramáticas e valores artísticos e, simultaneamente, torna-os operativos na peça. O autor articula essas teorias, em parte, por meio de um endereçamento direto à audiência e, em parte, por meio das funções estruturais do prólogo na peça. Em relação ao que é dito e em relação ao que efetivamente é, esse prólogo é um instrumento no que se refere à teoria do teatro. No prólogo, García Lorca ataca o realismo burguês, seus valores comerciais, sua distância do público, e sua relutância em admitir que o teatro é, antes de tudo, uma ilusão (ANDERSON, 1981).

Na primeira parte do prólogo, García Lorca apresenta uma oposição entre o teatro artificial e tímido e o teatro vivo, espontâneo e até mesmo, mágico, o qual ele está

apresentando ao público (ANDERSON, 1981). Anderson (1981) salienta ainda que a utilização de “*Respetable público*” (GARCÍA LORCA, 1955b, p. 821) seria uma referência ao primeiro tipo de teatro e a outra evocação “*Público solamente*” (GARCÍA LORCA, 1955b, p. 821) seria uma referência ao segundo tipo de teatro. Ademais, a rápida descrição da personagem no prólogo aparece como uma informação antecipada acerca do que o expectador pode esperar da peça. Além disso, a oposição entre os dois tipos de teatro, sugerida na primeira parte do prólogo, é também aplicada à protagonista. A luta característica da Zapatera contra a realidade pode ser lida como uma analogia da luta entre os dois tipos de teatro (ANDERSON, 1981).

A questão a respeito dos dois tipos de teatro, que se destacou no prólogo de *La zapatera prodigiosa* aparece novamente em *El público* (1930 / 1955d). Sueli Maria de Oliveira Regino (2010) lembra que em uma entrevista a um periódico em 1934, García Lorca criticou duramente o público convencional, formado por uma burguesia frívola e materialista, e esse era o público que frequentava as salas de espetáculo na Espanha de então. Esse público indiferente, desrespeitoso e arrogante foi representado em *El público*. Desse modo, mais do que uma crítica ao público do teatro, *El público* é uma discussão que contrapõe dois tipos de teatro, o “*teatro al aire libre*” e o “*teatro bajo la arena*”. O “*teatro al aire libre*” era o teatro naturalista, superficial e de pronta assimilação por parte do público burguês convencional. A este tipo de teatro se contrapunha o “*teatro bajo la arena*”, que visava colocar em cena dramas autênticos, profundos e inquietantes, reivindicando, assim, sua autonomia frente à realidade objetiva (REGINO, 2010).

Ian Gibson (1989) salienta que é possível que García Lorca já tivesse concebido a ideia da peça *El público* em 1929, durante sua estadia em Nova Iorque, porém, as primeiras páginas do único manuscrito conhecido dessa obra, é em papel de bloco com o timbre do *Hotel La Unión*, em Havana. Essa peça, conforme defende Gibson (1989), assim como vários poemas da época em que o poeta esteve em Nova Iorque, manifesta a angústia que dominava García Lorca por ocasião do seu rompimento de relações com o pintor Salvador Dalí (1904-1989) e com o escultor Emilio Aladrén (1906-1944), de forma que é difícil não ver essa obra como uma tentativa de conciliação do poeta com sua homossexualidade, bem como com o problema de ter de viver, em grande parte, uma existência dupla⁷² (GIBSON, 1989).

⁷² Ian Gibson (1989) salienta que, muitos pesquisadores consideram *El público* como sendo a primeira obra dramática em língua espanhola a abordar o tema do amor homossexual. Entretanto, em janeiro de 1929, um amigo de García Lorca, Cipriano Rivas Cherif, produziu a peça *Un sueño de la razón*, que também tinha como tema o amor homossexual, porém, tratava-se do amor entre duas mulheres (GIBSON, 1989).

Desse modo, *El público* é uma peça revolucionária em vários aspectos. A obra é um reflexo do teatro contemporâneo e ao mesmo tempo, uma obra dramática altamente original, estando muito à frente de seu tempo no que diz respeito à proclamação da liberdade erótica e no tratamento desse tema. Ademais, destaca-se que essa peça foi escrita sob influência da teoria e da prática surrealistas, uma vez que apresenta uma atmosfera onírica e prescrições do inconsciente.

No que diz respeito às peças que compõem a *Trilogia Dramática da Terra Espanhola*, deve-se destacar que esta trilogia é composta pelas obras *Bodas de sangre* (1932), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936). Salienta-se que, de acordo com Mario González (2013), *La casa de Bernarda Alba* não teria sido pensada por García Lorca para integrar uma trilogia juntamente com *Bodas de sangre* e *Yerma*; os críticos a integraram àquelas duas, nomeando o conjunto de “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, devido às afinidades das três peças, visto que as três se referem a camponeses espanhóis e porque, nos três casos, é possível identificar o meio geográfico-cultural como próprio da região da Andaluzia (GONZÁLEZ, 2013). Além disso, as três peças são baseadas em fatos reais.

Quatro anos antes da publicação de *Bodas de sangre*, uma notícia publicada no jornal *ABC*, de Madrid chamou a atenção de García Lorca. Tal notícia versava sobre um misterioso assassinato cometido na véspera de um casamento, nas proximidades da cidade andaluza de Níjar, na província de Almería. García Lorca já havia proclamado algumas vezes que suas obras eram inspiradas em fatos reais, mas no caso de *Bodas de sangre*, não resta dúvidas de que o poeta, assim como muitos espanhóis, acompanhou o caso do assassinato em Níjar (GIBSON, 1989). A edição do dia 25 de julho de 1928 do jornal *ABC* trazia a seguinte notícia:

Crimen desarrollado en circunstancias misteriosas

Almería, 24, I tarde. En las inmediaciones de un cortijo de Níjar se ha perpetrado un crimen en circunstancias misteriosas.

Para la mañana de ayer se había concertado la boda de una hija del cortijero, joven de veinte años.

En la casa se hallaban esperando la hora de la ceremonia el novio y numerosos invitados. Como la hora se acercaba y la novia no llegaba ni aparecía por la casa, los invitados se retiraron contrariados. Uno de éstos encontró a una distancia de ocho kilómetros del cortijo el cadáver ensangrentado de un primo de la novia que iba a casarse, apellidado Montes Cañada, de treinta y cuatro años. A las voces de auxilio del que hizo el hallazgo acudieron numerosas personas que regresaban de la cortejada y la Guardia Civil, que logró dar con la novia, que se hallaba oculta en un lugar próximo al que estaba el cadáver y con las ropas desgarradas.

Detenida la novia, manifestó que había huido en unión de su primo para burlar al novio. La fuga la emprendieron en una caballería, y al llegar al lugar del crimen le salió al encuentro un enmascarado, que hizo cuatro disparos, produciendo la muerte de Montes Cañada.

También fue detenido el novio, quien niega toda participación en el crimen, que hasta ahora aparece envuelto en el mayor misterio (ABC, 25 de julio de 1928, p. 22⁷³).

Gibson (1989) destaca que a notícia sobre o assassinato de Montes Cañadas⁷⁴ foi destaque também em outros jornais espanhóis. Além do *ABC* de Madrid, a notícia teria sido destaque também no jornal *Heraldo de Madrid*, um dos jornais prediletos de García Lorca. García Lorca teria, de acordo com Gibson (1989), não apenas tido acesso à primeira reportagem como acompanhado os relatos do crime e a subsequente investigação judicial, publicados em seis dias seguidos no jornal *Heraldo de Madrid* (GIBSON, 1989).

De acordo com as investigações de Gibson (1989), a jovem que inspirou a Noiva para a peça *Bodas de sangre* seria Francisca Cañadas Morales, uma moça com cerca de vinte anos à época, que vivia apenas com seu pai em uma fazenda nos arredores de Níjar, visto que sua mãe já era falecida. Fisicamente, Francisca era descrita como uma moça coxa, estrábica e dentuça, que tinha um semblante muito agradável, caráter independente e certo encanto e, em função disso, era cortejada pelos jovens das redondezas. Ademais, Francisca teria um substancial dote, o que também chamava a atenção dos rapazes e teria sido o motivo pelo qual Casimiro Pérez Pino – o jovem que inspirou García Lorca a criar o personagem do Noivo – teria interesses em casar-se com ela (GIBSON, 1989).

Francisca teria aceitado casar-se com Casimiro porque seu primo – Curro Montes Cañadas –, com quem havia tido um relacionamento na adolescência e por quem era, ainda, apaixonada, não demonstrava intenções de formalizar compromisso com a jovem. De acordo com relatos apresentados à época, e resgatados por Gibson (1989), Curro Montes Cañadas teria sido o primeiro convidado a chegar para a cerimônia de casamento e, nesse ínterim, teria ouvido uma discussão entre Francisca e Casimiro, que estavam na cozinha. Na ocasião, Francisca teria dito a Casimiro que estava se casando com ele por despeito, uma vez que ainda amava seu primo. Após ouvir essa conversa, Curro Montes Cañadas teria tido a ideia de fugir com a prima, persuadindo-a a tomar tal decisão logo que seu noivo se retirou do local onde estavam. Desse modo, quando a moça foi para quarto, para pensar na proposta do primo enquanto colocava o vestido de noiva, seu primo teria aparecido na janela para buscá-la e, assim, partirem (GIBSON, 1989).

⁷³ ABC. Miércoles. 25 de julio de 1928. Edición de la mañana, p. 22.

⁷⁴ Deve-se salientar que há uma diferença na grafia do nome de Montes Cañadas. O jornal *ABC* de Madrid grafa o nome do jovem como “Montes Cañada”, enquanto que o historiador Ian Gibson (1989) o grafa como “Montes Cañadas”. Para fins de padronização, esse trabalho utilizará a grafia adotada por Gibson, exceto em casos de citações diretas.

A fuga dos primos apaixonados, a busca pelos dois e o assassinato do primo ganham licença poética na peça de García Lorca. *Bodas de sangre*, conforme salienta Pérez-Pedrero (2018) recebeu a denominação de *tragédia* pelo próprio autor. Nessa obra, vários temas recorrentes na obra lorquiana confluem, tais como a fatalidade, a paixão desmedida que conduz à morte, a maternidade não satisfeita e a sexualidade como um motor destrutivo (PÉREZ-PEDRERO, 2018).

Essa peça de García Lorca, que foi encenada pela primeira vez em Madrid, no dia 08 de março de 1933, tendo, segundo Mario González (2013), maior sucesso de crítica do que de público, contava com personagens estritamente dramáticos – o Noivo, a Noiva, a Mãe do Noivo, o Pai da Noiva, Leonardo, a Mulher de Leonardo e a Sogra de Leonardo –, personagens auxiliares – a Vizinha e a Criada –, personagens complementares, que podiam ser ambientadores – as Moças, os Moços, a Menina, as Vizinhas –, e personagens-símbolo – a Mendiga, a Lua e os Lenhadores (GONZÁLES, 2013).

Conforme salienta González (2013), as personagens dramáticas estão presas a posições claramente estabelecidas a partir do acontecimento central da peça, as bodas. Dessa forma, em função das bodas, deve haver, necessariamente, o Noivo e a Noiva. Outros personagens são definidos pela relação familiar que estabelecem com o casal: o Pai da Noiva, a Mãe do Noivo. Destaca-se, nessa peça, a personagem que tem nome próprio, sem nenhuma relação direta com o casal e, aparecendo mais como um oponente à união dos noivos, Leonardo. Ao contrário das demais personagens, que são definidos pela sua função social ou pela relação que estabelecem com os noivos, Leonardo é apresentado como alguém com nome próprio, como uma individualidade, em torno da qual outras relações são estabelecidas: a Mulher de Leonardo, a Sogra de Leonardo (GONZÁLES, 2013).

Na peça lorquiana, tem-se a história de um jovem casal – o Noivo e a Noiva – que, em um domingo, marcam para a quinta-feira seguinte o seu casamento. Entretanto, González (2013) enfatiza que a fábula em que se apoia essa peça abrange um período cronológico bem maior do que o período que é apresentado em cena, levando o leitor / expectador a perceber que os fatos teriam se iniciado cerca de vinte anos antes dos fatos encenados, ocasião em que o pai do Noivo teria sido assassinado, em função de uma discussão por causa das terras, por um integrante da família Félix, família da qual pertence Leonardo, que por sua vez, foi namorado da Noiva antes dessa iniciar o seu relacionamento com o Noivo.

Ademais, tem-se também a morte do irmão do Noivo, também por um integrante da família Félix, o que denota uma rivalidade familiar em função das terras da região. O fato de a

Noiva ter sido namorada de um Félix é um dos fatores que desagradam a Mãe do Noivo, no que se refere à sua união com a Noiva.

No dia do casamento, a Noiva e Leonardo fogem. Leonardo deixa pra trás um filho e esposa grávida. A Mãe do Noivo é quem induz o Noivo a sair em busca da Noiva e de Leonardo, o que acaba levando à tragédia que se sucede. Salienta-se, conforme defende González (2013), que a Mãe do Noivo parece intuir, desde o princípio, o desfecho trágico que essa história terá. Ela é levada a pedir a mão da Noiva para seu filho, ainda que a contragosto, “como se a fatalidade que marca sua existência fosse mais poderosa que ela mesma” (GONZÁLEZ, 2013, p. 26). Ademais, ela parece ser a pessoa menos impressionada com a fuga da Noiva com Leonardo, como se estivesse vendo fatos do passado se repetirem (GONZÁLEZ, 2013).

Nessa peça, diferente dos fatos reais ocorridos em Níjar, tanto o Noivo quanto Leonardo acabam por morrer na luta. Durante a fuga da Noiva com Leonardo, a lua aparece como um importante elemento simbólico, uma vez que é ela que ilumina a noite e permite que a Noiva e Leonardo sejam localizados pelo Noivo, assim como é ela que ilumina a luta de ambos. Nesse quesito, deve-se destacar que a lua, na poética lorquiana não apresenta o caráter romântico, mas se apresenta como um elemento maléfico.

(Salen. Por la claridad de la izquierda aparece la LUNA. La LUNA es un leñador joven con la cara blanca. La escena adquiere un vivo resplandor azul).

LUNA.

Cisne redondo en el río,
 ojos de las catedrales,
 alba fingida en las hojas
 soy; ¡no podrán escaparse!
 ¿Quién se oculta? ¿Quién solloza
 por la maleza del valle?
 La luna deja un cuchillo
 abandonado en el aire,
 que siendo acecho de plomo
 quiere ser dolor de sangre.
 ¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
 por paredes y cristales!
 ¡Abrid tejados y pechos
 donde pueda calentarme!
 ¡Tengo frío! Mis cenizas
 de soñolientos metales
 buscan la cresta del fuego
 por los montes y las calles.
 Pero me lleva la nieve
 sobre su espalda de jaspe,
 y me anega, dura y fría,
 el agua de los estanques.
 Pues esta noche tendrán
 mis mejillas roja sangre,
 y los juncos agrupados

en los anchos pies del aire.
 ¡No haya sombra ni emboscada,
 que no puedan escaparse!
 ¡Que quiero entrar en el pecho
 para poder calentarme!
 ¡Un corazón para mí!
 ¡Caliente!, que se derrame
 Por los montes de mi pecho;
 Dejadme entrar, ¡ay, dejadme!
 (GARCÍA LORCA, 1955f, p. 1159-1160).

Em *Bodas de sangre*, a lua aparece personificada na figura de um lenhador – “*La LUNA es un leñador*” (GARCÍA LORCA, 1955f, p. 1159), recebendo características de delatora, uma vez que, quando ganha voz, questiona quem se oculta e determina que estes não poderão escapar. Além de representar, na maioria das vezes, o feminino, também pode representar a morte, uma vez que, ligada à paisagem noturna, evoca uma multiplicidade de sentimentos, como a tristeza e a melancolia. Nesse sentido, na poesia de García Lorca, a lua tem um sentido poético diferente do tradicional, pois para os poetas das décadas de 1920 e 1930, a lua tinha um caráter essencialmente romântico, e García Lorca atribui a esse astro um caráter maléfico. Para ele, a lua tem um poder fatídico de mistério sobre a vida e sobre a morte, representando, de maneira simbólica, a morte, como ocorre no poema “*La luna y la muerte*” (ARANGO, 1998a). Também pode aparecer como um elemento de fascinação, como algo encantador, mas que na realidade é fúnebre, como ocorre em “*Romance de la luna, luna*” (ARANGO, 1998b).

A lua aparece em *Bodas de sangre* quando ilumina a noite, permitindo que o Noivo encontre Leonardo. Esse encontro leva ambos à morte. A lua, nessa peça não representa a lua romântica dos enamorados; ela exerce um papel de delatora, ao iluminar a noite e permitir o encontro dos jovens rivais e ao auxiliar a luta entre ambos. A lua aparece, no contexto de *Bodas de sangre*, como o ‘olho que tudo vê’ e, assim, ao tudo ver e tudo saber, tem o poder sobre a vida e a morte e, ao iluminar a noite, permitindo que a Noiva e Leonardo fossem localizados pelo Noivo, e ao iluminar a briga dos rivais, exerceu esse seu poder maléfico sobre a vida e a morte.

Ademais, deve-se atentar para a personagem da Mendiga, com quem o Noivo se encontra durante sua busca, e quem ajuda a conduzi-lo até a Noiva e Leonardo:

(*Se va el MOZO. El NOVIO se dirige rápidamente hacia la izquierda y tropieza con la MENDIGA, la Muerte*).
 [...]
 NOVIO - ¿Viste un hombre y una mujer que corrían montados en un caballo?

MENDIGA – (*Despertándose*). Espera... (*Lo mira*). Hermoso galán. (*Se levanta*). Pero mucho más hermoso si estuviera dormido.
 NOVIO – Dime, contesta, ¿los viste?
 MENDIGA – Espera... ¡Qué espaldas más anchas! ¿Cómo no te gusta estar tendido sobre ellas y no andar sobre las plantas de los pies, que son tan chicas?
 NOVIO – (*Zamarreándola*). ¡Te digo si los viste! ¿Han pasado por aquí?
 MENDIGA – (*Enérgica*). No han pasado; pero están saliendo de la colina. ¿No los oyes?
 NOVIO – No.
 MENDIGA - ¿Tú no conoces el camino?
 NOVIO - ¡Iré, sea como sea!
 MENDIGA – Te acompañaré. Conozco esta tierra.
 NOVIO – (*Impaciente*). ¡Pero vamos! ¿Por dónde?
 MENDIGA – (*Dramática*). ¡Por allí!
 (GARCÍA LORCA, 1955f, p. 1163-1165).

A Mendiga, nessa obra, aparece como uma personificação da morte. Antes de encontrar-se com o Noivo, a Mendiga havia conversado com a Lua, e ambas, de comum acordo, haviam decidido que impediriam que a Noiva e Leonardo ultrapassassem o arroio, o que, supostamente, faria com que sua fuga fosse exitosa. A Mendiga, juntamente com a Lua, compõe a simbologia da morte nessa obra, uma vez que uma ilumina, permitindo que o caminho até a Noiva e Leonardo seja encontrado e a outra, efetivamente, conduz o Noivo até os primos, facilitando a morte de ambos.

No que diz respeito à simbologia presente nas peças teatrais de García Lorca, Luciana Montemezzo (2009) salienta que os textos dramáticos lorquianos são compostos de um subtexto, que não são menos importantes do que o texto explícito. O subtexto estabelece uma rede de significações, através das quais, é possível que se atribua significações mais profundas em relação à totalidade de sua produção literária. O próprio García Lorca propôs, em uma entrevista dada ao jornal *El Mercantil Valenciano*, do dia 15 de novembro de 1935, que suas peças fossem analisadas segundo dois pontos de vista: o Plano Natural e a Vertente do Poeta:

Mi teatro tiene dos planos: una vertiente del poeta, que analiza y que hace que sus personajes se encuentren para producir la idea subterránea, que yo doy al “buen entendedor”, y el plano natural de la línea melódica, que toma el público sencillo para quien mi teatro físico es un gozo, un ejemplo y siempre una enseñanza (MARTÍN, 1989, p. 42 *apud* MONTEMEZZO, 2009, p. 129)⁷⁵.

Sendo assim, o Plano Natural corresponde às referências sócio-históricas, bem como com sua relação com a política dos anos 1930, e a Vertente do Poeta atenta para o universo poético simbólico, que perpassa as peças de García Lorca (MONTEMEZZO, 2009). Ainda,

⁷⁵ A entrevista concedida por García Lorca ao jornalista Ricardo G. Luengo, do jornal *El Mercantil Valenciano*, em 15 de novembro de 1935 foi republicada no jornal *El País*, no dia 04 de março de 1987, pelo mesmo jornalista que entrevistou García Lorca em 1935. Encontra-se disponível no endereço: https://elpais.com/diario/1987/03/04/cultura/541810806_850215.html. Data de acesso: 10 nov. 2018.

na entrevista que García Lorca concedeu ao jornal *El Mercantil Valenciano*, em 15 de novembro de 1935, entrevista esta que foi republicada pelo jornal *El País*, no dia 04 de março de 1987, ao se referir à sua obra *Yerma*, García Lorca falou sobre dois tipos de natureza, a natureza que sustenta os seres humanos, que é mãe e irmã, e a natureza surda, inimiga do homem, atropelando milhares de criaturas que não estão vivendo conforme suas leis (*EL PAÍS*, 04/03/1987⁷⁶).

Nesse sentido, deve-se considerar a visão de Susana Degoy (1999), que defende que a Noiva, *Yerma* e Adela podem ser identificadas como uma personagem única, a saber, a mulher que transgride as normas religiosas e sociais em sua relação com o homem, e o consequente castigo exemplificador que devolve o grupo a que pertencem a seu rumo ‘tradicional’. Sendo assim, considerando tanto o posicionamento de García Lorca em sua entrevista para o *El Mercantil Valenciano* quanto o entendimento de Degoy (1999) acerca das protagonistas da Trilogia Dramática da Terra Espanhola, pode-se pensar que a referência feita por García Lorca a *Yerma* e os dois tipos de natureza, a natureza mãe e irmã, que sustenta os seres humanos e a natureza inimiga, que atropela as criaturas que não vivem conforme suas leis, pode ser também aplicado a *Bodas de Sangre*, uma vez que a Lua, enquanto elemento da natureza que, na peça, simbolizava a morte, parecia ter uma nítida relação com a *natureza inimiga*, comprometida com a punição das pessoas que não agiam de acordo com suas leis.

González (2013) entende que Leonardo, especialmente por ser o único nomeado na peça, é portador de individualidade, sendo o único capaz de não ser uma função. Desse modo, a personagem de Leonardo é, nessa peça, o porta-voz da individualidade perante a anulação dos indivíduos pelas funções que a sociedade, pautada especialmente nos valores econômicos, impõe às demais personagens. A Noiva, por sua vez, é uma personagem essencialmente conflitiva, sendo a única que transita entre os campos antagônico e protagônico, com igual força, em todas as sequências da obra, conforme salienta González (2013). A Noiva começa a ser apresentada ao leitor/ expectador antes mesmo de entrar em cena, em conversas que envolvem o Noivo, a Mãe do Noivo e uma Vizinha, sendo descrita como uma “boa moça”, mas também como alguém que ninguém conhece a fundo, que mora sozinha com o pai, muito longe, e é acostumada à solidão. Desse modo, ela se torna um enigma, e é apresentada envolta em uma aura de mistério (GONZÁLEZ, 2013). Salienta-se que todos os envolvidos foram, de certa forma, ‘punidos’ pelas decisões de Leonardo e da Noiva: a Mãe do Noivo perdeu o filho, a Esposa de Leonardo ficou viúva, os filhos de Leonardo ficaram órfãos. Entretanto, ao

⁷⁶ Entrevista originalmente publicada no jornal *El Mercantil Valenciano*, no dia 15 de novembro de 1935 e republicada no jornal *El País*, no dia 04 de março de 1987.

contrário dos demais, que eram funções dentro da peça, e seguiam o que a sociedade os prescrevia, a Noiva, e especialmente, Leonardo, optaram por romper com essas determinações, tentando tomar as rédeas de seus destinos, ainda que sem sucesso. Desse modo, não apenas eles, mas todos que os rodeavam acabaram sendo punidos pela *natureza inimiga*, por sua atitude de não agir de acordo com suas leis.

Nesse contexto, as palavras da Noiva para a Mãe do Noivo, no momento em que ela chega para os rituais fúnebres dos mortos, é significativa:

NOVIA. - ¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (*Con angustia*). Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! (GARCÍA LORCA, 1955f, p. 1179).

Em suas palavras, a Noiva expõe à Mãe do Noivo as poderosas forças que a arrastaram à fuga com Leonardo, deixando claro a enorme distância que separa as convenções do desejo irresistível. A Noiva é uma personagem apresentada, especialmente, a partir do segundo ato, como uma mulher que vive torturada. Quando reclama do calor para a Criada, e comenta que sua mãe veio de um lugar fértil, consumindo-se na solidão do local em que viviam, demonstra uma mulher que vê, em seu casamento, a reiteração de um passado que esconde a destruição da mulher. Após a fuga com Leonardo, apresenta-se novamente como uma mulher torturada, ao mesmo tempo em que se debate, dividida entre tentar resistir à paixão e reconhecer que seu verdadeiro ser está junto de Leonardo, acaba cedendo e aceitando seguir com ele até a morte. Ao final da peça, sua luta interior se mostra novamente evidente, na tentativa de provar para a sociedade que não transgrediu materialmente, com seu corpo, as barreiras que a ela foram impostas pela sociedade (GONZÁLEZ, 2013).

Ao salientar que o braço de Leonardo a teria arrastado sempre, mesmo que fosse velha e os filhos do Noivo a agarrassem pelos cabelos, a Noiva deixa claro o quanto o desejo era mais forte do que as convenções que a prendiam ao papel de mulher que a sociedade a impunha. Entretanto, o seu ímpeto de fugir da mesma situação que destruiu sua mãe enquanto mulher, a vida em um casamento sem amor, naquele lugar, e seguir seus desejos, acabou

levando-a à destruição que tanto temia, uma vez que foi a personagem mais atingida pelas mortes.

A penúltima peça de García Lorca, *Yerma*, definida pelo próprio autor como um poema trágico, foi escrita entre 1933 e 1934. De acordo com Ramón Martínéz López (2010), García Lorca teria escrito os dois primeiros atos de *Yerma* antes da temporada que passou na Argentina e no Uruguai, e a o terceiro (e último ato) do poema trágico teria sido escrito após o seu retorno à Espanha. González (2013) defende que García Lorca teria começado a escrever *Yerma* pouco tempo depois da estreia de *Bodas de Sangre* – em março de 1933 –, e em maio desse mesmo ano já fazia referências a uma nova peça que estaria escrevendo, cujo tema seria, segundo o próprio autor, “a mulher estéril”. O título da peça já era de conhecimento público em julho, e nesse mês, o autor a definia como “a tragédia da mulher estéril” (GONZÁLEZ, 2013).

A peça – que apresenta a história de Yerma, uma mulher que deseja ser mãe, porém, é casada com Juan, um homem incapaz de fecundá-la, e que ao final da peça, acaba sendo assassinado por Yerma – teve sua estreia no dia 29 de dezembro de 1934, no Teatro Español de Madrid – encenado pela companhia de Xirgu-Borrás –, foi o maior êxito de García Lorca na Espanha, tendo, apenas em Madrid, superado as 150 apresentações (MARTINÉZ LÓPEZ, 2010).

À época, a crítica vinda da imprensa ligada à direita espanhola, considerou a obra imoral e tendenciosa, especialmente pela negação de Deus proferida pela *Vieja Pagana*, que foram interpretadas como um ataque aberto à igreja, e pelo crime de Yerma, compreendida pela direita espanhola como um símbolo de que a Espanha ‘vermelha’ assassinava a seu legítimo senhor (DEGOY, 1999). González (2013) acrescenta ainda, o desmascaramento dos supostos ‘milagres’, ocorridos na *Romería del Cristo del Paño* como um dos fatores que enfureceu a direita espanhola, fazendo-a atacar a peça de García Lorca.

Yerma é uma peça que se apoia na realidade social e cultural da Espanha de García Lorca e, tem como forte exemplo disso, o quadro final da peça, que evoca a romaria então conhecida como “romaria do Cristo do pano”, uma romaria que ainda hoje acontece, anualmente, no primeiro domingo de outubro, em Motril, perto de Granada e, após a peça de García Lorca, ficou conhecida como “a romaria de Yerma”. Em tal romaria, os romeiros reverenciavam uma imagem de Jesus carregando a cruz, estampada em um pano. À essa imagem era atribuído o poder de curar a esterilidade feminina. Entretanto, tudo indica que os ‘milagres’ que ocorriam no que se refere à fertilização das mulheres que iam à romaria, estavam muito mais relacionadas às festas ao ar livre, nas quais, as mulheres férteis de

maridos estéreis acabavam sendo fecundadas por outros ‘romeiros’, que compareciam à romaria sabidamente com essa intenção (GONZÁLEZ, 2013). Ademais, ainda no quadro em questão, há a Dança do Macho e da Fêmea, que segundo Ricando Doménech (2008), é uma descoberta ritual, cênica, de grande beleza. Nesta dança, o gentio, o ruído de guizos e colares, os movimentos das moças com largas fitas, preparam para o aparecimento dos bailarinos mascarados: o Macho, que empunha um corno de touro e a Fêmea, que agita um colar com grandes guizos. De acordo com Francisco García Lorca (1980), esta dança tem sua origem no norte da Espanha, provavelmente nas Astúrias, sendo, provavelmente de origem báquica.

Degoy (1999) defende que, possivelmente, após a estreia dessa peça, García Lorca passou a ser considerado, pela direita espanhola, merecedor de sua morte. Ademais, a pesquisadora salienta que, apesar de sua formação cristã, García Lorca sempre viu o catolicismo espanhol, como uma religião contrária ao espírito do povo, ao instinto sensual e livre que percebia nos espanhóis e tanto admirava nos ciganos. Desse modo, *Yerma* é uma tragédia ambientada no mundo que rodeia o autor. A marca do catolicismo é iniludível, se mesclando e se contradizendo com os impulsos primitivos e com os cultos estranhos. Sendo assim, *Yerma*, como cristã, recebe da terra o desejo de ser fecundada e recebe da igreja o mandato de cumprir com esse desejo. Entretanto, há questões que freiam esse impulso primitivo, uma vez que apenas o marido pode ser o pai de seus filhos (DEGOY, 1999).

A jovem *Yerma*, protagonista da peça, casou-se com Juan, um homem escolhido por seu pai, dois anos antes dos fatos apresentados na peça. A peça inicia-se com *Yerma* expondo a seu marido a angústia que sente porque o casal ainda não tem filhos:

Yerma: No tenemos hijos... ¡Juan!

Juan: Dime.

Yerma: ¿Es que yo no te quiero a ti?

Juan: Me quieres.

Yerma: Yo conozco muchachas que han temblado y que lloraban antes de entrar en la cama con sus maridos. ¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de Holanda? ¿Y no te dije: “¡Cómo huelen a manzanas estas ropas!”?

Juan: ¡Eso dijiste!

Yerma: Mi madre lloró porque no sentí separarme de ella. ¡Y era verdad! Nadie se casó con más alegría. Y sin embargo...

Juan: Calla. Demasiado trabajo tengo yo con oír en todo momento...

(GARCÍA LORCA, 1955g, p. 1185 - 1186).

Juan, como fica evidente nesse trecho, não compartilha das preocupações e angústias de *Yerma* no que se refere à maternidade, ele mantém-se sempre com o pensamento fixo em seu trabalho. Além de não compartilhar com *Yerma* os desejos por filhos, Juan, como bem

salienta González (2013), responde a essa ansiedade de Yerma apenas com a cobrança da salvaguarda das aparências, que sua noção de honra, baseada na opinião dos outros, exige. Isso se evidencia por sua exigência de que Yerma não saia de casa e seu entendimento de que a rua é lugar para pessoas desocupadas.

O casamento de Yerma foi um dever por ela cumprido, uma vez que se casou com o homem que seu pai escolheu para ela. Entretanto, todo o entusiasmo que teve nos primeiros tempos de casamento, chocou-se com a falta desse impulso de seu marido (GONZÁLEZ, 2013). Yerma é uma personagem marcada por contradições: desde cedo, viveu com seu pai, um homem que semeava filhos pelas redondezas, mas para filha, não escolheu um homem que a atraísse, mas o que tinha mais rebanhos para juntar às suas propriedades; lhe deram a incumbência de ser fecunda, e a chamaram de Yerma⁷⁷; permitiram que corresse pelos campos, mas a ela, proibiram a palavra (DEGOY, 1999). Nesse contexto, Degoy (1999) defende que os homens sempre calaram Yerma, o primeiro foi seu pai, que não questionou com quem ela queria casar-se, após o casamento, Juan a calou, pois não desejava e não aceitava que ela o buscasse, e por fim, Víctor, que opta por cumprir o seu dever e não a escuta, porque ela é a mulher de outro. Víctor, assim como os outros homens, cala Yerma, recusando-se a ouvir o seu ‘grito’ e a tomar conhecimento de que ele é o homem destinado a fecundá-la (DEGOY, 1999). Esse grito de Yerma, que comunica a Juan que ele é o homem destinado a fecundá-la, tampouco é ouvido pela própria Yerma, conforme destaca Degoy (1999), porém, quando na companhia de Víctor, ela crê ouvir um bebê chorar:

Yerma (*temblando*): ¿Oyes?
 Víctor: ¿Qué?
 Yerma: ¿No sientes llorar?
 Víctor (*escuchando*): No.
 Yerma: Me había parecido que lloraba un niño.
 Víctor: ¿Sí?
 Yerma: Muy cerca. Y lloraba como ahogado.
 Víctor: Por aquí hay siempre muchos niños que vienen a robar fruta.
 Yerma: No. Es la voz de un niño pequeño. (*Pausa*).
 Víctor: No oigo nada.
 Yerma: Serán ilusiones mías. (*Lo mira fijamente y Víctor la mira también y desvía la mirada lentamente como con miedo*).
 (GARCÍA LORCA, 1955g, p. 1208).

Conforme destaca González (2013), *Yerma*, assim como as outras obras de García Lorca, é rica em simbologias. A base do conflito dessa peça é a necessidade de fecundação e, dessa forma, o símbolo maior da fecundação desejada é a água, de maneira que a carência de

⁷⁷ A Real Academia Española define o vocábulo *yerma(a)* como inabitado, não cultivado. Definição disponível em: <https://dle.rae.es/?id=cB4lphp>. Data de acesso: 01 jan. 2019.

água ou a água detida simbolizam, aqui, a esterilidade. No trecho citado, Yerma compara a voz de Víctor a “*un chorro de agua que te llena toda la boca*” (GARCÍA LORCA, 1955g, p. 1206), enquanto alega que seu marido Juan “*Tiene un carácter seco*” (GARCÍA LORCA, 1955g, p. 1207). Faz-se evidente, nesse trecho, a dicotomia entre *água – segura*, de maneira que há uma relação evidente entre a *água* e o homem que, na visão de Yerma (e apesar de ela não o dizer de forma explícita) poderia fecundá-la, enquanto seu marido é adjetivado como tendo um caráter *seco*.

Entretanto, conforme destaca González (2013), nem sempre Yerma teve essa visão de seu marido. No início da peça, Juan é relacionado com a água:

Yerma: Pero tú no. Cuando nos casamos eras otro. Ahora tienes la cara blanca como si no te diera en ella el sol. A mí me gustaría que fueras al río y nadaras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda. Veinticuatro meses llevamos casados y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés (GARCÍA LORCA, 1955g, p. 1184).

Fica evidente que Yerma, quando se casou com Juan, associava-o à água, uma vez que tinha esperanças de ter filhos. Da mesma forma, Yerma destaca, em conversa com Juan, que saiu feliz da casa de seus pais, não chorou na primeira noite em que passaram juntos, ao contrário da maioria das mulheres que conhece. Essas questões demonstram o quanto Yerma via no seu marido, o pai para seu filho em potencial, de forma que, para ela, um marido e um casamento só faziam sentido se dessa relação, ela pudesse ter um filho. Nesse sentido, a conversa de Yerma com a Vieja 1ª é muito reveladora:

Yerma (*bajando la voz*): Lo que usted sabe. ¿Por qué estoy yo seca? ¿Me he de quedar en plena vida para cuidar aves o poner cortinitas en mi ventanillo? No. Usted me ha de decir lo que tengo que hacer, que yo haré lo que sea, aunque me mande clavarme agujas en el sitio más débil de mis ojos.

Vieja 1ª: Yo no sé nada. Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como agua. ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas, y al fondo de la calle relincha el caballo. ¡Ay! Déjame, muchacha, no me hagas hablar. Pienso muchas ideas que no quiero decir (GARCÍA LORCA, 1955g, p. 1198).

Neste trecho, mais uma vez, tem-se a dicotomia *água – segura*, uma vez que Yerma se considera seca porque não consegue ter filhos, porque não é fecundada. A Vieja 1ª, por sua vez, salienta que os filhos veem como água e, a seguir, questiona Yerma a respeito do seu desejo por seu marido. A jovem parece não saber nomear exatamente, mas sabe que não treme quando está com ele como acontecia em sua juventude, quando estava com Víctor. Nesse

contexto, a peça parece deixar claro que Yerma não sente desejo por Juan, assim como sentia por Víctor.

O fato de seu casamento com Juan ter sido arranjado por seu pai não parece ter sido, na ocasião, um incômodo para Yerma, uma vez que, independente do desejo que os homens lhe despertavam, o que mais lhe interessava neles era a possibilidade de lhe darem filhos:

Yerma: Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Ésta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos... Y me miraba en sus ojos. Sí, pero era para verme muy chica, muy manejable, como si yo misma fuera hija mía.

Vieja 1ª: Todo lo contrario que yo. Quizá por eso hayas parido a tiempo. Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así, corre el mundo (GARCÍA LORCA, 1955g, p. 1200).

A jovem Yerma aceitou com alegria a decisão de seu pai, ignorando seu desejo por Víctor em nome de um desejo maior, o de ser mãe e, para ela, seu marido é apenas um meio para atingir esse fim. Em seu relacionamento com Juan, Yerma tem clareza de que as relações sexuais com Juan são apenas na tentativa de ter um filho, e não por prazer: “*Yerma: [...] Yo me entregué a mi marido por él, y sigo me entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme*” (GARCÍA LORCA, 1955g, p. 1200).

Yerma: ¡Y qué me vas a decir que ya no sepa!

Vieja: Lo que no se puede callar. Lo que está puesto encima del tejado. La culpa es de tu marido. ¿Lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo, se portaron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva. En cambio, tu gente no. Tienes hermanos y primos a cien leguas a la redonda. Mira qué maldición ha venido a caer sobre tu hermosura.

Yerma: Una maldición. Un charco de veneno sobre las espigas.

Vieja: Pero tú tienes pies para marcharte de tu casa.

Yerma: ¿Para marcharme?

Vieja: Cuando te vi en la romería me dio en vuelco el corazón. Aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos. Y el Santo hace el milagro, Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa todavía queda olor de cunas. La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías. Anda. No te importe la gente. Y en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas para que no cruce siquiera la calle.

Yerma: ¡Calla, calla, si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. Vete. Por el camino que voy, seguiré. ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Que yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava? Conóceme, para que nunca me hables más. Yo no busco.

Vieja: Cuando se tiene sed, se agradece el agua.

Yerma: Yo soy un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo. Lo mío es dolor que ya no está en las carnes (GARCÍA LORCA, 1955g, p. 1254-1255).

A Vieja sugere a Yerma que largue seu marido Juan e que vá viver com seu filho, um rapaz que poderia dar-lhe os filhos que tanto deseja. Entretanto, apesar do imenso desejo de Yerma de ter filhos – desejo este incompatível com os de seu marido, que estava mais focado no trabalho e quase nada se interessava pelos desejos de sua esposa – Yerma tinha uma preocupação muito grande com as questões de honra, e não concebia a possibilidade de ser mãe de uma criança que não fosse de seu marido. Nesse sentido, Degoy (1999) defende que Yerma vivia uma oposição entre o natural e o adquirido, entre o instinto e a cultura. A personagem desejava um filho quase que de forma instintiva, e sofria por não poder realizar esse desejo. Entretanto, o peso da cultura era extremamente forte, de forma a impedi-la de realizar seus desejos para respeitar as normas socialmente prescritas.

Ao final da peça, a ansiedade de Yerma no que diz respeito a seu desejo não realizado aumenta:

Juan (*acercándose*): [...]

Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna.

Yerma: ¿Y qué buscabas en mí?

Juan: A ti misma.

Yerma (*excitada*): ¡Eso! Buscabas la casa, la tranquilidad y una mujer. Pero nada más. ¿Es verdad lo que digo?

Juan: Es verdad. Como todos.

Yerma: ¿Y lo demás? ¿Y tu hijo?

Juan (*fuerte*): ¿No oyes que no me importa? ¡No me preguntes más! ¡Que te lo tengo que gritar al oído para que lo sepas, a ver si de una vez vives ya tranquila!

Yerma: ¿Y nunca has pensado en él cuando me has visto deseárla?

Juan: Nunca.

(*Están los dos en el suelo*).

Yerma: ¿Y no podré esperarlo?

Juan: No.

Yerma: ¿Ni tú?

Juan: Ni yo tampoco. ¡Resígnate!

Yerma: ¡Marchita!

Juan: Y a vivir en paz. Uno y otro, con suavidad, con agrado. ¡Abrazame! (*La abraza*).

Yerma: ¿Qué buscas?

Juan: A ti te busco. Con la luna estás hermosa.

Yerma: Me buscas como cuando te quieres comer una paloma.

Juan: Bésame... así.

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

Marchita, Marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. (*Se levanta. Empieza a llegar gente*). Voy a descansar sin despertarme sobresaltado, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, ¡yo mismo he matado a mi hijo! (*Acude un grupo que queda al fondo. Se oye el coro de la romería*). (GARCÍA LORCA, 1955g, p. 1258-1260).

Após uma conversa com Juan, em que ele confessa que não pensa em filhos nem mesmo quando vê Yerma desejando-os e insiste para que a esposa se resigne quanto à condição do casal. A seguir, Juan busca Yerma, desejando-a e, nesse momento, é assassinado pela esposa. Nesse momento, Yerma declara que “[...] *he matado a mi hijo, ¡yo mismo he matado a mi hijo!*” (GARCÍA LORCA, 1955g, p. 1260), confirmando que via em Juan apenas um meio de realizar o seu desejo de se tornar mãe e, com sua morte, aniquilava também seu projeto de maternidade. Ademais, a sua expressão “*yo mismo he matado a mi hijo*” evidencia o quanto, para Yerma, a maternidade era indissociável do casamento, e irrealizável fora deste, de maneira que a morte do marido equivale à morte simbólica do filho.

A última peça de García Lorca foi *La casa de Bernarda Alba* (1936), obra que ele ainda estaria – supostamente – revisando pouco antes de ser assassinado. Acredita-se que a peça teria sido concluída dois meses antes da morte do autor, visto que há um manuscrito conservado, datado de 19 de junho de 1936 (GONZÁLEZ, 2013). A peça em questão integra uma trilogia, juntamente com *Bodas de sangre* (1932) e *Yerma* (1934). Deve-se destacar, entretanto, que *La casa de Bernarda Alba* não teria sido pensada por García Lorca para integrar uma trilogia com *Bodas de sangre* e *Yerma*; os críticos a integraram àquelas duas, nomeando o conjunto de “Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, devido às afinidades das três peças, visto que as três se referem a camponeses espanhóis e porque, nos três casos, é possível identificar o meio geográfico-cultural como próprio da região da Andaluzia (GONZÁLEZ, 2013).

De acordo com Francisco Ruiz Ramón (1984), *La casa de Bernarda Alba* deveria ser a primeira peça do ciclo de plena maturidade de García Lorca, a primeira de uma dramaturgia mais profunda e universal e que, devido ao destino brutalmente imposto a seu autor, veio a ser sua última obra. Trata-se de uma peça que retrata o drama de cinco irmãs⁷⁸ – Angústias, Madalena, Amélia, Martírio e Adela – tiranicamente reprimidas e excluídas de todo e qualquer contado social por sua mãe, Bernarda Alba. Elas devem guardar, rigorosamente, durante oito anos, o luto pela morte do segundo marido de Bernarda Alba, pai de quatro de suas filhas⁷⁹, conforme mandam as tradições de sua família. Angústias, a mais velha, é filha do primeiro casamento de Bernarda Alba e está de casamento marcado com Pepe el Romano, um rapaz catorze anos mais jovem que ela. Suas irmãs alegam que o único interesse de Pepe

⁷⁸ Com exceção dos nomes de Pepe el Romano e Paca la Roseta, todos os nomes das personagens presentes no corpo desse trabalho foram adaptados à ortografia da língua portuguesa.

⁷⁹ Dentre as irmãs, Angústias era a única que não precisava guardar o luto de oito anos pela morte de Antônio María Benavídes, o segundo marido de Bernarda Alba, conforme salienta Susana Degoy (1999), pois ele não é seu pai. Desse modo, a ela é permitido que se case nesse período em que as irmãs devem guardar o luto.

em *Angústias* é o seu dinheiro, uma vez que ela é a única rica entre as irmãs, pois herdou o dinheiro de seu pai. As duas irmãs mais novas – Martírio e Adela –, fruto do segundo casamento de Bernarda Alba, também são apaixonadas por Pepe. Ao longo da peça, descobre-se um romance entre Pepe e Adela. Entretanto, apenas ao final da peça esse relacionamento é denunciado à matriarca, o que faz com que Bernarda, enfurecida, saia com uma espingarda atrás de Pepe. Após alguns tiros serem ouvidos, Martírio mente para as irmãs que Bernarda matou Pepe, o que leva Adela ao suicídio. Também são personagens importantes na peça Pôncia que, muito sagaz, desde o início percebe o que está acontecendo dentro da casa, e Maria Josefa, mãe de Bernarda Alba, que é considerada louca por questionar as ordens da filha.

Em *La casa de Bernarda Alba*, García Lorca teria se inspirado em fatos reais, assim como o fez para escrever *Bodas de sangre* e *Yerma*. De acordo com o próprio García Lorca, na localidade de Valderrubio, onde os pais do dramaturgo tinham uma casa, vivia uma senhora chamada Frasquita Alba, viúva e mãe de quatro filhas, as quais eram tiranicamente controladas pela mãe. O tio de García Lorca vivia em uma casa de fundos com a casa de Frasquita Alba e com ela dividia o poço de água, seco à época, do qual García Lorca se aproveitou para ouvir o que se passava dentro da casa das Alba e, assim, conhecer detalhes da vida dessas meninas, que viviam um drama muito semelhante ao que García Lorca expôs em sua peça. Dessa realidade, García Lorca tomou o sobrenome da família e os nomes de Adela e Pepe (GONZÁLEZ, 2013).

A peça *La casa de Bernarda Alba* tem como subtítulo *Drama de mujeres en los pueblos de España*. Mário González (2013) adverte que este não é um drama *das* mulheres, uma vez que García Lorca não pretendia, com ele, reduzir todas as mulheres que habitavam os povoados da Espanha à situação das moradoras da casa de Bernarda Alba. Entretanto, García Lorca sabia o quanto os resíduos de uma sociedade que ao longo de séculos esteve controlada pela repressão permaneciam vivos nos pequenos povoados espanhóis. Neste sentido, há a constatação de que a mulher era a vítima primeira da repressão e que também, em muitos casos, as próprias mulheres, como é o caso de Bernarda Alba, os carrascos e algozes de suas irmãs (GONZÁLEZ, 2013).

A peça divide-se em três atos: o primeiro ato se passa em uma “*habitación blanquísima de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes*” (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1349). O segundo ato se passa em uma “*habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios*” (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1381), e o terceiro ato se

passa dentro de “*cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda*” (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1416). Destaca-se que a intensidade do “branco” da casa de Bernarda reduz-se ao longo de cada ato da peça, uma vez que a casa “*blanquísima*” do primeiro ato se reduz a “*blanca*” no segundo ato, que por sua vez se torna uma casa com paredes “*blancas ligeramente azuladas*” no último ato e, além disso, deve-se levar em conta que o nome completo da matriarca da família é Bernarda Alba, com “Alba” (do latim *albus*) tendo “branco” como significado (RUBIA BARCIA, 1980). Ademais, Paul McDermid (2007b) defende que esse é um dos contrastes presentes nessa obra, o branco – preto. A casa de Bernarda Alba é constantemente descrita como muito branca no início de cada ato: “*habitación blanquísima de la casa de Bernarda*” (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1349), “*habitación blanca del interior de la casa de Bernarda*” (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1381), “*cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda*” (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1416). Esta casa extremamente branca contrasta com as mulheres que a habitam, sempre vestidas de preto. Neste sentido, as paredes representam os limites da liberdade e autodeterminação, enquanto que, para o mundo exterior, as paredes brancas denotam a integridade pública do nome Alba (McDERMID, 2007b).

No que diz respeito ao ambiente branco, pode-se fazer uma alusão à questão da pureza. Nesse sentido, pode-se pensar que ‘redução’ do branco ao longo da peça, do ambiente *blanquísimo* para uma casa com paredes *blancas ligeramente azuladas* pode dizer respeito a uma suposta diminuição da pureza, tanto da “pureza familiar” (Alba – *Albus*), uma vez que os preparativos para o casamento entre Angústias e Pepe se intensificam com o passar da peça, o que indica a entrada de outra pessoa nessa família tão fechada em si mesma. Ademais, há uma diminuição da pureza que à época se esperava das jovens, uma vez que os encontros entre Adela e Pepe também se intensificam. Desse modo, tem-se na figura de Pepe, a imagem de alguém que desestrutura uma suposta pureza da família Alba, tanto por sua entrada formal na família, por meio do casamento com Angústias, quanto de maneira informal, por meio de seus encontros furtivos com Adela.

Mário González (2013) destaca que, já no título da peça, García Lorca evidencia o espaço em que o drama se desenvolverá, a casa, e chama a atenção para quem controla esse espaço, visto que a casa é exclusivamente *de* Bernarda Alba, pois é ela quem tudo controla. A casa, dessa forma, é o maior símbolo da peça, uma vez que, no sentido simbólico, é uma metonímia da sociedade como um todo, espanhola ou não, e tem, nas mulheres que a habitam, a representação de quaisquer indivíduos, tanto os reprimidos quanto os repressores (GONZÁLEZ, 2013).

De acordo com González (2013), há uma progressão de espaços na peça: o drama inicia-se em um cômodo que permite o contato com meio externo, com os rituais e a tradição, o que se evidencia, especialmente, pelo fato de se iniciar com a chegada das Alba dos rituais fúnebres do segundo marido de Bernarda, pai de quatro de suas filhas. O segundo ato, por sua vez, se passa em um ambiente mais íntimo, em um cômodo que dá acesso aos quartos e, por conseguinte, à intimidade das mulheres da família, e o terceiro ato representa um espaço intermediário entre a intimidade e os espaços mais profundos, onde, segundo González (2013) predominam os instintos simbolizados pelas éguas e pelo cavalo do curral e do estábulo.

A ação transcorre em um espaço fechado, hermético, e é demarcada pela primeira e pela última palavra que Bernarda Alba pronuncia: silêncio. Desse modo, conforme destaca Degoy (1999), com essa sua atitude, Bernarda Alba impõe silêncio a todos: às filhas, às criadas, às visitas, e as demais personagens aprendem tal lição e a aplicam, de maneira que todos, a seu modo, impõem silêncio a alguém inferior. Desde o primeiro *silêncio* pronunciado por Bernarda Alba até o último, desenvolve-se, na peça, de acordo com Ruiz Ramón (1984), um conflito entre duas forças maiores: o princípio de autoridade, encarnado na figura de Bernarda Alba, e o princípio de liberdade, representado por suas filhas. Esse conflito de forças estrutura não apenas essa peça, mas o universo dramático de García Lorca como uma totalidade. O princípio de autoridade responde a uma visão classista do mundo, onde cristaliza uma moral fundada em preceitos negativos e limitações, e condicionada à preocupação com o que os outros dirão / pensarão. Ao longo do drama, o desejo de poder aparece como raiz do princípio de autoridade, instaurador de uma ordem que não é discutida. Esse poder se quer absoluto e será levado à negação, não apenas da liberdade pessoal, mas também à negação da realidade. Frente ao desejo de poder, outra força conflitiva se impõe: o sexo. O sexo aparece como uma força tão cega como o poder, através do qual o princípio de liberdade revela-se como outro princípio absoluto. Como consequência desse conflito de princípios, tem-se a impossibilidade de comunicação, de maneira que Bernarda Alba e suas filhas permanecem, durante todo o tempo, frente a frente, isoladas e incomunicáveis (RUIZ RAMÓN, 1984). Destaca-se ainda que a casa era dominada pelo calor, frequentemente aludido na peça, o qual pode ser considerado uma metáfora do desejo sexual insatisfeito que dominava as mulheres que lá habitavam (GONZÁLEZ, 2013):

AMELIA. ¡Y no les importa el calor!

MARTIRIO. Siegan entre llamaradas.

ADELA. Me gustaría segar para ir y venir. Así se olvida lo que nos muerde.

MARTIRIO. ¿Qué tienes tú que olvidar?

ADELA. Cada una sabe sus cosas.

MARTIRIO (*profunda*). ¡Cada una!
 PONCIA. ¡Callar! ¡Callar!
 (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1396-1397).

O trecho citado exemplifica as referências ao calor no interior da casa, bem como a necessidade de se abrir portas e janelas, o que representa tanto o desejo de amenizar o calor na casa, como também o desejo de maior interação com o mundo exterior.

No que diz respeito às personagens, destaca-se que todas são mulheres. Pepe, objeto da discórdia entre as irmãs Angústias, Martírio e Adela não se configura como uma personagem, uma vez que ele nunca aparece em cena, é apenas alguém de quem as mulheres falam (e mesmo o seu nome não consta na lista de personagens no início da obra). José Rubia Barcia (1980) divide os personagens da peça em três grupos principais: *a*) os que têm nome próprio: Bernarda Alba, Maria Josefa, Angústias, Martírio, Adela, Prudência, Pôncia; *b*) as personagens que são designadas de acordo com sua função social: a Criada, a Mendiga; *c*) as personagens que são designadas de maneira genérica: Mujer 1^a, Mujer 2^a, Mujer 3^a e Mujer 4^a. Há também algumas pessoas que são apenas mencionadas nos diálogos das personagens, tais como Antônio Maria Benavides, o segundo marido recém-falecido de Bernarda Alba, e Enrique Humanas, um antigo pretendente de Martírio. Outro caso é o de pessoas a quem se alude mas não aparecem em cena, como é o caso de Paca la Roseta e Pepe el Romano⁸⁰ (RUBIA BARCIA, 1980).

Os homens estão fora desse *drama de mujeres*, são apenas forças referenciais nos conflitos por elas vividos (GONZÁLEZ, 2013). Trata-se, como adverte González (2013), de um universo de mulheres que giram em volta de Bernarda, que por sua vez exerce o poder de maneira tirânica. Bernarda representa a encarnação do poder absoluto, age com autoritarismo e frieza na imposição de sua vontade, não admitindo a possibilidade de que alguma coisa aconteça nos seus domínios que não seja por sua vontade. Além disso, valoriza profundamente os ritos, como o luto imposto às suas filhas, e demonstra extrema preocupação com a opinião alheia. Bernarda Alba, além de representar a fêmea autoritária, tirana, fria e cruel, é também, fundamentalmente, o instinto de poder, que nega a realidade, o outro e a existência dos outros, conforme defende Ruiz Ramón (1984). No universo fechado de sua casa, Bernarda Alba impõe *a ordem*, a única possível, a que é tida como verdade absoluta e contra a qual não é permitido nenhum tipo de desvio ou protesto (RUIZ RAMÓN, 1984).

Suas filhas dividem-se em três grupos, considerando-se a relação que estabelecem com a possibilidade de um casamento, a idade e a posse de bens. Desta forma, tem-se: Angústias, a

⁸⁰ Pepe el Romano teria sido inspirado em uma pessoa real, Pepe de la Romilla (RUBIA BARCIA, 1980).

mais velha, com 39 anos, rica herdeira de seu pai; Madalena e Amélia, as duas filhas mais velhas do segundo casamento de Bernarda Alba, que já não são suficientemente jovens; e Martírio e Adela, que são ainda jovens e disputam a possibilidade de serem pretendidas pelo único homem que consegue chegar perto da casa, Pepe (GONZÁLEZ, 2013). Neste ambiente despótico vivido dentro da casa das Alba, destacam-se especialmente as filhas do primeiro grupo (Angústias) e do terceiro grupo (Martírio e Adela), uma vez que é entre elas que ocorre a rivalidade pelo amor de Pepe. Angústias é caracterizada por sua irmã Madalena como velha, adoentada e feia, além de ter uma voz anasalada. É uma filha extremamente submissa à Bernarda Alba, segundo González (2013) e que apela ao autoritarismo da mãe na tentativa de evitar perder Pepe para as irmãs mais novas.

Martírio, na visão de González (2013) é uma das filhas que mais sofre com os preconceitos de Bernarda Alba, visto que certa vez, foi impedida de namorar Enrique Humanas porque ele era pobre. Destaca-se que Bernarda não gosta do povoado onde vive, continua morando na localidade por avareza, por ser a pessoa mais rica da região e, como aconteceu com Martírio, procura evitar que as filhas se casem com homens pobres. Martírio é a irmã que tortura as outras irmãs; foi ela quem comunicou a Bernarda sobre o encontro de Adela com Pepe, e também foi ela quem mentiu sobre a morte de Pepe, o que acabou por levar Adela ao suicídio. Degoy (1999), por sua vez, defende que Martírio é a mais complexa das irmãs, sendo, no entendimento dessa pesquisadora, a filha que mais se assemelha à Bernarda Alba, de forma que conhece perfeitamente sua mãe e sabe que seu poder depende da submissão dos demais.

Adela é uma das personagens mais marcantes criadas por García Lorca. Equivale, como personagem, à Bernarda Alba, funcionando como sua antítese. Adela é a personagem que busca passar por cima das convenções e realizar sua paixão. A personagem tem um fim trágico na peça: enforca-se por causa da mentira produzida por Martírio, o que acaba por lhe negar a única saída que ela vislumbrava como possibilidade de escapar do controle despótico exercido pela mãe (GONZÁLEZ, 2013).

Quanto às filhas do segundo grupo apontado por González, tem-se Madalena e Amélia. Madalena, a primeira filha do segundo casamento de Bernarda Alba, se dizia a única filha que realmente amou o pai e era por ele protegida contra o autoritarismo de Bernarda (GONZÁLEZ, 2013), é a única das irmãs capaz de compaixão e, poderia ser o modelo de uma forma de vida mais humana, porém sua renúncia à luta a fizeram uma cúmplice do mundo cruel instaurado por Bernarda Alba (DEGOY, 1999). Amélia destaca-se por sua relação

materna com as outras irmãs, e é a única personagem que condena a mentira de Martírio no que diz respeito ao suposto assassinato de Pepe por Bernarda (GONZÁLEZ, 2013).

Maria Josefa, mãe de Bernarda, é uma personagem que, assim como Adela, desafia a autoridade de Bernarda Alba. É descrita como louca, pois se atreve a contestar Bernarda. Degoy (1999) entende que essa personagem é, ao mesmo tempo, poética e demente, é alguém que ninguém escuta, mas que sempre tem razão. Sob esse aspecto, Maria Josefa poderia ser a voz do autor, visto que, com essa personagem, García Lorca evidencia que, na Espanha daquele período, quem fala de amor, ternura e simplicidade, é considerado louco ou condenado a viver preso (DEGOY, 1999). Ademais, ao se enfeitar e manifestar seu desejo de casar-se novamente, representa a negação da maioria das filhas de Bernarda, que estão sempre vestidas de preto, são submissas à mãe e ocultam seus desejos. Devido às suas falas e atitudes, Maria Josefa é excluída do convívio familiar, pois seu comportamento viola as normas prescritas por Bernarda Alba (GONZÁLEZ, 2013).

Pôncia, por sua vez, é uma criada que acumula as funções de escrava, cúmplice, informante e conselheira. Uma de suas funções principais é informar Bernarda acerca do que acontece fora da casa. Essa personagem tem uma função muito importante na peça, pois ela é a única personagem que parece saber o que realmente está acontecendo dentro da casa de Bernarda Alba, no que diz respeito à rivalidade das irmãs pelo amor de Pepe. Desta forma, é através dela que o expectador acompanha o que não vê, ou seja, ela permite que o expectador esteja sempre um passo à frente dos fatos. Além disso, Pôncia sente-se presa a Bernarda, que a teria resgatado de um passado humilhante em troca dos seus serviços (GONZÁLEZ, 2013).

Na hierarquia doméstica, há ainda uma criada abaixo de Pôncia. Essa criada não é nomeada na peça e representa aqueles que nada têm. Essa é a mais humilhada das mulheres que vivem na casa de Bernarda, e repete com as outras pessoas pobres a mesma exclusão de que é vítima, o que é evidenciado na peça por sua atitude de expulsar a Mendiga que vai à casa das Alba em busca de restos de comida (GONZÁLEZ, 2013). García Lorca evidenciou que todo mecanismo de opressão se sustenta na frequente cumplicidade dos oprimidos. Há duas situações, em *La casa de Bernarda Alba*, em que os oprimidos acabam por se tornar cúmplices de seus opressores: a que é evidenciada nas relações entre as diferentes classes sociais e a que se evidencia nos discursos a respeito das mulheres e do papel feminino. No que diz respeito à cumplicidade dos oprimidos para com os opressores, no âmbito das diferentes classes sociais, pode-se pensar no caso da Criada, que repete com a Mendiga a humilhação que constantemente sofre, negando a ela e a sua filha os restos de comida:

MENDIGA. Vengo por las sobras.
(Cesan las campanas)
 CRIADA. Por la puerta se va a la calle. Las sobras de hoy son para mí.
 MENDIGA. Mujer, tú tienes quien te gane. Mi niña y yo estamos solas.
 CRIADA. También están solos los perros y viven.
 MENDIGA. Siempre me las dan.
 CRIADA. Fuera de aquí. ¿Quién os dijo que entrarais? Ya me habéis dejado los pies señalados. *(Se van. Limpia.)*
 (GARCÍA LORCA, 1955h, p.1354).

A Criada repete com a Mendiga a tirania que a vitima em sua relação com Bernarda Alba. No primeiro ato, Bernarda, ao brigar com a Criada, a humilha dizendo que parece que os pobres são feitos de outra matéria e, ao ser contestada por uma moça, que alega que os pobres também têm seus sofrimentos, Bernarda responde que eles os esquecem diante de um prato de grão-de-bico⁸¹:

BERNARDA. Menos gritos y más obras. Debías haber procurado que todo esto estuviera más limpio para recibir al duelo. Vete. No es éste tu lugar. *(La CRIADA se va sollozando.)* Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias.
 MUJER 1ª. Los pobres sienten también sus penas.
 BERNARDA. Pero las olvidan delante de un plato de garbanzos.
 MUCHACHA *(Con timidez)*. Comer es necesario para vivir.
 BERNARDA. A tu edad no se habla delante de las personas mayores.
 (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1355-1356).

Percebe-se, desta forma, que há uma sucessão de humilhações e opressões que vão desde o ponto mais alto da hierarquia da casa e da comunidade (representados por Bernarda Alba, a chefe da casa e mulher mais rica da região em que vivia) até as classes mais baixas da região (representadas pela Criada e pela Mendiga). Edwards (1998) destaca que na figura de Bernarda Alba, García Lorca encarnou muitas das atitudes que ele desaprovava na Espanha de sua época. Bernarda era dona de uma grande propriedade, com muitos funcionários, trabalhando para ela e em suas terras, e tinha a frieza suficiente para comprar o laço matrimonial de sua filha, ou seja, representava uma pessoa a quem o dinheiro dava todo o poder sobre os outros (EDWARDS, 1998).

No que se refere à questão feminina, tem-se, na casa de Bernarda, um grupo de filhas não apenas submissas à sua autoridade, mas que também, em alguns casos, buscam sua autoridade inquestionável para reprimir as outras irmãs. Angústias é o grande exemplo de uma filha que vive submissa à autoridade de Bernarda e, ao mesmo tempo, sempre recorre à autoridade que a oprime para conter o comportamento das irmãs, sempre que via nelas uma

⁸¹ Salienta-se aqui, que o grão-de-bico representa um prato muito comum na mesa dos espanhóis, tal como o arroz com feijão no Brasil.

ameaça ao seu relacionamento com Pepe. O episódio do sumiço de uma fotografia de Pepe, no segundo ato, em que Angústias, não sabendo quem tinha lhe roubado, delata todas as irmãs à Bernarda, evidencia esse fato:

ANGUSTIAS. ¿Dónde está el retrato?
 ADELA. ¿Qué retrato?
 ANGUSTIAS. Una de vosotras me lo ha escondido.
 MAGDALENA. ¿Tienes la desvergüenza de decir esto?
 ANGUSTIAS. Estaba en mi cuarto y no está.
 MARTIRIO. ¿Y no se habrá escapado a medianoche al corral? A Pepe le gusta andar con la luna.
 ANGUSTIAS. ¡No me gastes bromas! Cuando venga se lo contaré.
 PONCIA. ¡Eso, no! ¡Porque aparecerá! (*Mirando a ADELA*)
 ANGUSTIAS. ¡Me gustada saber cuál de vosotras lo tiene!
 ADELA (*Mirando a MARTIRIO*). ¡Alguna! ¡Todas, menos yo!
 MARTIRIO (*Con intención*). ¡Desde luego!
 BERNARDA (*Entrando*). ¡Qué escándalo es éste en mi casa y con el silencio del peso del calor! Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques.
 ANGUSTIAS. Me han quitado el retrato de mi novio.
 BERNARDA (*Fiera*). ¿Quién? ¿Quién?
 ANGUSTIAS. ¡Estas! (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1401-1402).

Assim como Adela, Martírio também é uma filha que enfrenta Bernarda Alba, conforme defende Degoy (1999). Entretanto, sua forma de proceder é diferente da de Adela. Na ocasião do sumiço da foto de Pepe, Martírio é firme ao enfrentar a autoridade de Bernarda Alba:

BERNARDA: ¿Dónde lo has encontrado?
 PONCIA: Estaba...
 BERNARDA: Dilo sin temor.
 PONCIA: (*Extrañada*) Entre las sábanas de la cama de Martirio.
 BERNARDA: (*A Martirio*) ¿Es verdad?
 MARTIRIO: ¡Es verdad!
 (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1403).

Degoy (1999) entende que esse enfrentamento de Martírio é mais sério e mais revelador do que os enfrentamentos de Adela, inclusive o enfrentamento que ocorre no terceiro ato, por ocasião da descoberta de seu romance com Pepe. Na visão da pesquisadora, Martírio evidencia que tem consciência de que a mãe é uma tirana apenas com aqueles que se submetem à sua tirania, não tendo maiores poderes sobre as pessoas que não o permitem.

A situação da fotografia de Pepe abalou a já frágil relação entre Angústias e Martírio, uma vez que a fotografia de Pepe foi encontrada nas coisas dessa última. Esse conflito teve reflexos ainda no terceiro ato da peça, quando Bernarda Alba evidenciou o seu incômodo com

o desentendimento entre as irmãs, não pela relação em si, mas pela imagem da família perante a sociedade local, o que demonstra sua preocupação com a opinião alheia:

BERNARDA. Ya te he dicho que quiero que hables con tu hermana Martirio. Lo que pasó del retrato fue una broma y lo debes olvidar.

ANGUSTIAS. Usted sabe que ella no me quiere.

BERNARDA. Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar. ¿Lo entiendes? (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1422-1423).

Edwards (1998) esclarece que, nos países hispânicos, em geral, as mulheres foram reprimidas pelos homens durante séculos. No caso da Espanha, esta discriminação foi acentuada não apenas pelos ensinamentos da igreja católica, mas também pelos contatos histórico e cultural que o país estabeleceu com o Islã por um longo período de tempo. O autor destaca que a obrigação da mulher casada eram aquelas de esposa e mãe, ou seja, cuidar da casa e dos filhos. Para as mulheres solteiras, a vida deveria ser dedicada à costura e ao bordado. Em uma conversa com Madalena, no primeiro ato, Bernarda deixa claro que a ela não era permitido exercer atividades consideradas masculinas. Madalena, como lembra González (2013), odeia ser mulher e sente saudades de sua infância, época em que seu pai a protegia de Bernarda:

MAGDALENA. Ni las mías ni las vuestras. Sé que yo no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.

BERNARDA. Eso tiene ser mujer.

MAGDALENA. Malditas sean las mujeres.

BERNARDA. Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1362).

Bernarda, nessa conversa com Madalena, reafirma tanto sua autoridade absoluta na casa ao dizer “*Aquí se hace lo que yo mando*” quanto sua concepção a respeito da divisão das funções de acordo com os gêneros: “*Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón*”, confirmando que, de acordo com sua visão, apenas a costura e o bordado eram atividades dignas de mulheres solteiras. A visão de Bernarda acerca do papel feminino aparece novamente em uma conversa com Angústias, no terceiro ato. Autoritária, a mãe deseja saber o que Angústias conversa com o namorado:

BERNARDA: ¿A qué hora terminaste anoche de hablar?

ANGUSTIAS: A las doce y media.

BERNARDA. ¿Qué cuenta Pepe?

ANGUSTIAS. Yo lo encuentro distraído. Me habla siempre como pensando en otra cosa. Si le pregunto qué le pasa, me contesta: ‘Los hombres tenemos nuestras preocupaciones’.

BERNARDA. No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1423).

Essas orientações que Bernarda dá a Angústias refletem sua visão da subordinação das mulheres em relação aos homens, evidenciando, assim, que uma mulher deve obediência a seu marido. Edwards (1998) destaca que Bernarda exemplifica as visões da direita e, é um exemplo da população que apoiou a visão franquista de que “lugar de mulher é em casa”, visão essa que dominaria a vida espanhola por cerca de quarenta anos depois do triunfo da direita na Guerra Civil Espanhola (1936-1939). No que se refere a questões sexuais, Bernarda representa uma figura doutrinada pela Igreja, que vê o ato sexual apenas para fins reprodutivos e, assim, divide as mulheres em dois tipos: as santas e as putas. A condenação das mulheres que vivenciam sua sexualidade de forma mais livre aparece no primeiro ato, quando Pôncia e Bernarda criticam Paca la Roseta por seu comportamento com os homens nos olivais:

PONCIA. Hablaban de Paca la Roseta. Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron a la grupa del caballo hasta lo alto del olivar.

BERNARDA. ¿Y ella?

PONCIA. Ella tan conforme. Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra. ¡Un horror!

BERNARDA. ¿Y qué pasó?

PONCIA. Lo que tenía que pasar. Volvieron casi de día. Paca la Roseta traía el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza.

BERNARDA. Es la única mujer mala que tenemos en el pueblo.

PONCIA. Porque no es de aquí. Es de muy lejos. Y los que fueron con ella son también hijos de forasteros. Los hombres de aquí no son capaces de eso (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1365-1366).

Aos olhos de Bernarda, Paca la Roseta não é uma “boa mulher” por não agir de acordo com o que ela considerava correto. Situação semelhante ocorre no segundo ato, quando se descobre que uma menina solteira da região teve um filho e, desesperada, o matou e o escondeu sob algumas pedras, mas o corpo da criança foi encontrado por cães. Bernarda mostra-se uma pessoa desprovida de qualquer compaixão, uma vez que lidera um grupo para agredir a moça com varas de oliva:

BERNARDA. ¿Qué ocurre?

PONCIA. La hija de la Librada, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién.

ADELA. ¿Un hijo?

PONCIA. Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras; pero unos perros, con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados

por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos.

BERNARDA. Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla.

ADELA. ¡No, no, para matarla no!

MARTIRIO. Sí, y vamos a salir también nosotras.

BERNARDA. Y que pague la que pisotea su decencia.

Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor.

ADELA. ¡Que la dejen escapar! ¡No salgáis vosotras!

MARTIRIO (*Mirando a ADELA*). ¡Que pague lo que debe!

BERNARDA (*Bajo el arco*). ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!

ADELA (*Cogiéndose el vientre*). ¡No! ¡No!

BERNARDA. ¡Matadla! ¡Matadla! (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1415-1416).

Por outro lado, sua aceitação para com os excessos masculinos, tanto antes quanto após o casamento, evidencia que, para ela, havia uma impossibilidade de movimento em direção da igualdade entre os gêneros. Edwards (1998) lembra que García Lorca apoiou fortemente os primeiros anos da Segunda República Espanhola (1931-1936), a qual tentou melhorar o *status* das mulheres através de um governo de orientação mais esquerdista. Entretanto, esta proposta de governo foi derrotada quando a direita voltou ao poder, em 1933.

Ao final da peça, Martírio descobre o relacionamento de Adela com Pepe e, mais uma vez, tem-se a aliança de um oprimido com seu opressor. Martírio, desesperada de ciúmes, invoca a autoridade de Bernarda, na tentativa de reprimir o comportamento de Adela, que está, então, decidida a sair de casa e viver sua vida ao lado de Pepe:

BERNARDA. Quietas, quietas. ¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo entre los dedos!

MARTIRIO (*Señalando a ADELA*). ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!

BERNARDA. ¡Esa es la cama de las mal nacidas! (*Se dirige furiosa hacia ADELA*)

ADELA (*Haciéndole frente*). ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (*ADELA arrebata un bastón a su madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe! (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1439).

Adela declara que não aguenta mais o horror que é viver sob o teto de Bernarda Alba e, em um ato de enfrentamento, quebra a bengala de Bernarda, a qual, durante toda a peça é denominada como *bastón*, entretanto, ao final da peça, Adela a chama de *vara*. De acordo com Luciana Montemezzo (2006), a diferença na nomenclatura que ocorre ao final da peça não é algo aleatório, pois a fala de Adela enfatiza ainda mais a representação autoritária do objeto carregado por Bernarda Alba, visto que *vara* é um símbolo de poder e está relacionada diretamente aos mandatários. Ao enfrentar sua mãe em nome de sua paixão por Pepe, Adela

rejeita o código de honra fundado na manutenção das aparências e no credo da superioridade masculina e, dessa forma, afirma seu direito à própria sexualidade, segundo Ian Gibson (2004).

Nesse aspecto, deve-se destacar também a visão de Degoy (1999) a respeito do enfrentamento de Adela à autoridade de Bernarda Alba. Degoy (1999) entende que o posicionamento de Adela, ao dizer à sua mãe que: “*En mí no manda nadie más que Pepe!*” (GARCÍA LORCA, 1955h, p. 1439) e ao quebrar a bengala de Barnarda, Adela demonstra que tem outro amo, e que é uma pessoa vulnerável. Desse modo, considerando a comparação que Degoy (1999) faz entre os enfrentamentos de Adela e Martírio, a autora defende que o posicionamento de Martírio perante sua mãe é sempre duro e solitário, demonstrando sempre não ter outro amo que não seja ela mesma, e assim, sem se submeter, Martírio se adere a um comportamento semelhante ao da mãe.

Bernarda, por sua vez, continua mais preocupada com a honra, o nome e a reputação de sua família. Diante de sua atitude de sair com uma espingarda atrás de Pepe, cabe lembrar que o Código Penal espanhol de 1870 e, que esteve em vigor até 1963, permitia que o marido limpasse a honra com sangue. Segundo destaca Edwards (1998), apesar dessa situação precisa não aparecer na obra, tudo leva a crer que Bernarda Alba partilhava dessa mentalidade. Ruiz Ramón (1984) defende que, em um universo estruturado tal como a casa de Bernarda Alba, há apenas duas saídas para o caso de não se aceitar a lei imposta pela matriarca: essas seriam a loucura, como é o caso de Maria Josefa, ou o suicídio, como é o caso de Adela, uma vez que são formas extremas de se rebelar contra as imposições da matriarca. Adela, ao cometer suicídio, acaba por questionar esse universo em que estão todas inseridas. Entretanto, esse questionamento não o destrói, uma vez que a imposição do silêncio e a exigência, por parte de Bernarda Alba, para que todos soubessem que sua filha caçula havia morrido virgem, fecha ainda mais hermeticamente esse mundo e o consolida contra a verdade e a morte (RUIZ RAMÓN, 1984). Nesse sentido, percebe-se que as preocupações de Bernarda com a honra, o nome e a reputação da família permanecem mesmo após o suicídio de Adela, uma vez que mãe insistiu para que todos soubessem que sua filha mais jovem tinha morrido virgem. O suicídio de Adela, por sua vez, pode ser pensado como um ato desesperado, posto que já não contava mais com a única esperança que ainda tinha de conseguir sair da casa de Bernarda. A morte é, para Adela, a única forma de conseguir se livrar do autoritarismo e da repressão a que estava submetida.

Nesse sentido, cabe considerar que as visões antagônicas a respeito do comportamento do Adela, ao enfrentar Bernarda Alba, pode levar a um terceiro entendimento. Adela,

diferente de Martírio, não adere a um comportamento semelhante ao de Bernarda Alba na tentativa de fugir a uma submissão à mãe. Sua atuação não é solitária, visto que não vislumbra se tornar outra Bernarda Alba, não se espelha na mãe opressora e não tem na repetição da opressão uma de suas metas, ela quer ser ela mesma e, dessa forma, atua de forma a utilizar seu corpo como um instrumento político contra a opressão, usa o próprio corpo para comunicar uma disfuncionalidade familiar, pois sua voz não atinge suas interlocutoras.

Ruiz Ramón (1984) acredita que há ainda uma terceira solução da tragédia lorquiana, a Guerra Civil Espanhola, que impediu a estreia de *La casa de Bernarda Alba*, em 1936, postergando sua estreia, em território espanhol, até 1964, ou seja, vinte e oito anos após a obra ter sido escrita (RUIZ RAMÓN, 1984). Aqui, destaca-se que os acontecimentos políticos que tomaram lugar na Espanha, impediram a estreia da peça no outono de 1936, como García Lorca planejava. O próprio autor já teria anunciado que a estreia da peça estava a cargo de Margarita Xirgu, pois a atriz catalã, depois de representar Dona Rosita, havia lhe pedido uma personagem dura, oposto à ternura de Dona Rosita. Diante da impossibilidade de se representar tal peça na Espanha, *La casa de Bernarda Alba* foi estreada no Teatro Avenida, em Buenos Aires, pela companhia de Margarita Xirgu, em oito de março de 1945 (MARTÍNEZ LÓPEZ, 2010).

Retoma-se, nesse contexto, o que Foucault (2005) assevera sobre a dominação dos corpos, uma vez que os corpos que habitavam a casa de Bernarda Alba estavam sob constante vigilância e dominação de Bernarda. Em sua obra *Vigiar e punir*, Foucault (2005) explica que as prisões, nos seus dispositivos mais explícitos, sempre aplicam certas medidas de sofrimento físico, como complementos punitivos referentes ao corpo e destaca que, sob o nome de crimes e delitos julgam-se também as paixões, os instintos, assim como enfermidades, inaptações ou até mesmo, efeitos de ambiente. Pensando-se no caso da peça lorquiana, pode-se entender que as filhas e a mãe de Bernarda Alba eram constantemente punidas por Bernarda em função de suas paixões e de seus instintos e, sendo assim, tais punições aconteciam sob a forma de privação sexual e o impedimento de sair de casa, ou seja, complementos punitivos referentes ao corpo.

Deve-se destacar que mesmo os métodos mais “suaves”, como trancar ou corrigir, sempre são aplicados *sobre os corpos*, com vistas ao controle de suas forças, sua utilidade, sua docilidade e sua submissão. Sendo assim, todos os corpos estão diretamente mergulhados em um campo político, de forma que as relações de poder têm alcance imediato sobre eles: investem, marcam, dirigem, sujeitam a trabalhos, obrigam a cerimônias e, dessa maneira, os corpos apenas são considerados úteis se são, ao mesmo tempo, *produtivos e submissos*

(FOUCAULT, 2005). Em se tratando da peça de García Lorca, pode-se pensar na casa de Bernarda Alba como um campo político, no qual a matriarca exercia seu poder sobre os corpos que ali habitavam. Nesse contexto, o suicídio de Adela e o enlouquecimento de Maria Josefa podem estar relacionados ao fato de serem os únicos corpos da família que não se docilizaram, não foram submetidos às relações de poder estabelecidas dentro daquele campo político e, dessa forma, não eram mais corpos úteis, uma vez que não estavam submissos.

3.2.4 *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca

Mariana Pineda (1925) foi a segunda peça de García Lorca 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 (ANDERSON, 2004).

De acordo com Gibson (1998), 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 dado pelo general Miguel Primo de Rivera, e enquanto García Lorca ainda estava elaborando o argumento de sua obra *Mariana Pineda*, o poeta revelou seu projeto a Melchor Fernández Almagro, conforme Gibson (1998):

Queridísimo Melchorito

Marianita en su casa de Granada medita si borda o no borda la bandera de la Libertad. Por la calle pasa un hombre vendiendo “alhucoma fina de la sierra” y otro “naranjitas de Almería” y los árboles recién plantados de la placeta de Garcia saben ya por los pájaros y por el pino del seminario, que un romance trágico [*sic*] y lleno de color, ha de dormirlos en las noches del plenilunio turquesa de la vega. ¡Si vieras qué emoción tan honda me tiembla en los ojos ante la *Marianita de la leyenda!* ---- desde niño estoy oyendo esa estrofa tan evocadora de

Marianita salió de paseo

Y a su encuentro salió un militar –

Vestida de blanco, con el cabello suelto y un gesto melodramático hasta lo sublime, esta mujer ha paseado por el caminito secreto de mi niñez con un aire inconfundible. Mujer entrevista y amada por mis nueve años cuando yo iba de Fuente Vaqueros a Granada en una vieja diligencia cuyo mayoral tocaba un aire salvaje en su trompeta de cobre. Si tengo miedo de hacer este drama es precisamente por *enturbiar* mis recuerdos delicadísimos de esta viudita rubia y mártir.

¿Qué me aconsejas tú? Yo quiero hacer un drama *procesional*... una narración *simple e hierática* rodeada de evocaciones y brisas misteriosas, como una vieja madonna con su arco de querubines.

Una especie de cartelón de ciego *estilizado*. Un *crimen*, en suma, donde el rojo de la sangre se confunda con el rojo de las cortinas. Mariana según el romance

y según la poquísima historia que la rodea, es una mujer pasional hasta sus propios pelos, una *posesa*, un caso de amor magnífico de andaluza, en un ambiente extremadamente *político* (no sé si me explico bien). Ella se entrega al amor por el amor, mientras los demás están obsesionados por la Libertad. Ella resulta mártir de la Libertad siendo en realidad (según incluso lo que se desprende de la historia) *víctima* de su propio corazón enamorado y enloquecido.

Es una Julieta sin Romeo y está más cerca del madrigal que de la oda. Cuando ella decido morir, está ya muerta, y la muerte no la asusta lo más mínimo. El último acto ella estará vestida de blanco y toda la decoración en este mismo tono. Ni el romance ni la historia me vedan en absoluto que yo piense así – es más, mi madre me ha dicho que estas cosas se susurraron por Granada. Me gustaría que conociera el argumento y la división de las escenas (GARCÍA LORCA, 1968, p. 56-57 *apud* GIBSON, 1998, p. 350-351).

Em sua resposta a García Lorca, logo depois do golpe de Estado de Primo de Rivera, ocorrido em 13 de setembro de 1923, Melchor Fernández Almagro percebe que o ambiente e argumento da projetada obra podem vir a ter uma grande relevância para o momento em que a Espanha, então, se encontrava, o que, de acordo com Gibson (1998) permanece presente para García Lorca durante a redação do drama:

Queridísimo Federico: Tu carta última me ha conmovido profundamente. Primero, la estampa era deliciosísima. Luego, el texto era de una intuición sorprendente. Mariana Pineda no pudo ser de otra manera. La historia con aparato documental no te daría la razón. Pero ello no te importe. Tú no pretendes recoger la verdad histórica y sí la verdad poética, que coincide de seguro con la verdad psicológica de Mariana Pineda. Fue así en efecto: una Julieta del año treinta, mejor que una heroína a la manera clásica de Judith o de Virginia. Está más cerca del madrigal que de la oda (¡Admirable!) y no sería difícil intentar a base de tu intención una teoría explicativa de nuestros movimientos políticos del siglo XIX. Nuestros abuelos no eran gentes de ideas claras y distintas, sino de sensibilidad vehemente. Y a cuenta del amor – y del odio – hay que cargar las idas y venidas de nuestros conspiradores, revolucionarios y cabecillas. Ardo en deseos de ver a tu Mariana sobre las tablas. No dudo de que harás un poema escénico de patetismo irresistible. ¡Me lo darás a conocer! ¡Me enviarás fragmentos! Pero no, no me resigno a que me los mandes. Es menester que me los leas tú; es menester que vengas. Te conviene venir. Díselo a tus padres (a quienes saludarás en nombre mío y de mi familia). Las circunstancias políticas del momento presente exaltan la figura de Mariana Pineda. Vuelve el siglo de nuestros abuelos, que nuestros padres no han sabido superar.

Ya habrás visto el enorme retroceso que la militarada representa. Nuestro pueblo continúa en una inconsciencia inverosímil. Han visto ya la avanzada del caos... y no se asustan. ¡Extraordinaria ceguera! Purgamos pecados históricos de difícil remisión.

Salinas ha vuelto ya de Burgos. La gente se reintegra a su lugar de invierno. Si no fuera por Primo de Rivera, el otoño se presentaría espléndido. ¿Vendrás? Y Paquito? Un abrazo fraternal, Melchor (GIBSON, 1998, p. 353⁸²).

Ainda, Gibson (1998) lembra que dez anos após a carta a Melchor Fernández Almagro, García Lorca relacionou novamente a história de Mariana Pineda com suas

⁸² Esta carta foi reproduzida, segunda Gibson (1998) por Antonina Rodrigo, em seu livro *García Lorca, el amigo de Cataluña* (Barcelona: Edhasa, 1984), na página 65.

lembranças de infância, por ocasião da estreia da peça *Mariana Pineda* em Buenos Aires, em uma entrevista a um jornalista argentino:

Mariana Pineda fue una de las más grandes emociones de mi infancia. Los niños de mi edad, y yo mismo, tomados de la mano en corros que se abrían y se cerraban rítmicamente, cantábamos con un tono melancólico, que a mí se me figuraba trágico:

¡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.”

Marianita, la bandera de la libertad, Pedrosa, adquirirían para mí contornos fabulosos e inateriales de cosas que parecían a una nube, a un aguacero violentísimo, a una niebla blanca en copos, que venía a nosotros desde Sierra Nevada y envolvía al pequeño pueblo en una blancura y un silencio de algodón (GARCÍA LORCA, 1978 *apud* GIBSON, 1998, p. 351-352).

Conforme Gibson (1998), no ano de 1917, já em Granada e, por ocasião da instalação da família García Lorca na *Acera del Casino*, o jovem Federico podia ver a estátua de Mariana Pineda de sua sacada. A ideia do drama começa, então, a surgir na mente de García Lorca, conforme ele mesmo contará mais tarde:

Todos los héroes del siglo XIX español que tienen estatua han tenido también ya su dramaturgo. La única que no lo tenía era Mariana Pineda, quizá porque ésta necesitaba su poeta. Yo tenía en Granada su estatua frente a mi ventana, que miraba continuamente. ¿Cómo no había de crearme obligado, como homenaje a ella y a Granada, a cantar su gallardía? (GARCÍA LORCA, 1978 *apud* GIBSON, 1998, p. 352).

Em 1933, García Lorca declarou que *Mariana Pineda* teria sido escrita dez anos antes, ou seja, em 1923. Tal informação foi confirmada por José Mora Guarnido, conforme lembra Gibson (1998), visto que, em fins de 1923, Mora Guarnido partiu definitivamente da Espanha e, nessa ocasião, já conhecia a obra “*por una primera lectura de su autor*” (MORA GUARNIDO, 1958, p. 131 *apud* GIBSON, 1998, p. 354). O texto passaria ainda por várias modificações. Tais modificações teriam sido impostas principalmente devido a questões políticas e, entre estas questões, a censura imposta no país sob a ditadura de Primo de Rivera certamente era uma dessas. Durante os anos seguintes, García Lorca não cessou sua luta por ver representada sua obra (GIBSON, 1998).

De acordo com Gibson (1998), a estreia da peça *Mariana Pineda* em Granada teria ocorrido no dia 29 de abril de 1929, no Teatro Cervantes⁸³. O êxito da estreia foi tamanho, que García Lorca saiu para cumprimentar o público ao final de cada ato e, de acordo com Gibson (1998), tal sucesso se repetiu na segunda e última noite de apresentação. Na ocasião, o professor José Navarro Pardo alardeava seus conhecimentos acerca da personagem histórica Mariana Pineda e defendia a interpretação poética de García Lorca, duvidando do interesse da vítima por assuntos políticos. Dessa forma, muitas pessoas, em Granada, viram nos comentários de Navarro uma concessão às autoridades da ditadura de Primo de Rivera (GIBSON, 1998).

A estreia, conforme informa a imprensa da época, foi um sucesso de público e de crítica:

Verdadera expectación había por conocer la obra de nuestro paisano el gran poeta Federico García Lorca [...].

Su estreno en Madrid fué un reconocido y unánime éxito de público y de crítica. Y también cuando antes – ha casi dos años – lo fué en Barcelona, igualmente que después en su primera presentación en la corte, por la compañía de Margarita Xirgu, la Prensa de la ciudad condal, unánimemente, reconoció la valía del poema y sancionó el aplauso máximo con que el público barcelonés premió el mérito del “romance popular en tres estampas”, cual lo han sancionado públicos y escritores de cuantas poblaciones han conocido ya “Mariana Pineda”.

Tardaba ya este público granadino en poder juzgar por sí la producción de García Lorca; sabía del mérito de la misma por los extraños, y esperaba por ello, ansioso, conocerla y apreciarlo, más capacitado que ninguno por el conocimiento del “asunto a juzgar”.

Ello hizo, pues, que Cervantes tuviera anoche la máxima entrada de las grandes solemnidades.

Y con el más distinguido auditorio comenzó la representación de “Mariana Pineda”. Es evidente que no era cosa fácil llevar a la escena la figura de la heroína de la Libertad; pero el autor ha conseguido, felicísimo, llevar a cabo empresa de tan evidentes dificultades.

Elijiendo el motivo amoroso y sentimental con exquisita justeza literaria, las tres “estampas” de la obra son de admirable evocación, interés y sentimiento.

Canta el autor con toda fidelidad en el más puro romance, en que hace gala de sus formidables cualidades de poeta cumbre, los tres máximos amores de la heroína de Granada: “Amó a un hombre; amó a sus hijos; amó, sobre todo, a la Libertad”. (EL DEFENSOR DE GRANADA, 30 de abril de 1929 - manhã, p. 01).

No que se refere à estrutura dramática de *Mariana Pineda*, Martínez Cuitiño (1991) lembra que nesta peça ocorre o que se tornará habitual na produção dramática lorquiana a partir de então, a saber, o costume de García Lorca de definir desde o título e subtítulo o tema a ser abordado e forma de estruturá-lo. Assim, conforme o pesquisador, o propósito da peça é esclarecido, geralmente, no subtítulo, como se pode perceber em: *La zapatera protigiosa*, que terá como subtítulo “una farsa violenta”; *Bodas de sangre*, uma “tragedia”; *Yerma*, um

⁸³ O Teatro Cervantes foi demolido em 1966 (GIBSON, 1998).

“poema trágico”; *La casa de Bernarda Alba*, um “drama de mujeres en los pueblos de España” e *Mariana Pineda*, por sua vez, se anuncia como um romance popular dividido em *estampas* ao invés de atos.

Aqui, faz-se importante abrir um parêntese para esclarecer dois conceitos que são essenciais para o entendimento da peça aqui estudada: o conceito de *romance* e o conceito de *estampa*.

Quando se faz referência à *Mariana Pineda* e à produção literária lorquiana, o conceito de *romance* não é o mesmo conceito que foi utilizado quando se escreveu sobre *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, por exemplo. Naquele momento, utilizou-se o termo *romance* como um correspondente ao vocábulo castelhano *novela*. Neste momento da tese, *romance* adquire outro sentido, o sentido de canto narrativo, de tradição ibérica.

Segundo Maria do Amparo Tavares Maleval (2002), 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, como 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”, de “romance de aventuras”, muitos deles escritos em versos, promovendo a contaminação dessa palavra com *rima* e resultando, assim, no termo sinônimo *rimance* (MALEVAL, 2002).

Fernández Rubio (2015) esclarece que um *romance* é um canto narrativo, composto metricamente por uma rima assonante e com a presença do *e* paragógico em alguns versos, o que, segundo ele, provavelmente, se deva às exigências da música. Quanto à distribuição dos versos, esta se produz mediante séries assonantadas ou agrupados em quartetos, onde se percebe também a presença de estribilhos, por imposição do canto e, no que diz respeito à estrutura sintática das frases, estas ocorrem em octosílabos. O autor enfatiza que no plano morfossintático, ao contrário, resalta-se a sobriedade na adjetivação, a escassez de subordinadas, a mescla e alternância anômala de tempos verbais, bem como o predomínio de verbos sobre substantivos.

Ademais, Fernández Rubio (2015) atenta para o fato de que os *romances* podem ser divididos em três tipos: segundo sua cronologia, segundo sua estrutura e segundo sua temática. Ao considerar o critério cronológico, tem-se o *Romancero*⁸⁴ *Viejo* e o *Romancero*

⁸⁴ De acordo com o dicionário da Real Academia Española, o vocábulo *Romancero* pode se referir tanto à pessoa que canta *romances* como também a uma coleção de romances. Disponível em:

Nuevo. O *Romancero Viejo* é aquele que procede da decomposição de antigos cantares de gesta castelhanos, anônimos, que não eram divididos em quartetos e tiveram sua origem, fundamentalmente, nos séculos XIV e XV, tendo sua transmissão ocorrido de forma oral, de pais para filhos. O *Romancero Nuevo*, por sua vez, foi criado a partir da imitação do *Romancero Viejo* por autores conscientes, transferido por via escrita em coleções de *romances* ou *Cancioneros de romances* e, neste momento, já divididos em pequenas estrofes ou quartetos de quatro versos, abarcando toda a produção de *romances* entre os séculos XVI e XXI (FERNÁNDEZ RUBIO, 2015).

Quanto à estrutura, os *romances* possuem uma trama narrativa, na qual se pode distinguir um marco, formado por personagens, lugar e momento da ação. Além disso, há uma situação inicial, na qual se apresenta um conflito ou um problema; a seguir, há um fator complicante, no qual se desenvolve o conflito apresentado e, por fim, há a resolução desse conflito, de maneira a se solucionar, sendo para o bem ou para o mal. Outra característica típica do *romance* é o seu final truncado ou aberto e também a inclusão de diálogos (FERNÁNDEZ RUBIO, 2015).

No que diz respeito à temática, o *romancero* é muito diverso e nele estão incluídos motivos cavaleirescos, carolíngios, trovadorescos, históricos (entre esses, estão os fronteiriços), novelescos, clássicos, bíblicos, entre outros. A classificação mais habitual, entretanto, é a seguinte: *Romances* históricos, que abordam temas históricos ou lendários referentes à história nacional; *romances* fronteiriços, que são narrativas de acontecimentos ocorridos na linha de frente ou na fronteira com os moros durante a Reconquista; *romances* novelescos que, apesar de incluir uma grande variedade de temas, estão inspirados no folclore espanhol e asiático; *romances* líricos, que desempenham uma função de livre imaginação e gosto pessoal (FERNÁNDEZ RUBIO, 2015).

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) uma gravação antiga, uma litografia pintada, muito usada no século XIX. Desse modo, García Lorca indicava a estilização a que submetia o tema, a evocação romântica implícita, a essência de uma época histórica e literária, por meio de uma sensibilidade de vanguarda. Deve-se mencionar que esta não foi a primeira vez que García

Lorca utilizou este termo em alguma peça. Antes de *Mariana Pineda*, o granadino já havia utilizado essa nomenclatura em um espetáculo dedicado a crianças, intitulado *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, que levava, como subtítulo “*viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó*”. De acordo com Sueli Maria Regino (2019), a opção pela utilização do termo *estampa* remete a preocupações plásticas e efeitos visuais, herdados da dramaturgia simbolista. Martín (2013), 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”.

Martínez Cuitiño (1991) retoma as palavras de Francisco García Lorca (1980) quando defende que seu irmão, seja por meio da fotografia, estampa ou jardim, romance, lenda ou poema, sempre opera sobre a dramatização de uma matéria que já tem uma existência artística prévia. No caso de *Mariana Pineda*, pode-se considerar como prévio o romance infantil cantado no Prólogo, por um coro de meninas⁸⁵. O coro continua repetindo os dois primeiros versos e outro coro, formado por meninos, fecha a obra cantando a primeira estrofe do romance. O pesquisador ressalta que, com essa organização dramática, García Lorca alcança efeitos singulares, como por exemplo, a peça pode terminar e começar outra vez indefinidamente como certos contos infantis e certas canções de roda, em que o movimento dos que cantam vai em um sentido e volta no sentido inverso, unindo, assim, o princípio e o fim da canção. Tal estrutura circular, conforme defende Martínez Cuitiño (1991), cerrada, lembrando o eterno retorno, sugere que se pode pensar no plano do mito, tão caro a García Lorca e assim, participar da perenidade mítica de Mariana Pineda (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991).

Conforme destaca Martínez Cuitiño (1991), assim como ocorre na tragédia clássica, García Lorca recriou uma história já conhecida pelos expectadores, visto que era inspirada em um dado real. Desse modo, o dramaturgo tinha liberdade para inovar no desenvolvimento da ação dramática apenas dentro de determinadas margens, pois o desenlace da história já era de conhecimento comum. Além disso, deve-se ter em mente que, como nas tragédias clássicas e, como ocorre nas tragédias lorquianas que se seguem a Mariana Pineda, a protagonista se opõe a seu destino, mas sem conseguir vencê-lo. Nesse sentido, dentro das inovações que são permitidas ao autor, García Lorca realiza uma desconstrução da heroína histórica para criar sua protagonista dramática, uma mulher que busca seu lugar na vida e na sociedade, enfatizando

⁸⁵ Martínez Cuitiño (1991) comenta que apenas uma estrofe do Prólogo não é cantada pelo coro de meninas, sendo esta entoadada por uma menina pequena, vestida de acordo com a moda dos anos 1850, que cruza a cena.

uma versão passional e não política da figura histórica que retratava em sua peça. Desse modo, García Lorca constrói uma personagem que, por amor a Pedro de Sotomayor, assume condutas que transcendem seu papel de mulher na sociedade granadina da época. A própria Mariana reconhece que já não é dona de si, que seu amor por Pedro obnubila seus pensamentos a ponto de fazer com que se exponha a perigos e que se esqueça de seus filhos (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991).

Conforme já foi mencionado, *Mariana Pineda* está dividida em três estampas. Segundo Martínez Cuitiño (1991), 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 Sotomayor fugiu da prisão, e 26 de maio de 1831, dia em que Mariana é executada. Na ação dramática, este período se encontra condensado, de maneira que os acontecimentos parecem ocorrer de forma mais rápida (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991). O Prólogo, por sua vez, é situado em 1850, ou seja, cerca de vinte anos antes dos acontecimentos que se sucederão nas três estampas. Dessa forma, conforme defende Martínez Coitiño (1991), o tempo do Prólogo e o tempo do coro final, a saber, vinte anos após a morte de Mariana, tem como função resgatar a heroína da história e reinstalá-la em um novo tempo e espaço, próprios do mito.

A primeira estampa tem seu eixo na fuga de Pedro de Sotomayor. Na primeira estampa, logo que fica sabendo pela boca de Fernando que Pedro de Sotomayor 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:

FERNANDO. (*Leyendo la carta, con sorpresa, y mirando asombrado y triste a MARIANA.*)

“Adorada Marianita”

MARIANA.

No interrumpas la lectura.

Un corazón necesita

lo que pide en la escritura.

FERNANDO. (*Leyendo, desalentado, aunque sin afectación.*)

“Adorada Marianita: Gracias al traje de capuchino, que tan diestramente hiciste llegar a mi poder, me he fugado de la torre de Santa Catalina, confundido con otros frailes, que salían de asistir a un reo de muerte. Esta noche, disfrazado de contrabandista, tengo absoluta necesidad de salir para Válor y Cadiar, donde espero tener noticias de los amigos. Necesito antes de las nueve el pasaporte que tienes en

tu poder y una persona de tu absoluta confianza que espere con un caballo, más arriba de la presa del Gentil, para, río adelante, internarme en la sierra. Pedrosa estrechará el cerco como él sabe, y si esta misma noche no parto, estoy irremisiblemente perdido. Me encuentro en la casa del viejo don Luis, que no lo sepa nadie de tu familia. No hagas por verme, pues me consta que estás vigilada. Adiós, Mariana. Todo sea por nuestra divina madre la libertad. Dios me salvará. Adiós, Mariana. Um abrazo y el alma de tu amante. – *Pedro de Sotomayor*.” (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 721).

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 *capuchino* e assim, ele pudesse sair da prisão usando esse disfarce é significativo. Martín (2013) relembra que, nesse período, não apenas havia uma oposição do Vaticano a um catolicismo liberal, mas especificamente no caso da Espanha, sob o absolutismo de Fernando VII, nenhum clérigo com idéias liberais escapou da prisão, do desterro, ou de ambos os castigos. Nesse sentido, entende-se que, além das questões mais evidentes de que os religiosos eram as poucas pessoas autorizadas a entrarem nas prisões, até mesmo para dar um suposto último conforto aos réus, também se deve avaliar o fato apresentado por Martín (2013), de que no período absolutista de Fernando VII, houve perseguição até mesmo aos clérigos que compartilhavam das ideias liberais, compreende-se que Pedro fugiu da prisão não apenas com as vestes de um religioso, mas também, carregando todo o peso simbólico de uma classe que, assim como Fernando VII, condenava os liberais, até mesmo para não ter o mesmo destino destes.

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 e sobre isso, desabafa, na primeira estampa, com Fernando, um jovem que lhe dedica fiel amizade e verdadeiro amor, porém, não é correspondido:

MARIANA. (*En el momento de salir FERNANDO, da rienda suelta a su angustia*).
 ¡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, 1955a, p. 715).

Ainda, Mariana se mostra consciente acerca do que a população de Granada pensa e fala a seu respeito:

MARIANA.
 ¡No puedo pedirte nada!
 Pero esto no puede ser.
 Como dicen por Granada,
 ¡soy una loca mujer!
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 719).

O fato de Mariana ter plena consciência dos riscos que corre tanto por seu envolvimento com Pedro de Sotomayor quanto por sua ajuda em sua fuga, além de ter 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 levam na direção de tentar conter esse sentimento, mas ao entendimento de que a liberdade que reivindica, conforme defende Matínez Cuitiño (1991) 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 que vinha sendo vítima pela sociedade que a cercava.

Ao final da primeira estampa, a bandeira da liberdade é encontrada:

ANGUSTIAS.
 Niña, ¿dónde estás? ¡Niña!
 Pero, señor, ¿qué es esto?
 ¿Dónde estabas?
 MARIANA. (*Entrando con un candelabro.*)
 Salía
 Con Fernando...
 ANGUSTIAS.
 ¡Qué juego
 inventaron los niños!
 Regáñales.
 MARIANA. (*Dejando el candelabro.*)
 ¿Qué hicieron?
 ANGUSTIAS.
 ¡Marianita, la bandera
 Que bordas en secreto...
 MARIANA. (*Interrumpiendo, dramáticamente.*)
 ¿Qué dices?
 ANGUSTIAS.
 ...han hallado
 en el armario viejo
 y se han tendido en ella
 fingiéndose los muertos!
 Tilín, talán; abuela,
 dile al curita nuestro
 que traiga banderolas
 y flores de romero;
 que traigan encarnadas
 clavellinas del huerto.
 Ya vienen los obispos,
 decían *uri memento*,
 y cerraban los ojos
 poniéndose muy serios.
 Serán cosas de niños;
 está bien. Mas yo vengo

muy mal impresionada,
y me da mucho miedo
la dichosa bandera.
MARIANA. (*Aterrada.*)
¿Pero cómo la vieron?
¡Estaba bien oculta!
ANGUSTIAS.
Mariana, ¡triste tiempo
para esta antigua casa,
que derrumbarse veo,
sin un hombre, sin nadie,
en medio del silencio!
Y luego, tú...
MARIANA (*Desorientada y con aire trágico.*)
¡Por Dios!
ANGUSTIAS.
Mariana, ¿tú qué has hecho?
Cercar estas paredes
de guardianes secretos.
MARIANA.
Tengo el corazón loco
y no sé lo que quiero.
ANGUSTIAS.
¡Olvídalo, Mariana!
MARIANA. (*Con pasión.*)
¡Olvidarlo no puedo!
(*Se oyen risas de niños.*)
ANGUSTIAS. (*Haciendo señas para que MARIANA calle.*)
Los niños.
MARIANA.
Vamos pronto.
¿Cómo alcanzaron eso?
ANGUSTIAS.
Así pasan las cosas.
¡Mariana, piensa en ellos!
(*Coge un candelabro.*)
MARIANA.
Sí, sí; tienes razón.
Tienes razón. ¡No pienso!
(GARCÍA LORCA, 1955a, p. 726-729).

A bandeira bordada por Mariana é, de acordo Martínez Cuitiño (1991), 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. Neste trecho em específico, ao finalizar a primeira estampa, a imagem da bandeira aparece associada a uma mortalha, conforme enfatiza Martínez Cuitiño (1991), já antecendo os 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*:

CLAVELA. (*Se persigna lentamente, y los NIÑOS la imitan, mirándola.*)
 Bendita sea por siempre
 la Santísima Trinidad,
 y guarde al hombre en la sierra
 y al marinero en el mar.
 A la verde, verde orilla
 del olivartito está...

NIÑA. (*Tapando con una mano la boca a CLAVELA y continuando ella.*)
 Una niña bordando.

¡Madre! ¿Qué bordará?

CLAVELA. (*Encantada de que la niña lo sepa.*)

Las agujas de plata,
 bastidor de cristal,
 bordaba una bandera,
 cantar que te cantar.

Por el olivo, olivo,
 ¡madre, quién lo dirá!

NIÑO. (*Continuando.*)

Venía un andaluz,
 bien plantado y galán.

(*Aparece por la puerta del fondo MARIANA, vestida de amarillo claro, un amarillo de libro viejo, y oye el romance glosando con gestos lo que en ella evoca la idea de bandera y muerte.*)

CLAVELA.

Niña, la bordadora,
 mi vida, ¡no bordar!,
 que el duque de Lucena
 duerme y dormirá.

NIÑA.

La niña le responde:

“No dices la verdad:

El duque de Lucena
 Me ha mandado bordar
 esta roja bandera
 porque a la guerra va.”

NIÑO.

Por las calle⁸⁶ [*sic*] de Córdoba
 lo llevan a enterrar
 muy vestido de fraile
 en caja de coral.

NIÑA. (*Como soñando.*)

La albahaca y los claveles
 sobre la caja van,
 y un verderol antiguo
 cantando el pío pa.

CLAVELA. (*Con sentimiento.*)

¡Ay duque de Lucena,
 ya no te veré más!

La bandera que bordo
 De nada servirá.

En el olivarito
 me quedaré a mirar
 cómo el aire menea
 las hojas al pasar.

⁸⁶ Na edição da Cátedra Ediciones, S.A., 1991, organizada por Luis Martínez Cuitiño, esse erro não se repete, encontra-se:

“NIÑO

Por las calles de Córdoba”

(GARCÍA LORCA, 1991, p. 209).

(GARCÍA LORCA, 1955a, p. 732-734).

Neste *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), os versos “*con agujas de plata e bastidor de cristal*” (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 732) e “*Niña, la bordadora, / mi vida, ¡no bordar! / que el duque de Lucena / durme y dormirá*” (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 733) remetem o leitor à ideia de morte. Regino (2019) 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 ló he visto por el ojo de la llave.
 Parecía el hilo rojo, entre sus dedos,
 una herida de cuchillo sobre el aire.
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 693).

A referência ao bordado, feita por Doña Angustias, como resposta à pergunta de Clavela, que na sequência da conversa, revela a Doña Angustias o seu medo pelo que está acontecendo, por Mariana estar bordando a bandeira liberal, 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 (REGINO, 2019). Ademais, há de se salientar que Regino (2019) 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), universalmente, se relaciona, 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.

Além disso, o simbolismo vinculado ao imaginário têxtil remete à imagem das Parcas, as três deusas da mitologia romana. Juan Ramón Carbó García e Iván Pérez Miranda (2009-2010) entendem que as parcas romanas não são simplesmente uma cópia das Moiras gregas, mas uma nova criação baseada em elementos itálicos, etruscos e gregos. Assim como os gregos, os romanos acreditavam que as Parcas – Nona, Décima e Morta – tinham intervenções sobrenaturais nos fenômenos do nascimento e da morte, e em geral, do destino. As Parcas eram divindades femininas que estavam presentes nos momentos mais importantes da vida,

nos momentos de passagem, e suas ações concretizavam o dualismo entre o bem e o mal que, tem estreita relação com a polaridade vida e morte. Ademais, as Parcas tinham um caráter profético, os quais se originaram tanto de componentes etruscos e itálicos de seu culto como também da influência grega. Destaca-se ainda que seus desígnios são fixos, assim como os desígnios das Moiras na Mitologia grega, porém, seu poder sobre o destino era mais amplo, não abarcando apenas os homens como indivíduos, mas indo mais além, alcançando também a comunidade e a pátria (CARBÓ GARCÍA; PÉREZ MIRANDA, 2009-2010).

No caso do destino das mulheres na obra de García Lorca, Lília Boscán de Lombardi (1995) considera que o trágico das mulheres na obra de García Lorca é justamente o fato de que, ao tentarem fugir de seu destino, em busca de mais liberdade, mantêm as poderosas forças que as levam à tragédia e à morte, derrotando assim a liberdade. No caso de *Mariana Pineda*, cabe ainda a reflexão e o questionamento sobre a derrota da liberdade citada por Boscán de Lombardi (1995), uma vez que, como será discutido mais adiante, a protagonista se identifica com a liberdade. Por outro lado, deve-se considerar a concepção de Regino (2019), segundo a qual, nessa obra, o ato de bordar está vinculado à predestinação, de acordo com a qual, um destino pode ser traçado sobre o tecido da vida e construído ponto a ponto, seguindo um projeto previamente estabelecido.

Ainda, na segunda estampa, tem-se um encontro entre Mariana e Pedro, em que falavam de seus sonhos de liberdade e de uma nova Espanha quando, avisados que Pedrosa se aproximava da casa de Mariana, Pedro e os outros conspiradores fogem, deixando Mariana entregue à própria sorte:

MARIANA.
Es el viento que cierra una ventana.
(*Outro aldabonazo.*)
PEDRO.
¿Oyes, Mariana?
CONSPIRADOR 4º
¿Quién será?
MARIANA. (*Llena de angustia.*)
¡Dios santo!
PEDRO. (*Acariciador.*)
¡No temas! Ya verás cómo no es nada.
(*Todos están con las cuepas puestas, llenos de inquietud.*)
CLAVELA. (*Entrando casi ahogada.*)
¡Ay señora! ¡Dos hombres embozados,
y Pedrosa con ellos!
MARIANA. (*Gritando, llena de pasión.*)
¡Pedro, vete!
¡Y todos, Virgen santa! ¡Pronto!
PEDRO. (*Confuso.*)
¡Vamos!
(CLAVELA quita las copas y apaga los candelabros)

CONSPIRADOR 4º
 Es indigno dejarla.
 MARIANA. (*A PEDRO*)
 ¡Date prisa!
 PEDRO.
 ¿Por dónde?
 MARIANA. (*Loca.*)
 ¡Ay! ¿Por dónde?
 CLAVELLA.
 ¡Están llamando!
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 756-757).

Este trecho comprova a opção de Pedro por partir juntamente com os demais conspiradores mesmo sabendo que Mariana ficaria e dos possíveis riscos que ela corria. Nem mesmo o alerta do Conspirador 4º, alegando que era indigno deixá-la foi capaz de dissuadi-lo. Após a partida de Pedro e dos demais conspiradores, Mariana, sozinha, na condição de viúva e que ainda, pesava sobre ela o fato de ter ajudado Pedro na fuga do cárcere, ficou mais vulnerável às perversões de Pedrosa. Essa segunda estampa tem, como defende Martínez Cuitiño (1991) 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 poderia salvá-la. Entretanto, Mariana o despreza e é condenada à prisão:

MARIANA. (*Nerviosa.*)
 Es mi anillo de bodas; no se mueva, y vaya a pisarlo.
 (*Busca.*)
 PEDROSA.
 Está muy bien.
 MARIANA.
 Parece que uma mano invisible ló arranco.
 PEDROSA.
 Tenga más calma.
 (*Frío.*)
 Mire.
 (*Señala al sitio donde ve el anillo, al mismo tiempo que avanzan.*)
 ¡Ya está aquí!
 (*MARIANA se inclina para recogerlo antes que PEDROSA; éste queda a su lado, y en el momento de levantarse MARIANA, la enlaza rápidamente y la besa.*)
 MARIANA. (*Dando un grito y retirándose.*)
 ¡Pedrosa!
 (*Pausa. MARIANA rompe a llorar de furor.*)
 PEDROSA. (*Suave.*)
 Grite menos.
 MARIANA.
 ¡Virgen Santa!
 PEDROSA. (*Sentándose*)
 Me parece que este llanto está de más.
 Mi señora Mariana, esté serena.
 MARIANA. (*Arrancándose desesperada y cogiendo a PEDROSA por la solapa.*)
 ¿Qué piensa de mí? ¡Diga!
 PEDROSA. (*Impasible.*)

Muchas cosas.
 MARIANA.
 Pues yo sabré vencerlas. ¿Qué pretende?
 Sepa que yo no tengo miedo a nadie.
 Como el agua que nace soy limpia,
 y me puedo marchar si usted me toca;
 pero sé defenderme. ¡Sanga pronto!
 PEDROSA. (*Fuerte y lleno de ira.*)
 ¡Silencio!
 (*Pausa. Frío.*)
 Quiero ser amigo suyo.
 Me debe agradecer esta visita.
 MARIANA. (*Fiera.*)
 ¿Puedo yo permitir que usted me insulte?
 ¿Qué penetre de noche en mi vivienda
 para que yo...? ¡Canalla! No sé cómo...
 (*Se contiene.*)
 ¡Usted quiere perderme!
 PEDROSA. (*Cálido.*)
 ¡Lo contrario!
 Vengo a salvarla!
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 763-765).

Faz-se importante mencionar a referência à aliança de casamento. Martínez Cuitiño (1991) destaca que o símbolo da opressão em *Mariana Pineda* se concretiza por meio de aros, sendo o cerco ao pescoço o caso mais evidente, simbolizado pelo garrote, e o carco ao dedo, como no caso da aliança de casamento. No que se refere à aliança, destacada nesse trecho da conversa de Mariana com Pedrosa, Martínez Cuitiño (1991) lembra que a mulher, independente de seu estado civil, sempre foi controlada e dependente, especialmente nos quesitos sexual e emocional. Em *Mariana Pineda*, tem-se uma mulher que reivindica para si outro tipo de liberdade, a liberdade de seu corpo e de sua alma, ou seja, a liberdade pela qual Mariana luta e a qual idealiza não é, necessariamente, a mesma liberdade sonhada pelos liberais aos quais ela se uniu, mas uma liberdade de não opressão às mulheres.

O trecho anteriormente citado se faz simbólico nesse aspecto. Mariana havia derrubado sua aliança de casamento, um símbolo de sua união a um homem e também, o símbolo de sua opressão a uma comunidade patriarcal, que via legitimidade apenas nos afetos consagrados pela igreja e que tinham a aliança como símbolo e, nesse sentido, a queda da aliança de Mariana é cheia de simbolismo. Martínez Cuitiño (1991) entende que, apesar de considerar que os *aros* representam uma opressão para Mariana, incluindo entre esses aros a aliança de casamento, nesse caso em específico, pode-se pensar que a aliança estaria servindo como um escudo para proteger a honra de Mariana, recordando que Pedrosa, intencionalmente, questiona: “¿Cayó? Tenga cuidado.” (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 763). Martínez Cuitiño (1991) recorda que o valor simbólico da queda da aliança sugere que

Mariana periclita entre o medo e sua dignidade e, ao reafirmar que é limpa como água, vence seu conceito de honra, uma vez que entende que, apesar de ser amante de Pedro, uma relação socialmente condenada aos olhos da sociedade da época, o faz única e exclusivamente por amor.

Ademais, o fato de a aliança ter sido encontrada por Pedrosa pode também ser vista como uma antecipação, no drama, das intenções de Pedrosa para com Mariana, o que fica saliente logo a seguir. Pode-se pensar que o fato de Pedrosa ter encontrado a aliança mostra sua disposição para oprimir a jovem Mariana, para controlar seu corpo e sua alma, tornando-se seu marido, tanto que, a negativa de Mariana não impede que Pedrosa siga com suas tentativas de oprimi-la e aprisioná-la, uma vez que o *não* de Mariana a Pedrosa a leva à prisão.

Ainda, faz-se importante mencionar a convicção de Martínez Cuitiño (1991) e de Regino (2019) de 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) defende 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, que estavam repletas de sonhos de liberdade, de uma nova Espanha e também, a 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 (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991):

PEDROSA. (*Abrazándola, sensual.*)

La bandera

no la has bordado tú, linda Mariana,

y ya eres libre porque así lo quiero...

(MARIANA, *al ver cerca de sus labios de PEDROSA, lo rechaza, reaccionando de una manera selvaje.*)

MARIANA.

¡Eso nunca! ¡Primero doy mi sangre!

Que me cueste dolor, pero con honra.

¡Salga de aquí!

PEDROSA. (*Reconviniéndola.*)

¡Mariana!

MARIANA.

¡Salga pronto!

PEDROSA. (*Frío y reservado.*)
 ¡Está muy bien! Yo seguiré el asunto
 y usted misma se pierde.
 MARIANA.
 ¡Qué importa!
 ¡Yo bordé la bandera con mis manos;
 con estas manos, ¡mírelas, Pedrosa!,
 y conozco muy 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 clavaran vidrios
 no hablaría!
 (*En un arranque.*)
 ¡Pedrosa, aquí me tiene!
 PEDROSA.
 ¡Ya veremos!
 MARIANA.
 ¡Clavela, el candelabro!
 (*Entra CLAVELA, aterrada, con las manos cruzadas sobre el pecho.*)
 PEDROSA.
 No hace falta, señora. Queda usted
 Detenida em el nombre de la Ley.
 MARIANA.
 ¿En nombre de qué ley?
 PEDROSA. (*Frío y ceremonioso.*)
 ¡Buenas noches!
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 766-768).

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 as consequências que tal confissão acarretaria, pode ser entendido como a forma encontrada pela protagonista de manter livres seus afetos e seus pensamentos, mesmo que o corpo estivesse preso.

Na terceira estampa, o conflito se do drama se torna mais um conflito interno, uma luta interna de Mariana contra seus sentimentos. Martínez Cuitiño (1991) assinala que o local onde se passa a terceira estampa, o Beaterio, é um espaço onde Mariana, assim como as noviças que ali vivem, se prepara para a outra vida enquanto se desfaz do mundo e mata sua própria esperança. No início da terceira estampa, pode-se pensar em uma Mariana ambivalente entre aceitar sua própria morte, visto que ouviu sua sentença com um sorriso e se sente muito ferida por questões terrenas, e a esperança de que Pedro venha ou para buscá-la

ou para morrer junto com ela. As feridas pelas “*cosas de la tierra*” dizem respeito a seu amor por Pedro:

MARIANA.
 Soy una gran pecadora;
 pero amé de una manera
 que Dios me perdonará,
 como a Santa Magdalena.
 CARMEN.
 Fuera del mundo y en él
 perdona.
 MARIANA.
 ¡Si usted supiera!
 ¡Estoy muy herida, hermana,
 por las cosas de la tierra!
 CARMEN.
 Dios está lleno de heridas
 de amor, que nunca se cierran.
 MARIANA.
 Nace el que muere sufriendo,
 ¡comprendo que estaba ciega!
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 776).

Por outro lado, Mariana nutre ainda esperanças de ser resgatada por Pedro, de ser salva por ele da prisão, assim como um dia ela o salvou, ou então, voltará para morrer com ela:

MARIANA.
 ¿Crees van a dejar que muera
 la que tiene menos culpa?
 [...]
 ALEGRITO.
 No quisiera.
 (MARIANA *hace un gesto de impaciencia.*)
 El caballero don Pedro
 de Sotomayor se aleja
 de España, según me han dicho.
 Dicen que marcha a Inglaterra.
 Don Luis lo sabe de cierto.
 MARIANA. (*Sonríe incrédula y dramática, porque
 en el fondo sabe que es verdad.*)
 Quien te dijo desea
 aumentar mi sufrimiento.
 ¡Alegrito, no lo creas!
 ¿Verdad que tú no lo crees?
 (*Angustiada.*)
 ALEGRITO. (*Turbado.*)
 Señora, lo que usted quiera.
 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.
 El [*sic*]⁸⁷ 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 por la 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? ¡Que alegría!
 No tengo miedo, ¿te enteras?
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 779).

Martínez Cuitiño (1991) defende que, nos pensamentos de Mariana, quando sonha ser resgatada por seu amado Pedro, evidencia-se a forma como vê Pedro, como uma pessoa com os pés no chão, terrena, que *vendrá a caballo* para salvá-la, e Mariana, como confessou a *sor* Carmen, está *herida por las cosas de tierra*, ou seja, pelo abandono de Pedro.

Martín (2013) 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 de nomes 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, abandonou-a, de forma que a jovem granadina morreu para que Pedro e os outros conspiradores pudessem sobreviver, assim como Cristo morreu para salvar a humanidade.

Seguindo esta mesma lógica, Martín (2013) 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

⁸⁷ Este erro não se repete na edição da Cátedra Ediciones S.A., 1991, organizada por Luis Martínez Cuitiño. Nesta, encontra-se:

“MARIANA.

[...]

Él vendrá como un San Jorge.”

(GARCÍA LORCA, 1991, p. 291).

respeito à denominação da mãe de Cristo nas circunstâncias que envolvem a sua crucificação⁸⁸.

Mariana, ao contrário da forma como vê Pedro, tem uma visão de si mesma relacionada a temas marítimos:

MARIANA. (*En el banco, con dramática y tierna entonación andaluza.*)

Recuerdo aquella copla que decía
Cruzando los olivos de Granada:

“¡Ay, qué fragatita,
real corsaria! ¿Dónde está
tu valentía?

Que un valero bergantín
te ha puesto la puntería.”

(*Como soñando y nebulosamente.*)

Entre el mar y las estrellas

¡con qué gusto pasearía
apoyada sobre una

larga baranda de brisa!

(*Con pasión y llena de angustia.*)

Pedro, coge tu caballo
o ven montado en el día

¡Pero pronto! ¡Que ya vienen
para quitarme la vida!

Clava las duras espuelas.

(*Llorando.*)

“¡Ay, qué fragatita,
real corsaria! ¿Dónde está
tu valentía?

Que famoso bergantín
te ha puesto la puntería.”

(*Vienen las monjas.*)

MONJA 1ª

Sé fuerte, que Dios te ayuda.

CARMEN.

Marianita, hija, descansa.

(*Se llevan a MARIANA.*)

(GARCÍA LORCA, 1955a, p. 788-789).

Em seu estudo sobre *Mariana Pineda*, Regino (2019) retoma a proposta de Durand (1989) que se apoia sobre o princípio da bipartidação entre dois regimes simbólicos: o diurno e o noturno. Sandra Iris Sobrera Abella e Rafael Rafaelli (2012) salientam que o Regime Diurno contém imagens que representam ideias como verticalidade, ascensão, heroísmo, iluminação, poder paterno, masculinidade, racionalidade, ação, agressividade, objetividade, exibição, liberdade. Ainda, Abella e Rafaelli (2012) referem que os simbolismos diurnos estão relacionados a imagens como rei, líder, de forma que remetem à verticalidade e a relações patriarcais. Por outro lado, o Regime Noturno está associado a imagens que remetem a

⁸⁸ Faz-se importante aqui, apresentar a hipótese de Martín (2013), 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.

descida, trevas, profundidade, o materno e o eterno feminino, refúgio, repouso, intimidade, transformação, eterno retorno, devir. Assim, Durand associa a esses simbolismos os sentimentos de abatimento, angústia e medo (ABELLA; RAFAELLI, 2012).

Dessa forma, entendendo-se como exemplo o trecho anteriormente citado, tem-se uma oposição Mariana – dia e Pedro – noite. Quando Mariana fala: “*Pedro, coge tu caballo/ o ven montado en el dia/ ¡Pero pronto! ¡Que ya vienen para quitarme la vida!*” (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 788), tem-se o simbolismo noturno associado à angústia e ao medo de Mariana diante da proximidade de sua morte. O pedido para que Pedro venha buscá-la evoca um simbolismo diurno que remetem a ideias de liberdade – uma vez que Pedro estava livre e Mariana estava presa -, heroísmo, uma vez que apresenta a imagem de Pedro montado em um cavalo vindo salvá-la, quase remetendo a ideia de um príncipe.

Outro trecho significativo é o seguinte: “*Y porque es noble y modesto, / para que nadie lo vea/ vendrá por la 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.*” (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 779). A referência de Mariana a Pedro como alguém *nobre* implica em associá-lo ao simbolismo diurno, uma vez que a nobreza é composta por relações verticais e está intimamente relacionada ao patriarcado. Por outro lado, pode-se, neste trecho, associar Mariana a um simbolismo noturno, considerando a referência a *fragatas de sombra y seda*, tendo em mente que a imagem de Mariana está intimamente relacionada ao *mar* e ao imaginário marítimo e, nesse sentido, as *fragatas de sombra y seda* sugere uma referência à protagonista.

Martínez Cuitiño (1991) defende que, em oposição à simbologia de opressão, como os aros, tem-se o mar e tudo o que envolve o universo marítimo como símbolos de liberdade. O pesquisador relembra que na simbologia mítica lorquiana, a mulher representa sempre a terra. Mariana Pineda foge dessa simbologia o que pode ser explicado pelo fato de Mariana ser filha de marinheiro, ou talvez, carregar o *mar* em seu próprio nome, o que propiciaria uma identificação da personagem com o *mar*. Ademais, o papel de marinheiro é marcadamente masculino, simbolizando a liberdade (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991). Identifica-se, nesse sentido, por meio da simbologia empregada por García Lorca, um questionamento acerca dos papéis sociais atribuídos às mulheres daquela época. Na própria obra lorquiana, a mulher estava simbolicamente vinculada à terra, tanto por questões de fertilidade quanto pelo papel social ocupado pelas mulheres, sempre dentro do espaço privado, do lar, e nesse sentido, tem-se como exemplo obras como *Doña Rosita la soltera*, *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba*.

Em *Mariana Pineda*, a mulher está vinculada a um imaginário marítimo, imaginário este tradicionalmente masculino porque vinculado à liberdade, ao desbravamento do novo, de novas terras, mundos, experiências, o que aos homens era permitido e às mulheres era proibido. Assim, quanto mais se aproxima sua morte e mais diminuem suas esperanças de um possível resgate por Pedro, mais aumenta sua identificação com a liberdade, que é o que, em última instância, vincula-a a Pedro.

Ademais, como lembra Martínez Cuitiño (1991), é no convento de Santa María Egipcíaca que Mariana elege a morte como liberdade, mas a morte, por sua vez, a libertará de sua paixão e da esperança, que são os últimos sentimentos que carrega:

FERNANDO. (*Energético y desesperado, al ver la actitud de MARIANA.*)
 Don Pedro no vendrá, porque nunca te quiso, Marianita.
 Ya estará en Inglaterra, con otros liberales.
 Te abandonaron todos tus antiguos amigos.
 Solamente mi joven corazón te acompaña.
 ¡Mariana! ¡Aprende y mira cómo te estoy queriendo!
 MARIANA. (*Exaltada.*)
 ¿Por qué me lo dijiste? Yo bien que lo sabía;
 pero nunca lo quise decir a mi esperanza.
 Ahora ya no importa. Mi esperanza lo ha oído
 y se ha muerto mirando los ojos de mi Pedro.
 Yo bordé la bandera por él. Yo he conspirado
 para vivir y amar su pensamiento propio.
 Más que a mis propios hijos y a mí misma le quise.
 ¿Amas la Libertad más que a tu Marianita?
 ¡Pues yo seré la misma Libertad que tú adoras!
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 795).

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 que ele voltasse para que morressem juntos. O jovem Fernando, sempre fiel e leal à Mariana é quem verbaliza a difícil verdade que Mariana tanto tentou negar e decide aceitar após ouvir, da boca de Fernando, o que todos já sabiam. Como pode ser visto no trecho citado, 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) que, aos olhos de Mariana, o amor e a liberdade são indissociáveis.

Cabe aqui, retomar, como já mencionado, o pensamento de Boscán de Lombardi (1995), que considera que as mulheres, na obra de García Lorca, ao tentarem fugir de seu destino, em busca de mais liberdade, acabar por serem levadas à tragédia e à morte, derrotando a liberdade. Ao avaliar os estudos já realizados a respeito da obra *Mariana Pineda*, entende-se que afirmação de Boscán Lombardi (1995) pode explicar melhor a condição de

outras mulheres da obra lorquiana do que a condição de Mariana Pineda, uma vez que Mariana não derrota a liberdade em sua morte, une-se a ela. Outro fator que justifica o fato dessa afirmação não se aplicar à *Mariana Pineda* é, conforme já foi discutido, o fato de que, ao contrário de algumas mulheres lorquianas, tais como Yerma, que são simbolizadas pelo elemento *terra*, Mariana Pineda é simbolizada pelo *mar* e por elementos ligados ao mundo marinho.

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 que:

MARIANA.

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

¡Mis hijos llevarán resplendor 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, 1955a, p. 795).

Faz-se importante, aqui, salientar para o simbolismo da lua na obra lorquiana. Conforme já foi discutido anteriormente, 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. Em García Lorca, a lua adquire um caráter maléfico, tendo o poder sobre a vida e a morte das pessoas (ARANGO, 1998a), além de ser um elemento que, apesar de encantador, pode ser fúnebre (ARANGO, 1998b). Em *Mariana Pineda*, esse simbolismo não se 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 precise morrer, ou seja, não delatar.

Ademais, há de se considerar que o fato de Mariana ter optado pela morte, como uma forma de identificação com a liberdade, como forma de se libertar da paixão e da esperança, sua morte adquire o valor mítico da *morte fecunda*, ou seja, uma morte que salvará várias outras pessoas, como defende Marínez Cuitiño (1991), enfatizando que é dessa maneira que se integram, na heroína, os caracteres cívico e religioso.

A conceitualização lorquiana da heroína Mariana como ‘mártir’ oferece ao leitor a oportunidade de considerar a fascinação de García Lorca pelo martírio e pelo auto-sacrifício. 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, que viveu no início do século XIX em Granada 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 (McDERMID, 2007a).

O ponto de vista de Martín (2013) complementa o entendimento de McDermid (2007a). 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, do abandono que estava sendo vítima:

MARIANA.
 ¡Pero qué bien entiendo lo que dice esta luz!
 ¡Amor, amor, amor, y eternas soledades!
 (GARCÍA LORCA, 1955a, 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.

4 CAPÍTULO III - AS MULHERES E OS PERÍODOS DE GRANDE AGITAÇÃO SOCIAL NA ESPANHA

4.1 A REPRESENTAÇÃO DE MARIANA PINEDA NA CULTURA ESPANHOLA

Conforme já comentado no final do segundo capítulo, de acordo com a visão de Martín (2013), García Lorca teria dado fé poética a uma santidade que a voz popular já atribuía a Mariana Pineda. A jovem mártir era, como recorda o professor espanhol, objeto de veneração popular, equiparável à veneração dispensada aos santos católicos, mas não podia ser incluída no calendário oficial e determinado pela Igreja Católica, uma vez essa instituição foi um forte sustentáculo do absolutismo de Fernando VII.

Por causa dessa veneração, desde sua execução, Mariana Pineda sempre foi lembrada e representada das mais diversas formas na cultura espanhola. Para a presente tese, faz-se mais importante ressaltar a tradição literária que envolve a jovem granadina, mas também se vai mencionar como Mariana Pineda foi representada em outras artes.

Martínez Cuitiño (1991) ressalta que, cinco anos após a morte de Mariana, iniciou-se um resgate de sua histórica, com exaltação de suas virtudes heroicas, odes, hinos, sonetos, obras de teatro alegóricas, poemas narrativos, entre outras. O pesquisador faz referência a um panfleto que compila atos e leituras celebrados em Granada, em 1836, por ocasião da exumação de seus restos mortais, tendo, como tema a crueldade de Pedrosa, como é o caso do “Himno histórico”⁸⁹: *Del verdugo Pedrosa y los suyos / La crueldad a los tigres asombre...* (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991, p. 19). Sonia Fernández Hoyos (2008) salienta que as primeiras manifestações literárias a respeito de Mariana Pineda começaram a circular de maneira oral, no âmbito local granadino que, aos poucos foi se ampliando, de forma que a história de Mariana Pineda se difundiu.

O ano de 1836, segundo Fernández Hoyos (2008) representa um marco simbólico no que diz respeito aos estudos literários acerca da figura de Mariana Pineda. Nesse ano foi publicado, por R. de R. V.⁹⁰, o texto *Mariana o el último día de la Hermosa de Granada*.

⁸⁹ Ao que tudo indica, o texto a que Martínez Cuitiño (1991) se refere como “Himno histórico” é o mesmo texto a que Fernández Hoyos (2008) atribui autoria a R. de R. V., que surgiu em Granada, no mesmo ano e na mesma ocasião. Entretanto, o texto *Mariana o el último día de la Hermosa de Granada. Epicedio*, de autoria de R. de R. V. (1836) que tivemos acesso para a realização dessa tese não está completo, de forma que, apesar das tentativas de comparação, não foi possível encontrar no texto que temos em mãos, os fragmentos citados por Martínez Cuitiño (1991), a fim de verificar se se trata da mesma obra.

⁹⁰ Fernández Hoyos (2008) atribui a autoria do texto *Mariana o el último día de la Hermosa de Granada. Epicedio* a R. de R.V. A Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes também atribui a R. de R.V a autoria do presente texto, conforme pode ser verificado nos dados referentes à obra da Biblioteca Virtual:

*Epicedio*⁹¹, consolidando, a partir de então, a jovem granadina como tema literário. Logo no início do texto, no que o autor chama de *Argumento*, identifica-se o rechaço por Pedrosa e a admiração por Mariana:

El inicuo Pedrosa y algunos otros verdugos fanáticos que aun ecsisten, la esterminaron para adquirir á costa de su vida la gracia de los déspotas. ¡Gloria inmortal á la víctima sacrificada! maldicion eterna y muerte afrentosa á sus esterminadores! (R.V., 1856, [s.p.]).

Como bem salienta Fernández Hoyos (2008), ao longo dessa composição fúnebre, segue-se observando uma dicotomia entre os elementos positivos, identificados com Mariana e o liberalismo, enquanto os elementos negativos são associados a Pedrosa e ao absolutismo. O trecho que segue é um exemplo da associação de Mariana a elementos positivos e, como defende Fernández Hoyos (2008), representante de um ‘ardor patriótico’ e que, por isso, será vítima por e da pátria:

MARIANA vivirá perpetuamente
En la noble memoria de los Buenos,
En la tierra y querida de sus hijos,
Y en la de todos cuantos conocieron
Su amor ardiente y fino por la Patria,
Causa bastante á que la tributemos
Este rasgo de afecto y de ternura,
Congratulando al Ayuntamiento,
Por su Civismo noble, incomparable,
De gratitud y de bondades lleno.
¡Gloria inmortal á las Autoridades
Que han coadyuvado á tan feliz recuerdo,
Feliz vuelo á decir y afortunado;
Pues belleza y virtud son el ejemplo!
(R.V., 1856, [s.p.]).

Mariana é apresentada como uma cidadã virtuosa, que ama seu país e que a este é capaz de dedicar afeto e ternura, permanecendo sempre na memória dos bons cidadãos. Ademais, conforme lembra Fernández Hoyos (2008), é mostrada como uma mulher religiosa, uma representante dos valores e das virtudes cristãs, opondo liberdade a fanatismo, ou seja, opondo a religião à vilania e se identificando à religião com a tolerância, como bem ilustra o trecho a seguir:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/mariana-o-el-ultimo-dia-de-la-hermosa-de-granada-epicedio/>. Acesso em: 03 nov. 2020.

⁹¹ R. V., R. de. *Mariana o el último día de la Hermosa de Granada. Epicedio*. Granada: Imprenta de Benavides, 1836.

¿Mis hijos? le responde, ¡vil tirano
 Mis hijos, antes quiero verlos muertos
 Que imaginar que viven con la sangre
 Del infeliz encadenado pueblo,
 A quien el humo de la tea infame
 Del negro fanatismo tiene ciego!
 Yo adoro un Dios sin fábulas ridículas,
 Tengo fe sin prestigios, sin agüeros,
 Y no temo la muerte ni me arredra
 La descripción opaca del infierno;
 (R.V., 1856, [s.p.]).

O trecho citado chama atenção ao fazer referência aos filhos, uma vez que, neste epicédio, quando Mariana conversa com o vil tirano, Pedrosa, alega que prefere ver seus filhos mortos a imaginar que podem viver com o sangue do infeliz povo que o fanatismo cega. Este trecho evidencia a concepção que Mariana tem da religião, completamente avessa a qualquer fanatismo e favorável à liberdade e à tolerância. Para além disso, demonstra que é este mundo que quer deixar para seus filhos, mesmo que para isso precise morrer. Pode-se pensar, nesse sentido, na referência a seus filhos como uma metáfora a toda Espanha.

Dentre os escritos da época, um que chama atenção é o um soneto de Pío Pita Pizarro, governador de La Coruña:

Sube al negro cadalso con erguido
 Noble rostro, asombrando al mundo entero
 Y deja de su gloria a España llena.
 (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991, p. 20).

Este soneto é especialmente interessante por evidenciar a dimensão que a imagem de Mariana Pineda tomou, atravessando o país e chegando à Galícia, terra de Emilia Pardo Bazán. Segundo a historiadora María Concepción Marcos del Olmo [s.d], em informações presentes no *site* da *Real Academia de la Historia*⁹² da Espanha, Pío Pita Pizarro (1792-1845) era estudante de Direito na Universidade de Santiago de Compostela quando estourou a Guerra da Independência, fez carreira militar até alcanças a posição de coronel, desempenhando cargos como secretário da *Capitanía General de Castilla la Nueva*, em 1822 e oficial da *Sección de Guerra*, em 1823 e, após sua atuação no exército, dedicou-se à política, a qual desenvolveu seguindo o liberalismo progressista. A repressão do governo absolutista de Fernando VII o atingiu quando ele estava em Cádiz e acabou por levá-lo preso em Granada, sendo solto apenas após a anistia decretada em 1832.

⁹² MARCOS DEL OLMO, María Concepción. Pío Pita Pizarro. *Real Academia de la Historia*. Espanha. [s.d]. Disponível em: <http://dbe.rah.es/biografias/14188/pio-pita-pizarro>. Acesso em: 30 nov. 020.

Ademais, Marcos del Olmo [s.d.], explica, na página eletrônica da referida instituição canônica de estudos da História espanhola, que Pío Pita Pizarro foi promovido politicamente após a morte de Fernando VII – em 1833 – tendo ocupado o cargo de subsecretário da Delegação de Fomento em Zaragoza (1833), Logroño (1834), La Coruña (1835) e Barcelona (1835). Em setembro de 1936, foi nomeado governador civil de Madrid.

Conforme lembra Garrido Curiel (2015), em 1836 foi publicada a primeira biografia de Mariana Pineda, de autoria de José de la Peña y Aguayo. Por meio dessa publicação, a população granadina tomou conhecimento de certas peculiaridades de sua vida, desde o seu nascimento, passando pelo afastamento de sua mãe, a morte de seu pai, a ocasião em que seu tio e sua esposa se apossaram da herança da jovem Mariana, assim como seu casamento, viuvez e seu envolvimento com a causa liberal.

De acordo com Rodrigo (2005 *apud* Garrido Curiel, 2015), este momento, logo após a morte do absolutista Fernando VII, tornou-se o ambiente propício para reivindicar a memória de Mariana Pineda, uma vez que a lembrança da tragédia ainda estava viva na cidade. Além disso, a prefeitura havia apresentado, em 13 de maio de 1936, uma moção para a exumação e comemoração do aniversário da morte da jovem.

Os exemplos citados são ilustrativos tanto de como a imagem de Mariana Pineda se difundiu na Andaluzia como de como atravessou fronteiras, chegando a outras regiões da Espanha. Entretanto, tem-se o exemplo de um jovem bacharel em Direito que, ao fazer carreira no exército e depois, na política, deslocou-se pela Espanha e, assim, ajudou a disseminar a imagem da jovem granadina, e do epicedio escrito por R. de R.V., em 1836. Porém, além dessa corrente mais intelectualizada, houve uma corrente popular, especialmente por meio de *romances* e de cantigas, que ajudou a difundir a imagem de Mariana para além das fronteiras andaluzas. Martínez Cuitiño (1991) recorda o relato de Josefina Manresa, esposa do poeta Miguel Hernández, sobre a ocasião em que cantava para seu filho recém nascido um *romance* sobre Mariana Pineda:

Cuando [Miguel] me oyó cantar la canción de Marianita Pineda me hizo repetirla: “Marianita, declara, declara, o si no morirás, morirás” / “Si declaro, moriremos muchos y si no, moriré yo no más” (MANRESA, 1980⁹³, p. 74 *apud* MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991, p. 21).

⁹³ MANRESA, Josefina. *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1980.

Josefina Manresa teria cantado esta canção, assim como outras, com suas colegas, quando trabalhou em uma fábrica de sedas em Orihuela, na província de Alicante, entre os anos 1930 e 1931 (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991).

Além dos textos literários e das cantigas que retrataram Mariana Pineda, faz-se importante citar, apenas a título de ilustração, sua presença em outras obras de arte. Na pintura, Garrido Curiel (2015) destaca diversas obras que têm Mariana Pineda como tema. Para o presente estudo, faz-se importante citar apenas as três primeiras pinturas, uma vez que estas contribuem para o resgate memorialístico e para consilidação da memória em torno da heroína: *Doña Mariana Pineda en el acto de ser conducida a la capilla*, de Isidoro Losano⁹⁴ e *Mariana Pineda marchando al cadalso*, de Juan Antonio de Vera Calvo⁹⁵, ambas datam de 1862, ou seja, trinta e um anos após a morte de Mariana Pineda. Ainda, a pesquisadora refere a obra *Lectura fiscal a doña Mariana Pineda em el beatério de Santa María Egipcíaca*, obra de 1892, realizada pelo pintor malaguenho José Ponce y Puente⁹⁶. Garrido Curiel (2015) salienta que essas três obras foram produzidas em um momento em que já havia uma consolidação da memória de Mariana Pineda, esta já havia sido reestabelecida e os acontecimentos que levaram à sua execução ainda estavam recentemente narrados, de maneira que os artistas tiveram conhecimento sobre os feitos históricos por pessoas que os presenciaram *in loco*.

No que se refere à escultura, Garrido Curiel (2015) lembra a importância de Miguel Marín, o vencedor do concurso nacional de esculturas promovido pela *Academia de Bellas Artes de Granada*, que objetivava criar um monumento em homenagem à heroína granadina. O projeto foi aprovado em 1836 e,

[e]n 1839, en la entonces llamada Plaza de Bailén, se puso la primera piedra que contendría la caja de plomo con monedas de la época y una lámina de bronce con la siguiente inscripción: “Doña Mariana Pineda, natural de esta ciudad, joven y hermosa, perdió la vida en 26 de mayo de 1831” (INVENTARIO GENERAL DE BIENES Y DERECHOS DEL AYUNTAMIENTO DE GRANADA, nº 3.0.1549.11 *apud* GARRIDO CURIEL, 2015, p. 78).

Ainda, de acordo com o documento municipal citado por Garrido Curiel (2015), a obra foi iniciada em 1865 e inaugurada, com honrarias, em 26 de maio de 1873. Tal escultura tinha

⁹⁴ Isidoro Lozano (Logroño, 1826-1880), estudou na Real Academia de San Fernando, em Madrid (GARRIDO CURIEL, 2015).

⁹⁵ Juan Antonio Vera Calvo (Sevilha, 1825-1905) foi contemporâneo de Isidoro Lozano. Iniciou sua formação na Escola de Belas Artes de Sevilha, de depois seguiu seus estudos na Real Academia de San Fernando, em Madrid. Em 1865 foi a Paris, para complementar sua formação e na sequência, mudou-se para Roma (GARRIDO CURIEL, 2015).

⁹⁶ José Ponce y Puente (1862-1931), pintor malaguenho (GARRIDO CURIEL, 2015).

o objetivo de ser um lugar de memória, tanto de memória local como de exaltação patriótica, tendo sido o único monumento erguido na Espanha, naquele século, dedicado a uma heroína com o intuito de salientar o liberalismo e a liberdade como símbolos a serem cultuados. Faz-se importante mencionar que a estátua foi trasladada para o local onde se encontra hoje em dia, conforme registrado no *Inventario General de Bienes y Derechos del Ayuntamiento de Granada*:

Historia de la pieza: En el Inventario General de Bienes y Derechos, aparece con el n: 3.0.1520.11 Se alzó en el Campo del Triunfo como ubicación primitiva, trasladándose al actual emplazamiento que en homenaje a la heroína, recibe el nombre de Plaza de la Libertad (INVENTARIO GENERAL DE BIENES Y DERECHOS DE GRANADA, n: 3.0.1520.11 *apud* GARRIDO CURIEL, 2015, p. 79).

Garrido Curiel (2015) também recorda das músicas que tematizam sobre Mariana Pineda. Segundo ela, em um primeiro momento, foram hinos e exéquias e, posteriormente, óperas. Sendo assim, a investigadora granadina apresenta o primeiro compositor a fazer referência a Mariana Pineda. Vicente Palacios, nascido em Zaragoza, mudou-se para Granada onde foi maestro na Catedral por ceca de quarenta anos, entre 1797 e 1836. Por ocasião da exumação e transferência dos retos mortais de Mariana Pineda para a Catedral, no dia 25 de maio de 1836, celebrou-se uma missa. Nessa ocasião, a música interpretada havia sido composta por Vicente Palacios naquela que fora sua última apresentação em público, pois ele faleceu naquele mesmo ano, no dia 07 de agosto (GARRIDO CURIEL, 2015). Outra composição importante, bem mais recente, é a Louis Saguer.

Buscou-se, como forma de ilustrar a representação de Mariana Pineda na cultura espanhola, dar maior ênfase às primeiras referências feitas a ela, tanto no âmbito literário quanto nas demais artes, por entender que foram as primeiras expressões artísticas a tentar resgatar a memória de Mariana Pineda. Além disso, foi a partir dessas que outras obras surgiram, tanto porque as obras inspiraram os artistas posteriores como porque as primeiras obras contribuíram para a consolidação de um imaginário popular sobre a heroína granadina. Isto tornou-se um fato importante para todos os artistas que se dedicaram à imagem de Mariana Pineda posteriormente.

Entretanto, na questão musical, optou-se por abrir uma exceção, porque, como salienta Garrido Curiel (2015), até onde se sabe, é a primeira composição musical intitulada *Mariana Pineda*, e se baseia na obra *Mariana Pineda* de García Lorca. Esta ópera foi produzida por Louis Sanguer (1907-1991), compositor, pianista e diretor de orquestra e coro,

nacionalizado francês⁹⁷ e, para tal realização, o compositor contou com a autorização da família de García Lorca e com a tradução de Aline Schulman⁹⁸. A composição de Louis Sanguer ganhou o prêmio de composição Príncipe Pierre de Mônaco, em 1964 (GARRIDO CURIEL, 2015).

Dentre as tantas composições musicais citadas nos estudos de Garrido Curiel (2015) que tiveram Mariana Pineda como tema, faz-se relevante citar, além da obra de Louis Sanguer, as obras de Doru Popovici (1932 - 2019) e Yuly Serhiyovych Meytus (1903 - 1997), uma vez que tiveram seus libretos baseados na obra de Federico García Lorca. A ópera *Mariana Pineda*, do compositor, musicólogo, escritor e jornalista romeno Doru Popovici é contemporânea à composição de Louis Sanguer e teve sua estreia em 22 de dezembro de 1966. Já a ópera *Mariana Pineda* de Yuly Serhiyovich Meytus⁹⁹ foi composta em 1977 e a autora do libreto foi Antonina Vasyl'yeva. Salienta-se, ainda a composição instrumental para violão *Mariana Pineda*, também baseada na obra *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, composta por Antonio Madigan¹⁰⁰. Como bem observa a pesquisadora da Universidade de Granada, a maioria das composições criadas sobre Mariana Pineda durante o século XX têm como referência obra de García Lorca (GARRIDO CURIEL, 2015).

A forma como a história de Mariana Pineda foi retratada ao longo do tempo, focando especial atenção na forma como a heroína foi representada na cultura espanhola ao longo dos anos, permite que se observe mais claramente a construção da imagem de Mariana Pineda como figura mítica. Paul Ricoeur (2004), em seu livro *Finitud y culpabilidad*, defende que compreender o mito como mito significa compreender o que, com seu tempo, seu espaço, seus acontecimentos, seus personagens, seu drama, acrescenta ao mito a função reveladora dos símbolos primários anteriormente elaborados. Sendo assim, o teórico escreve sobre um grupo de símbolos míticos que concernem ao mal humano e, dessa maneira, apresenta as funções do mito, a saber:

La primera función de los mitos del mal consiste en *englobar* a la humanidad en su conjunto en una historia ejemplar. Por medio de un tiempo que representa todos los tiempos, el “hombre” se manifiesta como universal concreto; [...] De esta forma, la

⁹⁷ Louis Sanguer nasceu como Wolfgang Simoni, em 26 de março de 1907, no distrito de Charlottenburg, em Berlim (GARRIDO CURIEL, 2015).

⁹⁸ Aline Schulman é escritora, tradutora, especialista em literatura espanhola (GARRIDO CURIEL, 2015).

⁹⁹ Yuly Serhiyovich Meytus (1903-1997) nasceu onde atualmente é Kirovohrad, filho de pais judeus. Após a Segunda Guerra Mundial, o compositor se estabeleceu em Kiev e obteve o Prêmio da URSS, sua música foi considerada, nos anos vinte como vanguarda soviética, passando aos anos trinta ao estilo realista (GARRIDO CURIEL, 2015).

¹⁰⁰ Antonio Madigan é um violonista nascido nos Estados Unidos e radicado na Espanha, especialista em música dos séculos XVI e XVII (GARRIDO CURIEL, 2015).

experiencia escapa a su singularidad; se transmuta en su propio “arquetipo”; a través de la figura del héroe, del antepasado, del titán, del hombre originario, del semi-dios, lo vivido se encarrila hacia las estructuras existenciales: ya se puede *decir* hombre, existencia, ser humano puesto que, en el mito, se recapitula, se totaliza al hombre ejemplar (RICOEUR, 2004, p. 312).

As referências culturais à história de Mariana Pineda evidenciam essa transformação de uma singularidade em um arquétipo, em uma heroína, uma cidadã exemplar, que o tempo e os cidadãos transformaram a “má humana”: Mariana Pineda, a mulher mal falada pelas ruas, difamada pela opinião pública por sua postura em relação aos seus filhos, considerada “louca”, enfim, uma mulher demasiadamente humana, repleta de erros e equívocos em uma heroína, quase uma semi-deusa. De acordo com Ricoeur (2004), a universalidade do homem, manifestada pelos mitos, deve ser caráter concreto ao movimento introduzido na experiência humana pelo relato. Dessa forma, ao relatar o *começo* e o *fim* da culpa, o mito confere a esta experiência uma orientação, um ritmo, uma tensão. Sendo assim, a experiência já não se reduz a uma vivência presente, uma vez que esse presente era apenas um corte instantâneo entre uma origem e uma culminação, entre “una ‘Génesis’ y un ‘Apocalipsis’” (RICOEUR, 2004, p. 312-313).

O mito quer, de modo fundamental, alcançar o enigma da existência humana, ou seja, a dissonância entre a realidade fundamental – estado de inocência, ser essencial – e a modalidade atual do homem – pecador, culpável. O mito trabalha com essa passagem por meio do relato, mas se trata de um relato porque nele não há nem dedução nem transição lógica entre a realidade fundamental do homem e sua existência atual, entre sua condição ontológica de criatura boa e destinada a tal e seu estado existencial ou histórico vivido sob o signo da alienação (RICOEUR, 2004). Sendo assim, o mito tem, conforme salienta Ricoeur (2004) um alcance ontológico, uma vez que aponta para a relação entre o ser essencial do homem e sua existência histórica.

Garrido Curiel (2015) retoma também a visão do antropólogo Bronislaw Malinowski (1948) a respeito dos mitos, uma vez que a visão do antropólogo se faz importante pela relação entre tradição oral e escrita com as representações culturais:

[...] el mito es, ante todo, una fuerza cultural, pero que no sólo es eso. Resulta obvio que también es un relato, y así posee su aspecto literario, aspecto que la mayoría de los estudiosos han acentuado indebidamente pero que, a pesar de todo, no debería descuidarse de forma completa. Tiene el mito gérmenes de lo que será la épica futura, la novela y la tragedia, pero en estas producciones fue el género creativo de los pueblos y el arte consciente de la civilización quienes dieron en usarlo. Hemos visto que algunos mitos no son sino afirmaciones sucintas y secas que a duras penas poseen nexos alguno y que carecen de incidentes dramáticos; otros, como el mito de

amor o el de la magia de las piraguas y la navegación marina, son eminentemente relatos dramáticos (MALINOWSKI, 1948, p. 54).

Malinowski (1948) entende que os mitos são também relatos, possuindo, dessa forma, um aspecto literário. Desse modo, os mitos contêm os germens da épica, do romance e da tragédia, porém, para que estas se consolidem sob a forma literária, necessita-se da criatividade dos povos e da arte consciente da civilização que delas fazem uso.

Faz-se relevante analisar a possibilidade de que toda a construção mítica da imagem de Mariana Pineda através dos tempos tenha transformado esse mito em um tema. Como já foi discutido nesta tese, no capítulo sobre metodologia, quando se resgataram os teóricos que estudaram a *tematologia*, entende-se que a tematologia se tornou necessária desde o momento em que a um conjunto de temas foram assimilados pela cultura como “temáticas universais”, e que essas temáticas se repetem nas diferentes literaturas nacionais (GIL-ALBARELLOS PÉREZ PEDRERO, 2002). Tais universais, conforme defende Tomashevski (1978), são basicamente os mesmos ao longo da história da humanidade, porém, devem ter relação com questões concretas e, se essas questões concretas não estão relacionadas ao momento atual do leitor, é possível que se tornem menos interessantes. Dessa forma, as particularidades da época em que determinada obra literária é escrita demarcam o interesse pelo tema, de maneira que a tradição literária e as tarefas por ela impostas têm uma função preponderante entre as condições históricas. Ademais, há de se considerar a importância do elemento emocional para a captação da atenção do leitor (TOMASHEVSKI, 1978).

Dessa forma, considerando o que já foi discutido a respeito da *tematologia* anteriormente e, brevemente retomado aqui, bem como a representação da personagem Mariana Pineda na cultura espanhola e da construção da imagem mítica de Mariana Pineda, entende-se que é possível que Mariana Pineda possa ser vista como um *tema*. Tem-se a Mariana Pineda histórica que defendeu a liberdade e o liberalismo, em oposição ao regime opressor de Fernando VII, e tem-se a Mariana Pineda de García Lorca, que lutou pela liberdade do amor, pela liberdade afetiva e por fim, ao morrer, simbolicamente, funde-se a essa liberdade, declarando ser ela mesma a liberdade, por amor a Pedro. Tanto a Mariana Pineda histórica – que lutou pelo liberalismo em oposição ao absolutismo de Fernando VII – quanto a Mariana Pineda literária – que lutou pela liberdade de amar, pela liberdade afetiva – podem ser pensadas como uma questão concreta, como a personificação relacionada a uma temática universal, a saber, a liberdade. Ademais, essa concretude de uma temática universal, no caso, Mariana Pineda como a concretização, a personificação da liberdade, diz respeito a particularidades da época em que as obras foram produzidas. Inicialmente, as obras sobre

Mariana Pineda foram produzidas como homenagem por ocasião aos cinco anos do seu assassinato e, na sequência, com o passar do tempo, Mariana Pineda tornou-se uma figura mítica, uma personificação da liberdade, uma vez que, com sua morte, funde-se a ela.

4.2 O PROTAGONISMO FEMININO E REPRESENTAÇÃO DE PERÍODOS DE AGITAÇÃO SOCIAL NA NARRATIVA ESPANHOLA DO SÉCULO XIX: *LA TRIBUNA*, DE EMILIA PARDO BAZÁN

Isabel Burdiel (2019) recorda que *La Tribuna* foi e ainda é considerado o primeiro grande romance espanhol ambientado no entorno fabril. Há de se considerar, como bem salienta a estudiosa, que foi precedido por *Rosa la Cigarrera de Madrid*¹⁰¹, de Faustina Sáez de Melgar (1834-1895). O romance *Rosa la Cigarrera de Madrid* foi publicado em 1872, um ano antes da proclamação da I República Espanhola e, durante o Sexênio Democrático (1868-1874). Entretanto, mostra-se distinto do romance de Emilia Pardo Bazán, uma vez que, conforme destaca Burdiel (2019), o texto de Faustina Sáez de Melgar tinha o compromisso de inspirar nas classes operárias o amor pelo trabalho, pela ordem e pela virtude, ou seja, é um romance que tem o objetivo de instruir as classes populares, como destaca Cristina Enríquez de Salamanca (2008), enquanto que *La Tribuna*, como uma obra naturalista, tinha o objetivo de estudar o desenvolvimento de uma crença política em um cérebro feminino, conforme salienta Burdiel (2019).

Faustina Sáez de Melgar é uma representante do que a historiografia literária espanhola chama de *escritoras domésticas* ou *escritoras isabelinas*. Enríquez de Salamanca (2008) chama a atenção para essas nomenclaturas, uma vez que *escritoras domésticas* diz respeito ao papel relevante que a escrita doméstica teve para a construção do modelo de feminilidade próprio do liberalismo, simbolizado pela imagem do *ángel del hogar*. O conceito de *escritoras isabelinas*, já citado anteriormente, foi proposto por Íñigo Sánchez Llama, como uma referência às autoras espanholas que publicaram durante o reinado de Isabel II (1843-1868) e adaptaram a sua escrita ao critério estético predominante nesse período, a saber, relacionar “o bom” com “o belo” e “o mal” com o defeituoso, ou seja, por meio desse critério estético, relacionam-se valores morais com a beleza e a falta de valor estético com o mal, tudo subjugado à visão de mundo do catolicismo na sociedade do século XIX (ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, 2008).

¹⁰¹ SAÉZ DE MELGAR, Faustina. *Rosa la cigarrera de Madrid. Gran novela original de la señora Doña Faustina Sáez de Melgar*. Barcelona: Biblioteca Hispano-Americana, 1872.

Rosa la cigarrera de Madrid narra a história de Rosa, desde sua adolescência, ocasião em que foi seduzida por Jaime, passando por sua conversão em capitã de um grupo de revolucionários – motivada pelo abandono de seu amado –, sua transferência para Madrid – cidade onde trabalha como cigarreira em uma fábrica de tabacos –, bem como a sua participação nos motins revolucionários de Madrid em 1854¹⁰² e, finalmente, o seu casamento com Jaime arrependido (ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, 2008).

Apesar de Amparo não ter tido um final como o Rosa, mas sim, um final incerto, visto que dá à luz no exato momento em que a I República Espanhola é proclamada, as duas protagonistas dos primeiros romances espanhóis que tratam da temática operária e, em especial, da mulher operária, apresentam pontos de semelhança. Entre esses, Enríquez de Salamanca (2008) destaca as protagonistas como vítimas de uma sedução amorosa e a descrição do grupo social a que elas pertencem, as *cigarreras*. Outros pontos de convergência, salientados pela pesquisadora, seriam: a reconstrução de acontecimentos da história espanhola; o fato de que tais acontecimentos têm um papel relevante na vida das personagens e o tratamento do ambiente urbano.

Entretanto, apesar dos pontos de similaridade e dos diferentes objetivos das obras, há de se salientar que talvez um dos pontos mais relevantes, tanto de *La Tribuna* como também da obra que a antecedeu nessa temática, seja o fato de as autoras colocarem suas protagonistas no espaço público, fora do espaço a elas destinado pela sociedade de então. O espaço do lar e, para além disso, essas mulheres também são colocadas na esfera política, uma vez que participam tanto da luta por direitos sociais e trabalhistas, como das mudanças históricas na Espanha de sua época.

No caso das cigarreiras corunhesas, Romero Masiá (2007) lembra que elas formavam o maior coletivo de trabalhadoras da Galícia, reunidas em uma única fábrica, a Real Fábrica de Tabacos, instalada em Palloza e, que funcionou durante quase duzentos anos. Essas mulheres, conforme a pesquisadora, assumiam, além do trabalho fabril, também as funções domésticas, que até então, eram reservadas apenas às mulheres, ademais das funções reprodutivas que eram e continuam sendo exclusivamente femininas. Dessa forma, o trabalho na fábrica estava a meio caminho entre o sistema a domicílio, característico do Antigo Regime, e o trabalho industrial, característico da sociedade capitalista, que, então, começava a se formar (ROMERO MASIÁ, 2007).

¹⁰² Referência à Revolução de 1854, também conhecida como *La Vicalvarada*, foi um levante militar, seguido de uma insurreição popular ocorrida durante o reinado de Isabel II (FERNÁNDEZ ESCUDERO, 2013).

Burdiel (2019) defende que Emilia Pardo Bazán tinha plena consciência da grande mudança que o “Sexênio Revolucionário” significou, considerando-o um divisor de águas em termos históricos. Como já foi apresentado anteriormente, Serrano García (2001) defende que a gênese da *La Gloriosa* – também conhecida como Revolução de 1868 –, que dá início ao Sexênio Democrático ou Sexênio Revolucionário, está ligada à difusão de uma incipiente cultura política democrática por meio da imprensa e de determinados espaços de sociabilidade, com o auxílio de partidos progressistas e democratas, bem como com a participação, nos feitos, das classes populares, as quais, mesmo sem chegar a ter um protagonismo, exerceram um papel importante.

A importância concedida por Emília Pardo Bazán à Revolução de 1868 fica evidenciada já no Prólogo de *La Tribuna*, quando a autora atribui a esses acontecimentos, a localização (usando as palavras de José María de Pereda) da “geografia moral” da obra que, então, apresenta ao leitor:

Si bien *La Tribuna* es en el fondo un estudio de costumbres locales, el andar ingeridos en su trama sucesos políticos tan recientes como la revolución de Setiembre de 1868, me impulsión a situarla en lugares que pertenecen a aquella geografía moral de que habla el autor de las *Escenas montañosas*¹⁰³, y que todo novelista, chico o grande, tiene el indiscutible derecho de forjarse para su uso particular (PARDO BAZÁN, 2002, p. 47).

Neste sentido, tem-se, na fábrica de tabacos, nesse espaço predominantemente feminino. Nesta fraternidade do trabalho, essencialmente feminina, noção muito semelhante ao que hoje em dia se entende por *sororidade*, um espaço fortemente marcado pela defesa dos ideais republicanos e de justiça social.

No nono capítulo de *La Tribuna*, intitulado “La Gloriosa”, a voz narrativa faz clara referência à Revolução de 1868:

Ocurrió poco después en España un suceso que entretuvo a la nación siete años cabales, y aún la está entreteniéndolo de rechazo y en sus consecuencias, a saber: que en vez de los pronunciamientos chicos acostumbrados, se realizó otro muy grande, llamado Revolución de Setiembre de 1868 (PARDO BAZÁN, 2002, p. 98).

Na sequência, a própria voz narrativa explica a divisão regional quanto à defesa da monarquia ou da república, atribuindo ao campo e às cidades do interior a inclinação a uma

¹⁰³ *Escenas montañosas* foi o primeiro livro publicado pelo romancista espanhol José María de Pereda (1833-1906), em 1864 (PORTO-BOMPIANI, 1959).

tradição monárquica e às regiões fabris e comerciais, bem como portuárias, o desejo pela república:

Durante la deshecha borrasca de ideas políticas que se alzó de pronto, observóse que el campo y las ciudades situadas tierra adentro inclinaron a la tradición monárquica, mientras las poblaciones fabriles y comerciales, y los puertos de mar, aclamaron la república (PARDO BAZÁN, 2002, p. 99).

Amparo, assim como as demais cigarreiras, é uma defensora da república. Essa defesa pode ser explicada, como aparece na própria narrativa não apenas porque a protagonista vivia em uma cidade fabril e portuária, o que, já conferia à região características republicanas, mas também por suas leituras: a jovem *cigarrera* era uma assídua leitora dos jornais republicanos que chegavam de Madrid e, mais do que isso, tinha uma fé cega na imprensa:

La fe virgen con que creía en la prensa era inquebrantable, porque le sucedía con le periódico lo que a los aldeanos con los aparatos telegráficos: jamás intentó saber cómo sería por de dentro; sufría sus efectos, sin analizar sus causas (PARDO BAZÁN, 2002, p. 100).

O trecho citado indica que Amparo, apesar de defensora dos movimentos republicanos, o fazia sem maiores reflexões. Lia os periódicos de orientação republicana, mas não refletia, pelo menos, nesse momento da narrativa, acerca do que a república significaria. Ou, pelo menos, não refletia sobre os possíveis exageros contidos nos textos jornalísticos, sendo levada a acreditar no que lia como se não houvesse nenhuma margem para questionamentos. A própria voz narrativa alerta para a possibilidade de falta de sinceridade jornalística e crença cega por parte de Amparo:

Lo que en el periódico faltaba de sinceridad sobraba en Amparo de crédulo asentimiento. Acostumbrábase a pensar en estilo de artículo de fondo y a hablar lo mismo: acudían a sus labios los giros trillados, los lugares comunes de la prensa diaria, y con ellos aderezaba y componía su lenguaje (PARDO BAZÁN, 2002, p. 101).

As agitações sociais que clamavam pela república foram crescendo e, nesse meio tempo, Amparo foi tornando-se cada vez mais idealista. O leitor acompanha a transformação da menina Amparo, a jovem *callejera*, que perambulava pelas ruas de Marineda, sem maiores objetivos na vida, em uma mulher idealista, que ascende como personagem político, começa a ser conhecida na cidade por sua atuação e pela defesa de seus ideais:

Y la muchacha iba ascendiendo a personaje político. En la ciudad comenzaban a conocerla, y hasta oyó una vez, al pasar por la calle Mayor, que murmuraban en un corrillo de hombres: “Ésa es la cigarrera guapa que amotina a las otras”. En su barrio todos la embromaban: el mancebo de la barbearía pronunciaba un festivo “¡Viva la República!” siempre que Amparo cruzaba ante su puerta; y la señora Porreta murmuraba con voz casajosa y opaca: “Salú y liquidación social”. Si alguien cree que fue rápida la metamorfosis de la niña callejera en agitadora y oradora demagógica, tenga en cuenta que la Fábrica de tabacos de Marineda, se gaseó la nación hispana (PARDO BAZÁN, 2002, p. 124).

Amparo continuava acreditando nos jornais republicanos que lia, mas acreditava também e, sobretudo, na possibilidade de um mundo melhor, e tinha convicção de que esse mundo melhor viria com a república.

- Dime una cosa, mujer.
 - Más que sean dos.
 - ¿Y qué significa eso de república federal?
 - Significa... ¿qué ha de significar, repelo? Lo que predicán esos.
 - Pero no me hice bien de cargo... ¿Qué más tiene eso que el gobierno que hay ahora?
 - Tiene, tiene, tiene... tiene que Madrí no nos monte encima y que haya honradez, paz, trabajo, ...
 - Pero... vamos, una pregunta, por preguntar, mujer. ¿No decían cuando vino el barullo de la revolución el año pasado, que nos iban a dar todo eso? Conforme aquéllos no lo dieron también podrá cuadrar que no lo den estotros.
 - No puede ser, y no, y no, porque éstos son otros hombres de otra manera, que miran por el bien del pueblo... no digas tontadas.
 [...]
 Oye y atiende, mujer, te lo voy a poner claro como el sol. Ahora el Gobierno nos tiene allí sujetas, ¿no es eso? Ganamos lo que a él se le antoja; si viene, y si no, fastidiarse. Él chupa y engorda y se hace de oro, y nosotras, infelices, lo sudamos. Que se desestranca, que se desestancó: ¡allá con ella!, las reinas somos nosotras, las que tenemos nuestra habilidad en los dedos; con nosotras han de venir a batir el consumidor y el estanquero, y si a mano viene, el ministro del ramo... ¿Aún no entendiste, tercona? (PARDO BAZÁN, 2002, p. 140-141).

O trecho anterior demonstra, claramente, que, no princípio, quando questionada sobre o que viria a ser a república e o que mudaria em suas vidas com a mudança da monarquia para república, Amparo titubea, perde-se em seus pensamentos, tem certa dificuldade para responder. Talvez porque não saiba com clareza as diferenças entre as duas formas de governo, uma vez que, como já foi discutido anteriormente, ela teve pouca instrução formal. Entretanto, Amparo entende da exploração laboral, entende que quem lucra com o trabalho das *cigarreras* não são elas próprias, mas o Estado, uma vez que a produção de tabacos era controlada pelo Estado à época. Como já foi dito nesse trabalho, a fabricação de tabacos foi, na Espanha, explorada pelo Estado, entre os anos de 1636 e 1985, o que inclui tanto o período em que o romance foi escrito quanto o período diegético. No entendimento de Amparo, a monarquia, na figura do rei, era a personificação do Estado que explorava o seu trabalho, o

trabalho das demais *cigarreras* e dos operários que frequentavam o *Círculo Rojo de Marineda*.

A visão do monarca como um déspota é evidente na ocasião em que as *Cortes Constituyentes* votaram pela monarquia e, nesse momento, Amparo e suas correligionárias se enfureceram, visto que tudo o que desejavam, que liam sobre a república nos jornais, parecia ficar mais distante:

¡En vez de la suspirada federal, un rey, un tirano de fiijo, y tal vez un extranjero! Por estas razones en la Fábrica se hacía política pesimista y se anunciaba y deseaba que al Gobierno “se lo llevase Judas”. Dos cosas sobre todo alteraban la bilis de las cigarreras: el incremento del partido carlista y los ataques a la Virgen y los a los Santos (PARDO BAZÁN, 2002, p. 185).

A votação pela monarquia por parte das *Cortes Constituyentes* parece ser uma derrota aos sonhos republicanos de Amparo e suas colegas de fábrica, especialmente porque, na ocasião, se sentiram atacadas pelo fortalecimento do partido carlista que, tendo “*Dios, Patria, Rey*” como seu lema, representava uma oposição ao liberalismo defendido pelas *cigarreras* e, além disso, os carlistas eram defensores da monarquia tradicional. Por outro lado, insensificaram-se os ataques à Virgem e aos Santos, fato este que incomodou profundamente as *cigarreras*, uma vez que foram acusadas pelas camponesas de *echar contra Dios*, de maneira a evidenciar a divisão regional entre os apoiadores de cada uma das formas de governo: regiões rurais apoiadoras da monarquia, enquanto as regiões mais urbanizadas e industrializadas apoiavam a república.

A atuação política de Amparo, que já vinha sendo conhecida por boa parte do operariado de Marineda, torna-se ainda mais evidente quando ela se transforma, rapidamente, em uma oradora política, no momento em que começa a frequentar o *Círculo Rojo de Marineda*, um *Círculo Operário*, organização que antecipa os atuais sindicatos. Após a voz narrativa compará-la a Mariana Pineda, o que é simbolicamente muito significativo, uma vez que a compara a uma mulher, mártir liberal, que morrera por conspirar contra a monarquia na década de 1830, a voz narrativa indica o quilate da atuação política de Amparo em sua luta republicana, pela liberdade e pela justiça social: uma mulher que pode ser comparada à Mariana Pineda.

Fue poco a poco acrecentándose el ruido de la charla y desatándose las lenguas, por donde rebosaba ya la abundancia del corazón. El que, merced a su ancianidad venerable, podía ser llamado patriarca, sonreía, aprobaba, estaba de acuerdo con todo mundo, mientras el delegado tético y ceñudo se las componía lo mejor posible para disputar. Al tercer plato disparó con bala rasa contra la propiedad, el capital y la

clase media, y el presidente del Círculo, patrón y dueño del establecimiento, hubo de amoscarse; poco después fue el patriarca mismo el enojado, a causa de no sé qué frases sobre el derecho de insurrección y el empleo de medios violentos y coercitivos. Ninguno le parecía el patriarca lícito; en su concepto, el amor, la paz, la fraternidad, eran las mejores bases para fundar la unión federativa, no sólo de Cantabria y de España, sino del mundo.” (PARDO BAZÁN, 2002, p. 151).

A inserção de Amparo no *Círculo Rojo de Marineda* a fez ver como as coisas funcionavam lá dentro, a estrutura hierárquica da instituição e algumas das ideias que a norteavam. Apesar de defender a república e sentir-se explorada pela monarquia, Amparo tinha ideias distintas das ideias dos demais operários, uma vez que entendia que o amor, a paz e a fraternidade deveriam ser as melhores bases para fundar uma união federativa, e não as ideias defendidas por alguns dos membros do *Círculo Rojo de Marineda*, a saber, o problema da propriedade privada, do capital e da classe média.

É possível que, a essa altura da narrativa, Amparo defendesse essas concepções, a saber, de que o amor, a paz e a fraternidade deveriam ser as melhores bases para a fundação de uma união federativa por causa de seus sentimentos por Baltasar. Na narrativa, Baltasar é descrito da seguinte forma:

Era Baltasar un hijo, no de este siglo, sino de su último tercio, lo cual es más característico y peculiar. Calificábanle las señoras de atento; sus compañeros, de muchacho corriente y agradable; su tío, de chico listo y con el cual se podía departir acerca de asuntos de comercio. [...] Su madre le juzgaba mozo de gran porvenir y altos destinos, porque dejándole la paga para gastos menudos y diversiones, Baltasar ahorra y nunca se halló sin blanca en el bolsillo del chaleco. Destinado a la carrera militar, más por vanidad de su familia que por vocación, no era, sin embargo, cobarde, pero sí yerto; prefería los ascensos a la gloria y a los ascensos reunidos anteponía una buena renta que disfrutar sin moverse de su casa ni estar a merced del ministro de la Guerra (PARDO BAZÁN, 2002, p. 135).

Baltasar é um representante de tudo o que os operários do *Círculo Rojo de Marineda* relataram como problema, ou seja, um representante do capital, da classe média e da propriedade privada, é descrito como um rapaz que está destinado à carreira militar, mas não por vocação, senão por vaidade de sua família, porém, desfruta de uma boa renda que o permite não precisar trabalhar e nem mesmo estar à mercê do Ministro da Guerra, o que é algo muito significativo, considerando o tempo diegético da narrativa. Talvez por isso Amparo não conseguiu ver em nenhum deles, pelo menos, em um primeiro momento, um patriarca lícito para a associação pois, apesar de ser uma jovem idealista, estava influenciada por seu afeto por Baltasar.

O *Círculo Rojo de Marineda* é o espaço onde Amparo amplia sua voz, suas ideias são ouvidas por um número maior de operários, de diferentes segmentos:

Entre tanto la muchacha comenzaba su preoración. Temblábale la voz al principio; dos o tres veces tuvo que pasarse la mano, yerta, por la frente húmeda, y sin saber lo que hacía, accionó con el ramo, cuyas cintas culebrearon como serpientes de llana, y carraspeó para deshacer un nudo que le apretaba el galillo. Poco a poco, el rumor de la mesa, el cuchicheo de los convidados más distantes, la luz de los mecheros de gas que le calentaban los sesos, el aroma de los vinos y la espuma del champaña, que aún parecía bullir en la iluminada atmósfera, la embriagaron, y sintió fluir de sus labios las palabras y habló con fluencia, con desparpajo, sin cortarse ni tropezar. Los convidados se daban al codo sonriendo, pronunciando entre algún “¡bravo!”, ¡muy bien!”, al oír que las operarias republicanas de la Fábrica ofrecían aquel ramo a la Asamblea de la Unión del Norte y al Círculo Rojo en prueba de que... y para manifestar cuanto... y como testimonio de que los corazones latían...etc. El patriarca se colocaba la mano sobre el pecho, se la llevaba a la boca con sincerísima complacencia, mientras el disputador, tieso y serio, inclinaba de vez en cuando lentamente la cabeza en señal de aprobación. Por fin, la oradora acabó su discurso entregando al patriarca y gritando: “¡Ciudadanos delegados, salud y fraternidad!” (PARDO BAZÁN, 2002, p. 153).

O nervosismo da primeira vez que Amparo falou em público diante dos frequentadores do *Círculo Rojo de Marineda* foi, aos poucos, dando lugar a uma oradora idealista e obstinada. Amparo passa a ser vista, dentro do *Círculo Rojo de Marineda* como a personificação da república, em uma visão altamente dicotômica entre república e monarquia, em que a república é descrita como uma mulher jovem, sadia, reodeada por todos os elementos que simbolizam o progresso, enquanto que a monarquia é descrita como uma velha, carrancuda e decrépita.

Ademais, é também nesse momento da narrativa, quando Amparo começa a ganhar importância como narradora nos círculos políticos, que a narrativa permite que Amparo se anteveja ao lado de Mariana Pineda, nos quadros que representam os mártires da liberdade:

Si el heroísmo es cuestión de temperatura moral, Amparo, que se hallaba a cien grados, tal vez se dejara fusilar por *la causa* sin decir esta boca es mía; y quién sabe si andando los tiempos no figuraría su retrato al lado del de Mariana Pineda en los que representaban a los mártires de la libertad... (PARDO BAZÁN, 2002, p. 147-148).

Assim como Mariana Pineda, Amparo tinha um grande amor. A personagem histórica Mariana Pineda, porém, conseguia conciliar o amor e a luta pelos ideais liberais, de forma a aproximar amor e luta política. Amparo, ao contrário, em um primeiro momento, mostrava-se mais ingênua e mais confusa no que dizia respeito à relação amor e luta por ideias. Inicialmente, como já foi mencionado, a jovem mostrava uma fé cega nos jornais republicanos e, assim, acreditava que também as relações afetivas poderiam ser transformadas tão logo a tão sonhada república fosse instaurada. Amparo, inocentemente, acreditava que uma relação com um rapaz como Baltasar seria possível quase como em um passe de mágicas pelo advento da República, desconsiderando, totalmente, o quão complexas as sociedades são

organizadas e que mudanças sociais levam tempo a serem efetivadas, não dependendo única e exclusivamente de mudanças nas formas de governo.

Em determinado momento da narrativa, Amparo, sonha em casar-se com Baltasar, confiando que todos se tornaram iguais desde *La Gloriosa*: “¡Casarse! ¿Y por qué no? ¿No éramos todos iguales desde la revolución acá? ¿No era soberano el pueblo? (PARDO BAZÁN, 2002, p. 236). Dessa forma, imersa em seus pensamentos, que não eram compartilhados por Baltasar, Amparo se afasta, por alguns momentos, de suas colegas:

A cada pitillo que enrollaba, al suave crujido del papel, una cándida esperanza surgía en su corazón. Cuando ella fuese señora, no había de portarse como otras altaneras, que estuvieron allí liando cigarros lo mismo que ella, y ahora, porque arrastaban seda, miraban por cima del hombro a sus amigas de ayer. ¡Quiá! Ella las saludaría en la calle, cuando las viese, con afabilidad suma. Por lo que hace a recibirlas de visita... eso, según y conforme dispusiese su marido (PARDO BAZÁN, 2002, p. 236-237).

Amparo, por amor a Baltasar e pelo desejo de, com ele, constituir uma vida em comum e, assim, tornar-se uma “senhora da sociedade”, não mais uma operária, mostra-se disposta a se afastar das suas companheiras da fábrica, estando decidida a recebê-las em sua casa, para eventuais visitas, apenas se seu marido – Baltasar – concordasse e conforme ele permitisse. Entretanto, Baltasar, por sua vez, passou a se mostrar cada vez mais, frio e distante para com Amparo, evidenciando o quanto a jovem sonhava sozinha com uma vida a dois:

Baltasar enfriaba a ojos vistas: a cada paso mostraba más cauelas, adoptaba mayores precauciones, descubría más su carácter previsor y el interés de esconder su trato con la muchacha como se oculta una enfermedad humillante. Mostrábase aún tierno y apasionado en las entrevistas; pero se negaba obstinadamente a acompañar a Amparo dos pasos más allá de la puerta (PARDO BAZÁN, 2002, p. 237).

Com o passar do tempo, Baltasar foi ficando cada vez mais esquivo, evitando ser visto em público perto de Amparo, apesar de continuar demonstrando seu afeto no âmbito privado. Porém, para Amparo, esse tipo de relação não lhe bastava, não era o que desejava e, certo dia, decide pressionar Baltasar, no ensejo de saber se ele pretende ou não se casar com ela. Diante da negativa de Baltasar, Amparo o ameaça com a República:

Y en voz queda, con acento de religioso terror:
-¿Tú no tienes miedo a condenarte? Pues si mueres así... más fijo que la luz, te condenas. Y si viene la federal... que Dios la traiga y la Virgen santísima... te mato, ¿oyes?, para que vayas más pronto al infierno (PARDO BAZÁN, 2002, p. 244).

Inicialmente, Amparo via na luta por seus ideais – no seu sonho pela República e na possibilidade da implementação da República – uma possível chance de diminuição dos abismos sociais que afastavam o seu mundo do universo de Baltasar. Mesmo tendo, por um curto período de tempo, estando afastada dos seus ideais e envolta em um mundo de sonhos e devaneios, que envolviam sua vontade de casar-se com Baltasar, seus ideais foram reativados quando percebeu que o casamento fora algo que desejara sozinha, nunca fora um desejo de Baltasar. Sentindo-se rejeitada e, como uma forma de tentar salvar sua honra, ameaça Baltasar e, para tal, usa a república pois, em sua visão, a república outrora era vista como algo que poderia uni-los, agora poderia definitivamente separá-los, ajudando-a a matar Baltasar, uma vez que estariam de lados opostos.

Faz-se importante mencionar aqui que Amparo já havia recusado o pedido de casamento de Chinto, um rapaz que, *barquillero* como seu pai, com ele havia trabalhado. A mãe de Amparo aprovava tal união e lhe dizia:

-¿Tú qué eres, mujer? – le decía -. Cigarrera como yo. ¿Y él qué es, mujer? Barquillero como tu padre que en paz descanse. Que te dicen por ahí si eres graciosa, si eres tal y cual... Conversación y más conversación. ¿Él trabaja, eh? Pues a eso vamos, que lo otro... patarata. (PARDO BAZÁN, 2002, p. 163).

Amparo não aceitou o pedido de Chinto porque, segundo ela, lhe repugnava a ideia de casar-se com o *barquillero*, o que é importante de ser mencionado, uma vez que, na defesa de suas liberdades, Amparo inclui o direito de escolher livremente seus afetos, o homem com quem se relacionar. Salienta-se que a mãe de Amparo defendia que os casamentos deveriam ocorrer dentro do mesmo grupo social, e esse é um dos motivos pelos quais a anciã apoiava o matrimônio da filha com o jovem *barquillero* e, deve-se salientar aqui que o posicionamento da mãe de Amparo apresenta-se como mais uma característica naturalista da obra. As coisas, porém, não são vistas dessa forma pela Tribuna, uma vez que sua defesa pela República se pautava fortemente na crença de que, ao ser proclamada, as diferenças sociais seriam amenizadas e isso já não seria um impedimento (ou não seria mais relevante) para que as relações afetivas pudessem se concretizar.

Após romper com Baltasar, Amparo volta a se aproximar de suas companheiras de fábrica e, conseqüentemente, de seus ideais: “*No hay remedio, las distancias se estrechan, el horizonte se tiñe de rojo, la federal avanza. La Fábrica ha recobrado su Tribuna*” (PARDO BAZÁN, 2002, p. 246). Apesar de voltar ferida, Amparo não voltou com menos prestígio. Mais do que isso, transformou sua dor pelo abandono em luta política, voltou para a fábrica

unindo o desejo pela mudança social que sonhava que viria juntamente com a República à raiva que, então, sentia dos homens que agiam como Baltasar:

Si alguna envidia excitaba antaño la hermosura, garbo y lábia irrestañable de la chica, ahora se volvió lástima, y las imprecaciones fueron contra el eterno enemigo, el hombre. ¡Estos malditos de Dios, recondenados, que sólo están para echar a perder a las muchachas buenas! ¡Estos señores, que se divierten en hacer daño! ¡Ay, si alguien se portase así con sus hermanas, con sus hijitas, quién los oiría y quién los vería echársele como perros! (PARDO BAZÁN, 2002, p. 246-247).

Com esse seu posicionamento, Amparo acaba por transformar a luta pela República e a defesa de justiça social também em uma luta de gênero, visto que reconhece que as mulheres estavam em desvantagem em relação aos homens, especialmente, no que se referia a seus direitos sexuais e reprodutivos. A revolta de Amparo, não apenas pelo que aconteceu com ela própria, mas que se repete com outras *cigarreras*, causa indignação em La Tribuna por ser um acúmulo das questões de gênero e classe, uma vez que as mulheres pobres, empregadas da fábrica, acabam sendo vistas como objeto sexual por parte dos rapazes de classe alta da cidade.

Cabe aqui um parêntese para relembrar o atual conceito de interseccionalidade. A professora Helena Hirata (2014) entende que este é um conceito muito relevante para que as diversas formas de opressão sejam compreendidas, pois esta categoria contribui para que as múltiplas fontes de identidade sejam consideradas. Dessa forma a interseccionalidade vai além do reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão, ela postula sua integração na produção e reprodução das desigualdades sociais, tentando apreender tanto a complexidade das identidades quanto a complexidade das desigualdades sociais, por meio de um enfoque integrado. Luís Felipe Miguel (2014) defende que a compreensão da interseccionalidade é extremamente relevante, uma vez que não ocorre uma simples adição de diferentes formas de opressão, mas estas se geram de padrões de subordinação e violência física que precisam ser entendidos em sua singularidade.

Em seu retorno à fábrica, Amparo, como oradora, organiza um motim, como forma de reivindicar o atraso de seus salários:

[...] ¿Qué justicia es ésta, repetelo? Unos trabajan la tierra, otros comen el trigo; unos siembran y otros recogen; tú, un suponer, plantaste la viña, pues yo vengo con mis manos lavadas y me bebo el vino...
-Pero el que lo tiene, lo tiene – interrumpía la conservadora Comadreja.
-Ya se sabe que el que lo tiene, lo tiene; pero ahora vamos al caso de que es preciso que a todos llegue su día, y que cuantos nacemos iguales gocemos de lo mismo, ¡tan siquiera un par de horas!, ¡Siempre unos holgando y otros reventando! Pues no ha de durar hasta el final de los siglos, que alguna vez se ha de volver la tortilla.

-El que está debajo, mujer, debajito se queda.
 - ¡Conversación! Mira tú, en París de Francia, el cuento ese de la *Comun...* ¡Anda si pusieron lo de arriba para abajo! ¡Anda si se sacudieron! No quedó cosa con cosa... así, así debemos de hacer aquí, si no nos pagan.
 - ¿Y allá, que hicieron?
 Amparo bajó la voz.
 -Prender fuego... a todos los edificios públicos...
 Un murmullo de indignación y horror alió de mayor parte de las bocas.
 -Y a las casas de los ricos... y...
 - ¡Asús! ¡Fuego, mujer!
 -Y afusil... y afusil...ar
 - ¿Afusilar... a quién, mujer, a quién?
 -A... a los prisioneros, y al arzobispo, y a los cur...
 -¡Infames!
 (PARDO BAZÁN, 2002, p. 249).

Amparo, após o rompimento com Baltasar, voltou ainda mais disposta a uma união com suas colegas de trabalho para reivindicar seus direitos, no caso em questão, o pagamento em dia de seus salários. É muito provável que a raiva que sentia de Baltasar a tenha deixado ainda mais reivindicativa, uma vez que a diferença de classes era um claro motivo pelo qual Baltasar não queria assumir seu relacionamento com Amparo. A paralisação das *cigarreras*, entretanto, foi fortemente reprimida, inclusive com a utilização de forças policiais:

Pero sucedió que un soldado, al cual una cigarrera clavó las uñas en la nuca echó a correr, trajo de la garita el fusil y apuntó al grupo: al instante mismo un pánico indecible se apoderó de las más cercanas, y se oyeron gritos convulsivos, imprecaciones, súplicas desgarradoras, ayes de dolor que partían del alma, y las mujeres, en revuelto tropel, se precipitaron fuera del zaguán, y corrieron buscando la salida del patio, empujándose, cayendo, pisoteándose en su ciego terror, arracimadas como locas en la la puerta, impidiéndose mutuamente salir y chillando lo mismo que si todas las ametralladoras del mundo estuviesen apuntadas y prontas a disparar contra ellas.
 Quedóse en medio del zaguán la insigne Tribuna, sola, rezagada, vencida, llena de cólera ante tan vergonzosa dispersión de sus ejércitos (PARDO BAZÁN, 2002, p. 254).

O episódio da violência policial, ocorrido após o inspetor da fábrica alegar que seria pago um mês dos salários atrasados para as *cigarreras*, e ainda assim ouvir que isso não era suficiente, uma vez que a dívida era maior e que as *cigarreras* tinham “*derechos inalienables e individuales*” (PARDO BAZÁN, 2002, p. 253), ou seja, elas não estavam dispostas a receber menos do que se lhes devia por direito. Entretanto, uma cena de extrema violência dispersou as mulheres que reivindicavam o seu direito de receber seus salários em dia, para suprir suas necessidades básicas: um soldado, munido de um fusil, dispersou o grupo de operárias, gerando medo e fazendo com que o desejo de justiça e de mudança fosse substituído pelo sentimento de medo e terror, de modo que, a maioria das *cigarreras*, na tentativa de preservar a própria vida, fugiu. Amparo, ao contrário das demais *cigarreras*,

permaneceu no local, sozinha, tomada pela raiva e pela vergonha, mas permaneceu, o que indica que, para La Tribuna, os desejos de mudança e de justiça social se sobrepunham ao medo gerado por toda a situação de violência que vitimou as *cigarreras*. E Amparo fez questão de mostrar que não sentia medo:

Para mostrar que ella no temía ni se fugaba, fue saliendo a pasos lentos y llegó al patio en ocasión que la guardia, aprovechándose de la ventaja fácilmente adquirida, expulsaba a las últimas revolucionarias, sin mostrar gran enojo. Por galantería, el soldado del fusil administró a Amparo un blando culatazo, diciéndole: “Ea... afuera...”. La Tribuna se volvió, miróle con regia dignidad ofendida, y sacando el pito, silbó al soldado. Después cruzó la puerta que se le cerró en las mismas espaldas con gran estrépito de gonces y cerrojos (PARDO BAZÁN, 2002, p. 254).

Para Amparo era importante deixar claro o seu posicionamento de defesa de seus direitos e dos direitos de suas companheiras, ressaltando que seus ideais estavam acima de um possível sentimento de medo frente à truculência policial. Já do lado de fora, Amparo tentou animar suas companheiras, para que não fossem mais humilhadas da forma como haviam sido, e foi ovacionada por suas colegas de trabalho. Amparo, fortemente desejosa de retornar e seguir lutando por seus direitos, convence suas companheiras a fazer mais uma tentativa, dessa vez, uma espécie de barricada e, armadas com pedras, seguem em direção à fábrica, porém, a repressão é ainda maior dessa vez:

¡Pero qué fue cuando, en el punto más lejano del horizonte, se vio aparecer una nube de polvo, y cuando se oyó como el trote de muchos caballos reunidos!
Amparo anima a sus huestes. Con la nariz dilatada, los brazos extendidos, diríase que la aparición de las brigadas de caballería y fuerzas de la Guardia Civil que desembocan, unas por el camino real, otras por San Hilario, redobla su guerrero ardor, acrecienta su cólera. “No nos comerán, grita... Vamos a tirarles piedras, a lo menos tengamos ese gusto...” Nadie quiere tenerlo. La losa enorme es abandonada; las que más gritaban se escurren por donde pueden; cuando las brigadas llegan a las puertas de la Granera, el motín se ha disuelto, sin dejar más señales de su existencia que dos medianas baldosas arrimadas al portón, y algunas mujeres dispersas, inofensivas, en medrosa actitud (PARDO BAZÁN, 2002, p. 257).

As *cigarreras* não apenas não foram ouvidas em suas reivindicações como foram fortemente reprimidas, com o uso da força, foram silenciadas quando pediam o pagamento de seus salários para que pudessem suprir suas necessidades mais básicas. O apoio das *cigarreras* à Revolução Gloriosa e à República dialoga muito com esse desejo de serem ouvidas: as *cigarreras* imaginavam que, com a instalação da República não apenas não teriam sua força de trabalho tão explorada como acontecia no período monárquico como imagiavam que a República traria uma certa igualdade e, assim, elas poderiam ter vez e voz na sociedade espanhola de então.

A repressão com que as mulheres foram tratadas evidencia o quanto, na fábrica, as mulheres eram vistas apenas como uma força de trabalho barata, que não eram dignas nem de receber seus salários em dia, para prover o sustento de suas famílias, de forma que suas necessidades básicas eram completamente desconsideradas. Ademais, é relevante notar o silenciamento das vozes femininas e operárias, uma vez que todas as tentativas de reivindicação feitas pelas *cigarreras* foram fortemente reprimidas e silenciadas por homens detentores do poder.

Após os acontecimentos, Amparo ficou profundamente abatida e foi acometida por um profundo cansaço, tanto pelo carregamento das pedras quanto pelo desgaste emocional em tentar convencer suas companheiras em continuar lutando por seus direitos. Além disso, suas frustradas tentativas de negociação com a fábrica faziam com que a jovem se visse consumida por um marasmo, que só aliviava quando, vez ou outra, era tomada pela esperança de uma vindoura República.

Na sequência, Amparo vai, com sua amiga Ana, assistir à peça *Valencianos con honra*, drama do poeta e dramaturgo valenciano Francisco Palanca y Roca (1834-1897). O drama, que retratava os acontecimentos políticos ocorridos em Valencia em 1869 segundo uma ótica republicana e não segundo uma ótica reacionária interessou a Amparo. Durante a peça, concomitante ao entusiasmo de ouvir o personagem gritar “¡Viva el pueblo soberano!” (PARDO BAZÁN, 2002, p. 267), enquanto os espectadores repetiam, freneticamente, “¡Viva!”, Amparo viu Baltasar com outra mulher, Josefina, bem como de outros membros da família de Josefina. Enfurecida, desesperada e colérica, Amparo ainda seguiu Baltasar pelas ruas, enquanto ele acompanhava Josefina e seus familiares até sua casa, com a intenção de tirar satisfações. Entretanto, foi dissuadida de tal ideia por sua amiga Ana, que a acompanhava. Faz-se relevante recordar aqui Soletto Vázquez (2007), que defende que a representação teatral de *Valencianos con honra* desempenhou um papel fundamental na educação das *cigarreras*, e especialmente na evolução ideológica de Amparo, juntamente com a leitura da imprensa revolucionária, que disseminava os ideais republicanos.

No dia seguinte, ao arrumar-se para sair do trabalho, Amparo sentiu dores e logo identificou que estava entrando em trabalho de parto. Como já comentado, o filho de Amparo com Baltasar nasceu no último capítulo de *La Tribuna*, concomitante à proclamação da I República Espanhola:

Tomó el muñeco vivo, y sin decir palabra, lo acostó con su madre, arrimándolo al seno, que el angelito buscó a tientas, a hocicadas, con su boca de seda, desdentada, húmeda y suave.

[...]

Al exterior, las ráfagas de la triste brisa de febrero silbaban en los deshojados árboles del camino y se estrellaban en las paredes de la casita. Oíase el paso de las cigarreras que regresaban de la Fábrica: no pisadas iguales, elásticas y cadenciosas como las que solían dar al retirarse a sus hogares diariamente, sino un andar caprichoso, apresurado, turbulento. Del grupo más compacto, del pelotón más resuelto y numeroso, que tal vez se componía de veinte o treinta mujeres juntas, salieron algunas voces gritando:

- ¡Viva la República federal!

(PARDO BAZÁN, 2002, p. 282-283).

Logo após ter seu filho, Amparo escutava atentamente os rumores que vinham do exterior, percebendo que nem mesmo a forma de caminhar das *cigarreras* era mesma, os passos eram mais apressados e turbulentos e não cadenciosos como costumavam ser em uma saída rotineira da fábrica. Nisso, Amparo percebeu que algo de diferente estava acontecendo, e nesse momento, Amparo ouve gritos comemorativos referentes à sua tão sonhada República. O nascimento do filho de Amparo no exato momento em que a I República Espanhola é proclamada é extremamente simbólico na narrativa. Conforme já foi comentado, Ribbans (2003) entende que os dois eventos, tanto o nascimento do filho de Amparo como o triunfo da República federal são deixados, paralelamente, incertos, uma vez que, ao fim da narrativa, não se sabe o que será do futuro dessa criança e tampouco se sabe o que será do futuro que República, que a história, futuramente, mostrará que teve vida muito curta, durando de 11 de fevereiro de 1873 a 29 de dezembro de 1874. Ademais, quanto à criança, pode-se pensar que, assim como a República tem um futuro incerto, uma vez que, não se sabe as consequências que terá tanto para Amparo quanto para a criança o fato desta última não ter o reconhecimento do pai e não carregar o seu nome, ainda mais em uma sociedade conservadora como a Espanha de então.

Por outro lado, deve-se ter em mente que Amparo, em diversos momentos da narrativa, foi associada à República, sendo, muitas vezes considerada quase como uma personificação da República, em oposição à Monarquia. Sendo assim, pode-se entender que Amparo, como uma personificação simbólica da República, simbolicamente, dá à luz à I República Espanhola, residindo aí a simbologia dos fatos que ocorrem de forma concomitante na narrativa.

4.3 O PROTAGONISMO FEMININO E A REPRESENTAÇÃO DE PERÍODOS DE AGITAÇÃO SOCIAL NO TEATRO ESPANHOL DO SÉCULO XX: *MARIANA PINEDA*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

No início da peça *Mariana Pineda*, Angustias, a mãe adotiva de Mariana, sugere que Mariana está bordando a bandeira porque está sendo obrigada a isso por seus amigos liberais, em especial, por Pedro:

CLAVELA.
 ¿Por qué borda esa bandera?
 ANGUSTIAS.
 Ella me dice que la obligan sus amigos liberales.
 (*Con intención*)
 Don Pedro, sobre todos; y por ellos se expone...
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 694).

As pessoas que conviviam com Mariana Pineda pensavam, em um primeiro momento, que sua atuação junto aos revolucionários não era por livre escolha da protagonista, mas porque ela estava sendo, de certa forma, obrigada pelos liberais, em especial por Pedro. Chama a atenção o fato de que a família de Mariana Pineda não cogita a possibilidade de que a jovem concorde com os ideais defendidos pelos liberais, prefere antes atribuir seu envolvimento na causa liberal ou por ter sido obrigada a isso ou por sua paixão por Pedro, como se o envolvimento em assuntos políticos, por parte de uma mulher, não pudesse 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 chega e, com a chegada de Fernando, é informada da fuga de Pedro:

MARIANA. (*Interrumpiéndolo.*)
 ¿Hay mucha gente en la calle?
 (*Inquieta.*)
 FERNANDO. (*Sonríe.*)
 ¿Por qué preguntas?
 MARIANA. (*Turbada.*)
 Por nada.
 FERNANDO.
 Pues hay mucha gente.
 MARIANA. (*Impaciente.*)
 ¿Dices?
 FERNANDO.
 Al pasar por Bibarrambla
 he visto dos o tres grupos

de gente envuelta en sus capas
 que aguantando el airecillo
 a pie firme comentaban
 el suceso.
 MARIANA. (*Ansiosamente.*)
 ¿Qué suceso?
 [...]
 FERNANDO.
 Un capitán que se llama,
 (MARIANA *está como en vilo.*)
 No recuerdo..., liberal,
 prisionero de importancia,
 se ha fugado de la cárcel
 de la Audiencia.
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 707-708).

A tensão aumenta gradativamente desde que Pedro foge da prisão, com a ajuda de Mariana. Pode-se pensar que a tensão de Mariana não fosse 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 importante que se considere que é possível 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:

CLAVELA. (*Con las manos cruzadas.*)
 ¡Ay, doña Mariana, 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.
 MARIANA. (*Reponiéndose.*)
 Abre,
 y respeta y ama lo que estoy bordando.
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 716).

Nesse sentido, faz-se relevante considerar que, 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, mas uma genuína crença nos ideais defendidos pelos liberais, o que, juntamente com a paixão por Pedro, a fez agir 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.
 [...]
 PEDRO. (*Con pasión.*)
 ¡Marianita, no temas! ¡Mujer mía! ¡Vida mía!
 En el mayor sigilo conspiramos. ¡No temas!
 La bandera que bordas treblará por las calles
 entre el calor entero del pueblo de Granada.
 Por ti la Libertad suspirada por todos
 pisará tierra dura con anchos pies plata.
 Pero si así no fuese; si Pedrosa...
 MARIANA. (*Aterrada.*)
 ¡No sigas!
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 739).

Pedro, por sua vez, garantia à jovem viúva que as conspirações aconteciam em sigilo. As palavras de Pedro, além de tentar acalmar Mariana ao garantir o sigilo das conspirações e, conseqüentemente, ressaltar que nada aconteceria a ela, a ele e nem mesmo ao relacionamento de ambos, enalteciam a importância de seu ato de ter bordado a bandeira da Liberdade, a qual se tornaria um símbolo da revolução liberal planejada por eles e, por conseguinte, de um novo país tão sonhado.

Pedro, em sua defesa pela liberdade, convence Mariana 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, 1955a, p. 740).

O entendimento de Pedro, de que apenas sendo livre poderia amar Mariana, uma vez que uma pessoa não pode oferecer à outra o que não possui, e os afetos 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 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 da relação entre Pedro e Mariana, uma relação mal vista pelo seu entorno, mas ainda assim,

desejada pelos pares, como bem salienta Pedro a esta altura da peça, que deseja vencer com Mariana.

Faz-se relevante salientar que as lutas de Pedro e Mariana não eram exatamente as mesmas. Para Mariana, o mais importante era não perder Pedro, era poder viver o amor que sentia 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, ¡sino tú y yo!
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 741).

Ao revelar que quando está ao lado de Pedro, ama a todos, tanto os bons quanto os maus, o rei e Pedrosa, Mariana deixa claro que, em alguns momentos, os ideais que Pedro defende são menos importantes para ela do que o próprio Pedro, uma vez, que tomada pela paixão, deixa a defesa de alguns ideais em suspenso e passa a valorizar mais outros, tais como a liberdade para amar e viver o seu amor sem empecílhos.

Pedro, por sua vez, tinha clareza de sua luta, ele lutava por uma nova Espanha, desejava deixar para trás o velho país, com suas desigualdades e ver surgir um novo, em que todos tivessem os mesmos direitos. Para ele, o receio que Mariana tinha de perdê-lo era uma quimera e eles não deveriam pensar nisso, visto que havia coisas mais urgentes a se refletir:

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, 1955a, p. 742).

Este trecho evidencia a objetividade da luta de Pedro, uma luta por vida digna para todos os cidadãos, enquanto que a luta de Mariana, mesmo que, concordando com os ideais de Pedro, era mais bem 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
 ¡No debemos dejarla abandonada!
 PEDRO. (*Enérgico.*)
 ¡Es necesario!
 ¿Cómo justificar nuestra presencia?
 MARIANA.
 Sí, sí, vete en seguida. ¡Ponte a salvo!
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 758).

A decisão de Pedro por partir e assim, seguir sua vida e suas lutas em outro lugar evidencia que tinha em seus ideais a sua prioridade. Mariana, por sua vez, ao aceitar permanecer em Granada e, mais do que isso, na casa em que acolheu Pedro e os demais conspiradores, assumindo o silêncio e optando por não delatar os conspiradores, deixa em evidência que a liberdade pela qual luta é a liberdade de amar, visto que, para ela, a vida de Pedro, e saber que ele estava a salvo era o que havia de mais importante para a granadina.

Após ser presa e levada para o Convento de Santa Egipcíaca, a luta de Mariana se torna cada vez mais interna, conforme já foi salientado. Destaca-se, entretanto, que a luta que já na segunda estampa se mostrava uma luta pela liberdade de amar, de ter o controle de sua vida e de sua liberdade, sem a interferência da sociedade que a observava e condenava pelo relacionamento com Pedro, passa a ser, na terceira estampa, uma luta dentro de si mesma. Inicialmente, essa luta envolve a crença, o desejo e a esperança de que Pedro volte para salvá-la ou para morrer com ela e, posteriormente, a luta interna envolve a aceitação do não retorno do seu amado.

Na terceira estampa, Mariana conversa com Alegrito, jardineiro do convento, quem foi a casa do Don Luis, para sondar se havia algum plano para salvar Mariana:

MARIANA.
 ¡Habla pronto, no nos vean!
 ¿Fuiste a casa de don Luis?
 ALEGRITO.
 Y me han dicho que les era
 imposible pretender
 salvarla. Que ni lo intentan,
 porque todos morirían;
 pero que harán lo que puedan.
 MARIANA. (*Valiente.*)
 ¡Lo harán todo! ¡Estoy segura!
 Son gentes de la nobleza
 y yo soy noble, Alegrito.
 ¿No ves cómo estoy serena?
 ALEGRITO.
 Hay un miedo que da miedo.
 Las calles están desiertas.
 Sólo el viento viene y va;
 Peronla gente se encierra.
 No encontré más que una niña

llorando sobre la puerta
de la antigua Alcaicería.
(GARCÍA LORCA, 1955a, p. 777-778).

Esta cena, em que Mariana conversa com Alegrito deixa claro que os liberais que ainda estão em Granada optaram por não se envolver em um possível salvamento de Mariana, prometendo apenas algo vago, que fariam o que pudessem, sem especificar como e nem quando. A jovem se mantinha, ainda, esperançosa de que seus amigos liberais e, especialmente, Pedro viessem resgatá-la antes de seu fatídico final e preferia se agarrar a uma promessa vaga, de que fariam o que pudessem do que a algo sólido e concreto, dito a Alegrito, 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 de se acreditar, a saber, que Mariana seria resgatada por seus amigos liberais, a moça refletia 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, uma vez que espera certa atitude nobre, ou seja, ajudar quem, a seu ver, tem menor parcela de culpa e é a única que está sendo condenada, conforme pode ser verificado na sequência de sua conversa com Alegrito:

MARIANA.
¿Crees van a dejar que muera
la que tiene menos culpa?
ALEGRITO.
Yo no sé lo que ellos piensan.
(GARCÍA LORCA, 1955a, p. 778).

Percebe-se que Mariana tinha noção de que seu crime era menor do que o crime cometido pelos demais conspiradores. Entretanto, apenas ela estava presa e correndo risco de ser condenada à morte. Diante disso, a jovem alimentava esperanças de que seus amigos a salvassem, visto que acreditava na hombridade dos liberais granadinos – e especialmente, de Pedro –, de que não deixariam a pessoa que carregava a menor culpa fosse 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, pois ainda que presa no beatério e ciente de sua condenação, acredita firmemente na reciprocidade do amor de Pedro, que esse amor seria capaz de arriscar a própria vida para salvá-la, assim como ela estava fazendo e, além disso, acredita no senso de justiça de seu amante, o que a faz ter a convicção de que ele não permitiria que ela fosse

condenada por um crime que não só não cometeu sozinha como era a pessoa que carregava a menor culpa.

Ademais, a inquietação de Mariana torna-se evidente quando ela se esforça por mostrar para o mundo exterior que está tranquila e confiante no seu resgate, porém, internamente, reconhece sua agitação diante da proximidade de sua morte. Ao pedir para que Alegrito retorne à casa dos liberais, Mariana tenta mostrar que está tranquila e confiante, e pede para que Alegrito transmita esta mensagem a seus amigos:

MARIANA.
 Volverás para decirles
 que yo estoy muy satisfecha
 porque sé que vendrán todos,
 ¡y son muchos!, cuando deban.
 ¡Dios te lo pague!
 (García Lorca, 1955a, p. 780).

A insistência de Mariana para que Alegrito retornasse à casa de Don Luis com a mensagem de que 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, 1955a, p. 1955).

Em sua intimidade, Mariana se permite verbalizar sobre sua solidão e sobre a agitação interior que sente, mas não revela, ainda às demais pessoas, uma vez que, aos olhos dos outros, mostra-se como uma mulher forte e que acredita que Pedro a ama o suficiente para salvá-la.

Ainda, nesta mesma cena, em seus devaneios, pede a Pedro para volte rapidamente: “¡corre más! ¡Ven a buscarme!” (GARCÍA LORCA, 1955a, 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 ver que alguém está, 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 vuhuela.
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 781).

Internamente, Mariana inquietava-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 aproximava cada vez mais. Diante de uma realidade tão dura e cruel, a jovem recorreu ao mundo da fantasia, do devaneio, do delírio, possivelmente como forma de continuar tentando lutar contra a realidade que se apresentava e que não podia mudar, a saber, o fato de ter sido abandonada por seu amado Pedro, por seus amigos liberais e a sua sentença de morte, que dia a dia se aproximava.

Com o tempo, Mariana vê morrer suas esperanças, e canta:

MARIANA. *(Repitiendo exquisitamente la canción.)*
 A la vera del agua
 sin que nadie la viera,
 se murió mi esperanza.
(Por el foro aparecen las MONJAS, seguidas de PEDROSA. MARIANA no los ve.)
 MARIANA.
 Esta copla es tá diciendo
 lo que saber no quisiera.
 Corazón sin esperanza
 ¡que se lo trague la tierra!
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 782-783).

Nota-se que, em seu íntimo, Mariana se permite admitir que já não tem mais esperanças de receber algum tipo de ajuda, seja de Pedro, seja dos demais liberais granadinos. Entretanto, isto é algo que ela permite reconhecer apenas para si mesma, uma vez que o reconhecimento de sua desesperança a outras pessoas significaria assumir publicamente que reconhece que os sentimentos de Pedro talvez não sejam tão recíprocos quanto ela desejara. Além disso, há o reconhecimento 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 mostra 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. Y que saldrían
muy grandes caballeros a salvarme,
porque soy noble. Porque yo soy hija
de un capitán de navío, Caballero
de Calatrava. ¡Déjeme tranquila!

PEDROSA.

No habrá nadie en Granada que se asome
cuando usted pase con su comitiva.

Los andaluces hablan; pero luego...

MARIANA.

Me dejan sola; ¿y qué? Uno vendría
para morir conmigo, y esto basta.

¡Pero vendrá para salvar mi vida!

(GARCÍA LORCA, 1955a, p. 784-785).

Observa-se que Mariana vive um conflito constante, entre assumir para si mesma uma realidade que já se impõe, e que aos poucos, em seu íntimo, ela já reconhece sua solidão e seu abandono por Pedro e seus amigos, mas por outro lado, insiste em demonstrar às demais pessoas, especialmente à Pedrosa, que confia em seu amado e em seus antigos aliados. É possível que esta postura diante de Pedrosa seja tanto uma forma de justificar sua opção por não delatar os conspiradores como a forma que encontrou de se proteger das ameaças e chantagens de de Pedrosa.

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

PEDROSA. (*Frío.*)

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? ¿Po qué me matan?

¿Dónde está la razón de la Justicia?

En la bandera de la Libertad

bordé el amor más grande de mi vida.

¿Y he de permanecer aquí encerrada?

¡Quién tuviera unas alas cristalinas
para salir volando en busca tuya!

(GARCÍA LORCA, 1955a, p. 786).

Na terceira estampa do drama lorquiano, há uma tensão crescente a cada cena, visto que Mariana luta contra as evidências que a realidade lhe impõe e, ela ao mesmo tempo que percebe e reconhece o que está acontecendo, luta contra suas percepções. Entretanto, quanto mais se aproxima o momento de sua sua morte, a realidade cada vez mais se impõe de maneira crua e cruel, a protagonista ainda recorre a suas fantasias, uma vez que só elas a ajudam a fugir de seu atroz destino:

NOVICIA 1ª
 ¡Qué gritos! ¿Tú los sentiste?
 NOVICIA 2ª
 Desde el jardín; ya sonaban
 como si estuvieran lejos.
 ¡Inés, yo estoy asustada!
 NOVICIA 1ª
 ¿Dónde estará Marianita,
 rosa y jasmín de Granada?
 NOVICIA 2ª
 Está esperando a su novio.
 NOVICIA 1ª
 Pero su novio ya tarda.
 ¡Si la vieras cómo mira
 por una y otra ventana!
 Dice: “Si no hubiera sierras,
 Lo vería en la distancia.”
 NOVICIA 1ª
 Ella lo espera segura.
 NOVICIA 2ª
 ¡No vendrá por su desgracia!
 NOVICIA 1ª
 ¡Marianita va a morir!
 ¡Hay otra luz en la casa!
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 789-790).

Mariana periclitava entre aceitar uma realidade que a cada minuto se mostrava mais verossímil e seu desejo, aliado à esperança e tomado por uma fantasia irreal e delirante de que Pedro viria buscá-la. Assim, Mariana não via o que já era perceptível a todos que a rodeavam, a saber, que Pedro não viria e, tomada de paixão, seguia lutando contra todas as evidências, 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, 1955a, p. 794).

Em sua luta por continuar acreditando na integridade de seus antigos amigos e do homem que amava, ou seja, uma forte luta interna para convencer a si mesma de que não havia se enganado tanto com aquelas pessoas em quem um dia tanto confiou, Mariana seguia recorrendo, em alguns momentos, ao mundo da fantasia, pois eram essas fantasias que a acolhiam nos momentos no desespero, permitindo que ela ainda tivesse algo no quê acreditar, por mais que estivessem distante da realidade em que vivia, e assim, a protagonista transitava entre a aceitação da dolorosa realidade e um mundo de fantasias que lhe enchia de esperanças, mas não encontrava nenhuma ressonância no mundo empírico.

Fernando, apaixonado por Mariana, ainda tentara abrir seus olhos, alertando-a para a situação de abandono em que se encontrava, sem poder contar com o apoio de seus antigos aliados e pediu para que os delatasse, para que o amasse e assim, optasse pela vida. Mariana, por sua vez, alegou que já está morta:

FERNANDO. (*Se arrodilla y ella le coge la cabeza sobre el pecho.*)
 ¡Ay, te abandonaron todos! ¡Habla, quiéreme y vive!
 MARIANA. (*Retirándolo.*)
 ¡Ya estoy muerta, Fernando! Tus palabras me llegan a través del gran río del mundo que abandono. Ya soy como la estrella sobre el agua profunda, última débil brisa que se pierde en los álamos.
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 796).

A alegação de Mariana de que “*¡Ya estoy muerta, Fernando! Tus palabras me llegan a través del gran río del mundo que abandono.*” (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 796) faz com que se pense que Mariana, arrasada pelos acontecimentos e decidida a não delatar seus antigos aliados, especialmente Pedro, optou por aceitar sua morte, uma vez que percebeu que, em decidindo não delatar, não havia mais como lutar contra seu destino.

Neste momento, já sem as ilusões e fantasias de que Pedro poderia vir para 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.
 (*Dos MONJAS entran, con las manos cruzadas, en la misma expresión de angustia, y no se atreven a acercarse.*)
 Y ahora ya no te quiero, porque soy una sombra.

Ao optar por morrer pelo ideal pelo mesmo ideal pelo qual Pedro lutou, pela Liberdade, Mariana se oferece como mártir das lutas e dos ideais de Pedro. Pode-se pensar 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 encontrava, diz muito de seu sentimento por Pedro, de seu amor e até mesmo do quanto idealizou Pedro, que não correspondeu a todas as suas expectativas, uma vez que não retornou como a heroína tanto desejou mas, além disso a não delação e opção pela morte pode estar relacionada à sua simpatia pelos ideais liberais, os mesmos que depositou no bordado da bandeira e assim, ao não delatar seus antigos companheiros podia, 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 Cuitiño (1991), acerca da morte fecunda, ou seja, 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, mas também 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 lutou:

MARIANA.
 ¡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 Libertad. Doy mi sangre,
 que es tu sangre y la sangre de todas las criaturas.
 ¡No se podrá comprar el corazón de nadie!
 (*Una MONJA le ayuda a ponerse la mantilla. MARIANA se dirige al fondo, gritando.*)

Ahora sé lo dicen el ruiseñor y el árbol.
 El hombre es un cautivo y no puede librarse.
 ¡Libertad de lo alto! Libertad verdadera,
 Enciende para mí tus estrellas distantes.
 ¡Adiós! ¡Secad el llanto!
 (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 799-800).

Ao perceber que Pedro, definitivamente, não retornaria para salvá-la ou para morrer junto a ela, Mariana compreendeu 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, 1955a, 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.*)
 ¡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, 1955a, p. 800-801).

Mariana desejou transformar-se na Liberdade porque reconheceu que Pedro amava mais a Liberdade e seus ideais do que a ela, tanto que não retornou para ajudá-la no momento que ela mais precisou. Nesse momento do drama, Mariana enfrentou 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 sentia 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 – tanto fiel a seus companheiros por não os delatar como a seus ideais, uma vez que não delatando-os, as ideias liberais poderiam seguir vivos – há a sua transformação efetiva em uma mártir, em um ícone representativo da liberdade. Nesse 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 acreditava e bordou na bandeira: *Libertad, Igualdad y Ley*.

4.4 LA TRIBUNA E MARIANA PINEDA: ASPECTOS COMPARATIVOS

Tanto *La Tribuna* quanto *Mariana Pineda* apresentam ao público leitor protagonistas fortes, mulheres que não medem esforços na luta por seus ideais, por sua liberdade, bem como

por justiça e igualdade social. Ressalta-se que as duas obras são ambientadas no século XIX: *La Tribuna* é ambientada na época do *Sexenio Democrático*, escrita alguns anos mais tarde, em 1882 e publicada no ano seguinte, em 1883. *Mariana Pineda*, por sua vez, foi escrita já no século XX, vindo a público em 1925, porém trata de acontecimentos relativos ao século XIX, as conspirações liberais que visavam o destronamento de Fernando VII e, de forma mais específica, a queda do general Torrijos, em 1831.

Outro aspecto que merece ser mencionado é o fato de que as duas obras são fortemente inspiradas em dados reais. Para escrever *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán visitou, durante dois meses, quase que diariamente, a fábrica de tabacos de La Coruña, observando de perto a vida cotidiana das *cigarreras* que ali trabalhavam, a forma como utilizavam a linguagem, como trabalhavam, como se relacionavam, como lutavam e reivindicavam seus direitos trabalhistas e como lutavam e sonhavam com Proclamação da República. A peça *Mariana Pineda* é conhecida como um drama histórico de García Lorca, pois retrata a história da heroína granadina, que viveu entre 1804 e 1831, tendo sido condenada à morte por seu envolvimento na conspiração liberal que visava o destronamento de Fernando VII. Mariana foi acusada por ter bordado a bandeira liberal, com os dizeres “*Libertad, Igualdad y Ley*” e condenada à morte, sendo que a sentença foi cumprida em 26 de maio de 1831. Além disso, como granadino, Federico García Lorca sempre teve, desde criança, como aponta Gibson (1998), contato com todo o universo mítico que envolvia a história da trágica morte da heroína Mariana Pineda, tanto por meio das histórias e cantigas populares quanto por ocasião da instalação da família García Lorca na *Acera del Casino*, em 1917, local de onde Federico conseguia ver a estátua da heroína de sua sacada, começando, então, a pensar em escrever um drama sobre Mariana Pineda (GIBSON, 1998).

Quanto aos aspectos “liberdade”, “igualdade” e “justiça social”, buscados pelas protagonistas Amparo e Mariana Pineda, salienta-se que estes apresentam tanto semelhanças quanto diferenças que merecem ser mencionadas em suas especificades, uma vez que cada uma das protagonistas lutou à sua maneira e dentro do que era possível considerando-se o contexto histórico e social em que cada uma estava inserida. Nesse contexto, a partir do estudo analítico-comparativo do *corpus*, verificou-se que alguns pontos merecem ser destacados como fundamentais.

No que se refere à luta pela liberdade, salienta-se que ambas as protagonistas lutaram tanto pela liberdade coletiva, de seu país, quanto por suas liberdades individuais. No que tange à liberdade coletiva, Amparo se destacou nas lutas pela implantação da Primeira República Espanhola, uma vez que entendia que esta traria mais liberdade para seu povo. É

um fato que o *Sexenio Democrático* trouxe muitas mudanças no sistema político – mais do que mudanças em termos de estrutura social ou econômica –, com especial destaque para os avanços nas liberdades conquistadas por meio da Constituição de 1869, com a instituição do sufrágio universal, plena liberdade de imprensa, liberdade de cultos, liberdade de reunião e associação. Amparo, desde jovem foi fortemente influenciada pelos jornais republicanos madrilenhos que lia, não só para si, mas para outras pessoas, primeiramente para o barbeiro e, depois, já na fábrica, para suas colegas *cigarreras*. Nesse contexto, as liberdades coletivas defendidas por Amparo eram um reflexo de suas leituras, das leituras dos jornais republicanos que fazia desde pequena. Sendo assim, pode-se dizer que a protagonista foi, em um primeiro momento, concomitantemente, influenciadora e influenciada até se tornar, definitivamente, influenciadora, por sua intensa participação no *Círculo Rojo de Marineda*, ocasião em que pode defender seus ideais e, após isso, no momento em que organizou a greve das *cigarreras* na fábrica de tabacos.

Mariana Pineda demonstrou sua defesa pela liberdade coletiva ao bordar a bandeira liberal com os dizeres “*Libertad, Igualdad y Ley*”. Mariana Pineda era uma simpatizante da causa liberal, que lutava contra o regime absolutista de Fernando VII, visando o seu destronamento. A simpatia de Mariana pela causa liberal e, conseqüentemente, sua defesa da liberdade coletiva pode ser pensada tanto por seu comprometimento com o bordado da bandeira, ocasião em que inscreve na história o seu engajamento com a causa e a sua defesa da liberdade, como a sua ajuda para que seu amado Pedro conseguisse fugir da prisão. Entende-se que a ajuda de Mariana para que Pedro conseguisse escapar da prisão, fazendo com que chegasse a ele um traje de *capuchino*, pode ser pensado tanto em termos de sua paixão por Pedro como em termos de sua defesa da liberdade coletiva, visto que estava auxiliando na soltura de um revolucionário que desejava lutar pela liberdade, que almejava tanto a liberdade a ponto de amá-la acima de tudo e de todos. Sob esta perspectiva, auxiliar na liberdade de alguém que pretendia lutar pela liberdade sugere que Mariana também acreditava na importância da liberdade coletiva e na importância de lutar contra um regime despótico.

Ainda, deve-se ter em mente que, ao final da peça, a opção de Mariana por não delatar Pedro e os demais conspiradores pode também sugerir o seu comprometimento com a causa liberal e, conseqüentemente, com a defesa da liberdade coletiva e o desejo de lutar contra um regime político despótico e autoritário. Aliado ao seu amor por Pedro e à lealdade a seus ex companheiros de luta, pode-se pensar no amor e na lealdade à causa liberal, o que também teria feito com que Mariana se calasse, garantindo, assim, que a luta liberal e a liberdade coletiva seguissem vivas após sua morte, uma luta viva em outras pessoas que também

acreditavam e lutavam pelos mesmos ideais. Dessa forma, calar seria uma forma de garantir a continuidade de uma luta coletiva.

Quanto à defesa das liberdades individuais, Amparo é uma mulher que batalha pelo direito de viver livremente seus afetos com Baltasar, sem as amarras sociais que os impedem de expor a relação aos olhos da sociedade. A jovem *cigarrera* se apaixonou perdidamente por Baltasar, que sendo um rapaz de classe social mais elevada, não tinha intenções de seguir seu relacionamento com ela, visto que entendia que a relação não seria bem aceita pelo seu entorno social. Amparo, por sua vez, via na sua defesa pelos ideais republicanos também uma defesa pela sua liberdade individual, pois acreditava que com a instituição da República, as diferenças sociais seriam diminuídas e, assim, seu relacionamento com Baltasar se tornaria possível aos olhos da sociedade que, até então, não aprovava-os. Salienta-se que não era apenas a sociedade que reprovava o relacionamento entre as diferentes classes sociais, mas também o próprio Baltasar, que apesar de se envolver com Amparo, tinha claro para si que não tinha interesse em seguir com a relação por causa de sua condição social.

Outro aspecto que merece destaque é o fato de que Amparo, apesar das dificuldades que estava enfrentado, grávida, abandonada por Baltasar e sozinha, ainda assim optou por seguir lutando sozinha e não abrir mão de suas liberdades quando recusou o pedido de casamento de Chinto, um rapaz apaixonado por ela e *barquillero*, que trabalhava com seu pai. A *cigarrera*, apesar de todas as dificuldades, não abriu mão de sua liberdade por exercer livremente seu afeto, não querendo unir-se a um homem a quem não amava porque esta seria, supostamente, a ordem natural da vida, porque ele era de sua mesma classe social (*barquillero* como seu pai e ela, *cigarrera* como sua mãe), porque ele a amava e teria a escolhido. Amparo foi uma mulher que insistiu em exercer sua liberdade afetiva, por mais difícil e doloroso que isso pudesse ser, uma vez que impicava em ter um filho sozinha e se reconstruir após o término com Baltasar.

No caso de Mariana Pineda, a protagonista lorquiana também tinha um forte posicionamento na defesa de sua liberdade individual. Mariana tinha consciência de que a liberdade que almejava não era exatamente a mesma liberdade defendida pelos conspiradores liberais, uma vez que a heroína granadina ambicionava, para si, mais a liberdade para seu corpo e para sua alma, a liberdade para amar quem ela bem entendesse. Nesse sentido, há uma grande semelhança entre Amparo e Mariana Pineda: assim como Amparo, que não aceitou o pedido de casamento de Chinto, Mariana Pineda recusou as investidas de Pedrosa, não aceitando unir-se a seu algoz em troca de sua liberdade. Sendo assim, Mariana preferiu, em um primeiro momento, ter seu corpo aprisionado, mas manter seus sentimentos e seus afetos

livres, tanto que declarou seu amor e seu desejo de encontrar-se novamente com Pedro, bem como o desejo de se tornar a liberdade após a sua morte, liberdade esta muito sonhada e almejada por Pedro. Entende-se, assim, que Mariana preferiu a prisão e a morte do que ter seu amor e seus afetos entregues a um homem a quem não amava em troca de uma suposta liberdade. A protagonista lorquiana tinha consciência de que pouco adianta ter o corpo livre se seus pensamentos e seus afetos estavam aprisionados. Pode-se pensar, dessa forma, que o desejo da heroína de se transformar em liberdade após sua morte tem relação com a vontade de manter seus ideais livres mesmo após a sua morte, podendo ser propagados pelas futuras gerações. Sendo assim, a transformação de Mariana em liberdade diz respeito não apenas à transformação em um conceito amado e almejado por Pedro, mas ao ideal e ao sonho de uma Espanha livre do despotismo, e o ideal de liberdade transmitido às gerações posteriores.

As lutas por igualdade e justiça social também são relevantes nas duas obras, mostrando o quanto a literatura evidencia as lutas políticas das mulheres no século XIX, especialmente em períodos em que a Espanha viveu agitações sociais. *La Tribuna* é considerado um dos primeiros romances operários da literatura espanhola, sendo considerado o primeiro romance espanhol em que a classe operária aparece, nas palavras de Osborne (1964), em sua condição social, aparecendo sem ser de maneira pitoresca, mas sujeito a uma estrita e severa realidade. Esta obra reflete, segundo Durán Vázquez (2007), um período específico da sociedade espanhola, a saber, a transição entre uma sociedade pré-industrial e outra, em momento de industrialização, sendo um romance ilustrativo das transformações sociais e culturais que deram lugar ao nascimento da sociedade industrial.

Em *La Tribuna*, a protagonista Amparo desempenha um importante papel no esforço por igualdade e justiça social, tanto em sua vida pessoal quanto em seu ambiente de trabalho. No âmbito pessoal, Amparo via nas lutas políticas que defendia, no seu sonho pela República, uma possível chance de diminuição dos abismos sociais que afastavam o seu mundo do universo de Baltasar. Amparo acreditava que as diferenças sociais seriam reduzidas tão logo a República fosse proclamada, o que, por um lado, confirma o papel importante que tiveram as classes populares em *La Gloriosa*, porém por outro lado, revela sua ingenuidade por acreditar em uma mudança tão rápida e repentina na estrutura social, ainda mais levando-se em consideração que, apesar da importância da participação das classes populares na Revolução Gloriosa, estas não foram protagonistas da mesma.

Ademais, ainda no que se refere à sua vida pessoal, deve-se lembrar da situação em que Amparo recusa o pedido de casamento feito por Chinto. Além de sua reivindicação por liberdade amorosa e afetiva, e assim, não querer casar-se com um homem que lhe causava

repugnância, o fato de acreditar ser possível o enlace matrimonial entre pessoas de classes sociais diferentes é um dado importante. Reforça-se que mãe de Amparo foi uma voz que se levantou a favor do casamento com Chinto, argumentando, especialmente, que os dois pertenciam à mesma classe social e que, assim como o pai de Amparo, Chinto era *barquillero* e Amparo, assim como sua mãe, era *cigarrera*, o que demonstra que a mãe de Amparo era defensora de uma estabilidade social, não sendo partidária de nenhum tipo de mobilidade, e entendendo que as relações deveriam ocorrer pela conveniência, dentro de uma mesma classe, de um mesmo grupo, independente dos sentimentos envolvidos. Sendo assim, a mãe de Amparo tinha uma forma de ver o mundo e as relações muito parecida com a maneira como Baltasar via, uma vez que ambos eram partidários dos casamentos dentro da mesma classe social, independente dos afetos e desejos. A mãe de Amparo defendia que a filha se casasse com o jovem *barquillero*, repetindo, assim, a sua história com o pai de Amparo e, da mesma forma, Baltasar optou por se unir a uma jovem oriunda de sua mesma classe social, tendo o apoio de sua família.

A jovem *cigarrera*, por sua vez, tinha um pensamento completamente diferente do de sua mãe, visto que, ao acreditar que, com a chegada da República as diferenças sociais seriam reduzidas, também acreditava na possibilidade de união entre pessoas de classes diferentes. Neste sentido, Amparo é uma personagem que se ergue tanto como uma defensora da sua liberdade individual, para exercer livremente seus afetos, quanto uma defensora da igualdade, ao entender como possível a relação entre pessoas de distintas classes sociais.

A protagonista lorquiana, por sua vez, parece defender a igualdade na esfera privada de maneira menos explícita do que Amparo. Mariana Pineda defende a liberdade de maneira explícita, porém, a defesa da igualdade está nas entrelinhas e sujeita a interpretações. Sendo assim, pode-se pensar que quando Mariana diz a Pedro que comentam por Granada que ela é uma mulher louca, esta pode ser uma forma de salientar a maneira desigual como homens e mulheres eram tratados pela sociedade espanhola de então, ao vivenciarem suas paixões. Nesse sentido, Pedro pode ter recebido as mais diversas críticas da sociedade granadina, mas não foi criticado por viver livremente sua paixão. Mariana Pineda, assim como acontecia (e muitas vezes ainda acontece) com as mulheres, sofreu críticas da sociedade por se permitir viver uma grande paixão, dar vazão a seus afetos. Dessa forma, entende-se que o desabafo de Mariana a Pedro sobre o que falavam a seu respeito pode ser pensado como uma reivindicação pela igualdade de direitos entre homens e mulheres para viverem seus amores, suas paixões sem que as mulheres fossem condenadas pela sociedade e aos homens, tudo fosse permitido.

No que se refere à defesa da igualdade na esfera pública em *La Tribuna*, destaca-se que a protagonista Amparo se levanta na defesa dessa igualdade, especialmente na fábrica de tabacos. Em um primeiro momento, logo que passou seu entusiasmo pela contratação e Amparo percebeu as reais condições de trabalho na fábrica, momento em que a protagonista se deparou com o mundo do trabalho nu e cru, sentiu as dores do trabalho repetitivo, também observou as suas colegas e, então viu os mais diversos tipos de mulheres trabalhando na fábrica: crianças, idosas, mulheres doentes, jovens como ela. O sentimento de pertencimento a este espaço fabril, feminino, fez com que Amparo decidisse dedicar parte de seu tempo a ler periódicos para essas mulheres. A leitura dos periódicos republicanos para as demais trabalhadoras da fábrica de tabacos já demonstra o engajamento de Amparo na defesa pela igualdade, pois o ato de ler publicamente os periódicos com os ideais republicanos simboliza uma disposição da protagonista para fazer com que as demais mulheres também tivessem acesso às ideias que ela acreditava e, assim, também pudessem lutar por condições mais justas e igualitárias de trabalho.

Ainda, a atuação da Tribuna no *Círculo Rojo de Marineda*, difundindo as ideias republicanas, momento em que Amparo teve voz para não apenas diante de suas colegas de fábrica, mas diante dos demais operários, tanto homens quanto mulheres, é um momento da narrativa digno de nota, visto que a jovem *cigarrera* assumiu um papel de destaque em um círculo operário, uma organização predominantemente masculina. Diante disso, pode-se pensar que, em *La Tribuna*, ao dar voz à protagonista, permitindo que ela debatesse e discutisse com os demais membros do *Círculo Rojo*, o que era até então, uma atividade predominantemente masculina, Emilia Pardo Bazán coloca sua protagonista Amparo em igualdade em relação aos operários homens no que se refere à luta pelos direitos trabalhistas. Assim, Amparo se torna uma operária ativa, com voz, na luta por direitos, o que permitiu que ela organizasse uma greve reivindicando o pagamento dos salários atrasados.

A organização da greve e a luta pelo pagamento dos salários atrasados representa a luta da protagonista por igualdade e justiça social. Amparo, que desde cedo lia jornais republicanos foi, com o tempo, com suas leituras e com a participação no *Círculo Rojo* lapidando sua formação política até se tornar uma operária influente, capaz de mobilizar as outras trabalhadoras a fim de lutar por seus direitos. A reivindicação pelo pagamento dos salários e, assim, por melhores e mais dignas condições de vida representa a luta de Amparo por condições sociais mais igualitárias para as *cigarreras*, por uma menor exploração das mulheres operárias.

Em *Mariana Pineda*, assim como a defesa da igualdade na esfera privada é feita de forma mais sutil, se comparado à defesa da liberdade, a defesa da igualdade no âmbito público também o é. Nesse sentido, pode-se pensar em atos, em situações que não são explicitamente faladas, mas executadas, como o ato de bordar a bandeira com os dizeres “*Libertad, Igualdad y Ley*” seriam circunstâncias em que a protagonista demonstra sua defesa pela luta pela igualdade. Conforme comentado nesta tese, entende-se que Mariana Pineda compartilhava das ideias liberais defendidas por Pedro e pelos demais conspiradores e, dessa forma, ao contrário do que sua família supunha, Mariana teria bordado a bandeira por acreditar nos ideais que defendia e não única e exclusivamente por amor a Pedro, mas também, por amor ao ideal.

Ademais, tem-se o trecho do drama em que Mariana concorda com a afirmação de Pedro, de que este é o momento de se pensar em uma Espanha onde as pessoas comam seu pão, com alegria pode ser um indicativo de seu apoio à defesa da igualdade na esfera pública. Entre declarações e afirmações da importância de Pedro em sua vida, Mariana concordou com seu amado, reafirmando seu entendimento sobre o momento em que viviam. Por mais que Mariana fosse completamente apaixonada por Pedro e tomasse muitas decisões baseada em seu desejo de estar junto de seu amado, ela era também sensível às questões pelas quais os conspiradores liberais lutavam, sendo, uma grande apoiadora da causa, não apenas por amor a Pedro, mas também por amor ao ideal defendido.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, buscou-se realizar uma pesquisa de cunho comparatista entre as obras *La Tribuna* (1882), de Emilia Pardo Bazán e *Mariana Pineda* (1925), de Federico García Lorca, ambas as obras que revelam ao leitor um importante protagonismo feminino em momentos conturbados da história espanhola.

Em um primeiro momento, há de se destacar os autores que deram voz a esse protagonismo feminino: Emilia Pardo Bazán e Federico García Lorca. Ao lado de mulheres como Concepción Arenal (1820-1893) e Rosalía de Castro (1837-1887), Emilia Pardo Bazán se destacou entre as mulheres escritoras espanholas do século XIX, em uma época em que, de maneira geral, o acesso à vida pública era vetado à maioria das mulheres, sendo apenas o espaço do lar a elas destinado, Emilia Pardo Bazán ousou enfrentar os preconceitos da sociedade de então e usar sua voz e, especialmente, sua escrita, em defesa das mulheres. Em *La Tribuna*, a autora dá voz a um grupo duplamente marginalizado: as mulheres operárias, um grupo marginalizado pelo gênero e pela classe social e que sofria duplamente as consequências e dificuldades causadas pelo acúmulo das formas de opressão, o que hoje em dia se entende como interseccionalidade. Federico García Lorca, por sua vez, também 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 o destronamento de Fernando VII. Dessa forma, García Lorca deu 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 este confirmado por Gibson (1998), 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 saber, a ditadura de Primo de Rivera (GIBSON, 1998).

Verificar como o protagonismo político feminino é representado em um romance e em uma peça de teatro em períodos de intensa agitação social na Espanha correspondia ao objetivo principal deste trabalho. Compreende-se que o objetivo foi alcançado, pois se verificou que em ambas as obras as mulheres ocupam um espaço de protagonismo nas lutas por liberdade e igualdade social, em momentos conturbados da história espanhola. Para tal, utilizou-se, como metodologia, a tematologia, um ramo da Literatura Comparada que se

ocupa da análise de temas e argumentos dos textos literários e, assim, tomou-se, como temas que nortearam a pesquisa, a “liberdade” e a “igualdade social” para a investigação do protagonismo feminino em períodos de intensa agitação social na Espanha.

Em *La Tribuna*, a protagonista Amparo levanta-se como voz que reivindica a liberdade coletiva, uma vez que, acreditando na causa republicana, destacou-se na luta pela implementação da Primeira República Espanhola, e também, defendeu a sua própria liberdade. Mariana Pineda, por sua vez, na obra homônima de García Lorca, demonstrou a defesa da liberdade coletiva ao demonstrar ser 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, para além de sua paixão por Pedro, pois 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 seu amado Pedro e os demais conspiradores pode ser pensada para além de seu enamoramento por Pedro, mas 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, ambas as protagonistas lutaram, cada uma à sua maneira, pelo direito de exercer livremente seus afetos, sem as amarras sociais que a sociedade lhes impunha: Amparo defendia fortemente os ideais republicanos também por acreditar que, com a República, as diferenças sociais que a afastavam de Baltasar seriam reduzidas e, além disso, recusou o pedido de casamento de Chinto, pois não desejava casar-se com um homem que lhe causava repulsa. Mariana Pineda recusou 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, Amparo lutou fortemente pela igualdade na esfera pública, especialmente em seu espaço de trabalho, por meio da conscientização de suas colegas, o que fazia lendo para o grupo jornais republicanos e explicando para suas companheiras as mudanças que a República traria para suas vidas. Em *Mariana Pineda*, a defesa da igualdade aparece de forma mais sutil, mas não menos importante, tais como 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 em que se pensa em uma Espanha onde as pessoas comam seu pão. No âmbito pessoal, a *cigarrera* lutava pela igualdade na medida em que reivindicava para sua vida pessoal a possibilidade de vivenciar seu amor por Baltasar sem que suas classes sociais fossem um impedimento para tal. Em *Mariana Pineda*,

a defesa da igualdade na esfera privada ocorre de maneira sutil por meio de falas de Mariana, quando reclama a Pedro o que a sociedade granadina comenta sobre ela, que é uma mulher louca. Esta fala de Mariana salienta a forma desigual como a sociedade espanhola tratava as mulheres que se permitiam vivenciar suas paixões, condenando a forma como conduzia sua vida afetiva.

A questão que guiou este trabalho foi: “*Qual o lugar das mulheres protagonistas nas obras literárias em questão? Essas mulheres assumem o protagonismo político por um ideal revolucionário ou por motivos outros?*” Percebeu-se, no decorrer da pesquisa que, o compromisso com a coletividade é muito grande em *La Tribuna*, representando um forte ideal revolucionário. Apesar de ter sido apaixonada por Baltasar e, em determinados momentos, ter defendido a República com muito afinco por acreditar que este regime de governo diminuiria os abismos sociais que a afastavam de Baltasar, Amparo tinha um forte compromisso com a coletividade a qual pertencia, e sua luta não visava apenas aspectos da sua vida privada, mas dizia respeito ao seu compromisso social, especialmente com as mulheres que com ela trabalhavam. Em *Mariana Pineda* se verifica um forte compromisso com os ideais liberais, entretanto, eles aparecem de forma mais sutil se comparado a *La Tribuna* pois, em um primeiro momento, salta aos olhos a imagem mais romântica de Mariana Pineda. Porém, sua defesa da igualdade e, principalmente, da liberdade, bem como o entendimento de seu ato de não denunciar os demais conspiradores como uma forma de manter vivos os ideais liberais, sugerem um forte compromisso da protagonista com o ideal revolucionário.

Desta forma, entende-se que a hipótese de pesquisa, de que as mulheres, no século XIX, tiveram um protagonismo político maior do que é, comumente, a elas atribuído, seja pelo cânone histórico ou pelo próprio cânone literário foi confirmada. Na obra de Emilia Pardo Bazán, escrita ainda no século XIX, e tendo forte embasamento na investigação *in loco* feita pela escritora demonstra, com intenção documentalista, a organização laboral e a luta das mulheres *cigarreras* por melhores condições de vida e de trabalho, suas lutas por liberdade e igualdade. Já no século XX, Federico García Lorca resgata a imagem de Mariana Pineda, personagem do século XIX, confirmando, anos depois, o protagonismo político das mulheres oitocentistas na Espanha. Sendo assim, ambas as obras merecem especial atenção por colocarem as mulheres em um papel que, até então, era destinado, majoritariamente, aos homens, ou seja, o papel de fazer história, de assumir o comando de importantes momentos históricos de uma nação. Emilia Pardo Bazán e Federico García Lorca, ao darem o protagonismo para mulheres em suas obras, evidenciam 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

- ABELLA, Sandra Iris Sobrera; RAFAELLI, Rafael. As Estruturas Antropológicas do Imaginário de Gilbert Durand em Cinco Pinturas de Arcimboldo. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, Florianópolis, v. 13, n. 102, 2012, p. 224-249.
- AGENJO BOSCH, Rosa. *La pintora Ángeles Santos y su obra anterior a la Guerra Civil española*. Catalogación y estudio. 1986. 364f. Tese de Doutorado (Departamento de Expressão Plástica). Faculdade de Belas Artes. Universidade de Barcelona. Barcelona, 1986.
- ALONSO ÁLVAREZ, L. *As tecedeiras do fume: Historia da fábrica de tabacos da Coruña*. Vigo: A Nosa Terra, 1998.
- ALVES, Syntia. A violência do silêncio: a morte de Federico García Lorca. *Aurora*, São Paulo, n. 7, 2010, p. 8-11. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/3901/2542>. Acesso em: 03 jan. 2021.
- ANDERSON, Andrew A. Federico García Lorca. In: GIES, David T. *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 595-608.
- ANDERSON, Farris. *La zapatera prodigiosa: An Early Example of García Lorca's Metatheatre*. *Romance Quarterly*, [s.l.], v. 28, n. 3, 1981, p. 279-294.
- ARANGO, Manuel Antonio. La luna. In: ARANGO, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998a, p. 58.
- ARANGO, Manuel Antonio. La luna en el *Romancero gitano*. In: ARANGO, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998b, p. 59.
- BALDESPERGER, Fernand. Literatura comparada: a palavra e a coisa. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 65-88.
- BALLÓ, Tània. *LAS SINSOMBRERO*. Sin ellas, la historia no está completa. Barcelona: Espasa, 2016.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. *Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Publicaciones españolas, 1971.
- BEA PÉREZ, Emilia. Simone Weil y la Guerra Civil Española. Una participación esperanzada y crítica. *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, [s.l.], n. 27, 2013, p. 52-68.
- BEEVOR, Antony. *La Guerra Civil Española*. Barcelona: Crítica, 2005.
- BEHIELS, Lieve. Rosa Chacel: novelista y traductora española exilada. *Cadernos de Tradução* (UFSC), Florianópolis, v. 38, n. 1, 2018, p. 47-64.

BERNÁRDEZ RODAL, Asunción. Sofia Casanova en la I Guerra Mundial: una reportera en busca de *la paz de la guerra*. *Historia y Comunicación Social*, [s.l.], v. 18, 2013, p. 207-221. Disponível em: http://eprints.ucm.es/23953/1/sofia_casanova_articulo.pdf. Acesso em: 18 maio 2018.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Literatura comparada latino-americana. In: REBELLO, L. S. e SCHNEIDER, L. (Orgs.). *Construções literárias e discursivas da modernidade*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 9-14.

BOSCÁN DE LOMBARDI, Lília. El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega. *Actas XII – Asociación Internacional de Hispanistas*, [s.l.], n. 12, 1995, p. 107-114. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_016.pdf. Acesso em: 12 nov. 2020.

BOU, Enric. Poetry between 1920 and 1940. In: GIES, David T. (Org.). *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 555-568.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Editorial Magisterio Español, S. A., 1973.

BURDIEL, Isabel. *Emilia Pardo Bazán*. Barcelona: Taurus, 2019.

CÁNOVAS SÁNCHEZ, Francisco. *Benito Pérez Galdós: Vida, obra y compromiso*. Madrid: Alianza Editorial, 2020.

CARBALLAL MIÑAN, Patricia. La velada em honor a José Zorrilla em Meirás. *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, [s.l.], n. 5, 2007, p. 389-430.

CARBÓ GARCÍA, Juan Ramón; PÉREZ MIRANDA, Iván. Hijas de la noche (II): El destino de las Parcas entre el pasado y el presente. *ARYS*, [s.l.], n. 9, 2009-2010, p. 141-154.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006a.

CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade. *Via Atlântica*. São Paulo, n. 9, 2006b, p. 125-136.

CIENFUEGOS ANTELO, Gema. Colaborada, refundida y adaptada: *Cuántas veo tantas quiero*, un enredo de comedia de dos ingenios de la corte. *Acotaciones*, [s.l.], n. 31, 2013, p. 9-32.

CHANDLER, R. E.; SCHWARTZ, K. Prose Fiction – The Nineteenth Century. In: CHANDLER, R. E.; SCHWARTZ, K. *A New History of Spanish Literature* (Revised Edition). Louisiana: Louisiana State University Press, 1991, p. 130-149.

CHARNON-DEUTSCH, Lou. Gender and beyond: nineteenth-century Spanish women writers. In: TURNER, H.; LÓPEZ DE MARTÍNEZ, A. *The Spanish Novel from 1600 to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 122-137.

CHARNON-DEUTSCH, Lou. Nineteenth-century women writers. In: GIES, David. *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 461-469.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA, Suely Gomes. Movimentos feministas, feminismos. *Estudos feministas*. Florianópolis, n. 12, [N.E.], 2004, p. 23-36.

CROCE, Benedetto. Varietà: La “Letteratura Comparata”. *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*, [s.l.], v. 1, 1903. Disponível em: <https://ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/view/6615/6598>. Acesso em: 14 ago. 2018.

DE LAURETIS, Teresa. La tecnología del género. In: ESCANDÓN, Carmen Ramos (comp.); BERNAL, Gloria Elena (trad.). *El género en perspectiva*. De la dominación universal a la representación múltiple. México: UAM-I, 1991, p. 231-278.

DE TORRE, Guillermo. Ampliación de la Literatura Castellana. In: PRAMPOLINI, Santiago. *Historia Universal de la Literatura*. Buenos Aires: Unión Tipográfica Editorial Hispano americana, 1941, v. 11, p. 149-176.

DEGOY, Susana. *En el más oscuro del pozo*: Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, C. B., 1999.

DOMÉNECH, Ricardo. *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

DOUGHERTY, Dru. Theatrical reform and renewal, 1900 – 1936. In: GIES, David T. *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 587-594.

DuPONT, Denise. Challenging the Quimera (Sirena) Negra: Unamuno Reads Pardo Bazán. *Romance Quarterly*, [s.l.], v. 54, n. 4, 2007, p. 263-270.

DURÁN VÁSQUEZ, José Francisco. *La Tribuna*, una novela a caballo entre dos mundos. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, [s.l.], n. 15, 2007.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Unesp, 2011.

EDWARDS, Gwynne. Commentary. In: GARCÍA LORCA, Federico. *The House of Bernarda Alba / La casa de Bernarda Alba* (edição bilíngue). Tradução, comentários e notas: Gwynne Edwards. Methuen Drama: London, 1998, p. V- LV.

EL DEFENSOR DE GRANADA. En Cervantes: “Mariana Pineda”. *El Defensor de Granada* (Año L, número 26.279) Granada, 30 de abril de 1929 – manhã.

ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina. *Rosa la cigarrera de Madrid* (1872) de Faustina Sáez de Melgar como modelo literario de *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán. *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, [s.l.], n. 006, 2008, p. 235-244.

ESPAÑA. MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. MUSEO DEL ROMANTICISMO. *La Gloriosa: la revolución que no fue*. Madrid: Secretaría General Técnica – Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2018.

ESPAÑA. SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES (SECC); PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE. *Exposición: Gallo: Interior de una Revista*. 1928. Madrid/Granada: Prensa de la SECC, 2008. Disponível em: http://cedros.residencia.csic.es/docactos/4164/dossier_de_prensa/dossier_de_prensa04164001.pdf. Acesso em: 01 out. 2020.

FELSKI, Rita. *The Uses of Literature*. Oxford: Blackwell, 2008.

FERNÁNDEZ ESCUDERO, Agustín. El duque de Sevillano: banquero de la revolución de 1854. *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, [s.l.], n. 11, 2013. Disponível em: <http://hispanianova.rediris.es/11/articulos/11a001.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2021.

FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia. Mariana Pineda y la literatura. In: GÁLVEZ RUIZ, María Ángeles; SÁNCHEZ GÓMEZ, Paula (orgs.). *La Granada de Mariana Pineda: lugares, historia y literatura*. Granada: Colección, 2008, p. 145-169.

FERNÁNDEZ RUBIO, Juan Antonio. El romancero español y su incidencia en las letras lorquinas. In: *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*, [s.l.], n. 13, p. 177-202, 2015.

FERNÁNDEZ SEGURA, Pura. Voces olvidadas del 27: Ernestina de Champurcin. *Sur: Revista de Literatura*, [s.l.], n. 7, 2015. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5988073>. Acesso em: 01 out. 2020.

FERRIS, José Luis. *Maruja Mallo: La gran transgresora del 27*. Madrid: Temas de Hoy, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2005.

FREÁN HERNÁNDEZ, Óscar. La sociabilidad coruñesa a través de una obra de Emilia Pardo Bazán: *La Tribuna* (1882). *Zainak*, [s.l.], n. 23, 2003, p. 327-333.

FREIRE LÓPEZ, Ana Maria. *Feijoo en el siglo XIX (Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán y Marcelino Pelayo)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/feijoo-en-el-siglo-xix-concepcion-arenal-emilia-pardo-bazn-y-marcelino-menndez-pelayo-0/html/ffbb9e18-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html. Acesso em: 01 out. 2018.

GÁMEZ MILLÁN, Sebastián. Tres mujeres escritoras: teresa de Jesús, Juana Inés de la Cruz y María Zambrano. *Sur: Revista de Literatura*, [s.l.], n. 7, 2015. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5988071>. Acesso em: 01 out. 2020.

GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando; GONZÁLEZ VESGA, José Manuel. *Breve história de España* (Nueva edición). Madrid: Alianza Editorial, 2013.

GARCÍA LORCA, Federico. *Mariana Pineda*. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955a, p. 693-801.

GARCÍA LORCA, Federico. *La zapatera prodigiosa*. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955b, p. 821-888.

GARCÍA LORCA, Federico. *El Retablillo de Don Cristóbal*. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955c, p. 929-953.

GARCÍA LORCA, Federico. *El Público*. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955d, p. 1055- 1079.

GARCÍA LORCA, Federico. *Así que pasen cinco años*. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955e, p. 956-1054.

GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955f, p. 1081-1182.

GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma*. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955g, p. 1183-1260.

GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955h, p. 1349-1442.

GARCÍA LORCA, Federico. *Cartas, postales, poemas y dibujos*. Edición, introducción y notas de Antonio Gallego Morell. Madrid: Moneda y Crédito, 1968.

GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

GARCÍA VELASCO, Antonio. “Retrato” de Ernestina de Champourcín. *Sur: Revista de Literatura*, [s.l.], n. 7, 2015. Disponible em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5988074>. Acceso em: 01 out. 2020.

GARRIDO CURIEL, Filomena. *Aspectos de la figura histórica de Mariana de Pineda en la cultura artística, literaria y teatral española*. 2015. Tese (Doctorado en Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, Granada, 2015.

GIBSON, Ian. *El hombre que detuvo a García Lorca: Ramón Ruiz Alonso y la muerte del poeta*. Madrid: Punto de Lectura, 2008.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca: una biografía*. São Paulo: Globo, 1989.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Barcelona: Crítica, 1998.

GOLUBOV, Nattie. *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), 2012.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. *Sab* (Tomo I). Madrid: Imprenta Calle del Barco Num. 26, 1841a.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. *Sab* (Tomo II). Madrid: Imprenta Calle del Barco Num. 26, 1841b.

GONZÁLEZ HERNANDO, Ana Beatriz. *La madre naturaleza: Un estudio de intertextualidad*. *Revista Estudios* (Universidad de Costa Rica), n. 34, 2017.

GONZÁLEZ, Mário. *Trilogia da Terra Espanhola de Federico García Lorca*. EDUSP: São Paulo, 2013, p. 79-104.

GUYARD, Marius-François. Objeto e método da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 97-107.

HEINE, Heinrich. *Joyas Prusianas, Poemas de E. Heine. Intermedio, Regreso y Nueva Primavera*, interpretación española por Manuel María Fernández, Madrid, Imprenta a cargo de J. Velada, 1873.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles. La expresión de la intimidad en el sujeto descentrado: El Diario de Marga Gil Roësset. *Revista Signa*, [s.l.], n. 29, 2020, p. 117-146.

HERNÁNDEZ QUINTANA, Blanca. Josefina de la Torre Millares, uma escritoras vanguardista. *El Guiniguada*, [s.l.], n. 10, 2001, p. 45-56.

HERRERA, Ana. La figura de María Teresa de León desde el olvido. *Sur: Revista de Literatura*, [s.l.], n. 7, 2015. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5988072>. Acesso em: 01 out. 2020.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo Social*, São Paulo, v. 26, n. 01, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702014000100005. Acesso em: 09 jun. 2021.

HUMM, Maggie. Pelos caminhos da crítica feminista. *Organon*, [s.l.], v. 16, n. 16, 1989, p. 81-98. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/39487/2520>. Acesso em: 15 out. 2018.

JEUNE, Simon. *Littérature générale et littérature compare*. Paris: Lettres modernes, 1968.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LABANYI, Jo. *Spanish Literature: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.

LA PORTE, Pablo. *El desastre del Annual y la crisis de la restauración en España (1921-1923)*. 1997. 431f. Tese (Faculdade de Geografia e História) - Universidad Complutense, Madrid, 1997.

LÉGAL, Nelly (CLÉMESSY). Contribution à l'étude de Heine en Espagne, Emilia Pardo Bazán critique et traductrice de Henri Heine, *Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Nice*, n. 3, 1968, p. 73-85.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Magia, Ciencia y Religión*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1948.

MANRESA, Josefina. *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1980.

MARCOS DEL OLMO, María Concepción. Pío Pita Pizarro. *Real Academia de la Historia*. [S.d.], Espanha. Disponível em: <http://dbe.rah.es/biografias/14188/pio-pita-pizarro>. Acesso em: 30 nov. 2020.

MARTÍN, Eutimio. *Federico García Lorca: antología comentada*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989.

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.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Ramón. *Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba*. In: MARTÍNEZ LÓPEZ, Ramón. *García Lorca y el teatro: génesis y evolución de un dramaturgo*. Granada: Diputación de Granada, 2010, p. 272-348.

MARTORELL, Miguel; JULIÁ, Santos. *Manual de historia política y social de España (1808-2011)*. Barcelona: RBA Libros, 2012.

McDERMID, Paul. Mariana Pineda: Iconic Martyr to Love. In: McDERMID, P. *Love, desire and identity in the theatre of Federico García Lorca*. Woodbridge: Tamesis, 2007a, p. 35-65.

McDERMID, Paul. Beyond the outer walls: transvestite masquerade and transcendent escape in *La casa de Bernarda Alba*. In: McDERMID, P. *Love, desire and identity in the theatre of Federico García Lorca*. Woodbridge: Tamesis, 2007b, p.169-198.

MAYAYO, Patricia. Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la "invención de sí" en la vanguardia española. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n. 1, 2017, p.70-89.

MEDVIÉDEV, Pavel Nikoláievintch. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

MIGUEL, Luís Felipe. A identidade e a diferença. In: MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e política*. São Paulo: Boitempo, p. 79-92, 2014.

MILLS GAYLEY, Charles. *What is Comparative Literature?* Atlantic Monthly, 92, 1903, p. 56-68.

MONTEMEZZO, Luciana Ferrari. O poder e as instituições em A casa de Bernarda Alba. *Literatura e Autoritarismo*, [s.l.], n. 9, 2006. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num09/art_05.php. Acesso em: 01 jun. 2021.

MONTEMEZZO, Luciana. A *Trilogia Dramática da Terra Espanhola*, de Federico García Lorca: Plano Natural e Vertente do Poeta. In: VIEIRA, André Soares; MONTEMEZZO, Luciana Ferrari; VIANNA, Vera Lúcia Lenz. (Orgs.). *Mediações do fazer literário: texto, cultura & sociedade*. Santa Maria: PPGL UFSM, 2009, p. 127-148.

MORA GUARNIDO, José. *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*. Buenos Aires: Losada, 1958.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar. La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio. In: NIEVA DE LA PAZ, Pilar (org). *Roles de género y cambio social en la literatura Española del siglo XX*. Amsterdam/ Nova Iorque: Rodopi, 2009.

ORTIZ DE VILLAJOS, Cándido García. *Doña Mariana Pineda. Su vida – su muerte*. Madrid. Compañía Iberoamericana de Publicaciones. Renacimiento, 1931.

OSBORNE, Robert Edward. *Emilia Pardo Bazán: su vida y sus obras*. México: De Andrea, 1964.

PAÍÑO AMBROSIO, Adriana; JIMÉNEZ IGLESIAS, Lucía; RODRÍGUEZ FIDALGO, María Isabel. La imagen de la mujer en las crónicas de Carmen de Burgos *Colombine* durante la Guerra de Marruecos. *Historia y Comunicación Social*, [s.l.], v. 21, n. 2, 2016, p. 413-432. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5209/HICS.54371>. Acesso em: 18 maio 2018.

PARDO BAZÁN, Emilia. *La Tribuna*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

PARDO BAZÁN, Emilia. Prólogo. In: PARDO BAZÁN, Emilia. *La Tribuna*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 47-50.

PARDO BAZÁN, Emilia. *Un viaje de novios*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000a. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/un-viaje-de-novios--0/>. Acesso em: 27 set. 2018.

PARDO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000b. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-cuestion-palpitante--0/>. Acesso em: 27 set. 2018.

PARDO BAZÁN, Emilia. *Los Pazos de Ulloa*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía, 1886. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-pazos-de-ulloa--0/>. Acesso em: 28 set. 2018.

PARDO BAZÁN, Emilia. *La madre Naturaleza*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000c. Disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-madre-naturaleza/>. Acceso em: 28 set. 2018.

PARDO BAZÁN, Emilia. *Memorias de un solterón*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/memorias-de-un-solteron--0/>. Acceso em: 29 set. 2018.

PARDO BAZÁN, Emilia. *Cuentos de la Patria*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001a. Disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-la-patria--0/html/>. Acceso em: 29 set. 2018.

PARDO BAZÁN, Emilia. *Cuentos de la tierra*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001b. Disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-de-la-tierra-0/>. Acceso em: 29 set. 2018.

PARDO BAZÁN, Emilia. *Cuentos de Navidad y Reyes*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001c. Disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-de-navidad-y-reyes--0/>. Acceso em: 29 set. 2018.

PARDO BAZÁN, Emilia. *Cuentos de Marineda*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001d. Disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-de-marineda--0/>. Acceso em: 29 set. 2018.

PARDO BAZÁN, Emilia. *Cuentos de amor*. Madrid: Pueyo, 1920. Disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-de-amor/>. Acceso em: 29 set. 2018.

PARDO BAZÁN, Emilia. *Cuentos sacroprofanos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001e. Disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-sacroprofanos--0/>. Acceso em: 29 set. 2018.

PARDO BAZÁN, Emilia. *La Quimera*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-quimera--0/>. Acceso em: 30 set. 2018.

PEÑA Y AGUAYO, José de la. *Doña Mariana Pineda*: narración de su vida, de la causa criminal en la que fue condenada al último suplicio y descripción de su ajusticiamiento. Granada: Imprenta de D. Francisco de los Reyes, 1870.

PÉREZ GALDÓS, Benito. Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Revista de España* (Madrid). Tercer año. Tomo XV, n. 57, 1870, p. 162-193.

PÉREZ-PEDRERO, Susana Gil-Albarellos. Literatura comparada y tematología. *Exemplaria: Revista Internacional de Literatura Comparada*, Universidad de Huelva, v. 6, 2002, p. 209-228.

PÉREZ-PEDRERO, Susana Gil-Albarellos. *Bodas de sangre y La novia*: De Federico García Lorca a Paula Ortiz. *Tonos Digital: Revista de estudios filológicos*, [s.l.], n. 35, v. II, 2018.

PICCIOTTO, Robert. *La zapatera prodigiosa* and Lorca's Poetic Credo. *Hispania*, [s.l.], v. 49, n. 2, 1966, p. 250-257.

PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André-M. *La littérature comparée*. Paris: A. Colin, 1967.

PRAMPOLINI, Santiago. La Literatura Castellana. In: PRAMPOLINI, Santiago. *Historia Universal de la Literatura*. Buenos Aires: Unión Tipográfica Editorial Hispano americana, v. 11, 1941, p. 11-148.

PORTO-BOMPIANI, González. *Diccionario Literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Tomo IV. Barcelona: Montaner Y Simón, S.A., 1959.

R. V., R. de. *Mariana o el último día de la Hermosa de Granada*. *Epicedio*. Granada: Imprenta de Benavides, 1836.

RAGO, Margareth. Luce Fabri, o anarquismo e as mulheres. *Textos de História*, [s.l.], v. 8, n. 1-2, 2000, p. 219-244.

RAGO, Margareth. *Mujeres libres: anarco-feminismo e subjetividade na revolução espanhola*. *Verve*, [s.l.], v. 7, 2005, p. 132-152.

REGINO, Sueli Maria de Oliveira. Representações simbólicas da homossexualidade em *El público* de García Lorca. *Terra roxa e outras terras*, [s.l.], v. 18, 2010, p. 58-66.

REGINO, Sueli Maria de Oliveira. O imaginário do amor e da guerra em *Mariana Pineda* de García Lorca. *Téssera*, [s.l.], v. 1, n. 2, 2019, p. 59-71.

RIBBANS, Geoffrey. History and fiction. In: TURNER, H.; LÓPEZ DE MARTÍNEZ, A. *The Spanish Novel from 1600 to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 102-121.

RICOEUR, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Editorial Trotta, 2004.

RIFFATERRE, M. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.

RODRIGO, Antonina. *Mariana de Pineda*. Madrid: Alfaguara, 1965.

RODRIGO, Antonina. *Mariana Pineda: la lucha de una mujer revolucionaria contra la tiranía absolutista*. Madrid: La esfera de los libros, 2005.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes. *Teoría de la literatura eslava*. Madrid: Síntesis, 1995.

RODRÍGUEZ YÁÑEZ, Yago. Heinrich Heine y su recepción en España en la época de Emilia Pardo Bazán. *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, [s.l.], n. 3, 2005, p. 71-89.

ROMERO MASIÁ, Ana. As cigarreiras que coñeceu dona Emilia. *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, [s.l.], n. 5, 2007, p. 41-76.

ROMERO SALVADÓ, Francisco. *A Guerra Civil Espanhola*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

RUBIA BARCIA, José. El realismo mágico de La casa de Bernarda Alba. In: GIL, Ildefonso-Manuel. *Federico García Lorca*. Madrid: Taurus, 1980, p. 383-404.

RUIDÍAZ GARCÍA, Carmen. Notas sobre Concepción Arenal. *REDUR* 6, [s.l.], n. 6, 2008. Disponível em: <http://www.unirioja.es/dptos/dd/redur/numero6/ruidiaz.pdf>. Acesso em: 18 maio 2018.

RUIZ RAMÓN, Francisco. García Lorca (1898-1936) y su universo dramático. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español – siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 173-209.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del Teatro Español – Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1984.

SADLIER, Darlene. Teoria e crítica literária feminista nos Estados Unidos. *Organon*, [s.l.], v. 16, n. 16, 1989, p. 14-25. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/39478/25193>. Acesso em: 20 maio 2018.

SALINAS, Pedro. *Literatura española del siglo XX*. México: Séneca, 1941.

SÁNCHEZ DE LÉON, María José Rodríguez. Tematología y comparatismo: del método y la disciplina. In: AULLÓN DE HARO, Pedro (org). *Metodologías comparatistas y Literatura comparada*. Madrid: Dykinson, 2012, p. 365-378.

SCHWEICKART, Patrocinio. Leyéndonos a nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura. In: FE, Marina (org). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: PUEG, FFyL, 1999, p. 112-151.

SERRANO, Carlos. Le vin du proletaire. Alcool et sociabilité ouvrière en Espagne à la fin du XIX^e siècle. In: CARRASCO, Raphaël (org). *Solidarités et sociabilités en Espagne (XVI^e-XX^e siècle)*. Paris: Les Belles Lettres, 1991, p. 371-389.

SERRANO GARCÍA, Rafael. La historiografía en torno al Sexenio 1868-1874: entre el fulgor del centenario y el despliegue sobre lo local. *Ayer*, [s.l.], n. 44, 2001, p. 11-32.

SILVEIRA, Rosana Matos; LOZANO, Enrique Raya. La “cuestión social” en la España de la restauración monárquica (1874-1931): apuntes históricos para la génesis de la profesionalización de lo social. *Textos & Contextos*, Porto Alegre, v. 11, n. 1, p. 142-155, 2012.

SINNIGEN, John. “Symbolic Struggles: Literary Study, Social History, Value Judgments”. *Revista de Estudios Hispánicos* (Washington University in St. Louis), v. 27, n. 3, 1993, p. 437-448.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. Introducción. In: PARDO BAZÁN, E. *La Tribuna*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 7-33.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. Amparo lee periódicos: la función educativa de la prensa revolucionaria en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán. *La tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, [s.l.], n. 5, 2007, p. 77-100.

TIEGHEM, Paul van. *Le préromantisme. Etudes d'histoire littéraire européenne*. Paris: Alcan, 1924, p. 8-14.

TIEGHEM, Paul van. *La littérature comparée*. Paris: Colin, 1946.

TOMASHEVSKI, Boris. Temática. In: TODOROV, T. (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1978, p. 199-232.

TORRECILLA PATIÑO, Elia. Mujeres haciendo ciudad: *Flâneuses* y Las Sinsombrero. *Kult-Ur*, [s.l.], v. 4, n. 7, 2017, p. 79-98.

TRALLERO CORDERO, María del Mar. *La Huella de la amistad en los exilios de Concha Méndez*. 2004. 106f. Dissertação de Mestrado (Artes). Texas A&M University. College Station, 2004.

TROUSSON, Raymond. *Un problema de litterature comparée: les études de thèmes*. Paris: M.J. Minard, 1965.

TROUSSON, Raymond. Los estudios de temas: cuestiones de método. In: NAUPERT, Cristina (org). *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco libros, 2003, p. 87-100.
URÍA, Jorge. La taberna en Asturias a principios del siglo XX. Notas para estudio. *Historia Contemporánea*, Universidad del País Vasco, n. 5, 1991, p. 53-72.

WEIL, Simone. *Diario de España*. In: WEIL, Simone. *Escritos históricos y políticos*. Madrid: Trotta, 2007, p. 509-516.

WEISSTEIN, Ulrich. Literatura comparada: definição. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 308-333.