

O IMAGINÁRIO DO AMOR E DA GUERRA EM *MARIANA PINEDA* DE GARCÍA LORCA

THE IMAGINARY OF LOVE AND WAR IN *MARIANA PINEDA* OF GARCÍA LORCA

Sueli Maria de Regino¹

Resumo: Os anos que antecederam a estreia da obra *Mariana Pineda*, de García Lorca, em Barcelona, se caracterizaram, em toda Espanha, por tempos de grande agitação social. A ditadura do General Primo de Rivera, ao reprimir brutalmente os protestos contra o governo e estabelecer rigorosa censura aos textos teatrais e publicações em geral, motivou manifestações populares contra o rei Alfonso XIII. Mariana de Pineda tinha vinte e seis anos quando, em maio de 1831, foi executada, acusada de adesão ao movimento revolucionário e de manter contato com anarquistas expatriados em Gibraltar. Em seu poder foi encontrada uma bandeira com um triângulo verde, circundado por três palavras bordadas em vermelho: Liberdade, Igualdade, Lei. Este trabalho investiga, por meio da hermenêutica simbólica proposta por Gilbert Durand, a obra *Mariana Pineda*, de García Lorca, buscando, nas constelações de imagens que se formam em torno dos grandes eixos propostos por Durand, a dinâmica simbólica das imagens do amor e da guerra, presentes nessa obra.

Palavras-chave: García Lorca. *Mariana Pineda*. Gilbert Durand. Imaginário do segredo

Abstract: The years that preceded the première of the work *Mariana Pineda*, by García Lorca, in Barcelona, were characterized, throughout Spain, by times of great social unrest. The dictatorship of General Primo de Rivera, in brutally suppressing the protests against the government and establishing rigorous censorship to theatrical texts and publications in general, and these actions motivated popular demonstrations against King Alfonso XIII. Mariana de Pineda was twenty-six when, in May 1831, she was publicly executed, accused of joining the revolutionary movement and of having contact with expatriate anarchists in Gibraltar. In his power was found a flag with a green triangle, surrounded by three words embroidered in red: Liberty, Equality, Law. This work investigates, through the symbolic hermeneutics proposed by Gilbert Durand, the work *Mariana Pineda*, by García Lorca, searching, in the constellations of images that are formed around the great axes proposed by Durand, the symbolic dynamics of the images of love and war, present in this work.

Keywords: García Lorca. *Mariana Pineda*. Gilbert Durand. Imaginary of the secret

¹ Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás-UFG e Professora do Curso de Letras Libras da Faculdade de Letras da UFG.

No outono de 1923, Federico García Lorca anunciava a amigos sua intenção de escrever sobre a vida de *Mariana Pineda* e, em uma carta, solicitou a Antonio Gallego Burin, que pesquisava historicamente a mártir granadina, informações sobre a situação da cidade de Granada na época em que Mariana Pineda ali vivera. A jovem viúva tinha vinte e seis anos quando, em maio de 1831, foi executada publicamente, a garrote vil, acusada de ter em seu poder “signos revolucionários”. Em sua casa, encontraram uma bandeira de tafetá, na cor violeta escuro, com um triângulo verde ao centro, circundado por três palavras bordadas em vermelho: Liberdade, Igualdade, Lei. Mariana Pineda foi presa e, após julgamento, considerada culpada por sua adesão ao movimento revolucionário e por manter contato com anarquistas expatriados em Gibraltar.

Em 24 de junho de 1927, a peça *Mariana Pineda*, de García Lorca, estreou em Barcelona, montada pela companhia de Margarita Xirgu, com cenários e figurinos de Salvador Dalí. Em outubro do mesmo ano, foi levada ao teatro Fontalba, em Madrid. Os anos que antecederam a estreia dessa obra se caracterizaram por uma grande agitação social, por toda a Espanha. Nesse período, intensificou-se a luta contra o monopólio educacional das ordens religiosas da Igreja Católica, enquanto os anarquistas provocavam distúrbios sociais, especialmente em cidades da Catalunha e do interior de Andaluzia.

A ditadura do General Primo de Rivera, ao reprimir as manifestações de protesto contra o governo, perdeu sua popularidade inicial. Por fim, a censura rigorosa aos textos teatrais e publicações em geral gerou grandes insatisfações entre os intelectuais, motivando manifestações populares contra o rei Alfonso XIII. No decorrer dos sete anos da ditadura de Rivera, a obra de García Lorca tomou novas feições, ao imprimir valor épico aos confrontos entre os ciganos e a Guarda Civil, uma organização paramilitar, fundada em 1844, com o objetivo de reprimir o banditismo e as rebeliões em áreas rurais. Foi nesse período que Lorca exaltou a imagem de Mariana Pineda, heroína da luta pela liberdade, que se transformou em uma espécie de mito para o povo de Granada.

Para Gilbert Durand (1989), o mito, ao configurar-se em formas narrativas, atualiza, por meio de imagens simbólicas, arquétipos universais. Essas imagens estão presentes nas criações artísticas individuais e, entre elas, a criação literária. A partir dessas considerações, este trabalho pretende investigar, por meio da hermenêutica simbólica proposta por Durand, a obra *Mariana Pineda*, de García Lorca, buscando, nas constelações de imagens que se formam em torno dos

grandes eixos propostos por Durand, a dinâmica simbólica das imagens que permeiam o amor e a guerra, presentes nesse texto lorquiano.

Em *Mariana Pineda* é apresentada a história de uma jovem viúva granadina, amante de Pedro, um revolucionário romântico, que lidera um grupo de rapazes idealistas. Mariana apoia o grupo insurgente e borda a bandeira que seria hasteada após a derrubada do governo. Pedro e seus companheiros, porém, ao perceberem que corriam o risco de prisão e morte, a abandonam covardemente. Ao rejeitar submeter-se ao assédio de Pedrosa, o chefe de polícia, um homem terrível que deseja fazer dela sua amante, Mariana é levada para prisão e, ao final, executada.

Em uma resenha escrita para o jornal ABC, em 12 de outubro de 1927, dia da estréia de *Mariana Pineda* em Madri, García Lorca diz não ter focado de forma rigorosamente histórica o tema de sua obra. Na verdade, optara por um tratamento pessoal, e o desenvolvera sob “*una visión nocturna, lunar e infantil*” (1991, v. III, p. 399). Eutimio Martín cita uma entrevista do poeta a um jornalista argentino, na qual Lorca fala sobre a peça, referindo-se à heroína Mariana Pineda como uma das maiores emoções de sua infância e relembra como as crianças cantavam a canção de Mariana, de mãos dadas, em rodas que se abriam e fechavam ritmicamente, em um tom melancólico que a ele parecia 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” (Martín, 1989, p. 109).

Na concepção de Lorca, a Mariana lendária era uma mulher para quem o amor e a liberdade constituíam a essência fundamental da existência e por essa razão, o poeta afirmava ter preferido trabalhar sobre a versão da lenda. Na estreia, em Barcelona, a peça foi apresentada com o subtítulo “*romance popular en tres estampas*”. A personagem de Mariana Pineda é introduzida por um prólogo, cujo cenário, de acordo com as rubricas, mostra o arco árabe de las Cucharas, já desaparecido, e uma perspectiva da praça Bibarrambla, em Granada, enquadrados em margem amarelecida, como uma velha estampa. Ao fundo, um grupo de meninas, em roda, canta o romance popular de Mariana Pineda.

No prólogo, García Lorca repete a fórmula utilizada em *La viudita que se quería casar*, um texto de juventude, deixado inacabado, com a apresentação de um coro infantil cantando a canção folclórica que inspirara a peça. A curiosa substituição do termo “ato” por “estampa”, também utilizada em *La niña que riega la albahaca*, um texto infantil, escrito para dramaturgia de bonecos, remete às preocupações com impressões plásticas e efeitos visuais, herdadas da dramaturgia simbolista. No entanto, segundo Cuitiño (2003, p. 36), os enquadramentos dos cenários não têm somente uma finalidade plástica, já que cumprem a função de lançar o fruidor em um espaço-tempo enclausurado, histórico, que se transmutaria, no tempo da representação, em espaço-tempo mítico.

O Prólogo mostra um tempo posterior à morte de Mariana, no qual a sua história, transformada em lenda e canção de roda, é cantada por crianças na rua. Esse mesmo coro infantil cantará no final, estabelecendo uma estrutura circular e sugerindo um espaço-tempo mítico. Quando o jardineiro do mosteiro conta a Mariana como estavam desertas as ruas de Granada, diz que encontrara somente uma menina chorando. Luiz Martinez Cuitiño identifica essa criança com a outra menina que aparece do prólogo, em uma “poética conjugação temporal de futuro e passado” (2003, p. 32). A “visão infantil”, à qual o poeta se refere na resenha publicada pelo jornal ABC, no dia da estreia da obra em Madri, é reafirmada, segundo Cuitiño (2003) não só pela imagem da menina que atravessa a cena cantando sozinha, vestida de acordo com a moda infantil de 1850, mas também pelas vozes do coro formado por crianças, pela presença em cena dos filhos de Mariana e pelas referências, na terceira estampa, à conservação daqueles fatos na memória das novas gerações, por meio dos romances populares e das cantigas de roda que rememoram a história de Mariana Pineda, aproximando-a do mito.

García Lorca, em *Mariana Pineda*, retorna ao verso, utilizando-o em toda a obra, como havia feito anteriormente em *El maleficio de la mariposa*. O romance, composição poética de origem popular, estruturada em redondilhas maiores, é utilizado por Lorca em passagens como a que a personagem Amparo conta à Mariana sobre a corrida de touros em Ronda, ou na qual é relatada a morte de Torrijos. Para Francisco Lorca, irmão do poeta, foi a descoberta do valor literário desses momentos poético-narrativos que transformou o *Romancero gitano* na “obra mais conhecida da poesia espanhola” (1981, p. 292), e uma circunstância determinante para a fama do irmão. A escolha de diferentes métricas faz com que o tempo flua de forma desigual

no decorrer da peça: lentamente, quando marcado pelos versos alexandrinos, ou de forma ágil, quando são utilizadas as redondilhas.

No início da primeira cena de *Mariana Pineda*, embora a protagonista não apareça bordando, como acontece com a jovem Rosita em *Tragicomedia de don Cristóbal*, a imagem do bordado e da ação de bordar, é trazida por Doña Angustias, ao responder a Clavela, quando essa personagem pergunta por Mariana: “*Borda y borda lentamente. / Yo la he visto por el ojo de la llave. / Parecía el hilo rojo, entre sus dedos, / una herida de cuchillo sobre el aire*” (LORCA, 1991, v. II, p. 167). De acordo com Durand (1989, p. 220), instrumentos e produtos de tecelagem e fiação são universalmente relacionados ao simbolismo do devir. A tecnologia têxtil e seus produtos, fios e tecidos, induz fantasias de continuidade e a necessária união dos contrários cósmicos. O ato de bordar vincula-se à ideia de predestinação, segundo a qual o destino pode ser traçado sobre o tecido da vida e construído ponto a ponto, segundo um projeto prévio.

Na primeira cena da segunda estampa, os filhos de Mariana pedem a Clavela para contar “*el romancillo del bordado*”, que narra a história da jovem a quem o duque de Lucena encomendara uma bandeira para levar à guerra. A menina bordava “*con agujas de plata e bastidor de cristal*” quando um andaluz lhe diz “*Niña, la bordadora, / mi vida, ¡no bordar! / que el duque de Lucena / duerme y dormirá*” (LORCA, 1991, v. II, p. 205). As referências ao ato de bordar, nessas duas passagens, trazem ao leitor imagens que podem ser relacionadas à morte. Na primeira, o fio vermelho do bordado é visto por Angústias como uma ferida feita pelo fio de um punhal e, na segunda, comenta-se a morte daquele que encomendara a bandeira. Além de sugerir um desfecho fatal para a situação perigosa em que Mariana se envolveu, o romance recitado por Clavela sublinha ainda a inutilidade do trabalho realizado pela bordadeira: “*¡Ay duque de Lucena / Ya no te verá más! / La bandera que bordo / De nada servirá*” (LORCA, 1991, v.II, p. 206).

A segunda estampa representa a sala principal da casa de Mariana Pineda, em tons de cinza, branco e marfim, “*como una antigua litografía*” (LORCA, 1991, v.II, p. 202). No centro do aposento há um piano e, sobre ele, candelabros de cristal. Os filhos de Mariana recitam com Clavela o romance do duque de Lucena. Depois que as crianças vão dormir, Mariana permanece em cena, aguardando Pedro. Quando os dois amantes se encontram, falam de seu amor, da liberdade e do sonho de uma nova Espanha. Com a chegada de outros conspiradores, aumenta

o clima de suspense e medo, com discussões sobre o sucesso da rebelião. Quando outro conspirador entra em cena para anunciar que Pedrosa, o temível chefe de polícia, aproxima-se da casa de Mariana, os homens fogem, deixando a jovem entregue à sua sorte. Pedrosa propõe a Mariana salvá-la, caso ela se entregue aos seus desejos, mas diante do desprezo da jovem viúva, ele ordena sua prisão.

Como em *Tragicomedia de don Cristóbal e Señá Rosita*, observa-se no decorrer dessas cenas uma tensão crescente entre o espaço interior e o exterior, entre a casa de Mariana e a rua. Para Cuitiño, essa tensão espacial apresenta aspectos particulares, considerando-se que, embora a casa seja “símbolo da liberdade interior, da paz conquistada, nada disso pode existir quando a sociedade está calada e afogada pelo medo, pela repressão de um governo despótico” (2003, p. 37). A casa, cercada de espiões, não oferece verdadeiro refúgio e as paredes não garantem privacidade. Mariana sente que a observam os olhos de Pedrosa, seu futuro carcereiro e algoz:

¡Qué silencio el de Granada!
Fija, detrás del balcón,
Hay puesta en mí una mirada (LORCA, 1991, v.II, p. 193).

Embora a jovem viúva compartilhe com Pedro os mesmos sonhos de liberdade, o que almeja é o desfrute de uma vida tranquila, advinda da transformação social e política da Espanha, mas a casa onde bordara suas esperanças de amor e liberdade será seu cárcere ao final da segunda estampa. Submetida a uma espera angustiante, na qual “*los segundos se alargan de manera irresistible*”, a ansiedade inicial de Mariana se transformará, pouco a pouco, em um crescente sentimento de solidão (II, p. 185).

As imagens de cenas marinhas e guirlandas de frutas, pintadas, segundo indicações das rubricas, na fachada de uma das casas do cenário do prólogo, irão ressurgir na intervenção de Fernando, na primeira estampa, quando o rapaz elogia as pinturas de barcos e guirlandas na fachada da casa de Mariana. Esse comentário conecta a cena do prólogo com os fatos desenvolvidos no decorrer da primeira estampa. Em Lorca, os barcos sobre o mar surgem, muitas vezes, como metáforas de liberdade, o que justificaria o brinde de Pedro: “*Que sean nuestras casas como barcos*” (LORCA, 1991, v.II, p. 229).

Mariana ama Pedro, e como Pedro ama a liberdade, ela vai se identificar, cada vez mais intimamente, com a liberdade, assimilando progressivamente a metáfora marinha, conforme

observa Cuitiño (2003, p. 59-60). Na primeira estampa, diz que sua vida está fora, pelo ar ou pelo mar e, na segunda, ao brindar com os conspiradores, repete o que dizem os marinheiros do Mediterrâneo: “*Luna tendida, marinero en pie*”. O mar está no nome de Mariana, cujo pai era “*capitán de navío, caballero de Calatrava*” (LORCA, 1991, v.II, p. 256), e a angústia da incerteza diante dos perigos de uma insurreição, faz com que ela se compare às mulheres dos homens do mar:

Ahora puedo perderte, puedo perder tu vida.
Como la enamorada de un marinero loco
que navegara eterno sobre una barca vieja,
acecho un mar oscuro, sin fondo ni oleaje,
en espera de gentes que te traigan ahogado (LORCA, 1991, v.II, p.214).

Por fim, ao receber a sentença de morte, Mariana se identifica com uma fragata ameaçada em uma batalha naval:

¡Ay, qué fragatita,
real corsaria! ¿Dónde está
tu valentía?
Que un famoso bergantín
te ha puesto la puntería (LORCA, 1991, v.II, p.260).

De forma semelhante a Rosita, em *Tragicomedia de don Cristóbal*, Mariana se vê dividida entre o amor a um homem e seu dever em relação à família. Ao escolher o amor, contudo, seu destino se define e ela acaba se encaminhando para a morte. Em *Mariana Pineda*, amor, morte e liberdade se confundem. Mariana só ama a liberdade porque acredita que ela lhe permitirá amar Pedro livremente e, por amá-lo, identifica-se com a liberdade:

¿Amas la Libertad más que a tu Marianita?
¡Pues yo seré la misma Libertad que tú adoras! (LORCA, 1991, v.II, p.266).

Em uma entrevista, após a estreia da peça em Barcelona, Lorca volta a afirmar ter preterido a Mariana Pineda histórica, heroína política que lutou pela causa liberal, em favor da Mariana amante. Sobre a construção de sua personagem, diz que a concebera mais próxima a Julieta que de Judith, “*más para el idilio de la libertad que para la oda de la libertad*” (LORCA,

1991, v.III, p. 494). Em carta a Almagro, escrita em setembro de 1923, o poeta define Mariana como uma mulher extremamente passional, uma Julieta sem Romeu, “*victima de su propio corazón enamorado y enloquecido*” (LORCA, 1991, v.III, p. 728). O mitema da mulher que se sacrifica por sua pátria ou por seu povo conduz ao mito de Judith, da mesma forma que o mitema do amor impossível que leva à morte revela, entre outras heroínas míticas, a Julieta do mito literário shakespeariano, o que demonstra a consciência de García Lorca em relação aos mitos que presidiam sua obra.

Na terceira estampa, ao erguer-se a cortina, o que se vê é o convento de Santa Maria Egipciaca, de Granada, com sua influência arquitetônica árabe. Ouvem-se as vozes distantes das monjas e música de órgão. Duas noviças observam Mariana e trocam impressões sobre a prisioneira. Acreditam que a jovem viúva é inocente e comentam que recebera com um sorriso a pena de morte. Na cena seguinte, Mariana espera a chegada de Pedro, pois acredita que ele virá para libertá-la ou para morrer com ela. Pedrosa vai ao convento para tentar convencer Mariana a entregar os nomes dos conspiradores, livrando-se assim da pena de morte, mas diante de sua recusa, avisa que ela morrerá naquela mesma tarde. Mariana continua esperando Pedro, mas quem vai vê-la é Fernando. O jovem conta sobre a fuga de Pedro e insiste para que Mariana dê os nomes a Pedrosa, salvando assim sua vida. Mariana se mantém irredutível até o momento que o juiz chega para levá-la ao carrasco e antes de partir para a morte pede à madre que conte às crianças sua triste história.

A recorrência do algarismo quatro, número de Hermes, ligado à expressão do mundo em sua dimensão temporal, ganha vigor na obra lorquiana produzida nesse período. Em *Mariana Pineda*, porém, o número cinco substitui o quatro, predominante nas obras que a antecederam, e adquire uma conotação nefasta. Em seu significado simbólico, cinco é o número que representa o ser humano, com seus cinco sentidos e cinco dedos em cada um de seus membros. O cinco era considerado pelos pitagóricos — para quem os números pares eram femininos e os ímpares, masculinos — um número nupcial, representante do casamento do princípio celeste com o princípio terrestre. Esse conceito era justificado por se considerar o número cinco como resultado da adição do algarismo dois, primeiro número feminino, com o três, masculino.

O fato de voltar sobre si mesmo, ao ser elevado ao quadrado, fazia do número cinco um número esférico, mágico, relacionado ao infinito. De acordo com Nichols, o cinco, imaginado

como o quatro acrescentado de mais um, personifica a quinta-essência, a substância além dos quatro elementos que definem a realidade, e se os quatro primeiros números representam princípios da realidade, “o número cinco simboliza a Realidade Final” (1995, p. 134), a realidade da morte, podendo também descrever o substrato da psique humana, ou ainda, o inconsciente profundo. Na peça, o número cinco liga-se às corridas de touro e ao anúncio da morte, assemelhando-se à forma com que também se apresenta no poema “*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*”, onde é repetido trinta vezes. Em *Mariana Pineda*, primeiro texto da dramaturgia lorquiana em que o sacrifício está expresso de forma patente, o número cinco, ao predominar sobre o quatro, marca a iminência de um ato sacrificial.

Os prenúncios de morte se sucedem num crescente em *Mariana Pineda*. Desde a primeira intervenção de Angústias, que compara o fio vermelho do bordado entre os dedos de Mariana a uma ferida de punhal. Da mesma forma, irão pressagiar o sacrifício da heroína: o romance da corrida de Ronda, que conta sobre a morte de cinco touros; a bandeira sobre a qual as crianças se deitam, como se estivessem mortas; o romance do duque de Lucena, que morre antes de empunhar sua bandeira, ou ainda, o romance do general Torrijos, derrotado e morto nas praias de Málaga. Essas imagens definem no texto a cadência com que a morte, passo a passo, se acerca de Mariana. No decorrer da peça, a cada movimento em direção ao sacrifício final, ela fica mais só. O sentimento de solidão cresce e se instala em torno da protagonista, alcançando um significado plural:

¡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! (LORCA, 1991, v.II, p. 272)

Em suas palavras finais, Mariana Pineda hiperboliza sua solidão pessoal, multiplicando-a em infinitas e eternas solidões. Francisco García Lorca observa como a “solidão desolada que dá fim à peça vem pontuar a sensação de solidão que rodeia Mariana desde o começo da obra” (1981, p. 294). Como Judith, que aceita sacrificar-se, solitária e corajosamente, pelo povo judeu, Mariana prefere a morte no cadafalso a delatar os conspiradores liberais. Aceita o sacrifício com o olhar no futuro, na memória honrada do nome que deseja deixar aos filhos: “*¡Mis hijos tendrán un nombre claro como la luna llena!*”. De acordo com Cuitiño, ao eleger a morte como forma de libertar-se da paixão e da vã esperança, Mariana torna-se uma vítima propiciatória e

sua morte alcança “o valor mítico da morte fecunda” (2003, p. 35), pois muitos serão salvos por seu sacrifício.

Durand (1989) propõe uma classificação das imagens que se apóia sobre o princípio da bipartição entre dois regimes simbólicos: o diurno e o noturno. Por sua vez, o regime noturno da imagem se desdobra em outros dois grupos: o noturno místico e o noturno sintético. As imagens que constelam em torno do eixo formado pelo imaginário diurno caracterizam-se pela angústia e pelo medo que agitam o homem diante da queda, da passagem do tempo, do destino e da morte. A consciência do tempo, geradora de grandes antíteses, traz a consciência da vida, mas também a consciência da morte, fazendo do imaginário diurno domínio da exclusão, da contradição, da identidade e de antíteses inconciliáveis. Ao recusar a morte, o imaginário diurno aumenta, hiperbolicamente, o aspecto tenebroso e maléfico do tempo devorador e, para enfrenta-lo, ergue suas armas contra a ameaça noturna.

Em Mariana Pineda imagens dinâmicas de ascensão, como a dos pássaros, convergem para as constelações do imaginário diurno. Os pássaros trazem não só a ideia de liberdade, como também sugerem os valores elevados que conduzirão Mariana a sacrificar-se para proteger os amigos. Além do bordado, que evoca as Parcas, equivalentes femininas do devorador Saturno, é possível identificar na recorrência das imagens de cavalos e touros, a ansiedade pela aproximação da morte, já que, de acordo com Durand, é sempre uma forma de angústia o que motiva o simbolismo taurino e o equestre, “uma angústia diante da mudança, diante da fuga do tempo” (1989, p. 60).

Contudo, nessa obra, as imagens agrupadas pelo imaginário noturno místico sobrepõem em intensidade os símbolos diurnos. O regime noturno místico da representação apresenta-se como uma inversão dos valores do regime diurno. Estruturado pela dominante digestiva, o imaginário noturno é o domínio do eufemismo e da antífrase, dos símbolos da inversão e da intimidade. A atitude noturna valoriza a quietude, a fruição das riquezas e o bem-estar. A subida ao cume, presente no imaginário diurno, inverte-se em penetração profunda, em busca do centro, de espaços interiores. Durand utiliza o adjetivo místico com o significado de “desejo de união” aliado a “um certo gosto da intimidade secreta” (1989, p. 185).

O desejo de usufruir o amor na paz liga-se às constelações dos símbolos da intimidade, assim como o vinho com que os conspiradores brindam ao futuro, símbolo da esperança da “vitória sobre a fuga anímica do tempo” (Durand, 1989, p. 180). Da mesma forma, vincula-se

ao imaginário noturno místico o arquétipo da flor, que aparece no texto de forma recursiva, em metáforas e comparações, sugerindo a efemeridade da vida de Mariana, uma vida fugaz, mas que deixará preciosos frutos. E a noite aterrorizante, devassada pelos olhos e os ouvidos dos espíões de Pedrosa, acaba por transformar-se em noite benfazeja, um grande sonho “*sin ensueños ni sombras*” (LORCA, 1991, v.II, p. 268). No processo de inversão determinado pelo imaginário noturno místico, ocorre uma dupla negação e a própria morte é evocada contra a morte, tornando-se promessa de vida, de memória preservada. A imagem da barca, que muitas vezes surge no texto como símbolo da liberdade, flutuando sobre a incerteza do mar, também pertence às constelações do imaginário noturno místico.

A segunda vertente do imaginário noturno, à qual Durand denominou “imaginário noturno sintético ou dramático”, organiza-se em torno de dois grandes grupos de símbolos, ativados pelos esquemas cíclicos e rítmicos. As quatro estruturas do regime sintético ou dramático da imagem aparecem de forma determinante em *Mariana Pineda*. A primeira delas é a estrutura de harmonização, que se apoia nos grandes ritmos astrobiológicos e organiza as imagens dos contrários, especialmente nas manifestações da imaginação poético-musical; a segunda estrutura reside no caráter dialético da imaginação sintética, o qual irá gerar o drama a partir da tensão estabelecida entre os contrários; a terceira é a estrutura histórica do imaginário, que se reveste de diferentes estilos, voltando-se para as três direções do tempo: o passado, o presente e o futuro, buscando “aniquilar a fatalidade da cronologia”, e a quarta estrutura, a progressista, que gera o desejo de “acelerar a história e o tempo a fim de os perfazer e de os dominar” (Durand, 1989, p. 242). Entre as constelações de imagens mobilizadas pelos esquemas desse regime do imaginário evidenciam-se as do simbolismo lunar, de grande importância e recorrência em toda a obra lorquiana.

Por seu caráter discursivo, todo mito, segundo Durand (1989, p. 255), comporta estruturas sintéticas, por meio das quais, tenta reconciliar o terror diante do tempo que

foge com a esperança em uma vitória sobre o devir. Os mitos daí advindos, colocam em jogo, alternadamente, as valorizações negativas e as positivas das imagens. Embora seja possível verificar na obra *Mariana Pineda* a presença de símbolos e arquétipos pertencentes às constelações do imaginário diurno e do noturno místico, o que predomina é o imaginário noturno sintético, ou dramático.

Segundo Durand, as estruturas dessa segunda categoria do regime noturno da imagem são sintéticas porque integram, em uma sequência contínua, todas as outras intenções do imaginário e o estilo de suas imagens está axializado, sobretudo, na coerência dos contrários, na *coincidentia oppositorum*. Diferente do imaginário diurno, que gera imagens antitéticas, as estruturas sintéticas eliminam qualquer choque ou rebelião diante da imagem, mesmo nefasta e terrificante, harmonizando as contradições em um todo coerente.

O mitema do sacrifício indica o desejo de integração no tempo, ainda que destruidor, e da participação no amplo ciclo das criações e destruições cósmicas. Pelo sacrifício o homem adquire direitos sobre o destino e recebe o dom de modificar a ordem do universo. Sob as estruturas sintéticas, as representações oscilam entre o eterno retorno e a dinamização messiânica, caracterizada pela crença em um fim revolucionário (Durand, 1989, p. 242). No caso de Mariana, é seu coração apaixonado que a guia em direção ao cadafalso, projetando-a como figura lendária e um exemplo para as futuras gerações.

Referências

CUITIÑO, Luis Martinez, Edición de: GARCÍA LORCA, Federico. *Mariana Pineda*. Madrid: Cátedra, 2003.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginario**. Lisboa: Presença, 1989.

GARCÍA LORCA, Federico. **Obras completas**. v. II. México: Aguilar, 1991.

_____. **Obras completas**. v. III. México: Aguilar, 1991.

_____. **Mariana Pineda**. Edición: Luis Martinez Cuitiño. Madrid: Cátedra, 2003.

_____. **Antología comentada (II, Teatro y prosa)**. Edición de Eutimio Martín. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989.

LORCA, Francisco García. **Federico y su mundo**. Madrid: Alianza Tres, 1981.

MARTÍN, Eutímio. **Selección, introducción y notas**. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Antología comentada (I, Poesía)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô, uma jornada arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 1995.

Artigo recebido em: 28.04.2019

Artigo aceito para publicar em: 25.06.2019