

FERMÍN VAÑÓ IVORRA FILHO

**O TEATRO TRANS-IBÉRICO:
RAUL BRANDÃO E VALLE-INCLÁN**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Horácio Costa

São Paulo

2006

O TEATRO TRANS-IBÉRICO:
RAUL BRANDÃO E VALLE-INCLÁN

por

FERMÍN VAÑÓ IVORRA FILHO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Horácio Costa

Aprovada por _____

Dirigente da Comissão Fiscalizadora

Programa autorizado

para oferecer o título de: _____

Data _____

AGRADECIMENTOS

Ao professor Horácio Costa, pela dedicada e esmerada orientação.

Ao professor Francisco Maciel, pelos conhecimentos transmitidos.

Ao professor Mario González, pelos importantes conselhos.

Aos professores da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, meus mestres incentivadores.

Aos meus pais e familiares, pela torcida.

À Silvia Altieri, por seu amor e estímulo nesta jornada.

Ao meu filho Rodrigo, pela motivação desta conquista.

Ao Silvio Pílón, por iluminar-me nas trevas.

Ao Mario Garcia Guillén, que me abriu as portas do teatro espanhol.

Ao lingüista Edison Luís dos Santos, pela amizade, revisão e edição do texto.

À Biblioteca da Casa de Portugal e à bibliotecária Eliane Junqueira, pela prestimosa contribuição em minhas pesquisas.

Ao Instituto Cervantes de São Paulo e seu bibliotecário Luis Fernando Cardona, pelo atendimento e colaboração em meu estudo.

E, por fim, agradeço a todos os colaboradores e demais incentivadores, impossíveis de serem aqui nomeados, mas que de alguma maneira foram importantes para a realização deste trabalho.

RESUMO

O teatro trans-ibérico: Raul Brandão e Valle-Inclán tem como objetivo: pesquisar, analisar e comparar a literatura dramática desses dois artistas e escritores contemporâneos; ambos representantes de suas gerações literárias, na península ibérica, e desencadeadores de uma moderna dramaturgia no início do século XX. Antes de apresentar o estudo comparativo do teatro português e espanhol, do início do século XX, faremos observar alguns aspectos históricos e sociais da contínua decadência peninsular deste período, questões que aproximam ambos ainda mais, e que enfaticamente influenciaram na formação dos temas, das concepções artísticas e literárias dos dramas desses dois autores de povos vizinhos. Um painel amplo e detalhado da vida e obra de cada autor, em seu respectivo contexto histórico, fez-se aqui necessário para vislumbrar o percurso realizado por cada um deles e o desenvolvimento de suas respectivas produções literárias. Testemunhas comprometidas com esse período, Raul Brandão e Valle-Inclán, ao término da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), na plenitude literária de suas vidas, decidiram criar uma dramaturgia de vanguarda. *Jesus Cristo em Lisboa* (Brandão, 1927) e *Los cuernos de Don Friolera* (Valle-Inclán, 1921) são frutos do inconformismo de uma época conturbada; peças características de um teatro, que apostava em mudanças e, sobretudo, buscavam alguma reação sinestésica de suas respectivas sociedades. Elegemos os dois dramas mencionados, por serem considerados os precursores do teatro moderno, e por se tratarem de peças polêmicas, produções cinematográficas e de difícil encenação. Tratando-se também de estudo comparativo, recolhemos um conjunto de recepções críticas sobre nossos autores e suas respectivas obras dramáticas, em vida tanto quanto postumamente. Por fim, após investigação, conclui-se a respeito das diferenças e semelhanças desta dramaturgia ibérica, presente nas peças de Raul Brandão e Valle-Inclán.

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia, sociedade, Portugal, Espanha, pioneirismo.

ABSTRACT

The objective of *O teatro trans-ibérico: Raul Brandão e Valle-Inclán* is to research, to analyze and to compare those two artists' dramatic literature and contemporary writers; both representatives of their literary generations, in the Iberian Peninsula, and provocative of a modern theater in the early century XX. Before presenting the comparative study of the Portuguese and Spanish theater, of the beginning of the century XX, we will observe some historical and social aspects of the continuous peninsular decadence of this period, subjects that approximate both still plus, and that emphatically they influenced in the formation of the themes, of the artistic and literary conceptions of those two authors' of neighboring people dramas. A wide and detailed panel of the life and each author's work, in his/her respective historical context, was here necessary to glimpse the course accomplished by each one of them and the development of their respective literary productions. Witness committed with that period, Raul Brandão and Valle-Inclán, in the end of the First World War (1914-1918), in the literary fullness of their lives, they decided to create a vanguard theater. *Jesus Cristo em Lisboa* (Brandão, 1927) and *Los cuernos de Don Friolera* (Valle-Inclán, 1921) are the result of the dissatisfaction of a disturbed time; pieces characteristics of a theater, that it bet in changes and, above all, it looked for some reaction *synesthésique* of their respective societies. We chose the two mentioned dramas, because they are considered the precursors of the modern theater, and because they were controversial pieces, cinematographic productions and of difficult staging. As a comparative study, we collected a group of critical receptions about our authors and their respective dramatic works, in life as much as posthumous. Finally, after investigation, it is concluded regarding the differences and similarities of this Iberian theater, present in Raul Brandão's pieces and Valle-Inclán.

KAY WORDS: dramaturgy, society, Portugal, Spain, pioneerism.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS _____	3
RESUMO _____	4
ABSTRACT _____	5
I – RAUL BRANDÃO: VIDA E OBRA LITERÁRIA _____	8
1.1. Contexto histórico português _____	10
1.2. Raízes e infância (1867-1885) _____	11
1.3. A juventude (1885-1903) _____	13
1.4. A maturidade (1903-1923) _____	20
1.5. Últimos projetos (1923-1930) _____	22
II – VALLE-INCLÁN: VIDA E OBRA LITERÁRIA _____	26
2.1. Contexto histórico espanhol _____	28
2.2. Raízes e infância (1866-1877) _____	31
2.3. A juventude (1877-1907) _____	35
2.4. A maturidade (1907-1930) _____	44
2.5. Últimos projetos (1930-1936) _____	55
III – RAUL BRANDÃO E SUA DRAMATURGIA _____	60
3.1. Introdução ao drama brandoniano _____	60
3.2. Contexto teatral _____	64
3.3. Dramas primitivos _____	68
3.3.1. <i>A noite de Natal</i> _____	68
3.3.2. <i>O maior castigo e O triunfo: peças desaparecidas</i> _____	74
3.4. Dramas maduros _____	79
3.4.1. <i>O gebo e a sombra</i> _____	80
3.4.2. <i>O doído e a morte</i> _____	88
3.5. Monólogos ou monodramas _____	96
3.5.1. <i>O rei imaginário</i> _____	97
3.5.2. <i>Eu sou um homem de bem</i> _____	98
3.6. Últimos dramas _____	101
3.6.1. <i>Jesus Cristo em Lisboa</i> _____	101
3.6.2. <i>O avejão</i> _____	113
IV – VALLE-INCLÁN E SUA DRAMATURGIA _____	118
4.1. Introdução ao drama valle-inclaniano _____	118
4.2. Contexto teatral _____	123
4.3. Dramas primitivos _____	126
4.3.1. <i>Cenizas e El yermo de las almas</i> _____	126
4.3.2. <i>El marqués de Bradomín</i> _____	128

4.4. Dramas poéticos	129
4.4.1. <i>Cuento de abril</i>	129
4.4.2. <i>Voces de gesta</i>	130
4.5. Dramas míticos	132
4.5.1. <i>Comedias bárbaras</i>	132
4.5.2. <i>Cara de Plata</i>	134
4.5.3. <i>Águila de blasón</i>	135
4.5.4. <i>Romance de lobos</i>	136
4.5.5. <i>El embrujado</i>	138
4.5.6. <i>Divinas palabras</i>	140
4.6. Dramas em farsa	144
4.6.1. <i>Farsa infantil de la cabeza del dragón</i>	145
4.6.2. <i>La marquesa Rosalinda</i>	147
4.6.3. <i>Farsa italiana de la enamorada del rey</i>	148
4.6.4. <i>Farsa y licencia de la reina castiza</i>	150
4.7. Esperpento	152
4.8. Drama esperpéntico	160
4.8.1. <i>Luces de bohemia</i>	160
4.8.2. “Martes de carnaval”	163
4.8.2.1. <i>Los cuernos de don Friolera</i>	165
4.8.2.2. <i>Las galas del difunto</i>	178
4.8.2.3. <i>La hija del capitán</i>	181
4.8.3. <i>Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte</i>	185
4.8.3.1. “Melodramas para marionetas”	186
4.8.3.1.1. <i>La rosa de papel</i>	187
4.8.3.1.2. <i>La cabeza del Bautista</i>	188
4.8.3.2. “Autos para siluetas”	190
4.8.3.2.1. <i>Ligazón</i>	190
4.8.3.2.2. <i>Sacrilegio</i>	191
V – RECEPÇÃO CRÍTICA DAS OBRAS DRAMÁTICAS	192
5.1. O juízo literário do drama brandoniano	192
5.2. O juízo literário do drama valle-inclaniano	200
VI – ANÁLISE COMPARATIVA	210
CONCLUSÃO	232
BIBLIOGRAFIA	235

Capítulo 1

RAUL BRANDÃO: VIDA E OBRA LITERÁRIA

A vida é um ato de fé de todos os instantes.

(Húmus, 1917)

Ou a vida é um ato religioso – ou um ato estúpido e inútil.

(Vale de Josafat, palavras iniciais de Balanço à vida, 1933)

As epígrafes servem-nos de horizonte para a proposta deste capítulo: apresentar a vida e a obra do escritor, crítico, prosador e dramaturgo português, Raul Brandão, concomitante à descrição do panorama histórico que compreende o período de transição do século XIX para o século XX, e o mapeamento de sua produção literária, edificada principalmente no contexto desse período de transição.

Raul Germano Brandão nasceu em Portugal na Foz do Douro, em 12 de março de 1867 e faleceu em Lisboa, no bairro da Lapa, em 5 de dezembro de 1930. Na adolescência conviveu com o poeta Antônio Nobre (1867-1903) e com o contista e prosador Justino de Montalvão (1872-1949), amigos de quem se ocupa em *Memórias*,¹ sendo também contemporâneo de Camilo Pessanha (1867-1926), Eugênio de Castro (1869-1944) e Júlio Brandão (1869-1947), homônimo sem vínculo de parentesco, entre outros. Desse modo, sua produção literária recebeu considerável influência da Geração de 90, que assumiu uma reação idealista antipositivista, na qual se arraigam o simbolismo e o impressionismo.

¹ *Foi num barco que conheci o Justino de Montalvão: foi num barco, ao lado dum velho pescador, que conheci o Antônio Nobre, que logo me perguntou se não tinha uma Bíblia que lhe desse.*

— *Para que quer você a Bíblia?*

— *Para deitar a cabeça, quando for no caixão.*

[...] *Depois outra vez o silêncio, o sol saindo às chapadas sobre a água, que mal se vê correr, um fio de ouro desfeito no fio verde – um livro – o banho... E o Justino adormecia na caverna, de papo para o ar, sonhando a mais bela obra do mundo, enquanto Nobre fazia versos... Cf. BRANDÃO, R. *Memórias*, vol. III, *Vale de Josafat*. Lisboa: Seara Nova, 1933, p. 156, 159-160. In: ANDRADE, João Pedro de. *Raul Brandão: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1963, p. 21-22.*

Primeiramente, baseando-se no fato de que “toda a obra de Raul Brandão é construída em torno do conceito de dor e sofrimento”,² não podemos deixar de aludir a Arthur Schopenhauer (1788-1860), que marcou toda essa Geração de 90, não só no estrangeiro, mas também em Portugal, nesse fim de século. Sua sensibilidade era exacerbada e o mal lhe figurava uma obsessão. Para Schopenhauer, o único fator capaz de trazer calma e serenidade à vida que oscila entre o “tédio e o sofrimento” é o “estado estético”, isto é, só a arte seria capaz de libertar do sofrimento e da dor, transformando a vida em contemplação da vida. Em sua obra *O mundo como vontade e representação* (1819), o filósofo concebe a realidade como mera “representação”, ilusão de nossos sentidos, portanto, inacessível à abordagem positivista e experimental. O ato de conhecer, ao contrário do que acreditavam os positivistas, é algo impossível, limitado e, por isso mesmo, acarreta o sofrimento ao homem:

*À medida que o conhecimento se torna mais claro e que a consciência aumenta, o sofrimento cresce, chegando no homem ao grau supremo; e é neste ponto tanto mais violento quanto melhor é o homem dotado de lucidez do conhecimento, quanto mais excelsa a sua inteligência: aquele em que está o gênio, é sempre aquele que maiormente sofre.*³

Isso ocorre pelo fato de a vontade (e não a razão, como queriam os positivistas) impulsionar cegamente o homem à conquista do mundo. Mas, sendo a realidade mera ilusão, resulta daí que nada há que conquistar. Schopenhauer rejeita a crença eufórica no progresso, nos procedimentos racionais e sobrevaloriza, pois, a passividade, o abandono de qualquer ambição. O pessimismo schopenhauriano fará escola dentro do simbolismo, principalmente no que diz respeito ao culto da dor, da atitude passiva diante da vida e do sentimento de impotência diante do enigma do universo.

² BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991, p. 330.

³ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade de representação*. 3ª edição. São Paulo: Brasil Editora, 1963, p. 77.

1.1. Contexto histórico português

A literatura e a arte se constroem inseparáveis do processo histórico, que por sua vez se deflagra na obra de arte do autor, por isso cumpre examinar atentamente o período politicamente agitado em Portugal, o final do século XIX e o início do XX. São tempos de agitação social, de degradação do sistema constitucionalista, de frustrante alternância entre tentativas malogradas de governo. Em Portugal, as últimas décadas de Oitocentos são sacudidas por acontecimentos que convulsionam a consciência nacional e agitam numerosas massas, incentivadas pelas propagandas reacionária, republicana e libertária. O cansaço das instituições monárquicas era evidente, o *Ultimatum* inglês de 1890 provoca uma reação nacional e apaga o sonho da expansão ultramarina. As conseqüentes crises econômica e financeira desembocaram na abortada revolta de 31 de janeiro de 1891, no Porto. Nesse mesmo ano, Antero de Quental foi chamado por liberais para transformar Portugal; suicidou-se, pois não havia movimentos que liderar. Este movimento para implantação da República, apoiado pela ação de numerosas associações pedagógicas e sindicais, e subterraneamente pela atividade de organizações secretas e lojas maçônicas, era irreversível. Em 1901 o deputado Afonso Costa apresenta na Câmara uma moção declarando que “o povo português carece de substituir sem demora as atuais instituições políticas por outras diversas, de feição republicana”,⁴ os surtos grevistas sucedem-se (1903, 1906, 1907); mas, neste último ano, a ditadura de João Franco, cerceando drasticamente as liberdades, precipitaria os acontecimentos: o regicídio de D. Carlos e do príncipe herdeiro Luís Filipe em 1908 (a que se refere Brandão em *Memórias*); no ano seguinte, o Partido Republicano reúne em Setúbal o seu congresso, que encarrega o Diretório de apressar o movimento revolucionário para a instauração do novo regime, e em 5 de outubro de 1910 é proclamada a República; quatro anos mais tarde eclodiria a Primeira Guerra Mundial, o que acarretaria no envio de tropas portuguesas.

⁴ REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1978, p. 12.

Tal estado de turbulência propiciou a formação de uma atmosfera correspondente, de profundo sentimento de decadência do Homem, de “degeneração”⁵ humana. Momento de fuga para a Arte ou para os ideais do anarquismo, tempo de redescoberta do modelo de homem de São Francisco, a exemplo de Paul Sabatier (1858-1928) com sua obra *Vida de S. Francisco de Assis*; época reveladora de um humanitarismo universalista, compassivo, presentes em Tolstoi (1828-1910), impregnada de conflitos humanos profundos como em Dostoievski (1821-1888), e de compaixão e apelo para a condição dos pobres e desgraçados à maneira de Gorki (1869-1936).

Em meio às inquietudes finiseculares, Raul Brandão, mesmo sem nutrir grandes anseios para a erudição nem para a vida de glórias sociais, é um exemplo singular na literatura portuguesa, na medida em que abriu, sem o saber, caminhos diversos para o desenvolvimento da literatura.

1.2. Raízes e infância (1867-1885)

Raul Brandão era filho de pequenos proprietários rurais. Nasceu numa vila de pescadores, de quem era descendente, de modo que a vida humilde desses homens exerceria profunda influência no espírito do escritor, e a vemos projetada em suas obras, na medida que lhe oferece um paradigma existencial de disponibilidade para o risco: a trágica aceitação do “destino” e da “morte” na vida desses homens marítimos.

Fatos mais importantes ocorridos na vida de Raul Brandão aparecem descritos em sua prosa literária, e não podemos desprezar isso, se quisermos compreender a vida e obra do autor. Quanto aos momentos cruciais de sua vida, pouco se terá acrescentado além do que ele mesmo já relatara em sua prosa, marcadamente emotiva ao lidar com os assuntos mais peculiares da existência. Em *Os pescadores* (1923), Raul Brandão relembra

⁵ Leia-se *degenerescência*: degeneração, disposição para degenerar, alteração dos caracteres de um corpo organizado, corrupção, “Idéia e palavra-chave da atmosfera finisecular, na qual tanto êxito obtiveram os livros de Max Nordau sobre *As mentiras convencionais da sociedade* ou sobre *Degenerescência...*”. In: MACHADO PIRES, Antônio M. B. *O essencial sobre Raul Brandão*. Col. O Essencial. Lisboa: Imprensa Nacional da Moeda, 1997, p. 20.

poeticamente o seu local de nascimento: “essa vila adormecida a cem léguas do Porto e da vida”, sob a presença marcante do mar e a influência de seus nativos, trabalhadores marítimos; as lembranças deste cotidiano humilde e trágico norteariam sobremaneira sua vida.

Suas experiências refletem os embates de sua vida, pois a infância e adolescência acabaram exercendo notável influência no homem maduro. Tanto a “luz dourada” e o azul do céu da Foz do Douro, como a “luz turva” do Colégio permaneceriam sempre presentes em sua obra. Em suas *Memórias*, identificamos algumas singularidades da influência familiar na vida do autor, são recordações que lhe trazem saudades, como a do pai que morreu aos 23 de julho de 1910 “amachucado, exausto e pobre. Encontrão de um, repelão de outro, assim foi até à cova. Tinha 67 anos incompletos”.⁶ Nessa mesma obra vemos evocada a figura da mãe, de quem diz ter herdado a sensibilidade, o amor pela natureza, as árvores, a água, e da qual seguramente também herdou a propensão para o sonho. Foi ela quem lhe falou pela primeira vez daquele pobre, que costumava entrar pela porta e se sentava ao pé do fogo: “– Assim andava o Senhor pelo mundo!... E eu fugia para o fundo do quintal, para sonhar com Ele. Nunca mais deixei de amar a solidão nem de ver esse pobre extraordinário que me tem acompanhado até a velhice.”⁷

A imagem desse “pobre extraordinário” ao qual se refere sua mãe também é notável e recorrente em várias passagens de sua criação literária, desde as mais jovens, entre elas, *A farsa* (s. d., mas certamente uma de suas primeiras publicações), até *O pobre de pedir*, obra dada à estampa postumamente: “... foi um produto da emoção, depois intelectualizado, até chegar a ser o símbolo de sua revolta”.⁸ Essa representação da imagem do “pobre”, a ser examinada adiante com detalhes, é o símbolo da pobreza por excelência no imaginário de Raul Brandão, equiparada à imagem de um Jesus Cristo, construído talvez a partir de referências aos primeiros mendigos que agitaram a imaginação infantil do autor. De sua infância na vila de pescadores, extraiu as formas, acumulou imagens e capturou as cores, que o ajudaram mais tarde a compor o ambiente e recriar os cenários das páginas de *Os pescadores*.

⁶ BRANDÃO, Raul. *Memórias*, vol. I. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1998, p. 35.

⁷ BRANDÃO, R. *Memórias*, vol. III, *Vale de Josafat*. Lisboa: Seara Nova, 1933, p. 145-8. In: ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 16.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 17.

Tendo se matriculado no Colégio de São Carlos, Raul Brandão passa a experimentar o que chamou de “Luz turva” de um inverno no Porto,⁹ pois longe do encontro com um universo lúdico ou de um prolongamento do jardim da infância, o ingresso na escola, ao contrário, constitui o momento de seu contato com o “mundo atroz e brutal” da realidade, que o marcou negativamente, impregnando-lhe o medo dos castigos, a timidez e as reações inesperadas de seu temperamento demasiadamente sensível que preferiria refugiar-se num “mundo azul e frenético”, para além das portas do casarão. O contato com a severidade e a disciplina escolares pode lhe ter servido de estímulo inicial para o refúgio ao sonho, a evasão e a quimera interior, entidades que o autor tanto valorizava, impregnado-o seja com as noções de dualidade entre o claro e o luminoso, vislumbre de *Os pescadores*, seja com as visões de pesadelo do mundo denso, sombrio, trágico e grotesco, tão presentes em *Húmus*, *Os pobres* e *A farsa*, entre outras.

1.3. A juventude (1885-1903)

Em 1885, aos 18 anos, Brandão publica seu primeiro texto literário, *Bendita!*, evocando a violência de um tremor de terra e exaltando a caridade como sendo a virtude mais “bendita”. O texto foi publicado pelos alunos do Colégio de S. Carlos na revista *Andaluz*, número único, escrito em favor das vítimas dos terremotos ocorridos em Andaluzia (Espanha), com colaboração de João Lemos (1819-1890), um dos principais representantes da poesia ultra-romântica e futuro diretor do jornal *A nação*; Trindade Coelho (1861-1908), futuro literato, jornalista e jurista que se suicidou; e José Leite de Vasconcelos (1858-1908), formado em medicina, com notável prestígio como filólogo e o fundador do Museu Etnológico português; entre outros.¹⁰

⁹ [...] *Inverno. Luz turva. Um casarão no alto da Rua Fernandes Tomás dentro duma cerca de terra calcinada... Entro: sala enorme, cheia de petizes dominados pelo mesmo sentimento de terror... (Memórias, vol. II). In: PASCOAL, Isabel. Introdução. In: BRANDÃO, Raul. Os pescadores. 3ª edição. Lisboa: Ulisseia, 1995, p. 11.*

¹⁰ MACHADO, Álvaro Manuel. *Dicionário de literatura portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996, p. 79.

Assim que concluiu os estudos no liceu em 1888 (equivalente ao grau secundário), Brandão freqüentou, como ouvinte, o Curso Superior de Letras, sendo influenciado neste momento de formação, sobretudo, pelas idéias do pensador Sampaio Bruno (1857-1915). Desde então, Brandão estabelece contato com a juventude nortenha que alimentava ambições literárias, e da qual faziam parte, além de Bruno, o poeta boêmio Hamilton Araújo (1867-1888), falecido prematuramente, o futuro cônsul de Portugal em Gênova, poeta e ensaísta que morreu louco, Joaquim de Araújo (1858-1917) e Basílio Teles (1856-1923), sem esquecer dos velhos amigos da adolescência, Justino de Montalvão e Antônio Nobre.

Já na Universidade, freqüentando o cenáculo do pintor Igo de Pinho, Raul Brandão e seus amigos se reuniam para conversar sobre política no restaurante Camanho, na Praça Nova, no Porto, local onde apareceria mais tarde o escritor Eça de Queirós (1845-1900), que costumava se sentar sozinho e pedia uma galinha cozida. Ele e os companheiros olhavam para Eça com admiração e espanto. Nesse mesmo espaço, em 1889, se formou para as letras o grupo iconoclasta dos que, segundo Justino de Montalvão, a si mesmos se denominavam “Os insubmissos”.¹¹

Em 1890, ano em que Eugênio de Castro publica *Oaristos*, Raul Brandão, então com 23 anos, lança o seu primeiro livro *Impressões e paisagens*. Trata-se de um conjunto de contos compostos a partir da sucessão de pequenos quadros da vida piscatória e rural, escritos de caráter mais realista, com franca influência de Eça de Queirós e Fialho de Almeida (1857-1911), embora os textos não compartilhem com o que se escrevia de mais avançado em Portugal, nem condigam com a sensibilidade mais aguda de Raul Brandão. Também ainda pouco significativas são as obras *Vida de Santos* (1891, escrita juntamente com Júlio Brandão) e *Os nefelibatas*,¹² texto manifesto de 28 páginas assinado com o pseudônimo coletivo de Luís de Borja, publicado, sem data, entre fins de 1891 e

¹¹ *Memórias de uma Geração. In Memoriam* de João da Rocha, Separata da revista *Portvcafe*. In: ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 24.

¹² *Nefelibata*: indivíduo que anda ou vive nas nuvens. Literato ou poeta excêntrico, que desconhece ou despreza os processos conhecidos e o bom senso literário. “Designação de uma escola de poetas que, presos a um ideal elevado e preocupados com o requinte e a musicalidade da forma, se afastavam dos processos simples e dos cânones consagrados”. In: *Grande dicionário da língua portuguesa*, vol. VII 10a edição. Lisboa: Ed. Confluência, 1954. “O neologismo foi criado pelo escritor satírico e humorista francês Rabelais (1495-1553), que em seu livro *Gargantua et Pantagruel* deu este nome a um povo imaginário que andava através das nuvens”, do grego *nephéle*, nuvens e *bátes*, que anda, de *bainein*, andar, caminhar. In: NASCENTES, Antenor. (Org.) *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 1ª edição. 2ª tiragem. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1955.

princípios de 1892, muito provavelmente em parceria com amigos dessa nova era de expressão decadentista:¹³

*Ateus do Preconceito e da Opinião Pública [...] não professando nenhum culto, nenhum Evangelho, nem o do Classicismo nem o do Catolicismo, cuspiendo em todas as hóstias consagradas dos ritos burgueses. Anarquistas das Letras, petroleiros do Ideal, desfraldando ao vento os uivos e os apupos dos sebastianismos retóricos o estandarte de seda branca da Arte Moderna!...*¹⁴

Curiosamente, aos 24 anos, Raul Brandão, homem de temperamento pacífico, resolve transferir-se do Curso Superior de Letras para a Escola do Exército, em outubro de 1891, onde, como ele próprio diz, lhe ensinam “coisas inúteis que me deram mais trabalho a esquecer do que a aprender” e onde sente que “o Inferno deve ser uma retrete de soldado em ponto maior” (*Memórias*, vol. III). Talvez por pressão familiar, talvez porque se tratasse de vida segura para o sustento, ou quem sabe, por ter sido “atingido pela lei do recrutamento irremissível”.¹⁵ Ninguém sabe ao certo quais motivos o levaram a essa guinada de horizonte, ele mesmo também não se queixou, vindo a ser um militar de carreira, sem convicção e com horror à férrea disciplina do quartel. Câmara Reys, cronista e companheiro no grupo *Seara Nova*, teria sido o responsável pela divulgação da lenda, segundo a qual Raul Brandão pedia “por favor aos soldados que apresentassem armas e

¹³ *Decadentista e/ou decadente*: “partidário do decadentismo, ou seja, da corrente ou da escola literária muito em voga nas literaturas francesa, inglesa e alemã, considerada pela crítica francesa como a primeira fase do simbolismo. Compreende o período que vai de 1880 a 1885 em França, e em Portugal se prolonga até à década de 1920”. Segundo a apreciação literária de alguns autores, os elementos principais do decadentismo são “o uso da alegoria e do símbolo, a reforma métrica e prosódica na linguagem, apontando como precursores do mesmo decadentismo, Baudelaire (1821-1867), Villiers de l’Isle-Adam e o americano Edgar Allan Poe”. Jacinto do Prado Coelho, ao falar do decadentismo, diz que ele “se liga ao cansaço duma civilização que se julga estar no acaso, ao tédio, à busca de sensações novas, mais intensas, fruídas no extravagante, no mórbido, nos requintes da forma”. E acrescenta: “esteticismo que tem estreitas relações com o simbolismo e o impressionismo, produtos da mesma atmosfera sociocultural”. Para mais informações, consultar: *História de um palhaço* (1896) de Raul Brandão (Cf. SOUTO, José Correia do. [Org.] *Dicionário da literatura portuguesa*, vol. II. Porto: Ed. Lello & Irmãos, s. d.). “O homem decadente fecha-se em sua torre de marfim e só na orgulhosa solidão é que parece encontrar conforto para o sofrimento proveniente do desconforto com o mundo grosseiro e hostil”. (Cf. GOMES, Álvaro Cardoso. *Espírito da decadência*. In: *O simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994, p. 11).

¹⁴ Folheto *Os nefelibatas*, p. 13. In: BRANDÃO, Raul. e BRANDÃO, Júlio. *A noite de Natal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981, p. 27.

¹⁵ NEMÉSIO, Vitorino. *Sob os signos de agora*. Obras Completas, vol. XIII. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995. In: ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 27.

por obséquio que executassem o direita-volver”.¹⁶ Quando interrogado a respeito, sabe-se que o escritor limitou-se a sorrir e comentou: “Era um exército de relojoaria inútil, com alguns oficiais modestos e pobres soldados bisonhos, que atravessavam o quartel sem entenderem nada, como eu, e como eu, aterrados” (*Memórias*, vol. III).

Após concluir curso da Escola do Exército, Brandão realiza um estágio de dez meses na Escola Prática de Infantaria, em Mafra, onde foi incumbido pelos seus discípulos de escrever uma revista dos acontecimentos do curso. Assim surgiria a sua primeira obra teatral que satirizava a vida da Escola, intitulada *O arraial*.¹⁷ Além disso, registrou uma efêmera passagem pelo Porto (regimento de Infantaria nº 6), tendo sido transferido em seguida para Lisboa, onde cumulativamente passou a escrever em jornais.

Depois de sua estréia jornalística no *Imparcial* ao final de 1891, agora, em Lisboa, o escritor inicia a sua atividade no *Correio da Manhã*, jornal fundado pelo poeta, ficcionista, historiador, dramaturgo, ensaísta e crítico literário Pinheiro Chagas (1842-1895) e que a partir de então lhe fornece as bases para “a observação da atualidade política e social que mais tarde vai constituir a base das suas reflexões filosóficas sobre a problemática do Bem e do Mal”,¹⁸ crônicas parcialmente recuperadas, mais tarde, para a ficção em livros, com o título genérico de *Sextas-feiras*.

Nesse período, Brandão participa da maior parte dos movimentos de renovação literária e dirige em parceria com o poeta decadentista Júlio Brandão e do poeta romancista D. João de Castro (1871-1955) a *Revista de Hoje* (1895). Por volta de 1892, a *Revista de Portugal* — fundada por Eça de Queirós em 1888 — passa a ser porta-voz da insatisfação dos jovens escritores representantes da Geração de 90.¹⁹ Os mesmos jovens que outrora admiraram os autores da Geração de 70, seus antecedentes, alimentavam certa

¹⁶ REYS, Câmara. *As questões morais e sociais na literatura*. Vol. II. Lisboa: Seara Nova, 1943, p. 29. In: ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 28.

¹⁷ Para saber mais a respeito do paradeiro dessa obra, consultar: BRANDÃO, M. Angelina. *Um coração e uma vontade: memórias*. Coimbra, 1959, p. 19-20. In: ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 31.

¹⁸ PASCOAL, Isabel. *Op. cit.*, p. 12.

¹⁹ “A geração de 90 assume atitudes antiintelectualistas, reagindo contra os códigos estéticos dominantes, os da Geração de 70. Assim, o realismo é doutrinariamente recusado e desagregado ao nível da produção literária, e o naturalismo, que através do romance, sobretudo de Abel Botelho (1855-1917), e do teatro atinge um vasto público, sistematicamente combatido”. Assiste-se, por sua vez, ao advento do neo-romantismo lusitanista, que é uma “reação cultural contra o cientismo e o naturalismo”, e uma dissidência do esteticismo depressivo e cosmopolita. Mas o que caracteriza a renovação literária do fim do século é a mundividência e a poética das duas grandes correntes da poesia portuguesa desta altura: o decadentismo e o simbolismo. In: PASCOAL, Isabel. *Op. cit.*, p. 16.

descrença que aumentava na medida em que esses homens, já um pouco esquecidos dos ideais que os haviam norteado, se conformavam com a realidade, escreviam de maneira menor, ou se acomodavam no mundanismo elegante ou nas benesses da política vigente. Por tudo isso, essa nova geração se afirmava “decadente” nas artes e “anarquista”²⁰ na política, conforme trataremos mais adiante.

Com efeito, surge nessa época o tipo de homem que volta as costas à sociedade materialista e que procura cultivar dentro de si as sensações mais refinadas. O homem ativo, cabe realçar, amante do progresso de meados do século XIX, cede lugar ao homem de sentidos refinados, que cultiva prazeres extravagantes e manifesta o maior desprezo pela vida social. Esse homem típico do fim do século XIX, o decadente, na realidade, já tinha sido inventado no período do romantismo, quando os escritores procuravam então levar às últimas conseqüências o culto da noite, dos sentimentos e prazeres doentios. Entre o poeta transtornado pelo “mal do século”, que ama a vida boêmia, que procura a morte para aliviar a dor de viver, e o poeta decadente do simbolismo há evidente parentesco. Mas há também diferenças flagrantes. O primeiro é todo emotivo e, por vezes, procura na mulher, ou no suicídio, um alívio para a existência. Já o segundo é frio, racional e mesmo cínico, despreza o amor e vive artificialmente.

A imobilidade não existe, a morte é uma transformação apenas... Ser hoje homem, amanhã ser sapo ou ser flor, que importa?... Que é Deus? É esta força inconsciente, cega, fecunda, que rebenta na matéria, que enche de flores as árvores, de emoção os poetas, e, cega como o destino, forte, sem piedade, tudo transforma, e leva, num aluvião,

²⁰ Partidário do *anarquismo*, ou seja, da teoria da vida e do procedimento que concebe uma sociedade destituída de governo, sendo em tal sociedade obtida a harmonia não pela submissão a uma lei ou autoridade externa, mas por livres contratos entre os vários grupos, territoriais e profissionais, livremente constituídos para a realização da produção e do consumo, assim como para a satisfação das necessidades e aspirações próprias dos seres civilizados. Numa sociedade desse gênero, as associações voluntárias, que já existem em todos os campos da atividade humana, tomariam uma grande extensão, até substituírem o Estado em todas as suas atribuições. “Os anarquistas afirmam que confiar ao Estado o controle dos meios mais importantes da vida econômica e a administração dos principais ramos da indústria, além de todas as outras funções como educação, saúde etc., significaria criar um novo instrumento de tirania. O capitalismo do Estado não faria senão aumentar os inconvenientes da burocracia e do capitalismo... Os anarquistas recusam qualquer colaboração nas funções do Estado; são, pois, contrários à formação de um partido político e à participação no Parlamento. Procuram propagar suas idéias diretamente entre as organizações operárias, e convencê-las a uma ação direta contra o capital... Os crimes de anarquismo foram expressamente previstos e punidos em Portugal, pela primeira vez, na lei de 13 de fevereiro de 1896”. É certo que tal lei foi revogada pelo decreto de 10 de outubro de 1910, mas os princípios em que ela se baseava – a manutenção da ordem social e do sistema de autoridade – têm sido invocados em variada legislação posterior englobada na teoria dos crimes contra a segurança do Estado... In: *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. VIII. Lisboa: Editorial Enciclopédias, s./d.

corações, lágrimas, cérebros, para irem mais tarde, numa outra primavera, cobrir de flores as cerejeiras? [...] Sempre a mesma coisa, as mesmas palavras remoidas, as mesmas caras – que me irritam – as mesmas idéias, que me surpreendo a repetir... Mas para que eu vivo? E o que é a vida?...²¹

Ao concluir seus estudos militares, em maio de 1896, Raul Brandão desloca-se para Guimarães na condição de alferes, quando conhece Maria Angelina, sua futura esposa. Mais tarde, o autor transfere-se para Lisboa e prossegue escrevendo em jornais, até ser ameaçado de transferência para Bragança. A partir daí, tem início uma nova fase existencial de sua vida, a do jovem escritor, preocupado com seus temas dominantes: Deus, a morte, e o sentido da vida. Nessa sua fase excêntrica, Raul Brandão colaborou na composição do folheto *Nefelibatas*, e aproveitou os escritos espalhados do *Correio da Manhã* e da *Revista de Hoje* para publicar em 1896 o seu livro *História dum palhaço: vida e diário de K. Maurício*, obra refundida em 1926 e que passou a se chamar, em definitivo, *A morte do palhaço e o mistério da árvore*. Em pleno fim de século, a literatura do jovem escritor não desmentia a tendência decadentista-nefelibata da época; o certo é que o autor se isola do meio dos seus confrades e a partir da *História dum palhaço* a fisionomia da sua obra está definida.²²

Em março de 1897, Brandão se casa e retorna para Guimarães, onde permanece por um ano, depois pede transferência para o Porto e se instala na Cantareira, Foz do Douro, berço da sua infância. Nessa época, juntamente com Júlio Brandão escreve a peça *A noite de Natal*, representada em Lisboa, no Teatro Nacional D. Maria II em 1899.

Em 1901, promovido a tenente, Brandão transfere-se para Lisboa, onde secretaria a redação do jornal *O Dia* e colabora em diversos jornais e revistas: *Correio da Manhã*, *O Imparcial*, *República*, *O Século*, *Diário de Notícias*, *Portugal-Brasil*, *A Crônica*, *Gente Lusa*, *Revista de Hoje*, *Revista de Portugal*, *A Águia*, *Seara Nova*, entre outros. Nessa atividade e mesmo período, Brandão publica folheto intitulado *O padre*, reportagens impressionistas sobre vícios e misérias da capital e escreve ensaios de crítica literária, propondo até um conceito original de teatro, um programa dramático que só bem

²¹ BRANDÃO, Raul. *Diário de K. Maurício*. In: *A morte do palhaço e o mistério da árvore*. Porto: Publicações Anagrama, 1981, p. 77-8.

²² SIMÕES, João Gaspar. *Literatura, literatura, literatura... de Sá Miranda ao concretismo brasileiro*. Lisboa: Portugália, 1964, p. 66.

mais tarde, no fim de sua carreira literária, já por volta dos cinquenta anos, passaria a realizar, conforme veremos no capítulo “Raul Brandão e sua dramaturgia”. Desse período, temos conhecimento de duas peças: *O triunfo*, que em 1902 foi entregue à empresa do Teatro D. Maria II e, no mesmo ano, representava-se um novo espetáculo: *O maior castigo*, feita em parceria com Júlio Brandão; ocorre que ambas desapareceram no incêndio do teatro em 1916, já batizado como Teatro da República.

Paralelamente a essa incursão nas produções dramáticas, é mesmo ao jornalismo que o escritor se dedica. Como já mencionamos, Raul Brandão fora convidado por José Maria de Alpoim para ser chefe da redação de *O Dia*. Ali conviveu com jornalistas libertários que lhe falaram das misérias de Lisboa e das “borboletas de dez anos, que de noite se chegavam à gente, dizendo: — Eu faço tudo...”,²³ frase esta que seria aproveitada e desenvolvida na *A morte do palhaço e o mistério da árvore*. Na ocasião, um dos anarquistas teria lhe dito: “Se quer ser um escritor, fale dos pobres”, frase que Raul Brandão nunca parece ter esquecido. Também faz amizade com o dramaturgo, jornalista e cronista D. João da Câmara (1852-1908), figura típica da boêmia lisboeta e Maximiliano de Azevedo (1850-1911). Os três escritores colaboram numa obra não literária: *Livro de leitura para as Escolas de Instituição Primária*.²⁴ Pode-se dizer que, nessa fase, aos 36 anos, Raul Brandão ingressa efetivamente na maturidade como escritor; sua vida fica, então, repartida entre a escrita jornalística em Lisboa e o recolhimento campestre, onde podia desfrutar o contato mais direto com a terra e os ciclos da natureza, na Casa do Alto, na Nespeira, perto de Guimarães, propriedade que a adquiriu em 1903.

²³ BRANDÃO, Raul. *Memórias*, vol. III. Lisboa: Seara Nova, 1933, p. 230-31. In: ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 40.

²⁴ REBELLO, Luiz Francisco. Prefácio: *Um teatro de dor e de sonho*. In: BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Lisboa: Ed. Comunicações, 1986, p. 10.

1.4. A maturidade (1903-1923)

Deste momento em diante, a Casa do Alto torna-se o principal cenário do escritor e administrador rural. O contato com os trabalhadores rurais abrirá uma nova dimensão na sua escrita, pois o convívio direto com os pobres influencia-o como uma espécie de exame de consciência: “na presença dos pobres o Autor sente compaixão e remorso”.²⁵ Passa a presenciar de perto as misérias da vida, tanto da cidade como do campo, e decepiona-se com o atual estado vergonhoso do corpo e do espírito. O autor agora pode falar dos pobres, porque os conhece; alguns são admitidos em seus livros sem retoques, a exemplo do “Cego das uveiras” e a “Bruxa das portelas”, que aparecem respectivamente em *Portugal pequenino* e *O pobre de pedir*. Tal como os conhece da aldeia e da cidade, os seus livros situam-se num lugar intermediário, meio campo, meio cidade.

Desse período em diante, a ficção de Raul Brandão, desde *Os pobres* (1906), com prefácio do poeta Guerra Junqueiro (1850-1923), até *O pobre de pedir* (1931), passando por *A farsa* (s. d.) e *Húmus* (1917) registra como tema central a dor de consciência diante da humanidade explorada; e analisa as contradições entre o altruísmo em favor dos humilhados e o egoísmo burguês de um pequeno proprietário agrícola, como ele: “Entre o que sinto e os meus actos há uma distância incomensurável” (*Memórias*, vol. III). É lícito supor que os pobres obrigaram ao escritor pensar na condição humana e nas contradições irredutíveis existentes nas relações humanas, que são quase sempre norteadas e condicionadas pelo egoísmo e pelo dinheiro.

Depois de *Os pobres*, Raul Brandão permanece longo período sem publicar obras deste tipo. No mesmo ano de 1906 fez uma viagem com sua esposa, seguindo orientações médicas, até o Norte de África e também a várias cidades da Europa (esteve na Itália, Suíça, visitou Paris e Londres), sem incorporar impressões dessas viagens em nenhuma de suas obras. Regressando a Portugal, na Casa do Alto, o autor registra a

²⁵ PASCOAL, Isabel. *Op. cit.*, p. 13.

seguinte passagem: “Não foi o outro mundo das cidades que me interessou: ao contrário, pareceu-me sempre fantasmagórico. O mundo que me impressionou foi este”.²⁶

Desde então, Raul Brandão passa um longo período sem publicar. Em julho de 1910 morre seu pai e, em seguida, no mês de agosto, falece a mãe. Antes da implantação da República, em 1910, o escritor sofre forte abalo emocional seguido de crises de depressão nervosa, fato normal e presente aos pertencentes desta geração decadente, que se repercutiu nos seus escritos: “Hoje acordei com este grito: eu não soube fazer uso da vida! O que me pesa é a inutilidade da vida. Agarro-me a um sonho; desfaz-se-me nas mãos; agarro-me a uma mentira e sempre a mesma voz me repete: — É inútil! Inútil!”.²⁷

Brandão assiste ao desenrolar da Revolução e a queda do trono, quando então lhe aguça mais o interesse pela História de Portugal e produz *El-Rei Junot* e *A conspiração de Gomes Freire*, publicados em 1912 e 1914, respectivamente, obras que retratam uma concepção burlesca e trágica da história portuguesa. Nesse período escreve os três volumes das *Memórias* (vol. I, 1919; vol. II, 1925; vol. III, 1933), editadas em espaçosos intervalos.

Em 1911, Raul Brandão reforma-se do Exército, no posto de capitão. Em 1917, aos 50 anos, publica a sua obra-prima, *Húmus*, deixando de passar os invernos na Casa do Alto e ficando mais em Lisboa, onde convive com os intelectuais inconformistas: Jaime Cortesão (1884-1960), Raul Proença (1884-1942), Aquilino Ribeiro (1885-1963) e outros que formavam o “Grupo da Biblioteca”; mais tarde fundariam a revista *Seara Nova*, em 1921, que se “propunha reformar a mentalidade portuguesa através de uma intensa intervenção pedagógica e política”.²⁸ Coincidentemente, nessa mesma época, Brandão pôde dedicar-se com ardor ao seu velho sonho: o teatro.

²⁶ BRANDÃO, Raul. *Memórias*, vol. III. Lisboa: Seara Nova, 1933, p. 10. In: ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 43.

²⁷ BRANDÃO, Raul. *Memórias*, Vol. I. Lisboa: Relógio D’ Água, 1998, p. 35-6.

²⁸ PASCOAL, Isabel. *Op. cit.*, p. 14.

1.5. Últimos projetos (1923-1930)

O teatro foi um sonho deveras adiado por Brandão, pois somente aos 56 anos (1923) publica *Teatro*, obra que reúne *O gebo e a sombra*, *O doido e a morte* e *O rei imaginário*. A primeira foi representada em 1927 no Teatro Nacional; *O doido e a morte*, em 1926 no Teatro Politeama. Também em 1927, Raul Brandão publica *Jesus Cristo em Lisboa*, em colaboração com Teixeira de Pascoaes (1877-1952); em 1929, *O avejão* e o monólogo *Eu sou um homem de bem*, também publicado na *Seara Nova*. Raul Brandão tinha em mente ainda escrever quatro livros de teatro, anunciava em preparação o 2º volume: *Um homem de Estado*; o 3º volume: *O espectro, mulheres do diabo, O anarquista*; e o 4º volume, *Aqui estou!*.

Em prosa sonhou escrever *A história humilde do povo português*, de modo que a obra *Os pescadores*, de 1923, constituiria o primeiro volume, a que se seguiriam *Os lavradores*, *Os pastores* e *Os operários*; deste último, para sua organização, em 1923, Raul Brandão entrevistou, militantes anarquistas, anarco-sindicalistas e socialistas. D’*Os operários* apenas chegaram até nós os manuscritos examinados e compilados, que vieram à luz somente em 1984 pelos motivos abordados no livro e pela censura em vigor em Portugal.²⁹ Em 1926, Brandão refunde a *História dum palhaço*, livro da fase de juventude, metamorfoseado em *A morte do palhaço e o mistério da árvore*. Em colaboração com Maria Angelina Brandão, escreve ainda uma narrativa para crianças, *Portugal pequenino*, editada em 1930, ano de sua morte, e dita um livro, publicado um ano depois, com espírito atormentado e quase autobiográfico: *O pobre de pedir*.

Em *Sob os signos de agora*,³⁰ Vitorino Nemésio (1901-1978) escreve um capítulo intitulado “Raul Brandão, íntimo”, em que relata sua primeira visita realizada ao escritor três anos antes de seu falecimento. Vitorino e sua esposa chegam na Quinta do Alto (Nespeira), em 3 de outubro de 1927. Atravessam um ribeirinho, que se perde nas

²⁹ FERRO, Túlio Ramires. Introdução. *Os operários*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1984, p. 35.

³⁰ NEMÉSIO, Vitorino. *Sob os signos de agora. Obras completas*. Vol. XIII. Lisboa: Imprensa Nacional /Casa da Moeda, 1995, p. 135-46.

terras do escritor e se embrenharam na vereda que leva à quinta do Sr. Barão ou Barandão do Alto, como a gente do sítio costumava chamá-lo.

Vitorino Nemésio se refere a esta casa como se o luxo tivesse corrido dali e só os móveis e a decoração, quase imperceptível do interior, lembrassem um homem de letras. Comentando sobre a livraria, diz que os livros ali são lidos; e, por assim dizer, os livros vivem. E são as *Histórias de Portugal*: alguns cronistas, como Gaspar Correia; subsídios biográficos e heurísticos sobre vários temas portugueses, e principalmente coleções quase exaustivas como as das invasões francesas, do liberalismo e das lutas políticas e revolucionárias desde os últimos reinados da Monarquia até o advento da República, as incursões e a “Traulitânia”.³¹ Uma rica seção de memórias, autobiografias e viagens. Os demais livros são franceses, ingleses e russos; além de poetas nacionais contemporâneos e antigos. Entre os autores portugueses estão Camilo Pessanha e Fialho de Almeida, dois dos autores que o próprio Brandão confessa admirar, em passagens das *Memórias*. Dentre os escritores russos, constam Dostoievski, Tolstoi, Tchekov e Gorki, autores com quem compartilha muitas idéias, embora, ao que parece, nenhum deles lhe tenha sugerido qualquer referência direta.

Além de hipocondríaco, Raul Brandão tinha medo da morte e vivia sob regime severo aconselhado pelo Professor Pulido Valente, a quem escrevia comunicando os resultados e pedindo novas prescrições. Quando permanecia em Lisboa, no seu itinerário de todos os dias era praxe a visita ao consultório do *Chiado*.³² Pulido Valente desenvolvia uma grave dialética para lhe tirar da cabeça as doenças imaginárias, e ele, fingindo não se dar por vencido, saía mais calmo e contente. Aceitava o médico como a melhor das ditaduras, uma espécie de despotismo esclarecido e paternal; uma forma de terapia ou psicanálise para esse mal moderno da depressão nervosa, que o afetou e a vários de sua geração, proveniente do desconforto com o mundo grosseiro e hostil.

O seu último projeto foi um largo volume sobre as colônias, em que lhe caberia o descritivo e a evocação da descoberta da vida do negro nas selvas. Dedicou dias a fio, no modesto escritório da *Seara Nova*, repassava orçamentos e itinerários fabulosos. Aí se escondia e dava despacho aos organizadores da empresa como se fosse administrador de

³¹ *Traulitânia*: bordoadada ou cacetada lusitana; *Traulito*: s. m. port. prov.: cacete, pau.

³² *Chiado*: zona central de Lisboa, onde se situam hotéis, restaurantes, pastelarias, livrarias, perfumarias, ourivesarias, clubes, modistas, teatros e cassinos. In: *Dicionário de Eça de Queirós*. 2ª edição. Lisboa: Caminho, 1988, p. 195.

uma companhia. Pois bem, arremata Nemésio: “Pois bem. Este homem que se finou na rua de S. Domingos à Lapa, 44, 1º, e que amava os quintais de Lisboa e as suas varandas pombalinas que erguem nespeiras sem nêspas, era a individualidade mais forte da literatura portuguesa, um imaginador desfeito em questões sentimentais e um instinto que deformava a realidade para tratá-la a seu gosto”.³³

Raul Brandão morreu aos 63 anos, senhor de uma personalidade contraditória. A sua vida, descrita de forma panorâmica, foi relativamente simples e patética. Já a obra, como veremos nos próximos capítulos, é bem mais complexa e mantém o caráter sempre atual, na medida em que, seus traços quase sempre desalinhados, caóticos e desconcertantes, mas mediados de profunda psicologia, tratam dos grandes problemas da existência e do *eu* inconfessável. Brandão foi um homem de rica imaginação, porém um homem atado, incapaz de agir. Em *Balanço à vida*, prefácio do terceiro volume de *Memórias*, espécie de autobiografia, o autor confessa ter vivido em companhia da eterna contradição entre o pensar e o agir que tanto atormentou a sua vida: “Eu nunca pude pôr de acordo as minhas idéias com minhas ações. Se pudesse, já há muito estava na cadeia”.

³³ NEMÉSIO, Vitorino. *Op. cit.*, p. 142.

Cronologia sumária das obras de Raul Brandão

- 1890 - *Impressões e paisagens*.
- 1891 - *Os nefelibatas* (folheto com o pseudônimo Luís Borja).
- 1894 - *O arraial* (peça acadêmica inédita).
- 1896 - *História de um palhaço*.
- 1899 - *A noite de Natal* (peça de estréia, inédita, co-assinada por Júlio Brandão) Lisboa: Autores Portugueses, 1981.
- 1901 - *O padre*.
- 1902 - *O triunfo e O maior castigo* (peças inéditas)
- 1903 - *A farsa*.
- 1906 - *Os pobres*.
- 1912 - *El-Rei Junot*.
- 1914 - *A conspiração de 1817* [1ª edição].
- 1915 - Prefaciou, anotou e pôs em português *O cerco do porto*, do coronel Owen.
- 1917 (1817) - *A conspiração de Gomes Freire* [2ª edição Revista de *A Conspiração de Gomes Freire*]. No mesmo ano publica *Húmus*.
- 1919 - *Memórias I*
- 1923 - *Teatro: O gebo e a sombra, O doido e a morte e O rei imaginário*. No mesmo ano: *Os pescadores* [que conhece 2ª ed. logo no ano seguinte]; e *Os operários* (obra não terminada pelo autor, por considerá-la subversiva naquele momento).
- 1925 - *Memórias II*.
- 1926 - *As ilhas desconhecidas* [em 1926/27 quatro edições: o livro resulta de uma viagem aos Açores e à Madeira no Verão de 1924]. No mesmo ano: *A morte do palhaço e O mistério da árvore*.
- 1927 - *Jesus Cristo em Lisboa* (peça co-assinada por Teixeira de Pascoaes).
- *Eu sou um homem de bem* (monólogo)
- 1929 - *O avejão* (peça).
- 1930 - *Portugal pequenino*.
- 1931 - *O pobre de pedir* [póstumo].
- 1933 - *Vale de Josafat* [3º vol. *Memórias*, póstumo].

Capítulo 2

VALLE-INCLÁN: VIDA E OBRA LITERÁRIA

*Este que veis aquí, de rostro español y quevedesco, de negra guedeja
y luenga barba, soy yo: Don Ramón del Valle-Inclán.*
(Autobiografía, 1903)

Cinco meses antes do nascimento do português Raul Brandão em Foz do Douro, nascia em 28 de outubro de 1866, numa pequena cidade litorânea, Villanueva de Arosa (Pontevedra), ao norte, aproximadamente a 200 quilômetros de distância, também na península ibérica, o escritor, crítico, prosador, poeta e dramaturgo espanhol Ramón José Simón Valle y Peña, conhecido como Ramón del Valle-Inclán (assumiu o sobrenome do avô paterno), filho de Don Ramón del Valle Bermúdez de Castro e Doña Dolores de la Peña y Montenegro. Faleceu aos 69 anos, em Santiago de Compostela, sua Galícia natal, no dia 5 de janeiro de 1936; seis anos após a morte de Raul Brandão.

Contemporâneos entre si, Valle-Inclán e Brandão não tiveram o devido reconhecimento de suas obras dramáticas em vida. Nos dois autores temos a motivação e preocupação com as questões humana, social e histórica. De um lado, Brandão, um homem reflexivo cuja obra diferenciava-se da conduta pessoal; do outro, e diferente neste aspecto, Valle-Inclán, considerado por muitos um homem quixotesco, viveu motivado por seus impulsos humano-literários. Sua vida e obra literária sempre estiveram a par dos respectivos momentos histórico-sociais e políticos, sendo considerado um incansável investigador da história espanhola. Nesse caso, portanto, não se pode falar de sua vida e obra independentemente, pois Valle-Inclán teve uma vida pautada em função de sua obra literária.³⁴

³⁴ GUERRERO, Obdulía. *Valle-Inclán y el Novecientos*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1977, p. 13, 19, 35-6.

Assim, far-se-á a introdução do leitor na complexidade de uma obra que mantém estreita relação com a conturbada vida de seu autor, Ramón del Valle-Inclán; na ocasião pertinente, mencionaremos seu vizinho ibérico, o português Raul Brandão, estabelecendo comparações entre esses autores, ambos representantes e pilares de suas *gerações*.³⁵ Só podemos compreender a obra de um escritor e a de sua geração, se as situamos em conexão com os acontecimentos históricos. Abrimos o capítulo, pois, fazendo breve contextualização do ambiente sociopolítico, intelectual e artístico da Espanha, no início do século XX.

³⁵ *Gerações*: variações da sensibilidade vital que são decisivas na história e que se apresentam na forma de geração. Uma geração não é um punhado de homens ilustres, nem simplesmente uma massa: é como um novo corpo social íntegro, com sua seleta minoria e sua multidão, lançado sobre o âmbito da existência com uma trajetória vital determinada. Geração é um compromisso dinâmico entre massa e indivíduo, é o conceito mais importante da história, é por assim dizer, a dobradiça sobre a qual se executa seus movimentos. “Os membros de uma geração vêm ao mundo dotados de certas características típicas, que lhes emprestam uma fisionomia comum, diferenciando-os da geração anterior”. Cf.: ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, 1959. In: GUERRERO, Obdulio. *Op. cit.*, p. 18.

2.1. Contexto histórico espanhol

Foi durante o reinado constituinte de Isabel II que nasceu Valle-Inclán. Dois anos depois veio a revolução de 1868, obrigando a rainha a exilar-se na França. Espanha passa por um governo provisório, tomado constantemente por revoluções e guerras internas até 1874, mesmo depois da I República proclamada em 1873. O último quarto do século XIX será de regime monárquico estável, conhecido como a era Cánovas, presidente do Conselho de ministros e braço direito do rei Alfonso XII.

Em 14 de janeiro de 1875, o rei Alfonso XII, filho de Isabel II, que abdicara do trono em favor de Cánovas, em Paris (1870), entrou triunfante em Madri; todavia, não resistindo a problemas de saúde, acabou falecendo no final de 1885. A monarquia em Espanha passaria, a partir daí, pela regência de María Cristina de Áustria, que durou até 1902, seguida pelo reinado de seu filho, Alfonso XIII, cujo domínio perduraria até 1931, data da instauração da II República.³⁶

Em nosso presente estudo, a época da juventude de Valle-Inclán é o momento de sua existência que mais nos interessa, dada a influência que desencadeou em sua vida e obra. Quando jovem, aos 22 anos, em 1898, Valle e sua geração presenciaram a crise desencadeada pelo desastre da guerra contra os Estados Unidos, obrigando a Espanha a assinar o Tratado de Paris, por meio do qual abria mão de suas últimas colônias: Cuba e Porto Rico, no Caribe, e os arquipélagos Filipinas, Carolinas, Marianas e Palaos, no Pacífico, pondo fim ao que outrora fora o seu vasto império colonial. Fato paralelo e próximo ao ocorrido em Portugal em 1890 com o “Ultimatum” inglês.

Este fato histórico determinou profundamente a vida do povo espanhol. O balanço da guerra foi trágico, considerada o “desastre nacional”, inspirou múltiplas idéias, influenciando as obras artísticas do futuro século. Nesse período conturbado, apelidado de “novecientos”, surgiram várias correntes ideológicas, literárias e estéticas, conscientes de que o país deveria encontrar saídas, estabelecer metas e objetivos, buscando novas soluções para superar o conformismo imposto pela “restauración” monárquica de Alfonso

³⁶ FERRANDIS, Manuel. & BEIRÃO, Caetano. *Historia contemporánea de España y Portugal*. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1966, p. 208-330.

XII, momento crítico em que se destacaram a Geração de 98, “los noventayochistas”³⁷ e o modernismo espanhol.³⁸

A Geração de 98 pretendia a “regeneración” da Espanha, enquanto o modernismo espanhol propunha a “universalización” da cultura espanhola; “España mundial” foi o lema lançado pelo jovem Ortega y Gasset (1883-1955). Entre estes dois grupos, participaram poetas e escritores vinculados à corrente modernista de raízes latino-americanas, que, propondo a luta pela renovação da linguagem poética, buscavam novos estilos e metáforas, de acordo ao conceito da arte pela arte e o culto da beleza.³⁹ Na América espanhola, o modernismo atingiu sua plenitude entre 1888 e 1905, com a publicação de *Azul e Prosas profanas*, de Rubén Darío (1867-1916), poeta nicaraguense que se tornou a figura mais representativa do movimento modernista. Valle-Inclán assim como outros de seu tempo receberam grande influência do seu companheiro de boêmia e amigo nicaraguense.⁴⁰

Os escritores modernistas buscavam essencialmente a renovação da expressão literária, rompendo com os velhos moldes e, ao mesmo tempo, aspirando a que a individualidade do escritor se desenvolvesse sem travas, livre.⁴¹ No entanto, a Geração de 98, estimulada à constante renovação de todos os gêneros, teve como maior característica

³⁷ *Noventayochistas*: representantes da corrente literária que fazia oposição aos modelos tradicionais e conservadores; revelavam espírito crítico e, por meio da revisão dos fatos históricos, pretendiam a “regeneración” da Espanha em suas dimensões humana, artística e literária, a partir da recuperação da cultura e da literatura espanholas. Esse grupo foi o primeiro a pregar a liberdade em favor do novo e do moderno, inaugurando um “movimento político e literário contra todos os modelos tradicionais e conservadores vigentes na época; porém, ser *noventayochista* não foi impedimento para que poetas e escritores também fizessem parte do movimento modernista”. In: FERRAZ, Joyce Rodrigues. *Ramón del Valle-Inclán: luzes da boêmia*. Madri: Espasa Calpe, S. A., 2001, p. 12.

³⁸ “Movimento fundamentalmente poético, iniciado na América hispânica e influenciado pelo parnasianismo e simbolismo franceses, opunha-se ao realismo e ao naturalismo, aclamava a liberdade criativa e negava as normas que cercavam a independência artística e estética. A forma da composição poética era livre e os temas tomados de um caráter refinado e exótico; tanto no verso quanto na prosa, procurava-se a beleza na melodia e no ritmo das palavras. Os cultismos, o exotismo e as referências mitológicas eram recursos usados freqüentemente, na elaboração da linguagem poeticamente elevada, conduzindo a um mundo longínquo de luxo e de sonho, propício à evasão”. O culto à musicalidade e à beleza possibilitaria aos modernistas uma experiência transcendente que os colocaria em contato com o Absoluto. Recordamos que o modernismo na língua espanhola está ligado às vanguardas artísticas do século XX, não correspondendo ao modernismo português e brasileiro, mais ligados ao parnasianismo e simbolismo do século XIX. In: FERRAZ, Joyce Rodrigues. *Op. cit.*, p. 12-13.

³⁹ ASZYK, Urszula. *Entre la crisis y la vanguardia*. Varsóvia: Universidade de Varsóvia, 1995, p. 21.

⁴⁰ FERRAZ, Joyce Rodrigues. *Op. cit.*, p. 13.

⁴¹ HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. In: GUERRERO, Obdulio. *Op. cit.*, p. 25.

a crítica: pela revisão dos valores espanhóis diante do desastre nacional; pela revisão da literatura, buscando o valor humano encontrado nos primitivos e místicos hispânicos; pela abominação ao renascimento clássico; contra os escritores do período acadêmico e, até mesmo, contra os escritores do *Siglo de Oro*.

Os *noventayochistas* buscavam a alma da Espanha, a imagem de uma Espanha distinta daquela conhecida, um novo sentido da vida; eles buscavam na história o sentido do homem genuinamente espanhol, o homem ibérico. A fonte literária deixava de ser a clássica ou a barroca, passando a ser a dos primitivos hispânicos, por ser considerada mais próxima da raiz da alma espanhola, sem mistificação nem falsidades. Também o vocabulário e a sintaxe sofreram modificações, transformando-se em elementos mais flexíveis para a nova missão estética.⁴²

Segundo a visão de alguns estudiosos, os movimentos *noventayochista* e modernista não são totalmente contrários entre si, coincidiam em sua pregação pela reforma e procuravam investir na beleza e novidade estéticas. No entanto, enquanto os modernistas empenhavam-se na busca de uma renovação dos valores literários; os *noventayochistas*, utilizando o verso e a prosa, debruçavam-se também em questões político-sociais, fazendo crítica à sociedade e suas instituições. Simpatizantes intelectuais de diversas áreas participaram desses movimentos, entre eles: Miguel de Unamuno (1864-1936), poeta, ensaísta e novelista de grande influência nas letras espanholas; Pío Baroja (1872-1956), novelista que ingressou na “Real Academia Española” em 1935; o dramaturgo Jacinto Benavente (1866-1945), que recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1922; o novelista, crítico literário e dramaturgo Azorín, pseudônimo de José Martínez Ruiz (1873-1967), que foi deputado e membro da “Real Academia Española”; o poeta Antonio Machado (1875-1939); o poeta Juan Ramón Jiménez (1881-1958), que em 1956 recebeu o prêmio Nobel de Literatura e Valle-Inclán. Este período rico e fecundo na produção artística, cultural e intelectual espanhola deu início ao que ficou conhecido como “Idade da Prata”, cenário histórico-literário no qual se desenvolverão estes pródigos escritores, e no interior do qual Ramón del Valle-Inclán será considerado representante genuíno tanto do modernismo quanto do “noventayochismo” espanhol.⁴³

⁴² GARCÍA LÓPEZ, José. *Historia de la literatura española*. 7ª edição. Barcelona: Vicens Vives, 1962. In: GUERRERO, Obdulía. *Op. cit.*, p. 31-32.

⁴³ FERRAZ, Joyce Rodrigues. *Op. cit.*, p. 13-14.

2.2. Raízes e infância (1866-1877)

*Los Montenegro de Galicia descendemos de una emperatriz alemana.
Es el único blasón español que lleva metal sobre metal: espuelas de
oro en campo de plata. (Sonata de otoño, 1902)*

No intuito de conhecer melhor o autor e sua obra, comentaremos seu passado, que em trabalhos literários tentou recuperar, inventar, reconstruir e fantasiar. É sabido que sua família materna (Montenegro) e paterna (Valle) apresentavam em suas distantes origens ligações com a fidalguia galega. De pequeno, o autor ouvia histórias reais e lendárias, contadas por familiares e criadas da casa, cujas impressões lhe deixariam marcas profundas. Eram histórias ingênuas do bem contra o mal, em que o herói era carlista, seguidor dos ideais de Don Carlos, o infante conservador, apoiado como sucessor de seu irmão Fernando VII. Quando criança, Valle passou por conflitante realidade familiar que o fez refugiar-se na lenda de seus antepassados; em sua imaginação infantil, inventará uma grandeza que o presente lhe negava.

Assim, neste processo de recusa do presente e saudade do passado, a psicologia e a política se encontraram e forneceram as bases da simpatia de Valle pelo carlismo, pois a origem familiar e o destino de sua própria família lhe deram argumentos em favor da causa tradicionalista. Diferentemente, seu avô paterno foi de ideologia liberal; Carlos Luis del Valle-Inclán Malvido, capitão de granadeiros (soldados que lançam as granadas), foi acusado de um crime; condenado à pena de dez anos em cadeia na África, nunca chegou a cumpri-la, fugindo para Portugal. Ambas famílias provinham do tradicionalismo, porém, do lado materno, os Montenegros eram especialmente conhecidos por suas convicções carlistas, ou seja, tradicionalistas.⁴⁴

Consideramos importante mencionar a influência herdada de seu pai, homem de muito talento, com fama de erudito e de poeta, Don Ramón del Valle Bermúdez; nascido em 1823, provinha de uma família de tradição liberal que gozava de boa posição

⁴⁴ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Valle-Inclán - La fiebre del estilo*. Madrid: Espasa Calpe, 2002, p. 33-35.

econômica. De caráter inquieto, empreendedor e ideologia progressista, perdeu mais de uma fortuna. Casou-se por duas vezes: a primeira em 1849, com Ramona Montenegro Saco, mulher oito anos mais velha que ele; a segunda vez, com Dolores Peña y Montenegro, sobrinha da finada, com quinze anos de diferença; e foi às pressas, pois a moça estava grávida de oito meses. No primeiro enlace teve dois filhos e no segundo seis, sendo Valle o segundo deste último casamento. Seu pai foi um grande investidor para a construção das ferrovias em Portugal, entre 1863 e 1865, quando foi combatido pelo papa Pio IX que concluía: “camino de hierro, camino de infierno”.

Após a investida empresarial dedicou-se à política, chegando a ocupar o posto de governador de Pontevedra em 1889. Seu primeiro cargo foi de vereador; depois, atuando nas assembléias revolucionárias, foi eleito prefeito de Villanueva de Arosa, em 1868, sendo substituído pelo próprio sogro, seu inimigo ferrenho. Como porta-voz do Comitê Republicano de Villanueva, no início da I República em 1873, ficou profundamente frustrado com o triunfo da “restauración borbónica”, deixou a atividade política e retornou com gosto às atividades literárias e históricas, freqüentando os círculos culturais que havia abandonado em sua etapa política.⁴⁵

Valle Bermúdez, de redator e jornalista passou a proprietário, fundador e diretor do semanário *La voz de Arosa*. Escreveu colaborações para revistas madrilenhas e também se dedicou à arqueologia e à criação literária; seu poema *A la ría de Arosa* foi premiado em Santiago em 1875, e em 1884, foi nomeado correspondente da “Real Academia de la Historia”, falecendo em 1890. É provável que esta atividade cultural e literária tenha influenciado ligeiramente a vocação do filho Ramón, pois mesmo sendo a obra do pai de pequeno valor, sua vocação literária e seu prestígio despertaram em Ramón um desejo inegável de imitação do pai, tanto é que o estímulo paterno atingiu também ao irmão mais velho, Carlos, que publicou em 1894 o livro *Escenas gallegas*. Portanto, desde pequeno, nosso escritor se educou num ambiente que propiciava e prestigiava a escrita; prova disso são os poemas que ele plagiou de seu pai quando iniciava como colunista na imprensa mexicana.⁴⁶

Sobre seu pai constam bem mais informações; ao contrário, não há dados relativos a sua mãe. Além do já registrado, que casou grávida de oito meses, sabe-se

⁴⁵ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 36-39.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 39-40.

apenas que ficou debilitada depois do nascimento de Ramón, deixando-o com uma ama de leite, e que em 1892, um ano após a morte do marido, vendeu a casa de San Mauro e se instalou em Pontevedra até sua morte, ocorrida em 1911. Quanto aos assuntos familiares, Valle era um homem muito reservado, sempre foi contundente em negar-se a falar da infância, exceto em tom lírico ou lendário. O conflito familiar vivido desde criança, a tensa relação de seu pai com a família de sua mãe, o silêncio guardado sobre este problema e a ausência de referências a sua mãe, confirmam a tese de que sua infância não foi tão tranqüila, e que, de fato, era desapegado dos familiares, justificando a frase tantas vezes citada: “Yo, que en buena hora lo diga, jamás sentí el amor de la familia” (*Autobiografía*, 1903).⁴⁷

Villanueva, onde nasceu Valle-Inclán, fica localizada na região de La Tierra de Salnés, na Galícia, cujas características, geográfica, econômica e social, são muito próximas a de Foz do Douro, onde nasceu Raul Brandão. Villanueva está igualmente situada numa região de foz, só que do rio Umia, numa área chamada “foz de Arosa”, para dentro do continente 25 quilômetros, no vale do rio, e com suaves colinas banhadas por águas tranqüilas. Uma cidade marítima de menos de mil habitantes, também conhecida como Villanueva de Arosa, onde a maioria da população sobrevivia da pesca.

Foi neste local, onde o mar se harmoniza com a montanha, que Valle passou a sua infância. Villanueva era à época um exemplo de abandono das classes dirigentes e dos poderes públicos, que condenavam e perseguiam boa parte da sociedade galega, na segunda metade do século XIX. Esta região sempre foi marcada pela forte presença eclesiástica que manteve uma inegável influência religiosa e política sobre o povo. A cidade dispunha de precários sistemas de saneamento básico e educação, sem água nem iluminação, tinha uma minoria de famílias fidalgas, da qual pertenciam as famílias dos pais de Valle.⁴⁸

Desde a infância, o autor escutava histórias de terror ou de mistérios, aventuras e milagres, contadas pelas criadas, prática que era habitual de toda Galícia e da Tierra de Salnés. Eram relatos fabulosos e místicos misturados com recortes verossímeis e realistas que impregnaram a imaginação infantil do autor que, prematuramente, já manifestava atração pelo mundo fantástico e literário. Algumas destas narrações alimentaram relatos e

⁴⁷ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 41.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 41-43.

novelas do escritor desde o inicio de sua carreira até a maturidade. Valle-Inclán reconhece a dívida e agradece àquelas mulheres que lhe ofereceram elementos fabulosos e estímulos diversos para as suas histórias:

Tenía mi abuela una doncella muy vieja que se llamaba Micaela la Galana. Murió siendo yo todavía niño. Recuerdo que pasaba horas hilando en el hueco de una ventana, y que sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento las que ella me contaba, mientras sus dedos arrugados daban vueltas al huso. Aquellas historias de un misterio candoroso y trágico, me asustaron de noche los años de mi infancia y por eso no las he olvidado. De tiempo en tiempo, se levantan en mi memoria... (Prólogo de Jardín Sombrío, 1903)

2.3. A juventude (1877-1907)

Em 28 de julho de 1877, com 11 anos, Valle-Inclán ingressou no ensino secundário, no Instituto de Pontevedra; nesse mesmo Instituto inicia o ensino médio, vindo a terminá-lo em Santiago de Compostela, em 1885 aos 19 anos. No ano seguinte iniciou estudos de Direito na Universidade de Santiago de Compostela, influenciado pelo pai; porém, a cidade o seduzia mais que os livros e o campo mais que as aulas. Nos anos de 1886 a 1889, viveu e estudou, em companhia de seu irmão mais velho Carlos, em Santiago de Compostela; nessa época, Valle Bermúdez, seu pai, era secretário do governo em Pontevedra e, assim, os irmãos costumavam freqüentar as tertúlias literárias e participavam da vida intelectual e social da cidade. Na ocasião estava em voga o chamado “regionalismo gallego” na sociedade,⁴⁹ mas Valle era um centralista, defensor da unidade nacional, a ser garantida pela língua espanhola: “Hay que unificarlo todo, empezando por el idioma e imponiendo el castellano, que es el español...”. Naturalmente, os galegos se sentiram ofendidos,⁵⁰ mesmo assim, em suas intervenções no Ateneu de Santiago, ou no “Café del Siglo”, Valle dizia: “Pero es forzoso que el escritor gallego escriba en la lengua que le identifica con España y le sitúa en América”.⁵¹

Em 1888, Valle debutou na literatura com seu primeiro poema e seu primeiro artigo *Babel*, na revista *Café com Gotas*, de Santiago de Compostela. Em 1889, publicou o conto *A media noche*, na *La ilustración ibérica* de Barcelona. Nesses anos se interessou pelo esoterismo e fez amizade com o doutor Manuel Otero Acevedo, com quem colaborou em alguns experimentos parapsicológicos. Segundo é sabido, após a morte de seu pai em janeiro de 1890, mudou-se para Madri, onde sobreviveu às duras penas. No

⁴⁹ “Fenômeno social e político, que desenvolvia ao mesmo tempo duas correntes bem diferenciadas: uma de caráter mais liberal e progressista, representada por Manuel Murguía; e outra mais conservadora e tradicionalista, defendida pelo professor de Direito de Santiago, Alfredo Brañas, com quem Valle cursou alguma disciplina. Brañas defendia um projeto regionalista descentralizador que pretendia recuperar a essência do galego; quer dizer, propunha-se ao regresso de uma espécie de sociedade medieval tradicional, na qual se valorizava principalmente, tudo aquilo que impedia e atrasava economicamente e socialmente a Galícia”. In: ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 51-52.

⁵⁰ Dada a complexidade de Espanha, não é de hoje que encontramos neste país um sentimento divisório, particularidades e diferenciações históricas, culturais e lingüísticas em cada região ou como as chamam, *comunidades autónomas*, o que propicia, naturalmente, a vaidade pelo reconhecimento da identidade “nacional”, causa de muitas disputas internas e da discórdia espanhola. (Nota do Autor)

⁵¹ GUERRERO, Obdulio. *Op. cit.*, p. 42-45.

Heraldo de Madrid publicou o seu conto *El mendigo* (edição de 7 de junho de 1891) e no *El Globo* aparecem seis artigos seus, entre agosto desse ano e fevereiro de 1892; neste mesmo ano, não encontrando ambiente, prefere retornar a Pontevedra.⁵²

Assim que chega a Pontevedra, Valle decide definitivamente largar os estudos, a fim de decifrar e resolver, segundo ele, a incógnita “X” de sua vida; foi dessa forma que resolveu eleger o México. Um mês depois, em 12 de março, embarcou no navio *Havre*; no dia 8 de abril chega a Veracruz e, em poucos dias, já estava na capital. Esta permanência no México, exótica e fabulosa, conferiu-lhe uma marca registrada, pois no futuro, tendo se fixado definitivamente em Madri, sairá caminhando pelas ruas e pelos Cafés com um poncho e um grande chapéu mexicano. Na verdade, a escolha do México em particular deveu-se ao fato de ter sido terra de emigração galega, e naquela época, continuava ainda sendo um lugar propício para se fazer riquezas e viver aventuras. Sua intenção era aproveitar-se da hospitalidade de uns parentes que viviam ali para conseguir fazer fortuna ou tornar-se um homem do campo jornalístico. Recém-chegado à cidade do México, contagiado pelos aguerridos espíritos mexicanos, deu provas de sua habilidade para fazer-se notar e criar polêmicas. O diário *El tiempo* publicou, no dia 12 de maio de 1892, uma carta assinada com o pseudônimo “Óscar”, por meio da qual atacava os *gachupines* (pessoas estabelecidas no México, de origem espanhola); para promover-se, o próprio Valle dirigiu-se ao diretor do jornal, exigindo um duelo com aquele que se escondia por trás do nome de “Óscar”. Além desta, meteu-se no México, em confusões diversas por várias vezes, levou uma surra, ficou preso e foi multado.⁵³

Instalado na capital, e com o apoio de parentes, Valle começou a colaborar em seguida no *El correo español*, porta-voz da colônia espanhola da cidade, e quase ao mesmo tempo no *El universal*, jornal no qual ingressou graças a uma carta de apresentação. Na redação deste importante jornal entrou em contato com boa parte da intelectualidade daquele país. Em novembro de 1892, voltou para a Veracruz, convidado para co-dirigir um diário da colônia espanhola daquela cidade chamado *La crónica mercantil*. As colaborações na imprensa mexicana, as quais conhecemos por intermédio do livro do professor Fichter, foram a forma de garantir-lhe o sustento durante os doze meses em que viveu no país; e desta aventura, começou a lucubrar sobre eventuais

⁵² ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 250.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 58-60.

vacilações a respeito do caminho que tomaria em sua carreira de escritor: jornalismo ou literatura.

Entre os meses de abril e agosto deste ano, na capital asteca, chegou a publicar trinta e seis artigos, os quais dividiam-se entre os trabalhos de reportagem jornalística com relatos e os contos propriamente literários; mas a partir de um determinado momento parece ter-se inclinado para a literatura, pois passou a assinar os trabalhos literários com o seu nome artístico: Ramón María del Valle-Inclán,⁵⁴ recuperando o sobrenome composto da família paterna, enquanto deixava o resto de seus trabalhos sem assinar, ou mesmo adotando um pseudônimo. Ao visitar o país pela segunda vez em 1921, afirmou: “México me abrió los ojos y me hizo poeta. Hasta entonces yo no sabía qué rumbo tomar. Hallé mi propia libertad de vocación después de haber pasado por algunas vacilaciones”.⁵⁵

Em 25 de março de 1893, Valle embarcou de volta a Espanha, fez uma breve parada em Cuba, chegando à sua pátria natal um mês depois. A partir de então, viveu em Pontevedra com sua família e passou a frequentar na cidade os círculos literários; principalmente, os ocorridos na *Casa del Arco*, centro da vida literária, propriedade de Jesús Murais, onde havia uma biblioteca de especial interesse para nosso autor. Nesta casa, o jovem escritor assistiu a muitas reuniões literárias e utilizou-se da biblioteca, que costumava estar em dia com as vanguardas da época. Foram dois anos decisivos para a sua formação literária, de abundantes leituras na Biblioteca dos Murais, onde recebia as revistas mais importantes do exterior (sobretudo vindas de Paris) e leu intensamente sobre literatura francesa simbolista e decadentista. Seguramente, uma fonte mais completa para a formação modernista de Valle,⁵⁶ pois se dedicou a escrever e reescrever relatos que formariam o primeiro livro: *Femeninas. Seis historias amorosas*, publicado em 1895, e notadamente influenciado por Eça de Queirós (1845-1900) e D’Annunzio (1867-1916).⁵⁷

⁵⁴ “Mudar o nome não é detalhe sem importância, ao contrário, expressa uma atitude “artística” modernista, quer dizer, anti-realista e antiburguesa: a de transformar sua vida em uma obra de arte, a de reivindicar para si e para sua obra a mentira e a ficção, a fábula e a lenda. A partir desse momento, Valle y Peña será literariamente – para sempre – Valle-Inclán”. In: AZNAR SOLER, Manuel. *Modernismo y 98. Primer Suplemento. Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 2001, p. 265.

⁵⁵ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 60-62.

⁵⁶ GUERRERO, Obdulía. *Op. cit.*, p. 52-53.

⁵⁷ “Além de traduzir Eça de Queirós para o espanhol, Valle-Inclán imitava-o na forma; no entanto, a mescla de religiosidade e radicalismo que diferencia *Sonatas* deriva de Barbey d’Aurevilly (1808-1889), cujas seis *Diaboliques* representam as seis *Femeninas*”. In: DE LA SERNA, Juan Hurtado. & GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel. *Historia de la literatura española*. 6ª edição. Madrid: Saeta, 1949, p. 939-40.

Segundo o *Diario de Pontevedra*, Valle-Inclán chegou em Madrid no dia 16 de abril de 1895. Estrategicamente desta vez, trazia sua recente obra *Femeninas* e um modesto cargo no “Ministerio del Fomento”, arranjado por um amigo da época estudantil de Santiago, Augusto Gonzáles Besada, político destacado do partido conservador. Com baixa renda passou por vários apuros para sobreviver, porém não deixava de freqüentar os Cafés e tertúlias madrilenhas, onde fez amizades com escritores e artistas. Mesmo em condição precária, escreveu o segundo livro *Epitalamio*, publicado em 1897 por conta própria, e também numerosos relatos que formariam *Sonatas*, sua obra mais acabada dentro da estética modernista do final do século.⁵⁸

Nesta época, nosso autor tomou uma decisão que condicionou sua futura trajetória literária: dedicar-se exclusivamente à literatura. Naqueles tempos, a maioria dos escritores colaborava na imprensa jornalística, era a única forma digna de sobrevivência, mas isso implicava em uma série de servidões, as quais Valle não queria submeter-se. Os trabalhos jornalísticos punham em perigo dois valores que para ele eram inquestionáveis: sua independência espiritual e sua vontade de estilo. Seguro de sua posição, Valle só publicará na imprensa algumas críticas literárias e fragmentos de suas próprias criações.⁵⁹

Em Madri, Valle crescia ante as adversidades, convencido de que o esforço de criar sua obra merecia todos os sacrifícios. Deu-se conta de que para triunfar era preciso ser conhecido pela gente. Chegou a ser mais popular que seus escritos impressos, por sua figura atípica: esquelético, barba e cabelos longos, óculos, indumentária esquisita, seu declarado gosto pelo ocultismo, a mística e o haxixe, completavam a imagem de um dândi pobre, mas aristocrático, com pinta de faquir. Tinha a experiência que não bastava publicar em jornais e revistas de certo prestígio literário como *El país*, *Don Quijote*, *Blanco y negro*, pois já o havia feito antes de sua chegada a Madri. Sabia que não se alcança notoriedade pública apenas com a pena, nem com jornais nem livros, era imprescindível alcançar a atenção do público, converter-se ele mesmo em obra; tinha que conquistar a rua e, sobretudo, os cafés, seu espaço mais prestigioso.

O café era o maior difusor da época, o espaço de ressonância para pôr em circulação mensagens, para fazer-se ouvir e, logicamente, para ser conhecido. Tanto assim

⁵⁸ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 68-71.

⁵⁹ RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.) *Ramón María del Valle-Inclán. Taller de investigaciones valle-inclanianas*. Madrid: Eneida, 2000, p. 16.

que o café foi para Valle-Inclán lar, escritório, escola de democracia, teatro e parlamento, onde representava seu papel de aspirante literário. Foi no café que nosso escritor conheceu seus melhores amigos daqueles difíceis momentos iniciais: o novelista e pintor, irmão de Pío, Ricardo Baroja, o mais anarquista; Ruiz Contreras, seu protetor e Jacinto Benavente, responsável por introduzi-lo nos circuitos teatrais.⁶⁰

Desde que chegou em Madri, Valle foi encaminhando seus passos em direção ao teatro, primeiro como ator, depois como autor e diretor artístico. Foi seu amigo Benavente quem lhe proporcionou seu debute como ator, ao interpretar o papel de Teófilo Everit, em sua comédia de costumes urbanos, *La comida de las fieras*, estreada no dia 7 de novembro de 1898, no Teatro da Comédia. Não se sentindo plenamente satisfeito, apesar das boas críticas, Valle preferiu abandonar as representações. No início de 1899, voltou a representar um pequeno papel em uma única apresentação; tratava-se de uma adaptação para teatro da novela naturalista de Alphonse Daudet (1840-1897), *Les rois en exil*, feita por seu amigo, Alejandro Sawa (1862-1909) em homenagem a Daudet, falecido em 1897. De qualquer modo, acreditamos que sua fugaz passagem pelos palcos lhe serviu para aumentar seu conhecimento prático, sua lenda e sua popularidade em Madri.⁶¹

Em 1899, Rubén Darío volta a Madri como correspondente do *La nación*, e Valle pode conhecê-lo nas tertúlias madrilenas. A partir desse momento, nicaraguense e galego estabelecem pródiga amizade. Entretanto, em 24 de julho deste mesmo ano, no “Café de la Montaña” ocorre um episódio bizarro: Valle-Inclán brigou com outro amigo, o jornalista Manuel Bueno, que revidou com sua bengala, produzindo graves lesões no braço do escritor, obrigando-o a amputá-lo.⁶² Na ocasião, Benavente idealizaria uma forma de homenagear Valle-Inclán, de apoiá-lo moralmente e financiar-lhe a compra de um braço ortopédico. Junto com alguns amigos, Benavente promoveu a estréia da

⁶⁰ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 74-78.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 83-85.

⁶² Na tertúlia do “Café de la Montaña” daquele dia, se discutia sobre um duelo pendente entre dois conhecidos do grupo. O jornalista Manuel Bueno e alguns outros escutavam o seguro discurso de Don Ramón, desde a mesa ao lado. De repente, num momento da discussão, Manuel Bueno interveio para contradizê-lo e a conversa se encrespou; ofendendo-o, Valle ameaça-o com uma garrafa e lhe arremessa os copos da mesa. Bueno se defendeu como pôde, dando-lhe bengaladas. O que era simples rixa, teve graves conseqüências; além de uma ferida na cabeça que sangrava bem, os golpes no antebraço esquerdo fragmentaram o osso em pedaços muito pequenos, provocando-lhe numerosas feridas internas. Em 12 de agosto, na casa de saúde de Santa Tereza, o doutor Manuel Barragán lhe amputou o braço gangrenado. Apesar do acidente, reconciliou-se com Bueno e a amizade de ambos cresceu. Bueno colaborou com Valle na adaptação de obras teatrais e participou da homenagem que a revista *La pluma* dedicou-lhe na década de vinte. In: ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 11-12.

primeira obra teatral de Valle, *Cenizas*, no Teatro Lara (07.12.1899),⁶³ produzida pelo grupo Teatro Artístico, com o qual trabalhava Benavente. Com o mesmo objetivo, apresentou-se a comédia em um ato de Benavente, *Despedida cruel*, em cujo elenco figuravam Josefina Blanco (sua futura esposa), Martínez Sierra e o próprio Benavente. A função teatral anunciada como beneficente registrou lotação total, porém a obra de Valle-Inclán teve fraca acolhida do público e a crítica nem sequer fez referência a ela.⁶⁴

Em princípios de 1900, Valle ainda continuava a viver a duras penas; para comer traduziu *La condesa romani*, de Alexandre Dumas (1802-1870), e uma adaptação novelesca da obra teatral *La cara de Dios*, do dramaturgo Carlos Arniches (1866-1943), que se publicou em formato de fascículos. Graças ao seu amigo Ruiz Contreras mudou-se para o mesmo edifício em que vivia o socialista e catedrático de psicologia, o doutor José Verdes Montenegro; este por sua parte, apresentou-lhe a José Ortega Munilla, pai de Ortega y Gasset, diretor do *Los lunes*, suplemento do jornal *El imparcial*, que convidou Valle para publicar artigos semanais.

Dessa forma, ser colaborador do *El imparcial* representou um grande avanço na sua carreira literária; pela primeira vez, dava resposta aquele desafio que travara consigo próprio ao regressar do México: prescindir do jornalismo completamente para dedicar-se por inteiro à literatura. Suas colaborações em *Los lunes* foram sempre de caráter literário, relatos ou contos sobre tudo, poesia ou diálogos dramáticos em algumas ocasiões. Nesse ínterim, Valle enviou seu conto *Satanás* a um concurso organizado por *El liberal*, que não resultou premiado, mas recebeu alguns elogios.⁶⁵

Além de colaborar em *La correspondencia de España* e escrever nas revistas *Electra* e *Juventud*, em 1901, Valle também traduziu para a língua espanhola as obras: *El crimen del padre Amaro*, *La reliquia* e *El primo Basilio*, de Eça de Queirós; *La condesa Romani*, de Alexandre Dumas; *Las chicas del amigo Lefèvre*, de Paulo Aléxis; *Flor de pasión*, de Matilde Serão, além da citada adaptação novelesca do drama *La cara de Dios*,

⁶³ Por coincidência, os dois autores, Valle-Inclán e Raul Brandão, estréiam suas primeiras peças no mesmo ano de 1899: a citada *Cenizas*, que mais tarde se converteu em *El yermo de las almas* e *A noite de Natal*, de Brandão; ambas com vertentes realistas. (Nota do Autor)

⁶⁴ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 86-87.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 88-89.

de Arniches.⁶⁶ Em janeiro desse ano, sofrera um acidente que resultou no ferimento de uma perna; com uma pistola que carregava na cintura, acertou o próprio pé quando cavalgava em terras de *La Mancha* com seu amigo Ricardo Baroja; os dois andavam em busca de minas de prata. Depois de operado, durante o repouso de três meses, Valle aproveitou para abordar um projeto narrativo que há tempos dava voltas em sua cabeça, *Sonata de otoño*, publicado no formato livro em 1902.

Além de ser o primeiro “milagro musical” de sua arte literária, *Sonata de otoño* cria o terceiro “Don Juan” das letras espanholas. Adicionando ao Don Juan trágico e barroco de Tirso de Molina o romântico Don Juan da comédia de Zorrilla (1855-1931), Valle cria um novo Don Juan, espelho do decadentismo de seu tempo, unindo a perversidade de Casanova com um pouco de ironia e de contrição.⁶⁷ Esta foi a primeira aparição das memórias amorosas do “ya muy viejo... Marqués de Bradomín. Un donjuán admirable... Era feo, católico y sentimental”, seu personagem mais conhecido e ilustre, considerado pela crítica como o seu *alter ego* mais acabado por completo. Seguiram após *Sonata de otoño*, outras três novelas que foram publicadas nos anos sucessivos: *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904) e *Sonata de invierno* (1905); as quatro novelas levavam como subtítulo *Memorias del Marqués de Bradomín*, e constituíam uma tetralogia em torno da vida amorosa deste personagem, figura quase constante em toda sua obra.⁶⁸

Com o conto *¡Malpocado!*, Valle se apresentou novamente no concurso de contos oferecido pelo *El liberal* no ano de 1902, e outra vez, não teve sorte; sem acordo entre os membros do júri, ninguém ocupou o primeiro posto, e concederam-lhe o segundo prêmio. No júri encontrou-se com o dramaturgo moralista José Echegaray (1832-1916), que já o conhecia de outros tempos, todavia, a partir desse episódio, Valle declara abertamente ser seu inimigo, ainda que anteriormente sentisse admiração pelo homem e sua obra. Eram os tempos das tertúlias no “Nuevo Café Levante”, que aglutinava as figuras mais relevantes do momento em Madri, além dos forasteiros que passavam pela

⁶⁶ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española VIII (8º). Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2001, p. 611.

⁶⁷ GOMÉZ DE LA SERNA, Gaspar. “Prólogo”. *Obras escogidas de Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Aguilar, 1971, p. 18.

⁶⁸ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 92-95.

capital, como Rubén Darío, Santos Chocano, Jacques Chaumié, Schmitz etc.; assim como os pintores de maior projeção, como A. Miguel Nieto, Ricardo Baroja, Zuloaga, Romero de Torres, Penagos, Rusiñol e inclusive Matisse e Diego Rivera, quando visitaram a cidade. Em 22 de fevereiro, *La ilustración española y americana* publicou seu artigo “Modernismo”, e *Sonata de otoño: Memorias del Marqués de Bradomín* apareceu em forma de livro, com dedicatória a Armando Palacio Valdés; a esse respeito, Rubén Darío dedica-lhe o “Soneto autumnal al Marqués de Bradomín”.⁶⁹

Em 1903 passou a ser colaborador de *El globo*, convidado pelo seu amigo Azorín, que era redator deste jornal; publicou numerosos relatos breves, muitos deles reelaborações de outros já publicados, com correções de estilo e com diferente título, na clara finalidade de tirar o maior proveito da sua escrita. Neste ano, saiu a primeira edição de *Jardín umbrío* e *Corte de amor, florilegio de honesta y nobles damas*; e também publicou *Sonata de estío*. Valle-Inclán começava a passar temporadas alternadas em Aranjuez, dedicando-se mais exclusivamente à conclusão de *Flor de santidad*. Em *Alma española*, apareceu sua famosa e imaginária *Autobiografía*, exemplo de autoficção e mitomania. Já em 1904, Valle publica *Flor de santidad. Historia milenaria* e também traz à estampa *Sonata de primavera*.

Em 1904, José Echegaray Erzaguirre recebe o prêmio Nobel de Literatura, e tal fato provocou uma grande polêmica social e literária na Espanha entre dois ramos opostos: os que felicitavam a entrega do prêmio e os que se uniam contra o dramaturgo, símbolo de ranço na literatura espanhola. No ano seguinte (1905), Valle encabeçou junto com seu amigo Azorín um protesto contra a homenagem feita a Echegaray. Neste mesmo ano publicou *Sonata de invierno* e *Jardim novelesco. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*.⁷⁰

Na primeira edição de *Sonata de invierno*, lemos na dedicatória: “Para unos ojos tristes y aterciopelados (macios como veludo)”; apesar da falta de dados, os estudiosos acreditam que tenha sido dirigida a Josefina Blanco. A atriz já era conhecida de Valle desde sua primeira tentativa frustrada como ator, e atuaram juntos em 1898, na estréia da obra de Jacinto Benavente, *La comida de las fieras*. Novamente, atriz e autor se aproximam, em 1905, nos ensaios da obra teatral de Valle *El Marqués de Bradomín*; a

⁶⁹ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 91, 252 e 253.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 92, 98 e 253.

estréia do drama ocorreu em 26 de janeiro de 1906, no “Teatro de la Princesa”, e no elenco figurava Josefina Blanco. No dia 24 de agosto de 1907, casam-se na paróquia de “San Sebastián”, na rua Atocha, e no Registro Civil de Madri. Segundo informa a ata de matrimônio, Josefa María Ángela Blanco tinha 28 anos, não comprovados, e Valle-Inclán, 41. O casamento teve importância decisiva na vida e obra de Valle, operando nele uma mudança definitiva em todos os sentidos, pois melhorou sua qualidade de vida e a melhora geral criou as condições necessárias para o desenvolvimento criativo de sua obra literária.⁷¹

⁷¹ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 103-106.

2.4. A maturidade (1907-1930)

Antes do casamento, no início de 1907, Valle publicou *Águila de blasón. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas*, que havia aparecido no ano anterior em fascículos na revista *España nueva*. Também publicou *Aromas de leyenda. Versos en loor de un santo ermitaño, El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos e Historias perversas*. No dia 2 de março, Valle assiste a apresentação de sua peça *Águila de blasón* pela companhia de Matilde Moreno y Francisco García Ortega, no Teatro Eldorado de Barcelona.⁷²

No ano seguinte ao casamento, em 1908, nasce sua primeira filha, batizada María Concepción Margarita Carlota, em homenagem à filha do infante Don Carlos; seguiram-se outros cinco filhos: Joaquim Maria, Carlos Luis, Maria de la Encarnación Beatriz, Jaime Clemente y Maria Antonia. Justamente neste ano, surgem as primeiras notícias seguras de que contraíra úlcera estomacal, e esta o acompanharia por boa parte de sua vida. Porém casado, Valle pareceu ter descoberto caminhos novos para sua obra e, especialmente, um sistema de trabalho mais eficiente; prova disso encontramos na elaboração de *Romance de lobos. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas*, a qual escreveu em vinte dias e publicou em 1908; no mesmo ano, também publica nova versão de *Cenizas*, intitulada *El yermo de las almas. Episodios de la vida íntima*.⁷³

Nesta ocasião, Valle iniciou a publicação de uma trilogia narrativa cuja temática tratava da guerra civil em Galícia, chamada *Guerra carlista*.⁷⁴ *Los cruzados de la causa. La Guerra carlista*, volume I, de 1908, foi a primeira novela publicada, marcando um dos momentos de máxima adesão à “causa”, concebida como obra de criação literária, além de um instrumento de ação política. Em 1909, morre o pretendente legítimo e autoproclamado Carlos VII; em junho, Valle realizaria a primeira de uma série de viagens

⁷² ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 253-254.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 111-115, 124.

⁷⁴ “Entre 1909 e 1911, produziu-se a aproximação do escritor com o carlismo, uma opção política, cujo programa resumia-se no lema *Dios, Patria, Fueros y Rey*, portanto, tradicionalista. Valle se declarava carlista militante, pois de certa maneira o carlismo supunha uma oposição: aos novos valores da sociedade industrial, à sociedade burguesa, ao sistema parlamentarista e ao centralismo político; nesse sentido, as propostas carlistas coincidiam com as de Valle-Inclán”. In: RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.) *Op. cit.*, p. 25.

e permanências em Navarra, considerada um reduto carlista. Visava, especialmente, conseguir informações para a terceira novela da trilogia, *Gerifaltes de antaño. La Guerra carlista. Volume III*, e acrescentar, se julgasse necessário, os últimos retoques da segunda, *El resplendor de la hoguera. La Guerra carlista. Volume II*, que embora tenha sido publicada em fascículos, ainda não havia saído em forma de livro. Pretendia recolher depoimentos diretamente dos protagonistas da Guerra e, ao mesmo tempo, impregnar-se da atmosfera dos lugares e de tudo aquilo que não se podia encontrar nem nos livros nem nos arquivos. Somando-se a isto, publicou as coleções de relatos *Cofre de sándalo e Historias de amor*; apareceu também a edição de *Una tertulia de antaño*.⁷⁵

As peças *La cabeza del dragón*, farsa infantil, e *Cuento de abril. Escenas rimadas de una manera extravagante*, teatro poético, estrearam entre 5 e 19 de março de 1909, no Teatro de la Comedia de Madrid. Em 1910, Valle chega à América do Sul, desta vez com o cargo puramente simbólico de diretor artístico, em turnê para Buenos Aires, com sua esposa, atriz da companhia Ortega-Moreno. Chegaram em 22 de abril de 1910; nos meses de junho e julho, Valle-Inclán ministrou conferências no Teatro Nacional sobre: “El arte de escribir”, “Los excitantes”, “Modernismo” e “La España antigua”. Em Buenos Aires, apresenta-se também em turnê a companhia teatral de Guerrero y Mendonza; Valle e Josefina por desentendimentos com a outra, unem-se a esta e seguem para o Paraguai, Uruguai, Chile e Bolívia, de maio a novembro de 1910. No regresso a Espanha, Valle prossegue com Guerrero y Mendonza, acompanhando-os em viagens por Valência, Barcelona, Zaragoza, Pamplona, San Sebastián e Bilbao. Ainda, em 1910, antes de sair em turnê, publica *Las mieles de rosal*, antologia de textos diversos que se referem a Galícia; *La corte de Estella* na revista *Por esos mundos*, além do livro *Cuento de abril*.⁷⁶

Durante a primavera e o verão de 1911, Valle realizou uma viagem organizada pela “Comuni3n Tradicionalista-Monárquica”, que o levou às principais cidades e regi3es onde o partido “jaimista” estava mais presente: Valencia, Cataluña, Zaragoza, Navarra, Guipúzcoa e Vizcaya; e comprovou de perto a vitalidade da sua organiza33o política. Como resultado dessa viagem, saiu o primeiro diagnóstico-programa político de Valle sobre a situa33o da Espanha à época da “restauraci3n”. Paralelamente às viagens políticas, Valle acompanhava sua esposa em turnês por várias cidades espanholas com a companhia

⁷⁵ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Crist3bal. *Op. cit.*, p. 120 e 254.

⁷⁶ GUERRERO, Obdulia. *Op. cit.*, p. 85-87.

de Guerrero y Mendonza. Numa dessas turnês estreou *Voces de gesta. Tragedia pastoril*, primeiramente em Valência e logo depois, em Barcelona, no dia 18 de junho de 1911, no “Teatro Novedades”. Durante esta época, falece a mãe de Valle, que preferiu, logo após a turnê, retirar-se em Navarra com a família para descansar e continuar, entre outras obras que escrevera pela metade, a terceira novela da *La Guerra carlista. Gerifaltes de antaño. Volume III*, assim como a obra teatral *La marquesa Rosalinda*, que estrearia no ano seguinte sob a direção da companhia de Maria Guerrero e seu marido.⁷⁷

Segundo Obdulia Guerrero, Valle escreveu em 1911 o poema intitulado *A la luna*, que foi publicado na revista *Nuevo mundo* de Madri. Trata-se de um monólogo de Pierrot, e este poema ganha especial interesse, conforme a escritora, na medida em que mescla elementos modernistas e “esperpênticos”, seu futuro estilo.⁷⁸

Em 1912, com a mesma companhia, estrearam *Voces de gesta*, no “Teatro de la Comedia” de Madri, no dia 26 de maio; e três semanas antes, em 5 de maio, no “Teatro de la Princesa” de Madri, *La marquesa Rosalinda*. Esta última peça marcava uma primeira tentativa de Valle de unir o lírico ao grotesco; o próprio rei Alfonso XIII assistiu à estréia, encarou com atitude liberal a crítica alegórica implícita e reconheceu que gostou da peça, entretanto, não convidou o autor a subir no palco real depois de sua apresentação, como era habitual. *La marquesa Rosalinda* funcionara muito bem. Caiu, de fato, no agrado público mais que qualquer outra de suas peças. No entanto, Valle não se convenceu da interpretação de um dos donos da companhia, o famoso ator e produtor, Diaz de Mendonça, que fazia o papel do rei Carlino, o que gerou o distanciamento de ambos e a futura ruptura. O desfecho com a companhia afetou a economia dos Valle, pois os rendimentos de Josefina como atriz eram os mais seguros e contínuos. Novamente, a concepção irredutível do que deveria ser seu teatro, aliado a sua incapacidade de negociar e a intransigência conduziram Valle a viver mais uma situação dramática.⁷⁹

No verão de 1912, Valle isolou-se em Galícia, a fim de concluir o drama *El embrujado*, o qual não recebeu autorização para estreiar no “Teatro Español” de Madri, pelo seu diretor Galdós. Neste ano, também saiu a publicação de *Voces de gesta*, e Valle

⁷⁷ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 143-147.

⁷⁸ GUERRERO, Obdulia. *Op. cit.*, p. 87-88.

⁷⁹ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 148-149.

assinou um contrato com a casa editorial madrilenha Pelado, Páez y Cía., que se comprometeu em publicar suas obras completas com o título de *Opera omnia*.⁸⁰

Desde que se transferiu para a Galícia em 1912, até 1925, época em que regressará a Madri, Valle e sua família residiram em diferentes lugares da “ría de Arosa”, terra natal; evidentemente, a região exigia menos gastos que a capital, trazia-lhe boas recordações e, sobretudo, era bem mais tranqüila para escrever. No entanto, Valle não rompeu com Madri, não podia fazê-lo, sua carreira literária dependia da capital, não deixando de ir e vir, e de ficar longas temporadas na capital. Acredita-se que este vai-e-vem entre ambos espaços, ou seja, o distanciamento físico, seja uma das chaves de compreensão de sua literatura e, em especial, deste período crucial, da gênese de sua obra mais importante que aflorará em 1920.⁸¹

Valle teve os primeiros sintomas de sua doença na bexiga em 1913; nesse ano, iniciou-se a publicação de suas obras completas, *Opera omnia*. No ano seguinte, em Madri, nasceu o segundo filho do casal, o primeiro varão, no dia 28 de maio de 1914, trazendo muita alegria, principalmente ao pai, que por razões ancestrais desejava um filho para transmitir sua herança e sobrenome. No entanto, três meses depois, em 31 de agosto, um imprevisto golpe de vento movimentou violentamente uma porta, que deu na cabeça do bebê. Depois de um mês de agonia, e ante a impotência dos médicos, a criança morreu no dia 29 de setembro. Josefina expressou sua vontade de ser enterrada na mesma tumba, como realmente aconteceu, em 1959. E Valle ficou literalmente destroçado, pois, segundo consta, o acidente fatal ocorrera quando ele estava fora de casa, atendendo seus negócios editoriais e literários, e por esta razão desenvolveu um tremendo sentimento de culpa. O documento mais emotivo e relevante que conhecemos, aparece na carta que escreveu a Ortega y Gasset no dia 2 de outubro: “No le escribí antes, porque no han faltado dolores y desazones. Hace dos días enterré a mi hijito. Dios Nuestro Señor me lo llevó para sí. Há sido el mayor dolor de mi vida. [...] Estoy acabado. Esto es horrible. ¡Que no sepa usted nunca de este dolor! La casa se me viene encima, y tampoco quiero, por ahora, volver a Madrid, donde nació mi niño hermoso que se murió”.⁸²

⁸⁰ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 149-150, 255.

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 153-156.

⁸² *Idem, ibidem*, p. 156-163.

Ainda no ano de 1914, Valle publicou *La cabeza del dragón* e *Jardín umbrío* em *Opera omnia*. No mesmo ano, em agosto, a Alemanha declarava guerra a França, avançando sobre este país e ocupando algumas regiões fronteiriças; ameaçava chegar a Paris. Os intelectuais e escritores espanhóis dividiram, então, em “germanófilos” e “aliadófilos”; a sociedade também seguiu o mesmo exemplo e se repartiu. A guerra criou algumas tensões no país, mas nunca foram graves, não passaram de discussões nos Cafés. Segundo alguns historiadores, a vida na Espanha correu seu curso habitual, a neutralidade de Espanha na Primeira Guerra Mundial rendeu-lhe certos benefícios, havendo nestes anos hostis certa sensação de prosperidade econômica.

Durante o conflito, Valle tomou parte dos chamados “aliadófilos”, rompendo com os “germanófilos”. Junto com outras personalidades do mundo cultural espanhol como Unamuno, Azaña, Pérez de Ayala, Galdós, Machado, Maestu, Azorín e outros (a maior parte da sua geração, com exceção de Baroja e Benavente, que se declaravam “germanófilos”), Valle promoveu o “manifesto de los intelectuales”, que em realidade se chamava *Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas (Palabras de algunos españoles)*, que ratificava o apoio expresso aos aliados, publicado em 5 de julho de 1915 no jornal *El liberal*.⁸³ Neste mesmo ano, a companhia de Margarita Xirgu estreou *El yermo de las almas* (1908), obra que a atriz acreditava ser a mais adequada para os gostos dominantes. É relevante o fato de que Valle não assistiu à estréia em Barcelona, nem permitiu que a atriz a representasse em Madri. Depois de mais este episódio, em que se arrastava um constante desacordo entre o autor e o teatro comercial, resolveu afastar-se definitivamente; assim se iniciou um largo exílio cênico do teatro valle-inclaniano.⁸⁴

No começo de 1916, Valle publicou *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, obra em que se debruçara nos últimos dois anos; o livro sintetiza seus pressupostos estéticos modernistas e antecipa algo da poética pessoal de sua maturidade: o quietismo⁸⁵ estético, cuja primeira expressão literária será *La media noche. La lámpara maravillosa* é possivelmente sua obra de conteúdo mais darioniano; coincidentemente, falecia seu amigo Rubén Darío, em Nicarágua, em 6 de fevereiro de 1916. Em maio,

⁸³ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 165-166, 256.

⁸⁴ RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.) *Op. cit.*, p. 32.

⁸⁵ [Do fr. *quiétisme*] s. m. “Doutrina mística especialmente difundida na Espanha e na França no século XVII, segundo a qual a perfeição moral consiste na anulação da vontade, na indiferença absoluta, e na união contemplativa com Deus”. In: *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Valle foi convidado pelo governo da República Francesa para visitar a frente de batalha e suas famosas trincheiras, em razão de seu destacado e fiel apoio às tropas aliadas; viajou como encarregado da *Prensa latina* e representante do *El imparcial*, com o qual havia se comprometido a escrever crônicas da guerra para publicá-las em *Los lunes*. Nesta ocasião, visita Paris, a cidade luz, pela primeira vez, ficando deslumbrado; hospedou-se na casa de seu amigo e primeiro tradutor de suas obras ao francês, o deputado Jacques Chaumié.

O contato com a frente de batalha foi breve, porém intenso e decisivo, tanto no plano moral como no estético: uma revelação. Valle despertou muita admiração entre os aviadores franceses, pois vestido de maneira bélica, criou um ambiente de confraternização; seguraram-lhe durante dois dias; foi numa noite dessas que aconteceu o suposto vôo de Valle sobre o campo de batalha e a frente das trincheiras. Esta experiência do vôo noturno, se verdadeira ou imaginária, concluiu-se, constituiu o fundamento do achado narrativo que experimentou nas crônicas enviadas para *El imparcial* e depois no livro; a partir delas publicou, em 1917, *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*. Regressando a Espanha, ainda em 1916, Valle encontrou tempo para lecionar Estética na “Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando de Madrid”, apesar de só ministrar dois cursos. Por fim, neste ano, consegue realizar seu antigo sonho de ser agricultor, alugando o solar “La Merced”, próximo de “Puebla de Caramiñal”, na Galícia.⁸⁶

Entre 1917 e 1918, a Europa passou por sérios momentos de convulsão. O fim da Primeira Guerra Mundial transformou os mapas europeus e o triunfo da revolução bolchevique na Rússia espalhava suas ideologias. Ao final do conflito, entre outras conseqüências, surgem a perda da fé no homem e a formação dos “ismos”, que no caso de Valle estarão bem representados por *La pipa de kif. Versos* (1919). O ano de 1917, para Valle, foi pessoalmente significativo pela alegria advinda do nascimento de Carlos, o seu terceiro filho; para a Espanha, também foi de crucial importância, pois surgiram demonstrações abertas contrárias ao regime da “restauración”. Neste ano aceleraram-se os acontecimentos políticos que começavam a minar em profundidade os fundamentos da “restauración borbónica”: greve geral, a guerra de África, o levante dos militares, o crescimento dos movimentos de esquerda.⁸⁷

⁸⁶ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 167-169, 173-174, 256.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 175-176, 256.

Em 1920, nasce sua filha María de la Encarnación, e Valle passa a colaborar com Cipriano Rivas Cherif no “Teatro de la Escuela Nueva”. Neste ano, tem início a fase a que os estudiosos chamam de “segunda época de Valle-Inclán”, momento em que ele operará um brusco giro em sua arte, que o conduziu à estética do desprezo do mundo.⁸⁸ Também importante pelo número de publicações, tanto em livros como em revistas, a *Farsa de la enamorada del rey*, alinha-se à estética de sua primeira etapa. Em *El pasajero - Claves líricas*, a métrica da poesia modernista reaparece, surge novamente o obcecante fantasma de Rubén Darío, só que na composição destes poemas entram outros fatores de natureza pictórica, somada à preocupação com o cubismo; *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea* tem como protagonista o povo galego, utilizando-se da poesia popular, da épica popular, do drama do povo e com embasamento histórico, revela-se aqui o poeta, o dramaturgo e o historiador Valle; em *Farsa y licencia de la reina castiza*, publicada na revista *La pluma* (Madri, nºs 3 e 5, agosto e outubro de 1920) já é clara a presença da estética “esperpéntica”, conceito que iremos esclarecer e nos aprofundar no capítulo destinado ao teatro. E que, em *Luces de bohemia. Esperpento* (Madri, 31 de julho a 23 de outubro de 1920), já aparece mais bem definido.⁸⁹

Em 1921, surgiu o primeiro “esperpento” propriamente dito, segundo a concepção do autor, *Los cuernos de Don Friolera*, publicado em *La pluma*. Ademais, foi o ano em que nasceu seu filho Jaime. Instalado no solar “La Merced” com sua família e desanimado com a falta de êxito na agricultura, Valle foi convidado pelo presidente mexicano, Álvaro Obregón, para as comemorações do Centenário da Independência daquele país. Chegou em Veracruz em 7 de setembro de 1921, dias depois estava na capital, onde fez declarações em favor da reforma agrária e dos indígenas, provocando protestos por parte da colônia espanhola fincada no país. Foi nomeado presidente honorário da Federação de Intelectuais Latino-americanos. Na volta a Espanha visita Nova Iorque e Cuba.⁹⁰

⁸⁸ GOMÉZ DE LA SERNA, Gaspar. *Op. cit.*, p. 19.

⁸⁹ GUERRERO, Obdulía. *Op. cit.*, p. 97-102.

⁹⁰ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 257.

Além de converter-se em porta-voz da revolução, seduzia-lhe já por algum tempo a idéia de mudar-se para o México, onde se sentia mais querido e melhor tratado.⁹¹ Esta nova estância no México inspirou-lhe *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*; sua novela mais ambiciosa até esse momento, a que lhe exigiu mais trabalho e empenho, terminando-a em 1924; mas, por problemas editoriais e o temor à censura, só apareceu nas livrarias em dezembro de 1926. Apesar de certas novidades quanto ao léxico americano e da desafiante narrativa, o livro foi bem recebido pelo público, ainda mais pela confusão que propiciou o título da novela com o contexto da época, a ditadura de Primo de Rivera.⁹²

Ao regressar à Espanha no final de dezembro de 1921, Valle se vê obrigado, por questões financeiras, a abandonar o solar “La Merced”, mudando-se então para uma casa na própria Galícia, em “La Puebla de Caramiñal”, em 1922. Recebeu uma homenagem de reparação no restaurante “Fornos de Madrid”, por ter sido recusada a sua candidatura à Real Academia, no mesmo ano em que seu amigo, mais conservador, Jacinto Benavente recebeu o prêmio Nobel de Literatura. Ainda, em 1922, apareceu *Cara de Plata. Comedia bárbara*, primeiro livro publicado pela “Editorial Renacimiento”, sua nova parceria, que rapidamente converteu-se em uma de suas maiores preocupações, pois Valle concedera-lhes a exclusividade de publicação. Relevando o estado de sua própria saúde, no outono de 1923 ingressou na clínica do doutor Villar Iglesias, em Santiago de Compostela, onde foi operado com urgência, necessitando de quase oito meses para restabelecer-se. Antes do final deste ano, nasce sua filha caçula Maria Antonia e sai um número monográfico da revista *La pluma*, em sua homenagem.⁹³

Ordinariamente, como se sabe, em 13 de setembro de 1923, o rei Alfonso XIII aboliu a Constituição e outorgou plenos poderes ao “Directorio”, instaurando a ditadura militar, presidida pelo general Primo de Rivera. Portanto, seu regresso a Madri seria

⁹¹ O presidente mexicano Obregón, sem um braço também, perdido na batalha de Celaya, na qual derrotou Pancho Villa, adquiriu um grande respeito e amizade por Valle, dedicando-lhe seu livro *Ocho mil kilómetros de campaña* e um retrato, que paradoxalmente foi colocado em sua casa junto ao de Don Carlos de Borbón. Valle foi o único dos “noventayochistas” que conheceu América, onde mais tarde Benavente iria fazer uma turnê teatral e o jornalista e ensaísta literário Ramiro Maeztu, seria nomeado embaixador em Buenos Aires pela Ditadura. Sendo que, Unamuno, Baroja e Azorín nunca cruzariam o oceano. In: VALENCIA, Antonio. “Prologo”. *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*. 6ª edição. Madrid: Espasa Calpe S. A., 1987, p. 17.

⁹² ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 188-195.

⁹³ *Idem, ibidem*, p. 196-200, 257.

totalmente diferente, devido ao cenário político que lá encontraria. Valle teve alta médica em junho de 1924 e, no mês seguinte, já estava em Madri freqüentando as tertúlias nos cafés, unindo-se às críticas da maior parte dos artistas e pensadores que expressavam abertamente oposição à ditadura de Primo de Rivera. Publicou *La rosa de papel* e *La cabeza del Bautista*, *Novelas macabras* e a segunda versão, e primeira edição em livro, de *Luces de bohemia. Esperpento*. Em 17 de outubro estreou *La cabeza del Bautista* e representou-se *Cuento de abril* no “Teatro del Centro”. Valle ficara dez anos sem estrear uma peça, e coincidentemente, na mesma data, o teatro napolitano de bonecos, conhecido como “Teatro dei piccoli”, apresentava-se no “Teatro de la Zarzuela”; Valle e Rivas Cherif, que presenciaram o espetáculo, ficaram entusiasmados, pois ambos viram no grupo italiano para marionetes algo que estavam buscando, mas por outros caminhos.⁹⁴

Em 1925, Valle e sua família instalam-se, novamente em Madri, num apartamento de propriedade do Ateneo. Viaja a Barcelona, para assistir *La cabeza del Bautista*, no Teatro Goya em 20 de maio, pela companhia de Mimí Aguglia, importante atriz italiana, que por fim obteve êxito com a peça em cidades de Espanha e Portugal. Aproveitando a estréia, permanece um tempo em Barcelona, o que lhe permitiu conhecer um pouco melhor o que naquela época era a capital do anarquismo revolucionário e da bandidagem empresarial, percebeu o mérito e as possibilidades literárias daquele mundo em plena efervescência social, em que as lutas políticas adquiriam caracteres de extremo antagonismo entre patrão e operário.⁹⁵

Em 1926 colaborou com as atividades do “El Mirlo Blanco”, teatro de câmara com sede na casa dos irmãos Baroja. Ali se representou o “Prólogo” e “Epílogo” de *Los cuernos de Don Friolera* e também *Ligazón*. Publicou neste mesmo ano *Tirano Banderas. Novela de Tierra caliente*, em forma de livro, e *Ecos de Asmodeo. Novela*. Também aparecem *Ligazón. Auto para siluetas*; *El terno del difunto. Novela* e *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, que contem *Farsa italiana de la enamorada del rey*, *Farsa infantil de la cabeza del dragón* e *Farsa y licencia de la reina castiza*. No final do ano seu grupo de teatro “El Cántaro Roto” apresentou *Ligazón* e *Cuento de abril* no Círculo de Belas Artes de Madri.⁹⁶

⁹⁴ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 203-206 e 257.

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 206-207 e 258.

⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 258.

No período de 1925 até seu regresso a Madri em 1930, quando se deu a demissão de Primo Rivera, Valle atuou em duas frentes: o teatro e o político, que se confundiam e mesclavam-se em suas intervenções. Nestes anos não desperdiçou nenhuma chance para atacar o ditador e o rei, muitas vezes não era levado a sério, nem considerado um perigo para a estabilidade do “Directorio”; em diversas ocasiões, seus ataques se resolviam mais em um gesto de tolerância do ditador, que em uma ameaça real. Durante os anos de 1927 e 1928, aumentaram os movimentos políticos contra a Ditadura de Primo de Rivera. Os distúrbios nas ruas, as passeatas estudantis e as greves operárias não deram tréguas. O desprestígio monárquico foi crescendo, e a incapacidade do sistema para fazer frente a tal situação, obrigou-lhes ao aumento da repressão. A censura prévia foi imposta com o golpe militar; posteriormente, Primo de Rivera cria a “Oficina de Información y Censura”, estando o teatro duplamente submetido às condições do regime: texto e espetáculo. Valle teve alguns dissabores como sua prisão e a captura de seus livros, porém trouxe-lhe uma popularidade e um crédito político entre os opositores antimonárquicos, até então nunca obtido.⁹⁷ O fato, portanto, de muitas obras teatrais de Valle terem sido apenas impressas e não estreadas em sua época, nada tem que ver com eventual falta de teatralidade, tampouco significa que fossem irrepresentáveis.

Em 1927 saíram as primeiras edições de *Estampas isabelinas. La rosa de oro; Retablo de la avaricia la lujuria y la muerte; El Ruedo Ibérico. Primera serie I. La corte de los milagros e La hija del capitán. Esperpento*. Este último foi publicado por Valle na clara intenção de provocação política, o livro desmascarava o golpe militar de Primo de Rivera bem como os interesses do exército e da coroa. Por tais motivos o Governo ordena o seqüestro de *La hija del capitán* assim que o livro saiu à venda, circunstância que por outra parte deu mais publicidade ao livro.⁹⁸ Os intelectuais e jovens estudantes acabarão convertendo os protestos contra a ditadura em um conflito de ordem pública. Já contando com mais de sessenta anos, Valle foi detido em duas ocasiões por somar-se às revoltas estudantis. Em 1928, um grupo de escritores (entre eles, Valle, Pérez de Ayala e Manuel Azaña) constitui junto aos dirigentes estudantis uma “Liga de Educación Social”.⁹⁹

⁹⁷ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 212-213.

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 216, 258.

⁹⁹ IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1998, p. 79.

Em 1928 publicou *Teatrillo de enredo*, *Viva mi dueño*, *Fin de un revolucionario* e *La guerra carlista*. Em agosto deste ano faz bom contrato com a “Compañía Ibero-Americana de Publicaciones” (CIAP), o primeiro projeto editorial moderno criado na Espanha; sua principal preocupação foi conceder ao autor papel de importância moral e econômica, e imprescindível para a qualidade do produto editorial. De 10 a 25 de abril de 1929, Valle-Inclán foi preso por negar-se a pagar uma multa e provocando uma nota oficial emitida pelo próprio Primo de Rivera, declarando que o autor havia “proferido contra la autoridad tales insultos, y contra el orden social establecido ataques tan demoledores, que se há hecho imposible eximirle de sanción, como era el propósito...”¹⁰⁰

¹⁰⁰ GUERRERO, Obulia. *Op. cit.*, p. 109-10.

2.5. Últimos projetos (1930-1936)

Em 1930, aos 64 anos de idade, Valle tinha inúmeros projetos literários pendentes, em particular a série de novelas históricas espanholas *El ruedo ibérico*, que iria desde o final do reinado de Isabel II, até a Guerra de Cuba¹⁰¹. Entretanto, no período de 1930 a 1936, Valle declinou sua produção literária, em razão de um conjunto de causas coincidentes: problemas econômicos, familiares, agravamento de sua doença e maior dedicação aos cargos políticos; que determinaram o infortúnio de seus últimos anos. Com o paulatino crescimento do republicanismo — favorecido pelas alianças com socialistas e anarco-sindicalistas contra a Monarquia — a crise provoca a demissão de Primo de Rivera em 28 de janeiro de 1930, que deixa o cargo de chefe, obrigando Alfonso XIII a convocar o general Dámaso Berenguer para constituir o Governo. Começava assim a chamada “dictablanda”, uma etapa de notáveis manifestações políticas e sociais, início de um período marcado por aceleradas mudanças que desembocariam na proclamação da II República. Espanha queria recuperar seu tempo perdido, mas distante dos caminhos democráticos de outras nações européias. Unamuno regressou do exílio na França, aclamado pela multidão; Ortega difundiu seu ideal de país moderno e Valle-Inclán, assim como os demais, uniam-se às manifestações contra a monarquia e a favor da chegada da República.¹⁰² Em 14 de abril de 1931, Manuel Azaña foi eleito chefe de um governo presidido por Alcalá Zamora, de dezembro de 1931 a novembro de 1933. Nas novas eleições desse ano triunfou a direita, mas todas as forças de esquerda se uniram à “Frente Popular”, que ganhou as eleições em 16 de fevereiro de 1936. Presidido por Manuel Azaña, o novo governo enfrenta o levante militar fascista de 18 de julho do mesmo ano, quando houve um corte radical. Intelectuais, artistas e outras pessoas que sobreviveram foram obrigadas a recorrer ao exílio.¹⁰³

Em 1930 Valle publicou “Claves líricas”, que inclui seus três livros de poesia: *Aromas de leyenda*, *El pasajero* e *La pipa de Kif*. Também publicou “Martes de carnaval.

¹⁰¹ RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.) *Op. cit.*, p. 69.

¹⁰² ALBERCA, Manuel & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 219-220.

¹⁰³ IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Op. cit.*, p. 78-79.

Esperpentos”, que contém as versões definitivas de *Las galas del difunto*, *Los cuernos de Don Friolera* e *La hija del capitán*. Em abril de 1931, se proclama a II República e Valle apoiará com entusiasmo o novo regime, pois conhecera alguns dos líderes da “Alianza Republicana” na prisão em 1929; concorrendo às primeiras eleições gerais, apresentou-se como deputado por La Coruña, pelo Partido Radical de Lerroux, mas não foi eleito.¹⁰⁴ Foi nomeado “Caballero de la Orden de la Legitimidad Proscrita”, pelo pretendente carlista Don Jaime. Em 3 de junho a companhia de Irene López de Heredia e Mariano Asquerino estréia no Teatro de Muñoz Seca, de Madri, sua *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, e em 11 de novembro, estréia *El embrujado*. Também, os folhetins de *El Sol* publicam *La corte de los milagros*, que inclui um novo primeiro capítulo, “Aires nacionales”. Sendo que em agosto lhe é proposto o cargo de Conservador do Patrimônio Artístico Nacional; que apesar da necessidade econômica, demitiu-se logo ao saber que deputados socialistas usavam o cercado de caça real para caçadas particulares.¹⁰⁵

Em 1932, a falência da CIAP deixou Valle em difícil situação econômica, e o fez pensar até em ir para a América Latina; em Maio, porém, foi eleito presidente do Ateneo. Neste mesmo mês, no dia 20, a Academia se reuniu para avaliar as novelas aspirantes ao prêmio Fastenrath, concedido anualmente pela “Academia de la Lengua”. Valle havia apresentado três: *Tirano Banderas*, que ficou entre as finalistas, *La Corte de los Milagros* e *Viva mi dueño*; dava-se por certo a vitória de *Tirano Banderas*, mas a Academia declarou deserto o prêmio. Para complicar ainda mais sua situação, em 18 de dezembro de 1932, celebrou-se em Madri a separação de Josefina Blanco e Valle, que teve conseqüências catastróficas para sua obra literária e para as crianças. Josefina ficou com a filha menor vivendo em uma humilde pensão, enquanto Valle com os demais filhos, exceto a mais velha, já casada, mudaram-se para outra residência em Madri. Para completar, no final de 1932, agravaram-se seus problemas da bexiga, sendo operado, novamente, no princípio de 1933, no Hospital da “Cruz Roja” de Madri.¹⁰⁶

Enquanto se recuperava da operação, Valle recebeu um telegrama, datado de 8 de março de 1933, nomeando-o diretor da Academia Espanhola de Belas Artes em Roma. Tomou posse no dia 19 de abril, chegou com seus filhos, pensando em difundir seus

¹⁰⁴ RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.) *Op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁵ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 259.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 229, 235, 237, 259-260.

projetos de educação na Academia, pura ilusão. No final de agosto, deste mesmo ano, oficialmente regressou a Madri para cumprir consultas com o ministro de Estado; na visita, Valle e seus filhos, ficaram mais do que o esperado. Assistiu a estréia de *Divinas palabras* pela companhia de Margarita Xirgu, ela como protagonista e Rivas Cherif como diretor cênico, aliás, um fracasso de público e de crítica. No mesmo ano, promoveu o Primeiro Congresso da Associação de Escritores e Artistas Revolucionários, que se reuniu no Ateneo de Madri. E no final de fevereiro de 1934, quando volta para Roma foi criticado na imprensa pelo abandono de suas tarefas como diretor da Academia de Belas Artes da capital italiana; sendo que em 15 de junho apresenta sua demissão e no final do ano regressa definitivamente para a Espanha.¹⁰⁷ A última estréia de uma obra de Valle, antes da Guerra Civil Espanhola, ocorreu em 14 de fevereiro de 1936, numa homenagem póstuma. O grupo teatral “Nueva Escena” estréia *Los cuernos de don Friolera* no “Teatro de la Zarzuela”, com a participação de García Lorca (1898-1936), jovem amigo de nosso dramaturgo. A apresentação dois dias antes das eleições converteu a homenagem a Valle num ato de apoio à esquerda que obteve seu triunfo ao lado da “Frente Popular”.¹⁰⁸

Na primavera de 1935, mudou-se para Santiago de Compostela, em Galícia, e ingressou na clínica do seu amigo, Dr. Villar Iglesias. A primeira operação desse período foi realizada no dia 27 de abril, com bons resultados, tanto assim que, chegando o verão, Valle se permitiu a dar algumas saídas, indo aos Cafés de sua juventude em Santiago. Mas, ao final deste verão passou por uma piora que o impossibilitou até de sair da cama. Seu último artigo titulado “Mi rebelión en Barcelona” (nota literária), apareceu em 2 de outubro no jornal *Ahora* de Madri. Em 1936, publicou *Flores de almendro*, precedido de prólogo de Juan B. Verruga. A obra contém trinta e duas narrações, escritas aproximadamente entre 1890 e 1903, todas publicadas antes de 1914. Em 5 de janeiro, às duas da tarde, morre Valle-Inclán em Santiago de Compostela, “de una grave enfermedad de vejiga, complicada con caracteres de malignidad”, ou seja, câncer. Foi enterrado no dia seguinte no cemitério de “La Boisaca”, onde acudiram centenas de pessoas da Espanha. Em 14 de fevereiro, renderam-lhe homenagens póstumas no Teatro da Zarzuela.¹⁰⁹

¹⁰⁷ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Op. cit.*, p. 238-239, 242 e 260.

¹⁰⁸ IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Op. cit.*, p. 159.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 246-247, 260-261.

Cronologia sumária das obras de Valle-Inclán¹¹⁰

- 1888 - *Babel*, primeiro poema.
- 1889 - *A media noche*, primeiro conto.
- 1891 - *El mendigo*, conto.
- 1892 - *El gran obstáculo*, fragmentos de uma novela que não continuou e *Bajo los trópicos* (germe da *Sonata de estío*).
- 1895 - *Femeninas*, posteriormente reeditada com o título de *Historias perversas*.
- 1897 - *Epitalamio*.
- 1899 - *Cenizas* (que logo se converteu em *El yermo de las almas*).
- 1900 - *Satanás*, conto enviado para *El liberal*, que desconhecemos sua publicação.
- 1902 - *Malcopado*, conto também enviado ao *El liberal*, cuja publicação desconhecemos; e *Sonata de otoño: Memórias del marqués de Bradomín*.
- 1903 - *Sonata de estío* [que conhece 2ª edição em 1906]; *Jardín umbrío* e *Corte de amor, florilegio de honesta y nobles damas* (primeira edição); e *Autobiografía*.
- 1904 - *Sonata de primavera* e *Flor de santidad. Historia milenaria*.
- 1905 - *Sonata de invierno* e *Jardín novelesco. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*.
- 1907 - *Historias perversas*; *El marqués de Bradomín. Coloquios románticos*; *Aromas de leyenda. Versos en loor de un santo ermitaño* e *Águila de blasón*.
- 1908 - *Romance de lobos*; *El yermo de las almas. Episodios de la vida íntima* e *Los cruzados de la Causa. La Guerra carlista. Vol. I*.
- 1909 - *El resplendor de la hoguera. La Guerra carlista. Vol. II*; *Gerifaltes de antaño. La Guerra carlista. Vol. III*; os relatos *Cofre de sándalo* e *Historia de amor*.
- 1910 - *Cuento de abril. Escenas rimadas de una manera extravagante*; *Las mieles del rosal* e *La corte de Estella*.
- 1912 - *Voces de gesta. Tragedia pastoril*
- 1913 - *El embrujado*.
- 1914 - *La cabeza del dragón* e *Jardín umbrío*, publicadas em *Opera omnia*.
- 1916 - *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*.
- 1917 - *La media noche. Visión estelas de un momento de guerra*.

¹¹⁰ As publicações, tanto em forma de artigos, como em livros, foram retiradas da congruência de informações contidas nas fontes já mencionadas, podendo haver modificações posteriores, conforme o andamento da pesquisa. (Nota do Autor)

- 1919 - *La pipa de Kif. Versos.*
- 1920 - *El pasajero. Claves líricas; Farsa de la enamorada del rey; Farsa y licencia de la reina castiza; Divinas palabras. Tragicomedia de aldea e Luces de bohemia* (primeira versão).
- 1921 - *Los cuernos de Don Friolera. Esperpento.*
- 1922 - *Las galas del difunto* (posteriormente intitulada *El terno del difunto*); e *Cara de Plata.*
- 1924 - *La rosa de papel; La cabeza del Bautista e Luces de bohemia* (2ª versão).
- 1925 - *Cartel de ferias: Cromos isabelinos* (Vol. I de “El ruedo ibérico”, que se converterá em *Viva mi dueño*).
- 1926 - *El terno del difunto. Novela; Ligazón. Auto para siluetas; Tirano Banderas. Novela de tierra caliente; Ecos de Asmodeo. Novela e Tablado de marionetas para educación de príncipes* que inclui: *Farsa italiana de la enamorada del rey, Farsa infantil de la cabeza del dragón e Farsa y licencia de la reina castiza.*
- 1927 - *Estampas isabelinas. La rosa de oro; El ruedo ibérico. Primera serie I. La corte de los milagros; La hija del capitán. Esperpento; Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte.*
- 1928 - *Viva mi dueño, 2º tomo de “El ruedo ibérico. Primera serie”;* *Fin de un revolucionario. Aleluyas de “La Gloriosa”;* *Teatrillo de enredo e Las reales antecámaras.*
- 1929 - *Otra castiza de Samaría. Estampas isabelinas e Visperas septembrinas.*
- 1930 - *Claves Líricas* que inclui: *Aromas de leyenda, El pasajero e La pipa de Kif; Martes de carnaval. Esperpentos,* contendo as versões definitivas de: *Las galas del difunto, Los cuernos de Don Friolera e La hija del capitán.*
- 1931 - *La corte de los milagros,* com um novo 1º capítulo: “Aires Nacionales”.
- 1935 - Último artigo intitulado: “Mi rebelión en Barcelona” (Nota literária).
- 1936 - *Flores de almendro:* com trinta e duas narrações escritas entre 1890 e 1903, todas publicadas antes de 1914.

Capítulo 3

RAUL BRANDÃO E SUA DRAMATURGIA

*Desejaria que se fizessem peças para o povo, teatro que ele pudesse compreender e amar, Arte, enfim, na frase de Tolstoi, que aproximasse os homens e os tornasse irmãos – ainda que fosse representado em barracas de feira e por artistas desgraçados, que nunca tivessem interpretado as peças francesas, aclamadas nos nossos palcos.*¹¹¹

3.1. Introdução ao drama brandoniano

Raul Brandão, considerado basicamente um prosador, desde cedo já fora atraído pelo teatro e ficara fascinado por esta arte literária que, a nosso ver, melhor possibilita a conscientização da humanidade e, conseqüentemente, a aproximação do homem com o homem, criando os meios pelos quais o escritor poderia comunicar-se além do puro uso das palavras. Embora os críticos considerem o autor de difícil classificação e tipologia, ao menos são unânimes em admitir que seu trabalho dramático é único na evolução do teatro português.

Ao contrário de Eugênio de Castro (1869-1944), Fernando Pessoa (1888-1935) ou Antônio Patrício (1878-1930), Raul Brandão teve a chance de ver seu teatro representado. Em outros termos, seu legado teórico e estético experimentado em prática (o texto em cena), possibilitou-lhe avaliar e compreender melhor a linguagem que sempre venerou, além do que, por meio dessa práxis cênica descobriu a influência que o teatro é capaz de exercer em diversas áreas do conhecimento, juízo e opinião pública.

Mesmo tendo se dedicado tardiamente aos dramas de maior valor, Raul Brandão já mostrava, bem antes de sua produção literária, notável interesse pelo teatro, arte que, segundo suas palavras, “deve ser tudo o que nos faça pensar, sonhar, que nos comova e nos ensine, que, com simplicidade, empolgue e faça pensar na dor dos que sofrem”.¹¹²

¹¹¹ BRANDÃO, Raul. *Duas linhas sobre teatro*. Teatro & Letras, agosto de 1925. In: BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Lisboa: Comunicações, 1986, p. 191.

¹¹² Crônica sobre a peça *Dor suprema*, de Marcelino Mesquita, jornal *Correio da Manhã*, 31.12.1895. In: BRANDÃO, Raul. *Op. cit.*, p. 183-5.

No capítulo inicial, vimos que o primeiro contato de Brandão com o teatro realizou-se lateralmente, com sua passagem pela revista intitulada *O arraial*; a peça foi representada duas vezes na Escola Prática de Infantaria, em Maфра. O texto não chegou até nós, no entanto, sabe-se que a peça se limitava a comentar, de forma humorística, personagens e situações interessantes desse estágio.

Em um comentário breve sobre *O arraial*, podemos considerar que, pelas suas próprias características, a primeira aventura de Raul Brandão no teatro não manterá qualquer nexó com a sua obra futura. O texto era puramente circunstancial, “sem pretensões e escrito sobre o joelho”, como recorda um de seus companheiros de curso, explicando que a revista *O arraial* sofria das limitações inerentes a esse tipo de produção, destinada a ser consumida por um público restrito, constituído pelos mesmos membros que nela são apresentados e criticados “com graça e espírito inofensivo”, citando a mesma fonte.¹¹³

Espécie de aventura acadêmica, *O arraial* talvez tenha despertado o interesse do autor pela expressão dramática; certo é que, a partir dessa experiência, esse interesse vingou e doravante ocupou-lhe a vida. Anos mais tarde, Raul Brandão relatou em suas crônicas jornalísticas o “prestígio enorme” que “quatro tábuas, dois ou três farrapos de lona a cheirarem a tinta” exercem “sobre todos os homens de imaginação”.¹¹⁴ Ainda em relação ao fascínio do autor pelo teatro, observamos como essa relação acabou fomentando em Raul Brandão, e igualmente em Valle-Inclán, dois tipos de sentimento: o da atração e o da repulsa. Atração, pois eles entendiam o teatro como “a arte da nudez trágica da realidade”, e a repulsa, pelo fato de prescindirem, inevitavelmente, do favor do público que, por sua vez, só aplaudia os dramas de época e de efeitos fáceis.¹¹⁵

Tratando da produção dramática de Raul Brandão, observamos que, durante os quarenta anos a partir da publicação de seu primeiro livro *Impressões e paisagens* de 1890 (quando o autor tinha 23 anos) e a sua morte em 1930, aos 63 anos, ele escreveu, pelo menos, nove peças teatrais e o projeto de escrever outras vinte ou trinta. Das nove peças iniciais, duas foram perdidas (*O triunfo* e *O maior castigo*, em 1902), e apenas sete

¹¹³ Depoimento de Duarte Amaral, recolhido por Guilherme de Castilho em *Vida e obra de Raul Brandão*, Lisboa, 1979, p. 385-6. Estudo introdutório de Luiz Francisco Rebello, prefácio de *Teatro*. In: BRANDÃO, Raul. *Op. cit.*, p. 13.

¹¹⁴ REBELLO, Luiz Francisco. *Um teatro de dor e de sonho*. Prefácio. In: BRANDÃO, R. *Op. cit.*, p. 13.

¹¹⁵ PASCOAL, Isabel. Introdução. In: BRANDÃO, R. *Os pescadores*. Lisboa: Ulisseia, 1995, p. 23.

chegaram até nós, das quais duas escritas em colaboração (*A noite de Natal*, 1899 e *Jesus Cristo em Lisboa*, 1927), e cinco de autoria exclusiva (o monólogo *Eu sou um homem de bem*, 1921; o volume de teatro contendo *O gebo e a sombra*, *O doido e a morte* e o monólogo *O rei imaginário*, 1923; e *O avejão*, 1929); das demais somente temos notícias por apontamentos dispersos em cadernos, agendas e folhas soltas ou referências na imprensa, isso sem excluir outros projetos e fragmentos que, no futuro, ainda venham a ser encontrados.

Antes de empreender a análise dos textos dramáticos de Raul Brandão, deixamos registrado os títulos de alguns projetos mencionados em notas e/ou apontados em seu espólio, parte deles sem indicação de data. Em 1903 previa-se, conforme anotações em caderno, a publicação de um volume de *Teatro*, em colaboração com Júlio Brandão, no qual se incluíam *A noite de Natal* (obra que chegou até nós), *Os pobres*, *A mentira* e *O crime*. No mesmo caderno, em outra página, a designação *Teatro* reaparece, desta vez com cinco títulos: *A noite de Natal*, *O gebo*, *O arqueólogo*, *Herdeiros* e *O ambicioso*, seguido de um *etc.* acrescentado por Brandão que talvez quisesse abranger *O crime* e *A mentira*. Em novos apontamentos datados de 1907 e 1908 menciona outras sete peças: *O gebo* (citado novamente); *O soberano*, também designada *O rei* ou *O grande rei*; *A religião*, a cujo título acrescentou o de “*O ateu*”; *Os cavadores*; *O lar moderno*; *O poder do ouro* e *O homem de gênio*.

Constam também outras indicações, mas sem data: uma peça sobre Camilo Pessanha (1867-1926) em 3 atos; *A batalha* ou *O guerreiro* em 2 atos; *A falência* ou *O Santo*; *Os frades*; *O homem que cometeu um crime*, mesmo projeto de 1903 para *O crime*; *A sombra*, em 3 atos; e *A menina*. Em carta dirigida ao crítico literário Luís da Câmara Reis em 1926, o autor chega a anunciar o segundo volume da edição de *Teatro* que se constituiria das seguintes peças: *Um homem de estado*; *Eu sou um homem de bem*, editada; *O avejão*, também editada; *O espectro*; *Mulher do diabo*; *O anarquista* e *Aqui estou!* Sem dúvida, esse foi um dos sonhos, infelizmente, adiado para sempre na vida de Raul Brandão.¹¹⁶

¹¹⁶ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 18-20.

Cronologia sumária dos dramas e estréias

- 1894 - Representação da revista *O arraial* na Escola Prática de Infantaria, em Mafra (peça inédita).
- 1899 - Estréia *A noite de Natal*, escrita em colaboração com Júlio Brandão, no Teatro Nacional D. Maria II, em 13 de janeiro.
- 1902 - Entrega de *O triunfo* no Teatro Nacional em 17 de Outubro, escrita em colaboração com Júlio Brandão (peça inédita).
- Estréia de *O maior castigo*, escrita em colaboração com Júlio Brandão, no Teatro D. Amélia, em 11 de dezembro (peça inédita).
- 1923 - Publicação do volume *Teatro*, contendo: *O gebo e a sombra*, o monólogo *O rei imaginário* e *O doido e a morte*. Porto: Edição da Renascença Portuguesa.
- 1926 - Estréia de *O doido e a morte* no Teatro Politeama em 1º de março.
- Escreve o monólogo *Eu sou um homem de bem*.
- 1927 - Em 27 de março estréia *O gebo e a sombra* no Teatro Nacional D. Maria II.
- Publicação da tragicomédia *Jesus Cristo em Lisboa*, escrita em colaboração com Teixeira de Pascoaes. Lisboa/Paris: Co-edição Livrarias Aillaud/Bertrand.
- Publicação do monólogo *Eu sou um homem de bem*, em 18 de agosto na revista *Seara Nova*.
- 1929 - Publicação de *O avejão*, *Seara Nova*, em 28 de Fevereiro, edição autônoma.
- 1931 - Representação de *O avejão* e *O rei imaginário* no Conservatório Nacional, 10 de Junho.

Sabe-se da existência de outras publicações e representações, conforme esclarece Francisco Rebello,¹¹⁷ no entanto, não as incluiremos neste trabalho. Certamente, novas publicações foram traduzidas e reeditadas; e suas reestréias continuaram a ser executadas, exceção feita à peça *Jesus Cristo em Lisboa*, que não chegou a estrear, de acordo com a pesquisa realizada neste estudo.

A análise das obras dramáticas de Raul Brandão seguirá ordem de apresentação cronológica no decorrer deste capítulo. Cremos ser de suma importância o acompanhamento do ganho de maturidade do autor no decorrer de sua trajetória dramática e o amadurecimento de seus conceitos teatrais, tanto quanto o de sua obra.

¹¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 49-51.

3.2. Contexto teatral

No final do século XIX, os sintomas da crise do teatro português há anos inquietavam críticos como Moniz Barreto (1863-1899) e dramaturgos como D. João da Câmara (1852-1908): o primeiro, importante representante da aplicação sistemática dos princípios da crítica literária dita “científica”, alertava em 1889 para a agonia da literatura dramática em Portugal, cuja causa principal atribuía à ausência duma “comunidade de sentimentos e dum acordo de opiniões na consciência coletiva”; e D. João da Câmara sublinhava em 1895 os efeitos da “mediocridade assustadora a que o nível intelectual da sociedade havia descido”.¹¹⁸

De fato, o teatro português estava em crise e tinha como agravante o fator literário. A literatura dramática não acompanhava a vanguarda estética assumida e desenvolvida até então na poesia. Tanto em Portugal quanto em Espanha, a evolução dramática permanecia estagnada e preocupada apenas com a exploração de modelos de sucesso aparente que levassem um público numeroso ao teatro. Assim, pouco se fez para incorporar o teatro na vanguarda estética finessesecular e essa literatura, sem as soluções adequadas nem caminhos futuros, permaneceu quase sempre na condição de textos sem representação cênica.¹¹⁹

Observando atentamente o panorama da literatura dramática e atividade teatral da última década do século XIX, percebe-se a confluência de três vetores de intensidade desigual. Enquanto quase se diluíam os esforços, patentes em obras de D. João da Câmara, sobretudo em *O pântano* (1894) e mais tarde em *Meia-noite* (1900), no sentido de a estética decadentista ou simbolista ser transposta do poema dramático¹²⁰ para o

¹¹⁸ REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1978, p. 30. *Apud*: SEABRA PEREIRA, José Carlos. Introdução. BRANDÃO, Raul e BRANDÃO, Júlio. *A noite de Natal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981, p. 97.

¹¹⁹ SEABRA PEREIRA, José Carlos. Introdução. *Op. cit.*, p. 97-8.

¹²⁰ Consagrado por Eugênio de Castro com a publicação de *Belkiss* (1894), *Sagramor* (1894) e *O Rei Galoar* (1897), mas realizado mais ou menos alegoricamente por escritores como Silva Gaio em *O mundo vive de ilusão* (1896) e D. João de Castro, autor de *Jesus* (1894) e *Via-dolorosa* (1898). In: SEABRA PEREIRA, José Carlos. *Op. cit.*, p. 98.

drama maeterlinckiano¹²¹ representável, também se expandia com relativo êxito o teatro neo-romântico, paralelamente à distensão do fôlego do teatro realista e naturalista.

A nova geração esteticista teatral recusava novos moldes, na medida em que seus trabalhos traduziam-se em farsas e comédias como as de Gervásio Lobato, *O comissário de polícia* (1890) e *O festim de Baltazar* (1893), ou em peças de escândalo circunstancial e *ad hominem* como *Germano* (1886), *Jucunda* (1889), *Claudina* (1890), *Os vencidos da vida* (1892) e *A imaculável* (1897), todas escritas por Abel Botelho (1855-1917), ou em peças de análise da psicologia mundana *Estrada de Damasco* (1892), *A irmã* (1894) e *O estatuário* (1897), de Alberto Braga (1851-1911). Em peças de combate literário de Ernesto da Silva, *O capital* (1895), *Os que trabalham* (1896), *A vítima* (1897) e *Nova aurora* (1900). Ademais, cabe o registro das peças que se traduziam em obras de uma nova plêiade de autores polifacetados: *O íntimo* (1892), de Eduardo Schwalbach (1860-1946), *Os velhos* de D. João da Câmara, *Os Castros* (1893) de Marcelino Mesquita (1856-1919), *Dor suprema*, *Velho tema* e *Fim de penitência* de Marcelino Mesquita e *Santa Umbelina* (1895) de Eduardo Schwalbach, *O ganha-perde* (1896) de D. João da Câmara, e *Triste viuvinha* (1897) do mesmo autor, e por fim, *Amor louco* (1899) de Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931), escrita no mesmo ano da estréia de *A noite de Natal* de Raul Brandão.¹²²

Nesta época, contudo, havia alguns resquícios do sentimento romântico que predominavam ainda em Portugal. Tais sentimentos foram esboçados nos dramas históricos em verso, assim como nos textos de índole naturalista. Desse modo, o caminho privilegiado encontrado pelo teatro finessecular foi também o da reconstituição histórica. Peças como *O duque de Viseu* (1886) e *A morta* (1890), de Lopes de Mendonça; *Leonor Teles* (segunda versão de 1889), de Marcelino Mesquita; *D. Afonso VI* (1890), de D. João da Câmara, e *D. Sebastião* (1891), de Augusto Mesquita (1866-1896), são textos

¹²¹ *Maeterlinckiano*: (adj.) neologismo referente ao escritor e dramaturgo belga, Maurice Maeterlinck (1862-1949) ou à sua obra e maneira. Formado em Direito em 1886, pouco depois viveu em Paris, onde passou a residir. Apaixonado pelo teatro, em 1911 publica um de seus livros mais célebres: *A vida das abelhas* e as peças *Monna Vanna*, *O pássaro azul* e *O templo sepulto*. Nesse ano recebeu o Prêmio Nobel de literatura. Em 1913, as obras *A vida das formigas* e *A morte* renderam-lhe a excomunhão do Vaticano. No início da Segunda Guerra fixa residência em Lisboa, tendo sido agraciado pelo governo português com insígnias do Oficialato de Santiago da Espada. In: BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s. d.

¹²² SEABRA PEREIRA, José Carlos. *Op. cit.*, p. 98.

dramáticos que, em termos gerais, correspondem a uma resposta ao sentimento agônico do inexorável destino da Pátria.¹²³

Raul Brandão ousou falar da crise do teatro, mesmo quando jovem. Em artigos do *Correio da Manhã*, expunha o que deveria ser para ele o drama moderno e criticava agressivamente as peças de intenções naturalistas. Para o autor a arte dramática deveria utilizar recursos simples. O drama devia ser sintético, apenas um ato ou mesmo uma única cena. O fundamental era o debate de um problema social ou psicológico; era exprimir a dor, abalar a personalidade do espectador, fazer sonhar ou pensar. Brandão comentou e criticou o desprestigiado teatro português que se representava à época, nos palcos de Lisboa, e notamos em suas crônicas que detinha certo conhecimento ou intuição sobre o drama moderno, em coluna publicada em 17 de maio de 1895:

*O teatro aborrece e irrita. [...] é uma coisa complicada e embirrenta [...] Para que apaixone, é preciso que seja simples, e cavando fundo no coração humano. [...] No drama moderno, deve discutir-se um grande problema psicológico ou social. Mas sem frases: vendaval que arraste os espectadores, sintético, sem se perder em palavras – atos seguidos como uma faca que se enterra. Tudo o mais não interessa o público. Desde as peças decorativas do Sr. Lopes de Mendonça até à simplicidade complicada e embirrenta do Sr. Eduardo Schwalbach, não se encontra uma palavra, um grito, que exprima a dor, uma cena que nos faça estremecer, perder a personalidade, nos dê risos a valer ou verdadeiras lágrimas. [...] Bem se importa o público com isso! Tragam-lhe para o palco o Amor e o Ódio, a Fome, a Ambição, a Quebra, a Ruína, a Miséria Humana e a Dor Humana: digam-lhe isto com paixão e com intensidade e verão como o público lhes enche o teatro. Dêem-lhe a Vida e dêem-lhe o Sonho. Riam-se, sofram e chorem também, se querem interessar os outros. [...] Em cena devem estar corações a bater, almas, cérebros a pensar – e mais nada. Tudo o resto é banal e frio...*¹²⁴

Quando compôs essa crítica, estavam em cartaz a peça *Pérola*, episódio da vida acadêmica, de Marcelino Mesquita, rejeitada pelo Teatro Nacional em 1885 e que acabara de estrear no Teatro do Príncipe Real; *Os velhos* de D. João da Câmara, estreada em 1893, um ano depois da estréia de *O íntimo*, de Eduardo Schwalbach, e da proibição dos

¹²³ REBELLO, Luiz Francisco. *Um teatro de dor e de sonho*. Prefácio. In: BRANDÃO, R. *Op. cit.*, p. 14.

¹²⁴ BRANDÃO, Raul. *Teatro e atores*. In: BRANDÃO, R. *Teatro*. Lisboa: Comunicações, 1986, p. 173-5.

Vencidos da vida, de Abel Botelho. O naturalismo¹²⁵ inaugurava então seus primeiros passos na cena portuguesa e havia a tentativa de adoção da estética simbolista, esboçada por D. João da Câmara com a edição de *O pântano* (1894), que foi retribuída pelo fracasso e a incompreensão de público e de crítica. Por essas considerações da crítica fica claro que Raul Brandão não apreciava as peças decorativas de Henrique Lopes de Mendonça, nem a complicada simplicidade de Eduardo Schwalbach, que, segundo ele, não era capaz de encontrar sentimentos, nem vida. O teatro que se representava à época “aborrecia e irritava” o autor, que abria exceção apenas para *Os velhos*, de D. João da Câmara.¹²⁶ Raul Brandão contrapunha-se a essa dramaturgia de “personagens recortados em papelão, sentimentos empalhados, versos duros como calhaus e palavras, palavras e palavras” que não “arranca lágrimas, nem impressiona e empolga, nem vive na alma senão horas”; Brandão preceituava sua convicção dos espetáculos simples, e que emocionassem, indicando como seria o futuro teatro.

Examinando esta última citação do autor publicada no *Correio da Manhã*, notamos que em suas críticas germinava de forma embrionária o princípio de definições tais como: “o trabalho de teatro deve ser, mais do que nenhuma outra obra de literatura, uma peça sintética: a alma descarnada das coisas apenas, e, por isso mesmo, para que apaixone, é preciso que seja simples e cavando fundo no coração humano”, ou em outra passagem: “no drama moderno deve-se discutir um grande problema psicológico ou social, mas sem frases: vendaval que arraste os espectadores, sintético, sem se perder em palavras — atos seguidos como uma faca que se enterra”. Definições essas que se aplicarão em seus dramas maduros, como veremos adiante, tanto nos quatro atos de *O gebo e a sombra*, como nas peças de um ato e também presentes nos monólogos.

¹²⁵ À semelhança do realismo, o naturalismo constitui um movimento literário dos fins do século XIX: o “natural” como atitude existe desde sempre, na medida em que a natureza oferece os modelos de compreensão e interpretação dos fenômenos do conhecimento, mas tornou-se moda no último quarto do século XIX. Iniciado em 1867, com *Thérèse Raquin*, de Zola (1840-1902), o naturalismo prolongou e ao mesmo tempo, exagerou o realismo. A distinção dos dois movimentos, nem sempre fácil de estabelecer, é mais de grau, de pormenor ou de medida: *grosso modo*, onde pára o realismo tem início o naturalismo. Ambos se fundamentavam nas mesmas bases científicas e filosóficas, mas divergiam no modo como exploravam. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1981, p. 355.

¹²⁶ D. João da Câmara era tido por Brandão como notável “poeta e santo”; também é o primeiro nome citado, logo ao prefácio do primeiro volume de *Memórias*, sendo comovidamente evocado noutros momentos do mesmo livro. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 10.

3.3. Dramas primitivos

Conforme notamos em Brandão, por mais irregularidades de estilo que se evidenciam em suas obras dramáticas, elas se desenvolvem, sobretudo, a partir de temas que se mantêm constantes, e são comumente reiterados pelo autor.¹²⁷ Neste trabalho analítico, reafirmamos a opção por evolução cronológica das peças, introduzindo, assim, o estudo com os dramas remanescentes de Raul Brandão, escritos coincidentemente em colaboração com Júlio Brandão.

3.3.1. *A noite de Natal*

Sua estréia dramática se deu de forma amadorística na escola militar com a peça *O arraial*. Tardou cinco anos para que estreasse, profissionalmente, em 13 de janeiro de 1899, no Teatro Nacional D. Maria II com a peça *A noite de Natal*, composta em 3 atos, e a dupla assinatura de Raul e Júlio Brandão, poeta decadentista, companheiro dos tempos do cenáculo. Não se sabe ao certo por que o drama foi publicado por seus autores em vida, talvez por ser prematuro, de pouca maturidade intelectual e psicológica.

O ambiente de *A noite de Natal* se passa numa cidade portuguesa não indicada no texto, porém por certos pormenores, como o da “sala burguesa”, palco dos acontecimentos e o meio natural das personagens típicas da burguesia urbana, com uma quinta na província, podemos presumir que se trata de Lisboa ou Porto. Na peça, o personagem central, Damião, é um escultor de santos, o “gebo”, aliás, personagem que será um dos mais recorrentes nas futuras obras de Raul Brandão.

Logo na primeira página, a apresentação dos personagens e as rubricas para encenadores e atores sugerem-nos uma breve noção do drama. Conforme as designações

¹²⁷ CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães & Cia, 1983, p. 140.

apontadas no texto, os personagens apresentam as seguintes características: Damião tem “40 anos, criatura feia, um tanto disforme. Arrasta uma perna e é um pouco corcovado (gebo). Por vezes custa-lhe a falar, arrancando com esforço as palavras. É muito tímido e desajeitado”; João de Souza, “60 anos, velho austero, pai de Márcia, sogro de Damião”; Calisto Soromenho, 50 anos, é amigo da família, poeta e janota romântico, usa topete, é calvo e “presunçoso”; Artur, “30 anos, é o amante de Márcia”, a “mulher de Damião”; a adolescente Luísa, “filha da primeira mulher de Damião, 16 anos, apaixonada e nervosa”; Antônia de Souza, “60 anos, boa velha, mulher de João de Souza” e, por fim, Joana, “criada de Damião e antiga ama de Luísa, tem 60 e tantos anos”.

Damião é um pobre coitado que, após a morte de sua mulher adoentada, retira-se do povoado com a filha e casa-se na cidade pela segunda vez com Márcia, a mulher que o atraiçoa. Luísa descobre o adultério da madrasta e o revela ao pai. Em plena noite de Natal, em festa e diante dos familiares, Márcia fica possuída de remorsos e bebe um frasco de veneno, morre totalmente mergulhada em alucinações.

A peça tem início na véspera da noite de Natal. No primeiro ato, o pano sobe e na sala contracenam Márcia e Artur, este zomba da figura grotesca do marido da amante, enquanto ela prefere falar da bondade de Damião e do remorso que sente pela traição que cometem. Durante a conversa, são surpreendidos pela entrada de Luísa “meio sonâmbula” e depois pela chegada do pai, Damião, que, ao retornar para casa, saúda o amigo e a família, dirigindo-se prontamente às suas esculturas de santo. Na 5ª cena deste ato, pela primeira vez, nota-se o ambiente de preparação de festa natalina com a chegada dos pais de Márcia, Antônia e João de Souza, do “poeta e janota”, Calisto Soromenho, e de Joana, criada e antiga ama de Luísa. Durante a visita, acertam os últimos detalhes para a festa da noite seguinte. Na última cena do primeiro ato, depois que todos os presentes se retiram de cena, Damião puxa Márcia para si e pretende beijá-la quando de pronto entra Luísa aos gritos: “— Não!... Não!...”.

Nota-se que a tensão dramática é construída com a progressão da expectativa em relação à solução da questão central, no caso, a infidelidade conjugal, apresentada nos primeiros diálogos entre os próprios corrompidos, quando naquela tarde pré-natalina (penúltima cena do II ato) Luísa conta ao pai sobre a traição da madrasta que, em seguida, lhe pede perdão. O clímax da peça cresce, contrastando a emoção beata e harmoniosa do Natal com a manifestação dolorosa do adultério, ao lado do desgosto de Damião e o

sentimento de culpa de Márcia. Os detalhes de um diálogo familiar com todos os personagens sentados à mesa aguardando o Natal sugerem a manifestação de tal dicotomia. Damião num gesto de amargura e desprezo diz: “Estas noites... estas noites... de recordação fazem lembrar os ausentes... os mortos...” e Márcia em seu pensamento já obcecado pela traição responde: “Os mortos... são talvez os únicos felizes.” Arma-se a partir daí um ambiente ambíguo e dicotômico:

ANTÔNIA: – Não digas isso filha! Mas aqui se está tão bem! Está a família junta...

SOROMENHO: – Pois está claro. E aqui que primorosa família! Que ventura de lar! Nem a mais longínqua brisa de temporal empana ou enruga a superfície deste cristalino lago. Não sei se seria talvez assaz castiço. Mas faz favor de me passar os ovos.

JOÃO (passando os ovos): – Foi castiço e verdadeiro. Porque é assim: se é feliz, quando se é honesto e se cumpre o dever. Mas beba-lhe, homem, você não bebe! LUÍSA: – Que horas são, meu pai?

DAMIÃO: – Quase meia-noite...

Além do aparente ambiente de religiosidade cristã e moralismo familiar, outros contrastes estão presentes em *A noite de Natal*: a figura cínica de Artur, as figuras apagadas da “boa velha” Antônia de Souza e a criada Joana¹²⁸ e as figuras de maior destaque de João de Souza, “velho austero” e de Calisto Soromenho, “janota romântico”; personagem este que, se não conhece a atividade produtiva, aparece como se sua vida dependesse das pessoas em comum, mesmo que o ambiente natalino não deixe traspassar uma imagem parasitária sobre a relação de intimidade familiar: “E aqui está como sempre o nosso Soromenho”, diz João de Souza.

Na descrição do personagem Damião, nota-se a sugestão, além da disformidade aparente, a diferença de 10 anos entre os cônjuges, o que não deixa de ser um pressuposto razoável para a verossimilhança do adultério, mas o desenvolvimento do drama não comporta essa interpretação, pois apenas Artur sublinha negativamente a feição do caráter de Damião (1ª. cena do I ato): “– Uma criatura grotesca, um ser que ninguém sabe para que vive. Todos se riem dele”, relacionando-a casualmente com o adultério: “– Chego a achar-te graça, Márcia! Que piedade a tua, quando tu o fizeste mais ridículo ainda! Foste a

¹²⁸ Criada, nome por excelência das assombrosas servas da obra madura de Raul Brandão, refere-se apenas a uma serviçal ineficaz. Mesmo sendo a antiga ama de Luísa, a desgraçada filha do primeiro casamento de Damião, nem por isso Joana surge na peça comovida particularmente pelos dias e penas da menina.

primeira a rires-te dele e eu não posso rir-me... Um ser repelente!”, ao passo que as outras personagens agem como se a má figura de Damião não existisse ou intuem que a deformação física, a comunicação tartamuda e a inabilidade social se inserem numa singularidade mais vasta e positiva da personagem.¹²⁹

Damião é o personagem de maior peso e significado em *A noite de Natal*, contribuindo para o tom dramático do texto, representativo da atmosfera literária do fim do século XIX.¹³⁰ O termo-chave na configuração de Damião é “grotesco”, ele próprio se julga grotesco e teme ser visto assim pela filha no diálogo patético que estabelece com Márcia, após a revelação da infidelidade conjugal (final do II ato). Essa natureza grotesca traduz-se em termos de má formação física,¹³¹ inibição psicológica, “muito tímido e desajeitado”, e estigmas que revelam simultaneamente o psíquico e o fisiológico “por vezes custa-lhe a falar, arrasta um envelhecimento precoce”. Em consequência disso, Damião é também motivo de chacota e vítima da piedade pública, constitui na ótica mundana “um ser que ninguém sabe para que vive”. Só que essa personagem é de bom coração, é terna e conivente na modéstia familiar, possui suas regras de vida e razões de viver, é simultaneamente malferido pelo mundo e dele soberanamente desligado. É o primeiro gebo de uma série criada por Raul Brandão.

Quanto à descrição da personagem Márcia, o caráter de mulher adúltera, suicida e o delírio por envenenamento são traços próprios de uma intriga realista; entretanto, o conteúdo das alucinações finais ganha o poder de uma estranha alusão, marca própria das literaturas decadentista e simbolista; também o arrependimento e determinados gestos de insegurança não cabem restritamente no esquema realista.¹³² Sua aflição não é só vítima do desassossego moral ou o temor da denúncia, é também pressentimento da desgraça final. Márcia suspeita de Luísa em certos momentos, não como hipóteses de flagrantes, mas como uma espécie misteriosa de adivinhação infantil.

¹²⁹ Singularidade em parte decadentista, em parte simbolista, de ambos os modos esteticista, e de todas as maneiras, típica de Raul Brandão. In: SEABRA PEREIRA, José Carlos. *Op. cit.*, p. 113.

¹³⁰ *Idem, ibidem*, p. 116.

¹³¹ Nas indicações preliminares os autores caracterizam Damião como criatura feia, um tanto disforme, que arrasta uma perna e corcova um pouco. Artur, o cínico amigo da casa, descreve-o logo à entrada como um ser vesgo e torto; o próprio Damião, num diálogo ainda eufórico com Márcia, se tem por feio e aleijado, semelhante a um sapo.

¹³² SEABRA PEREIRA, José Carlos. *Op. cit.*, p. 115.

Márcia, cujo adultério é derivado essencialmente da leviandade, ao lado de seu arrependimento, devoção, apego afetivo ao marido e à enteada, embora expressando enorme fraqueza em assumir seu comportamento e redimir a situação, é a personagem que mantém certas associações e semelhanças com a Luísa de *O primo Basílio*.¹³³ Já Artur, diga-se de passagem, aparece como personagem muito mais secundário do que a figura habitual do sedutor no realismo, enquanto Damião, o marido enganado, é representado como o verdadeiro herói da peça.

Para a caracterização de Luísa, as indicações preliminares e rubricas das personagens conservam um certo ranço das explicações naturalistas psicossomáticas: “Apaixonada e nervosa”, fala de Damião para se referir aos pesadelos da filha, acentuando-lhe o peso hereditário, sendo-lhe a filha uma reprodução do desequilíbrio materno: “Eu sei o que é isso!... Já tua mãe era assim: [...] Também tu agora passas mal as noites”. Segundo registrou o cronista literário Fialho de Almeida (1857-1911), a reação geral da imprensa era favorável ao texto e ao espetáculo, porém o mesmo Fialho fez duríssima crítica à peça. Nessa crítica ao tempo inédita, e depois recolhida no volume *Atores e autores*, dizia o seguinte sobre a *comédia trágica*:

*Há um pobre diabo de santeiro, ridículo e doente, casado em segundas núpcias com certa mulherita que o atraiçoa. Do primeiro casamento tem uma filha, gorgulho histérico que descobre o adultério da madrasta, e o revela ao pai, depois de várias hesitações e contracenias, mais ou menos sibilinas. A mulher do santeiro, possuída de remorsos, bebe um frasquinho de veneno e morre no meio de alucinações. Como se vê, não há surpresas... Segue-se uma peça de rapazes, desconexa, retirada da leitura de livros demasiados conhecidos, dialogando de forma que nem sempre as respostas seguem uma linha lógica e racional das perguntas, e a ação parece conduzir-se definindo caracteres num crescente de sínteses provantes. A peça não passaria assim de um carnicão literário, desligado e misturando o serão de Santa Joaneira com pobres reminiscências dalguns romances e peças russas.*¹³⁴

¹³³ SEABRA PEREIRA, José Carlos. *Op. cit.*, p. 110.

¹³⁴ ALMEIDA, Fialho de. *Atores e autores*. Lisboa: Clássica, s. d., p. 261-2. In: SEABRA PEREIRA, José Carlos. *Op. cit.*, p. 104.

Em contrapartida, Fialho enalteceu a interpretação levada a cabo por alguns dos melhores atores da época, sendo este para ele o fato prévio da peça obter avaliação positiva da crítica em geral.

A noite de Natal, de Brandão e *Cenizas*, de Valle-Inclán, ambas escritas no mesmo ano, apresentam-se como peças de intentos do teatro oitocentista que continuava a procurar, sem ambição de complexidade e com agradável penetração, a transposição dramática e cênica da crítica queirosiana à sociedade do constitucionalismo e à sensibilidade romântica. Esse teatro, que abordava temas de impacto circunstancial ou de maior choque social, pretendia ser “naturalista”, mas, no fundo, permanecia alheio à experimentação das teses do naturalismo.¹³⁵ Como drama de adultério descoberto no clima contrastante entre festa e dor, que conduzirá ao suicídio da fraca mulher, *A noite de Natal* enquadra-se mais numa tradição teatral do realismo, estilo de época melhor aclimatado em Portugal.¹³⁶

Contudo, *A noite de Natal* é um drama de costumes, de ironia trágica, que parte do título, passando pelas personagens, até o fatídico desenlace, quando após as doze badaladas, ocorre o anúncio do nascimento de Cristo. Hoje, vemos que se trata de obra menor de Raul Brandão, porém oferece-nos alguns aspectos dignos de interesse, por exemplo, a peça parece-nos atenta às condições bifacetadas do teatro (texto dramático e espetáculo), pois são freqüentes as anotações marginais ao texto, que decerto foram acordadas entre o encenador e os autores, ajudando na compreensão da cena e dos personagens.

¹³⁵ Os realistas, ainda voltados para a criação estética, investigavam minuciosamente as mazelas sociais como se estivessem fora de cena; além de se preocupar com o apuro estilístico, punham-se na atitude de mero observador, frio, descomprometido e supostamente objetivo. Tudo se passa como se tomassem fotografias (atividade que começou a difundir-se nessa altura), reproduzissem os acontecimentos com o máximo de exatidão e fidelidade. Os naturalistas, ressaltando antes a ação transformadora da obra de arte que o seu aspecto formal, procuravam ter uma visão mais científica dos ingredientes romanescos: acreditavam cegamente na herança como fator condicionante, mais do que o meio e a conjuntura, que forneceriam as circunstâncias para a invasão das taras genéticas. Os realistas adotavam as causas sociais e ambientais, e secundariamente as genéticas: as suas personagens são exemplares desfibrados de uma sociedade moralmente debilitada pelo vício ou os prazeres fáceis que o dinheiro possibilita: o sistema social é que é considerado torpe, e as personagens apenas se sujeitam, dependentes e indefesas. Em contrapartida, os naturalistas criam que a delinquência do organismo social tem origem no estatuto político e moral vigente e, sobretudo, nas taras hereditárias. MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1981, p. 355.

¹³⁶ Condicionado pela ótica do “realismo didático”, Luiz Francisco Rebello equipara a sua própria definição da estética de *A noite de Natal* como “naturalismo impressionista” à de “modernismo nevoento” que um jornal da época aventara para *O maior castigo* (Ver: *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1978, p. 62 e 77; e *O teatro simbolista e modernista*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1979, p. 32. In: SEABRA PEREIRA, José Carlos. *Op. cit.*, p. 106).

3.3.2. *O maior castigo e O triunfo*: peças desaparecidas

Segundo Guilherme de Castilho, em 30 de janeiro de 1899 Raul Brandão escreve ao grande retratista das figuras literárias da época, futuro diretor do Museu de Arte Contemporânea de Lisboa, seu amigo Columbano (1857-1929), e confia-lhe que ele e Júlio Brandão preparam duas peças, acrescentando: “... e uma delas quer-nos parecer que será uma obra a valer. Enfim ver-se-á...”.¹³⁷ Se é correta a informação da data atribuída à carta, Brandão não se referia à *Noite de Natal*, de 13 de Janeiro, mas certamente à peça *O maior castigo*, estreada pela companhia do Teatro D. Amélia em 11 de dezembro de 1902. Nas noites de 13 e 14 do mesmo mês e ano, dividiu cartaz ao lado de *Uma anedota* de Marcelino Mesquita e *A ceia dos cardeais* de Júlio Dantas (1876-1962), respectivamente.

Já a segunda peça mencionada na carta tratava-se de *O triunfo*. Sabe-se que, em 17 de outubro de 1902, Raul Brandão submeteu essa peça de três atos ao crivo do Teatro Nacional, cuja aceitação lhe foi comunicada por carta nove dias depois pelo gerente da respectiva empresa concessionária, marcando o começo dos ensaios para os primeiros meses do ano seguinte. Todavia, a obra nunca estreou, sequer existe o texto, e não se encontra a menor referência a seu respeito entre as várias notas do espólio do autor. O mais estranho é que o autor não fez nenhuma citação sobre *O triunfo*. O fato é que os dois textos se perderam, provavelmente destruídos pelas chamas do incêndio que em 13 de setembro de 1914 consumiu o teatro e os textos.

Se o primeiro texto dramático de autoria exclusiva *O maior castigo* não chegou até nós, as críticas sim; chegaram, oferecendo a possibilidade de reconstruirmos seu provável argumento, através das publicações jornalísticas da época em que foi representada.

A estréia de *O maior castigo* aconteceu a 11 de dezembro de 1902, no teatro D. Amélia, e apesar de contar com um elenco brilhante, a peça teve uma carreira fugaz, mantendo-se apenas quatro noites em cartaz. Segundo escreveram alguns críticos:

¹³⁷ CASTILHO, Guilherme de. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Bertrand, 1979, p. 36 e 39. In: SEABRA PEREIRA, José Carlos. *Op. cit.*, p. 102.

“Drama pungente e intensíssimo”, em que “toda uma ação corre serena, límpida e tem um desenlace lógico”, contudo a peça não teve “o êxito que outras de menor valor têm tido, firmadas por nomes menos considerados nas letras”. “Por quê?” — interrogou o crítico Jaime Victor em comentário publicado na revista *Portugal-Brasil* em 19 de dezembro, respondendo em seguida: “Porque o autor se enganou numa coisa muito simples: viu drama onde não havia”. Assim crítico resume o enredo de *O maior castigo*:

*Um pai moço ainda, que, vinte anos ausente da filha, pensa nela, ama-a, pede-lhe a retribuição desse amor, tem ciúmes daquele que atraçou e que (a) julga filha sua, e, como ela se recusa a acompanhá-lo, afasta-se para sempre, e considera essa separação o seu maior castigo.*¹³⁸

Por outro lado, outra crítica parece contrastar radicalmente com Jaime Victor. De autoria anônima, o artigo publicado no jornal *O século* ponderava que Brandão “não triunfou completamente de todas as dificuldades”, e adiantava tratar-se de uma “obra sincera, que merece ser vista e que há de agradar a quem não exija nos primeiros trabalhos dum dramaturgo a ciência teatral que os grandes autores só tem evidenciado quando completamente senhores de todos os segredos cênicos”. Nessa crítica de *O século*, benevolente ao autor, aparece também uma descrição mais pormenorizada do trecho da peça, que nos oferece idéia mais aproximada da ação posta em cena e eventuais intenções do dramaturgo:

O maior castigo passa-se num dos deliciosos recantos do nosso Minho, onde vive feliz uma dessas famílias patriarcais, cheias de bondade, estimadas de todos, acolhendo os pobres como filhos. Compõe-se a família dum viúvo, Anacleto, dum linda rapariga de vinte anos, Maria, de quem ele se julga pai, e dum criada antiga. Essa família sustentava e tem em casa uma velha invejosa e ruim, que, sabendo os segredos da família, tem por maior desejo o fazer entrar a desgraça naquela casa tão feliz e tranqüila. Para o conseguir, pretende que o verdadeiro pai de Maria se apresente como tal, destruindo para sempre a felicidade de Anacleto. Não leva, porém, a efeito os seus desígnios, porque o pai, falto de coragem para cometer a ação tão vil, contenta-se em

¹³⁸ REBELLO, Luiz Francisco. *Um teatro de dor e de sonho*. Estudo introdutório. In: BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Lisboa: Editorial Comunicações, 1986, p. 20-1.

*receber da filha a certeza de que é amado, e aparta-se para sempre daqueles lugares, sendo essa eterna separação o maior castigo de ter traído a amizade de Anacleto.*¹³⁹

A ação principal, do mesmo modo que em *A noite de Natal*, está centrada num caso de adultério, mas ligado ao passado, ocorrido vinte anos antes. Enquanto naquela a mulher adúltera se suicida na última cena, nesta ela já havia morrido ao parir o fruto de seus amores secretos. O sedutor na peça anterior é uma figura secundária e o marido traído a personagem central, ao contrário do que sucedeu em *O maior castigo*, em que o protagonista parece ser o amigo infiel que, vinte anos depois de consumada a traição, regressa para reivindicar uma paternidade cuja revelação constitui uma ameaça para a ordem no período de sua ausência. “Como na tragédia clássica, a catástrofe é engendrada por uma antiga transgressão. Mas aqui, a explosão trágica não chega a produzir-se”,¹⁴⁰ o drama é, por assim dizer, reabsorvido: Maria, a filha ilegítima, para não ferir aquele que ela sempre imaginou ser seu pai, sonega-lhe a realidade, mantendo a ficção da paternidade legal. E o verdadeiro pai, renunciando a assumir-se como tal aos olhos do mundo, regressa ao seu exílio, agora definitivamente.

Certo crítico de *A comédia portuguesa*, que assinava com as iniciais C. M., concluiu em relação a *O maior castigo* que “os sentimentos que se chocam em cena ferem todas as leis da psicologia e da natureza”¹⁴¹ e que Raul Brandão cultivava em sua obra como lema principal: “Não tirar a ilusão aos felizes”. Em outras palavras, não lhes subtrair “a mentira vital”, tema comentado magistralmente por Ibsen (1828-1906) em *O pato selvagem*, coincidência ou não, representado pouco antes, em 1900, no Teatro Nacional. Em *O gebo e a sombra*, esse tema se manifesta claramente nos esforços do protagonista e de Sofia em ocultar de Dorotéia a verdade acerca da situação marginal do filho, conforme veremos.¹⁴² Assim, a julgar pelos testemunhos dos críticos podemos notar, de um lado, o enquadramento naturalista na ação tanto em *O maior castigo* como em *A noite de Natal*.

¹³⁹ Jornal *O século*, 12 de dezembro de 1902. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 21-2.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 23.

¹⁴¹ Loc. Cit., nº 49, 22 de dezembro de 1902, p. 7. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 23.

¹⁴² Em 1896 Silva Gaió publicou um poema dramático de matriz simbolista intitulado *O mundo vive de ilusão*. Também Dorotéia confessa em *O gebo e a sombra*: “há mentiras que podem mais do que verdades e a que a gente se apega com desespero. Há mentiras que precisam de gritos e de alguém que as defenda até ao último extremo”. Ou, a alusão, em determinada passagem de *Húmus*, ao “compromisso de aceitarmos a mentira como se fosse verdade”. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 23.

Quanto ao conteúdo estético-ideológico, porém, ambas parecem expressar maior intimidade com o simbolismo e decadentismo finisseculares, traços mais característicos dos primeiros escritos literários de Raul Brandão.

Duarte Ivo Cruz, por exemplo, refere-se a Raul Brandão como o realizador de um simbolismo¹⁴³ tangencial, pois em relação ao seu plano estético, escolhe uma opção subjacente a certas linhas simbolistas. O autor desfocaliza os ambientes, mesmo quando o contexto da obra exigiria maior rigor objetivo, caso de *Memórias* e dos grandes estudos históricos. Também se observa a tendência em direção ao macabro, a miséria sórdida, a distorção das psicologias e das ações, realizando quadros altamente simbólicos de fatalidade, desgraça, humilhação e dor.¹⁴⁴

De acordo com exposição crítica de Luiz Francisco Rebello, “nestes primeiros dramas de Raul Brandão, já aparece intuído o conflito entre a vida e as formas nas quais esta se cristaliza, entre a realidade e a ficção que, sob a pressão dos mais diversos fatores, invade a realidade e a substitui pela mentira”. Tal dicotomia, da qual se alimenta o teatro do autor — e de outros como Pirandello (1867-1936) na Itália — constitui o motor da ação do que se designou, na segunda metade do século XIX, por “teatro grotesco”.¹⁴⁵ E este teatro teve um precursor em *A noite de Natal*, cujo protagonista se autodefine como

¹⁴³ Dá-se também o nome de simbolismo ao movimento literário e artístico iniciado em França na segunda metade do século XIX, constitui uma reação contra o realismo. Como datas precursoras, alinham-se as seguintes: 1857, quando Baudelaire (1821-1867) lança *As flores do mal*; 1866, quando surge o primeiro número de *Le Parnasse contemporain*, antologia na qual colaboram poetas parnasianos e simbolistas, e Verlaine (1844-1896) publica *Poèmes saturniens*. O clima incerto ou multifórmico se define por volta de 1880: a 15 de novembro de 1881, Paul Bourget (1852-1935) estampa artigo intitulado *Théorie de la décadence*, em que analisa a idéia da decadência; a partir daí, o termo “decadente” designa aos poetas novos. Segundo Massaud, “o simbolismo começou por ser a negação das tendências realistas em arte, representadas pelo realismo, o naturalismo, o parnasianismo, e a conseqüente reinstalação da subjetividade romântica, mas ajuntando-lhe dados novos, decorrentes do processo geral e inclusive das próprias estéticas que repudiava. O culto da ‘arte pela arte’ era comum aos parnasianos e simbolistas. Porém, por mais semelhanças que se possam estabelecer entre o simbolismo e as estéticas precedentes, trata-se de um movimento diferenciado, inconfundível”. Os simbolistas voltam-se para o seu mundo interior, “ultrapassam o nível do consciente, mergulham no subconsciente e inconsciente, e atingem o “eu profundo”, a zona pré-lógica ou pré-verbal do psiquismo humano, dimensão do caos e da irracionalidade que se faz apresentar pelos sonhos, devaneios, visões, alucinações etc”. Aproximam a poesia e a música; semelhante, embora em grau inferior, o conagração entre a poesia e a pintura. “As representações do “eu profundo” descortinam-lhes “imagens primordiais” que dizem respeito ao inconsciente coletivo, os arquétipos de Jung” (1875-1961). Do aspecto formal, os simbolistas experimentam ritmos novos, largos, sinfônicos, e criam o verso livre, capaz de abraçar as ondulações do mar interior, no encaixo do mito da “poesia pura”, um dos seus mais caros ideais. Cf. MOISÉS, Massaud. *Op. cit.*, p. 474-77.

¹⁴⁴ CRUZ, Duarte Ivo. *O simbolismo no teatro português (1890-1990)*. Lisboa: Biblioteca Breve, v. 124, 1991, p. 87-8.

¹⁴⁵ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 25.

“um ser grotesco, escarnecido dos outros, aos encontrões na vida”, e que “na rua sente os olhares de piedade, certos risos, palavras que amesquinham”.

Em *O maior castigo*, prossegue Rebello, “o conflito se resolve pelo triunfo da ficção sobre a vida”: Maria aceita, definitivamente, ser a filha daquele que, segundo a lei, é o seu pai, mas por uma razão mais forte, a de ele sempre se comportar como tal, sem nunca ter conhecimento da verdade, a máscara acaba por converter-se em rosto. Por fim, de acordo com a avaliação crítica de Rebello que se apóia em Guilherme de Castilho:

*Especula-se acerca das razões que teriam levado Raul Brandão a não publicar O maior castigo nem sequer fazer referência ao texto (diversamente do que aconteceu com A noite de Natal, cuja publicação, embora não concretizada pelos autores em vida, era prevista, em apontamento datado de 1903) em quaisquer das várias notas constantes do seu espólio. Guilherme de Castilho, acertadamente, sugere a hipótese de o autor “não ter em grande conta os méritos literários” dessas obras primitivas talvez de “nem considerar terem atingido aquele ideal que no plano teórico já nessa altura – e mesmo antes – exigia para o que considerava o verdadeiro teatro”.*¹⁴⁶

¹⁴⁶ CASTILHO, Guilherme de. *Vida e obra de Raul Brandão*. Apud REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 25-26.

3.4. Dramas maduros

A obra dramática de maior quilate, essa somente vingará em 1923, cerca de duas décadas depois da estréia de *O maior castigo*, quando Raul Brandão resolve, mais como escritor do que dramaturgo, publicar seu teatro em vez de levá-lo à cena. O primeiro volume contém *O gebo e a sombra*, *O doído e a morte* e o monólogo *O rei imaginário*. Faz-se necessário a referência a outras peças dignas de nota: o monólogo *Eu sou um homem de bem* (1926-27), *Jesus Cristo em Lisboa* (1927), escrito em parceria com Teixeira de Pascoaes (1878-1952) e *O avejão* (1929).

Antes de analisar tais peças, não se pode deixar de estranhar como um homem fascinado pelo teatro como Raul Brandão passou tanto tempo ausente de suas produções dramáticas. Lembre-se a menção sobre o momento histórico politicamente agitado em Portugal: em 1908 o regicídio; em 1910, a revolução republicana e, de 1914 a 1918, a Primeira Guerra Mundial. Sabe-se que, paralelamente às suas primeiras incursões no teatro em 1902, Brandão passou a dedicar-se quase que integralmente ao jornalismo e à ficção, deixando o teatro como um sonho adiado. Devemos, pois, considerar que havia a insistência, por parte dos empresários da época, em levar à cena obras que perturbassem a rotina a qual o público se havia habituado, e a resistência deste a tudo o que fosse novo. O poeta futurista Almada Negreiros (1893-1970), ainda jovem, estigmatizava no *Diário de Lisboa*, “a ausência absoluta de imaginação e encantamento, desde autor e ator até cenário e público”.¹⁴⁷ Talvez tais questões possam explicar o afastamento de Brandão dos palcos lisboetas por tanto tempo.

¹⁴⁷ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 30.

3.4.1. *O gebo e a sombra*

A peça é composta pelos seguintes personagens: o corcunda, conhecido por “Gebo”, cobrador da Companhia Auxiliar, é um antigo personagem brandoniano, aquele ser ridículo e desgraçado que conserva relativa tranqüilidade na pobreza: “A felicidade da vida é não acontecer nada”, e na sua resignação, apenas a noção nítida do cumprimento do dever; a sua esposa Dorotéia, que alimenta um egoísmo inconsciente nutrido por uma ilusão vital; João, filho do casal, o desgraçado; Sofia, mulher de João, que sempre serviu para designar uma juventude triste e sofredora, aparece aqui como a voz consciente, na desgraça lança seu apelo desesperado a uma vida mais humana. Há ainda duas personagens secundárias: Candinha (a trágica figura de *A farsa* que conserva terrível personalidade, mista de cobiça e ódio) é uma velha parasita e invejosa; Chamiço, velho músico de feira e amigo do Gebo, além de um Policial e os vizinhos. Conforme resume João Pedro de Andrade, em quatro atos, vemos “representado o drama da miséria e do sonho, da miséria que tudo arruína e do sonho que se revela inevitavelmente inútil”.¹⁴⁸

Nas rubricas, para introduzir o primeiro ato, o autor oferece cenário simples, ao mesmo tempo representativo e com ambientação soturna: “Casa pobre com janelas e duas portas ao fundo... Inverno. Cinco horas. Anoitece.” Esta casa parece situar-se no lugar predileto de Raul Brandão, entre o campo e a cidade. Logo na primeira fala de Sofia, mirando a estrada ela manifesta preocupação e carinho pelo Gebo (que além de ser seu sogro é seu tio por parte de irmão e quem lhe criou desde cedo, após a morte de seus pais), sempre esperado ao pé da janela e tantas vezes chamado por ela de pai:

SOFIA (espreitando à janela): – *Não tarda por aí... Já começam a acender os lampiões da estrada. Pobre velho, há de vir cheio de frio. Todo o dia à chuva, toda a vida ao tempo...*

No primeiro ato, configura-se todo o conflito: uma família pobre vive a expectativa da ausência de oito anos do filho, João. A mãe, Dorotéia, enganada, imagina

¹⁴⁸ ANDRADE, João Pedro de. *Raul Brandão: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1963, p. 201.

que o filho está trabalhando fora de Portugal e ganhando muito dinheiro; ao contrário, o rapaz se tornou um ladrão, um marginal noctívago que perambula pelos vilarejos. Este é o ato introdutório, que além de esclarecer o público sobre as funções e características das personagens principais, apresenta o clímax e as tensões existentes. Verdade e mentira, certo e errado, moral e imoral serão temas que conduzirão o eixo central do drama até o fim, prendendo a atenção do público desde o início.

Chamamos atenção para o final cinematográfico do primeiro ato, antes da descida da cortina. Raul Brandão provoca em cena o efeito *stand by*, uma pausa que causa expectativa, deixando o público à espera dos acontecimentos do ato seguinte. No final da noite, depois que todos se deitam, Gebo permanece em cena, trabalhando na contabilidade de suas cobranças, quando escuta ruídos na fechadura da porta:

A porta abre-se. João aparece. O Gebo ergue-se espantado e João entra com a gola levantada e a barba por fazer.

JOÃO (sereno, fechando a porta): – *Não tenha medo. Sou eu... As fechaduras conhecem-me.*

GEBO: – *Tu!* (fica imóvel, de pé, aterrado, João vem à frente e puxa uma cadeira para o pé da mesa. O Gebo, apontando a porta que dá para o interior da casa.) *Schi... schi... schiu!*

JOÃO: – *Viva, pai!*

Olha em roda, respira largamente e desata a rir-se-lhe na cara. (desce a cortina)

No segundo ato, propositadamente o autor deixa uma lacuna de informações a respeito dos últimos acontecimentos ocorridos no ato anterior (a chegada sarcástica do filho marginal), sem a continuação do argumento anterior, como se tudo estivesse em plena normalidade; tal atitude provoca uma nova expectativa duvidosa no público com relação ao desfecho do drama. Parece-nos que a tentativa inicial deste II ato é manter a aparência de uma normalidade familiar inexistente. Contudo, os conflitos domésticos aos poucos se deflagram... O convívio torna-se insuportável, conflituoso e ameaçador.

A vinda de João faz deflagrar o drama que até aqui permanecera oculto na monotonia das palavras e dos gestos cotidianos, quase ritualísticos. Ele é o homem que não pode beijar a mão de quem lhe atira uma migalha, pois não tem moral. João, o filho ladrão, fica absorto ao ver o dinheiro resultante da magra cobrança paterna, a partir deste

instante a ocasião é dada ao ladrão. À noite, depois que os demais se retiram de cena, João declara a Sofia, prima e esposa, seu desejo incontável de roubar; Sofia tenta detê-lo, porém sem êxito, o ladrão pega o dinheiro da Companhia onde trabalha o pai e foge. Os pais se levantam, de modo que Sofia e Gebo omitem o roubo do dinheiro, enganando Dorotéia sobre o ato desumano do filho, e alegando que o alvoroço fora uma discussão do casal.

Com a discussão do roubo entre Sofia e Gebo, neste terceiro ato vêm à tona questionamentos sobre a moral e a conduta humana. Gebo defende a mentira que deve imperar para não desiludir a pobre mãe Dorotéia. Em cena, Sofia e Gebo debatem as polêmicas morais envolvidas, porém este demonstra não enxergar a realidade, está cego perante o mundo e perante aqueles que o habitam. No final do ato Gebo decide ser réu confesso do roubo e ir preso, assumindo para si o delito, absolvendo o desgraçado, a fim de poupar a Dorotéia.

O quarto e último ato é o mais curto, porém, o mais revelador. Pelas rubricas apresentadas no texto, três anos se passaram depois da prisão do Gebo e, no cenário, tanto quanto nas mulheres, houve um empobrecimento. Agora, é Sofia quem trabalha para manter a casa, Dorotéia vê as aparições irregulares do filho, João. As duas esperam ansiosas a chegada do pai, que em breve terminará a sua pena. Entretanto, em conversa com a nora, Dorotéia conta a Sofia que sabia de toda a verdade sobre o passado do filho desgraçado, sobre o crime praticado contra o pai, e que não dissera nada, pois preferia viver na mentira a não encarar a realidade:

DOROTÉIA: – Suspeitava tudo. E calei-me. A certeza não a queria ter, a verdade não a podia ver. Precisei sempre da mentira, não só da mentira que eu construí, mas da mentira dos outros para poder viver. Tinha-o criado. Era o meu filho. Enquanto todos os que me rodeavam não pudessem dizer-me: – É um ladrão – eu podia defender uma sombra, manter de pé uma sombra viva...

SOFIA: – Sabia e calou-se!

DOROTÉIA: – Parecia-me que assim não era totalmente desgraçada, parecia-me que assim ele não era totalmente desgraçado. Há mentiras que podem mais do que verdades e a que a gente se apega com desespero. Há mentiras que precisam de gritos e de alguém que as defenda até o último extremo.

Após essa declaração de Dorotéia vem a cena derradeira, com a chegada do pai, seguida da aparição do filho desgraçado. Na marcação de cena da entrada do Gebo, o infeliz sinistramente aparece à porta, mais gordo, enlameado e com a barba por fazer. Voz rouca, bengalão preso ao pulso por uma correia e uma trouxa que coloca no chão. Vemos nas palavras do Gebo a alusão ao problema crucial da peça, a cegueira humana perante a realidade crua e nua da vida:

GEBO: – Sou eu... Sou eu, é verdade... Que querem? Sch... Sch... [...] Que estão vocês a olhar para mim espantadas? Sou eu... (senta-se.) Não há por aí nada que se beba?

SOFIA: – Pai!

GEBO: – Ah, sim, sim!... É que na cadeia a gente aprende. O que eu aprendi na cadeia! Foi como se me abrissem os olhos. Na choça sabe-se tudo. Lá é que destapam os Lúzios à gente.

O Gebo, protagonista da peça, Dorotéia e Sofia são personagens provenientes das páginas de *Os pobres*, texto escrito por volta de 1900, embora publicado somente seis anos depois. Contudo, alguns dos traços que definem essencialmente seus personagens já andavam dispersos nas diversas figuras brandonianas: o *clown* grotesco da *História dum palhaço*, “de quem toda gente se ria por ser desajeitado e se por às vezes a chorar” e, sobretudo, Damião de *A noite de Natal*, “uma criatura grotesca, um ser que ninguém sabe para que vive, todos se riem dele”. Parece que Raul Brandão fascinou-se pela riqueza dessa personagem, construída com fragmentos de caricaturas reais, a exemplo de uma passagem de *Memórias*, na qual o próprio pai do autor é evocado: “amachucado, exausto e pobre”, que entre “encontrões dum, repelões de outro, foi até a cova”.

Segundo as considerações de Francisco Rebello, o Gebo é uma personagem dividida entre um sentimento absurdo, alienante; comprometida com a honra e o dever, embora cultive a inadvertida “suspeita da profunda inutilidade do sacrifício, o pressentimento de que *há talvez outra coisa maior, outra vida, que seria a verdadeira vida*”.¹⁴⁹ Esse pressentimento já latejava impacientemente na angustiada reflexão de K. Maurício: “Pois a vida é isto? Estes apertos de mão, esta mentira, este monólogo entrecortado de risos, de lágrimas e de infâmias? Este sonho e esta lama?”. Compreende-

¹⁴⁹ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 33. (Grifo nosso)

se que Raul Brandão não tenha resistido à tentação de explorar as potencialidades dramáticas dessa personagem, nem tampouco desprezado o conflito no interior do qual ela é o suporte no teatro.

Segundo identificou João Pedro de Andrade, há na peça dois planos que se cruzam e se confundem: um, o da visão direta da pobreza, realista, forma o fundo do drama; outro, a visão refletida do espírito do dramaturgo que dá às personagens valor simbólico e lhes atribui uma linguagem cortada de ambigüidades, pressentimentos e incertezas.¹⁵⁰ Nesse plano é que se movem os valores significativos da peça, ou seja, não tem a pretensão de ser uma fotografia sem retoques do mundo dos deserdados. O enredo é simples, um tanto primário, quase um melodrama e permite que entre suas linhas aflorem questões dramáticas vitais: o bem e o mal, o dever e a honra etc., situadas, entretanto, em um ambiente singular, onde as convenções do mundo se confundem com os valores absolutos.

Ainda segundo Andrade, com a publicação de *O gebo e a sombra*, Brandão “não pretendeu concretamente fazer um manifesto social, mas, provavelmente, em seu espírito estava embutida a noção de injustiça dominante que dificilmente deixaria de repercutir no drama os ecos de sua revolta e indignação. Adaptado aos pobres, seres que são as suas personagens dramáticas, esse sentimento de injustiça assume os aspectos falsos da cobiça, da inveja, da vontade de riqueza, do ato arbitrário (o roubo de João) e do sonho inutilmente gerado. Mesmo as figuras secundárias conduzem um projeto de sonho, [expresso] caricaturalmente em lugares-comuns: são destroços de tragédia, que servem de fundo à que se representa em primeiro plano”.

Embora João Pedro de Andrade não tenha rotulado a criação dramática de Brandão, analisando *O gebo e a sombra*, considerou que se trata de uma “tragédia do nosso tempo, em que a fatalidade, não formulada pelos oráculos, mas construída por uma longa sucessão de iniquidades sociais, está representada pelas modernas potências, invisíveis na peça, como os deuses na tragédia grega”.¹⁵¹ Em abordagem sociológica, segundo o ponto de vista de Francisco Rebello, *O gebo e a sombra* é “uma tragédia em que o *fatum* antigo assume, no plano social, a forma da injustiça e da desigualdade entre

¹⁵⁰ ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 201-202.

¹⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 205.

as classes sociais e, no plano metafísico, a forma do *fantasma...*”.¹⁵² Conforme já foi apontado por Rebello, quando pela primeira vez foi anunciada a sua representação em 1911, o título inicial era apenas a alcunha do protagonista, o Gebo; assim se manteve nos apontamentos dos anos seguintes; Brandão acrescentou “a sombra”, posteriormente, aliás, designação de outra peça do autor, e da qual já chegara a escrever alguns diálogos.

Curiosamente, Raul Brandão antecipou em *A águia* (1923) a publicação do primeiro ato da peça, cujo título era *A sombra do gebo*. Todavia, somente em 9 de julho desse ano, depois de impresso o volume *Teatro* pela Renascença Portuguesa, é que se estabeleceu, definitivamente, como *O gebo e a sombra*, havendo de esperar quatro anos pela sua representação.

Na ocasião em que o drama foi publicado e representado, quase todos os críticos que escreveram a respeito de *O gebo e a sombra* questionaram a sua teatralidade.¹⁵³ Em 1927, Artur Portela, na crítica do *Diário de Lisboa* ao espetáculo encenado no Teatro Nacional, define a peça como a planificação, sem perspectiva teatral, de algumas das imagens mais queridas do autor de *Os pescadores*, por entender que, de ato para ato, o ambiente não se renova e não há fatos que determinem a evolução das cenas. O mesmo diria, em outras palavras, Avelino de Almeida em *O século*, de 28 de abril. Segundo o crítico, o prosador, ao compor a sua tragédia a partir de uma breve galeria de tipos arrancados da ralé, à miséria dos casebres, ao infortúnio e ao crime, fez de cada figura uma água-forte, mas dir-se-ia que “não teve a preocupá-lo a idéia da rigorosa observação da técnica adotada pelos que cultivam a literatura teatral que se destina a ver a luz da ribalta”.¹⁵⁴

Ainda segundo Rebello, essa visão estreita do teatro e o desconhecimento de suas leis haviam ditado as críticas negativas à obra *O maior castigo*, em 1902. No fundo, tratava-se da mesma crítica. Mesmo depois de um quarto de século, tendo passado o

¹⁵² REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 32-3.

¹⁵³ Uma das poucas exceções foi a crítica de Orsini de Miranda que, em artigo publicado na revista *De teatro*, não hesitou em considerar *O gebo e a sombra* uma peça absolutamente representável, com ambiente, técnica, efeitos, princípio, meio, fim e finais de atos perfeitos, belos, humanos, preparados com o cálculo, o acerto e a precisão dum grande dramaturgo. Quanto às suas personagens, retoricamente definidas como almas encadeadas, devoradas lentamente, voluptuosamente, pelo abutre da vida, almas condenadas a todas as galés, a todos os degredos, a todas as podridões, almas da treva, da escuridão, dos abismos insondáveis, necessitavam, no entender do articulista, para serem interpretadas e compreendidas, de atores e de público com alma para as viverem, para as sentirem, para as encarnarem. *De teatro*, n. 13, set. 1923, p. xvi. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 35.

teatro e o mundo por vastas transformações, inclusive a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a crítica *oficial* continuava a mover-se dentro dos mesmos parâmetros, ou seja, “recusando o direito de cidadania àquelas obras teatrais que não se acomodassem ao figurino da peça bem feita, talhado pelos alfaiates franceses [...] confundindo sistematicamente ação dramática com agitação, turbulência exterior, acumulação de peripécias e ‘palavras, palavras, palavras...’”, conforme afirma Rebello. Ora, tudo aquilo que em suas crônicas longínquas do *Correio da Manhã* Raul Brandão já condenava. Seria evidentemente insensato esperar, quanto mais exigir, tais prerrogativas em seu teatro.

O gebo e a sombra marcou a ruptura com a generalidade do teatro que se representava em Portugal naquela época, segundo aponta Francisco Rebello, “mais pelo seu conteúdo estético-ideológico, do que pela sua construção que, sem maiores desvios, obedecia ao traçado habitual da dramaturgia de estirpe ibseniana. Diferenciava-se porque os vários planos em que a ação dramática se desenvolve, o social, o psicológico e o metafísico [...], os diversos registros contrastantes em que se exprime, oscilando entre o trágico e o grotesco, projetam *O gebo e a sombra* numa dimensão que faz dele um documento flagrante de existencialismo *avant la lettre*”.¹⁵⁵

Ainda segundo o autor, em certa medida *O gebo e a sombra* constitui a soma de toda a obra brandoniana. Não por acaso, protagonista e demais personagens, todos procedentes de obras anteriores, aparecem aqui enriquecidos e, por assim dizer, magnânimos em sua humanidade essencial. O Gebo não é apenas o cobrador humilde da Companhia Auxiliar, escravizado pelo “dever” e a rotina de um cotidiano sem horizontes, para quem “a felicidade na vida é não acontecer nada”, mas um ser que experimenta “horas de dúvida”, e que em certos momentos “ouve uma voz dizer-lhe baixinho coisas que não quer ouvir”, vindo a descobrir, no sarcástico e brutal final do drama, que “tinha uma boca e nunca tinha gritado, força e nunca tinha feito sofrer”.¹⁵⁶

Dorotéia, sua mulher (citada nas páginas de *Os pobres* e dotada aqui de uma consistência psicológica mais bem definida), é a encarnação de uma humanidade sofredora e silenciosa que sem a mentira não é capaz de sobreviver. Sofia (filha do Gebo no livro, e nora na peça) não se limita a ser “sempre a mesma, sem queixas”, antes se interroga, junto a ele sobre a existência de “outra coisa maior... outra vida que não é a

¹⁵⁵ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 36.

nossa, outra vida maior, talvez a verdade” (a cena envolvendo ambos preenche quase inteiramente o terceiro ato e representa, segundo Francisco Rebello, um dos momentos mais altos de toda a literatura dramática portuguesa).¹⁵⁷

João, o filho, é uma dessas criaturas que, “na escuridão dos portais ou especadas às esquinas, meio afogadas na treva, esperam, envoltas no manto misterioso da sombra”.¹⁵⁸ são ladrões, mendigos, prostitutas, vagabundos que, desde suas primícias criações literárias, nunca deixaram de rondar Raul Brandão, mas em *O gebo e a sombra* se destacam da multidão que a noite faz sair dos subterrâneos da cidade e assumem contornos individualizados. Aqui, somente Candinha, que em *A farsa* ocupa o primeiro plano da ação, é personagem secundária; ela e o músico de feira Chamiço são destroços da tragédia, servindo de fundo à que se representa em primeiro plano; no entanto, conserva, por meio de seu ódio acumulado e longamente recalcado “em pagas de esmolas que lhe dão”, a mesma caracterização psicológica de *Os pobres*. Conforme assinala Rebello, “entre essas criaturas franzidas de dor e de espanto, dilaceradas entre a realidade brutal e o sonho, Brandão tece uma cerrada teia de comoção e sarcasmo que as pende num nó cego, tão apertado como o destino na tragédia antiga. Com a diferença de que a tragédia aqui ganha o tom grotesco, e em *O doido e a morte*, é fruto da operação de um fenômeno simétrico, no qual a farsa terá um tom trágico”.¹⁵⁹

¹⁵⁷ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁸ *Correio da Manhã*, 25.01.1895. Aproxima-se este passo da evocação que, no mesmo ano, D. João da Câmara, admirador de Raul Brandão, fazia dos seres “a quem não era possível supor vida, senão a horas mortas. Eram feitos de sombras, delas saíam, com elas desapareciam. Seguiam pelos bairros escuros, arrimados às paredes úmidas, esverdeadas dos becos cheios de recantos, em que os candeeiros a meia luz desenhavam sombras a dançarem com o vento. Sobre a lama escura, mole, embebida de podridões, os passos não faziam bulha. Pareciam sair de um inferno de angústias [...] E na cidade cheia de pesadelos faziam correr pela espinha da gente calafrio dos mistérios”. CÂMARA, D. João da. *Crônica ocidental. O ocidente*, n. 599, 15 de agosto de 1895. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 37.

¹⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 37.

3.4.2. *O doido e a morte*

Em críticas publicadas no *Correio da Manhã*, em 1895, Raul Brandão já afirmava que o fato de o “drama ter dois ou ter mesmo um único personagem, o ato ter só uma cena e durar dez minutos” não era o mais relevante, “contanto que nos fizesse bater mais rijo o coração”. Para Andrade, ao escrever *O doido e a morte*, o autor não se dera conta da importância singular que esta pequena farsa em um ato assumiria na sua obra e, simultaneamente, no teatro português do seu tempo e do nosso.¹⁶⁰ Em polêmico artigo, tido como o manifesto da *Presença*, a obra foi chamada por José Régio (1901-1969) de “afirmação de gênio”¹⁶¹ e, à parte os escritores de *Orpheu*, o crítico poupa apenas Raul Brandão e Aquilino Ribeiro da mediocridade reinante nas pátrias letras. Conforme afirma Francisco Rebello, *O doido e a morte* bastaria para consagrar o dramaturgo, assim como o *Rei Ubu* bastou a Alfred Jarry (1873-1907): “a aproximação não é inteiramente gratuita, pois o mesmo sentido patético do burlesco (Raul Brandão diria: do grotesco), levado às extremas conseqüências, é comum às duas peças”.¹⁶² Não por acaso, enquanto uma acaba a outra começa, ambas com uma exclamação de baixo calão: “Merdre!”, abrindo a farsa de Jarry e “Ai o grande filho da puta!”, encerrando a de Brandão.

Informa-nos João Pedro de Andrade que, provavelmente, “essa farsa foi escrita em momento de relativo repouso e descontração de Raul Brandão, depois do relativo esforço empenhado para a construção dos quatro atos de *O gebo e a sombra*. De certo modo, podemos considerar a farsa como um reverso da tragédia. No entanto, tanto a tragédia quanto a farsa mostram-nos visões diferentes e, até certo ponto, divergentes de um mesmo espetáculo, nesse caso, a vida”.¹⁶³

Em todo caso, cumpre sublinhar que as peças *O gebo e sombra* e *O doido e a morte* foram lidas para os seus amigos da *Seara Nova*, quando o título da segunda

¹⁶⁰ ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 205.

¹⁶¹ *Literatura livresca e literatura viva*, n. 9, publicada em 09.02.1928 e recolhida em Páginas de doutrina e crítica de *Presença*, 1977, p. 55. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 38.

¹⁶² *Idem, ibidem*, p. 38.

¹⁶³ ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 206.

constava apenas o nome do protagonista: o Sr. Milhões.¹⁶⁴ Talvez o detalhe do título quisesse sugerir um descomprometimento com a transcendência da obra e a pretensão única do autor em abordar o humorismo numa situação inusitada. No texto *As questões morais e sociais na literatura* (vol. II, p. 82), Câmara Reis condensa sua impressão da farsa como “trinta páginas que nos fazem rir às gargalhadas”. De outro lado, Aquilino Ribeiro (1885-1963), que não gostava do teatro de Raul Brandão, em diálogo com o dramaturgo chama *O doido e a morte* de “borracheira” e “pacotilha”. Após primeira e única representação da peça, em 1926, o crítico refere-se à obra como “um acidente na carreira do escritor”, que naquela circunstância teria andado “à superfície das almas”.¹⁶⁵

Conta-nos Rebello que, no Teatro Politeama, o espetáculo *O doido e a morte* foi representado em récita única, a 1º de março de 1926, promovido pelo jornal *O século* “em favor dos vendedores de jornais de Lisboa que, no exercício do trabalho, adquiriram uma grave doença e não dispunham de recursos para se tratarem”. Foi anunciado desde o princípio do ano como “magnífico espetáculo de arte” em que “vão fulgir os mais altos nomes das letras portuguesas contemporâneas”. Ao longo do mês de Fevereiro, as notícias sobre o espetáculo multiplicavam as referências à “estranha farsa, em que o pavor e a loucura, nos seus aspectos mais grotescos e mais hilariantes encerram muita humanidade e muita filosofia”.¹⁶⁶

Chamada de “acidente na carreira do escritor” por alguns críticos, a peça passou a ser considerada uma de suas obras mais perfeitas e, do ponto de vista do gênero, a mais perfeita. Se reparada somente pelo aspecto de uma breve história engraçada, podemos supor que se trata de uma obra de cunho vulgar; porém se valorizamos exclusivamente o sentido das palavras proferidas pelo Doido, temos uma adaptação teatral que possibilita a fusão harmônica entre a anedota e a mensagem, o que só acontece nas obras-primas. Raul Brandão condensou nestas “trinta páginas que nos fazem rir às gargalhadas” todas as contradições da existência humana.¹⁶⁷ Também Luísa Dacosta, referindo-se a *O doido e a morte*, escreveu que “é sem sombra de dúvida, uma obra-prima do nosso teatro e do teatro

¹⁶⁴ O título foi retirado de um poema de Teixeira de Pascoaes, seu futuro colaborador na tragicomédia *Jesus Cristo em Lisboa*, publicado em 1913.

¹⁶⁵ RIBEIRO, Aquilino Gomes. *Camões, Camilo, Eça e alguns mais*. Lisboa: Bertrand, s. d. [1949], p. 246 e 250. In: ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 206.

¹⁶⁶ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 40-41.

¹⁶⁷ ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 210-11.

de qualquer literatura pela agudeza da problemática existencial, pela concepção e pelo clima tenso do lirismo.”¹⁶⁸

De fato, sendo a farsa de um único e breve ato, evidencia o interesse cênico do autor pela encenação das duas personagens, interrompida por ligeiras intromissões de comparsas.¹⁶⁹ Na opinião de Andrade, Raul Brandão seguiu intuitivamente a “linha mestra do humorismo universal, não do português, quase sempre alicerçado no absurdo sem alcance, no exagero sem medida ou no trocadilho sem sentido”.¹⁷⁰ Assim, o autor misturou contrários, dispondo face a face conceitos díspares, contrapondo dois personagens mais do que antagônicos, alheios, a exemplo das reações que ambos experimentam e os sentimentos que os animam.

De certo modo, *O doido e a morte* representa uma anedota bem simples. Descortina-se o palco, o Governador Civil está em seu gabinete, sentado em ampla mesa, entregue a uma atividade marginal, tentando compor uma peça, mas para que ele escreva tal peça, a caracterização tem uma importância capital: “Chegou o momento cheio de horror em que sinto o solo fugir-me debaixo dos pés. (*pousando a pena*) Estou hoje inspirado. Tudo me sorri, a manhã, o céu, a musa. (*Toca a campainha*) Ó Nunes”. Nessa altura, o monólogo e sua criação literária são interrompidos pelo subalterno Nunes, o encarregado de preservar e respeitar doravante a necessidade de isolamento do governador-artista. Já de início a situação burlesca insere-nos num clima de comicidade. Todavia, o subalterno Nunes, policial, retorna para anunciar a visita do Sr. Milhões, o homem mais rico de Portugal. O Governador Civil hesita “entre o momento de euforia criadora e a obrigação de acolher o visitante”. Recomendado por um ministro: “Isto não é um país, é uma selva onde os homens de gênio têm de ser ao mesmo tempo governadores

¹⁶⁸ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁹ Exceção feita à publicação em parceria com Teixeira de Pascoaes, quatro das cinco peças restantes de Raul Brandão foram escritas por Raul Brandão, sozinho, e têm a duração de um ato apenas, sendo que duas são monólogos. A dimensão reduzida não lhes tira o mérito, pois é comprovado que não se pode medir o mérito de uma obra literária ou artística por meio de padrões quantitativos; ademais, excelentes textos da dramaturgia contemporânea contêm um único ato, conforme o demonstra alguns exemplos ilustres: *A menina Júlia*, de Strindberg; *Cavalgada para o mar*, de John M. Synge; *O homem da flor na boca*, de Pirandello; *Peças de mar*, de Eugene O’Neill; *Huis-Clos*, de Sartre; *As cadeiras*, de Ionesco; no que se refere a monodramas: *Os malefícios do tabaco*, de Tchekov; *A voz humana*, de Cocteau; *A última gravação*, de Beckett. Entre os autores portugueses, também não faltam exemplos dignos de menção, desde *O tio Pedro*, de Marcelino Mesquita, e *As feras*, de Manuel Laranjeira, até *Meu caso*, de José Régio e *O doido e a morte*, obra-prima representativa do momento mais fértil e profícuo de todo o teatro brandoniano. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁰ ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 207.

civis”,¹⁷¹ lamenta-se, mas aceita receber o intruso que se apresenta “com imponência”. Logo ao entrar, Sr. Milhões aciona um fio elétrico da caixa que carrega consigo à campainha que está à mesa do governador. Assim que ficam a sós, Sr. Milhões apresenta ao “dramaturgo de horas vagas” uma revelação terrível:

SR. MILHÕES: – O maior crime de todas as épocas, a suprema tragédia de todos os tempos! Vamos estoirar dentro de vinte minutos. (O governador civil muda de expressão à medida que o outro fala) O que o senhor vê aqui nesta caixa é o mais formidável de todos os explosivos SO3-HO4, cem vezes mais poderoso que a dinamite, o algodão pólvora, e o fulminato de mercúrio. Basta carregar nesta campainha para irmos todos pelos ares, eu, o senhor, o prédio, o bairro, a capital.

Intuindo antecipadamente, décadas antes, a tragédia da Segunda Guerra Mundial, Hitler e a bomba atômica, Raul Brandão insere dentro da caixa a morte, contida num poderoso explosivo, e o Sr. Milhões escolhe o Governador Civil para morrerem juntos. Conforme Andrade, “ao pasmo do funcionário corresponde a calma do visitante”.¹⁷² Mas essa calma transforma-se em eloquência comovente, à medida que o Sr. Milhões explica serenamente os motivos da sua resolução:

SR. MILHÕES (de pé): – Destruo uma cidade!... Destruo talvez um povo.

GOVERNADOR CIVIL (mais baixo): – Mas o senhor Milhões ainda não se explicou.

SR. MILHÕES (serenando imediatamente): – É verdade, ainda não me expliquei. Peça desculpa. (E sempre respeitável, sempre com imponência) Aqui há tempos, faz exatamente um mês, quando passeava à tarde sob as árvores do meu quintal, senti de repente que se me abriam os segundos olhos.

GOVERNADOR CIVIL: – Os?!!

SR. MILHÕES: – Os da alma. [...] – E vi de repente o mundo não como todos o vêem, mas como ele é na realidade. [...] – E à medida que os segundos olhos se me foram abrindo, mais se me radicou a vontade de destruir tudo isto.

O Sr. Milhões viu com os olhos da alma (*os segundos olhos*) o mundo como é de verdade, ou seja, calcado na realidade e não na ilusão ou cegueira humana. Por isso

¹⁷¹ ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 207-208.

¹⁷² *Idem, ibidem*, p. 208.

decidiu suprimi-lo, fazendo desaparecer da face da Terra os crimes, as misérias e as paixões. A cena desenvolve-se por meio de alternâncias do ridículo, visíveis na expressão de terror e vaidade do Governador Civil, e variações do cômico que aflora o trágico, figurativamente presente na loucura do outro. Mas, o Sr. Milhões sabe ser amável e faz elogios ao talento dramático do seu interlocutor, para logo em seguida desiludi-lo com ironia brutal: consente que ele se despeça da esposa, e insinua-lhe, ao mesmo tempo, que ela o engana. A personagem apenas esboçada de D. Ana Baltasar Moscovov, mulher do governador, surge fugazmente para deixar, após a sua saída, mais uma impressão desagradável e amarga de comicidade:

SR. MILHÕES: – Vamos! Vamos! Isto a bem dizer não é a morte, é a pulverização. Não sente nada, verá.

GOVERNADOR CIVIL (dirigindo-se à janela): – Toda a cidade deserta... [...] E veja o senhor essa mulher que me disse sempre que quando eu morresse morria comigo!...

SR. MILHÕES: – Essas coisas dizem-se mas nunca se fazem. Se o senhor fosse um homem inteligente compreendia-o logo. Mas não é. (Gesto do outro) Não é. Demais a mais essa mulher que o senhor lamenta não é a mulher ideal que lhe convém. É uma felicidade para o senhor ver-se livre dela.

GOVERNADOR CIVIL: – Ela que se vê livre de mim.

SR. MILHÕES: – É uma mulher que o engana.

GOVERNADOR CIVIL: – Oh!

SR. MILHÕES: – Enganou-o sempre.

GOVERNADOR CIVIL: – Senhor!

SR. MILHÕES: – É o que lhe digo. O senhor tem cara de ser enganado por todas as mulheres. É uma coisa que se vê.

Novamente a sós no palco, Raul Brandão, neste caso o comediógrafo, divide os instantes de humor entre as personagens, atribuindo doses de ridículo, ou para empregar um termo brandoniano, impingindo o tom “grotesco” ao homem ameaçado de morte e adicionando à figura cômica do doido, inconseqüente e megalômano, uma espécie de nobreza intrínseca, em intervalos, desmentida de propósito por vulgaridades que o remetem ao patético. Por mais significativos que sejam os discursos do Sr. Milhões e, por

ora, sabendo-se que neles se desenvolve *a luta entre o eterno e o efêmero*, “Tu não te podes chamar Baltasar Moscoso, e ao mesmo tempo existir o céu estrelado”, é na fusão do grotesco com o patético, denotando um desequilíbrio aparente, que se revela afinal um equilíbrio superior¹⁷³ em *O doido e a morte*.

SR. MILHÕES: – Vais morrer, e vais morrer porque com as tuas fórmulas, a tua papelada e o teu burlesco, és também objecto e inútil. O cavador existe! O soldado existe! O herói existe! Tu não existes!

GOVERNADOR CIVIL: – Eu não existo?!

SR. MILHÕES: – És uma sombra e bff... (sopra-lhe e o outro estremece) faço-te desaparecer como uma sombra. Tenho de suprimir a ninharia da vida. Estas duas coisas não podem mais coabitar [...], quando do outro lado galopa e passa uma coisa sôfrega e imensa. Tu não te podes chamar Baltasar Moscoso, e ao mesmo tempo existir o céu estrelado. Venham todos os fantasmas!

GOVERNADOR CIVIL: – Acudam! acudam! acudam!

SR. MILHÕES: – Não posso viver com isto, frenético e doirado, e regular a existência como o maquinismo dum relógio; não posso às mesmas horas [...] fazer certa coisa imunda um buraco de seção elíptica, quando o mundo está cheio de gritos e o meu pensamento se eleva às mais altas elucubrações filosóficas [...] e vamos morrer! Vamos enfim morrer! (Vai carregar o botão)

No final da peça, quando o Governador agoniza na perspectiva de sua morte iminente, o Sr. Milhões coloca o dedo no botão da campainha mortal; nesse momento, entram dois enfermeiros do manicômio para recapturar o doido fugitivo e o explosivo terrível não passava de algodão em rama.

Com efeito, *O doido e a morte* transpõe cenicamente um episódio contado por Emídio Garcia a Raul Brandão e reproduzido por este em *Memórias* (vol. II), uma simples anedota à qual o autor lhe conferiria, mais tarde, uma projeção social e dimensão metafísica. A transcrição desse episódio revela parte do processo criativo que se desenvolvia no espírito do autor. O fato é relatado por Raul Brandão em texto com data de 19 de fevereiro de 1911:

¹⁷³ ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 209.

*Duma vez o Pad-Zé, com uma bomba na mão, disse ao Bernardino: – O senhor anda aqui a empatar a revolução, e por isso decidi sacrificar-me matando-o! – E fazia o gesto. Ia atirar com a bomba, iam morrer ali ambos. O Bernardino, aflito, bem queria discutir: – Ó Pad-Zé, tenha juízo, eu... – Mas o outro, batendo com a bomba descarregada em cima da mesa, exclamava: – Morremos aqui ambos!*¹⁷⁴

Em *O doido e a morte* temos situação semelhante, um marginal, no caso o Sr. Milhões, passando-se pelo homem mais rico de Portugal (no fundo é um louco evadido do manicômio) se dirige ao Governador Civil (o representante da ordem social, símbolo da autoridade e da burocracia, um exemplo de vida), repentinamente, como um louco para colocá-lo diante da eminência da morte. Para Rebello, em ambos os casos, a morte é sacrificial, embora no episódio de Emídio Garcia tenhamos “razão política, circunstancial e, na farsa, uma razão metafísica, novamente explícita pela fala do Doido: ‘Tu não te podes chamar Baltasar Moscoso, e ao mesmo tempo existir o céu estrelado’”¹⁷⁵

Tal como reiteramos, o mecanismo da peça se baseia nesta contradição, na oposição irreduzível entre o grotesco e o patético: “duas coisas (*que*) não podem coabitar — esta estupidez e este sonho dolorido e imenso, o grotesco de todos os dias, quando do outro lado galopa e passa uma coisa sôfrega e imensa. [...] Este esplendor e esta abjeção, este ridículo e este desespero”. De um lado, prossegue Rebello, temos “a inconsciência alienada do Governador Civil, enclausurado no universo das fórmulas vazias, dos gestos repetitivos, das ações sem utilidade nem grandeza; e do outro, contrapõe-se à consciência trágica da existência, expressa no discurso apocalíptico do Doido”¹⁷⁶.

Quando dei pelo que ela (a vida) tem de reles e de grotesco, de trágico e de grotesco, veio-me um vômito de tristeza. [...] Olhei para mim, olhei para dentro de mim mesmo e ao mesmo tempo encarei a vida. Com esta coisa prodigiosa que é a Vida, feita para a desgraça, para a dor, para o sonho – e que dura um minuto, um só minuto e encontrei-

¹⁷⁴ BRANDÃO, Raul. *Memórias*, vol. II, p. 279. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 39. Manuel Emídio Garcia (1877-1939), político e diplomata, que em Roma exerceu o cargo de diretor do Instituto Português de 1911 a 1928, tem o seu nome ligado ao *Teatro Livre*, que pôs em cena duas peças suas em um ato: *Os que furam* (1905) e *Entre dois fogos* (1908); uma terceira peça de sua autoria, a “cena burocrática” *O livro do ponto* foi representada em 1909 no Teatro Nacional. Sobre a reforma do Teatro nesse ano, proferiu uma conferência em que denunciava “a incultura dos governantes” e o seu “desinteresse pelo teatro”. In: CASTILHO, Guilherme de. *Op. cit.*, p. 402-3.

¹⁷⁵ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 39.

¹⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 39-40.

me sórdido com as minhas inscrições a receber e as minhas décimas a pagar. Oh, um instante para deter isto, caótico e doirado, sôfrego e doirado! Um instante para sofrer, para lavrar a terra, para ser enfim o homem! [...] Tu compreendes isto? Tu explicas isto?... No mundo caótico onde se grita e se sonha, há inscrições de assentamento!

Segundo a perspectiva do crítico João Pedro de Andrade, nos longos monólogos do Doido é que são projetadas as inquietações filosóficas e a angústia de Raul Brandão, pois tal como o autor, o Sr. Milhões sente em si próprio a grandeza e a sordidez da vida. Paralelamente, a proporção dos monólogos também emerge no momento apropriado, ou seja, quando o personagem, evadido do manicômio, atinge uma categoria de símbolo.¹⁷⁷

A progressão dramática da peça desenvolve-se dentro do cômico, havendo um equilíbrio entre a eloquência do Doido e a vulgaridade do Governador Civil, o qual, depois de aclamado como inútil, “O cavador existe! O soldado existe! O herói existe! Tu não existes!”, só pode se lamentar dizendo: “Eu não existo?!”. Mesmo nesses momentos finais que precedem a sua morte, percebe-se o contraponto estabelecido entre o trágico que está por vir, e o discurso cômico, angustiante, daquele que, na hora da morte, sente a inesperada chegada de uma crise de disenteria:

SR. MILHÕES: – Cinco segundos...

GOVERNADOR CIVIL: – Já que me nega um confessor, ouça-me ao menos de confissão. Ouça meus pecados. Confesso que menti... que menti sempre que pude. Toda a minha vida foi uma mentira pegada. Espere! Ó meu Deus! Espere! Que é que eu vou sentir na situação de cadáver?

SR. MILHÕES: – Um segundo.

GOVERNADOR CIVIL: – Maldito sejas tu por toda a eternidade. Tenho medo! Tenho medo! Espere! É um pecado morrer com desespero. Dói-me a barriga... Peço licença para ir lá fora fazer o que tenho a fazer.

SR. MILHÕES (implacável): – Faça no outro mundo.

No derradeiro arremate, em frase proferida logo após a saída do Doido, vemos expressa a decepção do Governador Civil ante a frustração da morte que o esperava, como uma saudade da desgraça anunciada e que agora se foi, deixando-o entregue à sua estúpida existência e irremediável mesquinhez: “– Ai o grande filho da puta!”.

¹⁷⁷ ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 209.

3.5. Monólogos ou monodramas

Falemos agora de dois breves textos de Raul Brandão, dois monólogos ou monodramas, publicados com um intervalo de quatro anos. O primeiro, *O rei imaginário* fez parte do volume *Teatro*, que saiu em 1923, somando-se ao drama *O gebo e a sombra* e a farsa *O doido e a morte*. Em 18 de agosto de 1927, a revista *Seara Nova* publica o segundo monodrama *Eu sou um homem de bem*, contudo, segundo afirma em carta dirigida a Câmara Reys, é provável que o texto tenha sido concluído pelo menos um ano antes.¹⁷⁸

Além da semelhança estrutural em ambos, surgem nos monólogos alguns dos aspectos mais salientes da problemática brandoniana, entre eles: a mística do “sonho” e duplicidade do ser, a “sombra”, o “fantasma”, “a contradição que há entre mim e mim”. Nos dois casos aqui estudados, acontece o mesmo que em todos os textos que Raul Brandão escreveu para o teatro: a união entre eles por algo mais profundo. Porém, para Francisco Rebello, nos monodramas une-os algo a mais, que ainda não foi destacado: Teles e o Homem de Bem, os dois protagonistas, aparentemente tão diferentes e ao mesmo tempo opostas, são, ao fim e ao cabo, uma só e a mesma, ou melhor, a dupla face, o verso e o reverso da mesma criatura, conforme descrevemos mais adiante, o homem e o seu “fantasma”, a sua “sombra”. E é por via dessa dualidade que os dois monodramas se inserem profundamente na dialética essencial da obra brandoniana.¹⁷⁹

¹⁷⁸ REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 45.

3.5.1. *O rei imaginário*

Em *O rei imaginário*, assim que sobe o pano, Teles, antigo juiz, é atirado no calabouço do Governo Civil por ser considerado ladrão. O narrador é o próprio Teles, “um homem de sobrecasaca no fio e botas cambadas”, que conta a lamentável história de sua vida e ao mesmo tempo sonha imaginárias grandezas. É um antigo magistrado, de família ilustre que, de miséria em miséria, acabou por pedir esmolas aos seus antigos condiscípulos à porta dos cafés e casas de jogo:

Até os amigos têm pena da gente e dão-nos esmola. Esmola, anh?... [...] E eu aceitei! E eu agüento-me! Eu vivo!... Sustento-me! Eu vivo!... Sustento-me de ódio, de ódio inútil, bem sei. [...] A minha imaginação é ridícula, mas ampara-me. Se não fosse ela já tinha estoirado para aí a um canto... é com este sonho grotesco que levo a vida, é sonhando que tenho suportado a desgraça. Vingo-me assim e julgo-me feliz. (Mais baixo.) Sonho que sou rei... Caio de degradação em degradação e sonho sempre, sonho mais. De juiz passei a ladrão [...]. Fui surpreendido e vi morrer minha mulher de desgosto. Não! Não! Isto ainda é o menos... Vi-a morrer e suportei essa dor sonhando. [...] Palavra que não bebo senão água. Tenho esta faculdade de sonhar acordado, de sonhar sempre que quero. Acho que todos a têm, mas eu cultivo-a. Sou rei.

Observa-se na fala do magistrado que dialoga com outras vozes já conhecidas de personagens brandonianas, tais como o Gebo, Candinha e João. Teles conta como o sonho o fez suportar tantas desgraças, incluindo a perda de duas filhas: a mais velha, enterrou-a pelas próprias mãos em um caixão de aluguel e suportou tudo porque “sonhava que era rei, e rei absoluto...”; a outra, que era uma flor, “anda por aí com dezoito anos pelas ruas e até já lhe deu esmolas”. Sob a degradação ininterrupta o magistrado tem momentos de lucidez e questionamentos sobre seu antigo ofício: “Agora é que devia ser juiz, porque aprendi e sei que atrás de cada ser há outro ser e de cada homem que conhecemos outro homem ignorado”.

Para João Pedro de Andrade, o texto não traz originalidade, no que diz respeito às próprias obras de concepção do autor, que para ele mantiveram-se demasiado próximas de seus recursos habituais, ficando aquém da comunicabilidade dramática que o autor ambicionou imprimir-lhe. O crítico ressalva, no entanto, que há no texto alguns

relâmpagos de expressão e salienta como episódio mais significativo o momento em que o Teles “revela a sua consciência de classe, emitindo um juízo universal”:¹⁸⁰

É estranho o que se passa na alma em certos momentos. Estranho e horrível. Uma coisa imunda começa a falar, a pregar, a obrigar-nos a fazer aquilo a que não nos supúnhamos destinados... Julgar? Mas julgar o quê?... O homem que tu és? Ou o homem que está por trás de ti? Julgar-te? Julgar uma alma! Uma alma!... Foi talvez por isso que Aquele que sabemos disse um dia: – Não julgarás!

3.5.2. *Eu sou um homem de bem*

No monólogo *Eu sou um homem de bem*, à primeira cena, entra exaltado um homem bem vestido, dialogando intensamente com uma “sombra” que lhe persegue há vários dias, não o larga e tão pouco fala: “Eu sou um homem de bem. Se pertences à polícia, podes rebuscar toda a minha vida.” A sombra copiou-lhe totalmente, imitou-lhe o andar, a fisionomia, vestiu-se no mesmo alfaiate. O Homem de Bem acredita que o espectro tenha nascido talvez do último copo de champanhe ou da má digestão da maionese que sempre lhe fizera mal. “Chamar-te-ás o Remorso? Serás tu a Consciência com um ‘C’ grande?”. No decorrer do monodrama, submete-se a um exame de consciência para finalmente admitir que viveu sem conhecer *a piedade, o amor e o sonho*: “Já sei, já percebo: o que tu admiras é a piedade, o amor, o sonho. Meu amigo, és um poeta e queres que eu também o seja!...”. Elementos brandonianos tais como a duplicidade do ser, a moral, e a problemática da vida são questionados pelo Homem de Bem:

A honestidade interior ou exterior?... Há-os que depravam as próprias mulheres, há os que vivem de uma primitiva infâmia. É outra vida ao lado da vida, é a vida secreta e horrível que se esconde e deve esconder, e de que todos nós desviamos o olhar porque nos mete medo.

¹⁸⁰ ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 211.

Nos dois textos observamos que as personagens estão impregnadas de uma psicologia abalada e tortuosa, cujos conflitos dramáticos são provocados mediante o choque ou o acomodamento à sociedade, conflitos que poderiam, segundo alguns críticos, ser mais bem explorados no escasso quarto de hora, provável duração de cada um. Conforme explica João Pedro de Andrade, nesses monólogos “os conflitos é que logram qualidade e dignidade teatrais, e constituem simples esboços, apontamentos que poderiam ser designados de *peças por fazer*”.¹⁸¹

Se comparados os monólogos, atentando para o caráter dos dois protagonistas, chegamos à natureza do conflito segundo o qual “o homem correto, o homem de todos os dias” e “o homem capaz de praticar um crime” são a mesma criatura, o mesmo indivíduo. Teles, juiz que se tornou ladrão, escorraçado pela sociedade, é a imagem degradada do “negociante conhecido e aplaudido na praça”, e este, a imagem respeitável daquele. Cada um deles é também o outro, tal como relata Ribeiro, porque “atrás de cada ser há outro ser e de cada homem que conhecemos outro homem ignorado”,¹⁸² e é em função desse outro, desse “fantasma que está ao lado” e não da “papelada dos autos”, que os homens devem ser julgados, segundo as palavras do personagem Teles, antigo juiz em *Rei imaginário*.

Se monologar é falar consigo só e se o monólogo é uma peça ou cena em que fala somente um ator, podemos imaginar que se trata também de um ato de confissão, um dito perante si próprio ou perante outros, em que as palavras se desencadeiam à maneira da psicanálise, conduzindo à desocultação das camadas mais profundas do ser, por meio da reflexão. Desse modo, segundo Rebello, “a estrutura monodramática das peças se resolve num diálogo entre a personagem visível e audível com a personagem invisível, que vemos e ouvimos por intermédio daquela”.¹⁸³

Teria sido Raul Brandão, de acordo com Rebello, o primeiro a exprimir no teatro português esta fórmula exemplar, cuja dialética “a contradição que há entre mim e mim” constitui a trave-mestra de um vasto e importante setor da dramaturgia contemporânea, desde que as investigações de Freud e outros permitiram-nos concluir que a alma humana não é um todo homogêneo e unitário, mas um composto de vários “eus”. Essa dialética está na origem das *máscaras nuas* de Pirandello e dos inúmeros *duplos*, patentes ou

¹⁸¹ ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 212.

¹⁸² REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 45.

¹⁸³ *Idem, ibidem*, p. 45.

latentes,¹⁸⁴ que desde O'Neill (1888-1953), *O Grande Deus Brown*, 1926; *Dias sem fim*, 1934, a Bertolt Brecht (1898-1956), *A boa alma de Se-Tsuan*, 1939, proliferaram nos palcos europeus e americanos no entre guerras. Não por acaso, pois esta dialética e seu questionamento não são senão o reflexo da crise ideológica da consciência burguesa numa sociedade cuja desagregação arrasta, na sua queda, os valores éticos, religiosos e outros em que se apoiava e acreditava.¹⁸⁵

Em Portugal, conturbações como a catástrofe bélica de 1914-1918 e o advento do fascismo favoreceram a formação de uma atmosfera igualmente turbulenta, e de profundo sentimento de “degeneração” do Homem. Essa deterioração dos valores humanos representada pela degradação e miséria de alguns personagens brandonianos são manifestações claras de um conflito, “dessa dicotomia, em que se confrontam e defrontam o eu profundo e o eu social, o rosto e máscara, o homem e a sombra, a metáfora de uma consciência alienada, dividida entre o ser e o existir, entre um ‘passado (que) desapareceu’ e um ‘futuro (no qual) nem alicerces existem’”.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Terminologia adotada pelo crítico norte-americano Robert Rogers em *Estudo psicanalítico do duplo na literatura*, 1970. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 46.

¹⁸⁵ No teatro português dos anos 20-30, foram poucas as obras que dramatizaram a temática da alteridade, como *A posição de guerra* e *Os dois*, de Branquinho da Fonseca (1905-1974), em 1928 e 1929, ou *As três máscaras* e *Jacob e o anjo*, de José Régio (1901-1969), em 1934 e 1937-39. No entanto, o percurso desta temática é detectável, paralelamente à ficção brandoniana, na poesia de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916): “eu não sou eu nem sou outro / sou qualquer coisa de intermédio...”, na poesia de Fernando Pessoa (1888-1935): “Temos todos duas vidas: / A verdadeira, que é a que sonhamos na infância, / E que continuamos sonhando, adultos num substrato de névoa; / A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros, / Que é a prática, a útil, / Aquela em que acabam por nos meter num caixão...”, *Datilografia* (19.12.1933) e, sobretudo, na invenção dos heterônimos que ele próprio definiu como “um drama em gente em vez de em atos”. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 46. (Nota do Autor)

¹⁸⁶ BRANDÃO, Raul. Prefácio de *Memórias*, *Jornal do Foro*, 1919, v. 1, p. 17. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 46-7.

3.6. Últimos dramas

3.6.1. *Jesus Cristo em Lisboa*

A peça publicada em 1927 é o penúltimo trabalho dramático de Raul Brandão e o último em parceria, neste caso, com Teixeira de Pascoaes (1877-1952), cuja participação concreta na construção do texto discutiremos mais adiante. Aqui a análise estender-se-á, uma vez que temos também o propósito de recuperá-la oportunamente em futuras comparações com a obra *Los cuernos de don Friolera* de Ramón del Valle-Inclán.

Tal como definiram seus autores, *Jesus Cristo em Lisboa* é literalmente uma tragicomédia: tragédia, pelo assunto e respectiva temática suscitada pelo personagem em questão; comédia, pelos incidentes hilários e os desenlaces do drama. Para ilustrar uma dessas situações tragicômicas, veja-se o dístico pregado na cruz do protagonista: “Jesus de Nazaré, Rei de Portugal e dos Algarves!”. O drama trata do eventual retorno de Jesus Cristo ao mundo, no início do século XX, que se depara, segundo Andrade, com “os mesmos interesses, os mesmos ódios e paixões, as mesmas injustiças, uma igreja organizada e uma sociedade mergulhando as suas bases no poder temporal, representado pelo dinheiro”. E para isso, os autores se restringiram ao pequeno Portugal, situando a ação entre “gente conhecida, personagens com vícios e defeitos”.¹⁸⁷ Evidentemente, ao enveredarem pelo cômico, os autores lograram, por meio dos traços caricaturais e pitorescos, ampliar o horizonte de seus personagens, fazendo deles fantoches.

Durante esta nova passagem de Cristo pela Terra, inteiramo-nos por intermédio da lente crítica de Raul Brandão acerca dos frutos terríveis da vida urbana, à época, temas recorrentes na obra do autor como a morte da verdade, a hipocrisia e o calculismo mesquinho. Mesmo assim, muitos críticos assinalaram que a peça foi um empreendimento que ficou aquém do que se esperava dessa parceria, com participação de dois grandes escritores.¹⁸⁸ Aliás, o interesse manifesto à época foi diminuto, somente temos notícia nas poucas citações de um ou outro conhecedor, como simples curiosidade na história dos dois escritores. Entregue ao Teatro Nacional, o texto não surtiu quaisquer conseqüências e

¹⁸⁷ ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 218.

¹⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 212.

neste estudo também não se encontra informações sobre sua estréia. Para João Pedro de Andrade, se tal obra tivesse vindo à luz em outro país, cedo ou tarde teria certamente chamado a atenção de um encenador, não só pela fama literária de seus autores, mas ainda, e principalmente, pela experiência cênica que oferece-nos a peça. Compreende-se que *Jesus Cristo em Lisboa* não era uma peça obediente às regras e padrões estabelecidos pelo teatro daquela época, tão pouco se diferenciava pela audácia de sua proposta, a de chocar o público. O tema em si já comporta um elemento chocante e que, desde outros tempos, ainda incomoda o inconsciente coletivo português: o retorno de seu rei D. Sebastião. O título é intencional, e conforme já sublinhara Andrade, em sua “intenção *Jesus Cristo em Lisboa* pressupõe a aproximação do eterno e do atual, do longínquo e do imediato e, por vezes, o tom alegre em que predomina a lei do menor esforço sobrepõe-se à seriedade dos instintos e se perde a violência da sátira”.¹⁸⁹

As peças criadas por Raul Brandão, especialmente aquelas que foram escritas em colaboração, carregam uma incógnita comum: qual parte coube a cada um dos co-autores. No caso de *Jesus Cristo em Lisboa*, os críticos são unânimes em afirmar que a obra está impregnada, tanto na forma quanto no espírito, da inconfundível personalidade de Brandão e questionam quais razões teriam levado autores tão diferentes a um trabalho conjunto. A descoberta de cartas ainda inéditas de Teixeira de Pascoaes remetidas a Raul Brandão, acrescida de depoimentos da irmã do poeta e análise da própria peça, da ação e personagens não deixa dúvidas nem interrogações, oferecendo-nos nova luz sobre o assunto. Hoje está definitivamente resolvida a questão da colaboração de Teixeira de Pascoaes: não teria ido além de uma participação do quinto quadro e, mesmo assim, só o fez depois da conclusão do trabalho por Raul Brandão.¹⁹⁰

¹⁸⁹ ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 213.

¹⁹⁰ Em carta dirigida a este (10.04.1926) Pascoaes não deixa margem à dúvida: “Não tenho querido interromper os seus trabalhos com palavras minhas. *Jesus Cristo em Lisboa* já está concluído? Assim seja.” Em nova carta (28.10.1926): “Cá estou agarrado à Fantasia em seis quadros, apaixonado pelo assunto e encantado com a sua lembrança tão gentil! Tocou-me no mais íntimo do coração. De resto a peça esta concluída. O que eu lhe acrescentar será apenas para, de alguma maneira, justificar o meu nome ao lado do seu. Concluirei o meu trabalho o mais depressa possível”. Em outra carta (04.11.1926) compreende-se em que consistia esse trabalho: “Acho muito bom o novo quadro. Era mesmo necessário dar mais ação à entrada de Jesus em Lisboa. Ontem, à tarde logo que recebi a sua carta, comeci a escrevê-lo e já o concluí; quer dizer, concluí o esboço que o meu amigo completará e emendará conforme entender. Estou ansioso por terminar o meu trabalho, para ele receber das suas mãos o toque definitivo. Lá aparece o diabo, a marquesa, um jornalista, um literato, Jesus Cristo e várias damas”. CASTILHO, Guilherme de. *Op. cit.*, p. 421-2. In: VASCONCELOS, José Manuel de. Prefácio de *Jesus Cristo em Lisboa*. Lisboa: Vega, 1984, p. 11.

Tais cartas vieram comprovar que a totalidade da obra corresponderia muito mais ao autor de *Húmus* do que ao poeta Teixeira de Pascoaes, embora o projeto inicial, a direção da ação e a escolha dos locais devessem ser atribuídos aos dois escritores.¹⁹¹ Para José Manuel de Vasconcelos, *Jesus Cristo em Lisboa* deve ser encarada, sobretudo, como o testemunho de uma amizade e de uma saudável convivência intelectual, e apresenta-se mais como um esboço do que propriamente um trabalho acabado e definitivo. Não houve maior empenho por parte dos seus autores e pode ser que, na visão de qualquer um deles, *Jesus Cristo em Lisboa* não tenha passado de um trabalho secundário.

Diversos personagens da peça, assim como motivos, idéias e até frases são recorrentes em diversas obras de Raul Brandão. A título de exemplo, citamos a idéia-chave do drama: o regresso de Jesus à Terra. Pois bem, tal tema se repete no primeiro capítulo do livro póstumo *O pobre de pedir*. Apesar de ter sido escrito depois da peça, no livro encontraremos o mesmo ambiente natural e humano do primeiro quadro, com a diferença de que no livro o regresso de Jesus não passa de um sonho que acalenta e agita as figuras terrosas e disformes que povoam a Terra, sonho soprado pela aparição enigmática e turva do pobre de pedir:

*E Jesus que não vem! Já muitos o viram. É um pobre – é um pobre de pedir – é um fantasma. Ninguém sabe dizer como é esse vulto que desaparece na volta dos caminhos. Não traz sacola, e não passa talvez de uma sombra. O seu silêncio mete medo.*¹⁹²

Pela recorrência, alguns dos personagens brandonianos migram de texto para texto. Aqui encontramos o Cego, que aparecerá seis anos depois no *Balanço à vida*, texto introdutório de *Memórias*, vol. II, *Vale de Josafat*. Outro personagem importante e também migrante nas obras brandonianas é o Anarquista; a seu modo, Raul Brandão guardaria para sempre em seu espírito a lembrança daquele anarquista que um dia o

¹⁹¹ Ver: João Gaspar Simões, *O mistério da poesia*; Luiz Francisco Rebello, *Teatro português: do romantismo aos nossos dias* (Prefácio), e João Pedro de Andrade, *Raul Brandão: a obra e o homem*. Onde há opinião contrária, veja-se argumentação de Alfredo Margarido, atribuindo ao poeta a criação da personagem do Anarquista, e mais recentemente, a de Jesus e o Diabo. *Teixeira de Pascoaes: a obra e o homem*. In: VASCONCELOS, José Manuel de. *Op. cit.*, p. 11.

¹⁹² BRANDÃO, Raul. *O pobre de pedir*. Lisboa: Seara Nova, 1931, p. 8. In: VASCONCELOS, José Manuel de. *Op. cit.*, p. 12.

procurou e tanto o influenciou.¹⁹³ Aparece na *História dum palhaço* como um dos hóspedes de D. Felicidade, o Anarquista que evocava as multidões, a miséria e a dor humana; na cena da morte de Gregório, põe-se a narrar a miséria dos que morrem despedaçados na engrenagem da vida e do “Oiro que tudo calca e de tudo triunfa”. Este anarquista parece irmão gêmeo daquele que desfila em *Jesus Cristo em Lisboa*, personagem revoltado cujo único objetivo é “lutar contra os que calcam”.

Jesus, o protagonista, aparece no primeiro quadro como um vagabundo dos caminhos: “um pobre de pedir”, muito parecido com àquele que sua mãe lhe falou, o “pobre extraordinário”, e que foi uma das obsessões do escritor desde a infância. Os seus momentos mais difíceis são aqueles em que vacila, quando fala com o Anarquista no segundo quadro e, sobretudo, no quinto quadro, diante do Diabo. Segundo João Pedro de Andrade, o debate entre Jesus e o Anarquista é o primeiro sinal da fraqueza ideológica de Jesus. Trata-se de um diálogo de fraca ressonância, e essa fraqueza fica mais patente na medida em que Jesus pretende afirmar-se por meio da palavra. Parece-nos que a figura de Cristo tem certo poder muito mais pelas reações que desperta do que pela força persuasiva de suas falas.¹⁹⁴

O Diabo, o maior coadjuvante, só aparece no quinto quadro para um diálogo com Jesus na Catedral. Desfila o rabo, garras e chifres, senhor de seu caráter, e emprega um tom herético à admoestação, conforme assinala Andrade: “num misto de comédia aristofanesca e mistério medieval”.¹⁹⁵ Os autores (ou mais apropriadamente, Raul Brandão), contrariando suas próprias tendências, criam personagens definidas, ou seja, tipos característicos, “fantoques”, recorrendo a uma galeria de figuras: alcoviteiras, pobres, padres, poetas, damas, prostitutas, velhas, um judeu, um jornalista etc., que personificarão na peça os vícios da humanidade, particularmente reduzida, no caso, à atualidade da vida lisboeta.

Nesta tragicomédia, encarando-a como um desafio, o autor fugiu às suas concepções dramáticas comuns e criou uma nova experiência teatral, uma superprodução: 60 personagens com fala, vários figurantes, drama composto de 7 quadros (cenas), o uso

¹⁹³ Raul Brandão tinha muito interesse pelo anarquismo, tanto é que escreveu um artigo sobre o tema na *Revista d' Hoje* (07.01.1895), anunciando a criação de uma peça que se intitularia *O anarquista*. In: VASCONCELOS, José Manuel de. *Op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁴ ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 219.

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 220.

de 6 cenários complexos de difícil remoção, caracterização refinada dos personagens e modernização cenográfica.¹⁹⁶ Parece-nos que o autor abdicou de seu drama habitual, a fim de lançar-se ao trabalho de experimentação, quiçá por pensar tratar-se de um trabalho secundário, onde poderia usar a imaginação e a fantasia. No entanto, não lhe deram demasiada importância. Para Vasconcelos, *Jesus Cristo em Lisboa*, além de ser uma obra dramática contrária às propostas anteriormente por Raul Brandão, consolidou-se como uma das obras pioneiras do teatro português do século XX, na medida em que soube trazer para o palco a multidão, exigindo em contrapartida, uma experiência excepcional dos autores, e exclusivamente voltada para o teatro, a fim de que obtivesse êxito.¹⁹⁷

Os sete quadros da peça se desenrolam sem rigor lógico, dando lugar a uma pluralidade de estilos, algo improvisado, que acaba salvando a peça da trivialidade.¹⁹⁸ O primeiro quadro é marcado pela chegada de Jesus à Terra; o segundo se passa num Comissariado de Polícia; o terceiro, num refúgio subterrâneo de Lisboa; o quarto ocorre na sala presidencial, envolvendo o presidente, ministros e cúpula; no quinto, Jesus encontra o Diabo na Catedral; no penúltimo, Cristo é crucificado e no último, ressuscita.

O início se dá com a volta de Jesus à Terra e o seu aparecimento numa serra portuguesa, para onde regressará no último quadro, após longa caminhada por diversos locais da cidade, marcando passagem pelas diversas classes e estratos sociais: políticos, clero e povo. O último quadro, do retorno à serra, confere à peça o caráter cíclico, fechado. À maneira da primeira vinda de Cristo para salvar a humanidade, vemos na peça o quão inútil foi tal viagem, sem qualquer abertura dos homens à sua palavra.¹⁹⁹

No primeiro quadro, o cenário é uma grande cozinha enegrecida em alguma serra portuguesa,²⁰⁰ e enquanto os personagens conversam sobre o cotidiano à espera dos jornaleiros e cavadores que chegarão para a sopa, surge um “pobre de pedir”. É Jesus quem entra, embrulhado em capa de pedinte, carregando uma sacola e um pau. Quando

¹⁹⁶ A título de exemplo, citamos as rubricas que requerem utilização de “um grande pano cinzento ao fundo” como cenário no sexto quadro, encobrendo a crucificação de Jesus, e após a ressurreição de Cristo este “pano” desce, “a cena ilumina-se com um grande clarão” e “Vê-se Jesus descendo um escadório...”.

¹⁹⁷ VASCONCELOS, José Manuel de. *Op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁸ Discordando do crítico, acreditamos que existe uma ordem “lógica” nas cenas, tanto é que o desenrolar da peça é totalmente compreensível ao público. ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 218.

¹⁹⁹ VASCONCELOS, José Manuel de. *Op. cit.*, p. 13.

²⁰⁰ Conforme rubrica do texto: “O lar, o lume, os potes, a masseira e o forno. Duas grandes caixas de pão, escuras e puídas. Ao fundo, porta e janela estreita. O Cego está à lareira, com um pau na mão. A Ama e a Moça tiram o pão do forno. Fim de tarde. Ouve-se malhar na eira”.

questionado de onde vem, fica mudo e responde apenas que viera “além das nuvens, de muito longe, além do mundo”. Somente depois de muita insistência é que se pronuncia, na terceira contestação:

Venho do outro mundo, que fica mais longe que as estrelas. Os crimes e os pecados dos homens bradaram os céus, e o meu pai enviou-me, outra vez, à Terra. [...] Ai dos que têm olhos e não vêem! Encontro, no mundo, a mesma cegueira de outrora, as mesmas trevas.

Todos se admiram e ficam pasmos com sua advertência; primeiramente, apenas o Cego é quem “enxerga” algo de especial neste homem, em seguida, são os operários que desejam segui-lo. Por outro lado, o Reitor e o Padre, que foram chamados pela Ama, declaram que se trata de um homem perigoso, pois sabe falar aos pobres; e o Reitor, dirigindo-se a Jesus, exige que este prossiga o seu caminho.

A transição da primeira à segunda cena, do ponto de vista estético, parece-nos brusca, pois da casa rústica na serra, passamos ao lotado Comissariado de Polícia na cidade. A descida de Jesus à cidade é uma descida aos infernos, pois Cristo atravessa a cidade de desilusão em desilusão, é preso, ameaçado, aliciado, declarado um perigo público e finalmente crucificado. Vasconcelos comenta que, por várias vezes, Brandão fez referência em suas obras aos grandes aglomerados populacionais, geralmente locais fechados, de desagregação e de queda das consciências, pois o afastamento da vida “natural” e a aproximação da civilização urbana implicariam em aniquilamento da pureza, da ingenuidade rústica, a deterioração do tecido da fé. E a luta pela vida, baseada em valores puramente materiais, afasta o homem de Deus, afasta-o da harmonia que “torna a vida recolhida e severa pelo contato com as coisas simples e imensas da natureza”.²⁰¹ No Comissariado de Polícia, depois de muitas acusações, pesa-lhe a queixa do perigo em sair a dizer a verdade:

²⁰¹ BRANDÃO, Raul. *O padre*. Lisboa: 1901, p. 9 (reedição Editorial Veja, s. d.). As críticas ao clero são frequentes na obra de Brandão que dedicou ao assunto este opúsculo. É interessante referirmos que a reação do clero à presente peça foi de sintomático silêncio, à exceção de alguns setores, cuja visão da vida e dos homens andava mais perto das idéias do autor, como foi o caso dos franciscanos, que abertamente o saudaram. In: VASCONCELOS, José Manuel de. *Op. cit.*, p. 13.

UM HOMEM: – O pior de tudo é que este homem prega a verdade. Ora, eu pergunto-lhe, Sr. Comissário, quem é que pode com a verdade? Deus nos livre da verdade! [...] E se ele se põe a dizer a verdade, acaba-se o mundo. A verdade é uma mentira!

COMISSÁRIO: – Já vejo que o caso é muito mais sério do que eu pensava. Motins público, o senhor Governador Civil que decida. Eu daí lavo as mãos. Entretanto, cabo, pelo sim pelo não, meta-o no chilindró. (Jesus entra no calabouço.)

A afirmação de que “a verdade é uma mentira” será homologada pelo poder público no quarto quadro, quando um dos ministros sentenciará: “O mundo para ser o que é, não pode viver da verdade. O mundo só pode viver da mentira.” Na delegacia, Jesus recebe outras tantas acusações, ao lado da presença marcante do Comissário e sua mulher, D. Elvira, cujo diálogo frenético e debochado com o marido evoca-nos a conversa de D. Ana Baltazar Moscovo e o Governador Civil da farsa *O doido e a morte*.

Criminosos, pecadores, ladrões, prostitutas e mendigos são salvos por Jesus, que faz desaparecer as grades da prisão. Jesus parece não estar muito convencido de sua missão, hesita... e, desmotivado, não consegue desempenhar seu papel de maneira convincente em diálogo com o Anarquista. Demonstra sinal de fraqueza ideológica em sua fala e quando é confrontado com a razão da justiça terrena, o Anarquista lhe aponta com firmeza as contradições da sua doutrina, o seu caráter idealista, a sua perigosa defesa da humildade e a impotência desta para resolver os problemas reais do homem.

ANARQUISTA: – Há em mim uma verdade profunda. Em ti só existe o vácuo. [...] – E tu não pregas a dor?

JESUS: – Mas outra dor, a dor que purifica e redime. As tuas teorias são irrealizáveis e absurdas. Olha a Rússia! Gritos e fome! Destruição e fome! Dor, só dor!

ANARQUISTA: – E as tuas? Só consegues que os pobres se submetam aos ricos.

JESUS: – Para viverem como irmãos.

ANARQUISTA: – Para viverem como escravos e senhores. O que o homem quer é mais pão.

JESUS: – O que o homem quer é outra vida. Torna-te pequeno.

ANARQUISTA: – Para os outros me calcarem. Sou assim, porque tudo me irrita, porque nunca pude ver a mentira sem protestos. Porque nunca me quis sujeitar a fórmulas. Porque a minha sensibilidade protesta sempre contra a injustiça.

O terceiro quadro é relativamente independente dos demais, porém coerente com o trajeto percorrido por Jesus: a chegada, a prisão com fuga e, neste quadro, ao lado de seu rebanho num refúgio subterrâneo do submundo de Lisboa. A cena esboça um drama de gente humilde. Uma Mãe “velha, cansada e doente” discute com a filha, Sofia, sobre os valores da dignidade e honestidade humanas; Sofia defende que as mulheres honestas são sacrificadas enquanto as outras gozam a vida. Jesus assiste a tudo, porém, invisível; parece de fato uma sombra que tutela os humildes e só aparenta verdadeira grandeza quando não fala. Na cena, Jesus faz com que Sofia recupere Antônio, o amor perdido; que a prostituta, Micas, endurecida no vício da cocaína, tenha um momento de piedade humana numa declaração de amor e admiração por Sofia; que o velho trapeiro carregue o seu fardo sem o sentir; e que o garoto que ele livrou da prisão, em sua pocilga, adormeça sorrindo.

No quarto quadro, o assunto do retorno de Cristo a fim de aniquilar o caos e pôr ordem na Terra faz agitar o Conselho de Estado português. Presidente, ministros e conselheiros analisam e julgam a vinda de Cristo, suas pretensões de destruir o mundo ou substituí-lo por outro, um mundo mais honesto, sem mentiras, e de humildes, de modo a expurgar todo tipo de luxúria e riqueza. Em meio à reunião, ao lado deles, surge o fantasma de Jesus provocando algo estranho: faz com que todos cometam um ato de confissão. Eles se declaram culpados dos crimes cometidos para aquisição do amado ouro e poder: “Quero gritar! Quero confessar-me! O dinheiro! Que porcaria! Cheira de longe. Mas dá àqueles que o possuem uma força extraordinária! Não é a fé que abala as montanhas, é o dinheiro!”. Subitamente, o clarão da figura imaginária do fantasma de Cristo desaparece e todos voltam à razão. Sem a presença de Cristo na sala, retornam à “loucura” convencional, se restabelece a normalidade e retomam as acusações:

TERCEIRO MINISTRO: – Mas esse homem quer deitar tudo abaixo! Londres, New York, Paris, desmoronar-se-iam, [...] sob a influência de seu verbo! Ele sonha o amor perfeito, a perfeita humildade, a pobreza, um mundo de pobres e choupanas! Andaríamos seis ou sete mil anos para trás. [...] O mundo, para ser o que é, não pode viver da verdade. O mundo só pode viver da mentira. E este mundo, como ele é, pertence-nos à nós defendê-lo. [...]

PRESIDENTE: – Então, temos de lutar, para que este mundo exista. Deixemos a verdade e o bem para certas horas. Nós compreendemos que haja horas de piedade,

horas em que nos sentimos todos irmãos e em que as nossas mãos se estendam para os desgraçados. Mas sempre, não. Só com exceção.

A última cena do quarto quadro encerra o consenso geral seguida da aprovação da morte de Jesus pelo Conselho de Estado e segundo as instruções do Judeu: “Só há uma maneira de matar um Deus. É pregá-lo na cruz”. Para conferir maior impacto a este quadro, os autores empregaram uma combinação atual de relações entre texto e efeitos cenográficos. Conhecida a decisão da nova crucificação de Cristo, os autores ressuscitam à platéia também o texto bíblico. Pedro teria negado Cristo por três vezes, mas aqui as três negativas são proferidas pelo presidente: “Acima de tudo tenho obrigação de lutar pelo mundo que me confiaram. (Neste momento, uma grande cruz de fogo desenha-se no fundo do palco. Ele fica quase vencido. Mas ergue-se com altivez e três vezes brada.) Não! Não! Não!”.

O quinto ato (escrito ou ao menos esboçado por Teixeira de Pascoaes) é um dos momentos mais vivos e convincentes de toda a peça.²⁰² Trata-se do quadro imediatamente anterior ao da crucificação de Cristo; é, por assim dizer, a confirmação da impotência do Salvador em seu segundo regresso. É na Catedral que Jesus percebe a degradação ocorrida durante a sua “ausência”, talvez inelutável, talvez irreversível. A “casa de Deus” era freqüentada por velhas alcoviteiras que beijavam o rabo do diabo a fim de obter a ajuda divina para a concretização de seus interesses sórdidos. O local sagrado se oferecia à orgia de ambições, cobiças e vaidades que davam alegria e satisfação ao Diabo. Na mesma intensidade, aumenta a angústia de Jesus. Desde o início do quadro se revela portador da dúvida e a sua primeira fala ao entrar na Catedral é: “Sempre esta dúvida atroz! Não poder nunca realizar o bem”. Angustiado, Jesus assiste ao espetáculo de demolição, vai emudecendo, sua presença diminuindo e o poder esmorecido, até tornar-se uma sombra de si mesmo às voltas com uma fé que parece abandoná-lo.

Na casa do Senhor o cicerone é o Satanás, que num golpe de mágica deixa o seu lugar de figura de pedra aos pés de São Miguel e, “em carne e osso”, vem altivo dialogar com Jesus, numa espécie de materialização da própria consciência. Em sua primeira intervenção, o Diabo lhe dirige a palavra:

²⁰² VASCONCELOS, José Manuel de. *Op. cit.*, p. 14.

O homem não pode contigo. Há milhares de anos que ele faz um esforço para chegar ao céu, para construir uma vida artificial, que não existe! [...] Há milhares de anos que mente a si mesmo e que finge diante do Universo. Que mais exiges tu dele?

Jesus não responde de início, procurando manter firmeza, possível alusão à conhecida tentação sofrida no deserto, mas acaba revelando sua fraqueza quando lhe falta a resposta que, em si mesma, é um indício de dúvida crescente.²⁰³ Abalado em suas próprias certezas, num estado de progressiva humanização, Jesus irrita-se com a irônica sugestão do Diabo: “Se teimas, estragas tudo! O único Deus que pode fazer algum bem, sou eu. Vai-te embora!” e revela a sua impotência, exclamando: “Cala-te! Calate!”, como única expressão de reação. Jesus não fala, está diminuído e sua presença é totalmente banalizada, mas só para se iludir um pouco mais, repete maquinalmente e sem convicção: “Eu sou a luz eterna”. Tenta ainda convencer àqueles que cultuam o Diabo, dizendo: “Tu és o crime e o pecado. Eu sou a luz. Quem amar a luz, que me acompanhe.” Mas as suas palavras são apenas apreciadas à maneira de uma oratória evasiva: “Assim é que eu gosto de ouvir falar” — exclama a Marquesa —, ridicularizando ainda mais a situação de Jesus, que só demonstra certa segurança no momento em que declara:

O sol que doura as ruas desta cidade é o mesmo que doura o monte do Calvário. E as pessoas que eu vi, em Jerusalém, há dois mil anos, encontro-as agora aqui, reunidas nesta Catedral. São as mesmas caras. Só o vestuário é que mudou. [...] Que importa o local e a hora? Hoje e há dois mil anos, são o mesmo instante na eternidade; Lisboa e Jerusalém o mesmo ponto no infinito.

Nesse instante, Jesus já manifesta a plena consciência da inutilidade do seu esforço nessa segunda empreitada. Quer agir pela palavra, mas limita-se a tímidas frases feitas, enquanto o Diabo, que detém as certezas, se exprime com relativo desembaraço:

– Escuta, filho! O drama do amor somos nós dois que o temos conseguido equilibrar. Eu dum lado, a puxá-los para baixo, para a animalidade; tu, do outro lado, a levá-los ora cima, para a espiritualidade. Mas se não fosse a animalidade, já o mundo tinha acabado. E eu quero saber em que te havias de entreter. [...] Vamos à eterna questão do Bem e do Mal. Quem faz o bem no mundo sou eu, sou eu! Do mal nasce o bem. Devo dizer-te, devo confessar-te, que só tenho conseguido, por mais que faça, praticar o bem.

²⁰³ VASCONCELOS, José Manuel de. *Op. cit.*, p. 14.

Do egoísmo, do interesse, da vaidade, da guerra, que tem nascido senão a prosperidade? [...] O Deus talvez seja eu! Porque, de mais a mais, é preciso que saibas: eu não abuso. Contenho-os. Na realidade quem os contém, não és tu: sou eu. Se não fosse eu! Sou o medo! É com medo do Diabo que as mulheres não se atrevem a ir até o fim dos seus desejos. Contenho muitos crimes. Os assassinatos que se sonham dentro de cada família não se realizam, as mais das vezes, porque lhes meto medo!

A polêmica predominante neste quinto quadro é a que se estabelece a partir da premissa enunciada pelo Diabo, “Do mal nasce o bem”, e de tal maneira defende que o Mal gera o Bem, que este não existiria, caso não houvesse aquele outro. Depois desse deboche, Jesus passa a ser alvo de tentativas de suborno, e de como poderia ser aproveitado como excelente meio de ilusão e de contenção social. Não aceitando a proposta oferecida pelo Judeu de “voltar para os altares”, Jesus silencia-se, enquanto o outro lhe entrega para os soldados, dando-lhe o beijo simbólico da traição.

O sexto quadro, o da crucificação, é uma espécie de meditação e lamentação sobre a morte de Cristo.²⁰⁴ Em primeiro plano estão o Presidente, o Judeu, os Ministros e Outros a vigiar por detrás da cortina a multidão reunida no Terreiro do Paço, de onde observam que Jesus não faz esforço algum para se defender, quando prestes a ser pregado novamente à cruz. O dístico fixado no alto da cruz é emblemático e, ao lado das falas do Judeu e do Presidente, corroboram para fazer da peça uma “tragicomédia”:

OUTRO MINISTRO (que espreeita): – Vão crucificá-lo. [...] Que serenidade Ele tem no rosto lívido. Que luar de compaixão! Lê-se, ao alto da cruz, este letreiro: Jesus de Nazaré, Rei de Portugal e dos Algarves!

PRESIDENTE: – É horrível ter de matar um Deus! Que horror! Também me sinto crucificado naquela mesma cruz! Viverei entre os dentes dum tigre, com as carnes sangrentas e trituradas!

JUDEU: – Há uma figueira no meu quintal, mas não cairei em me enforcar! Ele que não fosse tolo e atendesse às minhas palavras. A divindade é uma loucura!

No final do sexto quadro, Jesus “pendeu a fronte sobre o peito” e morreu. A multidão gritando dirige-se para o primeiro plano do palco, entram homens, mulheres, aterrados, anárquicos e outros desfigurados. A cena escurece, ouve-se gritos: “O mundo

²⁰⁴ ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 222.

desapareceu!”, “O céu vai desabar sobre a terra!”, “Mataram Deus!”. Mais gente se aproxima, gritando: “Está vivo, outra vez! Ressuscitou! Libertou-se da cruz!”. Vê-se Jesus descendo uma escada, caminhando lentamente. A multidão confronta a Cristo ressuscitado, perguntando-lhe: “Por que nos deste a dor e a morte? Se tu és Deus e o mundo é a tua obra, por que o fizeste tão imperfeito?”; o Anarquista se põe à frente de um bando e diz: “Guarda a tua piedade! Não queremos a piedade de ninguém! Queremos o pão que a vida nos deve, queremos a alegria que a vida nos deve.” Jesus ouve comentários da multidão que assistiu à sua “morte” e ressurreição, numa atitude de abandono completo, como que confirmando as palavras do Diabo, num estado de extrema fragilidade. Nesta versão do Horto das Oliveiras, em vez de preceder o Calvário, sintomaticamente aparece depois dele, dando mostras talvez da inutilidade do seu esforço,²⁰⁵ e segundo a marcação da cena: “(Jesus ouve tudo em silêncio, até que estende os braços, mostra as chagas das mãos e desata a chorar.)”

No sétimo e último quadro da peça, “exausto e amargo, com os cabelos todos brancos”, antes de abandonar discretamente o mundo dos homens, Jesus despede-se da Terra, de Lisboa e do povo português. É inverno e Cristo decide parar por instantes na casa onde fez a primeira aparição; bate à porta e pela primeira vez no drama é bem recebido. Quando reconhecido pelos jovens como aquele pobre que havia passado há tempos por ali, Jesus reflete: “O mundo repeliu-me, o mundo crucificou-me. E crucificar-me foi o menos. Repeliu-me! Repeliu-me! Mas o mundo há de acabar pelo fogo”.

A peça termina com o diálogo de Jesus já destruído, junto a duas crianças cuja ingenuidade e fé desfilam a sua frente uma mirada de fantasmas, enquanto num desabafo desalentado, de si para si, Jesus Cristo confessa: “Todo o travor do mundo, todo o sofrimento do mundo, o senti. E só me deram guarida as crianças!”. De acordo com Andrade, “trata-se de um final de circunstância, belo como expressão dramática, mas sem significado real na continuidade temática, que é feita de amargura e desencanto”.²⁰⁶

E, por fim, se há algum sentido possível presente nesta peça, além do “divertimento” intelectual que representou na atividade colaborativa entre os dois escritores, é decerto o aspecto da inutilidade ou impossibilidade de um novo regresso de Cristo.

²⁰⁵ VASCONCELOS, José Manuel de. *Op. cit.*, p. 15.

²⁰⁶ Edição de dezembro de 1921-janeiro de 1922. In: ANDRADE, João Pedro de. *Op. cit.*, p. 223.

3.6.2. *O avejão*

Batizado por Raul Brandão de “episódio dramático”, *O avejão* é a última obra dramática do autor; foi publicada somente em 1929 pela *Seara Nova*, porém, foi escrita bem antes, conforme se verifica em importante trecho incluído oito anos antes em edição de *A nossa revista*.²⁰⁷ O tema versado nesta breve composição teatral é a tônica da *problemática existencial* de Raul Brandão, também aceita pelos críticos literários; em outras palavras, contém um dos temas principais da sua obra: a vida não vivida, a dramática descoberta de que não se viveu verdadeiramente, e que somente se revela na hora da morte.

“Hoje acordei com este grito: eu não soube fazer uso da vida!”. Essa afirmação registrada no prefácio do primeiro livro de *Memórias* (setembro de 1910) constitui o núcleo a partir do qual se constrói a ação deste episódio.²⁰⁸ O tema foi exaustivamente recuperado ao longo de quase toda sua obra e já havia sido explicitado em termos dramáticos, embora não formalmente teatrais, mas próximo disso, em seu primeiro livro significativo *História dum palhaço*, 1896.²⁰⁹ Segundo análise dos críticos, de todos os textos não dramáticos do autor, este é o que aparece em maior número nas correspondências, e o que mantém maior proximidade com o teatro, se comparado à sua obra não teatral.

O avejão é uma peça curta, mas densa, composta de um único ato, tendo como personagens: a Velha (moribunda), o Avejão (o fantasma), o Sr. Caetano (imponente e epitafista), três Velhas (muito velhas, anterior ao dilúvio) e a criada Antônia. Nas rubricas iniciais, oferece-nos o autor, na caracterização dos personagens, indicadores psíquicos e atmosféricos, elementos claros e vitais para a ambientação do espetáculo:

²⁰⁷ Conforme a carta que o poeta Teixeira de Pascoas (colaborador em *Jesus Cristo em Lisboa*) dirigiu a Raul Brandão em 28 de abril de 1922, o poeta refere-se ao autor como “um raio de Júpiter que nos fulmina a todos, porque todos nós mentimos à vida e somos falsos a nós próprios”. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 42.

²⁰⁸ Em *Diário de K. Maurício*: “Eu nunca soube aproveitar a vida!” E, mais tarde, em *Húmus*: “Acordo e grito: – Eu não vivi! Eu não vivi! E cada vez o meu protesto ascende mais alto”. REBELLO, Luiz Francisco. *Op. cit.*, p. 43.

²⁰⁹ CASTILHO, Guilherme de. In: *Grande dicionário da literatura portuguesa e de teoria literária*. Vol. I. Organização de João José Cochefel. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1977, p. 542-43.

Quarto de cama antiquado com oratória e cama de pau-santo. A moribunda dormita numa poltrona. Ao lado a criada faz meia. Afastado, um grupo de três velhas antediluvianas escuta um homem imponente que discursa. [...] É noite. Falam baixo.

A situação apresentada n’*O Avejão* é simples e dramática. Pelo quadro pintado, observamos a “moribunda”, ainda viva, ouvindo em seu leito de morte o burburinho de um grupo formado pelas velhas antediluvianas e o imponente e moralista, Sr. Caetano, indivíduos que parecem dispostos a discursar sobre o comportamento da Velha em vida:

SR. CAETANO: – Não me interrompam... Uma vida de sacrifício, inteiramente dedicada a obras piedosas. Só asilos dirigiu três e duas sopas econômicas. E que austeridade! Não há uma falha nesta existência. Uma! Ninguém com ela merece o nome glorificador de santa. [...] resistindo aos impulsos [...] para chegar à suprema perfeição.

TERCEIRA VELHA: – E o testamento? E o testamento?

SR. CAETANO: – Muito correto, também. Deixa quase toda a sua importante fortuna à obra da conversão dos ímpios e o resto ao Banco Comercial... [...]

PRIMEIRA VELHA: – Lá isso de banco e de comércio, para uma santa, não me parece bem.

SR. CAETANO (severo): – Ora essa, minha senhora, o comércio é o sangue duma nação.

Observamos que o texto proferido pelo Sr. Caetano, além de carregado do aspecto moral-religioso, revela-nos a tônica econômico-burguesa diante da situação trágica, o que não deixa de ser grotesco em seu discurso, sendo ouvido ao fundo pela Velha e por nós, leitores e espectadores:

Agora está tudo pronto. Está ungida. Vai morrer e não lhe custa nada. Não lhe custa mesmo nada. Só lhe falta dar o último passo, e vejam as excelentíssimas senhoras que serenidade se apoderou daquela alma. [...] Deixemos a matéria descansar antes do sono sepulcral...

Após a saída do grupo do quarto, inesperadamente a Velha recebe a visita de uma estranha personagem, o Avejão, que vem cinicamente expor diante dos olhos da velha, a falsidade e a mentira na qual baseou toda a sua vida, devotada a coisas “artificiais

e secas”, contrariando o que nela havia de espontâneo e de natural, sem um momento de ternura, de sonho, de profunda e comovida piedade. E, ao situar essa trágica constatação no momento agônico em que a vida está preste a terminar, Raul Brandão confere-lhe intensa dramaticidade, expressa no diálogo entre a Velha moribunda e o fantasma:

A VELHA: – Ah! És tu? És tu?... É talvez a hora tremenda. És o diabo? (O Avejão ri-se.) És talvez a consciência?... (O Avejão ri-se.) És talvez a dúvida?... Eu nunca duvidei. (O Avejão ri-se; e ela afirma mais alto.) Nunca duvidei. Nunca duvidei. [...]

AVEJÃO: – Sim, não viveste e vais morrer.

A VELHA: – Não sei porquê, não te tenho medo. [...] Será talvez porque fui santa. [...]

AVEJÃO: – E se te enganares? Se tivesse vivido só para coisas artificiais e secas? Se tua caridade não fosse senão uma fórmula... e tudo inútil... (Mais baixo.) Tudo inútil. [...] Viveste de mentira. Foste iludida e vais morrer.

Interrogada pelo Avejão, do mais longínquo da memória lhe vem à lembrança aquele momento que a poderia ter “salvo”. Quando era menina e ainda moça, recusou-se ao apelo do amor, por não ter força para desatar os “laços de ferro” que a prendiam a um mundo de falsas convenções, “Detive-me e não fugi com ele. E agora vejo tudo... Eu não vivi”. Reconhecida a ilusão, a Velha implora pelo regresso “ao primeiro amor e ao primeiro sonho”, àquela noite em que deu o primeiro passo para a mentira, e também às pequenas coisas que julgara inúteis “e que são tão lindas”. Mas agora é tarde, as súplicas da Velha já não podem ser ouvidas e a peça reveste-se de intenso dramatismo:

A VELHA: – Deixa-me viver, que eu prometo-te não acreditar mais em palavras.

AVEJÃO: – A vida é só uma. Uma vida! Uma vida que não se repete! [...]

A VELHA: – Resististi à vida. Dia e noite. Dia e noite passei-os eu e Deus. Com o pensamento na vida eterna, vivi com um cilício e uma camisa de estopa.

AVEJÃO: – Resististe ao encanto da vida, que não torna. Não soubeste fazer o bem e não pudeste fazer o mal. A tua vida foi inútil.

A VELHA: – Então eu que fui iludida tenho de morrer? Tens de me deixar voltar aos vinte anos, ao primeiro amor e ao primeiro sonho. Aquela noite... Aquela noite em que dei o primeiro passo para a mentira. Há mãos que se me estendiam e que eu repeli para ser santa... [...] Mais um minuto! Mais um minuto! Só um minuto!

AVEJÃO: – Nem um minuto!

A VELHA: – Não quero! Não quero! (O Avejão afasta-se e outra vez se perde no escuro, com uma risada sarcástica.) *Estou arrependida! Estou arrependida de ser santa!* (Ao fundo a porta abre-se) [...] (O Sr. Caetano e as velhas entram. A criada vem à frente, com o candeeiro, no momento em que a Velha cai morta sobre a poltrona.)

SR. CAETANO: – *Está no Céu. Entrou agora mesmo na glória eterna...* (Levam os lenços aos olhos, compungidas. Uma amarra-lhe os queixos)

FIM

Neste episódio, Raul Brandão apresenta o sentimento de pânico que se apossa do homem quando, no momento da morte, em que a vida já não é vida e a morte não é ainda morte, reconhece que “não viveu a vida”. O trágico desta constatação está precisamente na circunstância dela somente ser possível, em toda sua plenitude, exatamente no instante anterior à morte, em que já não é possível regressar, em que o homem já não pode mais voltar atrás. Raul Brandão teve a visão deste estado de espírito e desta irremediável conjuntura como consequência lógica e fatal dos enredos em que o ser humano se afunda para fugir, em vez de encarar o que mais importa.²¹⁰

Antônio Patrício, poeta e amigo de Raul Brandão desde a infância, escreveu máximas em um dos contos de sua coletânea *Serão inquieto*, entre elas uma sentença que imaginou deixada por um amigo, ao abandonar a vida boêmia e dândi a fim de contrair o matrimônio: “— Ao morrer, cada um de nós deve dizer à Morte: ‘Deixe-me estar ainda um bocadinho. Esquecia-me por completo de viver...’”.²¹¹ Em outro conto dessa mesma coletânea, *Diálogo com uma águia*, Antônio Patrício expõe dramaticamente a questão do grande “segredo” que atormenta a existência dos homens: “É apenas isto: a confissão de que morrem sem viver”.²¹² E esta incapacidade de agarrar a vida — verdadeira obsessão com o que “não” foi vivido, concomitante à amarga constatação no momento derradeiro, do tempo irreversível — é reiteradamente uma das tônicas sugeridas por Raul Brandão e, no caso, um antecedente temático importante d’*O avejão*.

²¹⁰CASTILHO, Guilherme de. *Op. cit.*, p. 542.

²¹¹ PATRÍCIO, Antonio. “Words...”. In: *Serão inquieto*. 3ª edição. Lisboa: Livraria Bertrand, s./d., p. 237.

²¹² PATRÍCIO, Antonio. “Diálogo com uma águia”. In: *Serão inquieto*. 3ª edição. Lisboa: Livraria Bertrand, s./d., p. 31.

O drama de K. Maurício foi este: viver tudo e nunca ter vivido; ter conhecido a vida através dos livros e não saber dar um passo na vida. Habituar-se a sonhar e ter medo de viver. E o “sonho” como fuga da realidade é uma das idéias que, desde bem cedo, sempre acompanhou Raul Brandão. Em *História dum palhaço* (1896), a personagem em transe, em vez da Velha, é o pobre funcionário público Gregório que, escravizado pelo livro de ponto e os encargos do ofício, havia se esquecido de viver.

No caso de *O avejão*, a personificação do demônio é o personagem Pita (misto de filósofo e ladrão, cínico, céptico e anarquista), que se encarrega, no momento do trespasse, de lhe revelar a trágica omissão da vida não vivida. Em *A farsa* (1903), Antônio, filho de Candinha, a quem ela alimentou à base de ódio e apetite por ouro e poder, quando sente que a morte se aproxima, clama desesperado: “Mas eu não vivi! Eu nunca vivi!”. O filho instigado pelo ódio da mãe, fraco e medíocre, esqueceu de viver, tal como a Velha de *O avejão*, que também não viveu com humildade o espetáculo da vida, por excesso de virtude e de orgulho. Ambos tratam da desumanidade: um, porque o ódio é a pior ilusão, um sonho ao contrário; o outro, porque o orgulho mata a humildade que, mesmo no pecado, nos torna disponíveis para Deus. Ódio e orgulho: dois “sonhos” negativos e monstruosos.²¹³ Com as mortes de K. Maurício, Gregório, Antônio e D. Teodora em *Húmus*, observamos que tais textos se ratificam como “breve esboço”, ou certa antecipação do que viria a ser a derradeira produção teatral de Raul Brandão. Nas páginas de *O avejão* fica patente a aptidão do dramaturgo para denunciar, com um sarcasmo cruel, com uma verdade de onde escorre sangue e lama, a falsidade e a miséria da condição humana.²¹⁴

²¹³ MACHADO PIRES, A. M. B. (1997) *Op. cit.*, p. 21.

²¹⁴ CASTILHO, Guilherme de. *Op. cit.*, p. 271.

Capítulo 4

VALLE-INCLÁN E SUA DRAMATURGIA

– *¿Para el teatro? No. Yo no he escrito, escribo, ni escribiré nunca para el teatro. Me gusta mucho el diálogo, y lo demuestro en mis novelas. Y me gusta, claro es, el teatro, y he hecho teatro, procurando vencer todas las dificultades inherentes al género. He hecho teatro tomando como maestro a Shakespeare.*²¹⁵

4.1. Introdução ao drama valle-inclaniano

Vida e teatro em Valle se confundem. Desde cedo teve grande atração pelo palco. Chegou a pedir trabalho como ator e atuou por duas vezes; mais tarde, solicitaria datas para suas estréias ao diretor do Teatro Espanhol. Como diretor cênico tentou formar um grupo junto com Benavente; aspirava renovar o panorama do teatro espanhol, porém, sempre sem sucesso. Adaptou peças, foi diretor artístico e casou-se com uma atriz, mas continuamente o fracasso lhe perseguia, em razão de seu difícil caráter e às características inovadoras de suas peças — incompreensíveis ao gosto do público e da crítica —, impossibilitando-lhe o êxito em suas investidas. Sua dramaturgia iniciou com a adaptação de um conto, presente em seu primeiro livro, *Femeninas*, que deu origem a *Cenizas*, em 1899. Assim começava a obra dramática de Valle, que viria a se encerrar em 1927 com *Sacrilégio* (“Auto para Siluetas”) e *La hija del capitán* (“esperpento”).

A evolução interna do teatro valle-inclaniano mostra-nos constante vontade de renovação, tanto da forma quanto da temática, sempre numa evolução de ruptura com as normas e padrões de seus contemporâneos dramaturgos do primeiro quarto do século XX. O processo condutor da criação dramática, escolhido por Valle — desde os seus primeiros dramas “decadentes” até a instauração do “esperpento” — não é linear, muito menos igual. Nosso dramaturgo ensaiou diferentes caminhos de invenção teatral, não-sucessivas, e nem excludentes, contudo, paralelas e cruzadas, o que impossibilita qualquer

²¹⁵ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Entrevistas*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 224.

classificação cronológica de sua obra.²¹⁶ Este sistema de criação dramática de Valle desembocará no “esperpento”, forma do drama que ao mesmo tempo é uma visão dramática do mundo, e alguns de seus elementos se encontram já em peças anteriores. O esperpento, conforme tratamos detalhadamente neste capítulo, é a encruzilhada final de uma dramaturgia que desenha um caminho pautado por sucessivos cruzamentos, e cada um deles significa muito mais que uma simples mudança estética.

Inicialmente, Valle retoma as suas fontes dramáticas, adotando, segundo Ruiz Ramón, duas direções fundamentais: a do mito e a da farsa. O mito o levará ao espaço galego, enquanto a farsa o levará para o espaço do século XVIII. A Galícia real, com sua forma de vida, estrutura social e paisagens, servirá de base para a criação de uma imagem do homem e do mundo. Porém, essas imagens mitificadas na mão do autor não representam o social tampouco o momento histórico correspondente. Esta “sociedade arcaica” escolhida pelo dramaturgo será o laboratório para a criação de um mundo onde atuam o mal, o irracional, a bestialidade humana, o sexo e a morte. É desse mundo antigo e provençal que surge, então, a sua nova expressão dramática, cujo auge se deu em 1920 com o esperpento, tendo como espaço a Espanha contemporânea.²¹⁷

De um lado, Valle-Inclán e Raul Brandão gozaram do prazer, vendo algumas de suas obras estreadas em vida, de outro, do desprazer, pelo fracasso de público e crítica. Valle assistiu a *Cenizas* (1899), *El marqués de Bradomín* (1906), *La cabeza del dragón* (1909), *Cuento de abril* (1909), *La marquesa Rosalinda* (1912), *Voces de gesta* (1912), *La cabeza del Bautista* (1924), *Ligazón* (1926), *Farsa y licencia de la reina castiza* (1931), *El embrujado* (1931) e *Divinas palabras* (1933). Enquanto no exterior estreavam os dramas mais importantes de Valle, após sua morte, em Espanha suas encenações estariam proibidas pela censura do regime militar. Somente após a morte do General Francisco Franco e a posse de Felipe González do “Partido Socialista Obrero Español” (1982), com a suspensão da censura oficial (tida por muitos como único empecilho às encenações), retornaram aos palcos espanhóis as peças valle-inclanianas, montadas e encenadas sem exceção por grupos amadores e profissionais.²¹⁸

²¹⁶ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 94-95.

²¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 95-96.

²¹⁸ Para saber mais sobre as encenações de Valle em Espanha após o regime militar, vide: GOLDONI, Rubia Prates. *Quem tem medo de Valle-Inclán? Forma e ideologia nos bastidores da cena espanhola contemporânea*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1997, p. 9-16.

Cronologia sumária dos dramas e estréias

- 1899 - *Cenizas. Drama em tres actos*; livro e estréia, convertendo-se para *El yermo de las almas* em 1908.
- 1906 - *El marqués de Bradomín. Colóquios românticos*; estréia, livro em 1907.
- 1907 - *Águila de blasón. Comedia bárbara*; livro e estréia. *Romance de lobos. Comedia bárbara*, em folhetim, estréia em 1970.
- 1908 - *El yermo de las almas. Episodios de la vida íntima*; livro e estréia em 1915.
- 1910 - *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, estréia; livro em 1914. *Cuento de abril. Escenas rimadas de una manera extravagante*; estréia e livro.
- 1911 - *Voces de gesta. Tragedia pastoril*; livro e estréia.
- 1912 - *La marquesa Rosalinda. Farsa sentimental y grotesca*; estréia, livro em 1913. *El embrujado. Tragedia de tierras de Salnés*; em folhetim, estréia em 1931.
- 1919 - *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*; em folhetim, estréia em 1933.
- 1920 - *Farsa italiana de la enamorada del rey*; livro, estréia em 1959. *Farsa y licencia de la reina castiza*; em revista, estréia em 1931. *Luces de bohemia*; 1ª versão em revista e o livro definitivo em 1924, estréia em 1966.
- 1921 - *Los cuernos de don Friolera. Esperpento*; em revista, estréia em 1936, como homenagem póstuma, única apresentação.
- 1922 - *Cara de Plata. Comedia bárbara*; em revista, estréia em 1967. *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*, em livro.
- 1924 - *La rosa de papel. Novela macabra*; em revista, estréia em 1966. *La cabeza del Bautista. Novela macabra*; em revista e estréia.
- 1926 - *Ligazón. Auto para siluetas*; em revista e estréia. *El terno del difunto. Novela*; livro, estréia 1962. Sai o livro *Tablado de marionetas para educación de príncipes* que inclui: *Farsa italiana de la enamorada del rey*, *Farsa infantil de la cabeza del dragón* e *Farsa y licencia de la reina castiza*.
- 1927 - *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, livro que contém *Ligazón. Auto para siluetas*, *La rosa de papel. Melodrama para marionetas*, *El embrujado. Tragedia de tierras de Salnés*, *La cabeza del Bautista. Melodrama para marionetas* e *Sacrilegio. Auto para siluetas. La hija del capitán. Esperpento*; em revista, estréia em 1964.
- 1930 - *Martes de carnaval. Esperpentos*, contendo as versões definitivas de: *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* e *La hija del capitán*.
- 1936 - *Los cuernos de don Friolera*, estréias póstuma.

4.2. Contexto teatral

O cenário do teatro espanhol não poderia ser mais desolador que no final do século XIX. Tudo o que fosse novidade não chegava em Madri, indiferente e resistente às renovações e rupturas. Peças de Zola e de Ibsen eram pouco representadas e mutiladas, cortavam-se atos, deixando-as irreconhecíveis. O retorno dos Bourbon ao trono de Espanha, depois do breve período republicano (fevereiro de 1873 a janeiro de 1874), faz com que se instaure a ditadura provisória que prepara a restauração monárquica em favor do filho de Isabel II, Alfonso XII. Com o novo monarca, a parte mais conservadora da burguesia, aliada à velha oligarquia agrária, instala-se no poder, favorecendo a alternância amistosa entre o Partido Conservador e o Partido Liberal no parlamento, e garantindo a farsa democrática. Foi neste período de luta de classes, organização do proletariado urbano e rural (época de reivindicações, greves e violentas repressões) que surgiram os escritores da “geração de 98”, a fim de modificar este cenário decadente. Estavam preocupados com o tema Espanha e, ligados às correntes de esquerda, acreditavam no poder do teatro como instrumento de mudança social.

Amigo íntimo de Valle, Miguel de Unamuno foi um deles. Discordou profundamente do que era feito em teatro através de sua crítica jornalista, ensaios ou peças, nas quais tentava renovar o teatro. Em seu ensaio *La generación del teatro español*, além de idealizar uma teoria dramática, esclarece alguns dos problemas que impediam o desenvolvimento do teatro espanhol. Um dos pontos detectados foi a necessidade urgente de trocar o espectador por um público que representasse a totalidade da nação e não apenas as classes dirigentes. Outro grande amigo de Valle, Pío Baroja, chegou à conclusão que o público pagante (que comumente o chamava de “gran bestia fiera y mal intencionada”) era o principal obstáculo à renovação, pois exigia o servilismo do autor, que se mantinha no gênero medíocre, que por sua vez alimentava o empresário que não contrariava o gosto conservador. Tal conflito e reações entre sociedade e encenação talvez expliquem o fato de Pío Baroja deixar de escrever para o teatro, cedendo à pressão da “bestia fiera”. No entanto, Unamuno e Valle não cederam (apesar dos desgostos) e iniciaram a história moderna do teatro espanhol. Declararam guerra aos ideais do teatro

comercial e de entretenimento, composto pela burguesia, que segundo Unamuno freqüentava por “hacer la cocción y a ver caras bonitas, a reírse y a olvidar luego aquello de que se rió”.²¹⁹

A mediocridade do público somada a má qualidade dos atores coadjuvantes, faziam dos atores principais as grandes vedetes, os verdadeiros donos e elo desta corrente que auto se alimentava, dominando os empresários e autores, enquanto estes, por sua vez, eram obrigados a fazer a peça sob medida para a interpretação das estrelas. O repertório atendia ao gosto da classe alta espanhola, que usava o teatro como fonte de diversão. Particularmente, eram reconhecidos os dramas e melodramas realistas de Jacinto Benavente, as comédias e os sainetes dos irmãos Quintero, o teatro humorístico de Muñoz Seca e as peças grotescas de Carlos Arniches. Assim foi o teatro oficial espanhol, uma caixa de ressonância dos valores da sociedade burguesa, que detinha o controle social, econômico e político do país. Na contramão desta tendência imposta pelo teatro comercial, vinham dramaturgos que almejavam transformar o drama e a atitude da platéia, tornando-a mais crítica com relação ao espetáculo. Unamuno e Valle, que ousaram investir contra este ciclo vicioso, tiveram como resposta estréias frustradas, teatros vazios, e suas peças ainda foram rotuladas de não-teatrais.²²⁰

Dentro do panorama teatral de sua época, Valle sempre conviveu com a contradição da atração e repulsa pelo espectador, como o português Raul Brandão e, como outros membros de sua geração; mas nenhum deles persistiu tanto como Valle no contato com esse ambiente teatral, no intuito de resolver esse impasse. Ao ver seus dramas constantemente depreciados — “obras para una noche en Madrid y gracias” —, resolveu despejar o rancor e a ira contra os primeiros-atores das companhias, manifestando-se numa entrevista concedida ao *ABC*, datada de 23 de junho de 1927, na qual dizia: “Los cómicos de España no saben todavía hablar. Balbucean. Y mientras no haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos”. E prossegue ainda: “Yo no he escrito, escribo, ni escribiré nunca para el teatro”. Apesar dessas declarações, contraditoriamente, meses antes, em final de 1926, Valle esteve envolvido com “El Cántaro Roto”, grupo de teatro de câmara, criado

²¹⁹ GOLDONI, Rubia Prates. *Op. cit.*, p. 9-16.

²²⁰ FERAZ, Joyce Rodríguez. *O lugar do esperpento: Valle-Inclán como encenador no contexto do teatro moderno europeu*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2004, p. 3-12.

por ele e o jovem diretor Rivas Cherif, e que durou pouco mais de dez dias em representações de *Ligazón* e *Cuento de abril* no Círculo de Belas Artes de Madri. No entanto, notícias da época, revelam a preocupação do artista pelos detalhes de cena. No *El heraldo de Madrid*, a crítica ressaltava a perfeita harmonia dos diversos elementos cenográficos, o colorido dos trajes, o jogo de luzes, o cenário estilizado e insinuante.²²¹

Concluimos que, segundo alguns críticos, Valle era um homem de teatro quase completo. Faltava-lhe a compreensão de que a posta em cena, ou seja, a “cenificação” de uma peça é uma arte coletiva, realizada por um grupo de pessoas com mil contingências. Valle quis concretizar suas geniais idéias à revelia de público, atores, condições arquitetônicas das salas, possibilidades econômicas das companhias etc. Nesta busca se iguala aos grandes renovadores da cena européia da época: Stanislavski (1863-1938), Gordon Craig (1872-1966), Meyerhold (1874-1942), Artaud (1896-1948), e outros, mas no pobre ambiente teatral da Espanha de seu tempo, suas peças tiveram que se refugiar no mundo da criação literária. Tanto os atores quanto o público contemporâneo, ambos ignorantes, negaram a Valle o caráter dramático de seus textos dialogados. O próprio autor indignado e magoado, às vezes dava razão, negando que escrevesse peças, quando perguntado: “¿Para el teatro? No. Yo no he escrito, escribo, ni escribiré nunca para el teatro. Me gusta mucho el diálogo, y lo demuestro en mis novelas”.²²²

Segundo afirma Ruiz Ramón, o ponto central de toda a obra de Valle e seu teatro reside na estilização e na desrealização dos elementos dramáticos, que oscilam entre o enaltecimento ou a degradação. Com esse jogo exagerado, o dramaturgo queria resolver seu dilema mostrando ao público a alma humana, prenúncio de uma violência monstruosa, como também de uma ternura secreta, e que nas formas moderadas de representação social se ocultavam. Nesta aventura da busca estética, desde o decadentismo ao esperpento, podemos destacar, sem limites rígidos, três etapas de sua criação dramática: até 1907, decadentismo; até 1920, transição; depois de 1920, esperpentismo. Até 1920, Valle treinou três variantes que foram rotuladas por Ruiz Ramón, conforme examinaremos adiante: *Teatro poético ou decadente*; *Ciclo mítico ou “galaico”* e *Ciclo das farsas*. As melhores obras deste último ciclo surgem em 1920;

²²¹ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española VIII (8º). Generación de fin de siglo: introducción, líricos y dramaturgos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2001, p. 686-88.

²²² VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Entrevistas*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 224.

também aparece do ciclo mítico, *Divinas palabras* e se inicia o esperpento com *Luces de bohemia*. Tudo o que vier a seguir, com a exceção de *Cara de Plata*, de 1922, a última a completar o ciclo mítico, se encaixa no novo gênero. Ainda sobre o agrupamento das obras, o próprio Valle reuniu algumas em três estampas diferentes:

- *Comedias bárbaras: Romance de lobos, Águila de blasón, Cara de Plata;*
- *Tablado de marionetas para educación de príncipes: La enamorada del rey, La cabeza del dragón, Farsa y licencia de la reina castiza;*
- *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte: Ligazón, La rosa de papel, El embrujado, La cabeza del Bautista, Sacrilegio.*

Passamos neste momento à descrição de um esquema preliminar que provavelmente facilitará a visão da amplitude da obra dramática de Valle, assim dividida em seus pseudogêneros:

TEATRO DECADENTE

- *Cenizas* (1899), refundida em *El yermo de las almas* (1908)
- *El marqués de Bradomín* (1906)

TEATRO POÉTICO

- *Cuento de abril* (1909)
- *Voces de gesta* (1911)

CICLO MÍTICO OU “GALAICO”

- *Romance de lobos* (1907)
- *Águila de blasón* (1907)
- *El embrujado* (1913)
- *Divinas palabras* (1920)
- *Cara de Plata* (1923)

CICLO DAS FARSAS

- *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1909)
- *La marquesa Rosalinda* (1912)
- *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920)
- *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920)

CICLO ESPERPÊNICO

- *Luces de bohemia* (1920), 2ª versão (1924)
- “Martes de carnaval” (1930) { *Los cuernos de don Friolera* (1921)
Las galas del difunto (1926)
La hija del capitán (1927)
- “Melodramas para marionetas” { *La rosa de papel* (1924) e
La cabeza del Bautista (1924)
- “Autos para siluetas” { *Ligazón* (1926) e
Sacrilegio (1927)

Dada a natureza deste trabalho, fatalmente nos referiremos à totalidade das obras de Valle, tal qual fizemos com o drama brandoniano. A importância dessa longa trajetória valle-inclaniana, desencadeadora de sua própria evolução artística, nos levará ao encontro do objeto privilegiado da pesquisa neste capítulo, o corpus do “esperpento”, *Los cuernos de don Friolera*, trabalho que será mais detalhado no momento de compará-lo à obra *Jesus Cristo em Lisboa* de Raul Brandão, oportunamente, no sexto capítulo.

4.3. Dramas primitivos

E foi em sua segunda visita a Madri, agora com seu primeiro livro debaixo do braço, *Femininas*, disposto a alcançar a fama e o êxito literário, que Valle regressa à capital. Mesmo passando por dificuldade financeiras, freqüentava os cafés seu local de maior prestígio e utiliza destes primeiros anos para ir depurando o que já havia escrito, um trabalho cuidadoso e exigente que ele mesmo chamaria de “la fiebre del estilo”, pouco a pouco seu esforço trazia-lhe alguma recompensa em jornais ou revistas das chamadas “gente nueva”.²²³ Tudo era válido para realizar seu sonho de triunfar em Madri e realmente dedicar-se à literatura. Já relacionado com o mundo teatral desde a chegada a Madri, nosso autor foi caminhando em direção ao teatro, insistindo, primeiro como ator, depois, autor, diretor artístico e tudo mais que sua lenda pode inventar, pois assim, iniciaremos com os primeiros paços da fantástica produção dramática de Valle.

4.3.1. *Cenizas* e *El yermo de las almas*

Coincidentemente, em 1899, quando Raul Brandão escreveu seu primeiro drama *A noite de Natal*, Valle-Inclán também iniciou seu teatro com a peça *Cenizas*; ambas dramatizavam o tema finissecular típico do século XIX, o adultério; as duas têm seus cenários únicos e apresentam a técnica da literatura decadentista, realçando a influência de Eça de Queirós em ambos autores. Segundo González López, a força matriz da trama é “el sufrimiento de los personajes, enraizado en su carácter y en sus pasiones”; ganhando estreita relação com o drama de vida íntima criado por Maeterlinck como modelo da estética naturalista. Em *Cenizas*, a sociedade e suas normas são representadas pelo padre Rojas e Doña Soledad, mãe de Octavia, a protagonista. A conduta moral e social exigida pela mãe e pelo padre leva a Octavia a um estado de ânimo mórbido típico da estética decadentista. O adultério na peça serve apenas como ambientação literária, pois perde

²²³ ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Valle-Inclán - La fiebre del estilo*. Madrid: Espasa Calpe, 2002, p. 69-83.

expressão durante o drama, em evidente oposição à arte realista, onde o sentimento triunfava sobre as circunstâncias exteriores.²²⁴

O próprio texto se refere ao “deserto das almas”. Trata-se da solidão, da falta de relações, do nada entre as pessoas, suas vidas e a volatilidade da nova vida nas cidades, um drama no contexto urbano de Madri, onde predomina o desinteresse e a fuga do íntimo humano. Valle recorre às questões internas e humanas das relações da “vida íntima”, como na tragédia humana shakespeariana, que tanto o admirava. A peça começa com uma dinâmica bem marcada: a primeira cena é a entrada desesperada de Octavia na casa de seu amante, Pedro. Vem aflita para dizer-lhe que o romance entre os dois fora descoberto por seu marido. Octavia apaixonada opta por Pedro, que a pressiona para que deixe filha e marido. Vivendo com o amante, separada da família e sentindo saudades e muita falta da filha, Octavia sucumbe a uma enfermidade. O dramaturgo promove uma forte crítica a igreja, na polêmica formada pelo choque entre o posicionamento católico e o pensamento moderno. A batalha da igreja por manter suas tradições morais e sociais demonstradas no texto, nos permite visualizar uma Espanha, ou Madri, melhor dizendo, como uma cidade atrasada, preconceituosa, presa a um passado de mortificações e sofrimento pela angústia moral e religiosa.

Pedro e a paixão que ele desperta em Octavia simbolizam o novo. Por outro lado, padre Rojas (ícone da igreja e do poder atemporal) e dona Soledad são os representantes da retrógrada tradição moral, exigem o regresso imediato e o arrependimento de Octavia, símbolo da modernidade que retruca: “De que tenho que arrepender-me?”. No final da peça Octavia morre pela intransigência da igreja católica e da sociedade pequeno burguesa, representada pelo padre Rojas e dona Soledad, os grandes vilões da história.

Cenizas foi refundida em 1908 para *El yermo de las almas: episodios de la vida íntima*. Na peça o fundamental não está expresso na estética decadentista que a caracteriza, nem na moral antiburguesa defendida, mas sim na total alienação a respeito deste tema tabu, e na intolerância e incompreensão social. Valle já inicia o seu teatro com o intuito de romper e criar. Criatividade esta que já demonstrava com sua técnica de

²²⁴ GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio. *El arte dramático de Valle-Inclán: del decadentismo al expresionismo*. New York: Las Américas Publishing Co., 1967, p. 34. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 694-695.

amplificação poética em notas explicativas do texto ao diretor cênico, uma marca registrada em seus futuros dramas.²²⁵

4.3.2. *El marqués de Bradomín*

Em *El marqués de Bradomín. Colóquios románticos*, de 1906, nosso dramaturgo fez uma adaptação parcial de sua *Sonata de otoño*. Assistimos num ambiente refinado e nebuloso, os amores do marquês pela dama moribunda. Aqui reaparece o tema de *Cenizas*, o remordimento, recorrência comum nestas histórias de traição. Só que, desta vez, a antagonista não morre, nem sente remorso. De sua fraqueza retira forças para renunciar a paixão adúltera com o marquês e, para aliviar sua consciência, retorna a casa para cuidar de seu marido doente. Ainda assim, a peça não deixa de estar enquadrada no mesmo teatro decadente de *Cenizas*. Para Clara Luisa Barbeito há uma grande evolução no teatro valle-inclaniano a partir de *El marqués de Bradomín*, quando o dramaturgo começa a introduzir novas técnicas em sua obra: espaços múltiplos e abertos, a presença do coro, um novo sentido para suas rubricas, a mistura de vários elementos sensoriais etc., trilha esta intuitiva que ele seguirá e acentuará ainda mais.²²⁶

Acompanhando a trajetória da produção valle-inclaniana cronologicamente, citamos duas peças curtas escritas no intervalo entre estas iniciais, trata-se de *Tragedia de ensueño* e *Comedia de ensueño*, ambas são poemas dramáticos em prosa de caráter simbolista, a primeira fala da presença e do triunfo da morte, a segunda exala o mistério da beleza e da crueldade. A partir daí, Valle não segue o caminho tradicional de muitos de seus contemporâneos: o decadentismo e o simbolismo. Para Valle não bastava ser apenas anti-realista, ele ensaiou muitos caminhos para atingir um teatro que transcendesse o realismo e a estética convencional; segundo Francisco Ruiz, Valle saiu em busca dos mitos e da farsa.²²⁷

²²⁵ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 96-97.

²²⁶ BARBEITO, Clara Luisa. *La obra teatral El marqués de Bradomín desde otra perspectiva*. Madrid: Playor, 1979, p. 21-30. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 696.

²²⁷ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 97-98.

4.4. Dramas poéticos

Após seus primeiros ensaios dramáticos, Valle escreveu duas peças em versos *Cuento de abril* e *Voces de gesta*, localizadas numa Espanha da Idade Média. Ambas são consideradas obras de fraca estrutura dramática. A primeira irá cultuar o sentimento lírico frente ao heroísmo épico e a segunda tratará de exaltar os valores antigos e o mundo patriarcal.

4.4.1. *Cuento de abril*

Cuento de abril. Escenas rimadas em uma maneira extravagante, obra em versos, estreou em Madri em 1910. A peça trata das diferenças irreconciliáveis de dois povos e duas culturas: a refinada “provençal” da Idade Média; e a tosca visão da corte de “Castilla”. Este confronto surge através de uma simples trama: o infante chega a “Provenza” atraído pela beleza da princesa, infelizmente, ele é arrogante e orgulhoso e vem acompanhado de cavalheiros vulgares e violentos, contrastando com o ambiente gentil e sensual da região. Os valores morais do filho do rei de Castela vão continuamente desencantando a princesa, até perceberem que seus mundos são irreconciliáveis, resultando na separação, cada um seguindo a própria sina.²²⁸

Nesta encenação em que a rudez do castelhano enfrenta a delicadeza provençal, a peça é farta de elementos líricos, mas pobre em elementos dramáticos, segundo Francisco Ruiz. Para o crítico a peça foi criada num ato experimental, sendo fundamentalmente a “cenificação” de um problema estético importante para Valle: como “casar” formas e conteúdos opostos, ou seja, como unir o verso castelhano com o espírito francês. Além disto, os críticos destacam em *Cuento de abril* o caráter modernista da métrica, da temática de embate e discussões sobre estas duas culturas; é dito que o confronto entre as culturas hispânicas era o tema preferido da *Generación del 98*.

²²⁸ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 696-698.

Diferentemente dos demais modernistas, Valle não pensava apenas isto, acreditava que o movimento deveria ser mais amplo e radical. Exemplo disto foi sua palestra sobre o modernismo, ministrada nesse mesmo ano em Buenos Aires, na qual afirma: “El modernista es el que inquieta. El que inquieta a los jóvenes y a los viejos, a los que beben en la clásica fuente de mármol helénico, a los que llenan el vaso en el oculto manantial que brota en la gris penumbra de las piedras góticas. El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender. No es el que rompe las viejas reglas, ni el que crea las nuevas, es que siguiendo la eterna pauta, interpreta la vida por un modo suyo, es el exegeta. El modernista sólo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción!”²²⁹

4.4.2. *Voces de gesta*

A peça *Voces de gesta. Tragedia pastoril* escrita e estreada em 1911, é elaborada totalmente em versos e com um castelhano arcaico e dramatiza a luta entre uma comunidade antiga de pastores, as “vozes heróicas”, e uma corja de invasores bárbaros. A comunidade pastora é religiosa, cristã e devotada ao rei, no entanto, os invasores são muçulmanos, violentos e cruéis. A partir deste conflito armado, a peça inicia epicamente, adquirindo no seu decorrer um tom trágico, até chegar num desfecho, onde se alternam a dor pela morte inevitável daquele mundo idealizado e a esperança pela eternidade da Tradição. Com relação ao estilo, se destaca principalmente, a evocação do castelhano primitivo, em harmonia com o caráter do mundo arcaico apresentado.²³⁰

Voces de gesta, juntamente com *Cuento de abril*, tem como tema central a Espanha antiga, seus valores arcaicos e o mundo patriarcal primitivo. Em *Voces de gesta* Valle retoma a temática da “guerra carlista”, mas prescindindo de sua dimensão histórica

²²⁹ Texto publicado na revista *La Nación* de Buenos Aires, em 6.ago.1910. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 117.

²³⁰ RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.). *Ramón del Valle-Inclán*. Edição do “Taller de investigaciones valle-inclanianas”. Madrid: Eneida, col. Semblanzas, 2000, p. 30.

para enfatizar seu substrato ideal e eterno. É uma visão fantástica de Valle sobre a guerra unida a nomes de personagens recorrentes das fábulas épicas, cavaleirescas e religiosas, germânicas, célticas e mediterrâneas de toda Europa, cujo espírito heróico é encarnado pela protagonista Ginebra, pastora fervorosa, súdita do rei Carlos e sua defensora, que foi capturada pelas tropas do rei Pagano, violentada e cegada por um de seus capitães. Daí em diante transforma-se numa exaltada visionária que vive para a vingança. Criando seu filho, fruto da violação, se junta novamente às tropas Carlinas, o que lhe custa a morte do filho; na entrega do corpo ao pai, Ginebra corta a cabeça do violador. A peça toma caminhos tétricos quando Ginebra carregando a cabeça, passa a buscar o rei em vão durante dez anos. Absurdamente, na última cena, a pastora encontra o rei na beira da morte, agonizando e por fim lhe entrega a cabeça em total estado de putrefação.²³¹

²³¹ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 698-699.

4.5. Dramas míticos

Seguindo o critério de divisão em ciclos adotado por Francisco Ruiz em seu estudo, os dramas valle-inclanianos se distribuem em três ciclos: mítico, farsa e esperpéntico. Iniciaremos pelo ciclo mítico que é composto pelas *Comedias bárbaras*, uma trilogia que pela ordenação lógica da ação dramática começa com *Cara de Plata* (1922), passando por *Águila de blasón* (1907) e, por fim, *Romance de lobos* (1908), ou seja, a peça que abre a trilogia foi escrita catorze anos depois, durante o ciclo esperpéntico, sendo considerada a mais completa e perfeita das *Comedias*. Além destas fazem parte do ciclo mítico *El embrujado* e *Divinas palabras*.²³²

4.5.1. *Comedias bárbaras*

No período de 1905 a 1910 surgirão as primeiras *Comedias bárbaras* de Valle. Em 1905, como vimos anteriormente, nosso autor inconformado, encabeça um protesto contra a concessão do Prêmio Nobel ao dramaturgo Echegaray (1832-1916), o que para Valle significava evidente sinal da degradação do teatro espanhol, com seus dramas neo-românticos a serviço da moral conservadora. Assim como outros autores, escrevia peças que ofereciam situações cômicas, ligeiramente satíricas ou melodramáticas, porém todas de fácil digestão ao público espanhol. É nesse contexto que as *Comedias bárbaras* são o que haverá de mais moderno no teatro espanhol do início do século XX e uma grande novidade européia.²³³

As *Comedias bárbaras* formam uma trilogia em que a ordem narrativa não acompanha a produção das mesmas. Em sua formação, a primeira é *Cara de Plata*, escrita em 1922, e acompanham *Águila de blasón* em 1907 e *Romance de lobos* em 1908. Nesta

²³² RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 98-99.

²³³ RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.). *Op. cit.*, 2000, p. 20-21.

trilogia temos três novos elementos introduzidos por Valle: o espaço cênico, a linguagem dramática e a evolutiva caracterização do protagonista don Montenegro. Naquela época, a maioria dos espetáculos exigia a unidade do espaço, Valle rompeu defendendo os cenários múltiplos, típico do teatro dos “Siglos de Oro”. Trabalhou com a ação dramática a partir do desenrolar dos “cuadros” em seus diferentes espaços e cenários cênicos, cenários estes, que para nosso escritor são os que criam as situações dramáticas e que por sua vez tentará sensibilizar o espectador espanhol, que valoriza a estética plástica.²³⁴

Em relação à linguagem dramática, a fim de demonstrar ao diretor cênico seus cenários e suas particularidades, Valle fez extensas anotações que abriram uma controversa discussão sobre o gênero destas obras: novela dramática ou drama? Valle seguiu a tendência do início do séc. XX e rompe os limites entre os diferentes gêneros.²³⁵ Como também o fez Raul Brandão em *A morte do palhaço e o mistério da árvore*, prosa dramática e *Húmus*, prosa poética, ambas de difícil rotulação genérica.

A evolução do personagem principal em *Comedias bárbaras* foi outro elemento adicionado por nosso dramaturgo espanhol. À medida que evolui, Don Juan Manuel Montenegro, o protagonista, vai envelhecendo e isolando-se. Terminará sendo a testemunha da decadência dos fidalgos e dos princípios morais que o sustentava. As *Comedias bárbaras* encenam o fim desse mundo antigo cavalheiresco, no qual faziam parte Montenegro e seus filhos. E o fato de Montenegro ser despojado por seus filhos e converter-se em peregrino na última peça da trilogia, fizeram a crítica relacioná-lo com outro cavaleiro, o rei Lear, de Shakespeare, um dos autores preferidos de Valle. Mas no que se refere ao sucesso do teatro popular, não teve a mesma sorte do amigo, pois mesmo estreando com sua presença em Barcelona (1907), *Águila de blasón* não foi compreendida pelo público (em parte, por sua inovação), sendo um verdadeiro fracasso.²³⁶

²³⁴ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 21-22.

²³⁵ *Idem, ibidem*, p. 22-23.

²³⁶ *Idem, ibidem*, p. 23-24.

4.5.2. *Cara de Plata*

Cara de Plata. Comedia bárbara foi publicada em 1922, levando como título o apelido do único filho nobre do protagonista. A peça abre a trilogia com a maldição do coro, profetizando a ruína sobre da família Montenegro, que terminará com a realização desse agouro profético em *Romance de lobos*. No desenvolvimento da tragédia, o dramaturgo nos apresenta a decadência heróica e o império das forças do mal e da destruição. Dentro deste teatro místico encontraremos personagens movidos pelos impulsos carnis e espirituais. Em seu trabalho Valle explora elementos da sociedade, paisagens, folclore, costumes e superstições de Galícia, sua terra natal, a fim de criar esse mundo aberto e livre, onde tudo é possível: novos espaços ou cenários, novos personagens e, sobretudo, uma nova linguagem dramática. Contudo, compõe a imagem teatral do ser humano, retirado do mundo burguês da capital, introduzido-o no mundo mítico galego. Don Juan Manuel de Montenegro é o personagem central da trilogia, ele assim como os que o rodeiam, se entregam abertamente ao bem e ao mal. Montenegro será o último dos heróis, no sentido clássico, de um mundo em franca destruição.²³⁷

A ação da peça transcorre em menos de vinte e quatro horas. Primeiramente, dá-se a maldição dos comerciantes de gados proibidos de passar pelas terras de don Juan Manuel Montenegro, fato sempre permitido. Neste dilema o abade da cidade também foi impedido de passar, ocasionando o enfrentamento entre o abade e os Montenegro. O centro desta trama será Sabelita, cobiçada por Cara de Plata, sobrinha do abade e afilhada do velho fidalgo, que é levada para a casa de don Juan e transformada em sua concubina. Além do desejo sexual, outro centro de discussão é a arrogância, clara nos gestos de Montenegro e o sacrilégio cometido ao oferecer velas ao Demônio antes de arrancar o cálice eucarístico da mão do Padre. Embora carregue o título da peça, Cara de Plata não é o personagem central, mas o seu pai, don Juan, protagonista que contracenava com o Padre, ambos indivíduos loucos, dominados por impulsos demoníacos e destrutivos. A esse nível de discussão também chega Raul Brandão em suas obras, afirmando que sempre existirá a eterna pugna entre o bem e o mal, e nesta luta o mal sempre prevalecerá. Tal como em Brandão, Valle também entende que o Diabo é o dono deste mundo, e já não se trata mais

²³⁷RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 99-100.

do mundo do drama, mas o mundo simbólico burguês unido ao mundo mítico galego, enquanto o homem permanece preso às forças maléficas e misteriosas da natureza.²³⁸

4.5.3. *Águila de blasón*

Águila de blasón. Comedia bárbara dividida em cinco jornadas apareceu em 1906, mas foi publicada e estreada somente em 1907. É a mais longa das *Comedias*, o dobro de suas irmãs, a que mais contém traços narrativos, com extensas anotações que evocam o ambiente campestre, episódios secundários separados da ação central. Relativamente às outras *Comedias* de Valle, é nesta que o folclórico e o mágico ganham maior peso. De entrada, nos deparamos com a rebelião dos filhos de Montenegro unidos a bandidos, momento em que don Pedrito, primogênito de don Juan, seqüestra o pai num assalto à fazenda em busca de dinheiro. Também a vida devassa que levava o patriarca, vivendo com a amante e sobrinha Sabelita, faz que seu filho, don Pedrito, viole Liberata, a protegida do pai. Ainda abusando do sadismo e do macabro, temos a consumação do ato sexual de Cara de Plata e Pichona ao lado do irmão caçula; noutra episódio, don Farruquiño, o filho seminarista, escarpela o cadáver de uma velha bruxa para vender o esqueleto. Ou seja, cenas de horror, sexo, pecado e morte giram em torno desse mundo onde reina a crueldade, temas recuperados mais tarde por Antonin Artaud em *Lé théâtre de la cruauté* (1932).²³⁹

Além de demonstrar a liberdade de outras forças ocultas coexistentes na sociedade espanhola, Valle apresenta em *Águila de blasón* uma heroína, Doña María, esposa e vítima de Montenegro que, num momento mágico, salva Sabelita da morte, momento em que também aparece o menino Jesus a Doña Maria, anunciando o suicídio da jovem. Mesmo com este instante sublime, não podemos deixar de admitir que *Águila de blasón* é composta por elementos dramáticos e temas que permearão outras futuras obras do autor: a luxúria, a avareza e a morte.²⁴⁰

²³⁸ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 701-702.

²³⁹ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 102-103.

²⁴⁰ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 702-703.

4.5.4. *Romance de lobos*

Romance de lobos. Comedia bárbara dividida em cinco jornadas foi publicada em 1908. Analisando o título em primeira estância, sugere-nos algumas questões: Será que existe romance entre lobos? Qual é a relação existente entre os lobos? Qual é o seu afeto com os demais? São domésticos? Pelo título da obra Valle já nos encaminha ao núcleo da trama e ao final da bárbara trilogia; seu enredo trata daquele nobre decadente, “El Caballero Don Juan Manuel Montenegro”, mulher e filhos. Dentre as *Comedias*, considerada a mais grandiosa, e compactada num único tema medular e trágico (o parricídio), Valle expõe e dramatiza o final do destino dos Montenegro. É uma espécie de via-crucis do patriarca da família, o drama final de sua paixão e morte, de don Juan, que desde sua aparição em *Águila de blasón* vai adquirindo traços críticos.

Ao começar a peça, temos uma cena fantasmagórica: o Cavaleiro recebe a revelação fatal de um grupo de fantasmas e bruxas que faziam sua ronda noturna, e que lhe anunciam as mortes de don Juan e sua mulher doña María Soledad. Pouco depois chega a notícia de que sua esposa está agonizando, Montenegro atravessa o braço do mar em meio a uma tempestade, mas quando chega só poderá abraçar-se ao cadáver da senhora. Esta vivia com os quatro filhos, que após sua morte começam a cobiçar seus pertences, disputando a herança. Saem roubando tudo que encontram no caminho até chegarem à fazenda; tal como o rei Lear de Shakespeare, a partir daqui, Montenegro, de imagem trágica e grotesca, será despojado por seus filhos, tornando-se mendigo e líder destes. Cobiçosos, lutam entre si e contra o pai, que morrerá desamparado, com fome e frio, clamando até o fim pela ressurreição da justiça e arrependendo-se de ter gerado tais criaturas como filhos.²⁴¹

Romance de lobos trata-se de uma obra concebida com cenas muito impactantes, destacando-se a inicial, como já dissemos, e a final. Na primeira cena, Montenegro cercado de vozes e bruxas tem um pesadelo real, seu cavalo assustado derruba-o no chão, próximo ao cemitério, onde estes seres macabros prenunciam a morte, até então desconhecida, da antiga esposa, Doña María. E na última cena, Montenegro junto aos

²⁴¹ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 704-705.

pobres e miseráveis que o comparam a Cristo, é morto pelo próprio filho. A vingança vem da revolta dos mendigos, que instigaram o leproso e amigo do pai, o Pobre de San Lázaro, enquanto este luta bravamente e morde o assassino, caindo ambos abraçados nas chamas do casarão.

Em quase todas as cenas de *Romance de lobos* temos ambientes diferentes e abertos; destacam-se o caminho pelo cemitério acompanhado de bruxas, assombrações e o empinar do cavalo derrubando a ator principal; também cenas na praia, no alto mar, nas pedras, com e sem tempestades, cantos de galo, gritos na noite, chuvas fortes, vento, relâmpago, etc; além de cenas internas, em duas casas diferentes. Em sua inovadora dramaturgia Valle rompe com a mera formalidade técnica e por suas marcações de texto intensifica a realidade dramática do espetáculo, fazendo assim, com que o mistério esteja presente durante toda a peça. Ao fim temos dois coros que se enfrentam ao lado do cadáver de doña María: Montenegro com seu bando de mendigos e seus filhos. Desde *Cara de Plata*, don Juan teve que sofrer na própria carne o que semeara em toda sua vida relapsa e violenta. A rebelião dos filhos será o castigo divino que lhe redime dos pecados, cumprindo-se a maldição da primeira cena, morre don Juan Manuel Montenegro pela mão do próprio filho e fecha-se a trilogia.²⁴²

Ao nosso ver *Romance de lobos* parece ser de difícil adaptação ao teatro, porém pode ser facilmente adaptada ao cinema, uma vez que seu roteiro apresenta uma modernidade para tal faceta. Parece-nos também que a definição dada por Valle de “Comedia bárbara” contém uma pitada de pura ironia, ao jogar com o trágico existente na mediocridade humana. Desta maneira, o tema constante da obra passam a ser a reflexão e as denúncias repetitivas de Caballero, que depois de amadurecido propõe e vaticina, agora, sobre a divisão de riquezas e a igualdade social. Montenegro, o antigo senhor feudal, na cena final, consegue enxergar a vida além de si mesmo; redimindo-se, chama de “hijos” aos miseráveis de rua, pois eles foram os únicos que o consolaram. Nota-se claramente o recado social transmitido pelo dramaturgo a uma sociedade espanhola, burguesa, mesquinha e avarenta.

²⁴² RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 103.

4.5.5. *El embrujado*

Em meados de 1912, mudando-se com a família para a Galícia no intuito de virar agricultor, Valle escreve *El embrujado*. Nota-se na peça o esforço do dramaturgo em adaptar seu espetáculo às exigências cênicas do mercado teatral ao reduzir os espaços dramáticos da tragédia. Esperançoso em vê-la em cartaz, Valle ofereceu sua nova peça à atriz Matilde Moreno, que não se entusiasmou com o projeto, então resolveu apresentá-la ao “Teatro Español de Madrid”, que a recusou. Indignado, o próprio autor fez uma leitura pública de sua obra no “Ateneo de Madrid” em 1913. A partir daí, Valle entrou em desacordo com o teatro comercial, iniciando um longo período de afastamento da sua escrita dramática. Tanto assim que foram os anos, de 1913 a 1919, em que nosso escritor dedicou-se fundamentalmente à poesia.²⁴³

El embrujado. Tragedia de tierras de Salnés aparece em manuscrito em 1912 e em 1927 será publicado no conjunto de dramas breves de Valle intitulado *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, e somente estreará em 1931. Dentre as peças que compõem o ciclo místico, *El embrujado* é a de menor complexidade cênica, exigindo apenas dois espaços cênicos. É uma tragédia de extensão normal e formada por três quadros: o primeiro chamado de “Geórgicas” (composição literária, representada pelo poeta romano Virgílio, que trata de temas relacionados à agricultura), por iniciar liricamente com o conflito campo *versus* cidade; no segundo, “Ánima en pena”, o remordimento interno vem à tona; já no terceiro, “Cativerio”, apresenta-se de uma prisão o desfecho da humanidade. No drama, o personagem-coro e emissário — aquele que leva e traz informações, além de comentá-las — é o Ciego de Gondar, um velho mendigo com discurso de profeta e alma de canalha, que se movimenta de um lugar ao outro, assumindo função dramática de testemunha e mensageiro, sendo na verdade o narrador das ações não cenificadas.²⁴⁴

Como em todo ciclo mítico, em *El embrujado* o clima está totalmente tomado pela presença da avareza, do desejo sexual e da morte, o que realmente acontece com o assassinato do símbolo da inocência, um menino, pseudoneto do protagonista Pedro

²⁴³ RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.). *Op. cit.*, p. 31-32.

²⁴⁴ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 104.

Bolaño. Rosa Galáns, a mãe da criança, é uma criatura ligeira e oportunista que vai à casa de D. Pedro pedir uma parte da herança, para em troca deixar-lhe a criança. O pseudo-avô, avarento, nega-se a pagar e devolve o recém-nascido à mãe, expulsando-lhes da casa e Rosa termina por amaldiçoar o velho. Segundo Francisco Ruiz, o único gesto ausente em todo o drama, que poderia resolver a questão central da trama evitando o trágico por vir, seria o amor, no entanto, tal prática não existirá.²⁴⁵

O segundo ato intitulado “Ánima en pena” será o ato revelador de alguns enigmas. Está adaptado em um ambiente tranqüilo, à beira de um rio, apresentando-nos seus dois personagens centrais: Anxelo e Mauriña, um casal que vive a duras penas. Descobrimos que foi Anxelo (“o embruxado”, e antigo amante de Rosa) quem matou o herdeiro de don Pedro para que Rosa infiltrasse a criança como neto do velho. Desvende-se também a paternidade do recém-nascido — o próprio Anxelo — um criminoso sem responsabilidade, já que sua vontade depende totalmente da vontade de sua amante. Trata-se de um homem neurótico e traumatizado querendo redimir sua alma e seus pecados. O “embrujado” vive com sua companheira Mauriña, angustiado pela pena que carrega e não pode aliviar-se, quer confessar, mas está misteriosamente enfeitiçado por Rosa, que o domina completamente. Na última cena deste ato, e querendo recuperar seu neto, Bálano manda seu criado Malvín roubar a criança que estava em poder da mãe, porém, ao tentar fugir leva um tiro ordenado por Rosa. Ainda ferido, escapa levando em seus braços a criança que também foi baleada.

No terceiro e último ato, chamado de “Cativerio”, se concebe o destino trágico e a escravidão destes personagens; a ação é arquitetada no espaço cênico do primeiro, a fazenda de don Pedro, que agora estará disposto a entregar tudo que tem pelo neto, que chega morto, pois a bala que resvalou no criado atinge a criança. Rosa reconhecendo o criado volta a fazenda acompanhada de seu ex-amante Anxelo para reclamar seu filho; no entanto, já o encontra morto e não deixa de pedir ao velho Bolaño ressarcimento pelos gastos que o bebê lhe deu. Anxelo, desgraçado em seu destino, quando tem a chance de se confessar a don Pedro Servo, por sua vez se intimida com a presença de Rosa, não revelando seu crime. Desta maneira o “embrujado” perde a única oportunidade para redimir-se, permanecendo preso e dominado pelo remorso, passando a ouvir uivares de cães no final da encenação.

²⁴⁵ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 105-06.

Como todo teatro valle-inclaniano, *El embrujado* tem algo de assustador e espantoso; mas, segundo Jean-Paul Borel, a trama argumental e o retrato psicológico dos protagonistas, em especial de Anxelo, convencional dos melodramas, não acaba por convencer. O estudioso também afirma que o coro não alcança a grandeza que têm em outras peças e que esta tragédia de Valle preocupa-se, fundamentalmente, em mostrar a presença da morte no coração do ser humano, aqui revelada como um fruto maduro da árvore da avareza.²⁴⁶

4.5.6. *Divinas palabras*

Todos críticos entram em acordo ao dizer que o ano de 1920 foi muito importante para a dramaturgia de Valle. Desde o início da Primeira Guerra Mundial não escrevia para o teatro, e neste mesmo ano iniciará com o seu primeiro “esperpento”, *Lucas de bohemia*, além de fechar o ciclo da farsa com a *Farsa de la enamorada del rey* e a *Farsa y licencia de la reina castiza*. É dito que *Divinas palabras*, publicada em 1920 e estreada somente em 1933, seria o topo deste processo de criação dramática do autor, incompreensível para aquele público; foi recusada nos palcos pelos horrores que nos apresenta, porém, segundo este estudo, parece ser a peça mais representada de Valle.

Divinas palabras, subtitulada *Tragicomedia de aldeã*, é um exemplo claro do que se propunha Valle com sua nova estética teatral. Na obra, dividida em três cenas, encontramos aproximadamente quinze tipos diferentes de cenários, ao mesmo tempo mais de uma ação no palco, vários coitos simultaneamente, incesto, um deficiente mental explorado desencadeador do drama, a degradação humana levada ao máximo, uma cena fantástica (o vôo com um bode, “el macho cabrío”), animais que intervêm nas cenas e uma mulher que ao final aparece totalmente nua. Percebemos o total distanciamento com as obras habituais daquele tempo, tanto é que só estreou em 1933, sendo um fracasso de

²⁴⁶ BOREL, Jean-Paul. *El teatro de lo imposible. Ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro contemporáneo*. Madrid: Guadarrama, 1966, p. 212. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 744-745.

público e crítica. Esteticamente, *Divinas palabras* é uma obra de transição que já anunciava o mundo degradado e distorcido do esperpento.²⁴⁷

As pessoas da Galícia rural, tão próximas ao escritor, são os personagens principais da peça; tais personagens pertencem à classe baixa de dita sociedade e fincadas no presente. Aqui, já não existem os fidalgos, a visão mítica de Galícia das *Comedias bárbaras*, nem personagens com algo de dignidade como em *El embrujado*; o povo, o coletivo é agora os protagonistas: “labradores, pastores, arrieros, peregrinos, titiriteros, ladrones, mendigos, pícaros..., gentes siempre de mal vivir o en el umbral de la pobreza absoluta. En su totalidad es un retrato en negro de la Galicia profunda”.²⁴⁸ Ou seja, *Divinas palabras*, na trajetória de Valle, é a degradação extrema, o ponto final do ciclo mítico, tratando-se de um esperpento rural; pois as peças posteriores serão de ambiente urbano.

O argumento da peça apresenta a cruel e miserável realidade humana de Laureano, anão idiota, “hidrocéfalo”, e eixo central da ação dramática. Era usado, exposto em uma carroça como um grande negócio de doações em festas, mercados e romarias por sua mãe, Juana la Reina. Com a morte desta, no primeiro ato, o idiota passa a ser objeto de cobiça pela família que decide sua exploração em turnos. Feita a partilha entre os tios: Marica del Reino e o sacristão Pedro Gailo, tocará a Mari-Gaila, mulher exuberante do sacristão, a primeira saída com Idiota percorrendo as festas em povoados.

No segundo ato, o centro nevrálgico da peça será o caso da desonra da formosa Mari-Gaila que, viajando de aldeia em aldeia exibindo seu sobrinho e colhendo dinheiro através da piedade humana, conhecerá, se enamorará e manterá relações com o comediante Lucero, encarnação do diabo, também chamado “Séptimo Miau”, de quem se enamora quando a faz deixar o Idiota na mão de outra pessoa, enquanto namoram na praia. Por outro lado, sentindo-se desonrado, seu marido, o sacristão, num gesto vingativo após uma bebedeira tenta violentar sua própria filha. Ao mesmo tempo em que ocorrem estes dois coitos, Laureano, o anão hidrocefálico, é levado a uma taberna, ali é gozado e ridicularizado, enquanto lhe é oferecido uma grande quantidade de aguardente pelos arruaceiros do bar. Entupido de álcool, o Idiota sofre um ataque epilético, dá seu último

²⁴⁷ RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.) *Ramón del Valle-Inclán*. Edição do “Taller de investigaciones valle-inclanianas”. Madrid: Eneida, col. Semblanzas, 2000, p. 42.

²⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 42-43.

espasmo e morre. Depois desta tríplice cena, ao preocupar-se com a carroça e o sobrinho, Mari-Gaila descobre a morte deste e, queixando-se a Jesus, profere um protesto absurdo e assombroso, pois haviam lhe tirado o seu único sustento na vida; em seguida, regressa ao seu povoado levando a carroça com o corpo em uma viagem simbólica, onde são transportados magicamente pela encarnação dramática da luxúria. Ao chegar junto com o marido, decidem abandonar o corpo na porta da casa da outra tia; no dia seguinte, esta e os vizinhos vêem o corpo do Idiota com a face e as mãos devoradas pelos porcos, que ali o encontraram.

No terceiro ato, à véspera do enterro, que foi retrasado, pois não havia dinheiro para o caixão, Mari-Gaila é descoberta por campesinos e pastores copulando no campo com o compadre Miau. Ele consegue fugir, enquanto Gaila é pega e levada nua em cima de uma carroça de feno até enfrente à igreja. Família e povo exigem vingança pelo adultério, pedindo ao marido que lave com sangue sua reputação. Gailo, vendo sua honra publicamente insultada, acolhe sua mulher e lê ao povo um texto evangélico, no qual Cristo defende a mulher adúltera, Maria Madalena. Pedro se esforça, mas não consegue amenizar a ira da população até que pronuncia em latim as divinas palavras: *Qui sine peccato est vestrum, primus in illam [sic] lapidem mittat.*²⁴⁹ Estas enigmáticas palavras deixam pasma a multidão que, amedrontada e com superstição, se retira. Ocorre que a peça termina com a seguinte anotação de texto: “Los oros del poniente flotan sobre la quintana. Mari-Gaila, armoniosa y desnuda, pisando descalza sobre las piedras sepulcrales, percibe el ritmo de la vida bajo un velo de lágrima. Al penetrar en la sombra del pórtico, la enorme cabeza de el Idiota, coronada de camelias, se le aparece como una cabeza de ángel. Conducida de la mano del marido, la mujer adúltera se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio que en aquel mundo milagroso de almas rudas, intuye el latín ignoto de las *Divinas palabras*”. Nesta tragédia, figuram a deformação social, o grotesco e o esperpento. De acordo com Pérez Minik, “Es difícil encontrar en todo el teatro europeo de todos los tiempos una obra más desagradable, negra y atrevida...”²⁵⁰

²⁴⁹ “Quem entre vós não tiver pecado, seja o primeiro a atirar-lhe a pedra” (João, cap. 8, vers. 7).

²⁵⁰ PÉREZ MINIK, Domingo. *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid: Guadarrama, 1961, p. 288. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 713-716.

O adultério e a desonra presentes na tragicomédia não chegam a ser os elementos motivadores das ações principais dos personagens, muito mais fortes são a avareza, a luxúria e a morte espantosa de Laureano. Através destas ações refletidas pelos personagens o dramaturgo nos apresenta a situação do povo galego: miserável moralmente e materialmente, pois os personagens envolvidos, encontram nessa exploração o único ganho familiar; e burros, porque depois do pronunciamento das “divinas palavras” pelo sacristão em defesa de sua mulher, o povo submisso e supersticioso cala-se em sua ignorância.²⁵¹

Em *Divinas palabras*, Valle joga ao mesmo tempo com a crueldade e a piedade em seus personagens, mostrando o grande mistério da criatura humana. Personagens que, como na tragédia antiga, não têm uma conduta moral normal, e igualmente aos heróis trágicos se situam fora do território da moral e da ética. São personagens mergulhados num universo dramático, impulsionados pelas paixões terríveis, pela mesquinhez e por ações cruéis e irracionais. No entanto, ao final da peça, com as palavras proferidas à multidão em latim e sua total incompreensão que resultam em clemência, dá a nítida intenção de Valle em demonstrar na peça que a crueldade e a piedade humana carecem por igual de sentido racional.²⁵² Também segundo Francisco Ruiz, muito antes que Ionesco com seu teatro de crise de consciência pós-guerras; que Beckett com um novo estilo de drama anti-realista; ou Camus que transformou o “absurdo” num lema literário da moda; e Sartre com seu teatro de engajamento do indivíduo diante de sua liberdade de escolha;²⁵³ Valle realizou uma ida aos infernos e demonstrou realizando esta obra que amedronta o espectador que observa a irracionalidade humana. Fato é que o próprio autor escreveu em seu texto *La lámpara maravillosa* sobre seus personagens míticos galegos: “Son figuras ululantes, violentas y carnales, pero de um sentido religioso tan profundo, que mueven al amor como los dioses, y este es el don sagrado de la fatalidad”.²⁵⁴

²⁵¹RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 43-44.

²⁵²RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 106-09.

²⁵³CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1995, p. 383-84, 399.

²⁵⁴VALLE-INCLÁN. *Opera Omnia*, I. Madrid: Rua Nova, 1492, p. 108. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 110.

4.6. Dramas em farsa

Um dos caminhos seguidos por Valle, e que lhe levará à criação do gênero esperpêntico, será sua trajetória na concepção de seus dramas em farsa. Dentro destas obras, que compõem o chamado ciclo das farsas, já encontraremos a malícia do dramaturgo em caricaturar ambientes e figuras. O ciclo é formado de quatro farsas: *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1909), que satiriza a política e cultural espanhola da época; *La marquesa Rosalinda* (1912), que apresenta uma deformação grotesca dos conflitos de honra; *Farsa italiana de la enamorada del rey* e *Farsa y licencia de la reina castiza* (ambas em 1920), que se aproximam ao território esperpêntico. Estas quatro obras, exceto *La marquesa Rosalinda*, foram pensadas para serem representadas por bonecos ou marionetes²⁵⁵, sendo reunidas por Valle baixo o título de *Tablado de marionetas para educación de príncipes*. E deste ciclo, fora *La cabeza del dragón*, as demais estão escritas em verso.²⁵⁶

Este conjunto de farsas: *Tablado de marionetas* têm em comum a forte sátira sobre as instituições monárquicas degradadas e seus grotescos membros representantes, evidenciando o abismo entre a aparência e a realidade, tema como já dissemos característico de Cervantes. Desta maneira, quase todos personagens se disfarçam de acordo com seus objetivos, dentro de suas fantosias realidades. Em todas as farsas, notamos a existência de uma clara crítica à vida contemporânea espanhola, em que os personagens são tratados como fantoches.²⁵⁷

A farsa pode resumir-se numa clara oposição ao teatro burguês da época. Entre suas características importantes predominam: a expressão visual do cômico; utilização de máscaras; personagens esquemáticos ou caracterizados, sem caracterização psicológica; exagero das situações, personagens e linguagem; uma visão deformadora e a presença de elementos grotescos. Segundo Montserrat Iglesias, a “farsa” funcionava naquele momento

²⁵⁵ Segundo Edward Gordon Craig: “A *marionette* é a descendente dos antigos ídolos de pedra dos templos, é a imagem degenerada de um Deus. Amiga da infância, ainda sabe escolher e atrair os seus discípulos. Quem de vós desenhe uma *marionette* fará dela uma figurinha gelada e grotesca”. In: BARATA, José Oliveira. *Estética Teatral*. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p. 119.

²⁵⁶ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 706-707.

²⁵⁷ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 46-47.

como “la expresión sintética, antiburguesa, bajo cuyos parámetros se articulan la mayor parte de las manifestaciones teatrales de vanguardia”. Nesse sentido, se opõe claramente à “comedia”, categoria prestigiada pela dramaturgia burguesa. O futuro do teatro estaria nos princípios primitivos da farsa, sua dimensão carnavalesca, sua vinculação com o teatro de marionetes e o teatro infantil. A “farsa” reunia naturalmente diversos modelos canonizados pelos inovadores do teatro, e havia se tornado um modelo de vanguarda. Podemos dizer que naquela época o teatro comercial e seus autores produziam “comedia”. Em contrapartida, o teatro de vanguarda e seus autores produziam “farsas”.²⁵⁸

Em 1920, ano em que Valle publica suas duas últimas farsas, chegará a explorar com grande intensidade o grotesco, instrumento antiestético, também usado por Raul Brandão, uma proposta dramática que circulava pela Europa no início do século XX, que buscava romper definitivamente com o teatro realista e naturalista. O grotesco começará a ser usado por Valle em sua nova evolução teatral e com estas farsas nosso dramaturgo atenderá às tendências da corrente “Nuevo Arte Dramático”, introduzindo seu metateatro, ou seja, o teatro dentro do teatro. Espaço em que os personagens serão tratados como marionetes, com montagens e concepções de cenas renovadoras, com o envolvimento de outras artes, a exemplo da música, dança e artes plásticas. A combinação destes elementos e as situações características espanholas desenvolvidas nas farsas fizeram deste ciclo um marco de referência na evolução e definição acadêmica de Valle.²⁵⁹

4.6.1. *Farsa infantil de la cabeza del dragón*

A primeira deste gênero de Valle-Inclán é “infantil” pelo argumento central e “Farsa” pela deformação e redução do valor humano ao nada, tanto que estreou no “Teatro de la Comedia de Madrid”, em 5 de março de 1910, pela companhia “Teatro de los Niños”. A farsa dramatiza o contraste entre os heróis dos contos de fadas com a miserável realidade da monarquia e do exército. Os personagens lendários da farsa

²⁵⁸ IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Op. cit.*, p. 126-128.

²⁵⁹ RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.). *Ramón del Valle-Inclán*. Edição do “Taller de investigaciones valle-inclanianas”. Madrid: Eneida, col. Semblanzas, 2000, p. 44-45.

recebem rasgos fantochescos, anunciando suas futuras obras de Valle; foi publicada em 1914, sendo incorporada, em 1926, à trilogia *Tablado de marionetas para educación de príncipes*.²⁶⁰

Como o próprio título diz é um conto fabuloso e infantil, considerada pela crítica²⁶¹ um pré-esperpento, contém elementos procedentes dos contos dos Grimm, sendo marcada por uma forte intenção crítico-didática, o que permitiria nomeá-la como um teatro para a educação. A história trata da libertação de um Duende pelo filho mais novo do rei, o príncipe Verdemar. O jovem solta o Duende da prisão decretada pelo temeroso pai, e ambos fogem do palácio para se aventurar. Durante o caminho, descobrem que a filha do rei Micomicón será entregue a um horrível dragão em troca da não destruição daquele reino. Com a ajuda do Duende o príncipe entra disfarçado de bufão na corte real deste reino, e conhece a linda e infeliz Princesa, apaixonando-se. E não fugindo ao tradicional, com ajuda do Duende, o príncipe salva a princesa e se casam no final.

É evidente que este singelo conto infantil vai além de seu argumento. Na farsa seus personagens têm tipos teatrais do século XVI e nomes de origem cervantina; nela Valle irá começar a provar as deformações de alguns valores tradicionais espanhóis e seus representantes: o militar e o exército, a realeza e a nobreza; chegando a ponto de mostrar estúpidas situações de crueldade por parte dos reis e de seu entorno, que são reduzidas ao absurdo; tanto é, que no teatro de Valle esta farsa é a primeira dirigida ao Poder.²⁶² Os primeiros a serem humilhados são os próprios monarcas; inicialmente, temos o grande rei Mangucián, pai de Verdemar, fraco e covarde, é totalmente dominado pela mulher; depois Micomicón, nome sugestivo para reis que costumam “pagar mico”. A degradação não para no alto escalão, as duas cortes são ridicularizadas, o exército é satirizado, até a política parlamentar é motivo de chacota na boca do bufão: “Si corriste mundo, habrás visto cómo en Espana, donde nadie come, es la cosa más difícil el ser gracioso. Solo en el Congreso hacen allí gracia las payasadas. Sin duda porque los padres de la Patria comen en todas partes, hasta en España”.²⁶³

²⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 28-29.

²⁶¹ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 707.

²⁶² RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 110-111.

²⁶³ VALLE-INCLÁN, Ramón de. *Tablado de marionetas para educación de príncipes (Farsa italiana de la enamorada del rey. Farsa infantil de la cabeza del dragón. Farsa y licencia de la reina castiza)*. 2ª edição. Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral, 1970, p. 102. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 708.

4.6.2. *La marquesa Rosalinda*

Subtitulada *Farsa sentimental y grotesca*, estreou em 5 de maio de 1912 no teatro “Princesa de Madrid”, pela companhia Guerrero y Mendonza e foi publicada no ano seguinte. Sua estréia provocou o rompimento do dramaturgo com essa companhia, motivado pela discordância existente entre a concepção teatral de Valle e as exigências do teatro comercial. A peça significou um avanço na estética valle-inclaniana, é uma farsa escrita em versos, até mesmo em suas anotações de cena; o dramaturgo fundiu elementos do teatro de marionetes com os elementos da *Commedia Del’Arte*; nela coexistem personagens procedentes da comédia, do “entremés” (peças curtas de gênero cômico apresentadas nos entreatos de uma comédia ou drama), do universo cervantino e do exotismo modernista. No drama, Valle proporcionou a junção harmônica do lírico com o grotesco, sendo consciente de sua novidade. Fato é, que em suas conferências em Buenos Aires, já aludia à “armonía de contrários”, um procedimento estético fundamentado na fusão de elementos opostos. Desta maneira, Valle antecipa sua formulação teórica do esperpento, e para explicar sua nova orientação artística, onde o grotesco terá cada vez mais importância, recorrerá a Goya.²⁶⁴

Composta de um prelúdio e três cenas, a peça se passa no século XVIII, em um jardim com cisnes e rosas, decoração clássica francesa, adorada pela corte do primeiro Bourbon. Toda a farsa acontece nesse sublime local, acompanhado do texto, como já dissemos, integralmente versificado, onde até as marcações dos personagens, descrições de cenas e indicação da decoração do jardim estão em versos; é impecável Valle-Inclán em seu texto, criado com muita rima e ritmo. *La marquesa Rosalinda*, conta a história de uma trupe de artistas, nada mais nada menos que Arlequim, Pierrô, Colombina e Polichinelo, que casualmente chegam ao jardim do Marques. É com a chegada dos comediantes nessa paragem que se desdobra a história. O cínico comediante Arlequim faz com que a Marquesa se apaixone por ele, o que perturbará sua amante Colombina, mulher de Pierrô, marido que será magistralmente enganado; os personagens se movem num ambiente sórdido de intrigas e enganos, onde todos buscam seus benefícios próprios.²⁶⁵

²⁶⁴ RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.). *Op. cit.*, p. 31.

²⁶⁵ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, 1995, p. 111.

O ridículo deste drama de honra corre por conta do Marquês que passa de benevolente a vingativo e ciumento. Toda sua transformação se dá pelo desagrado ao saber que sua esposa está enamorada e sendo cortejada, não por uma pessoa nobre e sim por um comediante vulgar e de baixo status. Depois da turbulência, Rosalinda, que estava presa em um convento por seu marido, renuncia ao amor de Arlequim. Este, vendo seu sonho desaparecer, sai da ilusão e cai na realidade, voltando à carroça dos comediantes junto a Colombina. Na obra, fica clara a recorrência do matiz humorístico da farsa; nela o dramaturgo criou um mundo com fortes contrastes, entre o espaço refinado, estilo francês, onde se movem os personagens e a falta de moral em suas péssimas atitudes. Segundo Antonio Risco, *La marquesa Rosalinda* já é um caso óbvio de esperpento “sólo que disfrazado con elementos y formas típicos de la literatura modernista, que Valle aqui disloca y deforma al extremo”.²⁶⁶

4.6.3. *Farsa italiana de la enamorada del rey*

Com a publicação da farsa *Dividida em tres jornadas* em 1920, Valle volta a trabalhar com os mesmos elementos da anterior, ou seja, também em versos e ambientada em uma corte do séc. XVIII. É dito, que o dramaturgo teve como fontes de inspiração um conto de *Il Decamerone* do escritor italiano Boccaccio (1313-1375) e a comédia *Carmosine* de Alfred de Musset (1810-1857). No cenário temos simultaneamente a corte neoclássica e uma venda cervantina; de um lado temos as luzes da opereta e de outro uma venda, tipicamente espanhola, ou seja: personagens que simbolizam a realeza e o contraste com o povo espanhol. O interlocutor entre ambos mundos é o comediante, artista e professor Lotario, representante do espírito artístico desta obra; em que notamos mais reforçada a diferença entre o sentimental e o grotesco, desaparecendo a idéia mítica e histórica da união da realeza com o povo. A personagem central, Mari-Justina, neta da dona da venda, transtornada pelas poesias e romances de época, acredita estar apaixonada

²⁶⁶ RISCO, Antonio. *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en “El ruedo ibérico”*. 2ª edição. Madrid: Gredos, 1975, p. 64. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 709.

pelo rei e lutará para conquistá-lo. É neste dilema que conhece ao mestre Lotario, que chega à venda, sendo em realidade um poeta italiano, exilado em Espanha, o único que compreenderá a Mari-Justina, prometendo ajudá-la a encontrar-se com o rei. Conforme Francisco Ruiz, o amor de Mari-Justina pelo rei “Carlino”, apresenta o amor do povo pelo rei e suas instituições, uma verdadeira aberração, uma cegueira onde o sentimental e o grotesco se misturam, não havendo salvação para o amor entre ambos. Também fica evidente que Valle utiliza a farsa e seus arquétipos para passar elementos negativos da Espanha contemporânea.²⁶⁷

O amor absurdo dessa adolescente pelo velho caduco é o tema central da obra; Mari-Justina, representante da ingênua e iludida população, está apaixonada pelo rei, desde o dia em que viu de longe sua figura: “un viejo chepudo/ estavado y narigudo...”, um fantoche ridículo com um nariz descomunal, mas que na imaginação da garota desenha-se como um jovem majestoso. Intencionalmente, Valle deforma e ridiculariza o monarca, no entanto, a moça em seu sonho, como o povo, o vê belo e maravilhoso, provocando a ilusão do possível amor entre os dois mundos, expondo a cegueira e ilusão popular frente a uma realidade que, em realidade, está integralmente desmoralizada. Mesmo assim, esperpentizado, o rei guardará nobreza e lucidez sobre sua aparência horrível e do ingênuo amor da formosa Mari-Justina. No entanto, diferente do pleno teatro esperpéntico, aqui o processo de degradação da realidade só acontece parcialmente; pois no final da farsa quando o rei vai ao encontro da formosa jovem, esta ao contemplar o monarca à luz da realidade abre os olhos e desfaz-se seu sonho. Neste esperado encontro o monarca foi disfarçado e quando ambos estão frente a frente ocorre um truque “cervantino”: o rei se idealiza, se “quijotiza”, ou seja, decide instaurar o ideal quixotesco no reino, enquanto Mari-Justina cai na realidade ao conhecer a figura bisonha de sua majestade.²⁶⁸

Outros personagens representativos também passam pela degradação do autor: o ministro don Facundo (que espera entrar para a Academia de Letras), e don Bartolo, capelão real e acadêmico da língua espanhola. A partir desses dois personagens, óbvias marionetes, Valle faz uma brincadeira, evidenciando, além da sátira política, a reflexão sobre certos tipos de literatura e seus fins, embutindo na farsa, notoriamente, uma crítica

²⁶⁷ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 112-113.

²⁶⁸ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 45.

ao conservadorismo estético e ideológico da Real Academia espanhola. Através da figura do mestre Lotario, que encarna o ideal artístico, o dramaturgo defende uma literatura refinada e meticulosa frente ao grosseiro realismo da tradição espanhola. E como o próprio Valle, o mestre e poeta Lotario, no intuito de sobrevivência, obrigou-se a moldar por baixo os gostos populares, para isso ambos utilizam o teatro de marionetes como uma arma satírica contra a retórica dos acadêmicos espanhóis.²⁶⁹

4.6.4. *Farsa y licencia de la reina castiza*

A farsa surgiu em fascículos em 1920, foi publicada em livro após dois anos e levada ao palco somente em 1931. Citada por alguns estudiosos como o esperpento de maior sátira política, foi a última farsa deste ciclo, em que o sentimental presente em outras farsas desaparece completamente, segundo Francisco Ruiz, ficando apenas o grotesco, que será trabalhado em todos os níveis. Valle a começa, rebaixando a Corte Isabelina, utiliza versos em linguagem vulgar e popularmente madrilenha, que passará a ser uma norma estilista em suas obras futuras, tanto como reflexo do mundo em deterioração, como para provocar o distanciamento do autor do mundo dramático. Esta função distanciadora da linguagem permitiu ao dramaturgo apresentar a face simbolizada de um fato histórico transcendente e o lado concreto do que foi realmente a Corte Isabelina. O dramaturgo promove a transfiguração do povo e da monarquia em fantoches, e através de suas ações nos apresentam contradições em seus valores tradicionais, representando claramente uma realidade histórica de valores morais totalmente às avessas. É fato que esta farsa trata de uma sátira política e moral da Espanha Isabelina, denúncia do autor a uma época aclamada pela maioria da sociedade espanhola. Para muitos estudiosos, este drama foi um ensaio para o que seria sua futura obra em prosa *El ruedo ibérico*, a história do século XIX espanhol.²⁷⁰

²⁶⁹ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 710-711.

²⁷⁰ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 113-15.

Dentre as farsas, esta se destaca por ser a mais descarada, direta e incisiva. A peça começa com uma “farsa de muñecos”, comenta-se, descreve-se e satiriza-se a corte. Valle utiliza tal momento histórico para transformar e modernizar, recorrendo ao grotesco, incluindo falas e gírias do povo. Acredita-se que os boatos da duvidosa filiação do rei Alfonso XII e a virilidade de seu suposto pai propiciaram a trama, que satiriza esta dinastia. Contudo, nesta farsa, o protagonista é uma rainha erótica; seu comportamento não é nada discreto, tem seus encontros e cópulas nos bastidores da corte; local de corrupção sem escrúpulos onde se acentuam as ambições de todos que rodeiam o palácio. A peça foi escrita em um momento de fortes críticas antimonárquica, motivo que levou a sua proibição durante a ditadura de Primo de Rivera. Tal obra se tornaria símbolo do crescimento republicano, e como dissemos no início, somente estreou em 1931.²⁷¹

²⁷¹ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 45-46.

4.7. Esperpento

*Arte no. No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero justicia social.*²⁷²

Foi com *Luces de bohemia*, subtitulada *Esperpento*, a primeira aparição deste termo estético de Valle. A obra teve sua aparição em folhetos, entre julho e outubro de 1920, na revista *España*; será publicada como livro em 1924, quando ganhará sua versão definitiva com o adicionamento de três cenas novas. Este momento é o ponto alto da estética expressionista de Valle, tanto no que se refere a temas, personagens, ambientes e estilo, visivelmente originários de suas obras anteriores. *La pipa de Kif*, de 1919, foi qualificada por Pedro Salinas, o primeiro ensaísta da teoria, como: um prelúdio em verso do esperpento.²⁷³ Em relação ao termo, é demonstrado que não é invenção de Valle: “A lo largo del siglo XIX hacía referencia a una realidad fea y absurda, que, dado su carácter grotesco, provocaba la hilaridad, la risa”.²⁷⁴ Esta palavra foi usada pelo autor para designar seu novo gênero dramático e seu novo ponto de vista estético, ao mesmo tempo em que expressa uma determinada visão do mundo e da realidade contemporânea espanhola. Podemos considerar que o esperpento não é apenas uma invenção dramática, melhor, uma perspectiva artística com argumento próprio: a deformação grotesca e sistemática da realidade. Por mais que nosso autor tenha rotulado *Luces de bohemia* como esperpento e as outras obras que agrupou em *Martes de carnaval*, a maioria da crítica revela que a partir de então toda sua criação será realizada dentro do conceito esperpêntico.²⁷⁵

Esta teoria, atualmente estudada, teve seu primeiro ensaio publicado por Pedro Salinas nos anos 40. Somente na década de 60, centenário do nascimento do dramaturgo — com as apresentações de *Divinas palabras* e *Luces de bohemia* em França, Estados

²⁷² VALLE-INCLÁN, Ramón del. In: CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N. *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia, 1987, p. 45.

²⁷³ SALINAS, Pedro. *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza, col. “El libro de bolsillo”, 1970, Artigo Citado: “Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98”, p. 86-114. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 615-616.

²⁷⁴ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 47.

²⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 47-48.

Unidos e América espanhola — o teatro esperpêntico de Valle começou a ser estudado e analisado. A partir de então, tal teatro já foi chamado de: “distanciamiento”, “tragedia”, “grotesca”, “compromiso con la realidad”, “evasión”, “teatro antitrágico”, “teatro del absurdo”, “visión degradadora”, “visión descualificadora”, “expresionismo”, “desmitificación”, “teatro de denuncia”, “de protesta”, “extrañamiento”... etc.²⁷⁶ Esta nova estética de Valle, como veremos, será baseada na metáfora do espelho côncavo que deformará as figuras e ações humanas, propondo assim outra maneira de formular a imitação literária (*mimeses*) da tragédia moderna. Valle jamais sistematizou sua teoria esperpêntica propriamente dita, mas foi através de seus personagens e entrevista que concluiu algumas características. Em *Luces de bohemia*, por intermédio da voz do protagonista (cego, poeta e pobre) Max Estrella, que promete imortalizar seu amigo, o grotesco don Latino (cena XII) e a vida miserável de Espanha, Valle conceitua sua teoria num esperpento:

*MAX: [...] El esperpento lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. [...] Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] España es una deformación grotesca de la civilización europea. [...] Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.*²⁷⁷

É através deste processo, descoberto através da imagem deformada e degradada dos heróis clássicos, durante a caminhada pelo “Callejón del Gato” em Madrid, onde ambos se deparam frente aos espelhos côncavos que Max vislumbra a deformação. Desta maneira, é conclusivo para muitos críticos que o esperpento no plano estético se definiria pela deformação e degradação das normas clássicas somado à trágica realidade espanhola.

Também na voz de outro personagem, só que agora, no prólogo e no epílogo de *Los cuernos de don Friolera*, temos a declaração de seus princípios no clamor de don Estrafalario:

²⁷⁶ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 118.

²⁷⁷ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luces de Bohemia. Esperpento*. Edição Bilingüe, Estudo Introdutório, Tradução e Notas de Joyce Rodrigues Ferraz. Col. Orellana. Brasília: Thesaurus, 2001, p. 172 e 174.

DON ESTRAFALARIO: [...] Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos. [...] Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución francesa. [...] Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la Iliada. A falta de eso, tiene la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática.

.....

[...] Shakespeare rima con el latido de su corazón el corazón de Oteló. Se desdobra en los celos del Moro. Creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica.²⁷⁸

Em famosa entrevista concedida a Gregório Martínez Sierra, em 7 de dezembro de 1928, publicada no diário *ABC*, Valle afirmou existir três pontos de vista estéticos para observar-se o mundo e a realidade: de joelhos, de pé e no ar. O primeiro posicionamento corresponde à literatura clássica, à tragédia e principalmente à épica, em que os personagens são tratados como heróis e o autor sente-se inferior a eles. No segundo posicionamento, no qual encontramos o autor numa relação de igual para igual com o personagem, ou seja, de pé, temos o tradicional exemplo, também mencionado por Valle, shakespeariano; aqui o autor contempla seus personagens como se fossem pessoas de carne e osso, reais e verdadeiras como ele mesmo. O esperpento foi construído no terceiro posicionamento, onde o ponto de vista estético do autor se encontra no ar e erguido sobre a realidade, como num observatório flutuante; desde tal perspectiva superior, os personagens míticos transformam-se em grotescos e ridículos, inferiores e indiferentes ao autor. Desta situação elevada de observação do autor, como um demiurgo, que provoca um distanciamento e impassibilidade Valle observa a realidade histórica e seus personagens grotescos refletidos em espelhos deformadores. O próprio dramaturgo chegou a admitir que se encontrariam precedentes esperpênticos em Cervantes, Quevedo

²⁷⁸ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1971, p. 999-1004.

e sobre tudo em Goya; única maneira estética possível de refletir a tragédia contemporânea e de revelar sua autêntica dimensão grotesca.²⁷⁹

Comenzaré por decirle a usted que creo que hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas – y ésta es la posición más antigua en literatura –, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así, Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos, como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare... Y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él... (También es la manera de Goya.) Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género que yo bautizo con el nombre de esperpentos.²⁸⁰

É desta terceira maneira, a demiúrgica, que estão construídas as obras deste ciclo de Valle. No entanto, sua definição sobre o esperpento não é a única, Antonio Risco defende que os elementos que caracterizam-no já se manifestavam em suas antigas obras e faziam parte dos limites do modernismo, de modo que o esperpento não era exclusividade individual nem espanhola, mas fruto de uma determinada situação histórica, pois em toda Europa se desenvolve, entre o fim do XIX e início do XX, nova corrente de criação modernista na literatura e nas artes. Entre os seus contemporâneos, Valle-Inclán tanto quanto Raul Brandão partiram da visão negativa do presente e seu desagrado para se manifestarem através de suas obras, “el esperpento valle-inclanesco se profundiza más y

²⁷⁹ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 48-49.

²⁸⁰ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Entrevistas*. Madrid: Alianza Ed., 2000, p. 257-62.

más hasta alcanzar, como todo ese arte moderno de lo grotesco a que he aludido, una significación ontológica: la sistemática destrucción de la realidad que llega a poner en cuestión al ser”.²⁸¹

O termo “esperpento” de Valle faz referência a uma certa tendência de arte verbal que nos levará a uma grande variedade de efeitos: cômicos e patéticos, aterrorizadores e trágicos, monstruosos e absurdos; relacionados com uma perspectiva estética, que como explicou o dramaturgo, as bases dos efeitos grotescos são o distanciamento artístico e a alienação. Ou seja, o criador deve ser um estrangeiro sem compromisso algum, como um manipulador de marionetes, exemplo do artista distanciado, que vê a realidade de uma maneira objetiva convertendo-se num desinteressado ou estranho, pois o distanciamento segundo Valle foi o que “llevó a dar um cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de *esperpento*”.²⁸²

Segundo os escritores Rodolfo Cardona e Anthony Zahareas, pode-se citar quatro características básicas dos esperpentos, parafraseando e observando comentários e diálogos nas obras do autor. Primeira, a deformação literária criada por Valle é resultado também de uma grotesca situação histórica, em suma, estilo que deforma em caricatura grotesca o humano e o ibérico, dentro de uma circunstância histórica. Segunda, redefinição parodiada do sentido trágico da vida e uma nova maneira grotesca de dar forma à tragédia tradicional, re-elaborando a visão trágica para que se ajuste melhor ao teor da vida moderna. Terceira, os elementos dramáticos: cena, personagens, anotações, diálogos, palavras e gestos projetam a vida miserável em Espanha, a dor e o riso da condição humana, numa intensa interação entre ficção e realidade social por meio de analogias. Quarta e última base dos esperpentos é que, existencialista, tal como o filósofo Martin Heidegger (1889-1976) e outros vanguardistas do teatro, Valle se preocupará em sua nova estética com a condição do homem e sua circunstância, com a angústia radical deste perante a existência, pintando a vida como um despropósito, uma loucura, onde no melhor dos casos, nossa existência não passaria de um caminho inseguro.²⁸³

²⁸¹ RISCO, Antonio. *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Editorial Gredos, 1977, p. 196. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 123.

²⁸² O termo “esperpento” apresenta diferentes variações lexicais tais como: “esperpentismo”, “esperpêntico”, “esperpentizar”, “esperpentizado” etc, grafias empregadas em abundância ao longo do texto.

²⁸³ CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N. *Op. cit.*, p. 30-32.

Segundo Ricardo Doménech, com o seu esperpento Valle decompõe a realidade, transformando-a em aparente realidade para, a partir daí, mostrar-nos como acontece na verdadeira realidade. Nesta decomposição da realidade, o estudioso vê “una finalidad muy semejante a la que Brecht buscava com su idea del distanciamiento”, pois em seus esperpentos “Valle presenta en el escenario la realidad en que vive el espectador, pero de tal manera deformada que este no puede por menos de quedar atônito, pues esta realidad es *increíble*. Esta imagen esperpéntica de la realidad nos obliga a una toma de conciencia: de que son grotescos unos valores generales en los que se fundamenta la realidad concreta que nos rodea”.²⁸⁴

De acordo com a crítica, são unânimes em dizer que os dois primeiros esperpentos *Luces de bohemia* e *Los cuernos de don Friolera* são as obras que englobam com mais clareza e precisão os temas, as atitudes, as técnicas, o estilo, a visão e o contexto histórico entre todos os esperpentos. Seja destacando pela nova versão da tragédia moderna, seja propondo a concepção do distanciamiento artístico tanto em sua função literária como histórica. No entanto, quase todos os esperpentos estão inspirados em experiências vividas nos períodos caóticos, contemporâneos ou passados da vida e história espanhola. Valle une os acontecimentos históricos com o artifício do grotesco em quase todos seus esperpentos: em *Luces de bohemia*, a crise das greves; em *Los cuernos de don Friolera*, o retorno do militarismo à política espanhola; em *Cara de Plata*, o protesto social; em *Las galas del difunto*, a guerra de Cuba e o desastre nacional de 1898; em *La hija del capitán*, o golpe de estado; na novela *Tirano Banderas*, tirania e revolução, e por fim, em outra novela *El ruedo ibérico*, o movimento anti-borbônico.

Ao apresentar as realidades históricas, Valle parece ter compreendido que não bastaria o puro uso do grotesco ou ridículo, por mais interessante e divertido que fosse, pois, por si só, não seria suficiente para criar uma grande literatura ou um drama comovente; e para que houvesse valor e profundidade, o grotesco, além disso, deveria ter raízes profundas, não apenas em conceitos metafísicos e existenciais, mas também no terreno histórico da experiência cotidiana e da circunstância nacional. Quer dizer, que Valle cria uma história com a sua visão grotesca do mundo, a concretiza em peça, finalmente colocando-a em análise. Ainda segundo o dramaturgo, os esperpentos são

²⁸⁴ DOMÉNECH, Ricardo. “Para una visión actual del teatro de los esperpentos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Números 199-200, 1966, p. 455-66. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 124.

ficções puramente literárias ou teatrais sobre a sociedade espanhola, sobre a maneira de parodiar a cultura desta sociedade, o que significa concretamente que um esperpento tem de comunicar sua visão grotesca dos espanhóis, livrando-se das formas tradicionais da literatura e do teatro. Deste modo, o esperpento, enquanto literatura teatral, tem mais a ver com o espetáculo e com o estado de ânimo, sentimentos, forma e tom; mais que uma doutrina do grotesco é um modo burlesco de teatralizar e marionetizar a vida da sociedade espanhola.²⁸⁵

Outros estudiosos vêem nos esperpentos de Valle uma estreita relação com a sociedade burguesa e oficial espanhola e o distanciamento que tinha nosso dramaturgo a este mundo estranho, distante e absurdo, um mundo dominado pelas contradições entre o que aparenta ser e o que é realmente, ou seja, um mundo oco e falso. Sendo que para Manuel García Pelayo “La forma lógica de expresar literariamente tal mundo es la grotesca, y dentro del género grotesco Valle-Inclán inventa el esperpento..., de modo que el género en cuestión viene a ser la transposición grotesca de una sociedad grotesca, en la que se muestra la misma contradicción tensa que ofrece el objeto”.²⁸⁶

Para Gómez Marín, quando Valle deforma a imagem num *espejo cóncavo* na tentativa de apresentá-la originalmente como é, o faz para que neste procedimento óptico a nova distorção recomponha a imagem primitiva.²⁸⁷ Outros críticos dizem que o esperpento é interpretação caricaturesca da história, aproximando-o de diferentes vertentes do “género chico” ou “teatro por horas”.²⁸⁸ Discutem que o esperpento de Valle, além de ser género literário é também estética e visão do mundo, pois o dramaturgo vê de uma perspectiva concreta espanhola e, dentro de sua ideologia e crítica, a expressa, coincidindo com o movimento estético europeu da literatura de protesto. O esperpento, ao

²⁸⁵ CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N. *Op. cit.*, p. 11-28.

²⁸⁶ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 124-25.

²⁸⁷ GÓMEZ MARÍN. “Valle: Estética y compromiso”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Números 199-200, 1966, p. 455-66. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 125.

²⁸⁸ “Teatro por horas” ou “género chico”: reunia gêneros de menor prestígio e de grande aceitação popular como sainetes, zarzuelas, etc. Teve início antes de 1870, eram espetáculos breves, de um ato, e aproximadamente com uma hora de duração apresentados no lugar das funções completas, oferecendo ao público mais opções, ademais de baratear o preço das entradas. Interessante salientar que os empresários e atores dos grandes teatros condenavam duramente o “género chico” devido aos ineresses econômicos; e por sua vez, a crítica entendia que as obras apresentadas eram vulgares, feriam os bons costumes, além de serem classificadas como sub-literatura, carente de valor artístico. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Op. cit.*, p. 61-62.

refletir criticamente uma realidade específica, torna-se instrumento para desmascarar a realidade.²⁸⁹

Seguindo esse raciocínio, para criar o teatro manifesto o dramaturgo caracteriza seus esperpentos, casando a pura ficção com o compromisso histórico, como demonstra a epígrafe que abre o capítulo. Em cada esperpento, Valle coloca o leitor ou espectador frente ao conflito: “enajenamiento”, descompromisso ou distanciamento, que desemboca em versões absurdas da realidade concreta, sugerindo uma espécie de “compromisso”, o que confere a todos os esperpentos uma orientação histórica e legitimidade circunstancial. Resumindo: “el esperpento es pura ficción y artificial en extremo, tratado con una cuidadosa técnica que a veces se preocupa de cada palabra, y una estilización puramente estética; por otro lado, ningún marco crítico del esperpento puede sostenerse sin algún fundamento histórico, porque el contenido es casi siempre una síntesis de sucesos históricos o noticias contemporáneas”.²⁹⁰ O esperpento nos apresenta tanto em teoria como na prática a contradição de conciliar a ironia com a arte, sugerindo o distanciamento e o desinteresse, assim como compromisso com a história, provocando a aproximação e o interesse.

O esperpento é ao mesmo tempo tragédia e farsa, mistura o cômico, o patético e o horripilante, que produzem um gesto ridículo de dor. Uma das técnicas habituais neste processo degradante de situações e personagens é a animalização, já praticada por Goya, considerado pelo autor, o inventor do esperpento. Outro elemento fundamental deste gênero é a paródia artística, veremos que Valle distorcerá o drama “calderoniano”, o sainete, o melodrama, a poesia moderna, até mesmo as literaturas que em seu tempo lhe pareciam ridículas, lhe estimulavam a parodiar, como *Episodios nacionales* de Galdos. Por fim, o esperpento não é um produto isolado, bebe da tradição espanhola do grotesco, tendo origens comuns, tanto ideológicas como estéticas, de outras revelações artísticas européias, não somente literárias como pictóricas, a ponto de considerarmos que, entre o fim do século XIX e início do XX, se desdobra por toda Europa uma corrente intensa de esperpentismo.²⁹¹

²⁸⁹ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 126.

²⁹⁰ CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N. *Op. cit.*, p. 42-45.

²⁹¹ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 617-618.

4.8. Drama esperpéntico

Como comprovam os fatos, 1920 foi um ano extremamente fértil e importante na carreira de nosso dramaturgo, ano de sua consagração definitiva como escritor. Além de publicar o terceiro e último livro de poesias: *El pasajero. Claves líricas*, gênero adotado depois da decepção teatral, Valle escreveu quatro obras de suma importância e qualidades excepcionais: *Farsa de la enamorada del rey*, *Divinas palabras* — publicada no verão de 1919 pela imprensa local — e as primeiras versões de *Luces de bohemia* e da *Farsa y licencia de reina castiza*. A estética de Valle neste ano de 1920 deu um salto qualitativo e quantitativo, situando-o como um escritor de vanguarda; a partir de aqui sua perspectiva artística se completará, pois adotará um maior distanciamento, uma maior indiferença com respeito às suas criações. Como veremos, Valle se posicionará num plano elevado, acima dos homens, o qual lhe permitirá observar o bem e o mal, o trágico e o cômico com a distância suficiente para uni-los magistralmente no final, provocando uma grande harmonia entre os opostos.²⁹²

4.8.1. *Luces de bohemia*

A obra surgiu no produtivo ano de 1920, tendo sua segunda versão e edição em 1924, quando recebeu as cenas de maior impacto social, não estreou em Espanha até 1970 no teatro “Principal de Valência” a cargo da companhia Lope de Veja. No entanto, antes havia sido apresentada em Paris no ano de 1966. Como personagem central temos a figura de Max Estrella, o poeta cego “como Homero”, um herói trágico que anda por um mundo totalmente contrário a sua nobreza e grandeza. O transcorrer da peça como em muitos outros dramas e novelas contemporâneas, respeita a unidade clássica de tempo, se dá em vinte quatro horas, de um dia de inverno à tarde do outro; o núcleo argumental se conclui

²⁹² RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 39.

com a morte do protagonista ao clarear do dia. A trama é linear e simples, sem rebuscadas inter-relações de personagens ou situações.²⁹³

Luces de bohemia está composta de quinze cenas, em múltiplos lugares degradados escolhidos pelo dramaturgo: um quarto miserável em que vivem Max, mulher e filha, uma livraria suja e bagunçada; uma taberna temerosa, local onde Max empenha seu paletó para comprar um bilhete de loteria; um pedaço de rua tumultuado na qual é detido; o saguão de um ministério e a prisão que dividirá com um anarquista; a redação precária de um jornal em que se reuniram jovens modernistas para libertá-lo; o escritório de péssimo gosto do ministro; um café; a alameda com jardim patrulhada pela cavalaria; uma rua ocupada por uma mulher seminua carregando sua criança morta por uma bala perdida da polícia, mesmo local onde Max assiste o assassinato do anarquista por tentativa de fuga; o vão da porta de entrada de sua casa, onde morrerá e seu amigo don Latino lhe rouba a carteira; retorna-se ao quarto miserável durante o velório de Max; o pátio de um cemitério onde conversam o poeta Rubén Darío e um dos personagens de Valle, o marquês de Bradomín; e na última cena voltamos à taberna sombria, onde don Latino bêbado comemora o resultado do bilhete premiado que roubou de seu amigo e tem-se a notícia do suicídio da mulher e filha de Max.

Como ocorre na tragédia o herói “con su clásica cabeza ciega” percorrerá estes espaços arruinados onde vivem suas últimas horas. Esses ambientes escolhidos pelo dramaturgo por si só carregam significações e sentidos em suas respectivas imagens, e mesmo carente de palavras, já seriam testemunhas claras desse mundo trágico. Cada cena nesses lugares tem sua significação, sua denúncia de um mundo misturado de “injusticia, estupidez, miséria, arbitrariedad, traición, violencia...”, onde não existe outra saída a não ser a morte. Pesa sobre o herói trágico uma fatalidade, um destino, o qual nada pode ser feito, restando-lhe a impotência, a raiva e a vergonha; diferente ao herói clássico, este não pode combater sua agonia para readquirir sua dignidade. O herói Max será preso e esbofeteado, impossibilitado de dar as mínimas condições a sua família, será corrompido ao aceitar uma pensão mensal, por fim, no vão de sua porta será traído, explorado e abandonado morto pelo seu grotesco acompanhante; por fim, sua morte é ironizada e confundida como uma bebedeira.²⁹⁴

²⁹³ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 718-719.

²⁹⁴ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 127-130.

Os personagens esperpênticos, como Max, são ridicularizados, pois vivem uma tragédia num mundo desconstituído de valores morais — auto-retrato da realidade europeia e espanhola do início do século XX. Neste contexto, localizado numa Madri absurda, brilhante e faminta, o poeta cego, pobre e boêmio faz uma caminhada noturna pela cidade, em 1920, acompanhado por seu amigo don Latino. Percorrem diversos locais e neste passeio ambos protagonistas sucumbem ao inferno da cidade moderna, num ciclo que terminará com a morte de Max. A cidade e seus moradores, mais de cinquenta personagens medíocres, são mostrados de uma forma circular como a decida ao Inferno da *Divina comédia*, mostrando uma realidade absurda e grotesca, pois a maioria dos personagens não é consciente de sua carente situação mundana, como também, observa-se a falta de ética numa sociedade repleta de corrupção e desigualdades sociais.²⁹⁵

Em *Luces de bohemia* dois temas centrais permeiam a peça: além da ausência dos valores éticos, está presente a realidade histórica espanhola. Valle condensa na obra o primeiro quarto do século XX espanhol, aludindo fatos ocorridos em 1898, 1907 e talvez 1923. Na peça o dramaturgo apresenta crises históricas como as do sistema político da “Restauración” com o golpe político de Primo de Rivera, da economia do pós-guerra, das greves revolucionárias do movimento operário, da repressão exercida pelo pistoleirismo empresarial e a lei de fugas, instrumento que abonava a corrupção das classes governantes conchavadas aos meios de comunicação. É neste panorama degradado (no qual os valores espirituais estão corrompidos) onde somente morte e suicídio se apresentam como saída — que insurgem três lúcidos e comoventes personagens: o protagonista Max Estrella, o anarquista catalão e a mãe do menino morto pela polícia. Importante dizer que a cena VI (do anarquista, a da mãe), e cena XI, junto com a cena II, são adicionadas na versão definitiva de 1924, ainda mais radical que a primeira. Max Estrella seria uma cópia de Alejandro Sawa, um grande poeta boêmio e modernista, típico artista do final do século, habitualmente esquecido por todos. Mateo, o anarquista encontrado na prisão ministerial, remete-nos à lembrança de outro anarquista, Mateo Morral, figura que esteve com Valle na véspera de seu atentado contra os reis de Espanha.²⁹⁶

Apesar de ser considerada um esperpento imperfeito, *Luces de bohemia* já carregava elementos estilísticos como a deformação da língua e a caracterização grotesca

²⁹⁵ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 49-50.

²⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 50-51.

dos personagens. A deformação esperpêntica se dá tanto com os personagens históricos quanto com os momentos e feitos literários; seus procedimentos contam com a animalização ou vulgarização da descrição dos personagens, redução da personalidade a máscara ou careta, personagens que se movem feito fantoches ou marionetes, exagero dos rasgos físicos ou mentais, objetos que ganham vida, concentração de cores vivas e gritos. Encontramos na renovação idiomática, outro grande elemento artístico, Valle uniu expressões cultas, citações literárias, mitológicas e neologismos, com traços característicos da fala madrilena, americanismos, vulgarismos, ciganismos e expressões da gíria marginal, que estarão nas bocas de seus personagens esperpênticos.²⁹⁷

4.8.2. “Martes de carnaval”

Esta trilogia mantém estreito vínculo com o momento histórico espanhol, vale dizer, o retorno do militarismo na vida nacional espanhola que desembocou no golpe de estado de Primo de Rivera em 1923. Nesse contexto Valle levará mais longe seu processo esperpentizador, e aqui não encontraremos sequer um personagem digno, somente fantoches ridículos e desumanizados, uma materialização do fantoche para o esperpento. O dramaturgo quis captar uma imagem não apenas daquele instante e sim das três primeiras décadas do século XX espanhol. Segundo Cardona y Zahares: “Valle-Inclán enfoca el papel que jugaran los militares y nos ofrece una deformación manifiesta de una España históricamente anormal y empobrecida. Más que tratar de trazar una simple parodia de las andanzas militares, Valle-Inclán trata de reflejar el caos político en que estaba sumida España desde fines del siglo XIX...”²⁹⁸

Ao reformular suas convicções, no tempo em que crescia seu interesse pela luta das classes trabalhadoras e o anarquismo, Valle concentrou-se no ataque aos princípios das classes sustentadoras do sistema capitalista: burguesia, exército e clero. Este

²⁹⁷ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 52.

²⁹⁸ CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N. *Op. cit.*, p. 208.

radicalismo impulsionou-o à sátira, que a partir de então, se converterá num elemento essencial do esperpento. Seu conjunto de obras intitulado *Martes de carnaval*, será a consagração esperpêntica satirizando a vida pública espanhola; primeira instituição avacalhada será o exército; e em outro conjunto rotulado como *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, zombará dos comportamentos individuais. Valle tem como procedimento nestas sátiras a busca do grotesco através da harmonia de contrários: trágico e cômico, grandeza e baixeza, sagrado e profano, vida e morte e etc; encontrando imagens ridículas, distorcidas, que definem o absurdo e caos mundo moderno.²⁹⁹

A sátira da vida pública espanhola escrita por Valle floresce com *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) e fecha com *La hija del capitán* (1927), compondo a trilogia “Martes de carnaval”. Estas obras estão reunidas pela estética esperpêntica e pela designação temática: a classe militar; é dito que Valle em sua nomeação não se refere ao dia da semana “martes” (terça-feira), e sim ao plural de Marte, deus da guerra, ou seja, os militares; realizadores e protagonistas na história espanhola do século XX e precursores, aos olhos do dramaturgo, do ridículo e do grotesco “carnaval”. Outra unidade encontrada no grupo das obras é a ordem não cronológica que Valle deu as peças em busca da progressividade: o primeiro esperpento ocorre efetivamente em 1898 com um soldado raso, o segundo por volta de 1921 com um tenente e o último, em 1923, com um general. Foi através desta estética satírica do esperpento em suas obras que Valle destrói a imagem tradicional e oficial da vida espanhola tão caro ao teatro de honra de Calderón de La Barca e ao romance melodramático de Echegaray.³⁰⁰

²⁹⁹ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 54.

³⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 55.

4.8.2.1. *Los cuernos de don Friolera*

Los cuernos de don Friolera foi publicada na revista *La Pluma* em 1921 e, ao que tudo indica, houve apenas única apresentação sua em 1936, quando estreou em homenagem póstuma. A peça é considerada exemplo patente da estética esperpêntica. De estrutura bem mais complexa e simétrica, foi concebida em forma tripartida: um prólogo, doze cenas do esperpento e um epílogo. A peça trata de um acontecimento narrado de três maneiras, cada versão obedece a um ponto de vista empregado pelo dramaturgo, vistas anteriormente, significam as distintas formas de ver o mundo: “de rodillas, en pie o levantado en el aire”. A impressão produzida pela peça é a mesma de uma caixa mágica que ao abri-la encontra-se outra e mais outra.

A peça começa com a discussão entre dois intelectuais sobre o problema do distanciamento na arte, inicia com uma pintura que viram e depois a representação de um espetáculo de marionetes. Nesta discussão se conclui e se formula a teoria estética do distanciamento do drama. Em seguida temos a representação do “Esperpento de los cuernos de don Friolera”, onde se põe em prática a teoria anterior apresentada pelos personagens do prólogo, além de ser uma elaboração do tema apresentado pelo teatro de marionetes: os supostos chifres que a mulher de um tenente lhe coloca. Ao final do esperpento temos um epílogo com a presença dos dois intelectuais do prólogo ouvindo um “Romance de ciego” que narra a terceira e última versão do distanciamento na arte, ambos reatam a discussão estética iniciada no princípio da obra e apresentam suas conclusões.

O prólogo utiliza a primeira forma: “en el aire”; o protagonista da cena, o “Bululú” se diverte ao comandar com suas marionetes a farsa popular do chifrudo Friolera. A segunda parte é composta de doze cenas, a parte central do esperpento, na qual o dramaturgo vê o mundo “en pie”; desta maneira, nos apresenta a absurda tragicomédia da vida do tenente Friolera. E no epílogo, terceira e última parte e versão desta estória, o modo de ver o mundo é “de rodillas”; nesta visão o dramaturgo promove o protagonista bisonho elevando-o a mito, uma verdadeira ironia. Manuel Duran escreveu que: “Con esta tríada de farsa-esperpento-parodia, Valle-Inclán consigue, creemos, dos resultados de

considerable importancia. El primero sería lograr subrayar y realizar el estilo esperpéntico como tal (...). El segundo consiste en hacer resaltar el papel simbólico, ideológico, ontológico, si se quiere, de la realidad descrita en el esperpento que narra las desventuras conyugales de don Friolera. Ambos resultados son un efecto del contraste entre las tres versiones distintas que el autor nos ofrece, una tras otra”; o crítico comenta que por mais que o esperpento representasse a realidade espanhola, o público não estaria preparado para levá-la a sério, de modo que para provocar à compreensão Valle busca desconectar o público ou leitor da realidade rodeando-os de títeres e paródias.³⁰¹

Observamos na obra primeiramente a cena com as marionetes, a visão desde “arriba” do mundo, que acarreta o distanciamento da realidade perante o público, a marca antitrágica, ou antipoética, onde o manipulador e farsista, que no caso substitui Valle, burla da “trágica” estória do tenente Friolera (bagatela), que para lavar sua honra mata sua mulher. No momento em que o dramaturgo apresenta ao público o enredo da atual tragédia humana que será narrada, ao nosso entender ameniza, desarma e prepara o leitor ou espectador para o esperpento que se desenrolará a seguir. Está técnica também foi usada nos prólogos por Eurípides, “em que toda a história é desde o início contada ao público, evitando-se a surpresa e o feito dramático. Muita gente, de fato prefere desvendar um trecho à medida que ele progride. Se Eurípides, entretanto, resumia o enredo no prólogo, não estava pagando bisonhice técnica, mas tinha em mente uma eficácia dramática diversa”.³⁰²

Contrastando com a visão desde “arriba” (em cima) do Prólogo, é a visão do mundo desde “abajo” (em baixo), “de rodilhas” (de joelhos), a que interessa ser abordada por Valle no epílogo de *Los cuernos de don Friolera*. Ao invés de ridicularizado como no início, o tenente Friolera é mitificado no romance do Cego, visto ao final como um herói popular, um deus. Ironicamente, narram-se os tristes sucessos: don Friolera lava sua honra matando sua esposa infiel, sendo condecorado, nomeado para as frentes de batalha, combate heroicamente contra os mouros, pelo qual é nomeado ajudante do rei.

Valle introduz o espectador ou leitor do drama no centro de uma suposta cidade espanhola, em festa, chamada pelo autor de “Santiago el Verde”, divisa com Portugal.

³⁰¹ DURÁN, Manuel. *Los cuernos de Don Friolera y la estética de Valle-Inclán*. Ínsula, 1966, números 236-37, p. 5 e 28. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 131-32.

³⁰² SÁBATO MAGALDI. *O texto no teatro*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 19-20.

Estão presentes dois cultos amigos e companheiros de viagens: don Manolito, pintor e don Estrafalario, um clérigo herege. Ambas figuras que poderiam ser comparadas a “hombres del 98” têm um verdadeiro debate estético sobre o posicionamento do autor perante sua obra. Don Estrafalario (que significa “Senhor Extravagante”) torna-se porta-voz de Valle ao defender o princípio do distanciamento do escritor “levantado en el aire”. Ao contrário, don Manolito (talvez em função de preservar puro o nome) defende a aproximação sentimental, o escritor “en pie”. O início da discussão se dá depois da observação de um sorriso excessivamente humano e sensível de um diabo num quadro. Para don Estrafalario, o sorriso diabólico é contraditório, pois “Las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos, y el diablo es de naturaleza angélica”, querendo dizer que o verdadeiro criador, o demiúrgico, o escritor, deve estar por cima de suas criaturas ou personagens, evitando comover-se, uma imparcialidade, uma visão distanciada, indiferente e insensível. Segundo Juan Rodrigues, tanto o público quanto don Manolito são igualmente incapazes de sentir a emoção estética, pois se entregam facilmente à emoção sentimental e não conseguem ter visão mais ampla, de uma perspectiva histórico-social.³⁰³

Ainda no prólogo, ao final da explicação teórica teremos a ilustração: “los muñecos de un teatro rudimentar y popular” do “Bululú” (ator ambulante que, no passado, se apresentava sozinho pelos vilarejos) que interrompe as reflexões teóricas para mostrá-las na prática. Nesta situação ambos amigos tornam-se espectadores da “Trigedia [sic] de los cuernos de don Friolera, uma farsa burlesca genuinamente da tradição popular, que destaca o adultério e o código de honra. Esta obra cômica e popular, onde o fantoche do tenente Friolera é incitado pelo fantoche do compadre Fidel a vingar sua honra e atacado de ciúmes, esfaqueia sua mulher. Mesmo sem ser adepto dos gêneros de literatura popular, para don Estrafalario, o que acabara de assistir tinha bem mais qualidade que o teatro espanhol e sua retórica ultrapassada. Para ele, o “Bululú” criando suas situações conflituosas para divertir-se à custa dos outros é superior até mesmo ao próprio Shakespeare, pois este criou *Otelo* de igual para igual (“en pie”), aproximando-o mais do humano, sem “dignidad demiúrgica”. O personagem porta-voz de Valle conclui que, se o teatro espanhol está condenado à falta de estímulo dramático, a única saída seria comparar-se ao “Bululú”, porque como artista “está más lleno de posibilidades”.

³⁰³ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 56-58

Imediatamente após o prólogo temos o esperpento propriamente dito, doze cenas que colocarão em prática a *Trigedia* do “Bululú” sob a proposta teórica de don Estrafalario. É na cidade fictícia e litorânea de “San Fernando de Cabo Estrivel”, encrostada em penhascos, que presenciamos o início da tragédia (agora, com atores) do tenente Pascual Astete (don Friolera). Nesta primeira cena, o tenente encontra-se na guarita do quartel, quando recebe, atado a uma pedra que lhe é arremessada, um bilhete anônimo que se referia à traição de sua mulher, Loreta. O tenente fica transtornado e medita sobre a veracidade da mensagem; recorda-se de seu vizinho e amigo, também apaixonado pela música, Pachequín, que inquieta sua mulher. Friolera reflete sobre que atitude tomar, chegando mesmo a presumir que, em caso de veracidade, deverá degolá-la. Este monólogo é uma paródia dos monólogos de Calderón de la Barca, tragédias de honra em que o herói expressava a divisão interior da consciência. No caso de Valle, Friolera mostra seu debate em relação a duas questões distintas: a profissional, regida pelo código militar, que manda matar a infiel; e a questão humana, pois, ainda amando-a, desejoso em manter a família, racionalmente, não vê motivo para tanto. No entanto, manipulado pelas leis morais vigentes, don Friolera tem que fazer o papel de herói, segundo determinam as exigências sociais: “La galería no se conforma con eso (con una honrosa separación). El principio del honor ordena matar. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!... El mundo nunca se cansa de ver títeres y agradece el espectáculo.” Valle multiplicará o tom exaltado do teatro romântico, fazendo com que seus personagens passem por situações de hipocrisias baratas, que terminará com a morte de um inocente.

Em uma das rampas da cidade de “Santiago el Verde”, entre casas e pátios floridos continua a trama em sua segunda cena. Pachequín, barbeiro quarentão, manco e narigudo, mas alegre e animado, toca violão, cantando e oferecendo música à sua vizinha dona Loreta. No diálogo entre ambos, ainda conservando caráter inofensivo, se observa o ar conquistador de Pachequín insinuando seu amor pela “tenenta”; porém, numa troca de cravos, são flagrados pela fofoqueira da cidade (a vizinha dona Tadea Calderón) sem que esta tenha ouvido o diálogo anterior. Valle usa o nome do famoso dramaturgo para que façamos associação com os dramas de honra de Calderón de La Barca, particularmente, *El médico de su honra*. Aqui, o conflito também se inicia após uma suspeita, ou seja, a

aparência tem mais valor que a sólida realidade, a exemplo do que vimos com o truque da troca de cravos.³⁰⁴

A terceira cena acontece na saída do cemitério de “Santiago el Verde”, no enterro de um capitão mercante que faleceu em alto mar em seu próprio barco, e que Pachequín o barbeara. Na dispersão, primeiramente, o barbeiro se encontra com o tenente Friolera, que evita sua companhia e pela desconfiança quer distância do provável amante de sua mulher; depois Pachequín se encontra com uns conhecidos contrabandistas: Niño de Melonar, Curro Cadenas e Nelo el Peneque; que lhe perguntam sobre o seu caso amoroso com dona Loreta, no entanto o barbeiro não confirma; além disto, falam da situação política espanhola, da inflação pós Primeira Guerra Mundial, sobre as greves e atentados que estão ocorrendo em Barcelona. Informam que o tenente vem mantendo há anos relações com os contrabandistas, deixando-se subornar fazendo vistas grossas, ficamos também sabendo por esta conversa que todo país encontra-se em condições lamentáveis, ninguém parece ser honrado e no entanto exigem o código de honra. Na mesma cena, só que já ao anoitecer, ainda perto do cemitério, o tenente Friolera choca-se com a beata e fofoqueira dona Tadea, trocam acusações e ofensas; o tenente a interroga e a responsabiliza sobre o tal bilhete anônimo, esta nega a autoria e ainda o chama de louco. Dona Tadea é uma espécie de coro, a *vox populi*, que reitera as normas de honra que regem a sociedade hipócrita a qual pertencem.

Já é noite na quarta cena, quando se encontram novamente os vizinhos: Tadea e Friolera, só que agora na entrada de suas casas. Em anotações da cena anterior, Valle já havia animalizado dona Tadea com cabeça de coruja, olhos de um pássaro grande, de aspecto desagradável, e com aparência de rato. Nessa cena, agora é realçada a visão “fantochesca” de tal situação. Ele a acusa outra vez de ser a pessoa que lhe atirou a pedra com o tal recado de traição, e ela o denuncia por calúnia e ainda o chama de louco e bobalhão, “papanatas”. A velha volta ao seu reduto de espionagem enquanto Friolera entra resolvido a finalizar a tragédia. Loreta conta-lhe que nada fez para manchar sua honra; descrente da mulher o tenente a ameaça com o revolver, criando um verdadeiro alvoroço em frente à casa, a ponto de chamar à atenção de Pachequín que saiu em defesa da desejada. Dona Loreta e Friolera se convertem em fantoches “*El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tiene sugestión de una tragedia de*

³⁰⁴ CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N. *Op. cit.*, p. 118-127.

fantoches”. A intervenção de Pachequín confirma as suspeitas do marido, por mais que o barbeiro procure dizer da inocência de dona Loreta. Ela tenta devolver o cravo, “culpa de los celos de mi esposo”, mas este, melodramaticamente, “*se interpone, arrebatada la flor y la pisotea*”, dona Loreta mais trágica cai de joelhos e se oferece como vítima: “¡Mátame! ¡Moriré inocente!”. A tragédia só não se sucede dada à entrada repentina da filha, desorientando o pai que entra para a casa com a criança e postergando o assassinato dos insinuados amantes. Loreta, deixada do lado de fora da casa, frente à porta, suplica seu perdão, afirma sua inocência, porém, não é atendida. Perante a situação, Pachequín a recolhe e lhe dá abrigo.

A quinta cena acontece na casa de Pachequín, ou melhor, no quarto deste, a cena se passa num dormitório bem simples, porém, romântico. Ele, no papel de sedutor, se declara e pede que o ato de amor seja consumado, no entanto, Loreta, no papel de mulher fatal, convence-o que ela deve retornar, ao menos por sua filha; e que posteriormente serão grandes amantes, até que a morte os separe. Neste diálogo ambos se revelam ridículos românticos, onde dona Loreta chega até a pedir a Pachequín “una prueba de amor puro” e resolve-se a cena com o regresso da dama ao seu lar.

Na seguinte cena, a sexta, é pura continuação da anterior, Loreta volta para casa acompanhada de Pachequín na intenção de que Friolera termine com seu ataque de ciúmes. Este por sua vez está ensaiando a limpeza de sua honra é ridicularizado pelas vestimentas que leva e pelo monólogo praticado:

– *¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!... ¡No me tiembla a mí la mano! Hecha justicia, me presento a mi coronel. “Mi coronel, ¿cómo se lava la honra?” Ya sé su respuesta. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! ¡Listos! En el honor no puede haber nubes. Me presento voluntario a cumplir condena. ¡Mi coronel, soy otro Teniente Capriles! Eran culpables, no soy asesino. Si me corresponde pena de ser fusilado, pido gracia para mandar el fuego: Muchachos, firmes y a la cabeza! ¡Adiós, mis queridos compañeros! Tenéis esposas honradas y debéis estimarlas. ¡No consintáis nunca el adulterio en el Cuerpo de Carabineros! ¡Friolera! ¡Eran culpables! ¡Pagaron con su sangre! ¡No soy un asesino!*³⁰⁵

³⁰⁵ VALLE-INCLÁN, Ramón Del. *Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1971, p. 1023.

De pronto, aparece Loreta pedindo ao marido que a deixe entrar e ficar, pois é inocente e não há provas quanto a sua infidelidade. Friolera se melindra ao notar a presença de Pachequín e chega a propor-lhe um duelo, mas o barbeiro sai e os deixa a sós; o que poderia se tornar uma tragédia vira um sainete. Loreta tenta convencê-lo de seu amor e sua honra, o faz lembrar da filha em comum e da injúria que lhe acusam; ela o embriaga forçando tomar o “anisete”, presente do contrabandista Curro Cadenas, assim tenta acalmá-lo e fazê-lo dormir. A bebedeira provoca duas reações absurdas ao tenente: primeiro aumenta sua obsessão pelo “seductor” Pachequín, que de sedutor nada tem; depois desperta um desejo erótico por sua mulher que lhe fez esquecer por completo de tal ofensa.

As duas cenas seguintes serão tratadas pelo dramaturgo com aspectos de fundo social e político sobre o qual se desenvolverá a “tragedia” do tenente Friolera, apresentando de forma perfeitamente funcional o reflexo de uma Espanha deformada pela mediocridade intelectual, literária, política e social. Já é manhã nesta sétima cena e, no saguão do “Billar”, dona Calixta recebe três visitantes, oficiais reunidos no piso de cima para avaliar o episódio da traição, que pode abalar a moral dos carabineiros. Em primeiro plano, no balcão do estabelecimento, temos a fofoca de dona Calixta sobre o adultério e a possível expulsão do tenente com o contrabandista Curro Cadenas, que ao tomar seu café discute sobre a classe militar e o governo em Espanha. De pronto, entra don Friolera “escoltado por un perrillo con borla en la punta del rabo”; vem para tomar aguardente e, depois de alguns tragos, acaba confidenciando seu drama para Curro: “¡Mi mujer me há salido rana!”; o contrabandista também lhe avisa da formação de um Tribunal para julgá-lo no andar de cima. Curro Cadenas declara o interesse em comprar sua casa, no caso do tenente ser transferido, pois é cobiçada por sua mulher; sendo que, transtornado com a proposta e a situação Friolera se retira.

Depois da saída do tenente, dona Calixta e Curro falam de economia e política, impostos, governo, e até da falta de assistência infantil para os órfãos de uma República (“el Erario Público”) que, segundo as palavras de Curro, atua “en toda la Europa. Y por las señales, a pesar del oscurantismo, no tardará en España”, ainda que ocorram assassinatos como o de um dos líderes conservadores, o anarquista Eduardo Dato (8 de março de 1921), dado verídico aproveitado por Valle na fala de Curro. Ou seja, Valle cria sua obra, fazendo referência direta à situação política e social do momento histórico,

introduzindo fatos bastante precisos, documentados em jornais da época. Já o dissemos antes, essa época de distúrbios antecede o começo da Ditadura, e o assassinato acelerou a desintegração do sistema rotativo dos partidos políticos que haviam estabelecido Cánovas e Sagasta num ato seguido da morte de Alfonso XII. Este gradual desmoronamento do governo culminou com o levantamento do Capitão General da Cataluña, don Miguel Primo de Rivera, em setembro de 1923. A situação política e social do momento em que Valle estava criando esta obra era de franca desmoralização e o autor se aproveita disto como um adequado fundo irônico para desenvolver sua “tragedia de honor”.³⁰⁶

Em continuação à cena, retorna Friolera ao café, agora se senta em uma das mesas, com seu cachorro ao lado e chama Barralocas, atendente do bar, e pede-lhe um veneno. Barralocas senta-se ao seu lado e vendo a situação do velho desabafa, fazendo outra crítica ao fato particular e ao Estado espanhol: vítima do clero e muito atrasado e na aprovação da lei do divórcio, já existente em outros países. A cena termina com a recepção do atendente a outros clientes, amigos de Curro e também contrabandistas.

Na oitava cena Valle coloca em frente a seu espelho côncavo o corpo militar. Estamos na sala onde estão reunidos os três tenentes de “calvas lucientes”, com um “feliz aspecto de relojeros”, discutem o caso de seu colega Friolera. Presentes os tenentes Gabino Campero, Mateo Cardona e conduzindo a discussão Lauro Roviroso, veterano, tenente-capitão, diz: “Se trata de condenar a un compañero de armas, un hermano, que podríamos decir”, nota-se que não se trata de *juzgar* e sim de *condenar*. Preenchida com questões da honra e moral da família militar, na cena temos uma crítica à política ultramarina e aos bastidores das guerras e antigas ocupações espanholas pintadas por Valle de uma forma mais que satírica, sarcástica: “Ultramar ha sido negocio para los altos mandos y para los sargentos de oficinas...”, menciona Roviroso; e Cardona nos oferece um exemplo de sua experiência: “La isla de Joló há sido para mí un paraíso. Cinco años sin un mal dolor de cabeza y sin reservarme de comer, beber, y lo que cuelga”. Daí a conversa esquenta, os oficiais falam dos prazeres que tiveram em campanhas, até das relações sexuais mantidas com adolescentes de quinze anos nestas antigas possessões; comenta Campero: “Las batas de quince años son muy aceptables”; interrompe Cardona: “¡De primera! Yo las daba un baño, les ponía una camisa de nipsis y como si fuesen princesas”. Ao fim retomam o tema da desonra militar que atingiu o tenente e decidem,

³⁰⁶ CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N. *Op. cit.*, p. 135-37.

antes de solicitar a retirada de Friolera do exército ou sua exoneração pública, que o tenente-capitão Roviroso se encontre pessoalmente com Friolera para ter a confirmação dos fatos.

Estamos ao entardecer deste mesmo dia, na horta de don Friolera, nesta nona cena. Ele está sentado com a filha sobre as pernas “y la contempla con ojos vidriados y lánguidos de perro cansino”. A filha, apesar de pequena pede ao pai que se alegre, este diz que não pode, pois morreu ontem à noite. De tanto a menina insistir, o pai pega o violão para tocar e cantar à filha. Durante este agrado do pai à criança, surge numa janela, por encima do telhado, a beata dona Tadea; que reclama da falta de respeito do tenente, mesmo depois do escândalo: “Después del tiberio nocturno, ahora esta juelga”. Há uma grande discussão e trocas de ofensas, quando surge, para esquentar a situação, dona Loreta “freca y pomposa”. A cena termina com o clima de ataques verbais em versos rimados cantados e tocados, de um lado don Friolera com seu violão e do outro, em sua janela, dona Tadea com seu violãozinho de quatro cordas. Esta cena familiar, a pesar de sua aparente regularidade na qual até podemos pensar na reconciliação do casal, mesmo diante do inflexível pronunciamento do “coro militar” contra Friolera, trata-se de uma “peripécia”, mudança repentina de situação na obra dramática, que como na tragédia clássica tem a função de criar no público uma ilusão de que tudo vai se arrumar, mesmo quando tudo indica que não.³⁰⁷

A décima cena inicia com don Friolera na guarita dos carabineiros com seu cachorrinho Merlin que está fazendo algumas graças que lhe ensinara Loreta; o tenente sente saudades do canário, da gata, da filha e da escova de dona Loreta. Sua felicidade é interrompida pelo canto desafinado de Pachequín e pelo perfil da bruxa Tadea. Tais aparições fazem com que o tenente pronuncie o monólogo que, de acordo com Cardona e Zahareas, está carregado de influências de Ecos Gracián (1601-1658), também lido com fervor pelo filósofo Schopenhauer, antecipando em muitos aspectos o dilema moderno.³⁰⁸

*¡Era feliz! ¡Friolera! ¡Indudablemente era feliz sin haberme enterado! ¡Friolera!
¡Friolera! ¡Friolera! El mundo es engaño y apariencia [...] Este tinglado lo gobierna el
Infierno. Dios no podría consentir estos dolores. ¡Ni Dios, ni ninguna persona de*

³⁰⁷ CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N. *Op. cit.*, p. 142.

³⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 143.

*conciencia! ¡Friolera! ¡Todo lo tenía y no tengo nada! ¿Qué iba ganando con dejarme corito el Padre Eterno? Le estoy dando vueltas, y este cisma no es obra de ninguna cabeza superior. Puede ser que Dios y Satanás se laven las manos. Toda esta tragedia la armó doña Tadea Calderón. Con una palabra me echó al cuello la serpiente de los celos. ¡Maldita sea!*³⁰⁹

Dando prosseguimento, o tenente Roviroza chega para cumprir sua delicada missão, viera em nome da comissão de oficiais investigar sobre o assunto, abordando-o de forma absurda: “Mi visita tiene un carácter a la vez privado y oficial. Un hombre de ciencia le llamaría anfibio”. Recusando-se pronunciar sobre a questão, Friolera é ameaçado de penas maiores, até ser convencido a lavar com sangue sua honra. Assim ficaria livre das acusações no Tribunal de Honra. Quanto ao caso, Friolera assim decide: “Mañana recibirá usted las dos cabezas”.

É noite na décima primeira cena, dona Loreta está na horta e se encontra com Pachequín, cena trivial de amor em que os dois se declaram loucos um pelo outro, em meio a um diálogo pontuado por alusões absurdas. São interrompidos por um ruído na casa. Imaginando que fosse sua filha que despertara, Loreta se lembra de seu dever de mãe. No entanto, Pachequín a convence a fugir levando a filha, quando ela se decide e pega a criança, em seu colo assustada e aos prantos, a fim de deixarem a casa. Nesse momento, chega Friolera que, ao ver a sombra dos dois amantes em fuga, dispara o revólver.

A última cena desse conjunto de doze é um verdadeiro jogo de equívocos que nos lembra o “género chico” e, particularmente, a “tragedia grotesca” de Arniches. A cena se desenvolve na sala do coronel don Pancho Lamela, a quem encontramos chorando com a leitura de um folhetim em companhia de sua esposa. É tarde da noite quando aparece o tenente Friolera interrompendo a cena conjugal. Quase desnuda, em meio a outro diálogo absurdo, Dona Pepita solta um grito. Além disso, a cena apresenta dois planos irônicos: no primeiro, o tenente defende que o prendam pelos assassinatos de sua mulher e do amante dela, quando em realidade matou a sua filha; o segundo ocorre no final da cena quando fica óbvio que dona Pepita está chifrando o coronel Lamela com seu assistente. Entretanto, o coronel crê que a atitude de Friolera foi um ato de cavalheirismo para salvar

³⁰⁹ VALLE-INCLÁN, Ramón Del. *Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1971, p. 1043-44.

a honra do Corpo Militar; tanto é, que no final dos elogios lhe oferece um charuto cubano. Neste preciso instante invade a cena dona Pepita anunciando que o tenente não matou a mulher e sim a sua filha. Quando Friolera reconhece o fato exclama: “¡Sepúltate, alma, en los infiernos!” Fora de si grita: “¡Asesinos! ¡Cabrones! ¡Más cabrones que yo! ¡Maté a mi mujer! ¡Mate usted a la suya, mi coronel! ¡Mátela usted, que también se la pega! ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!”.

Ao descontrolar-se, Friolera recebe voz de prisão do coronel, e o esperpento termina num anticlímax: após a ordem de detenção, Friolera não se encontra bem e pede para ir ao hospital, pedido que lhe foi concedido facilmente pelo coronel Lamela. Nosso herói foi parar doente no hospital; novamente, a ironia e o sarcasmo, pois os tradicionais heróis trágicos mataram a quem queriam matar e aqui temos o sacrifício de uma vítima inocente num ato involuntário. Como foi possível observar o herói trágico se converteu em um trágico fantoche e com esta transformação Valle obteve o esperpento.³¹⁰

O mundo que observamos está representado pela autora do bilhete anônimo, bruxa e beata Doña Tadea, pelos ordinários tenentes, representantes do código de honra: Roviroso, Campero e Cardona. Dentro deste mundo apresentado por Valle, os personagens deste triângulo amoroso: Doña Loreta, a esposa infiel; Pachequín, barbeiro, tocador de guitarra, “cuarentón cojo y narigudo” e Friolera, o marido; são vítimas da própria falta de identidade, pois seguem os padrões impostos pela sociedade, tornando-os vazios de autênticas personalidades, adotando máscaras e falsos princípios das rígidas convenções sociais da época. Estes esperpentos, grotescas distorções humanas, tanto são vítimas de suas próprias existências, que o ápice da peça está nesse trágico desfecho: quando o tenente Friolera acreditando matar sua mulher, mata sua pequena filha.³¹¹

No epílogo da peça, Valle nos apresentará a terceira e última versão da “tragedia” do militar cornudo. O dramaturgo insinua um retorno ao prólogo, ao encontrarmos novamente a don Estrafalario e a don Manolito; e tal como protagonizaram o prólogo também o farão no epílogo, só que em situação diversa. No epílogo, estamos “en una ciudad blanca, dando vista a la costa de África”, na praça do mercado, entre o público, barcos pequenos e presos que se assomam às grades da prisão, encontramos um Cego romancista com seu cachorro, realizando uma cantoria para vender seu romance. Encontramos os dois amigos intelectuais presos por “sospechosos de anarquistas y haber

³¹⁰ CARDONA, Rodolfo. & ZAHAREAS, Anthony N. *Op. cit.*, p. 149-151.

³¹¹ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 133.

hecho mal de ojo a un burro” escutando o romance cantado. A história contada em versos é justamente a de um oficial e acontece na mesma cidade onde viviam o tenente Astete e sua mulher. No romance o oficial protagonista toma dimensões heróicas, aqui como na farsa involuntariamente, o oficial mata sua filha que estava sendo levada pela mãe.

Daqui para frente o romance do Cego mudará por completo seu desfecho. Na farsa sabemos que quando o tenente descobre que matou a filha fica louco e pede licença para ir ao hospital; daí em diante, não se sabe mais nada de Friolera. Este anticlímax da farsa impede todo heroísmo e toda tragédia. No romance é bem diferente, o oficial de imediato se dá conta do seu erro e corrige degolando aos amantes, levando suas cabeças dependuradas pelos cabelos; quer dizer, este oficial, o herói do romance leva a cabo o que só pretendia e não pode o esperpento. O romance termina com uma moral: “Tiene pena capital / el adulterio en España”, pois podemos entender que em Espanha a pena capital sempre é aplicada à esposa adúltera e nunca ao marido. Como o adultério na Espanha tem sentença de morte, o assassino foi condecorado pelo nobre ato e, conforme nos conta a história do Cego, hoje Friolera está em Melilla, prosseguindo suas façanhas, já matou mais de cem mouros em um campo de batalha, ficou tão conhecido que é ajudante do Rei e da família real, além de sua foto exposta em “Revistas ilustradas”.

Após o Cego terminar a cantoria da história, don Manolito e don Estrafalario destacam-se de uma das grades da prisão, começam a discutir sobre o texto que acabaram de ouvir, a respeito de como a literatura está ligada ao povo. Utilizando-se da apresentação do Cego, don Estrafalario reflete sobre a péssima qualidade da literatura que cultiva o povo espanhol: “¡Aún no hemos salido de los Libros de Caballerías!”; compara o primeiro texto do prólogo (proferido pelo “Bululú”) com este do Cego, e conclui que o primeiro era muito melhor, pois trazia um sentido malicioso e popular. Pede a don Manolito, inclusive, que compre o romance do Cego, para que possam queimá-lo em seguida.

Don Estrafalario, porta-voz de Valle, deixa clara a posição do Cego, que elabora seu romance desde outro ponto de vista, “de rodillas”, de modo que o fantoche passou a ser um herói popular. Somando o prólogo, as doze cenas internas e o epílogo, Valle reiterou sua teoria estética sobre o posicionamento do autor, pondo em evidência três maneiras artísticas de como ele vê o mundo: “levantado en el aire”, como o “Bululú” e don Estrafalario. “En pie”, como don Manolito e Shakespeare, e “de rodillas”, como no

épico romance de Cego. Nesta paródia em torno de um drama de honra, o trágico para don Friolera se converterá em ridículo para o autor e, assim, automaticamente, também para o leitor ou espectador, pois o posicionamento de Valle, desde o princípio da peça (como demonstram, inclusive, as suas anotações iniciais), é o de manipulador de teatro de marionetes. De modo privilegiado, estando “levantado en el aire”, assim como o “Bululú”, o dramaturgo se põe a destruir o velho mito de honra calderoniano, denunciando a moral aberrante e arcaica assumida tanto pelos militares como pela sociedade espanhola, que são intolerantes com o adultério, embora sejam os protagonistas da corrupção nacional.³¹²

³¹² RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 57-58.

4.8.2.2. *Las galas del difunto*

A peça teve sua versão definitiva publicada somente em 1930 no livro *Martes...*, porém, sua primeira aparição foi em 1926, quando levava o título: *El terno del difunto*; neste mesmo ano, é sabido que Valle participou da montagem de uma paródia de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, no papel de doña Brígida; a adaptação foi levada a cabo pelo pequeno grupo teatral “El Mirlo Blanco”, dos irmãos Baroja. É comprovado que Ortega y Gasset foi o primeiro a notar a relação de *Don Juan* de Zorrilla com o novo esperpento valle-inclaniano, tendo publicado em 1959 artigo intitulado “La esperpentización de don Juan Tenorio”.³¹³ Neste artigo, Ortega apresentou as correspondências existentes entre personagens, situações e palavras do drama zorrillesco, e comparando-as ao esperpento de Valle.

Las galas del difunto é uma peça de um único ato, composta de seis cenas. A primeira cena se passa num prostíbulo entre ruas estreitas e um velho moinho; ali estão uma Meretriz e uma Bruxa. Comentam sobre a entrega de uma tal carta para o pai da Meretriz. A carta continha palavras de arrependimento e pedia caridade ao pai, o Boticário, que nunca mais quis saber da filha, depois que esta se engravidou de um soldado que foi à guerra e morreu; fugida de casa a pequena morena agora é uma Meretriz. Repete-se a história da falida relação familiar, a questão edipiana transforma-se em tragédia, como já vimos em *Romance de lobos*, onde uma das tônicas é o conflito entre pais e filhos.

A peça tem como protagonista Juanito Ventorela ou Juanito (Vendaval), um soldado comum que retorna cheio de medalhas da Guerra de Cuba. Enquanto passeava por uma rua, ao passar em frente a um bordel, conhece “La Daifa”, uma prostituta que o convida para deitar-se com ela. Juanito Ventolera, soldado repatriado, porém, não tem dinheiro, está zerado. Nem suas medalhas são aceitas para pagar o encontro íntimo. Diz ainda ter conhecido o antigo noivo da puta, que este morrera como herói na guerra entre Espanha e Estados Unidos, tudo pela posse da ilha de Cuba. Nesse diálogo há forte

³¹³ ORTEGA Y GASSET. *Hispanófila*, III, 1959, n° 7, p. 29-39. *Apud* RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 134-35.

denúncia sobre a hipocrisia desta guerra: Ventolera diz que os soldados deveriam atirar sobre seus oficiais, pois a guerra é para eles um negócio, enquanto para os soldados é a morte.

A cumplicidade da Meretriz e da Bruxa resulta na morte do pai da primeira, que cai, como num feitiço, morto no chão, após o recebimento da carta, que à custo e depois de muito esforço deu-lhe a Bruxa. O Boticário guardou-a no bolso de seu terno de gala que na ocasião usava, pelo encontro que teve com o prefeito, a propósito da obrigação de hospedar um repatriado, no caso, o recém chegado, soldado Ventolera. Após a morte súbita do boticário don Sócrates Galindo, sem conhecer os fatos, Juanito se aproveita para armar um plano e apoderar-se das vestimentas do cadáver, além de ganhar uma aposta com seus camaradas que lhe permitiria seduzir a viúva. Obtendo sucesso em seu plano e de roupa nova volta ao prostíbulo para encontrar-se com a prostituta; momento perplexo, pois no bolso do terno é encontrada a tal carta, provocadora da morte do boticário, Ventorela conta-lhe de como conseguiu o terno e tira de seu bolso a carta e lê; instante em que a própria autora, a Daifa, teve conhecimento da morte do pai e desmaia. Sem dar importância ao caso, retiram a meretriz de cena e a noite segue em sua normalidade.

O mito literário espanhol e popular, a figura de Don Juan é rebaixada a Juanito Ventorela; sua amada, dona Inês, na figura de Daifa; o convento e a Madre Priora num prostíbulo e na Madre Celestina. Além disso, o primeiro Don Juan, um rebelde, o “enfant terrible”, que burlava as regras de um mundo onde o sistema de valores não era questionado e nunca fora vítima dessas normas. Neste novo esperpento de Valle, os personagens centrais: Juanito Ventorela e La Daifa não são apenas dois heróis degradados fora das normas sociais desse mundo, em realidade são vítimas deste novo mundo já não literário, muito pelo contrário, concreto e real.³¹⁴

Em *Las galas del difunto* tão importante quanto a esperpentização da literatura em si é a realidade histórica espanhola valle-inclaniana: capaz de arruinar até seus mitos mais populares. Além de parodiar o mito de Don Juan esperpentizando-o na figura de Juanito Ventorela, Valle desmascara o contexto social vivido pelos personagens dentro desta realidade histórica espanhola. O dramaturgo usa a figura deste soldado espanhol repatriado de Cuba para denunciar o negócio da guerra e a atuação corrupta do exército nas Guerras de “Ultramar”, pois Juanito Ventorela, regresso com medalhas e

³¹⁴ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 135-36.

condecorações, reconhecimento de heroísmo e patriotismo, não passa de um soldado raso, sem dinheiro, que em sua miséria encontra outra vítima indireta da guerra, a Daifa. Há de notar-se que todo o diálogo em torno das questões pátrias é travado no bordel, dando a impressão que tudo se prostituiu. Ao profanar a tumba do boticário para roubar o terno, até mesmo Juanito, o personagem rebelde, torna-se vítima da degradação social espanhola. Com este comportamento cínico, indiferente e amoral de Ventorela, derivado de suas experiências na guerra, Valle quer nos apresentar a deformação da consciência revolucionária espanhola, representada por este personagem, fruto da corrupção dominante em que está atolada a Espanha.³¹⁵

³¹⁵ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 59-60.

4.8.2.3. *La hija del capitán*

É a última peça, fechando o livro *Martes...*, foi publicada por Valle na coleção popular *Novela mensual* em 1927, no entanto, em nome dos bons costumes, sua circulação foi proibida pela “Dirección General de Seguridad”, cumprindo ordens do Governo central. A obra é uma denúncia violenta, uma sátira grotesca e esperpêntica da Ditadura militar espanhola daquela época. Valle associa a trama da peça à vida política espanhola através de um crime que houve em Madrid e que estava presente nas mentes madrilenhas e de toda Espanha.³¹⁶ Inspirada em fatos verídicos, muito noticiado na Espanha em 1913, o crime do capitão Sanchez e o golpe de Estado protagonizado pelo Capitão General da Catalunha, don Primo de Rivera, em setembro de 1923, foram perfeitamente relacionados e “esperpentizados” pela imaginação artística de Valle. Esta peça, que apresenta uma trama de amores, prostituição e crime; teve sua primeira edição publicada em Buenos Aires; ao ser publicada em Madrid em 1927, como dissemos, foi perseguida e recolhida.

É notório que a peça chave da trama é Sini, filha do capitão Sinibaldo Perez. Este complicado triângulo de prazeres e interesses naturalmente era consentido pelo gigolô, digo, pai da jovem. Este, por sua vez, suborna seu superior (general Miranda) mediante a prostituição de sua própria filha. Sini, mulher de poucos escrúpulos, porém de muita beleza, tem muitos admiradores: um deles, antigo namorado, o marginal El Golfante, perdidamente apaixonado. Começamos por estar em “Madrid Moderno”, ou seja, contemporânea a Valle, é hora da “siesta” e faz muito calor, nesta primeira cena. O cenário é uma rua composta de minúsculos hotéis, uma barraca de “horchata y melones”, um vendedor e um bando de homens; casas, jardins... De uma das sacadas, um “loro ultramarino” se destaca. Um vagabundo, o Golfante, com seu realejo, sua mucama negra e mandingueira surgem na cena, observando o animal tropical. Foi através do louro que o Golfante encontrou sua antiga conhecida Sini, Sinibalda, a filha do capitão. Deste reencontro esclarece-se o passado e um envolvimento entre ambos. Durante a conversa, de repente, abre-se à porta da residência e sai, todo bem trajado, o capitão Sinibaldo Pérez, este é observado pelo Horchatero e homens que estavam na barraca: Poco-Gusto,

³¹⁶ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 136.

Cosmético e Tapabocas. Esses marginais parecem estar dispostos a tirar proveito de uma situação sigilosa: insinuam que sua filha dorme com o “Governador Militar”, ou seja, o General, para facilitar o abandono de um processo militar contra o Capitão. Com a saída deste de sua residência, passam a observar o casal que aproveitam e reatam a conversa. O Golfante declara ter vindo por ela e Sini, por sua vez, demonstra que não pretende deixar o luxo alcançado, vivendo como a suposta filha do Capitão.

A segunda cena é na fabulosa sala do Capitão, ele joga com outros puxa-sacos e oportunistas conhecidos da casa: D. Joselito, o General, um ricoço, um empresário, um ex-ministro, e um grande atirador da realeza. Ao final do jogo saem todos, exceto os dois primeiros, pai e filha. Quando o Capitão se retira da sala, Sini pega o General para tirar algumas satisfações e D. Joselito em meio a discussão dos dois se retira da casa. No efervescer da discussão Sini acusa o General e seu pai de inescrupulosos e canalhas, causadores de sua perdição; nisso, entra furioso o pai, que ouvia, para acertá-la; quando se ouve o grito de socorro de D. Joselito. No momento em que os dois homens saem correndo da sala para ver o sucedido, surge na janela da sala o Golfante, confessando a Sini que ele acabara de assassinar D. Joselito; vendo seu desânimo, Sini pede ao Golfante que não se entregue e que fujam juntos.

A terceira cena se dá no fundo do jardim, onde foi assassinado D. Joselito, morto por uma navalhada no pescoço. O Golfante ao se equivocar de pessoa e assassinar ao conhecido “Pollo de Cartagena”, que estava de saída da casa dela; envolveu involuntariamente o capitão e o general presentes na casa no momento do crime. Ambos para evitarem complicações com a imprensa e boatos, decidem por escondê-lo no sótão; no caminho da ação, encontram-se com Sini, preparada para fugir e carregando sua trouxa de roupas, que ao aproximar-se do cadáver retira-lhe a carteira e pertences de valor, após o furto ela se despede do pai e do General dizendo, que se acaso perguntem, digam que ela e D. Joselito fugiram para o estrangeiro.

Na quarta cena, estamos no café Universal, onde entra e se senta, logo à porta Sini, está sendo observada por outros homens, no momento em que entra o Golfante, acompanhado de Sastre Penela, um velho com ar aristotélico, e entendido em questões de documentações e trâmites burocráticos. O casal fala para o velho sobre os documentos encontrados de um viajante que partiu para umas férias e não retornará, muito menos dará parte à polícia. Para ajudar no caso, Sastre apresenta-os Batuco, sujeito que nos últimos

tempos deu os melhores golpes, com boas relações e que visitava os ministérios. Batuco examina os documentos e conclui que nas mãos de Alfredo Toledano, diretor do jornal “El Constitucional”, um experto, poderia transformar-se num rio de ouro. O casal decide por aceitar a proposta de um encontro e por fim: Sini vai receber o dinheiro de uma ficha de jogo, que estava com o defunto e o Golfante vai as “Galerias Internacionales” comprar roupas e mudar de aspecto.

A quinta cena acontece num terraço do “Círculo de Bellas Artes de Madrid”, estão presentes: Camastrón, o oportunista; Quitolis, o engomado e Chulapo o arrogante; os três senhores estão descansando, quando lhes chamam à atenção os berros dos “pregones”, anunciadores das manchetes dos jornais, com a manchete “Los misterios de Madrid Moderno”. Os sócios discutem sobre a veracidade das informações contidas no jornal, julgam-nas fantasiosas, exclusivas para a venda de exemplares. Aproxima-se a eles uma pessoa magra e “boba”, fala-lhes da possibilidade do assassinato de D. Joselito, e do fato de que uma loira veio sacar o dinheiro de uma ficha de jogo, precisamente a mesma levada por D. Joselito. Um repórter anuncia o rumor de um duelo entre o General e D. Joselito, pois vizinhos asseguram ter ouvido vozes pedindo socorro, além de verem Sini sair escondida da casa.

A sexta cena ocorre no salão oficial da casa do General, que relaxa tomando uma dose de whisky, quando aparece um Capitão. Ambos discutem sobre a notícia do jornal e fica decidido o sumiço do corpo, pois a lei comum os deixa indefesos ante a política da Câmara e a Imprensa, que são os focos da insubordinação no país, além de enganarem o povo espanhol. Portanto, o General decide sacrificar-se pela Espanha, pela Igreja e o Rei, organizando um golpe militar para derrubar o Presidente e o Governo. Primeiramente, paga com dinheiro pelo silêncio do diretor do jornal; recebe vários apoios da família militar. No final da cena, o General culpa o governo pelas calúnias que vem recebendo, desmoralizando o movimento militar e declarando ser aquela a última noite do governo.

Numa estação de trem, sala de terceira categoria, ocorre a última cena. Nela estão Sini e o Golfante esperando o trem. De repente chega uma banda militar, seguida pelo coronel, o Bispo e uma comitiva, todos aguardam a chegada do trem Real. O casal assiste ao discurso de uma senhora, presidente das delegações de mulheres e beatas, que se dirige ao Rei de uma plataforma. A religiosa enaltece a “acción regeneradora iniciada por nuestro glorioso Ejército”, elogia a figura do General e bendiz o Rei e a Igreja. Da

janela do vagão real, com “una voz de caña hueca”, o Monarca fala à multidão de sua felicidade em saber que o povo e o Exército o amam, e lhes dá a certeza que o antigo regime está morto e não ressuscitará. Todos saúdam o Rei em gritos, até o assassino o chama de “regenerador de la sociedad!” e, ao fim da cena, na despedida do trem, Sini exalta a figura do morto: “¡Don Joselito de mi vida, le rezaré por el alma!”, pois se ele não morresse, morreria a pátria mãe e disso ela morre de risada. Nesta esperpentização que ilustra a realidade ibérica prejudicada por mesquinhos interesses pessoais, corporativos e de classes ocultas, além de usar seu espelho côncavo em direção aos militares, o dramaturgo se dirige a Igreja, a Justiça e ao próprio rei Alfonso XIII, mostrando-nos a óbvia cumplicidade entre tais instituições para efetivar-se o golpe.³¹⁷

O que determina o golpe militar e a derrubada do Governo é o assassinato equivocado, e por motivos particulares, de um civil chamado El Pollo de Cartagena, amante de Sini, que por sua vez é amante do General. O assassinato na casa da amante produziria um escândalo. No intuito de abafar o desastre, em nome da hora da família militar e da salvação da pátria, o General decide tomar o poder. Observamos que não há qualquer relação lógica entre a morte de El Pollo de Cartagena e o golpe militar. Entretanto, é com este mote que o dramaturgo introduz a milícia, a imprensa e as vozes da nação, representadas pelos burgueses do “Círculo de Bellas Artes” e pelo Batuco, personagem do mundo dos negócios, enquanto o General, representante das forças armadas, profetiza seu amor à Pátria, Religião e Monarquia. Já no princípio da peça, antes do assassinato, em seus diálogos de baixa moral com Sini, foi publicamente desmascarado. Seguem os burgueses do “Círculo de Bellas Artes” representando o lado submisso da sociedade: cínicos e irresponsáveis são descrentes e inertes à ação. E fechando o círculo social: o Batuto, arquétipo do mundo dos negócios, afiado ao diretor do jornal *El Constitucional*, exhibe a conexão suja entre os meios informativos, a economia e os altos funcionários do Governo. Nesta sátira esperpêntica, a satisfação pessoal é responsável por conduzir a tomada do poder. Ademais, revela como tal golpe sinistro ainda pode ser aclamado e aplaudido pelas “clases respetabilísimas”. Com sua via de desmistificação grotesca, Valle denuncia a todo o público uma prática deveras comum em nossa história mundial.³¹⁸

³¹⁷ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 60-61.

³¹⁸ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 137-38.

4.8.3. *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*

Dentro do ciclo esperpêntico, além das quatro peças que vimos, Valle também publicou em 1927 o livro intitulado *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, reunindo obras ligadas entre si, pela satirização da vida privada. Contém *El embrujado*, de 1913, a mais longa e de natureza estética diferente, pois foi escrita anteriormente, fazendo parte do chamado ciclo mítico. Mais quatro peças curtas: *Ligazón* (1926) e *Sacrilégio* (1927), denominadas “Autos para siluetas”; e *La rosa de papel*, e *La cabeza del Bautista*, ambas escritas em 1924, chamadas de “Melodrama para marionetas”. Diferentemente dos quatro esperpentos vistos, nos quais o espaço, a sociedade e os personagens são urbanos, em *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, conforme Rodrigues, Valle volta a desenvolver a ação no espaço mítico galego, retomando as forças mágicas e ocultas com todo o poder maléfico de destruição e irracionalidade, a fim de sugerir ao público em que se resume a existência humana. Não obstante, o título dado à reunião destas obras já demonstra a intenção do dramaturgo em reunir neste “Retablo”, ou seja, neste altar, o conjunto de peças que denunciam a realidade mundana e suas relações regidas pela “avaricia” e “lujuria” acompanhadas pela “muerte”. O que muda nesses esperpentos não é a visão da realidade e sim esta realidade vista, que já não é a mesma das peças anteriores, chamadas por Valle de esperpentos.³¹⁹

Acreditamos que esta série de dramas curtos de Valle tenha enorme influência no “teatro del gran guiñol”, de procedência francesa, conhecido também por “teatro del terror”. Os assuntos eram sempre escabrosos, truculentos e macabros. Eram peças elaboradas num único ato, com final trágico e inesperado. Muitos dos personagens destas histórias são marginais, delinquentes, alcoólatras, prostitutas e clientes, cadáveres, crianças assassinas etc. Esta forma teatral, completamente distanciada da dramaturgia realista burguesa, gozou de certo êxito do público, principalmente entre as classes mais populares, mas em nenhum momento tais obras eram consideradas como teatro

³¹⁹ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 62.

verdadeiro, e não eram incluídas entre as manifestações dramáticas da literatura. Há poucos estudos a respeito e poucas obras publicadas, dado seu baixo prestígio artístico.³²⁰

4.8.3.1. “Melodramas para marionetas”

Nestes melodramas para marionetes, Valle completa seu processo de esperpentização da realidade, que teve início, com plenitude, no ano produtivo de 1920. A esperpentização da realidade histórica, dos mitos de honra e do patriotismo, da realeza, de don Juan são unidos pelo dramaturgo agora à esperpentização do mundo do melodrama e do teatro de marionetes da farsa, reunindo, por integração, os três ciclos estudados. Nos “Melodramas para marionetas” temos *La rosa de papel* e *La cabeza del Bautista*. Nestas duas obras os pontos centrais de denúncia do dramaturgo são a avareza e a morte. Valle brinca com seus personagens, colocando-os em situações e diálogos grotescos a fim de revelar a estúpida consciência e falta de moral dos mesmos.³²¹ As duas peças apareceram por primeira vez no número 141 de *La novela semanal*, em 22 de março de 1924 e segundo Jiménez e Cáceres estão unidas por se tratarem de versões esperpênticas de obsessões decadentistas, não sendo por acaso o subtítulo que receberam em sua primeira edição: “novelas macabras”.³²²

Novamente mediado pelos elementos básicos do esperpento, Valle recobra sua virtude ao projetar com autenticidade o que acontece de absurdo e trágico na realidade da condição humana, para quem, concretamente falando, o trágico e o absurdo estão unidos e presentes na vida do homem, a exemplo do que veremos a seguir em *La rosa de papel*, quando encontramos Julepe bêbado, tentando violar o cadáver de sua mulher e acabam morrendo juntos, abraçados e ardendo em chamas.

³²⁰ IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Op. cit.*, p. 123-24, 187.

³²¹ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 140.

³²² PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 745.

4.8.3.1.1. *La rosa de papel*

Inicialmente, podemos associar a própria idéia sugerida pelo título que nos remete à imagem simbólica de uma rosa que foi outrora habitualmente reverenciada, mas que agora não é natural, é de papel. No início da peça, Valle caracteriza grotescamente os personagens, colocando-as dentro deste *Retablo*, em um templo ou em lugar sacro a representação cenificada de um feito bíblico, sendo aqui o da avareza, da luxúria e o da morte. E como nas demais obras, temos aqui a presença da projeção deformada dos personagens, principalmente na figura da acamada Floriana, e de seu marido Simeón Julepe, ferreiro bruto, anarquista e alcoolizado, que presencia com absoluto desprezo a agonia de sua mulher.

No drama, por estar muito enferma, Floriana morre durante a visita de algumas vizinhas. Mas antes desta cena, ela confessa para Julepe que em baixo do colchão estão escondidas suas economias de toda a vida e, em caso de morte, a poupança serviria para cuidar dos filhos. Simeón, depois de apalpar o dinheiro, vai comemorar ansiosamente a herança no bar, onde o barbeiro de defuntos é orador na taverna, fanático pela aguardente de anis. Julepe é considerado o melhor conhecedor de anis da região, e vive embriagado.

Na primeira cena já aparece a representação da avareza na dependência e no culto ao dinheiro, caracterizado muito bem pelo diálogo entre Julepe e Floriana. Esta lhe oculta o dinheiro, dizendo que antes de morrer lhe entregaria. Floriana falece numa cena conturbada, na qual primeiramente delira com a presença de um gato preto em cima de sua cama, o símbolo da morte. Ao chegar da rua bêbado, Julepe encontra sua mulher com suas comadres, pedindo para que lhe retirem o gato; o marido, vendo a aglomeração em torno da mulher e do colchão começa a desconfiar de um roubo. Em meio aos berros de acusações, Floriana morre sem que ninguém se dê conta. Mesmo assim, com a presença do fresco cadáver, e do choro das crianças que se assomaram, a discussão continua freneticamente. O bate-boca termina somente quando uma voz de ratazana diz onde está o fardo com o dinheiro, pois Julepe já chegara a ponto de sacar um revólver ameaçando as comadres, imaginando que lhe haviam roubado a tal herança.

No funeral de Floriana, Julepe chega bêbado e comovido com a vida heróica de sua mulher. De repente brota em Julepe uma paixão descontrolada e desconhecida,

enquanto ele profere um discurso melancólico, falando da esposa exemplar e angelical que teve ao seu lado. Aproxima-se então da falecida, que leva nas mãos de marfim uma rosa de papel, e tenta violá-la. O bêbado deixa cair sobre o símbolo de papel uma vela, provocando um incêndio que começa pela defunta, passa para o caixão e, finalmente, atinge também o bêbado. O marido entre as chamas agarra o cadáver da mulher num abraço e, soltando um grito frenético, faz terminar em incêndio a peça. Segundo González López, nesta farsa monstruosa, Valle plasmou a miséria da vida conjugal das classes trabalhadoras, e não se limitando a isso, pinta também o nascimento de uma ardente paixão: a de Simeón, que abraça até a morte, atraído pela nova luxúria que o consome.³²³

4.8.3.1.2. *La cabeza del Bautista*

Em *La rosa de papel* temos a figura do falso anarquista e alcoolizado Julepe que, indiferente com a agonia e a morte de sua esposa, alimenta como único pensamento a bolsa de dinheiro que ela disse ter guardado antes de morrer. A mesma avareza move Pepona em *La cabeza del Bautista* que prepara friamente a morte de El Jándalo, personagem que aparece para cobrar uma antiga dívida, em dinheiro, de seu amancebado, o velho e mesquinho don Igi. No entanto, junto com a avareza outro forte componente nos personagens é a luxúria, que acompanhada com a morte provoca reações absurdas ou fantásticas em seus personagens. *La cabeza del Bautista* funde dois conhecido motivos teatrais: o passado que retorna e a personagem bíblica Salomé.³²⁴ Num primeiro momento, o passado retorna com a chegada de Jándalo da América que regressa a fim de chantagear Higinio Pérez, don Igi, em troca da guarda de um segredo, um velho crime cometido. Posteriormente, presenciamos um repentino renascimento da sexualidade da

³²³ GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio. *Op. cit.*, p. 240. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 745.

³²⁴ A figura de Salomé está representada no título *La cabeza del BautistaI*, no entanto, a peça não segue os passos bíblicos e sim nos conduz à famosa obra de Oscar Wilde (1856-1900), estrenada em Paris em 1896. O drama de Wilde é um bom exemplo do mito decadentista de Salomé, convertida no paradigma da mulher fatal, sensual e apaixonada que leva o homem à perdição. Na obra de Wilde, Salomé, que tinha jurado beijar Batista mesmo este se recusando, utiliza a luxúria que desperta em Herodes para pedir a cabeça do Batista numa bandeja de prata e cumprir o juramento. HorrORIZADO pelo ato que se vê obrigado a cometer, Herodes finalmente manda matá-la. A figura de Salomé era bem conhecida nos círculos intelectuais espanhóis. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Op. cit.*, p. 162.

manceba de don Igi, Pepona, que se propõe a matar o estranho, fingindo entregar-se amorosamente com o forasteiro. Mas nos braços de Jándalo, mesmo quando este cai apunhalado pelas costas, Pepona sente uma grande atração física pelo morto e segue abraçada a ele beijando seu cadáver e lamentando seu terrível plano.

Assim, em *La rosa de papel*, Julepe sofre um ataque, ao ver sua mulher preparada para o sepulcramento, toda limpa, arrumada e bem vestida, aguçando-lhe o desejo sexual, e o mesmo acontece em *La cabeza del Bautista*. Na mão de Valle, estes personagens tornam-se verdadeiras marionetes: Julepe se atira sobre a esposa, derruba a vela ao lado do caixão, provocando a própria desgraça com o incêndio de ambos; e Pepona, transtornada com o cadáver do Jándalo nos braços, descobre o desejo que sentia por este, revelando o lado irônico e trágico de seu destino ao matar o que lhe trouxe vida novamente. Como em “Gran Guiñol”, ou seja, num teatro de marionetes, Valle produz uma ruptura na trajetória das ações de seus personagens, uma força misteriosa e repentina os atinge fazendo-os agir contraditoriamente, culminando em ato extremo e decisivo de suas vidas.³²⁵ Em *La cabeza del Bautista* a Pepona, cúmplice do assassinato de El Jándalo, beija ardentemente a boca do falecido que se esfria, mas que ainda permanece cheia de vida e desejos, muito diferente da sua. Em ambas peças, a violência e a união cruel de erotismo e morte configuram dramaticamente a conjunção do absurdo e do trágico, constantes variantes do esperpento e da visão de mundo de Valle-Inclán.³²⁶

Os dois melodramas têm a mesma raiz, própria do gênero: no momento da morte, descobre-se uma ardente paixão. Diferentemente da tradicional doçura, Valle tem prazer em evocar sentimentos amargos e violentos, demonstrando o feroz comportamento humano dirigido pela estupidez e a crueldade. *La rosa de papel* e *La cabeza del Bautista* explicam a exclamação de Valle em *La lámpara maravillosa*: “¡Cuántas veces en el rictus de la muerte se desvela todo el secreto de una vida!”³²⁷ Comparamos este ritual ao sentimento de pânico da Velha, personagem de *O Avejão*, de Raul Brandão: moribunda na presença do Demônio, ainda suplica-lhe para que a deixe viver, pois acaba de descobrir que “não viveu a vida”.

³²⁵ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 64-65.

³²⁶ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 140.

³²⁷ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1974, p. 114. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 746.

4.8.3.2. “Autos para siluetas”

Com estas duas obras que compõem este quadro, *Ligazón* e *Sacrilegio*, Valle plasmou em dez minutos de representação um universo complexo e profundo, tanto do ponto de vista plástico como dramático. Também compartilham da mesma busca por efeitos visuais em contrastes de luzes e sombras, jogos em que se destacam apenas contornos e perfis, de modo que os personagens ficam reduzidos, simbolicamente, a silhuetas, a simples sombras, ao nada. Assim como Brandão, Valle também utiliza jogos de luzes e sombras como símbolo para a existência da violência, do trágico e do grotesco.

Ligazón e *Sacrilegio*, subtituladas como “autos”, são o inverso dos autos sacramentais da tradição medieval, pois se o medieval tem como objetivo a exaltação do sacramento eucarístico, de modo contrário, *Ligazón* profanará este sacramento, enquanto *Sacrilegio*, de igual modo, aviltará o sacramento da confissão.

4.8.3.2.1. *Ligazón*

Ligazón apareceu na edição n. 24 de *La novela mundial*, em 26 de agosto de 1926; foi estreada pelo grupo teatral ligado a Valle em outras ocasiões: “El Cântaro Roto”, no teatro de câmara dos irmãos Baroja; “El mirlo blanco”, no final do mesmo ano de sua publicação. Segundo Guerrero Zamora a peça “está calculada con toda exactitud para sacar partido de las luces y sombras”.³²⁸ É uma peça curta composta de apenas um ato, um quadro fechado e com poucos personagens, uma raposa, uma menina, a dona de uma venda, um afiador e um vulto. *Ligazón* é uma das obras mais chocantes e impactantes de Valle-Inclán. O seu desfecho é digno de cinema trágico e macabro, e poderíamos até imaginar que Alfred Hitchcock leu essa peça. Esta tem uma carregada sensualidade provocada pela menina e assédio insaciável do amolador sobre ela. Como numa fábula o afiador cai como um rato na ratoeira, recebe uma morte brutal e violenta, tragicamente é assassinado pelo vulto e pela menina.

³²⁸ GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. Vol. I. Barcelona: Juan Flors, 1961, p. 153-206. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 139.

Neste ar de mistério, de magia, bruxaria e satanismo que se respira e constitui a essência de *Ligazón*, a jovem Mozuela passa da condição de vítima para a de algoz. Com a ajuda de uma velha alcoviteira, sua própria mãe vendera o corpo da filha a um homem rico. Revoltada com essa situação, a moça persuade um jovem apaixonado para que este mate o amante imposto. Entre os dois jovens, La Mozuela e El Afilador, existe uma forte atração sexual, fator este que será responsável por consumir a relação, culminando com o ato carnal: a verdadeira “ligazón”. Antes da cópula, pois, em cerimônia satânica, ambos bebem o sangue daquele amado imposto à força, sugerindo a imagem da sagrada comunhão.³²⁹

4.8.3.2.2. *Sacrilegio*

Sacrilégio de 1927, como também insinua seu título, trata-se da profanação de outro sacramento, no caso, uma paródia sobre a confissão. Aqui o sagrado se reduz a um quadro de sainete paródico que acaba de forma sangrenta. Um bandoleiro, chamado El Sordo de Triana, é condenado à morte por traição por seus colegas, porém, antes de morrer pede uma mulher para deitar-se e um confessor aos assassinos. Chama-se o Padre Veritas, que não passa de um bandoleiro disfarçado no intuito de sacar do condenado a traição feita aos colegas.

Esta brincadeira sacra e cruel toma rumo diferente, pois nas confissões do Sordo, que enfrenta a consciência e os crimes praticados, acaba por emocionar e sensibilizar o resto dos bandoleiros. No momento em que confessa e perdoa àqueles que irão assassiná-lo, Sordo é morto com um tiro à queima-roupa de El Capitán, que o impede de fazer o quase impossível, renascer a compaixão naqueles homens. Os violentos contrastes luminosos com o jogo estilístico de brilhos e silhuetas abrem o caminho de uma tragédia humana. Contudo, reafirmamos que todos os personagens e espaços que compõem ambas as peças são construídos com a estética própria do teatro de sombras.³³⁰

³²⁹ RODRÍGUEZ, Juan. *Op. cit.*, p. 62-63.

³³⁰ *Idem, ibidem*, p. 63.

Capítulo 5

RECEPÇÃO CRÍTICA DAS OBRAS DRAMÁTICAS

*O estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de “alteridade”.*³³¹

5.1. O juízo literário do drama brandoniano

A fortuna crítica do drama brandoniano se fez mais evidente e em maior volume e intensidade somente após a publicação do volume *Teatro* em 1923, quando aos cinquenta e seis anos, Raul Brandão se revela um autêntico dramaturgo; porém, sua obra só viria a ser apreciada pela originalidade e modernidade, tempos depois. Assim, optamos por apresentar, primeiramente as críticas teatrais, com os respectivos comentários de época, para em seguida tratarmos da modernidade.

Em ensaio literário datado de 1929, Câmara Reys comenta que nosso autor, de início, já era conhecido em Espanha: “Uma das características mais interessantes da sua arte é a universalidade”, e em diversas obras, acabamos por ignorar a origem nacional ou étnica das personagens e o local onde se desenrola a ação dramática.³³² Confere-lhe também, o título de artista genial, que odeia o pitoresco, o grosseiro e a fanfarronice. Com relação as suas personagens: “Quanto mais asquerosas, mais envilecidas, mais amachucadas pela vida e pelo seu semelhante, mais as acarinha e espiritualiza”. Segundo Reys, Raul Brandão adorava essas criaturas cuja vida é um quase nada e que “levam para a sepultura um rosário de ilusões recalcadas e de ‘tiques’ ridículos; manifesta predileção pelos que são excêntricos, grotescos, deformados e zombadores”.

³³¹ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 33.

³³² REYS, Câmara. *Aspectos da literatura portuguesa*. Lisboa: Seara Nova, 1929, p. 38-42.

Em 1931, um ano após a morte de Raul Brandão, João Gaspar Simões escreve afirmando que o autor não possuía a imaginação da dor, que toda sua obra era pura criação, puro instinto, pura intuição, e que dificilmente recorria à inteligência para reconstruir a vida: “As suas obras realizavam-se enquanto experiência, enquanto percepção, enquanto intuição, enquanto duração ou *durée*, isto é, enquanto se estabelecia o contacto com o instante entre o passado e o futuro. [...] Daí suas melhores obras serem as de simples criação ou visãoção”.³³³ Ainda de acordo com Simões, Raul Brandão pensava e se interessava por duas coisas: a morte e a vida. “Duas coisas inexplicáveis que se completam na sua inexplicabilidade”. Há momentos notáveis em que seus personagens gritam e descobrem subitamente, como o Sr. Milhões da farsa *O doido e a morte*, que se lhes abrem os “segundos olhos”. A sua obra não é mais do que captou com os seus segundos olhos: é a revolta, o desespero de quem repentinamente previu a morte e compreendeu a vida. Na visão de Gaspar Simões, o Sr. Milhões representa em sua obra o papel da mais direta confissão, o que propiciou a essa farsa ser considerada a obra-prima brandoniana. Em contrapartida, há na obra de Tolstoi (1828-1910) um pequeno conto, *O diário dum doido*, que se lhe pode pôr em paralelo, na medida em que encerram as confissões de Tolstoi e Raul Brandão, exibindo em ambas obras os seus dramas fundamentais, como já dissemos, a morte e a vida.³³⁴

Ainda de acordo com Simões, na obra de Raul Brandão somente os simples são felizes, pelo estado de inocência, de abandono e humildade em que passam pelo mundo; exatamente como na de Tolstoi. Raul Brandão, não podendo suprimir a vida, deixa-se passar por louco, sonha em voz alta. “Há quem tivesse visitado Nietzsche numa casa de saúde e declare que ele não estava louco. A loucura é uma comodidade, como afirma o Sr. Milhões: — *Só o doido pode andar de chinelos de ourelo pelo Chiado. Ninguém repara. Quem tem juízo está sujeito a mil complicações*”.³³⁵ A loucura não seria para Raul Brandão uma comodidade; era, no entanto, talvez a única maneira de poder viver suportavelmente: “Sua obra funcionava como uma válvula de segurança que, de tempos a tempos, lhe descongestionava a alma”. Segundo Gaspar Simões, a loucura era a sua grandeza. Era louco porque exprimia o que há de grotesco, de cômico, de amargo e

³³³ SIMÕES, João Gaspar. *O mistério da poesia*. 2ª edição. Porto: Inova, 1971, p. 109.

³³⁴ SIMÕES, João Gaspar. *Op. cit.*, p. 110-3.

³³⁵ *Nouvelle Revue Française*, Novembro, 1930. In: SIMÕES, João Gaspar. *Op. cit.*, p. 114.

desmedido, na alma dos homens, com o dramatismo próprio de quem, diante da Morte, compreende subitamente o valor da vida, “desta coisa prodigiosa — que dura um minuto, um só minuto” e os homens, levemente, julgam durar a eternidade.³³⁶ Desse modo, Gaspar Simões afirma, por fim, que Brandão deixou-nos “algumas páginas extraordinárias, duma beleza sobre-humana, plenas duma tensão, duma dor abstrata, duma suspensão sobre a realidade, talvez insuperáveis. O seu estilo, ora feito de períodos curtos, ora de longas frases lançadas aventureiramente ao papel a fim de exprimirem o que nem o próprio Raul Brandão suspeitava, com um vocabulário reduzido, mas exato, forte, expressivo até à criação — imprime à sua obra aquele cunho de eternidade que ele não pôde encontrar na vida...”.³³⁷

Em *Críticos e ensaístas contemporâneos (1942-1979)*, um de seus últimos livros de crítica à literatura portuguesa, João Gaspar Simões, antiga testemunha viva de Raul Brandão, relata, todavia, o quanto nosso autor é pouco conhecido e “ignorado” em Portugal, pois “é vítima das condições deficientíssimas da craveira mental do nosso leitor médio”, que considera nosso autor difícil. Difícil porque, “em qualquer dos gêneros que experimentou, permaneceu sempre aquém da linha a partir da qual os gêneros se definem”. Para Gaspar Simões, Raul Brandão nem foi romancista nem contista e, se porventura foi dramaturgo, deve-se ao fato de sua dramaturgia manter, ao menos, quando dialogada, certo compromisso com o gênero dramático, vizinhança que lhe é menos incômoda. A farsa *O doido e a morte*, sua obra-prima dramática, e o monólogo poético travado em *O gebo e sombra* combinam-se melhor com a idéia comum do que é teatro. E de acordo com Simões, o leitor português familiarizado com o elemento clássico, dificilmente aceita obras em que não apresente tal padrão.³³⁸

Segundo José Oliveira Barata, autores ligados ao simbolismo tratavam o sofrimento e a dor enquanto *temas estéticos*,³³⁹ “tendo Fernando Pessoa intelectualizado ainda mais essa Dor com maiúscula, que advinha de Baudelaire, tornando-a quase abstrata.” Contudo, segundo o crítico, o mesmo não aconteceu com Raul Brandão, que denunciou a dor, mas com letra minúscula, a dor e o sofrimento de cada homem, intuindo

³³⁶ SIMÕES, João Gaspar. *Op. cit.*, p. 114-5.

³³⁷ SIMÕES, João Gaspar. *Op. cit.*, p. 116-7.

³³⁸ SIMÕES, João Gaspar. *Crítica V*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 365-6.

³³⁹ “Temas de arte” como se referiu Silva Gaió no prefácio às *Poesias escolhidas* de Eugênio de Castro. In: BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991, p. 330.

as contradições do fim de século. Espectador privilegiado e atento de um período conturbado, e depois com a carnificina da Primeira Guerra Mundial, Raul Brandão tomou consciência como ninguém do absurdo da existência numa época em que “já não cremos — e não cremos ainda” e em que “o que não morre é a dor”.

Ainda segundo Oliveira Barata, ao dar vazão a uma espécie de pré-existencialismo,³⁴⁰ genialmente intuído, Raul Brandão “transpõe para a sua obra o sentimento de absurdo ligado ao grotesco, gerado pela discrepância que existe entre a realidade e o sonho, entre a grandeza e a abjeção, entre a morte que é a vida e o sonho da eternidade”.³⁴¹ E, tratando do expressionismo³⁴² na obra brandoniana, Oliveira Barata lembra-nos que *O gebo e a sombra*, em 1927 foi encenada com a projeção de slides, um grande traço de estética vanguardista, recurso utilizado para a deformação das figuras, na clara intenção de abalar o público. Além do que, a obra de Brandão está recheada de

³⁴⁰ *Existencialismo* é um termo vago que pode ter diversos significados, mas consideram-se, normalmente, existencialistas aquelas obras que salientam a responsabilidade do homem na formação da sua própria natureza e acentuam a importância primacial das decisões individuais, da liberdade individual e dos objetivos individuais. A doutrina do existencialismo sustenta que o homem é inteiramente responsável de si próprio porque dispõe duma vontade livre para fazer precisamente aquilo que desejar. Se um homem obedece às convenções sociais, políticas ou morais, esquivando-se a tomar as suas próprias decisões e a escolher as suas próprias opções, esse homem consideram-no os existencialistas digno de desprezo. O *existencialismo* teve origem na obra dum teólogo dinamarquês do século XIX, Soren Kierkegaard (1813-1855), mas deve a sua maior popularidade e influência ao romancista-filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980), o qual afirmou que “o homem está só no universo sem Deus”. Sartre e os seus discípulos de após a Segunda Guerra Mundial insistem em que o universo é destituído de significado, conceito este gerador de sentimentos de ansiedade, solidão, mal-estar profundo e desespero. O existencialismo de Sartre, assim como o de Albert Camus (1913-1960), Simone de Beauvoir (1908-1986), Samuel Beckett (1906-1989) e Franz Kafka (1883-1924), é fortemente ateuista, mas com outros escritores, como Jacques Maritain (1882-1973), Paul Tillich (1886-1965) e Gabriel Marcel (1889-1973), criou-se já uma forma de existencialismo cristão que sustenta serem grandes as possibilidades de modificar a natureza humana e a sociedade. Esses dois grupos de existencialistas têm de comum um com o outro (1) a preocupação com o ser e a natureza essenciais do homem, (2) a convicção de que o pensamento e a razão são insuficientes para compreender e enfrentar os mistérios da vida, (3) a consciência de que a angústia e o desespero são destinos de todos os homens, (4) a crença de que o sentido de moralidade depende duma participação positiva e ativa na existência. Cf. SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978, p. 194-5.

³⁴¹ BARATA, José Oliveira. *Op. cit.*, p. 331.

³⁴² Termo com vários significados, aplicados diversamente a diferentes formas de produção artística, é impossível definir *expressionismo* duma maneira exata e sucinta. Nas chamadas belas-artes (pintura, escultura etc.), envolve certas técnicas em que as formas derivadas da natureza são exageradas ou distorcidas e as cores intensificadas para melhor exprimirem emoção. Em teatro, *expressionismo* designa um estilo de escrita e de representação que põe em destaque o conteúdo emotivo da obra teatral, as reações subjetivas das personagens, e representações simbólicas ou abstratas da realidade. Nos romances e contos, *expressionismo* envolve uma representação do mundo exterior objetivo através de impressões e estados de espírito intensificado das personagens. Em poesia, esta corrente evidencia-se por distorções dos objetos e alterações de idéias; em suma (mas sem inteira precisão), pode representar-se o *expressionismo*, na moderna literatura, como uma distorção deliberada da realidade. In: SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978, p. 197-8.

gritos que fazem com que tenhamos sempre presente o quadro de Edward Munch (1864-1954), “*Der Urschrei*” (O Grito), de 1893, acrescentando em seu comentário que o grotesco e o grito fazem parte do expressionismo.³⁴³

Duarte Ivo Cruz sugere, pois, que os sinais de simbolismo no teatro de Raul Brandão assumem particular destaque, na medida em que permitiu o autor avançar com mais decisão, numa trajetória simbolista mais apurada. Aliás, segundo o crítico, parece ter sido para o teatro que Raul Brandão mais planos reservou, e onde sentiu suas maiores frustrações, ao menos a julgar pela quantidade de títulos que alinhavou — mais de 40, dos quais poucos foram concretizados. O teatro brandoniano, apesar de sua pouca extensão, é, sobretudo, singular e obstinado. Sua temática é o apego a situações de morbidez, de miserabilismo repugnante, ambiente difuso, velado e pavoroso; também os são as cidades que as personagens recolhem para dentro do drama, assumindo um marcado valor simbólico.³⁴⁴

Em outra obra, de 1983, Duarte Ivo Cruz escreve um capítulo dedicado a Raul Brandão no qual insere-o na proto-história do modernismo, como “uma daquelas figuras ímpares, rebeldes a tipologias e classificações que pontuam a evolução do teatro português”.³⁴⁵ O que caracteriza as obras do autor, que mais ou menos marcam a forma e conteúdo, é a irregularidade de estilos, traços de simbolismo, de surrealismo,³⁴⁶ de

³⁴³ BARATA, José Oliveira. *Op. cit.*, p. 330-3.

³⁴⁴ CRUZ, Duarte Ivo. *O simbolismo no teatro português*. Biblioteca Breve, v. 124. Lisboa: Bertrand, 1991, p. 90-1.

³⁴⁵ CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães & Cia, 1983, p. 139.

³⁴⁶ Estilo de arte e de literatura que põe em destaque os aspectos subconscientes ou não racionais da existência humana. A designação de *surrealismo*, termo que significa “acima ou para além da realidade”, foi primeiro dada a um movimento surgido em França, no final da Primeira Guerra Mundial. Alguns pintores e escritores, influenciados pelo freudismo e horrorizados com a brutalidade da guerra, começaram a criar imagens que salientavam efeitos de acaso, numa disposição desordenada, à maneira da seqüência arbitrária em que os acontecimentos se sucedem e das reminiscências que nos ficam dos sonhos. O movimento surrealista, que se cingiu quase só a artistas e escritores franceses, foi um produto do dadaísmo. In: SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, p. 440. O *surrealismo* começou a manifestar-se numa obra escrita em parceria por André Breton e Philippe Soupault, intitulada *Lês champs magnétiques*, de 1920. A trajetória histórica do *surrealismo* teve início em dezembro de 1924, com o lançamento do periódico *La révolution surréaliste*, que inseria o primeiro manifesto elaborado por André Breton, no qual se expunha o programa estético do movimento e se lhe definia o significado em forma de dicionário, “automatismo psíquico puro por cujo intermédio se procura expressar, tanto verbalmente como por escrito ou qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento, com exclusão de todo controle exercido pela razão e à margem de qualquer preocupação estética ou moral”. Baseia-se na realidade superior de certas formas de associação que haviam sido subestimadas, na onipotência do sonho, na atividade desinteressada do pensamento. Tende a provocar a ruína definitiva de todos os outros mecanismos psíquicos, e a suplantá-los na solução dos principais problemas da vida. Cf. MOISÉS, Massaud. *Op. cit.*, p. 485.

existencialismo, apesar de certo peso naturalista; e ainda, a constante repetição de temas com a mesma problemática. Conforme Ivo Cruz, o fator dominante e essencial do teatro brandoniano “encontra-se na frustração trágica de todas aquelas existências falhadas. Poderosos ou humildes, frios ou agasalhados, fartos ou famintos, estes seres humanos de Raul Brandão erraram nas suas vidas, e arrastaram-se numa mediocridade sem sentido”.³⁴⁷ Este é o ponto crucial deste teatro, e a partir dele, em conformidade com a atitude assumida, vai-se desenvolvendo a dinâmica de cada peça; ou seja, a ação se desencadeia, por parte dos personagens principais, após a conscientização do seu erro existencial. A verdade singular e trágica dos dramas brandonianos, conforme a descreveu Ivo Cruz, compele leitor ou espectador, inevitavelmente, a refletir sobre a urgência de uma vida nova, esperançosa, confiante e consciente; nesse sentido, por mais que concluam que “foi tudo inútil”, são essas peças bem positivas. Para o crítico, também está longe de ser inútil o encontro de Raul Brandão com o teatro, pois “a obra de arte é determinada pelo seu efeito resultante da comunicação”, de modo que, percorrendo suas obras, “encontramos bons e maus momentos, figuras verossímeis e outras convencionais, cenas mais ou menos sólidas. O realismo pesado surge ao lado do lirismo maior, e a estética naturalista, aliás, tantas vezes interrompida (como no personagem Avejão, que João Pedro de Andrade considera surrealista),³⁴⁸ essa estética às vezes ultrapassada não obsta à ressonância poética, simbólica, e à contemporaneidade geral da dramaturgia. São razões de sobra para colocarmos Raul Brandão nas primeiras linhas do teatro português”.³⁴⁹

O teatro de Raul Brandão, quando comentado por Luciana Stegagno-Picchio, é considerado de cunho existencialista, e segundo declara, nosso autor está bem longe do lúcido cerebralismo de Fernando Pessoa e daquela sua fria e por vezes ambígua distância em relação às coisas, nas quais, muito pelo contrário, Raul Brandão mergulha, como na vida, com a paixão do apóstolo e do revolucionário. Luciana Stegagno-Picchio identifica o epicentro do drama constante na obra brandoniana: “a dor”. Não essa dor abstrata e metafísica que também podia constituir a mola de Fernando Pessoa, mas o sofrimento individual de cada homem, exemplificado nas mais violentas expressões. Raul Brandão é

³⁴⁷ CRUZ, Duarte Ivo. *Op. cit.*, p. 141.

³⁴⁸ ANDRADE, João Pedro. *Raul Brandão: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1963, p. 224.

³⁴⁹ CRUZ, Duarte Ivo. *Op. cit.*, p. 140-43.

o poeta dos hospitais, dos cárceres, dos casebres. A sua piedade missionária e revoltada não recua em face do delito, da loucura, da blasfêmia; e o seu universo, em que o grotesco dá o braço ao sublime, é povoado de miseráveis, de disformes e alucinados.

Conforme relata Luciana Stegagno-Picchio, a obra brandoniana nasce sob o signo do simbolismo. Mas há de receber outras influências, por exemplo, a influência freudiana, “todos os dias descubro em mim um subterrâneo mais profundo”, bem como a dos ficcionistas russos, Dostoievski (1821-1881) e Gorki (1868-1936), ao lado de Alan Poe (1809-1849) e de Ernest T. A. Hoffmann (1776-1822); por fim, as leituras do *Evangelho* e do *Capital* (K. Marx), que irmanavam como textos revolucionários. Para a escritora, toda a temática dos anos de 1920, a concepção de vida como farsa trágica, e o filosofismo dissolvente, despontando na Itália, Pirandello, e na Alemanha, conduzindo ao expressionismo, se encontram já nos dramas brandonianos dolorosamente grotescos, nos quais a gargalhada irrompe do escárnio e cheira a vômito, de modo que, apesar de tudo, merece este teatro ser chamado “existencial” e “avant la lettre” como assim o foi, qualificativo que lhe resume as intenções mais que os resultados.³⁵⁰

Para Isabel Pascoal, Raul Brandão é uma figura inédita e isolada na literatura portuguesa, pois se afastou da linha naturalista dominante à época e propôs uma problemática existencial, inteiramente inabitual naquele momento; o conflito básico do seu teatro é o mesmo da ficção: a oposição irreduzível entre existência e vida, sendo a existência submetida à obediência às regras sociais e morais, e a vida, “essa outra coisa, feita de desgraça, dor e sonho” (*O gebo e a sombra*), que exige a marginalização do indivíduo e a transgressão anárquica da lei.³⁵¹ Segundo a autora, as personagens são confinadas a uma solidão aflitiva, seres simultaneamente trágicos e grotescos lembrando as de Tchekhov (1860-1904), nos seus monólogos interiores. A fala de Raul Brandão repercute como o protesto de um homem humilhado perante a injustiça do mundo, que reage fundamentalmente como Ibsen (1828-1906), apoiado no intimismo e na sátira de Tchekhov, e imbuído do sentimento de miséria, e da meditação metafísica sobre o destino humano, tal como Dostoievski. De acordo com Isabel Pascoal, as peças abordam a temática do teatro dos anos 20: a vida como farsa trágica, a descoberta da duplicidade do

³⁵⁰ STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História do teatro português*. 2ª edição. Lisboa: Portugalia, 1969, p. 309-12.

³⁵¹ PASCOAL, Isabel. Introdução. In: BRANDÃO, Raul. *Os pescadores*. Lisboa: Ulisseia, 1995, p. 24.

indivíduo e dos diversos planos da consciência, a divisão entre o “eu” social e o “eu” individual.³⁵²

Como pudemos observar, um núcleo de primeira linha de intelectuais do século XX se debruçou sobre a obra de Raul Brandão; primeiramente, figuras como Guerra Junqueiro, Câmara Reys, José Régio, João Gaspar Simões e Vitorino Nemésio. Mais tarde, Luiz Francisco Rebello, Álvaro Manuel Machado, Ivo Duarte Cruz, Luciana Stegagno-Picchio, apontaram suas setas críticas para os mesmos pontos de vista predominantes.

Raul Brandão inicia no realismo,³⁵³ mas certamente transpassa e renova-se dentro de outros movimentos literários, o que lhe confere o reconhecido caráter de escritor original e de vanguarda. Inovador do romance e da ficção, precursor do *noveauroman*, visionário do grotesco, que via dramas e conflitos em tudo, e que impregnava de poesia tanto o drama quanto a prosa. Raul Brandão é figura ímpar, um artista avesso à tipologia e classificações. Sem dúvida, contribuiu para a evolução do teatro e modernismo português, com seu teatro e prosa que primam pela irregularidade de estilos, mesclando traços de simbolismo, surrealismo e existencialismo, com certo peso naturalista. O teatro e a prosa de Brandão são trabalhos reflexivos, que convidam à reflexão mantendo sempre o mesmo conflito básico entre existência X vida, tanto no teatro quanto na ficção. A existência é regida pela obediência às regras sociais e morais, e a vida exige marginalização do indivíduo e transgressão anárquica da lei, ou seja, a angústia contida no abismo entre a vida vivida e a vida não vivida, apenas sonhada.

³⁵² PASCOAL, Isabel. *Op. cit.*, p. 25.

³⁵³ Teoria da escrita literária segundo a qual esta deve descrever os aspectos da vida corrente numa forma direta e objetiva, de modo a retratar a vida tal como ela é, com descrições minuciosas da vida cotidiana. Genericamente, designa toda tendência estética centrada no “real”, entendido como a soma dos objetos e seres que compõem o mundo concreto. Nesse caso, é possível entrever a existência de escritores realistas desde sempre. Entretanto, como movimento, ou moda, vigente na segunda metade do século XIX, é que o realismo deve ser focalizado. As suas origens situam-se na França e nas artes plásticas: antes que os literatos, os pintores reagiram violentamente contra o romantismo, a pintura idealista e imaginativa, não raro feita de memória. E nessa reação se divisa a primeira característica do realismo [...] A arte literária, absorvendo ensaios de positividade científica, voltou-se agressivamente contra o romantismo: rechaçavam a metafísica e a teologia, em favor de uma visão científica da realidade. Encaravam a obra de arte como utensílio, arma de combate, a serviço da metamorfose do mundo e da sociedade, um autêntico laboratório, em defesa da causa social. O realismo se confunde, em vários passos, com o naturalismo: este segue-o cronologicamente e amplifica-lhe as características fundamentais; todo naturalista é realista, mas nem todo realista é naturalista. Cf. MOISÉS, Massaud. *Op. cit.*, p. 427-429.

5.2. O juízo literário do teatro valle-inclaniano

É comum notarmos disparidades nas recepções críticas ao drama inovador de Valle-Inclán. Em seu conjunto de obras, com raras exceções, a maioria foi recebida com pouco caso e incompreensão por seus contemporâneos. Parece-nos até que o autor já intuía tal destino quando falou de sua obra inovadora, como algo ainda misterioso e enigmático: “Y el poeta ha de esperar siempre en un día lejano, donde su verso enigmático sea como dinamite de luz para otras almas de cuyos sentimientos y emociones sólo há sido precursor”.³⁵⁴ Como grande representante do modernismo, fundamentando suas criações em uma linguagem sonora e expressiva, distanciando-se do convencional, Valle atraiu e interessou o leitor com o passar dos tempos, chegando a ser considerado cânone da literatura espanhola. Sua modernidade é incontestável, a exemplo do que demonstram as reedições de seus textos, freqüentes montagens de suas obras, constantes referências a sua produção literária por escritores contemporâneos e pela crítica especializada, aumentando mais e mais em número e em qualidade o interesse e o estudo pelo teatro valle-inclaniano.

Sendo um dos grandes expoentes da “Generación del 98”, o ciclo literário mais importante depois do “Siglo de Oro” espanhol, Valle-Inclán foi considerado o mais desafortunado entre todos. Em 1934, dois anos antes de sua morte, seus companheiros de geração mais destacados já haviam ingressado na “Real Academia”: Unamuno, Azorín, Maeztu, Benavente, Antonio Machado e Pio Baroja. Muitas vezes se levantaram pedindo o ingresso de Valle na Academia. Em entrevista concedida para *La esfera*, em 1927, Valle declarou que não buscava ser acadêmico porque a Academia, com seu espírito e normas, anula o que existe de liberdade e rebeldia. Pouco mais tarde, já com 68 anos em 1934, ele mesmo responde à sua pergunta sobre a imortalidade:

³⁵⁴ VALLE-INCLÁN, Ramón Del. La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales. In: RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.) *Ramón María del Valle-Inclán. Taller de investigaciones valle-inclanianas*. Madrid: Eneida, 2000, p. 11.

*El que ni com ironia ni sin ella puede ser inmortal en el sentido de individuo de la Academia, soy yo, heterodoxo incorregible, rebelde por naturaleza, innovador por convencimiento.*³⁵⁵

No mês de sua morte, o escritor Pedro Salinas escreveu um ensaio intitulado: “Valle-Inclán visto por sus coetáneos”, utilizando recortes de jornais, comentou sobre a grande diferença de tratamento e estudos sobre Valle. Informa-nos que naquela oportunidade, havia extensa bibliografia e livros que versavam sobre Benavente, Azorín, Unamuno e Baroja, mas relativamente a Valle-Inclán, apenas alguns artigos ocasionais e poucos ensaios dispersos. Sua morte provocou em Espanha uma corrida alvoroçada por informações a seu respeito. Na ocasião, a imprensa em geral recolheu juízos e opiniões de quase todos os escritores contemporâneos, aos quais faremos a devida referência, juntando-lhe os depoimentos e o juízo crítico dos grandes escritores e amigos de Valle à época.

Jacinto Benavente, já agraciado com o Nobel de Literatura em 1922, emitiu sua opinião sobre Valle numa entrevista publicada no jornal *La voz*, em 8 de janeiro de 1936, dois dias após a morte do autor. Para Benavente, Valle era tido como “un extraordinario temperamento de autor dramático. Ninguna de sus obras ha tenido larga duración en los carteles, ni un éxito popular. Pero era un gran autor dramático”. Pío Baroja e Azorín opinaram brevemente na revista *Estampa*, publicada em 11 de janeiro: Baroja se lembra da pobreza em que vivia Valle e Azorín fala de sua chegada a Madri e do fracasso com seu primeiro livro publicado na corte, *Epitalamio*, não aceito por nenhuma livraria.³⁵⁶ Mais tarde, em outro artigo, lembrando as obras de Valle, Jacinto Benavente disse que não o classificava como romancista, “porque Valle-Inclán es más que romancista: es todo. Sería empequeñecer a Valle-Inclán clasificarle en un género determinado. Era de esos espíritus excelso de tan alta calidad en quien lo de menos es la actividad en que se manifiesten”.³⁵⁷

³⁵⁵ DOUGHERTY, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos (Espiral), 1982, p. 180-181, 271. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Op. cit.*, p. 148-151.

³⁵⁶ SALINAS, Pedro. *Literatura española siglo XX*. México: Editorial Séneca, s./d., p. 163-64.

³⁵⁷ BENAVENTE, Jacinto. Artigo. In: GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. Prólogo. *Don Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1971, p. 37.

Conta-nos Pedro Salinas que se publicou em 8 de janeiro, no diário *ABC*, denso artigo de Ramiro de Maeztu a respeito de Valle, enaltecendo o autor, sua obra e influência: “la persona era esencialmente la de un inmenso actor... a quien el mundo entero servía de escenario”, Maeztu estava certo que “ni en Paris, ni en Berlín, ni en Londres, ni en Nueva York, se ha visto en los tiempos modernos nada semejante a Valle-Inclán”, tampouco se encontraria algo como a fórmula encontrada no esperpento: “el aspecto negativo del mundo, el baile visto por un sordo, la religión examinada por un escéptico”. Maeztu reconheceu, depois de incansáveis afirmações de Valle, que o essencial na literatura é o estilo “que, a partir de Valle-Inclán, los escritores se cuidan de la manera de escribir más de lo que antes era usual”. Em resumo, deixa claro em seu ponto de vista que, tanto para o bem quanto para o mal, Valle representa o Góngora de seu tempo.³⁵⁸

Foi na entrevista publicada pelo *Ahora*, em 29 de janeiro do mesmo ano, que Miguel de Unamuno discursou sobre Valle, tendo como ponto de partida uma de suas idéias favoritas, que assim ficou registrada: Foi Valle-Inclán mais ator que autor? Para Unamuno, o autor foi o ator de si mesmo, “vivió, esto es, se hizo, en escena. Su vida más que sueño fue farándula” e, referindo-se ao autor como orador da língua espanhola, explica-se Unamuno: “Valle-Inclán se hizo con la materia del lenguaje de su pueblo y de los pueblos con que convivió, una propiedad, idioma, suya, un lenguaje personal e individual. Y como le servía en su vida cotidiana, en su conversación, era su dialecto, la lengua de sus diálogos”. Durante sua carreira literária, Valle supriu-se do galego, do castelhano, da abundância de termos populares espanhóis e latino-americanos para o enriquecimento lingüístico de sua obra; seus trabalhos não eram líricos nem épicos, e sim dramáticos, entremeados com trechos tragicômicos. Segundo Unamuno, o autor carecia de intimidade lírica e grandiloqüência épica, seus textos exprimiam: “lengua de escenario, y no pocas veces de escenario callejero. ¡Cómo estalla en sus *Esperpentos!*”³⁵⁹

Também Antonio Machado se refere a Valle como orador da língua e da arte espanhola da seguinte forma: “Si dijéramos que nadie ha escrito en castellano hasta nuestros días de modo tan perfecto y acabado como don Ramón Del Valle-Inclán, sentiríamos una afirmación sobrado rotunda, y diríamos, no obstante, una gran verdad.

³⁵⁸ SALINAS, Pedro. *Op. cit.*, p. 165-66.

³⁵⁹ SALINAS, Pedro. *Literatura española siglo XX*. México: Editorial Séneca, s./d., p. 166-68.

Don Ramón del Valle-Inclán se planteó la forma literaria como un problema que rebasaba los límites del arte”.³⁶⁰ Segundo Fernández Almagro, a obra literária de Valle possui um estilo cuja virtude não se traduz pelo mero jogo das palavras. Ao contrário, é um estilo que reverbera na superfície da expressão, mas que tem sua raiz e motivos edificados a partir de “un concepto poético del mundo y de la vida, y de la función que al interpretar uno y otra parte cumple el arte”.³⁶¹

Na maioria dos estudos relativos a Valle, observa-se que, referindo-se ao marco divisório de sua obra, nas citações destacam-se: o ano de 1916 quando publicou *La lámpara maravillosa*, livro sob a inspiração de Ruben Darío em que sintetizou sua estética modernista e, no mesmo ano, o suposto vôo noturno sobre as trincheiras da Primeira Guerra. Assim sendo, 1920, o ano milagroso, passou a ser citado por todos críticos como o ano do salto qualitativo e quantitativo na obra de Valle, situando-lhe dentro da vanguarda literária. A partir deste momento, tem início o que os críticos chamam de “segunda época” de Valle-Inclán, que opera uma brusca mudança em sua arte. Surgiram, então, os subtítulos genéricos, constantes tanto em sua estética como no teatro: *tragicomedia, farsa italiana, farsa sentimental y grotesca, esperpento, auto para siluetas, melodramas para marionetas* etc., que proporcionaram vida na tensão entre elementos dispares, tensões estas que Valle harmonizou em cada caso, a uma categoria estética superior, adotando como vimos, o distanciamento, a imparcialidade sobre suas criações. E segundo os estudiosos, admite-se que tal domínio transformou seu drama numa das mais originais e valiosas contribuições do teatro espanhol do século XX para a história do teatro universal: “es un teatro nada convencional, su dramaturgia se basa en las emociones que genera la acción, en la plasticidad y en la visualidad de cada escena antes que en conceptos teatrales clásicos. De esta forma, sus acotaciones son brillantísimas, literarias y casi cinematográficas por su dinamismo y los cambios de escenario múltiples. Evidentemente, se trata de una dramaturgia muy difícil de representar en aquellos momentos, pero no irrepresentable. El escritor, consciente de las limitaciones técnicas de

³⁶⁰ MACHADO, Antonio. Artigo. In: GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. Prólogo. *Don Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1971, p. 39.

³⁶¹ FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid: Ed. Nacional, 1943, p. 91. In: GUERRERO, Obulia. *Valle-Inclán y el novecientos*. Madrid: Editorial Magisterio Español S. A., 1977, p. 22.

los teatros, los actores y el público buscará alternativas a las soluciones que le ofrece la escena comercial, en sintonía con la vanguardia teatral del momento”.³⁶²

Segundo Francisco Ruiz, o teatro de Valle-Inclán é considerado uma das mais extraordinárias aventuras do teatro europeu, evidentemente, o de mais radical e absoluta originalidade no teatro espanhol do século XX. A maioria da crítica é unânime em dizer que, desde o “Siglo del Oro”, não houve em Espanha uma criação teatral de tão poderosa força, de tanta novidade em forma e significado como a dramaturgia de Valle. Esta dramaturgia é considerada um autêntico ato revolucionário da história do teatro contemporâneo e até mesmo a “invención de un teatro”, influenciando os novos rumos da dramaturgia espanhola.³⁶³

Em conferência proferida em 1986, ano do cinquentenário da morte de Valle, Francisco Ruiz Ramón abordou o seguinte tema: “El Esperpento: ¿teatro para el futuro?” Situou a obra esperpêntica de Valle com a maior dentro da história das formas dramáticas do teatro europeu do século XX, das peças surgidas desde Alfred Jarry a Bertolt Brecht, e desde Artaud a Ionesco e Samuel Beckett, criadas também como resposta a uma necessidade de ruptura com as chamadas dramaturgias “de la apariencia”, ou “de la ilusión” do chamado realismo burguês. O esperpento, como forma de representação da realidade, é que mais longe foi no empenho de: “expresar simultáneamente, no alternada o sucesivamente, la condición a la vez grotesca y trágica de la existencia histórica del individuo-en-su-sociedad”. Francisco Ruiz Ramón considera o esperpento como um “eslabón”, o elo perdido entre Jarry e Brecht, entre Jarry e Artaud, entre Jarry e Ionesco, entre “teatro patafísico”, “teatro épico”, “teatro de la crueldade” e “teatro del absurdo”.³⁶⁴

Valle é considerado um dos maiores artistas do modernismo espanhol, pois supera esta etapa para gerar a mais nova concepção de todos os gêneros literários: o esperpento. Além disso, destaca-se como inovador no teatro espanhol por sua estrutura proposta no começo do século XX, qualitativamente distinta do que oferecia o teatro comercial de sua época. Valle recorre aos grandes dramaturgos espanhóis do final do século XVI e princípios do XVII, tais como Lope de Vega (1562-1635), Tirso de Molina

³⁶² RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.) *Op. cit.*, p. 40-41.

³⁶³ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 10ª edição. Madrid: Cátedra, 1995, p. 93.

³⁶⁴ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*. Cátedra de Teatro. Murcia: Universidad de Murcia, 1988, p. 155-56.

(1571?-1648) e Calderón de la Barca (1600-1681), que se preocupavam com a estrutura do drama dividido em três atos: apresentação da trama, o nó dramático e o desenlace. Valle distancia-se cada vez mais de seus contemporâneos, pois além da estrutura tradicional, utiliza cenas curtas e independentes, provocando evidente ruptura com os dramaturgos de sua época e anteriores.³⁶⁵

A arte de Valle triunfa tanto pelo aspecto histórico quanto pela originalidade teatral, porque é verdade o que dissera Pérez de Ayala: “toda la obra de Valle está concebida *sub specie theatri*”. De acordo com o prólogo³⁶⁶ de Gómez de la Serna, no início da década de 70, a obra teatral de Valle deveria ser o espelho, onde deveria buscar reflexo, direção e luz o teatro espanhol contemporâneo, estancado tristemente na comédia pseudo-realista de costumes, que em vão pretende alimentar o teatro com temas políticos manipulados pela censura do “famoso telón de acero”. Valle não fazia comédia burguesa de costumes, nem dramas comuns, nem sainete; Valle no teatro veio para revolucionar a maneira espanhola de seu tempo e buscava por caminhos difíceis uma invenção representadora dos temas e das formas de expressão artística.

Segundo o juízo de Gómez de la Serna, o teatro de Valle responde ao ideal estático, plástico e apolíneo do teatro grego original; seus personagens são derivados das *personas* da tragédia grega, máscaras e não caracteres, que encarnam tipos representativos e não indivíduos. Valle habitualmente socorre arquétipos sobre os quais o destino sopra seu vento misterioso e eterno. Seus temas são retirados da articulação do destino de um personagem de âmbito coletivo com a comunidade a qual vive, aludindo a estados ou situações normais. Como na tragédia grega clássica, que não copia dos homens e sim da prática da vida, já o disse Aristóteles, os personagens esperpênticos de Valle são modelos de indignidade humana que se formam no vício, na maldade, na ambição, na egolatria, na soberbia e no desamor ao próximo. No entanto, Valle não foi compreendido, virou caso “que hace geometría con el español”. Para Gómez de la Serna, tentaram encaixá-lo no modernismo de origem ítalo-francês — o escritor menos classificável e o mais espanhol de todos os artistas de seu tempo. Não souberam ouvi-lo, não entenderam a fecundíssima e original estrutura de seu teatro, não entenderam seu sentido moral, indo muito mais

³⁶⁵ EDWARDS, Gwynne. *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Gredos, 1980, p. 82-83.

³⁶⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. Prólogo. In: *Don Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1971, p. 26-27.

além que seus companheiros da ousada Geração de 98, que “ni alumbraron la raíz de su literatura, enterrada en lo más hondo y genuino del genio de España”.³⁶⁷

A obra esperpêntica de Valle tem como objetivo obrigar-nos a observar a conduta humana, sendo que todas apresentam algumas características básicas em comum. Primeiramente, uma visão crítica e exagerada da realidade espanhola (rural, urbana, plebéia, aristocrática, contemporânea e histórica), que procurava degradar; depois faz referências claras a princípios ideológicos, político-sociais de tipo revolucionário, terminando com ataques frontais aos inimigos declarados do povo: reis, aristocratas, sacerdotes, oficiais do exército, policiais, políticos conservadores e burgueses. Ainda, segundo Gerald Brown: “el elemento más importante que da unidad a toda la obra de Valle-Inclán es el asombroso empleo que hace del lenguaje”. Da mesma forma que se propunha a romper com a realidade em pedaços para depois remontá-la como obra de arte e completamente diferente ao original, Valle utiliza uma gama de recursos lingüísticos e, ao misturá-los, consegue atingir inimitável instrumento de expressão pessoal. Seu estilo literário funde grande diversidade de expressões lingüísticas: gírias usadas nas ruas de Madri, americanismos, galego popular, expressões da alta sociedade, linguagem dos ciganos e delinqüentes, metáfora poética e seus próprios neologismos. Suas obras estão atraindo a atenção como contribuições que são de primeira ordem à moderna literatura européia, porém, vale a pena ressaltar, a obra valle-inclaniana, preocupada com “el sentido trágico de la vida española”, faz com que sua maior parte seja praticamente intraduzível, pois talvez muito se perdesse na língua de outra cultura.³⁶⁸

Em seus estudos sobre o teatro espanhol, Urszula Aszyk menciona Valle e sua teoria esperpêntica, passando por Artaud com o “teatro da crueldade”, além do poeta e pintor polonês Witkiewicz (1885-1939) e sua teoria da Forma Pura, como os fundadores dos princípios estético-formais do “Teatro do Absurdo” e os precursores do teatro de vanguarda europeu. Mesmo não sendo considerados dramaturgos ou teóricos de teatro (muito pelo contrário, suas obras eram definidas como “irrepresentables”), ganharam fama de uma “expresión de locura” ou “alucinación de drogadicto”. Em comum, eles abominavam o teatro burguês e realista da época, comumente limitado a mostrar cenas da

³⁶⁷ GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. Prólogo. In: *Don Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1971, p. 28-35.

³⁶⁸ BROWN, Gerald G. *Historia de la literatura española. El siglo XX (Del 98 a la Guerra Civil)*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000, p. 63-75.

vida íntima de algum fantoche; não desculpavam injustiças sociais nem políticas. Os três manifestavam seu desagrado com a realidade através de suas obras, aproximavam-se da pintura negra de Goya ao nível de criarem uma visão do mundo em deformação grotesca, que segundo a autora confirma a tese: “de que las visiones del mundo no son nunca sólo personales, sino en lo substancial colectivas, determinadas por un momento histórico dado”. Apesar do aspecto individual das teorias de Witkiewicz, Artaud e Valle, seus modelos nascem em parte do descontentamento com a realidade e o teatro daquela época, e o anseio pela mudança, renovação e regeneração. Os autores mencionados pareciam acreditar, na possibilidade de influenciar na realidade: teatral, social, cultural, política, através do teatro, destruindo os modelos convencionais; segundo Urszula Aszyk, “Con este propósito buscan nuevos recursos estéticos, originales y eficaces. Los tres señalan, como paradigma estético del nuevo teatro, la deformación grotesca”.³⁶⁹

Em relação à classificação do drama valle-inclaniano, se “¿Son o no son verdadero teatro?”, Manuel Bermejo Marcos afirma que suas obras, por apresentarem tantas diferenças com o chamado teatro tradicional, representavam sérios problemas de categorização para os críticos mais intransigentes, pois, de acordo com o crítico, o teatro de Valle, e toda sua obra, “está hecho de libertad y voluntad de belleza; nada le arredra y ante ningún problema se detiene. Sirviéndose de técnicas cinematográficas — anticipándose a ellas, a veces —, dotó al arte teatral de unas posibilidades expresivas de las que carecía antes que él. No es el teatro poético de los modernistas aquel callejón sin salida de los dramas histórico-gloriosos (...), sino un teatro absolutamente libre el que Valle intentó”. O teatro valle-inclaniano é um teatro livre, sem travas nem obstáculos em sua concepção; e atualmente mesmo depois de tanto tempo sua peças são consideradas como “lo mejor y más bello del drama europeo actual”. Segundo a visão de Manuel Bermejo, nosso autor parece ter se antecipado à definição do teatro elaborada por García Lorca em 1936, ano do seu assassinato e da morte de Valle, quando disse: “El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera”.³⁷⁰ Ainda, segundo o crítico, Valle “nos hace volver la cabeza atrás para buscar la luz que nos guíe”. E esta é uma de suas grandes virtudes: o uso que este fez da

³⁶⁹ ASZYK, Urszula. *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsóvia: Universidade de Varsóvia, 1995, p. 63-72.

³⁷⁰ GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. 2ª edição. Madrid: Aguilar, 1955, p. 1635. In: BERMEJO MARCOS, Manuel. *Valle-Inclán: Introducción a su obra*. Salamanca: Anaya, 1971, p. 117.

História. Dessa maneira, Valle espelhava-se no passado para iluminar e explicar o porquê de muitas coisas do presente, ensinando lições que deveriam ser aprendidas para a construção de um futuro melhor.³⁷¹

Na Espanha de Valle abundaram os empresários conservadores, os críticos imbuídos de um espírito tradicional de literatura social e de concepção naturalista, que se espantaram com as obras de Valle. Reacionários em questão de estética, estes homens foram incapazes de compreender os experimentos de Valle e suas inovações teatrais, expressavam abertamente sua antipatia pelo autor. Segundo Cardona e Zahareas o teatro de Valle foi chamado de excêntrico; sua arte pura e cuidadosa de irresponsável, sua realidade grotesca consideravam literatura sensacionalista, seus experimentos lingüísticos como se fossem distorções artificiosas. Vários críticos se ocuparam em documentar, em vez de discutir, o conteúdo social de sua obra. No entanto, hoje diversas obras importantes de Valle vêm sendo estudadas; pois, de acordo com Cardona e Zahareas está ocorrendo uma valorização do “absurdo” e sua conexão com a crítica social presente, principalmente, nos esperpentos. Mesmo não sendo valorizado como o de Brecht, o teatro de Valle, também baseado no distanciamento teatral, deveria ser para os europeus “un modelo de forma en que había que cambiar no solo en el contenido histórico (político, social, literário, psicológico) del arte dramático, sino también su mismo aparato productivo”.³⁷²

De acordo Speratti-Piñero, Valle como um bom filho do final do século XIX foi atraído pelo esotérico e pelo irracional: “Era quimérico, soñador y aficionado a los cuentos de brujas y a las doctrinas teosóficas. En su obra nos ha dejado abundantísimas muestras de la fascinación que sobre él ejercen los fenómenos sobrenaturales y la cabala”.³⁷³

O fracasso das peças de Valle (em vida e após sua morte) e a indiferença oficial no período da ditadura de Francisco Franco impediram durante muito tempo um conhecimento mais profundo da vida e da obra do autor, propiciando interpretações superficiais e tendenciosas. No entanto, nas últimas décadas esta situação se reverteu;

³⁷¹ BERMEJO MARCOS, Manuel. *Valle-Inclán: Introducción a su obra*. Salamanca: Anaya, 1971, p. 116, 138-139 e 166.

³⁷² CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N. *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia, 1987, p. 9, 20-21.

³⁷³ SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana. *El ocultismo en Valle-Inclán*. London: Tamesis Books, 1974. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 605.

com seus esperpentos, atualmente, Valle é considerado “un escritor extraordinariamente comprometido con la realidad de su tiempo”, sua valorização desperta hoje um grande interesse por parte de leitores e críticos. Seus dramas, contrariamente ao passado, hoje são representados em todo mundo “y se reconoce unánimemente como uno de los máximos renovadores del teatro mundial”. E segundo Jiménez e Cáceres, nas obras de Valle, independente do gênero, o que mais as caracterizam “es el cuidado extremo de la forma, la especialísima atención que presta a las palabras en si misma, como secuencia fónica y como juego conceptual. En esa decidida voluntad de estilo radica la brillantez y actualidad de sus textos”.³⁷⁴

Atualmente, em pleno início do século XXI, felizmente já se pode observar em livros de história e crítica da literatura espanhola o registro de um fato inquestionável: o reconhecimento da qualidade e significação da obra literária de Valle. Neste quesito, cumpre registrar o que escreveu Aznar Soler: “sin pasión que Valle-Inclán, un escritor manco como Cervantes, interesa infinitamente más hoy en día que cualquier otro escritor español de su época y que es ya no sólo clásico de nuestra literatura contemporánea sino también, sin duda, el más complejo y apasionante escritor español del siglo XX”. O crítico ainda destaca a complexidade estética e a radical modernidade de Valle numa perspectiva atual, qualidades originárias de sua pertinácia em busca do original e inovador, da vontade de manipular a tradição para criar uma obra pessoal e intransferível. E reafirma, por fim, sobre o progresso irreversível que vem tomando o reconhecimento internacional da qualidade dramática do teatro Valle-inclaniano: “La modernidad dramática de Valle-Inclán es hoy, sin embargo, un hecho objetivo y reconocido internacionalmente”.³⁷⁵

³⁷⁴ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Op. cit.*, p. 762-763.

³⁷⁵ AZNAR SOLER, Manuel. *Ramón del Valle-Inclán*. In: RICO, Francisco. (Org.) *Historia y crítica de la literatura española*. 6/1 Modernismo y 98, primer suplemento. Barcelona: Crítica, 2001, p. 259, 268 e 270.

Capítulo 6

ANÁLISE COMPARATIVA

*El teatro ha de conmover a los hombres o divertirles; es igual. Pero si se trata de crear un teatro español, hay que esperar a que esos intérpretes, viciados por un teatro de camilla casera, se acaben. Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo...*³⁷⁶

*Detesto o teatro francês – detesto o teatro em frases, que os nossos actores para aí representam, como se soubessem o que esse teatro vale como equilíbrio e arte. Acho-o artificial e inútil. Artificial, porque a essa arte, para mim, lhe falta humanidade e grandeza; inútil, porque ele, em geral, não se apercebeu ainda que caminhamos vertiginosamente para um mundo novo, que se está a gerar no tumulto e na dor da nossa época.*³⁷⁷

Era preciso renovar a arte ou a sociedade da época. Estas duas epígrafes críticas apresentam por si só a tonalidade da insatisfação de nossos autores que compartilhavam a mesma impressão, como vimos previamente, em relação à decadência da literatura dramática que assolava Espanha e Portugal. Em diversas manifestações e protestos, Valle e Brandão foram cúmplices em expor a insatisfação com o que não se fazia pelo teatro ibérico em geral. Lutaram com ímpeto por um teatro radicalmente novo para todas as classes sociais, um teatro dinâmico, com identidade nacional, bons atores e literatura dramática envolvente: “O teatro aborrece e irrita. [...] é uma coisa complicada e embirrenta [...] Em cena devem estar corações a bater, almas, cérebros a pensar — e mais nada. Quando se decidirem a meter no palco a Vida e a deitar à rua as coisas empalhadas que lá têm dentro — terão público. Assim não, creiam-no. Isso que para aí se representa

³⁷⁶ VALLE-INCLÁN, Ramón Del. Entrevista realizada para *Luz* em Madri, 23 de novembro de 1933. In: *Entrevistas*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 421.

³⁷⁷ BRANDÃO, Raul. *Teatro & Letras*, Agosto de 1925 (texto reproduzido com o título “Teatro”, em *Claridade*, 1929). In: *Jesus Cristo em Lisboa*. Lisboa: Veja, Coleção: Mnésis, 1984, p. 191.

nem faz pensar, nem rir, nem chorar: irrita.”.³⁷⁸ Nesta passagem crítica publicada no *Correio de Manhã* em 1985, Brandão já expunha as definições de seu futuro teatro e condenava o modelo arcaico que se praticava à época. A mesma indignação sentia Valle e, no ano da publicação de *Jesus Cristo em Lisboa* (1927), já consagrado e supostamente escrevendo alguma peça para a nova temporada teatral, responde com irreverência a uma questão de praxe em entrevista: “– ¿Por qué no escribe usted para el teatro? No he escrito nunca ni escribiré para los cómicos españoles [...] no saben todavía hablar. Balbucean. Y mientras no hay alguno que no sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos”.³⁷⁹

Tal indignação de ambos somava-se às vozes do meio intelectual português e espanhol — formado por escritores, pensadores e artistas despojados que coincidiam quanto ao julgamento da “crise teatral” e a necessidade de revonovação. Crise esta paradoxal, pois em Madri nas temporadas teatrais, tomando como exemplo algumas cifras, eram apresentados aproximadamente 1000 espetáculos por mês, dos quais 30 deles poderiam ser estréias. Segundo muitos empresários e autores que se enquadravam ao gosto burguês, em termos comerciais, o teatro representava, com larga margem de diferença, a atividade literária mais bem remunerada. Estes negavam com firmeza, portanto, a existência de tal crise. Jacinto Benavente, respeitadíssimo dramaturgo daquela época e já agraciado com o Prêmio Nobel, afirmou em uma entrevista que a questão da crise era repetitiva e sem sentido:

*En mis tiempos, hace veinte años, se opinaba lo mismo. Pero en mis tiempos no ganábamos lo que se gana hoy, a pesar de la crisis. Porque hay más Compañías y más público (...) Y tampoco hubo como ahora tantos teatros.*³⁸⁰

Outros autores também participaram de tal entrevista, entre eles aqueles não apreciados pelo público ou que não tiveram suas obras representadas, e suas opiniões eram bem diferentes. Parecia evidente a existência de uma crise no teatro, mas de ordem artística. Crise não reconhecida por quem defendia apenas o lado comercial, porém muito

³⁷⁸ BRANDÃO, R. *Teatro e atores*. In: BRANDÃO, R. *Teatro*. Lisboa: Comunicações, 1986, p. 173-175.

³⁷⁹ VALLE-INCLÁN, Ramón del. Entrevista realizada para *ABC*, em Madri, 23 de junho de 1927. In: *Entrevistas*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 224.

³⁸⁰ NAVAS, Federico. *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro*. El Escorial: Imprenta del Real Monasterio de El Escorial, 1928, p. 4. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Canonización y público, el teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1998, p. 27.

combatida pela intelectualidade e, como sublinhamos, pelos depoimentos prévios concedidos por Valle e Brandão. Nossos dramaturgos enxergavam com clareza a diferença entre o “teatro como arte”, renovador e transformador, de um lado; e de outro, o “teatro como indústria”, teatro comercial, preocupado com os benefícios econômicos e sustentado pela pequena burguesia que, despreocupada intelectualmente, buscava o entretenimento do teatro apenas como distração.

O fato é que a nova burguesia industrial formada após a Primeira Guerra Mundial era o público que sustentava o teatro, que pagava, ordenava e impunha os seus gostos “artísticos”. Tal como hoje, o critério usado para identificar o êxito de uma obra e a consagração de um autor, já naquela época tratava-se do que efetivamente rendesse mais dinheiro. Em suma, Valle, Brandão e outros artistas autênticos da época que aspiravam transformar a estrutura teatral ibérica, se autodenominavam “os verdadeiros artistas”, pois não se condicionavam às exigências do público e, ordinariamente, preferiam a própria satisfação de sua obra a sucumbir aos lucros ou render-se ao sucesso popular.

Podemos dizer que *Jesus Cristo em Lisboa* e *Los cuernos de don Friolera* apresentam inúmeras diferenças com o chamado teatro tradicional da época e, para os críticos mais conservadores, essas peças encontram sérios problemas de classificação, principalmente o esperpento espanhol. Pergunta-se se são ou não verdadeiras obras de teatro. Contudo, é possível afirmar que tecnicamente nos defrontamos com as obras mais complexas de ambos os dramaturgos. Com estes dramas nossos escritores mantiveram correspondência direta com os novos movimentos do teatro europeu. Ambas peças trabalham temas universais como a existência humana e a morte. Os personagens, Cristo e don Friolera, são arquétipos que personificam o homem em suas respectivas sociedades ibéricas.

Entretanto, antes de proceder ao estudo comparativo de ambas peças, gostaríamos de apresentar os tópicos de confrontação que utilizaremos como base de comparação na análise, conforme segue: a oposição ao realismo, a busca de um novo conceito teatral, os traços simbolistas, os temas universais, os personagens e seus desdobramentos, as inovações cênicas (múltiplos cenários, grandes elencos, efeitos de luz e som), os recursos lingüísticos, a intuição cinematográfica, as características tragicômicas e o compromisso com a arte e a história.

Em princípio, as propostas de cena criadas para as duas peças, anti-realistas por convicção, estão longe de buscar a imitação da realidade. Visavam antes, e pedagogicamente, estender a análise do fato por parte do público ou leitores, mais destacadamente o esperpento espanhol. Durante o exame comparado de ambas obras encontramos: pirotecnias cênicas envolvendo jogos de iluminação e efeitos sonoros; elencos gigantescos com inúmeros figurantes, incluindo animais; integrações entre cenas; múltiplos decorados; dinamismo cênico e linguagens que sugerem o imperceptível. Podemos dizer que Brandão e Valle trabalharam com elementos simbolistas e expressionistas, resultando de certo modo em aproximação ao teatro do absurdo,³⁸¹ no caso do dramaturgo espanhol, tal como afirmaram anteriormente Francisco Ruiz (p. 144) e Ursula Aszyk (p. 207).

Pelas informações prévias aqui expostas, podemos considerar que nossos dramaturgos trilharam por caminhos paralelos em busca de criações inovadoras. Pois, ambos presenciaram no final do século XIX a evolução do teatro comercial na Europa, que desde Inglaterra a Portugal, evitavam abordar, entre outras coisas, temas delicados, e como visto anteriormente, atendiam às classes dominantes com obras que exaltavam as virtudes morais, tendendo comumente a um forte conservadorismo geral que impedia o experimentalismo de novos temas ou técnicas cênicas.

Neste contexto em busca de um novo conceito teatral, Valle-Inclán, Brandão e outros artistas que se opuseram ao naturalismo do século XIX, foram claramente influenciados pelas idéias dos artistas simbolistas, que já haviam sido antecipadas durante o século XIX — tanto no aspecto prático quanto teoricamente — por eminentes intelectuais da arte como Richard Wagner (1813-1883) e Schopenhauer (1788-1860). Recordemos que os artistas dessa nova geração rejeitavam a realidade em seus aspectos mais concretos, assim defendidos pelo naturalismo, optando pelo mundo transcendental, o mundo das essências, que está além do puramente visível e cuja existência deve ser

³⁸¹ Cumpre esclarecer que o termo “absurdo” surge com o novo estilo de drama anti-realista na França, movimento literário que agrupava as obras de Beckett e Ionesco. Com o aparecimento de *O mito de Sísifo*, de Camus (1951), o “absurdo” virou lema literário de moda ao qual diversos escritores recorreram para classificar o novo drama, mesmo sob protestos de dramaturgos existencialistas como Sartre e Camus. No entanto, com o prestigioso livro *Theatre of the Absurd* (1961), o escritor inglês Martin Esslin, evocando novamente o livro de Camus como chave do novo drama, estabeleceu em definitivo esse termo no âmbito da crítica inglesa. Por outro lado, os franceses, na tentativa de separar a tradição de Sartre e Camus da de Beckett e Ionesco, aceitaram mais a alternativa proposta pelo próprio Ionesco: “Théâtre de dérision” (Teatro de irrisão). In: CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1995, p. 399.

transmitida pelo artista. Foi por este caminho que Wagner conseguiu unificar música e poesia, a atuação e o desenho cênico, com o intuito de oferecer ao espectador a imaginação e a contemplação de uma realidade superior. Portanto, essas novas exigências, como as representações dos dramas de Wagner, obrigaram o surgimento de outro tipo de conceito teatral, que se chamou “Nuevo Arte Dramático”, provocando o abandono das velhas técnicas de representação teatral.³⁸²

Neste exame de comparação, não podemos ignorar o fato da eclosão da Primeira Guerra Mundial, a qual obrigou Valle a lutar nas suas trincheiras, e a influência causada nos movimentos culturais. Estamos de acordo com Edwards Gwynne e outros estudiosos que defendem que a Guerra foi o grande marco divisório artístico, época em que proliferaram vários movimentos culturais. Mesmo antes, em 1907, já havia iniciado a revolução cubista com *Les Femmes d'Alger*, de Picasso, repudiando a beleza convencional, e propondo uma nova maneira de ver o mundo. Em 1909, na Itália surge o futurismo com o intuito de eliminar a influência da tradição artística exposta em museus e bibliotecas italianas. O objetivo era deixar para trás o passado, o bom-gosto, e encaminhar-se para a nova era da máquina. Em consequência da Guerra, da insensatez e de uma sociedade mumificada, surgiram o expressionismo e o dadaísmo. Este último nasceu durante um conflito ocorrido em Zurich que reunira inúmeros escritores, pintores e escultores preocupados em construir algo novo.

Conforme lembra Gwynne Edwards, influenciados por Alfred Jarry, os dadaístas tinham como meta a destruição dos valores burgueses e convenções antiquadas que, segundo eles, teriam causado a Guerra. Em 2 de fevereiro de 1916 houve a primeira manifestação dadaísta, com a leitura de *Ubu Roi* de Alfred Jarry: um antiteatro, que ignorava as formas convencionais do drama com linguagem e ação dramática carentes de sentido, escrita para escandalizar o público. Outras obras do movimento tratavam dos temas da brutalidade e violência praticados na Guerra. O expressionismo, surgido em 1910, recebeu um grande impulso com a Guerra, mas, ao contrário do dadaísmo, suas manifestações artísticas eram protagonizadas em função da defesa da organização e justiça social, com respectivo retorno à sociedade primitiva e agrícola. Uma reação à era impulsionada pela máquina. Com relação à técnica teatral, ambos movimentos recorriam

³⁸² EDWARDS, Gwynne. *Dramaturgos em perspectiva. Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Gredos, 1980, p. 61.

ao simbolismo para comunicar a mensagem, convertiam os personagens em puras abstrações, deixando de lado a caracterização psicológica e utilizavam a distorção e o exagero como meio de expressão da natureza dos seres humanos.³⁸³

É notório nestes dramas de Valle e Brandão o abandono dos antigos métodos considerados arcaicos, a fim de poderem expressar a verdadeira realidade que se escondia por trás das aparências das coisas. A nova sensibilidade moderna — anti-realista, antimaterialista — pretendia-se agora dirigi-la ao espectador para comovê-lo poeticamente. Dessa maneira, nas duas peças enfatizamos a importância dos componentes visuais e plásticos existentes nos espetáculos que objetivavam pesar bem mais que o raciocínio do teatro burguês. Neste caso, podemos arriscar dizer que nossos dramaturgos estavam afinados com Yvan Goll (1891-1950), dramaturgo expressionista, inimigo do naturalismo do século XIX, que declarou em 1920: “Se ha olvidado por completo que el teatro no es otra cosa que un cristal de aumento. El gran drama ha sido siempre consciente de esto... El teatro no debe sólo trabajar con la vida «real»; se hace «surreal» cuando es consciente de las cosas que hay detrás de las cosas. El realismo puro fue el error más grande de toda literatura...”. Goll afirma que a finalidade do teatro não é agradar e, sim, assustar a burguesia, sugerindo uma técnica especial: “El medio más sencillo es el empleo de lo grotesco, pero sin llegar a provocar la risa. La monotonía y la estupidez de los seres humanos es tan enorme que sólo es posible representarlas por medio de enormidades. Que el nuevo drama sea una enfermedad...”.³⁸⁴

Na mesma direção, porém contrários aos conceitos dos dramaturgos naturalistas (que davam devesas importância a personagens singulares marcados em momentos e locais concretos, com diálogos mais intelectuais que emocionais; espaço onde personagens e diálogo sobrepunham-se à ambientação cênica, à coreografia e à iluminação), Valle e Brandão apresentam alguns traços das técnicas e temas da dramaturgia simbolista e preocupações com o ciclo humano, do nascimento à morte. Seus personagens passam da singularidade à universalidade, se transformam em arquétipos, que personificam o homem em geral. Ambos dramaturgos procuraram afastar-se do real. Integrando ação e representação cênica, tentaram provocar a unificação de elementos tais

³⁸³ EDWARDS, Gwynne. *Dramaturgos em perspectiva. Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Gredos, 1980, p. 84-85.

³⁸⁴ YVAN GOLL. Prólogo a *Die Unsterblichen*. In: *Dichtungen*, Neuwied, 1960, p. 60-65. In: EDWARDS, Gwynne. *Op. cit.*, p. 86.

como: cenário; luz e sombra; efeitos sonoros; movimentos de cena e novas linguagens que aludiam obviamente a outras questões de ordem ulterior, ou seja, suas obras sugeriam muito mais do que se podia ver e ouvir em cena como veremos adiante.

Fato interessante a ser esclarecido é que, embora nossos dramaturgos sejam considerados renovadores, igualmente se nutriram do teatro clássico. Estilo e repertório que nunca deixaram de ser representados nas principais salas de espetáculo tanto em Portugal quanto em Espanha. Segundo notamos em nosso estudo, Valle e Brandão, além de utilizar os conceitos da dramaturgia simbolista, também identificaram nas apresentações do teatro clássico (que valoriza o anti-realismo) grandes possibilidades de renovação cênica. A variedade de cenas, a sucessão dos atos sintéticos que conduzem os espectadores a diferentes espaços, bem como o ritmo muito intenso que o caracteriza, são elementos do teatro clássico que, segundo Montserrat Iglesias, convergem de modo equilibrado e harmônico com a sensibilidade moderna, evocando certa aproximação de *Los cuernos de don Friolera* e *Jesus Cristo em Lisboa* da nova expressão moderna, o cinema.

Um dos principais aspectos renovadores na construção das obras aqui em questão é a divisão da ação em cenas sucessivas, o que provoca a ruptura de unidade de local que, por sua vez, exigem adequação à necessidade de múltiplos cenários. As conseqüências estéticas provocadas pela variedade de cenários são o dinamismo e o domínio da ação. Na Espanha Valle chegou a ser considerado o melhor representante deste princípio e norma teatral em seu tempo, chegando a dizer em uma entrevista que o autor teatral deveria, primeiro criar o espaço, para depois se converter em arquiteto: “... es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. [...] Todo el teatro es creación plástica. La literatura es secundaria. Por eso, lo indispensable es el estudio de los autores para conocer su escenario”.³⁸⁵ Em outra ocasião, acrescenta: “Cuando escribo me dejo dominar principalmente por el lugar. Este determina la acción, y la acción los gestos de los personajes. En último término vienen las palabras que son una consecuencia de todos los demás precedentes...”.³⁸⁶ Nossos dramaturgos são

³⁸⁵ VALLE-INCLÁN, Ramón del. Entrevista realizada para *El Imparcial*, em Madri, 8 de dezembro de 1929. In: *Entrevistas*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 279-80.

³⁸⁶ BARREIRO, Javier. “Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine: una entrevista desconocida.”. *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 20, 3, p. 503-516. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Op. cit.*, p. 196.

sem dúvida, grandes defensores deste teatro renovador de vanguarda definido quanto ação, que se distancia definitivamente da caracterização psicológica dos personagens através dos diálogos.

Conforme vimos previamente, *Jesus Cristo em Lisboa* é composta de 7 cenas e 6 cenários (pp. 105-107) e *Los cuernos de don Friolera* por 14 cenas e 10 cenários (pp. 169-177). Torna-se evidente, em ambas, a variedade e a sucessão constante de cenas e cenários complexos, sendo mais ratificado no caso espanhol. Valle e Brandão se utilizam desse recurso da multiplicidade das cenas para obterem um efeito rítmico intenso e envolvente. Ou seja, ao unirem esta pluralidade das cenas com ações, elementos visuais e plásticos sobre o diálogo, atingem um ritmo acentuado e, a partir de então, tal técnica se converteria em um dos recursos mais valorizado na nova estética teatral, doravante chamado pelos jovens vanguardistas de “modo teatral cinematográfico”. Fato é que esta inovação: união entre tradição e vanguarda, apresentada em *Los cuernos de don Friolera* e *Jesus Cristo em Lisboa* passou a ser quesito indispensável em toda manifestação teatral que pretendia ser renovadora.³⁸⁷

Para Valle, Brandão e simbolistas em geral, o sentido do intemporal das coisas só poderia ser transmitido através de personagens arquetípos e universais, com auxílio da ambientação cênica, que proporcionaria atmosfera mais apropriada à caracterização dos personagens. Assim, nossos dramaturgos caminharam no sentido contrário ao da concepção de teatro naturalista, que trata de construir a ilusão de uma realidade, como se excluísse a quarta parede de um quarto aplicando a uma situação real. As peças *Los cuernos de don Friolera* e *Jesus Cristo em Lisboa* aqui comparadas são obras dramáticas como a de Brecht ou Pirandello, que estabelecem a realidade de uma ilusão. Buscavam enfim, uma nova linguagem que não transmitisse apenas emoções, uma linguagem teatral onde a fusão e síntese dos diferentes elementos dramáticos criariam fortes sensações, cheias de emoção e imaginação.

Segundo a visão dos críticos, Valle evoluiu do impressionismo à decomposição cubista da realidade, criando uma deformação expressionista em seus personagens.³⁸⁸ Com sua técnica esperpêntica experimentada em *Los cuernos de don Friolera*, seus

³⁸⁷ IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Op. cit.*, p. 119-120.

³⁸⁸ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo: introducción, líricos y dramaturgos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2001, p. 758.

personagens perdem a identidade pessoal, a humanidade, para se converterem em meras sombras, objetos, bonecos, espantalhos, fantoches, marionetes etc. Trata-se de explorar um jogo grotesco de caracterização e transfiguração, superior ao de Brandão. Mais grotesco que o português, Valle degrada seus personagens, estilizando imagens e tecendo comparações animalescas, escritas em suas rubricas de cena: Dona Loreta, a mulher de Friolera, tem uma risada como o arrulhar de uma pomba, animal erótico; Doña Tadea, a vizinha fofoqueira, tem a cabeça de coruja, “*ojos encendidos y redondos, de pajarraco*”, “*Pequeña, cetrina, ratonil*”. Em *Jesus Cristo em Lisboa* temos uma única animalização, a aparição do Diabo com garras e rabo, que estava no altar dominado pela lança do Arcanjo quando subitamente, “*(desenrosca-se dos pés de S. Miguel e vem para Jesus Cristo)*”.

No que tange ao uso dos recursos da língua, textos elegantes e bem construídos eram freqüentes nos diálogos das comédias e do teatro burguês, com singular intuito de informar e divertir. No entanto, para nossos dramaturgos, por mais que fosse importante na elaboração do imaginativo e do emocional da obra, a palavra necessitava ser clara e entretida, assemelhando-se a linguagem coloquial da rua. Com seu vasto léxico, Valle era conhecedor de gírias populares, “galleguismos”, “gitanismos”, americanismos, arcaísmos etc. Além de também ser um neologista, demonstra sua peculiar construção lingüística em *Los cuernos de don Friolera*, um dos aspectos mais destacados pela crítica de seu tempo, sendo muito superior a Brandão e a *Jesus Cristo em Lisboa*.

Portanto, muito mais que Brandão, Valle usou e abusou de seu rico vocabulário em *Los cuernos de don Friolera*. Para não alongar neste vasto campo de pesquisa, embora relevante, apresentamos exemplos do glossário apresentado por Valle. O dramaturgo espanhol agregou gírias do popular madrileno: “Tenienta”, “Pispajo” (órgão sexual feminino), “¡Friolera!” (interjeição usada freqüentemente pelo tenente); “gitanismos” como: “Dar mulé” (matar), “Chanelar” (entender), “Manró” (pão); deformação de palavras: “Trigédia” (deformação intencionada do conceito tragédia), “naturaca” (naturalmente); algumas frases feitas como: “le pico la nuez”, (matar), “Salir rana” (frustração pela perda de confiança depositada em alguém), “¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!” (expressão que indica tiroteio), “A mi, plin” (me dá igual); e termos latino-americanos: “calamano” (embriagado: termo empregado no século XVII e usado até hoje em Costa Rica); “bolichera” (dona de cantina), “Pendejo” (malvado), “Macaneo” (brincadeira sem

graça); e também alguns termos militares como “Dar baqueta” (castigar), “Quepis” e “Ros” (chapéu militar).

Como veremos a seguir, Valle esmera-se mais interessadamente que Brandão pela musicalidade das palavras e o choque que estas provocavam no público, cultivava uma maneira essencialmente não-realista. Mesmo com o uso sobrecarregado da criatividade léxica de Valle no esperpento, temos como resultado um estilo ágil, ao lado de uma estrutura gramatical simples, em que predominam as frases curtas. No caso português, a riqueza léxica e a musicalidade são quase inexistentes. Vejamos Jesus ao reaparecer na terra se apresentando aos camponeses:

JESUS: –Não peço pão nem dinheiro.

CEGO: –Oh! Então que esmola quer vossemecê?

JESUS: –Uma esmola que não vale dinheiro e não há dinheiro que a valha!

AMA: –Que palavras ele diz!

JESUS: –Digo o que já disse há dois mil anos!³⁸⁹

Diferentemente, tratando-se dos aspectos do uso da linguagem, gostaríamos de destacar a rima superior presente na obra de Valle. Para tanto, recortamos como exemplo a musicalidade aplicada por Valle no prólogo de *Los cuernos de don Friolera* na apresentação do comediante e seu teatro de bonecos:

*EL BULULÚ: – ¡A la jota jota, y más a la jota, que Santa Lilaila parió una marmota!
¡Y la marmota parió un escribano con pluma y tintero de cuerno, en la mano! ¡Y el
escribano parió un escribiente con pluma y tintero de cuerno, en la frente!*

*EL FANTOCHE: – ¡Calla, renegado perro de Moisés! Tú buscas morir degollado por
mi cuchillo portugués.³⁹⁰*

A importância conferida ao tom das frases, outro recurso lingüístico, é fator característico e presente nos dois dramas. Em diversas cenas, parece que os personagens não conversam; antes, perguntam, exclamam e gritam. Os diálogos nas duas peças não

³⁸⁹ BRANDÃO, Raul. *Jesus Cristo em Lisboa*. Lisboa: Veja, Coleção Mnésis, 1984, p. 26-27.

³⁹⁰ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1971, p. 1000.

pretendem caracterizar psicologicamente os personagens, nem desenvolver em cena uma discussão de raciocínio lógico. Muito pelo contrário, ambos dramaturgos pretendiam reintegrar o caráter revelador e mágico da palavra no drama, de maneira simples, porém profunda. Para esclarecer, vejamos dois recortes, entre muitos existentes nos textos, em que a pontuação torna-se fundamental para a orientação e interpretação do personagem, favorecendo a dinâmica da cena, que envolve concomitantemente o público.

DON FRIOLERA: – No me dormiré. ¡No puedo!

DOÑA LORETA: – ¡Bebe!

DON FRIOLERA: – ¿Cuántas van?

DOÑA LORETA: – ¡No lo sé, bebe!

DON FRIOLERA: – ¿Quién está oculto en aquella puerta?

DOÑA LORETA: – ¡El gato!

DON FRIOLERA: – ¿Cuántas van?

DOÑA LORETA: – ¡Bebe!

DON FRIOLERA: – Enciende una cerilla, Loreta. ¿Quién está oculto en aquella puerta? ¡No te escondas, miserable!

DOÑA LORETA: – ¡Bebe!

DON FRIOLERA: – ¡Es Pachequín! ¡Loreta, pon una sarten a la lumbre! ¡Vas a freírme los hígados de ese pendejo!

*DOÑA LORETA: – ¡No me asuste, Pascual!*³⁹¹

PRIMEIRO MINISTRO: – Um Deus outra vez no mundo! Isso não pode ser! Isso pode ser talvez na Galilea, há dois mil anos! Mas agora, aqui, na civilização, quando nada detém a vida universal...

PRIMEIRO MINISTRO: – É talvez um pobre homem...

QUARTO MINISTRO: – É um visionário.

PRESIDENTE: – Estou convencido que é Deus. Prega a verdade. Prega a riqueza e contra o escândalo. Ai do mundo, por causa dos escândalos! Porque há necessidade de que se dêem escândalos. Mas ai daquele homem por quem vier o escândalo!

OUTRO MINISTRO: – Um mundo de pobres e de justos!

JUDEU: – Pobres?!

SEGUNDO BANQUEIRO: – Todos pobres!

PRESIDENTE: – Pobres!

SEGUNDO BANQUEIRO: – Mas efetivamente pobres?

PRESIDENTE: – Pobres e humildes.

³⁹¹ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Op. cit.*, p. 1026-27.

QUARTO MINISTRO: – Isso não pode ser!

JUDEU: – Desfazer-se a gente tudo o que tem! Duma parte ainda compreende, de metade ainda lá chego. Mas de tudo! de tudo?!³⁹²

O primeiro diálogo de *Los cuernos de don Friolera* destaca uma discussão entre marido e mulher, em que esta tenta fazê-lo dormir através da bebida; o segundo diálogo trata-se da reunião sentenciosa em *Jesus Cristo em Lisboa* entre os representantes do Conselho de Estado. Nos dois casos, os diálogos pretendem sensibilizar através das palavras tanto os atores para a preparação dos personagens, mediante o tom e a emoção, quanto comover igualmente o público. Além disso, Valle e Brandão envolveram a palavra teatral com magia, entusiasmo e denúncia, no intuito de renovar o teatro espanhol e português. Não podemos deixar de mencionar que o uso constante da pontuação nessas duas peças tem a clara intenção de registrar e legitimar o temperamento ibérico, uma marca de nossos dramaturgos.

Em relação ao uso detalhado e expressivo dos adjetivos nas duas obras, podemos avaliar que em *Jesus Cristo em Lisboa* não encontramos cunhado este recurso lingüístico. Distintamente, a riqueza de adjetivos é uma constante estilística em *Los cuernos de don Friolera*, que também encontramos nas construções típicas dos escritores modernistas. Casos em que o sujeito é acompanhado de dois ou três adjetivos revelam que houve o cuidado especial, nesta estruturação superior a Brandão e na seleção das palavras. Entre tantos exemplos faremos referência a dois, um na abertura da segunda cena e outro na cantina de Doña Calixta, sétima cena. Em ambos, Valle utiliza a adjetivação cuidadosa para realmente demonstrar como são, ou deveriam ser, caracterizados cenários e personagens de *Los cuernos de don Friolera*. Desse modo, assim se apresenta para Valle tanto o cenário quanto o personagem:

Costanilla de Santiago el Verde, subiendo del puerto. – Casas encaladas, patios floridos, morunos canceles. – JUANITO PACHECO, PACHEQUÍN el barbero, cuarentón cojo y narigudo, con capa torera y quepis azul, rasguea la guitarra sentado bajo el jaulete de LA COTORRA, chillón y cromático.³⁹³

³⁹² BRANDÃO, Raul. *Jesus Cristo em Lisboa*, *Op. cit.*, p. 66-67.

³⁹³ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Op. cit.*, p. 1008.

*EL TENIENTE DON FRIOLERA, escoltado por un perrillo con borla en la punta del rabo, entra en la sala de los billares. Zancudo, amarillo y flaco, se llega al mostrador, bordeando las grandes mesas verdes, y saluda alzada la mano a la visera del ros.*³⁹⁴

Muitas vezes o papel do adjetivo também pode ser desempenhado por um substantivo, como vimos acima: “Pachequín el barbero”. É de se admitir que, intencionalmente, e para chamar a atenção, Valle usava frequentemente adjetivos para surpreender o leitor pela variedade de conceitos conexos que carregam os substantivos, uma forma de construção impressionista que atrai pelo uso do adjetivo inesperado, atrevido ou sonoro. Nesses exemplos expostos é possível apreciar a grande superioridade de Valle em relação a Brandão, na ampla utilização do recurso de adjetivação.

Analisando outro tópico comparativo — os personagens da peça —, temos como os principais protagonistas: Jesus e Friolera, dois anti-heróis manipulados pela sociedade. Ambos não têm valores próprios. Em oposição àqueles que os rodeiam, Jesus e Friolera parecem ter perdido a fé e a esperança. Ao final são manejados como bonecos (literalmente, no caso espanhol) pelo mito coletivo. Ambos protagonistas tentam resolver em vão seus dilemas trágicos. No entanto, podemos dizer que mesmo sendo menosprezados e parodiados, os anti-heróis Cristo e Friolera carregam consigo a luta destes arquétipos e de seus respectivos autores contra a realidade social. De um lado Friolera, como já dito (p. 168), que significa em castelhano “uma bagatela”, ou coisa sem importância, é um fantoche trágico; do outro, Jesus Cristo é tido como um vagabundo dos caminhos, “um pobre de pedir”. Ambos representam as imagens invertidas dos heróis da tragédia clássica, pois nenhum deles demonstra grandeza ou heroísmo; são trágicos, como são muitos personagens dramáticos do século XX. Jesus Cristo e Friolera podem ser considerados grotescos e absurdos, pois são inúteis os seus esforços. Ao buscar a reabilitação de si mesmo e, no caso de Jesus, redimir também o mundo, no final são totalmente enganados. O sentido humano dos protagonistas constantemente e inutilmente se choca contra um mundo povoado por monstros sem sentimentos, superficiais e intolerantes.

Os personagens secundários em ambos os dramas não são inventados por seus autores, eles são seres normais do campo e da cidade que vivem em seus respectivos

³⁹⁴ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Op. cit.*, p. 1028-1029.

países: jovens, velhos, cegos, políticos, banqueiros, padres, negociantes, comediantes, alcoviteiras, poetas, sábios trabalhadores rurais, militares, anarquistas, ladrões, contrabandistas, prostitutas, pobres etc.; um retrato fiel da população da época. Em ambas peças temos nas cenas mais cômicas personagens arquetípos representantes do poder oficial; do lado do esperpento os “señores oficiales”, responsáveis pelo julgamento do suposto corno Friolera, os representantes da honra espanhola, que como vimos na análise da obra, serão desmascarados pela pena do autor e postos como imorais, corruptos e malfeitores. E em *Jesus Cristo em Lisboa*, habilmente provocada por Brandão, destacamos a total desmoralização do Conselho de Estado português, formado pelo presidente, ministros e conselheiros, responsáveis pelo julgamento de Cristo. Salientamos que no caso dos personagens secundários houve duas criações: no esperpento, a presença dos títeres ou marionetes com a função de representar os personagens do tenente e sua mulher e, na peça portuguesa, a estátua do Diabo se transfigura em carne e osso para contracenar com Jesus.

Ainda com relação à questão dos personagens secundários ou coadjuvantes, gostaríamos de mencionar em *Los cuernos de don Friolera* os dois amigos: don Estrafalario, clérigo herege, e don Manolito, pintor que, junto com o “Bululú” e seu teatro de fantoches, são apresentados no prólogo e introduzem o leitor/espectador ao drama. Os dois amigos retornam no epílogo e serão também os personagens principais desta cena, mas agora a dividindo com um Cego romancista. Também cumprindo uma função cíclica dentro da obra em *Jesus Cristo em Lisboa*, temos os personagens que recebem a Cristo e são abençoados em sua despedida da terra: a Moça, o Moço e o Cego. O povo, a multidão, participa em diversas passagens e cenas de ambas peças. No prólogo de *Los cuernos de don Friolera*, à frente de uma pousada pessoas entram, saem, conversam e brincam, durante os festejos da cidade. Igualmente, na terceira cena, no enterro de um capitão de barco, no cemitério da cidade, onde comparecem além do capelão um cortejo de mulheres, marinheiros e outros personagens. Brandão também coloca muitos figurantes em cena, primeiramente quando Jesus é preso, depois, durante sua crucificação: “(Entram homens e mulheres, aterrados e anárquicos. Vêm alguns com o Anarquista à frente. Vêm outros desfigurados e estranhos, com as cabeças tapadas e um grupo de humildes que se encolhe a um canto. A cena escurece. Gritos.)”.

Ao enveredarem-se pelo lado cômico ou satírico, com o intuito de criticar a sociedade contemporânea, nossos autores trataram seus personagens centrais como brinquedos. Brandão apresenta Jesus como um fantoche, igualmente procede com outros remanescentes como K. Maurício, o Gebo, a Velha etc. A figura de Jesus e suas ações estão mais para o ridículo do que para o sacro e, tal como uma marionete sem vontade própria, novamente Jesus é manipulado pela sociedade. Apesar de Brandão ter jogado com seus personagens em *Jesus Cristo em Lisboa*, gostaríamos de concluir que, diferentemente, Valle foi mais ousado, pois concretiza seus personagens em verdadeiros bonecos. Ao substituir o ator pelo boneco, Valle valoriza sua obra principalmente pelo efeito anti-realista e metateatral que provoca. O próprio protagonista, o tenente don Friolera, a verdadeira “marionete” da trama, é o primeiro a ser apresentado no prólogo pelo comediante, “Bululú”, em seu teatro de bonecos: “El Fantoche, *con los brazos aspados y el ros en la oreja, hace su aparición...*”. Nesta “Trigédia de los Cuernos de Don Friolera”, o comediante também apresenta doña Loreta, a esposa do tenente: “*Por el otro hombro del Compadre hace su aparición una Moña, cara de luna y pelo de estopa: Em el rodete, uma rosa de papel. Grita aspando los brazos...*”. Mais adiante, o tenente e sua esposa também passarão por esse processo de transformação em uma discussão ocorrida na quarta cena: “*Don Friolera y Doña Loreta riñen a gritos, baten las puertas, entran y salen con los brazos abiertos...*”. Os fantoches, as marionetes, os bonecos de manipulação em geral ofereciam diversas possibilidades estéticas ao teatro de vanguarda: principalmente como instrumento de ruptura com a verossimilhança do personagem realista, do teatro burguês e sua construção psicológica. O personagem se torna uma figura “gelada e grotesca”, como diria Craig. E ao tratar seus personagens como títeres, Valle realiza um metateatro, empregando um distanciamento satírico que dá margem à entrada de efeitos grotescos, abrindo portas às estratégias de desumanização, tanto em voga neste período.³⁹⁵

Os recursos cênicos assentados por nossos dramaturgos nestas duas obras são inovadores e incomparáveis perto do que se fazia à época. Ambos exploram as didascálias ou rubricas: “a informação mais aproximada de um espetáculo virtual que o dramaturgo, ou quem quer que tenha sido responsável pela indicação de como um texto se

³⁹⁵ O protagonista deste recurso foi Alfred Jarry; e um dos principais mentores da substituição do ator pela chamada “Surmarionette” foi Gordon Graig. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Op. cit.*, p. 121-23, 128, 201.

transformará em cena, apresenta aos seus leitores”.³⁹⁶ Nessas rubricas, nesse encontro entre os planos literário e cênico, nossos dramaturgos desenham a obra imageticamente para si, e para nós. Na sexta cena, da crucificação e ressurreição, Brandão nos explica por estas, como deveria ser a composição do cenário no momento em que Jesus é tirado da cruz: “(O pano de fundo descerra-se, a cena ilumina-se com um grande clarão. Vê-se Jesus descendo um escadório de quatro degraus. Formam-se vários grupos, que de quando em quando redemoinham, os lados do palco, deixando um largo espaço, para Jesus caminhar.)”.

Na elaboração e marcação das rubricas em *Los cuernos de don Friolera*, Valle vai muito além que o dramaturgo português, não é mero posicionamento de cena, trata-se de uma inspiração, um subtexto para o encenador, ator ou leitor. Valle oferece a intenção da cena, seu peso dramático e estético. Através das rubricas, materializa seus títeres, cria mudanças de cenas rápidas e ambientes muito diferentes: “*Bultos negros de mujerucas con rebozos salpican el campillo. El teniente se cruza con una vieja, que le clava los ojos de pajarraco: Pequeña, cetrina, ratonil, va cubierta con un manto de merillo. DON FRIOLERA siente el peso de aquella mirada y una súbita iluminación. Se vuelve y atrapa a la beata por el moño*”.³⁹⁷

Aproveitando-nos comparativamente destes dois últimos textos, faremos alusão a uma debatida questão valle-inclaniana que, por seu aprimoramento técnico, distancia *Los cuernos de don Friolera de Jesus Cristo em Lisboa*: a natureza e função de suas “rubricas”. As rubricas valle-inclanianas são famosas por sua extraordinária qualidade literária e, polêmicas, por serem muitas vezes usadas para argumentar que a obra é irrepresentável. O que deveria ser tomado como elemento facilitador, em seu tempo foi encarado como um problema à encenação. Podemos observar em *Los cuernos de don Friolera* que suas rubricas vão além das meras indicações de cena: vestuário, local dos objetos, gestos e expressões. Nelas se integram elementos narrativos, cinematográficos e efeitos poéticos, que nos levam a diferenciá-la de *Jesus Cristo em Lisboa*. A superioridade neste quesito de ambientação da cena em *Los cuernos de don Friolera* eleva Valle à

³⁹⁶ RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias. A rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999, p. 16-17. In: FERRAZ, Joyce Rodrigues. *O lugar do eserpento: Valle-Inclán como encenador no contexto do teatro moderno europeu*. Tese de doutoramento, São Paulo: USP, 2004, p. 160.

³⁹⁷ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Op. cit.*, p. 1014.

condição de diretor de seus próprios textos. Codificou em suas rubricas todos os signos teatrais (palavra, ação, espaço, gestualidade, som, movimento etc.), de maneira que a peça *Los cuernos de don Friolera* contém as informações mais que necessárias para ser colocada em cena.

Rivas Cherif, a pessoa que mais conhecia o teatro de Valle, destacou em diversas ocasiões a excepcional capacidade do escritor para a direção cênica. Como exemplificamos em *Los cuernos de don Friolera*, por muitas vezes Valle é o próprio diretor das cenas, e promove por suas rubricas a marcação exata em todo o drama que deverá acompanhar o ator e seu personagem. Prestemos atenção nestas anotações, logo após Friolera ter recebido o bilhete anônimo, contendo informações sobre suposta traição de sua mulher:

*Se enternece contemplando un guardapelo colgante en la cadena del reloj, suspira y enjuga una lágrima. Pasa por su voz el trémolo de un sollozo, y se arruga la voz, con las mismas arrugas que la cara. [...] Vuelve a deletrear con las cejas torcidas sobre el papel. Lo escudriña al traluz, se lo pasa por la nariz, olfateando. Al cabo, lo pliega y esconde en el fondo de la petaca.*³⁹⁸

Praticamente, é Valle quem encaminha e dirige seus atores, até mesmo nas ações internas de uma determinada cena, direcionando-os em suas atuações. Vejamos um exemplo extraído da sétima cena, na cantina de Doña Calista, momento em que o Tenente resolve tomar um trago para esquecer suas amarguras:

Reaparece DON FRIOLERA, el aire distraído, los ojos tristes, gesto y visaje de maniático. Entra furtivo y se sienta en un rincón. El perrillo salta sobre el mugriento terciopelo del diván y se acomoda a su lado. Acude BARALLOCAS, el mozo del cafetín.
BARALLOCAS: – ¿Desea usted algo?
DON FRIOLERA: – ¡Un veneno!
BARALLOCAS, con gesto conciliador, pone sobre la mesa un servicio de café y, con la punta de la servilleta, ahuyenta al perrillo del refugio del diván. Se pega en el labio la

³⁹⁸ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Op. cit.*, p. 1006.

*colilla que lleva en la oreja, enciende, humea y ocupa el puesto del perrillo, al lado de DON FRIOLERA.*³⁹⁹

Podemos concluir que estas célebres rubricas de Valle são muito superiores em qualidade e informações, se comparadas as de Brandão, e igualmente estão longe de ser um impedimento para a compreensão do gênero da obra e de sua “irrepresentabilidade”. Ademais, são indicações efetivas e pertinentes que dão o tom do que deve ser interpretado e apresentado em cena.

Mais despojado que Brandão em questões cenotécnicas, quando questionado sobre quais deveriam ser as necessidades técnicas priorizadas nas reformas dos teatros espanhóis, Valle responde que: “– Lo primero que el Teatro Español necesita es un escenario... (...) un escenario giratorio...”, e justifica: “Todo el teatro es creación plástica. La literatura es secundaria. Por esto, lo indispensable es el estudio de los autores para conocer su escenario. (...) Es la escena lo primero que hace falta. De la escena surgen luego los conceptos profundos y las bellas frases”.⁴⁰⁰ No entanto, ambos dramaturgos utilizaram truques teatrais fantásticos e de tudo o que rodeava o mundo artístico da época, entre os quais percebem-se as influências do teatro de variedades, do cabaré e da nova arte cinematográfica. Podemos dizer que, por estas complicações cênicas, os produtores se desanimavam a investir em superproduções, como as que aqui comparamos. Para reforçar o desinteresse, havia críticos que definiam erroneamente o esperpento como “teatro de lectura”, e que não teve êxito por estar construído de uma forma híbrida entre teatro e novela. Enganam-se, pois “Valle-Inclán integra teatro y novela por medio de técnicas cinematográficas y realiza simultaneidad de acción y montaje escénico”.⁴⁰¹ Com seu espírito inquieto e mais audacioso que Brandão, Valle será um precursor do diretor de fotografia, suas rubricas carregam a função de uma câmara na captação das imagens, enfocando-as como idéias de olhares, de caretas, do rosto ou de alguma parte do corpo, gestos e movimentos corporais, tudo que reproduzisse e pudesse materializar ao espectador a sua verdadeira intenção.

³⁹⁹ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Op. cit.*, p. 1033.

⁴⁰⁰ VALLE-INCLÁN, Ramón del. Entrevista realizada para *El Imparcial*, em Madri, 8 de dezembro de 1929. In: *Entrevistas*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 279-280.

⁴⁰¹ CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N. *Op. cit.*, p. 58.

Mesmo quando se trata de cenas elaboradas para ambientes interno ou externo, tanto Valle como Brandão recorrem às técnicas da iluminação: claro e escuro, luzes e sombras. Empregam-nas muitas vezes, não apenas como um simples recurso para realçar a aparência caricaturesca dos personagens, mas para comover o leitor ou espectador, atraindo ou repelindo a sua atenção para essa natureza inumana. Em *Los cuernos de don Friolera* toda mudança de cena é cuidadosamente transcrita pelo autor através de suas rubricas bem elaboradas. Valle e Brandão desenharam o conjunto plástico de suas obras e conseguiram integrar ambientação de cena e diálogos, como se filmassem uma peça.

Quanto à influência da sétima arte, em *Jesus Cristo em Lisboa* e *Los cuernos de don Friolera* parece ser evidente: na década de 1920, período em que foram escritos nossos dramas, o cinema era a arte que maior interesse despertava na maioria dos intelectuais, o espetáculo favorito das classes mais populares. Nas primeiras décadas do século funcionava como o teatro dos pobres, em função da grande diferença de preços, e não interessava em absoluto à burguesia, salvo a uma restrita elite intelectual. Diferente de Brandão, Valle se entregou e envolveu-se com o cinema mais intensamente, conviveu com os grandes jovens artistas da época, tanto assim que idealizou escrever um roteiro sobre a vida de Goya e, além de outras facetas, participou da fundação do primeiro cineclube espanhol, fundado em 1920 na “Residencia de Estudiantes”, juntamente com Buñuel, Albert, Lorca e Dalí.⁴⁰² Ao modo de outros autores vanguardistas, Valle também via no cinema a possibilidade de expressão de um novo teatro, não como substituto, porém como referência na construção de novas possibilidades estéticas de uma verdadeira arte moderna. Frequentava muito o cinema, e quando foi interrogado sobre a sétima arte, Valle declarou:

*Ese es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro.*⁴⁰³

⁴⁰² McMAHON, Donna Marie. *La influencia de las artes visuales en la obra de Valle-Inclán y Rafael Alberti (1900-1936)*. Ann Arbor: University of Michigan, 1990, p. 77-85. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Op. cit.*, p. 131.

⁴⁰³ NAVAS, Federico. *Las esfinges de Tália o encuesta sobre la crisis del teatro*. El Escorial: Imprenta del Real Monasterio de El Escorial, 1928, p. 51. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Op. cit.*, p. 132.

A título de exemplo, para concluir este tópico comparativo sobre a intuição cinematográfica de Valle, mais apurada e fina quando comparado a Brandão, citaremos as rubricas que apresentam a primeira cena de *Los cuernos de don Friolera*. Aqui, à maneira de uma câmara de cinema, o autor faz uma tomada panorâmica: passa em plano aberto pela cidade com direito à plena visão do cais, de onde se ouve o hino inglês que sai das cornetas de um barco de guerra, até fechar o foco no tenente Friolera onde ele se encontra. No entanto, como veremos abaixo, o dramaturgo vai além das adjetivações e imagens, inclui na peça diversos olores e através de suas anotações dirige a ação que dá início à trama:

*SAN FERNANDO DE CABO ESTRIVEL: Una ciudad empingorotada sobre cantiles. En los cristales de los miradores, el sol enciende [...] En la punta, estremecida por bocanas de aire, la garita del Resguardo. Olor de caña quemada. Olor de tabaco. Olor de brea. Levante fresco. El himno inglés en las remotas cornetas de un barco de guerra. A la puerta de la garita con el fusil terciado, un carabinero, y el marco azul del ventanillo, la gorra de cuartel, una oreja y la pipa del Teniente DON PASCUAL ASTETE – DON FRIOLERA –...*⁴⁰⁴

Em relação às características tragicômicas nestas duas obras, podemos dizer que tanto Valle quanto Brandão experimentaram uma nova forma de tragédia, buscando o lado cômico dentro do trágico, refletindo sobre o que era viver na sociedade, principalmente no contexto europeu da década de 1920, como já dito, época de profunda crise de valores. Para nossos dramaturgos, já não parece haver lugar para heróis nesse mundo, talvez o caso do tenente Don Pascual Astete; nem para Deuses, muito menos para seu filho Jesus. É o momento propício para a criação de uma tragédia moderna que una o trágico e o cômico, embora as características tragicômicas se apresentem diferentemente nas peças: em *Los cuernos de don Friolera* Valle une a farsa do teatro de títeres com a matéria trágica, criando esta característica tragicômica, diferente de grande parte do drama moderno. Em *Jesus Cristo em Lisboa*, Brandão nos apresenta a tragédia deste conhecido personagem, porém transfere-o para Lisboa e, pelos incidentes hilários e desenlaces do drama, não deixa dúvida quanto a seu lado cômico. A sátira e o humor são ingredientes importantíssimos tanto no esperpento espanhol, o qual Valle explora

⁴⁰⁴ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Op. cit.*, p. 1025.

ferozmente através da deformação exagerada, quanto no episódio da segunda visita de Cristo a terra. Ambas peças tragicômicas alcançam significados amargos em seus desfechos: Friolera descobre que mata por equívoco a inocente filha do matrimônio, ao invés da esposa infiel, e Jesus Cristo abandona o mundo dos homens, pois é crucificado pela segunda vez e, mesmo depois da ressurreição, ainda é cobrado e repellido pelos homens. Nestes finais desastrosos, ambos escritores deixaram uma lição para estas sociedades ditas cristãs que, em relação à honra e à moral, aceitavam princípios absolutamente imorais.

As duas peças já ofereciam o seu desfecho ao público. Em *Jesus Cristo...* seria possível prever o futuro do conhecido protagonista bíblico e em *Los cuernos...* Valle habilmente utilizou-se, como já vimos, do prólogo para contar-nos simplificada e com os títeres a mesma situação dos dramas de honra do “Siglo de Oro”, também conhecido, onde temos a confrontação dramática entre o triângulo amoroso: marido, esposa e amante, com um desfecho fatídico. Tal conhecimento prévio proporciona ao público ou leitor um certo relaxamento utilizado pelos dramaturgos como recurso de desarme e preparando-os para as verdadeiras mensagens.

Parece que ambos dramaturgos tinham este poder demiurgo, o da criação absoluta a que Valle tanto se referia. Observamos em *Los cuernos de don Friolera* como em *Jesus Cristo em Lisboa* os dois escritores afastados ou invisíveis, a manipularem a forma de apresentação da realidade como deuses de suas próprias criações. Valle realiza uma deformação mais grotesca em seus personagens, no entanto, nas duas obras a realidade foi caricaturada sistematicamente por nossos autores, no intuito de expressar a realidade de cada país. Nossos escritores tinham evidentemente um compromisso com a arte e com a história e nestas obras realizam um casamento entre a pura ficção e o compromisso histórico. Cada peça coloca o leitor ou espectador frente ao conflito, porém com certo distanciamento, dado o tratamento caricaturesco ou deformador do mito ou das versões absurdas de uma realidade concreta. Levar o público a uma ficção, distanciando-o momentaneamente do concreto é justamente a intenção de nossos dramaturgos, para que uma vez desarmado, o público retorne à sua pura realidade histórica e social. Desta maneira, concordamos plenamente com outros estudiosos para quem tanto Valle como Brandão realizaram uma arte comprometida com a história e a justiça social.

Jesus Cristo em Lisboa e *Los cuernos de don Friolera* combinam acontecimentos marcantes aliados a emoções fortes, visando prender a atenção e convocar a participação do público, graças à concentração dos momentos essenciais dos conflitos, tensões e confrontações existentes nas obras, que resultam em maior envolvimento do leitor ou espectador. Ambos dramaturgos mantinham a convicção defendida e transmitida por Valle: “el teatro antes que nada exige un público incluso antes que el propio autor. Y la condición específica de este público es estar ligado por un sentimiento común...”⁴⁰⁵

Acreditamos, pois, que as inovações formuladas por nossos dramaturgos com o intuito de conquistar a platéia é o principal diferenciador daquelas obras à época, que ainda seguiam o método tradicional do teatro, avançando lentamente até chegar ao clímax. Contraditoriamente, nas duas o clímax é uma constante durante toda a peça. Com a epígrafe de Valle que abre este capítulo, ao lado de uma crítica de Brandão, citada no capítulo 3 (p. 67), percebemos que ambos dramaturgos têm a mesma opinião de como deveria ser uma peça de teatro: “Para que apaixone, é preciso que seja simples, e cavando fundo no coração humano. (...) No drama moderno, deve discutir-se um grande problema psicológico ou social. Mas sem frases: vendaval que arraste os espectadores, sintético, sem se perder em palavras — atos seguidos como uma faca que se enterra”.⁴⁰⁶ A idéia central de Valle, tanto quanto Brandão, era de que as obras de teatro deveriam produzir em sua encenação um impacto direto e emocional, não racional ou intelectual, tal como ainda se apresentavam outras obras da época. Tanto *Jesus Cristo em Lisboa* como *Los cuernos de don Friolera* são de grande originalidade, pois nelas encontramos os quatro princípios fundamentais do teatro simbolista: simplificação de método e efeito, equilibrada relação entre ator e ambientação cênica, poder de sugestão e síntese. E foram obtidos através da integração dos seguintes elementos: ambientação, iluminação, atores e ação dramática. Estas definições foram expostas pelo teórico Kenneth Macgowan (1888-1963), contemporâneo de nossos dramaturgos, porém, sem que este houvesse tomado ciência.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ VALLE-INCLÁN, Ramón del. Entrevista concedida em *La Nación*, Buenos Aires, 3 de março de 1929. In: *Entrevistas*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 272.

⁴⁰⁶ BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Lisboa: Comunicações, 1986, p.173-175.

⁴⁰⁷ EDWARDS, Gwynne. *Op. cit.*, p. 83-84.

CONCLUSÃO

DIABO (para Jesus): –... *Vês tu. Sou eu que domino o mundo, porque o mundo não é senão luta, egoísmo interesses e vaidades. Porque o fizeste assim, se foste tu que o criaste? Os homens dilaceram-se numa guerra atroz que tu és culpado, para afinal se deixarem dominar por mim. [...] Deus talvez seja eu! [...] Escuta filho! [...] Já não és possível neste mundo! Deixa-me com eles e vai pregar na lua! O teu reino é o da lua!*⁴⁰⁸

DON FRIOLERA: –... *El mundo es engaño y apariencia [...] Este tinglado lo gobierna el Infierno. Dios no podría consentir estos Dolores. ¡Ni Dios, ni ninguna persona de conciencia! [...] Puede ser que Dios y Satanás se laven las manos...*⁴⁰⁹

Os ibéricos Raul Brandão e Valle-Inclán, cada um em seu idioma e refletindo a sua realidade, criaram verdadeiros debates críticos sobre a arte, a sua função social e pedagógica. Os dramaturgos foram ignorados tanto em Portugal quanto na Espanha, vítimas das deficiências dos leitores médios que os consideravam difíceis e incompreensíveis.

Em *Jesus Cristo em Lisboa*, a parasitagem política na República e a desestabilização da sociedade portuguesa; em *Los cuernos de don Friolera*, o retorno do militarismo à política espanhola. Os dois autores, portanto, apresentam a temática dos anos 20, depois da carnificina da Primeira Guerra Mundial: a vida como farsa trágica. É visível que nossos escritores, extraordinariamente comprometidos com a realidade de seu tempo, tomam consciência do absurdo da existência humana. E nessa direção suas peças contam-nos a história de seus personagens centrais que são verdadeiros anti-heróis manipulados e recriminados pela sociedade.

Mesmo sendo Valle considerado por muitos um artista quixotesco, mormente motivado por seus impulsos humanos e literários, mais arrojado e mais dedicado ao gênero dramático, embora distinto de Brandão, homem reflexivo cuja obra diferenciava-se da conduta pessoal, os subsídios de ambos foram, indubitavelmente, um grande aporte à literatura e ao teatro do século XX. Pelas evidências deste estudo, observamos as preocupações individuais em edificar o que lhes parecia ser um teatro verdadeiro.

⁴⁰⁸ BRANDÃO, Raul. *Jesus Cristo em Lisboa*. Lisboa: Veja, Coleção Mnésis, 1984, p. 90-91.

⁴⁰⁹ VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1971, p. 1043-44.

Indiferentes às exigências comerciais da época, foram irredutíveis em seus ideais de concepção e ideologia teatral. Buscavam o teatro como um instrumento de denúncia e exercício da cidadania. Apesar de suas particularidades, Valle e Brandão criaram duas obras dramáticas preocupadas tematicamente com a natureza humana e seu porvir histórico, sempre procurando promover uma intensa integração com os diferentes elementos da interpretação cênica.

Por mais que nossos dramaturgos demonstrem que se iniciaram dramaticamente com influências da literatura decadentista, na maturidade foram essencialmente antinaturalistas, principalmente Valle. O fato é que se encaminharam na contramão de seus colegas coetâneos, abrindo novas perspectivas para o Teatro. Podemos considerar que, desde suas estréias em 1899, Brandão com *A noite de Natal* e Valle com *Cenizas* — como previamente visto, peças que apresentam claras influências de Eça de Queirós — e mesmo com o jejum brandoniano de vinte e quatro anos da dramaturgia, quando se dedicara à prosa e à crítica, os dois criaram novas expressões. Isto significa que houve uma progressão em busca de renovação, fora dos parâmetros comerciais e padronizados da época. Enquanto Brandão fermentava seus personagens e sua literatura através de outros estilos e estímulos, que culminaria em seu sonho adiado (o teatro), a experiência de Valle se deu de modo bem distinto. Podemos considerar que, em razão de sua permanente insistência e dado o seu caráter difícil, também duramente criticado por isso. No entanto, reconhecido como um homem de teatro do princípio ao fim, Valle desenvolveu maior complexidade em seus recursos literários e cênicos.

No entanto, Valle e Brandão realizaram estas obras enquanto experiência, enquanto percepção e enquanto intuição, conforme observamos. *Jesus Cristo em Lisboa* e *Los cuernos de don Friolera* são frutos da visão ou criação de nossos dramaturgos, que em comum tinham predileção por criaturas/personagens excêntricos, grotescos, deformados e zombadores. São modelos de indignidade humana que se formam no vício, na maldade, ambição, egolatria, soberba e desamor ao próximo, obrigando-nos a observar e reavaliar a conduta humana.

A fusão e síntese dos diferentes elementos dramáticos criaram fortes sensações, cheias de emoção e imaginação em *Jesus Cristo em Lisboa* e *Los cuernos de don Friolera*. A ambientação cênica, personagens e movimentos são elementos paralelos ao texto verbalizado, estão minuciosamente integrados para uma comunicação abrangente,

segundo o propósito de atingir o conjunto da peça. Nos dramas, nossos autores buscavam tanto a dramaticidade quanto a informação e, através das palavras, golpeavam o público com a clara intenção de provocar a catarse, um impacto direto, emocional e inédito.

Por mais que houvésemos sublinhado o caráter inovador e revolucionário de *Jesus Cristo em Lisboa*, de vocabulário reduzido, mas exato, forte e expressivo, destacamos que a grande diferença entre *Los cuernos de don Friolera* é a originalidade da técnica do esperpento, uma nova concepção de todos os gêneros literários e com grande diversidade de expressões lingüísticas para representar a realidade. O esperpento demonstra simultaneamente, o lado grotesco e trágico da existência histórica do indivíduo em sua sociedade. Nesse sentido, além de reconhecido orador da língua espanhola, Valle foi mais bem-sucedido que Brandão devido à sua técnica esperpêntica, desumanizando e transfigurando “expressionisticamente” seus personagens.

Em ambas as tragicomédias, os dois autores, enveredando pelo cômico, a forma encontrada para melhor atingir o público, lograram, por meio dos traços caricaturais e pitorescos, ampliar o horizonte de seus personagens, transformando-os em fantoches. Raul Brandão e Valle-Inclán criaram personagens representantes daquela sociedade, relevando-os à categoria de bonecos. Criaram, por assim dizer, novas concepções teatrais e inovadoras para aquele tempo em seus respectivos países. Em ambos os casos, há forte crítica à sociedade ibérica. Desiludidos em sua época, Brandão e Valle apresentam-nos a vida urbana entremeada com histórias, mesquinhez, desonestidades e denunciam a hipocrisia reinante em lugares-comuns da mesma península, e que habitualmente careciam de humanidade.

Raul Brandão e Valle-Inclán iniciaram no realismo, transpassaram e se renovaram dentro de outros movimentos literários, sendo que *Jesus Cristo em Lisboa* e *Los cuernos de don Friolera* carregam, diferenciadamente, irregularidades de estilo (traços do simbolismo, expressionismo e existencialismo), o que proporcionou o reconhecimento unânime de ambos, ainda que tardio, sublimando-os como autores originais e de vanguarda. Desta maneira, podem ser inseridos na proto-história do teatro moderno como dramaturgos singulares, rebeldes a tipologias e classificações, que influenciaram e contribuíram para a evolução das futuras gerações do teatro português e espanhol.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERCA, Manuel. & GONZÁLEZ, Cristóbal. *Valle-Inclán - La fiebre del estilo*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- ALMEIDA, Fialho de. *Atores e autores*. Lisboa: Clássica, s./d.
- ANDRADE, João Pedro de. *Raul Brandão: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- ASZYK, Urszula. *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsóvia: Universidade de Varsóvia, 1995.
- AZNAR SOLER, Manuel. Ramón del Valle-Inclán. In: RICO, Francisco. (Org.) *Historia y crítica de la literatura española*. 6/1 Modernismo y 98, primeiro suplemento. Barcelona: Crítica, 2001.
- BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- _____. *Estética teatral*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- BARBEITO, Clara Luisa. *La obra teatral El marqués de Bradomín desde otra perspectiva*. Madrid: Playor, 1979. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española VIII (8º). Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2001.
- BARREIRO, Javier. “Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine: Una entrevista desconocida.”. *Anales de la literatura española contemporánea*. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Canonización y público, el teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1998.
- BENAVENTE, Jacinto. Artigo. In: GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. Prólogo. *Don Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1971.
- BERMEJO MARCOS, Manuel. *Valle-Inclán: Introducción a su obra*. Salamanca: Anaya, 1971.

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- BOREL, Jean-Paul. *El teatro de lo imposible. Ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro contemporáneo*. Madrid: Guadarrama, 1966. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española VIII (8º). Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2001.
- BRANDÃO, M. Angelina. *Um coração e uma vontade: memórias*. Coimbra, 1959. In: ANDRADE, João Pedro de. *Raul Brandão: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- BRANDÃO, Raul. *Memórias*, Vol. I. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.
- _____. *Os pescadores*. 3ª edição. Lisboa: Ulisseia, 1995.
- _____. *Teatro*. Lisboa: Comunicações, 1986.
- _____. *Duas linhas sobre teatro*. Teatro & Letras, agosto de 1925. In: BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Lisboa: Comunicações, 1986.
- _____. *Jesus Cristo em Lisboa*. Lisboa: Veja, Coleção Mnésis, 1984.
- _____. *Teatro & Letras*, Agosto de 1925 (reproduzido com o título “Teatro”, em *Clareza*, 1929). In: BRANDÃO, R. *Jesus Cristo em Lisboa*. Lisboa: Veja, Coleção: Mnésis, 1984.
- _____. *O padre*. Lisboa: reedição Editorial Veja, 1901. In: VASCONCELOS, José Manuel de. Prefácio de *Jesus Cristo em Lisboa*. Lisboa: Vega, 1984.
- _____. *O pobre de pedir*. Lisboa: Seara Nova, 1931. In: VASCONCELOS, José Manuel de. Prefácio de *Jesus Cristo em Lisboa*. Lisboa: Vega, 1984.
- _____. *Teatro e atores*. In: BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Lisboa: Comunicações, 1986.
- _____. *Diário de K. Maurício*. In: BRANDÃO, Raul. *A morte do palhaço e o mistério da árvore*. Porto: Publicações Anagrama, 1981.
- _____. *Memórias*, vol. III, *Vale de Josafat*. Lisboa: Seara Nova, 1933. In: ANDRADE, João Pedro de. *Raul Brandão: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- _____. & BRANDÃO, Júlio. *A noite de Natal*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1981.

- BROWN, Gerald G. *Historia de la literatura española. El siglo XX (Del 98 a la Guerra Civil)*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.
- CÂMARA, D. João da. Crônica ocidental. O ocidente, n. 599, 15.ago.1895. In: BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Lisboa: Editorial Comunicações, 1986.
- CARDONA, Rodolfo. & ZAHAREAS, Anthony N. *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia, 1987.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.
- CASTILHO, Guilherme de. *Grande dicionário da literatura portuguesa e de teoria literária*. Vol. I. Organização de João José Cochefel. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1977.
- _____. *Vida e obra de Raul Brandão*. In: REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1978.
- _____. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Bertrand, 1979. In: SEABRA PEREIRA, José Carlos. *O teatro simbolista e modernista*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1979.
- CRÔNICA sobre a peça *Dor suprema*, de Marcelino Mesquita, jornal *Correio da Manhã*, 31.dezembro.1895. In: BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Lisboa: Comunicações, 1986.
- CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães & Cia, 1983.
- _____. *O simbolismo no teatro português (1890-1990)*. Lisboa: Biblioteca Breve, v. 124, 1991.
- DE LA SERNA, Juan Hurtado. & GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel. *Historia de la literatura española*. 6ª edição. Madrid: Saeta, 1949.
- DEPOIMENTO de Duarte Amaral, recolhido por Guilherme de Castilho em *Vida e obra de Raul Brandão*, Lisboa, 1979. Estudo introdutório de Luiz Francisco Rebello, prefácio de *Teatro*. In: BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Lisboa: Comunicações, 1986.
- DICIONÁRIO DE EÇA DE QUEIRÓS*. 2ª edição. Lisboa: Caminho, 1988.

- DOMÉNECH, Ricardo. “Para una visión actual del teatro de los esperpentos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Números 199 e 200, 1966. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 10ª edición. Madrid: Cátedra, 1995.
- DOUGHERTY, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos (Espiral), 1982. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Canonización y público, el teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1998.
- DURÁN, Manuel. Los cuernos de Don Friolera y la estética de Valle-Inclán. *Ínsula*, 1966, números 236 e 237. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 10ª edición. Madrid: Cátedra, 1995.
- EDWARDS, Gwynne. *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Gredos, 1980.
- FERAZ, Joyce Rodríguez. *O lugar do esperpento: Valle-Inclán como encenador no contexto do teatro moderno europeu*. Tese de Doutoramento. São Paulo: USP, 2004.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid: Ed. Nacional, 1943. In: GUERRERO, Obdulia. *Valle-Inclán y el novecientos*. Madrid: Editorial Magisterio Español S. A., 1977.
- FERRANDIS, Manuel. & BEIRÃO, Caetano. *Historia contemporánea de España y Portugal*. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1966.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERRO, Túlio Ramires. Introdução. *Os operários*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1984.
- FOLHETO *Os nefelibatas*, p. 13. In: BRANDÃO, Raul. e BRANDÃO, Júlio. *A noite de Natal*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1981.
- GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel. Prologo. *El ruedo ibérico I. La corte de los milagros*. 6ª edición. Madrid: Espasa Calpe S. A., 1990.

- GARCÍA LÓPEZ, José. *Historia de la literatura española*. 7ª edição. Barcelona: Vicens Vives, 1962. In: GUERRERO, Obdulia. *Valle-Inclán y el Novecientos*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1977.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. 2ª edição. Madrid: Aguilar, 1955.
- GOLDONI, Rubia Prates. *Quem tem medo de Valle-Inclán? Forma e ideologia nos bastidores da cena espanhola contemporânea*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1997.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *O simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.
- GOMÉZ DE LA SERNA, Gaspar. “Prólogo”. *Don Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1971.
- GÓMEZ MARÍN. “Valle: Estética y compromiso”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Números 199 e 200, 1966. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 10ª edição. Madrid: Cátedra, 1995.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio. *El arte dramático de Valle-Inclán: del decadentismo al expresionismo*. New York: Las Américas Publishing Co., 1967. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española VIII (8º). Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2001.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA, vol. VIII. Lisboa: Editorial Enciclopédias, s./d.
- GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. Vol. I. Barcelona: Juan Flors, 1961. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 10ª edição. Madrid: Cátedra, 1995.
- GUERRERO, Obdulia. *Valle-Inclán y el Novecientos*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1977.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. In: GUERRERO, Obdulia. *Valle-Inclán y el Novecientos*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1977.

- IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Canonización y público, el teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1998.
- JORNAL *O SÉCULO*, 12.dez.1902. In: REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1978.
- MACHADO PIRES, Antônio M. B. *O essencial sobre Raul Brandão*. Col. O Essencial. Lisboa: Imprensa Nacional da Moeda, 1997.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *Dicionário de literatura portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996.
- MACHADO, Antonio. Artigo. In: GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. Prólogo. *Don Ramón del Valle-Inclán. Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1971.
- McMAHON, Donna Marie. *La influencia de las artes visuales en la obra de Valle-Inclán y Rafael Alberti (1900-1936)*. Ann Arbor: University of Michigan, 1990. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Canonización y público, el teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1998.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- NASCENTES, Antenor. (Org.) *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 1ª edição. 2ª tiragem. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1955.
- NAVAS, Federico. *Las esfinges de Tália o encuesta sobre la crisis del teatro*. El Escorial: Imprenta del Real Monasterio de El Escorial, 1928. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Canonización y público, el teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1998.
- NEMÉSIO, Vitorino. *Sob os signos de agora*. Obras Completas, vol. XIII. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1995. In: ANDRADE, João Pedro de. *Raul Brandão: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- NOUVELLE REVUE FRANÇAISE*, novembro, 1930. In: SIMÕES, João Gaspar. *Crítica V*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.
- ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, 1959. In: GUERRERO, Obdulía. *Valle-Inclán y el Novecientos*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1977.

- _____. *Hispanófila*, III, 1959, nº 7. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 10ª edição. Madrid: Cátedra, 1995.
- PASCOAL, Isabel. Introdução. In: BRANDÃO, Raul. *Os pescadores*. 3ª edição. Lisboa: Ulisseia, 1995.
- PATRÍCIO, Antonio. *Serão inquieto*. 3ª edição. Lisboa: Livraria Bertrand, s./d.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española VIII (8º). Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2001.
- _____. *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2001.
- PÉREZ MINIK, Domingo. *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid: Guadarrama, 1961. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española VIII (8º). Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2001.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias. A rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.
- REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1978.
- _____. Prefácio: *Um teatro de dor e de sonho*. In: BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Lisboa: Editorial Comunicações, 1986.
- _____. Estudo introdutório. In: BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Lisboa: Editorial Comunicações, 1986.
- REVISTA *LA NACIÓN* de Buenos Aires, 6.agosto.1910. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 10ª edição. Madrid: Cátedra, 1995.
- REYS, Câmara. *As questões morais e sociais na literatura*. Vol. II. Lisboa: Seara Nova, 1943. In: ANDRADE, João Pedro de. *Raul Brandão: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- _____. *Aspectos da literatura portuguesa*. Lisboa: Seara Nova, 1929.

- RIBEIRO, Aquilino Gomes. *Camões, Camilo, Eça e alguns mais*. Lisboa: Bertrand, [1949]. In: ANDRADE, João Pedro de. *Raul Brandão: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- RICO, Francisco. (Org.) *Historia y crítica de la literatura española*. 6/1 Modernismo y 98, primer suplemento. Barcelona: Crítica, 2001.
- RISCO, Antonio. *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Editorial Gredos, 1977. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 10ª edição. Madrid: Cátedra, 1995.
- _____. *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El ruedo ibérico"*. 2ª edição. Madrid: Gredos, 1975. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española VIII (8º). Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2001.
- FERRAZ, Joyce Rodrigues. *Ramón del Valle-Inclán: luces da bohemia*. Madrid: Espasa Calpe S. A., 2001.
- _____. *O lugar do esperpento: Valle-Inclán como encenador no contexto do teatro moderno europeu*. Tese de doutoramento. São Paulo: FFLCH, USP, 2004.
- RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.) *Ramón del Valle-Inclán*. Edição do "Taller de investigaciones valle-inclanianas". Madrid: Eneida, col. Semblanzas, 2000.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 10ª edição. Madrid: Cátedra, 1995.
- _____. *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*. Cátedra de Teatro. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- SÁBATO MAGALDI. *O texto no teatro*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SALINAS, Pedro. *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza, col. "El libro de bolsillo", 1970.
- SASTRE, Alfonso. *Anatomía del realismo*. Barcelona: Seix Barral, 1965. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 10ª edição. Madrid: Cátedra, 1995.

- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade de representação*. 3ª edição. São Paulo: Brasil Editora, 1963.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos. *O teatro simbolista e modernista*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1979.
- _____. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1978.
- SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
- _____. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.
- SIMÕES, João Gaspar. *Crítica V*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.
- _____. *Literatura, literatura, literatura... de Sá Miranda ao concretismo brasileiro*. Lisboa: Portugália, 1964.
- _____. *O mistério da poesia*. 2ª edição. Porto: Inova, 1971.
- SOUTO, José Correia do. [Org.] *Dicionário da literatura portuguesa*, vol. II. Porto: Ed. Lello & Irmãos, s./d.
- SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana. *El ocultismo en Valle-Inclán*. London: Tamesis Books, 1974. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española VIII (8º). Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2001.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História do teatro português*. 2ª edição. Lisboa: Portugália, 1969.
- TORRE, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, 1925. In: GUERRERO, Obdulía. *Valle-Inclán y el Novecientos*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1977.
- VALENCIA, Antonio. “Prologo”. *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*. 6ª edição. Madrid: Espasa Calpe S. A., 1987.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1971.
- _____. *Entrevistas*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- _____. *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. 3ª edição. Madrid: Espasa-Calpe, 1974. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros.

Manual de literatura española VIII (8º). Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2001.

_____. La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales. In: RODRÍGUEZ, Juan. (Coord.) *Ramón del Valle-Inclán.* Edição do “Taller de investigaciones valle-inclanianas”. Madrid: Eneida, col. Semblanzas, 2000.

_____. *Luces de Bohemia. Esperpento.* Edição Bilingüe, Estudo Introdutório, Tradução e Notas de Joyce Rodrigues Ferraz. Col. Orellana. Brasília: Thesaurus, 2001.

_____. *Tablado de marionetas para educación de príncipes (Farsa italiana de la enamorada del rey. Farsa infantil de la cabeza del dragón. Farsa y licencia de la reina castiza).* Col. Austral, 1970. In: PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española VIII (8º). Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos.* Pamplona: Cénlit Ediciones, 2001.

_____. *Opera Ommia, I.* Madrid: Rúa Nova, 1492. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX.* 10ª edição. Madrid: Cátedra, 1995.

VASCONCELOS, José Manuel de. Prefácio de *Jesus Cristo em Lisboa.* Lisboa: Vega, 1984.

YVAN GOLL. Prólogo a *Die Unsterblichen,* en *Dichutungen.* Neuwied, 1960, p. 60-5. In: EDWARDS, Gwynne. *Dramaturgos em perspectiva. Teatro español del siglo XX.* Madrid: Editorial Gredos, 1980.