

**AS DIDASCÁLIAS IMPRESSIONISTAS DO ESPERPENTO *LOS CUERNOS*
DE DON FRIOLERA**

***THE IMPRESSIONIST DIDASCALIAS OF THE ESPERPENTO LOS CUERNOS*
DE DON FRIOLERA**

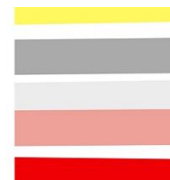
Me. Gustavo Rodrigues Gustavo Rodrigues da Silva
Universidade Federal de São Carlos
ecuatoriano.gustavo@gmail.com

RESUMO: O estilo impressionista na literatura existe desde o fim do século XIX com Gustave Flaubert. As características literárias impressionistas de sua obra *A educação sentimental* (1869) são oriundas dos pintores impressionistas franceses, que começam a pintar nesse estilo a partir de 1830. Para esse artigo, tem-se como pilares teóricos sobre o estilo impressionista os autores Arnold Hauser e Maria Elizabeth Kronegger. A partir desse arcabouço teórico, vai-se demonstrar que o autor espanhol Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) é o primeiro a usar o estilo impressionista no drama, precisamente nas didascálias de seu esperpento *Los cuernos de don Friolera* (1921 [1989]). Para esse fim, toma-se como comparação de características impressionistas as didascálias valle-inclanianas e o quadro impressionista *Boulevard dos italianos* (1888) do autor Camille Pissarro (1830 – 1903). Dessa maneira, defende-se que Valle-Inclán pode ser considerado contemporâneo por meio do arcabouço teórico que Giorgio Agambem traz em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2010), visto que apresenta uma nova maneira de fazer drama e, portanto, uma nova forma de ver a realidade. Como consequência, as suas didascálias impressionistas são uma novidade literária para a época em que são escritas e podem ser fonte de inspiração para futuros autores que queiram escrever dramas com didascálias impressionistas, visto que Hauser e Kronegger centram os seus estudos na prosa impressionista e nada comentam sobre o drama.

Palavras-chave: Estilo Impressionista; Contemporaneidade; Literatura Espanhola; Valle-Inclán; Esperpentos.

ABSTRACT: The impressionist style in literature dates the end of 19th century with Gustave Flaubert. The impressionist literature characteristics of his book *A educação sentimental* (1869) derive from the French impressionist painters who started that style in 1830. This article is based on theoretical cornerstones about the impressionist style of the authors Arnold Hauser and Maria Elizabeth Kronegger. That theoretical framework is the starting point to evince the pioneering work of the Spanish author Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) on applying the impressionist style to the drama – more specifically to the didascalias of his esperpento *Los cuernos de don Friolera* (1921 [1989]). The comparison between impressionist characteristics of valle-inclanianas didascalias and the impressionist painting *Boulevard dos italianos* (1888) from Camille Pissarro (1830 – 1903) is used to that end. The purpose is to vindicate that Valle-Inclán can be considered a contemporary author considering the theoretical framework that Giorgio Agambem brings in *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2010) since it presents a new way to delineate a drama and therefore a new way to see the reality. As a consequence, his impressionist didascalias become a fresh literature approach at the time they are written and can be a source of inspiration to next authors who want to write dramas based on impressionist didascalias, given that Hauser and Kronegger focus their studies in the impressionist prose but never mention drama.

Keywords: Impressionist Style; Contemporaneity; Spanish Literature; Valle-Inclán; Esperpentos.



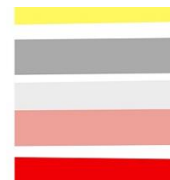
1 Os impressionismos pictórico e literário

Em *Historia social de la literatura y del arte* (1974), Arnold Hauser (1974, p.407) relata que a primeira exposição impressionista ocorre em 1874. A pintura é a primeira ramificação artística a ser impressionista. Em seguida, vêm a música e a literatura, que “picturalizam” as suas obras. Elas privilegiam os detalhes, atomizam o mundo representado. Como exemplos, na literatura impressionista, a palavra é mais importante que a frase, que é mais importante que o parágrafo. Hauser (1974, p.408) define que os primeiros pintores impressionistas são Claude Monet e Édouard Manet.

O Impressionismo é um movimento artístico que capta a velocidade rápida da vida urbana das grandes cidades. Enaltece a técnica que aprimora cada vez mais os objetos que facilitam essa forma de vida. A paisagem/o espaço da pintura e da literatura impressionistas é a cidade. A versatilidade urbana, as impressões pessoais efêmeras e o ritmo nervoso do homem urbano são temas impressionistas. A realidade é uma ocorrência momentânea, um equilíbrio instável, tudo é inacabado e imperfeito. O que importa é o aqui e o agora do indivíduo, tudo é causal, arbitrário e passageiro. Todos os homens são espectadores dessa vida frenética. São importantes os aspectos particulares, individuais e concretos em um espaço e tempo determinados.

Segundo Hauser (1974, p.403), o Impressionismo aguça os cinco sentidos. A arte pictórica impressionista tem como pontos fundamentais o contraste simultâneo e as manchas de cores. Com essas características, os quadros impressionistas apresentam vários pontos de observação. É uma pintura analítica, pois cada fragmento dos quadros é importante. São manchas sem um perfil definido, são objetos que parecem incorpóreos. São manchas intensas e frescas. A ótica é posta em evidência. Para Hauser (1974, p.408), Eugène Delacroix antecipa o Impressionismo com a ideia de coloração das sombras e a lei das cores complementárias.

Hauser (1974, p.409) postula que o Impressionismo é uma arte aristocrática, elegante, sensível, nervosa, epicúrea e solitária. Comenta que o Impressionismo Literário surge quando o pictórico já teve o seu auge. Para ele, os autores literários impressionistas são intelectuais e têm uma formação acadêmica. Hauser (1974, p.412) comenta que os receptores da arte impressionista são diletantes, buscam a explicação de suas vidas na arte. A arte impressionista é feita de artista para artista. Ela é melhor que a vida real. Retrata um mundo elevado, sublime,

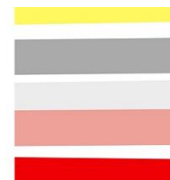
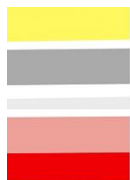


mais artificial que o real, porém perfeito em si. Segundo Hauser (1974, p.412), para Marcel Proust, o Impressionismo é uma realidade plena.

O Impressionismo se torna o movimento artístico europeu predominante no fim do século XIX. Evoca imagens líricas e musicais. É uma arte sensualista e materialista. Hauser (1974, p.452) nomeia os expoentes europeus literários impressionistas, que são Arthur Schopenhauer, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Antón Chéjov e Gabriele D'Annunzio. Defende que o Impressionismo Vienense é o que melhor retrata a passividade e a sutileza humanas na vida urbana. Postula que, em toda forma de arte impressionista, primam os aspectos lírico e psicológico, e os estados de ânimo. Opina que o subjetivismo, o relativismo, o historicismo, o psicologismo, o pragmatismo, o antissistematismo, o perspectivismo da realidade e a atomização da arte são características impressionistas. A noção primordial do tempo fugidio encontra o seu ápice representacional na obra filosófica de Henri Bergson e nas obras impressionistas de Marcel Proust.

Por outro lado e em adição às premissas de Hauser, temos o arcabouço teórico de Kronegger, que é mais enfático na questão do Impressionismo Literário. Maria Elizabeth Kronegger, em *Literary impressionism* (1973, p.23), menciona que o termo impressionismo vem da pintura *Impression: soleil levant* (1874) de Claude Monet. O estilo impressionista começa na pintura com Camille Pissarro, Édouard Monet, Edgar Degas, Claude Monet, entre outros. O primeiro em usar literariamente o termo é Ferdinand Brunetière em 1879. O Impressionismo retrata uma visão particular de um ambiente, uma visão que é captada, internalizada e, depois, externalizada pelo autor da pintura, música e obra literária. Portanto, a consciência do criador é passiva e sensível em relação à sua criação artística: “[...] Man’s consciousness faces this world as pure passivity, a mirror in which the world inscribes or reflects itself [...]”¹ (KRONEGGER, 1973, p.14). Segundo Kronegger (1973, p.24), o Impressionismo retrata uma realidade que é um resumo de impressões e sensações individuais. Os cinco sentidos do artista são fundamentais na criação em estilo impressionista. Esse estilo retrata um mundo atomizado, uma visão particular desse mundo. Para Kronegger (1973, p.36), os impressionistas introduzem a primazia da relatividade do mundo empírico nas artes. Essa relatividade tem como eixos principais a visão do espaço, e as sensações de luz e cor. A cor

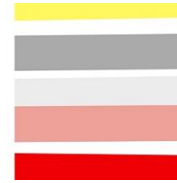
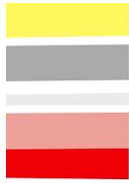
¹ Tradução livre do original: [...] A consciência do homem enfrenta esse mundo como pura passividade, um espelho no qual o mundo inscreve ou reflete ele mesmo [...]



representa a atmosfera. Toda beleza impressionista é irregular. A relatividade impressionista é denominada por Kronegger (1973, p.38) pelo vocábulo alemão *stimmung*, que significa ambiente, atmosfera e forma na relação da protagonista, do eu-lírico e/ou do autor da obra com o entorno dela.

Na literatura de estilo impressionista, as personagens são espelhos da realidade em que vivem. As impressões substituem as ações, que são descontínuas. Há uma captação do real e do instantâneo. O mundo empírico/real é um fenômeno. Notam-se os usos de verbos auxiliares e de percepção, verbos no presente contínuo e no pretérito imperfeito, substantivos quantitativos, substantivações de adjetivos, pronomes impessoais, onomatopeias, elipses, metáforas e inversões sintáticas. De acordo com Kronegger (1973, p.61), as obras literárias em estilo impressionista não retratam períodos clássicos, míticos e/ou visões transcendentais e religiosas. Na opinião de Kronegger (1973, p.15), o primeiro autor literário a usar o estilo impressionista é Gustave Flaubert na sua obra *A educação sentimental* (1869 [2009]). Seguem-no os irmãos Goncourts, David Herbert Richards Lawrence, André Gide, Joseph Conrad, Rainer Maria Rilke, Marcel Proust, Henry James, James Joyce; André Rimbaud; Edgar Allan Poe e Stephanie Mallarmé. Kronegger (1973, p.86) defende que o estilo impressionista ainda existe e que significa as reflexões de uma consciência artística com uma ampla variação de cores na pintura e de adjetivos na literatura. É a representação de espaços e tempos determinados. Nessa representação, são importantes as luzes e as cores. Na literatura de estilo impressionista, as luzes representam o tempo. Na pintura em estilo impressionista, as sombras e as indefinições dos contornos dos objetos criam as sugestões, as alusões e as ilusões das várias facetas do mundo que se quer representar.

De acordo com Kronegger (1973, p.51), a maioria das obras literárias em estilo impressionista se constitui em cadernos, memórias e diários. Nessas obras, observa-se a constante mudança da visão dos espaços vividos com mudança de tonalidades das cores dos objetos. Também se nota a mudança de descrição de um mesmo espaço em tempos diferentes. É um exercício de descontinuidades, fragmentações, momentos voláteis. As personalidades das personagens são muito complexas com vários adjetivos para caracterizá-las. Kronegger pontua (1973, p.58) que essa grande variedade em vários aspectos literários faz com que o estilo impressionista seja plural. Nas obras em estilo impressionista, todas as personagens são passivas frente às paisagens nas quais circulam. A vida humana é uma experiência instantânea em que as representações individuais das apreensões de espaços e tempos valem mais que as

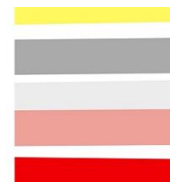


personagens em si. Elas são seres iguais entre si, passivas frente às inovações mundanas como o trem. São seres em más condições físicas e emocionais, são presas do mundo no qual habitam. O ritmo das frases com as suas dinâmicas e articulações assim como os tons dos objetos que compõem os espaços são importantes. Na opinião de Kronegger (1973, p.71), as obras em estilo impressionista possuem um vazio central, pois apresentam múltiplos pontos de atenção, de concentração seja na literatura, seja na música, seja na pintura. Façamos a análise de um dos quadros impressionistas que servirá de base para a comparação artística que temos o objetivo de fazer.

2 Análise do quadro *Boulevard dos italianos* (1880)

Faremos a análise de um quadro impressionista e exporemos como as suas características podem ser aplicadas às didascálias impressionistas da obra *Los cuernos de don Friolera* do autor espanhol Ramón María del Valle-Inclán. O quadro que analisaremos é *Boulevard dos italianos* (1880) do autor Camille Pissarro (1830 – 1903)², que pode ser encontrado em *A história da arte* (1993) de Ernst Hans Josef Gombrich. O quadro retrata uma típica cidade europeia no final do século XIX. Nesse período, a população europeia não para de crescer. Nesse quadro, vemos a rua com muitas carruagens com diversas pessoas que aparentam estar ansiosas para os seus compromissos. É o reflexo da agitação da vida europeia nesse período e que também é retratada em outros quadros. Também há muitas pessoas nas calçadas e, possivelmente, dentro das lojas e dos edifícios. Existem muitas árvores, muitas lojas e muitos edifícios. Logo, vemos as quantificações dos substantivos e o uso do substantivo indefinido “muito”, características comuns nas descrições dos quadros em estilo impressionista. Há o contraste das cores claras das calçadas, da maioria dos edifícios e das folhas das árvores com as cores escuras das roupas das pessoas, das lojas, dos troncos das árvores, da rua, das carruagens e da maioria dos cavalos. No quadro, há muitos pontos de atenção e tudo está como borrado, indefinido, nada tem contorno certo. Como já comentamos na parte anterior desse artigo, nos quadros e nas obras literárias impressionistas, o que importa é a paisagem, a vida urbana agitada, na qual as pessoas são meros detalhes. Nesse quadro, percebe-se o fato das pessoas se equipararem aos cavalos. Eles estão juntos e parece que pertencem à mesma espécie,

² Uma reprodução do quadro se encontra no apêndice desse artigo.



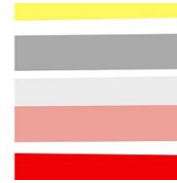
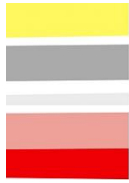
configurando o anonimato das pessoas frente ao mundo moderno. São seres pequenos frente à grandiosidade do mundo de então. Após o arcabouço teórico e uma análise teórica de um quadro em estilo impressionista, veremos como o impressionismo literário pode ser encontrado no drama. Contudo, antes dessa verificação, abordaremos um pouco sobre a obra literária do autor cujos dramas queremos demonstrar que possuem didascálias impressionistas.

3 A obra literária de Ramón María del Valle-Inclán

Vários teóricos dedicam-se a pesquisar sobre o autor. Segundo John Lyon em sua obra *The theatre of Valle-Inclán* (2009, p.5), Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) possui várias obras, e a grande maioria está em prosa e se encontram traduções de obras literárias, crônicas jornalísticas, relatos de guerras e romances. Tem três obras em poesia, porém apresenta trinta e sete obras de teatro. O ápice da criação literária valle-inclaniana são os esperpentos. De acordo com as nossas pesquisas bibliográficas, reparamos que a teoria esperpêntica valle-inclaniana aparece em escritos, entrevistas e obras literárias do autor. Em “Esperpento de *Los cuernos de don Friolera*, de Ramón del Valle-Inclán: fantochada trágica ou tragédia grotesca” (2013), Joyce Rodrigues Ferraz Infante (2013, p.143) define que os esperpentos se constituem em teoria estética, paródias dramáticas, sátiras sociais e políticas e, uma visão desenganada do ser humano de seu tempo. Uma parte importante das entrevistas e opiniões valle-inclanianas pode ser encontrada no apêndice da obra de Lyon. Pelo estudo desse apêndice, constatamos que Valle-Inclán considera que as dúvidas, as fatalidades e as dificuldades que a personagem esperpêntica tem que enfrentar são as mesmas do herói clássico, no entanto, aquela é impotente para suportá-las; diferentemente desse que é mais apto para enfrentá-las (2009, p.211): “[...] La ceguera es bella y noble en Homero. Pero, en *Luces de bohemia*, esa misma ceguera es triste y lamentable porque se trata de un poeta bohemio, de Máximo Estrella.”³ ⁴. A diminuição do poder da personagem nos esperpentos se torna ridícula e, logo, vemos obras com um aspecto grotesco, o qual não possibilita uma distinção clara entre o trágico e o cômico nem a existência de um herói moderno na acepção total do vocábulo. Em consequência, para Ferraz Infante (2013, p.148), as personagens esperpênticas não assumem as responsabilidades nem os

³ Tradução livre do original: [...] A cegueira é bela e nobre em Homero. Mas, em *Luces de bohemia*, essa mesma cegueira é triste e lamentável porque se trata de um poeta boêmio, de Máximo Estrella.

⁴ *Luces de bohemia* (1920 [2001]) é o primeiro esperpento valle-inclaniano.

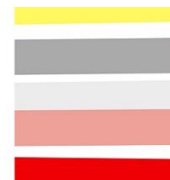


resultados de suas ações. Para Valle-Inclán (2009, p.193), o século XX privilegia a multidão, o grupo, o coletivo, o irracional, o paradoxal, o complexo e o anonimato sobre o individual; portanto; sustentamos que os esperpentos questionam os mitos espanhóis de, por exemplo, ser um povo guerreiro, que, antigamente, era dono da metade do mundo conhecido. Entretanto, no começo do século XX, esse povo só tem um território, o seu país, a Espanha e nada mais.

Em *El esperpento: extrañamiento y caricatura* (1968), Anthony Zahareas (1968, p. 315) afirma que o esperpento está dentro da literatura que apresenta características grotescas, pois pensa que Valle-Inclán vê o mundo como sendo grotesco. Segundo Zahareas (1968, p.315), nessa literatura grotesca, as personagens são distorcidas fisicamente, há as mesclas da realidade com o sonho e do aspecto humano com o animal. Como consequência, essas características literárias tendem a causar humor e terror no leitor. Para Zahareas (1968, p.315), os esperpentos retratam realidades históricas e/ou contemporâneas em um tom entre rude e brincalhão. Os costumes sociais tradicionais de um espaço humano são criticados, assim como as injustiças e os erros consequentes desses costumes. Na opinião de Zahareas (1968, p.318), o autor esperpêntico está no lugar de Deus porque faz o que quer com as suas personagens. O cenário esperpêntico projeta toda a pobreza espanhola do começo do século XX em um espetáculo de fantoches, que lembra a fragmentação da criação cinematográfica, porém com o ritual cênico do teatro tradicional. Segundo Zahareas (1968, p.319), os esperpentos guardam grande relação estética com *El gran teatro del mundo* (2007) de Pedro Calderón de la Barca.

Naquele mesmo apêndice da obra lyoniana, encontramos as três formas com as quais Valle-Inclán preconiza o trabalho de um autor e a sua relação com as personagens. A forma em que o autor se coloca de joelhos e cria heróis como os homéricos, que são superiores a ele. A maneira pela qual o autor está no mesmo nível das suas personagens e, portanto, se iguala a elas com as mesmas virtudes e vícios, por exemplo, as personagens shakespearianas. Por fim, aquela em que o autor se coloca como superior à sua criação, vê as suas personagens-fantoches de um plano bem mais alto e as manipula ironicamente como quiser. Valle-Inclán considera a si mesmo, a Francisco de Goya e a Francisco de Quevedo como exemplos de deuses literários: “[...] Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los ‘esperpentos’ [...]” (LYON, 2009, p.209)⁵. Valle-Inclán também utiliza a metáfora do morto

⁵ Tradução livre do original: [...] E esta consideração é que me fez dar uma guinada em minha literatura e a escrever os ‘esperpentos’ [...]

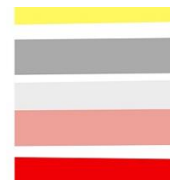


como sendo o autor, que está em um plano superior e as personagens em outro, inferior, por conseguinte, como está distante delas, tem autonomia para fazer o que quiser com a sua criação e; não se envolve emocionalmente com elas. O autor explicita essa premissa esperpêntica e algumas outras no prólogo do esperpento *Los cuernos de don Friolera* (1989) por meio das personagens Don Manolito e Don Estrafalario. Um exemplo é: “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. (...) Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera.” (VALLE-INCLÁN, 1989, p.68-69)⁶. Ferraz Infante opina (2013, p.146) que as ideias valle-inclanianas das possíveis relações estéticas do autor com as suas personagens são pioneiras na literatura, visto que são explicitadas em 1921 em *Los cuernos de don Friolera*. A título de comparação, o ensaio *Theory of modes* de Northrop Frye sobre o mesmo tema é escrito só em 1957. Valle-Inclán não só explicita essas relações como as põe em prática naquele esperpento. O prólogo corresponde a relação literária em que o autor está acima de suas personagens, que são fantoches. O epílogo exemplifica a relação literária em que as personagens estão acima do autor, logo, são heróis. De acordo com Manuel Aznar Soler, em *Guía de lectura de ‘Martes de carnaval’* (1992, p.89), a relação de paridade entre autor e personagens ocorre quando se comenta sobre *Otelo* (1999) de Shakespeare e quando, no prólogo, a personagem Don Estrafalario discorre sobre um quadro no qual uma pessoa se enforca e, ao seu lado, um Diabo ri da desgraça dela. Na opinião de Lyon, a trama central é a aplicação do estilo e do ponto de vista do teatro de bonecos do prólogo ao mítico e heroico poema do epílogo pelo viés burlesco. No epílogo desse esperpento, Don Estrafalario defende que o futuro literário deve ser composto de obras nas quais o autor manipula as suas personagens como quiser. Ele toma como exemplo o prólogo dessa mesma obra, no qual há uma representação de fantoches: “DON ESTRAFALARIO.- Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel.” (VALLE-INCLÁN, 1989, p.173)⁷.

A partir da tese de que as suas personagens são fantoches, o autor galego afirma que jamais elas serão heroínas. Elas são as deformações grotescas dos heróis trágicos vistas por meio da metáfora do espelho côncavo, pois, se olhassem no espelho, tais personagens se veriam

⁶ Tradução livre do original: DOM ESTRAFALARIO.- A minha estética é uma superação da dor e do riso, como devem ser as conversas dos mortos, ao contar histórias dos vivos. (...) Eu queria ver este mundo com a perspectiva da outra margem.

⁷ Tradução livre do original: DOM ESTRAFALARIO.- Somente podem nos regenerar os bonecos do Compadre Fidel.



totalmente deformadas, ridículas, porque são cômicas com gestos tontos colocadas em tragédias. É o que explicita Valle-Inclán na cena décima segunda do esperpento *Luces de bohemia*: “MAX.- 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.” (VALLE-INCLÁN, 2001, p.174)⁸. Para Ferraz Infante, os esperpentos trabalham com antíteses como essa do herói clássico e a sua imagem deformada, o seu fantoche: “[...] Realidade e aparência, ser e imagem, sujeito trágico e reflexo grotesco do sujeito como objeto, herói clássico e fantoche aparecem juntos em tensão, sem excluírem-se um ao outro, em indissolúvel contradição.” (FERRAZ INFANTE, 2013, p.146). A partir dessas premissas teóricas valle-inclanianas, estamos de acordo com Lyon quando afirma que a principal intenção esperpêntica é a de questionar a caótica realidade espanhola da década de 20 do século XX. Vale a pena lembrar que essa crise já vem desde o começo do referido século⁹. Passemos ao objetivo de nosso artigo que é a análise das didascálias em estilo impressionista presentes no esperpento valle-inclaniano *Los cuernos de don Friolera* e à sua comparação com o quadro *Boulevard dos italianos*.

4 As didascálias de *Los cuernos de don Friolera*

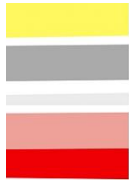
Essa obra possui mais de sessenta didascálias, portanto, devido à natureza desse artigo, selecionamos apenas três, as quais consideramos as que melhor representam um estilo impressionista na referida obra¹⁰. Vamos analisá-las uma por uma e, em cada análise, as relacionamos com o quadro *Boulevard dos italianos*. A primeira didascália é a primeira do prólogo:

Las ferias de Santiago el Verde, en la raya portuguesa. El corral de una posada, con entrar y salir de gentes, tratos, ofertas y picaresco. En el arambol del corredor, dos figuras asomadas: Boinas azules, vasto entrecejo, gozo

⁸ Tradução livre do original: MAX.- Os heróis clássicos refletidos nos espelhos côncavos formam o Esperpento. O sentido trágico da vida espanhola somente ocorre com uma estética sistemáticamente deformada.

⁹ Essa crise entre os setores espanhóis tradicionais e os liberais culmina na Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939), ganha pelos setores tradicionais que impõe a ditadura de Francisco Franco (1939 – 1975).

¹⁰ O argumento dessa obra consiste na provável traição, porque não é confirmada, de dona Loreta com Pachequín sobre o marido dom Friolera. A obra apresenta três versões para o argumento. No prólogo, o marido mata os supostos amantes, porém são marionetes. No epílogo, o marido também mata os amantes, mas é um soldado muito prestigiado em sua região. Na trama central, tenta matar a esposa, contudo o tiro mata a sua filha. Tanto no prólogo como no epílogo, têm-se os comentários metatextuais de dom Manolito e dom Estrafalario.



contemplativo casi infantil y casi austero, todo acude a decir que aquellas cabezas son vascongadas. Y así es lo cierto. El viejo rasurado, expresión mínima y dulce de lego franciscano, es DON MANOLITO EL PINTOR. Su compañero, un espectro de antiparras y barbas, es el clérigo hereje que ahorcó los hábitos en Oñate –la malicia ha dejado en olvido su nombre, para decirle DON ESTRAFALARIO.- Corren España por conocerla, y divagan alguna vez proyectando un libro de dibujos y comentarios. (itálico do autor). (VALLE-INCLÁN, 1989, p.65)¹¹.

Em primeiro lugar, a didascália é muito grande e foge da norma clássica do drama de ser apenas uma referência, uma ambientação para a cena que virá. Como no quadro de Camille Pissarro, há muitos ambientes em um mesmo local: “as feiras, a fronteira, a pousada, o pátio e o parapeito do corredor do pátio”. Igual que no quadro, há muitas pessoas e a grande maioria delas não tem nenhum protagonismo no espaço em que está, são anônimas, são apenas pessoas que estão passivas frente à agitação da vida moderna: compras, vendas e turismo. A didascália aguça a nossa visão com essa profusão de detalhes. Também observa-se o grande número de adjetivos que são usados para descrever os dois senhores: “azuis, vasto, contemplativo, doce”, entre outros. Esse grande número de adjetivos também é presente na análise do quadro: “calçadas claras, cavalos marrons, pessoas com roupas de cores fortes”, entre outros. É a substantivação de adjetivos tão comuns em obras de estilo impressionista.

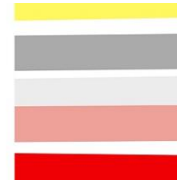
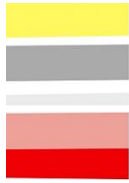
129

A segunda didascália que analisaremos é a primeira da trama principal da obra:

San Fernando del Cabo Estrivel: Una ciudad empigorotada sobre cantiles. En los cristales de los miradores, el sol enciende los mismos cabrilleos que en la turquesa del mar. A lo largo de los muelles, un mecerse de arboladuras, velámenes y chimeneas. 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 en el marco azul del ventanillo, la gorra de cuartel, una oreja y la pipa del Teniente don Pascual Astete – Don Friolera -. Una sombra, raposa, cautelosa, ronda la garita. Por el ventanillo asesta una piedra y escapa agachada. La piedra trae atado un papel con un escrito. Don Friolera lo recoge turulato, y espanta los ojos leyendo el papel. (itálico do autor). (VALLE-INCLÁN, 1989, p.77)¹².

¹¹ Tradução livre do original: As feiras de Santiago o Verde na fronteira portuguesa. O pátio de uma pousada, com entrar e sair de gentes, negócios, ofertas e picardias. No parapeito do corredor, duas figuras aparecem: Boinas azuis, vasta sobranceira, gozo contemplativo quase infantil e quase austero, tudo leva a dizer que aquelas cabeças são vascas. E assim é o certo. O velho sem barba, expressão mínima e doce de lego franciscano, é o Dom Manolito o Pintor: o Seu Companheiro, um espectro de óculos e barbas, é o clérigo hereje que enforcou os hábitos em Oñate – A malícia deixou no esquecimento o seu nome, para dizer-lhe Dom Estrafalario.- Correm a Espanha para conhecê-la, e divagam alguma vez projetando um livro de desenhos e comentários.

¹² Tradução livre do original: São Fernando do Cabo Estrivel: Uma cidade marítima soberba. Nos cristais dos mirantes, o sol acende as mesmas ondinhas que na turquesa do mar. Ao longo dos cais, um movimento de árvores,



Como vimos com Kronegger, as obras em estilo impressionista aguçam os cinco sentidos, principalmente a visão. Além da visão, essa didascália aguça o olfato e a audição com os odores de cana queimada, tabaco e lodo, e o som do hino inglês. Tem-se o jogo do claro com o escuro da luz do sol com o azul do mar, jogo também presente no quadro de Camille Pissarro. Observamos a fumaça das chaminés que simboliza a modernização da vida urbana, fato muito comum nos quadros em estilo impressionista. Um exemplo é o quadro de Claude Monet intitulado *A estação de St.-Lazare em Paris* (1877). Como em *Boulevard dos italianos*, os humanos dessa didascália são comparados a animais, nesse caso, um humano é uma raposa. Como vimos, nas obras em estilo impressionista, os seres humanos têm o mesmo valor que os objetos e os animais, são seres passivos frente à vida. Há vários adjetivos para caracterizar o ser humano que joga a pedra e o tenente. Vemos a presença de um verbo no gerúndio, que é *leyendo* e marca uma ação contínua, um presente contínuo. Essa didascália é como um quadro em estilo impressionista, além dos aspectos mencionados e em consequência deles, se constitui em um ambiente cheio de pontos de atenção: “os cristais, o sol, o mar, os cais, as chaminés”, entre outros. É a atomização do ambiente.

A última didascália que analisaremos é a primeira do epílogo:

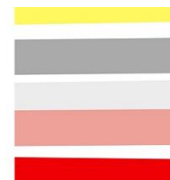
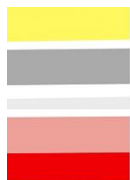
La plaza del mercado en una ciudad blanca, dando vista a la costa de África. Furias del sol, cabrilleos del mar, velas de ámbar; parejas de barcas pesqueras. El ciego pregona romances en la esquina de un colmado, y las rapadas cabezas de los presos asoman en las rejas de la cárcel, un caserón destartalado que había sido convento de franciscanos antes de Mendizábal¹³. El perrillo del ciego alza la pata al arrimo de una valla decorada con desgarrados carteles, postrer recuerdo de las ferias, cuando vino a llevarse los cuartos la María Guerrero.- El Gran Galeoto.- La Pasionaria.- El Nudo Gordiano.- La Desequilibrada¹⁴ (itálico do autor). (VALLE-INCLÁN, 1989, p.169)¹⁵.

velas e chaminés. Na ponta, estremeçada por fumaças em forma de bocas, a guarita do Resguardo. Cheiro de cana queimada. Cheiro de tabaco. Cheiro de lodo. Vento leste fresco. O hino inglês nas remotas cornetas de um barco de guerra. À porta da guarita, com o fuzil mediano, um carabineiro, e no marco azul da janelinha, o gorro do quartel, uma orelha e o cachimbo do Tenente Dom Pasqual Astete – Dom Friolera-. Uma sombra, raposa, cautelosa, ronda a guarita. Pela janelinha, joga a pedra e escapa agachada. A pedra traz atado um papel com um escrito. Dom Friolera o recolhe estupefato, e arregala os olhos lendo o papel.

¹³ Juan de Dios Álvarez Mendizábal é um dos maiores políticos espanhóis e que vive de 1790 a 1853. Ver VALLE-INCLÁN, 1989.

¹⁴ São quatro títulos de obras representativas do Romantismo Espanhol, movimento literário anterior ao Modernismo Espanhol e à Geração de 98, principais movimentos que existem durante a vida literária de Valle-Inclán (1866-1936). Essas obras são protagonizadas pela prestigiosa companhia de teatro de María Guerrero.

¹⁵ Tradução livre do original: A praça do mercado em uma cidade branca, onde se avista a costa da África. Fúrias do sol, ondas pequenas do mar; velas de âmbar; pares de barcas pesqueiras. O cego prega romances na esquina de



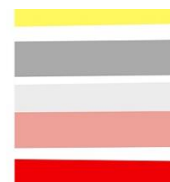
Como no quadro de Camille Pissarro e nas didascálias anteriores que analisamos, essa também apresenta múltiplos pontos de atenção, como “a praça do mercado, a costa da África, o sol, o mar, as barcas pesqueiras, o cego, as cabeças dos presos, o cachorrinho do cego; a estaca e os anúncios de obras literárias”. Como no quadro e nas didascálias anteriores, têm-se vários adjetivos para caracterizar os substantivos, como “branca, carecas, descomposto, velhos e antiga”. Além da visão que é aguçada, também a audição com o cego declamando poesias. Essa didascália não é só uma apresentação do espaço em que ocorrerá a cena. Ela é um fragmento histórico/literário, pois faz referências à política e à literatura do século anterior ao que é escrita, ou seja, o século XIX. Todas as didascálias são tão grandes que se tornam uma história à parte das cenas. É uma obra dentro de outra obra, uma pequena história em prosa dentro do drama, pois, lendo todas as didascálias, veremos, por exemplo, que os dois senhores do prólogo aparecem no epílogo e o leitor acaba sabendo o que aconteceu com as suas vidas após estar na fronteira com Portugal; fato ocorrido no prólogo¹⁶. Pela análise das didascálias, verificamos que elas têm um estilo impressionista e, portanto, são uma novidade na literatura espanhola, e, quiçá, na literatura ocidental, logo, elas são contemporâneas no sentido de Giorgio Agambem. Entretanto, vamos ver o que esse teórico literário defende sobre o que é ser contemporâneo.

5 A contemporaneidade

Em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2010, p.55-73), Giorgio Agambem se propõe a responder o que é ser um homem contemporâneo e se vale de alguns autores como Roland Barthes, Walter Benjamin, Michel Foucault, Osip Mandel'stam e Friedrich Nietzsche. Agambem comenta que Barthes enuncia que o contemporâneo é o intempestivo, o imprevisto, o que sai da normalidade. Agambem revela que Nietzsche concorda com Barthes, e adiciona que o contemporâneo é dissociativo e desconexo em relação à normalidade do agir da maioria dos seres humanos. Inclusive Nietzsche publica *Considerações intempestivas* (1976). Agambem postula que o contemporâneo não está contemplado nas pretensões da

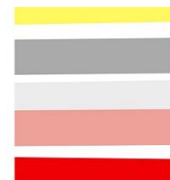
uma loja de comestíveis, e as carecas dos presos aparecem nas grades da prisão, um casarão descomposto que tinha sido convento de franciscanos antes de Mendizábal. O cachorrinho do cego levanta a pata aproximando-a de uma estaca com velhos anúncios, antiga lembrança das feiras, quando demonstrou cordialidade com a María Guerrero.- O Grande Galeoto.- A Apaixonada.- O Nó Gordiano.- A Desequilibrada.

¹⁶ Essa presença de uma narrativa dentro de um drama e o fato da obra ser um drama que se divide em três: prólogo, drama central e epílogo, nos remete a ideia da intertextualidade e do conceito de *mise en abime*.



contemporaneidade, logo, é um ser inatual, porém não perde o foco nela. Depreende-se desse postulado que o contemporâneo é o homem que é capaz de realmente observar e apreender o seu tempo: “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” (AGAMBEM, 2010, p.59). Agambem propõe que o contemporâneo percebe o escuro, as trevas de seu tempo e que essa percepção é para poucos, que são inteligentes e corajosos de trabalhar sobre ela. Segundo o teórico italiano, ao verificar isso, o contemporâneo encontra a luz na escuridão, o cerne da contemporaneidade, o âmago de seu tempo. Nesse sentido, o autor italiano propõe que, ao entender esse âmago, o contemporâneo entende que a contemporaneidade é uma repetição de algo passado que ainda não foi captado por muitos, é um “muito cedo” e um “muito tarde”. Logo, para Agambem, o contemporâneo tem a capacidade de interpretar lucidamente qualquer época histórica.

Para o teórico em questão, o arcaico sempre está na contemporaneidade, entretanto, só o contemporâneo o percebe. Para aquele, a fonte da contemporaneidade está no pré-histórico, no imemorial, no arcaico. Contudo, o autor italiano pontua que, por mais que o presente tente reviver o passado, nunca o faz de maneira plena. Observa que a contemporaneidade sempre é o não vivido de um passado e o contemporâneo é aquele que reflete sobre o não vivido de maneira lúcida. De acordo com Agambem, para entender a contemporaneidade, deve-se cindi-la em vários momentos, várias gerações e pôr uma ligação espacial entre eles (as). Cita que o contemporâneo é a pessoa que apreende as fraturas dos tempos: “[...] é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações [...]” (AGAMBEM, 2010, p.71). Reflete que as consequências da prática racional do contemporâneo é a sua capacidade de ler a história de modo inédito, de responder à altura para as trevas da luz da contemporaneidade. Nessa linha de raciocínio, cita Foucault, para o qual as suas indagações históricas do passado são uma sombra das suas indagações do presente. Também cita Benjamin, para o qual o índice histórico das imagens passadas tem legibilidade só no momento em que ocorrem, nunca se reproduzem de maneira plena. Agambem vaticina que, se entendemos essas premissas, somos contemporâneos. É pertinente observar uma metáfora que Agambem usa para explicar o que é ser contemporâneo. Em sua opinião, o poeta, que poderíamos estender para o autor literário, é o maior exemplo do que é ser contemporâneo

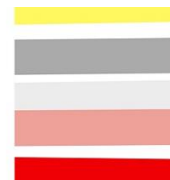


quando ele arruma as vértebras temporais quebradas, já que é um sinônimo delas. Agambem pensa que, sem essa arrumação, o poeta não consegue ver as suas pegadas, virar-se para o passado e entendê-lo, em resumo, não consegue ser contemporâneo. A seguir, discorreremos porque as didascálias de *Los cuernos de don Friolera* podem ser consideradas impressionistas e contemporâneas.

6 As didascálias impressionistas e contemporâneas de *Los cuernos de don Friolera*

Ao longo desse artigo, tentamos demonstrar que as didascálias do drama *Los cuernos de don Friolera* são impressionistas, pois possuem várias características para nomeá-las como tal de acordo com o referencial teórico de Hauser e Kronegger. Observamos que essas didascálias são grandes, com muitas substantivizações de adjetivos, com muitos adjetivos, com palavras que aguçam os cinco sentidos, com vários pontos de observação, as personagens se diluem na paisagem e, muitas vezes, se equiparam a animais, refletindo a agitação das cidades no fim do século XIX e início do XX. Essas didascálias valle-inclanianas possuem muitas relações com o Impressionismo Pictórico. Vimos essas relações quando expomos que as características literárias presentes nas didascálias que analisamos se aproximam muito das características pictóricas do quadro *Boulevard dos italianos*, um dos quadros representativos do estilo impressionista em nível mundial, pintado por Camille Pissarro.

Essas didascálias impressionistas valle-inclanianas podem ser consideradas uma novidade na literatura espanhola e, quiçá, ocidental, porque nunca antes se viu um drama com didascálias impressionistas. Tal fato é corroborado pelo referencial teórico adotado nesse artigo, pois nem Hauser nem Kronegger comentam da existência de impressionismo em didascálias. Dessa maneira, essas didascálias valle-inclanianas são contemporâneas no sentido agambemano do termo, porque as obras que as contêm propagam o mundo literário de um ângulo novo para a época, conseguem voltar-se para a história e refletir sobre ela de uma maneira nova, de uma maneira contemporânea. Remetemos a Kronegger (1973, p.16) quando defende que o Impressionismo reflete a cultura do instante, a cultura do momentâneo, do passageiro, do volátil. Logo, Valle-Inclán com as didascálias de *Los cuernos de don Friolera* está sendo impressionista e contemporâneo, pois capta um instante volátil, um instante passageiro por um viés novo, contemporâneo, que pode servir de inspiração para os autores que vêm depois dele; ele cria uma tendência literária.

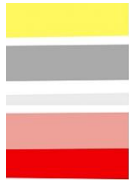


Referências

- AGAMBEM, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2010.
- AZUAR SOLER, M. *Guía de lectura de <<Martes de carnaval>>*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. *El gran teatro del mundo*. Madri: Cátedra, 2007.
- FERRAZ INFANTE, J. Esperpento de Los cuernos de don Friolera, de Ramón del Valle-Inclán: fantochada trágica ou tragédia grotesca. *Outra travessia*, Florianópolis, n.16, p.143-162, 2013.
- FLAUBERT, G. *A educação sentimental: história de um jovem*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.
- FRYE, N. Theory of modes. In: _____. *Anatomy of criticism*. New Jersey: Princeton University, 1973, p.33-34.
- GOMBRICH, E. H. J. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora T. C., 1993.
- HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. III. Madri: Ediciones Guadarrama, 1969.
- KRONEGGER, M. E. *Literary impressionism*. New Haven: College & University Press, 1973.
- LYON, J. *The theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- NIETZSCHE, F. *Considerações intempestivas*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1976.
- SHAKESPEARE, W. *Otelo*. Barcelona: Espasa Libros, 1999.
- VALLE-INCLÁN, R. M. *Luces de bohemia*. Esperpento. Estudo introdutório, tradução e notas de Joyce Rodrigues Ferraz. Brasília: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte Español – Consejería de Educación y Ciencia en Brasil, 2001.
- _____. *Martes de carnaval – Esperpentos – Las galas del difunto. Los cuernos de don Friolera. La hija del capitán*. 13. ed. Madri: Espasa-Calpe, 1989.
- ZAHAREAS, A. (ed.). *Ramón del Valle-Inclán: an appraisal in his life and his works*. Nova Iorque: Las Américas Publishing Company, 1968.

Recebido em: 02 de novembro de 2019.

Aprovado em: 01 de dezembro de 2019.



Apêndice – *Boulevard dos italianos*. In: GOMBRICH, E. H. J. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora T. C., 1993, p 415.

