

Esperpento de *Los cuernos de don Friolera*, de Ramón del Valle-Inclán:

fantochada trágica ou tragédia grotesca

Joyce Rodrigues Ferraz Infante
UFSCar

Resumo

O dramaturgo espanhol, Ramón del Valle-Inclán, insatisfeito com o ambiente teatral burguês de seu entorno e época, do qual se havia afastado em 1913, concebeu nos anos de 1920 um “novo gênero” dramático-literário que ele próprio nomeou de “esperpento”. Quatro obras do autor pertencem a essa modalidade: *Luzes de bohemia* (1920), *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) e *La hija del capitán* (1927). Para além da sátira social e política e da paródia dramática, o esperpento consiste numa forma teatral ou categoria estética que expressa uma visão da condição humana. O objetivo deste artigo é realizar uma análise de *Los cuernos de don Friolera* que evidencie as características desse esperpento como teoria, elaboração estética e visão de mundo.

Palavras-chave: Esperpento; teatro moderno; literatura espanhola

Abstract

The Spanish playwright, Ramón del Valle-Inclán, dissatisfied with the theatrical atmosphere of his time, withdrew from this milieu in 1913 and conceived in the 1920s a “new genre” literary-dramatic which he called “Esperpento”. Four works of the author belong to this type: *Luzes de bohemia* (1920), *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) e *La hija del capitán* (1927). In addition to the social and political satire and the parody of the dramatic style, Esperpento is a theatrical form or aesthetic category that expresses a vision of the human condition. The purpose of this article is to analyze *Los cuernos de don Friolera*, showing the characteristics of Esperpento as theory of Art, an aesthetic elaboration and a worldview.

Keywords: Esperpento; modern theater; Spanish literature

1. VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Los cuernos de don Friolera. Martes de Carnaval*, 1994, p.126.

2. Sobre a recepção de Valle-Inclán no Brasil, consultar: FERRAZ Infante, Joyce Rodrigues. Valle-Inclán en Brasil: una historia que empieza. In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature*, 2010.

3. Sobre essa montagem de *Divinas Palavras*, consultar: FERRAZ Infante, Joyce Rodrigues. *Divinas Palavras: un montaje con acento brasileño*. In: *Valle-Inclán y las artes*, 2013.

4. Ramón del Valle-Inclán, apud. DOUGHERTY, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado*, 1983, pp. 107-108.

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.
Ramón del Valle-Inclán¹

O nome do dramaturgo espanhol Ramón del Valle-Inclán — que nasceu e morreu na Galiza (1866-1936), mas viveu muitos anos em Madri — tornou-se mais conhecido no Brasil a partir de 1980, quando o diretor Iacov Hillel montou pela primeira vez *Divinas Palavras* na Escola de Arte Dramática de São Paulo, onde também se representaram *Farsa Infantil da Cabeça do Dragão (para educação de príncipes)*, em 1990, e *Luzes da Boemia*, em 1996, dirigidas por Claudio Lucchesi e William Pereira, respectivamente.² A essas montagens de Valle-Inclán seguiram-se várias outras, destacando-se as representações de *Divinas Palavras* realizadas pela Cia de Teatro Os Satyros na cidade de São Paulo, em 1997 e 2007, e a aclamada *Divinas Palavras* da diretora Nehle Franke³, exibida nacionalmente de 1997 a 1999. *Divinas palabras: tragicomédia de aldea*, composta em 1919, antecipa o conjunto de obras de estilo e estética renovadores em seu tempo que o autor batizou de Esperpento e que compreende textos como *Luces de bohemia* e *Los cuernos de don Friolera* — o qual permanece inédito no Brasil.

O esperpento de *Los cuernos de don Friolera*

Depois da publicação em Madri de *Los cuernos de don Friolera* na revista *La Pluma* em agosto de 1921, Valle-Inclán comentou o teor de suas mais recentes obras em entrevista concedida no dia 12 de setembro de 1921 ao cubano *Diario de la Marina*:

Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo “género estafalario”. Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos. Llevo escritas algunas obras de este nuevo género mío, y la verdad, con éxito muy lisonjero.⁴

Entre 1920 e 1927, Valle-Inclán publicou quatro obras com o subtítulo *Esperpento – Luces de bohemia, Los cuernos de don Friolera, Las galas del difunto e La hija del capitán*— e em 1930 reuniu as três últimas num único volumen intitulado *Martes de Carnaval. Esperpentos*.⁵

Afastado dos teatros desde 1913, devido ao descompasso entre o seu fazer teatral e a expectativa das companhias e do público burguês, Valle-Inclán, ao conceber o esperpento criou uma maneira própria de escrever obras dramáticas ou, como ele preferia dizer, obras em “forma dialogada”, mediante uma inusitada combinação de diálogos e rubricas, que, segundo o autor, prescindiam da representação para adquirir seu sentido pleno:

Yo escribo en forma escénica, dialogada, casi siempre..., pero no me preocupa que las obras puedan luego ser o no representadas. Escribo de esa manera porque me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más impasible de conducir la acción.⁶

A palavra “esperpento” não foi inventada por Valle-Inclán; o dramaturgo utilizou o termo, que em espanhol designa pessoa ou coisa de aspecto ridículo ou extravagante, para conceituar essas obras que se propunham a refletir criticamente a realidade, por meio da intensificação expressiva de seus aspectos absurdos ou grotescos.

De acordo com Francisco Ruiz Ramón, a originalidade estrutural do esperpento consistiu, e consiste, em expressar o curto-circuito dialético entre a figura teatral do herói clássico e seu funcionamento cotidiano na história como sistema alienante. Assim, fundem-se no esperpento — crisol do novo personagem teatral — a dimensão trágica e a dimensão grotesca da realidade histórica ocidental, incluindo-se a própria representação literária em seus diversos modos de desvalorização do real: paródia, sátira, caricatura.⁷ Quase todas as definições do esperpento como forma teatral, categoria estética ou visão da condição humana coincidem em destacar o que há de síntese de opostos, de combinação de contrários no “novo gênero”. De fato, a ideia de síntese antitética já se encontra na definição especular do esperpento que o personagem Max Estrella formula na cena doze de *Luces de bohemia*: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. [...] Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España”.⁸ Note-se que, em sua definição, Max não elimina o herói clássico, nem o substitui por seu reflexo deformado, ambos são incluídos, “siendo el esperpentismo el nudo que los funde en imposible unidad y el esperpento la representación dramática de ese nudo de

5. Essas obras, publicadas originalmente em revistas e jornais, ganharam uma versão definitiva quando receberam a forma de livro. Ver: RUBIO Jiménez, Jesús. Introducción. In: *Martes de Carnaval*, 1994, p. 9-16.

6. VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Entrevistas, conferencias y cartas*, 1995, p. 296.

7. RUIZ Ramón, Francisco. El esperpento, ¿teatro para el futuro? In: *Celebración y catarsis*, 1988, p. 155-164.

8. VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luces de bohemia*, 2000, p. 162-163.

9. RUIZ Ramón, Francisco. El esperpento, ¿teatro para el futuro? In: *Celebración y catarsis*, 1988, p. 157.
10. VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Entrevistas, conferencias y cartas*, 1995, p. 287.
11. *Ibidem*, p. 394-395.
12. Para avaliar o pioneirismo de Valle-Inclán nesse assunto, considere-se que o conhecido ensaio de Northrop Frye, *Theory of modes*, foi publicado em 1957. Frye distingue cinco tipos de heróis que definem diferentes estilos ou modos literários, de acordo com a relação que se estabelece entre personagem e leitor ou espectador. O primeiro modo é o dos relatos míticos, cujo herói é um ser divino; o segundo é o dos contos maravilhosos e dos relatos fantásticos: o herói é humano, mas de um grau superior; o terceiro é o dos poemas épicos e da tragédia grega, da “alta mimese”: o herói é um ser humano superior, sua conduta deve ser exemplar, para que o espectador, movido pela admiração à sua grandeza ou à sua desgraça, chegue à *catarse*; o quarto modo é o do drama e do romance realistas, da “baixa mimese”, cujo protagonista não é superior nem inferior ao leitor; o quinto pertence ao modo irônico: o herói é mais fraco ou menos inteligente do que o comum dos mortais e, por isso, cria a sensação de que se está olhando para baixo e contemplando uma cena grotesca ou absurda. Consultar: FRYE, Northrop. *Theory of modes. Anatomy of criticism*, 1973, p. 33-34.

opuestos”.⁹ 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.

O próprio Ramón del Valle-Inclán, com a intenção de explicar o esperpento, teorizou sobre as relações entre estilo e dimensão do herói, ao dizer que o autor cria um estilo de acordo com o lugar em que se coloca perante suas personagens: de joelhos, de pé ou acima delas.¹⁰ Para Valle-Inclán, o estilo — elevado, médio ou baixo — estaria vinculado ao ponto de vista adotado pelo autor e deveria corresponder às personagens e ao assunto tratado. O esperpento corresponde à terceira situação, na qual o ponto de vista se situa nas alturas, perspectiva que permite advertir a insignificância da criatura humana e a inconsistência dos mitos que inventa para dar-se importância:

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. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la naturaleza humana: dioses, semi-dioses y héroes.

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 más próspera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sentido el autor. Los personajes, en este caso son los de la misma naturaleza humana, ni más ni menos que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad.

Y hay otra tercera manera, que es mirar al 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 esta 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. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que movió a dar un cambio en mi literatura y escribir los “esperpentos”, el género literario que yo bautizo con el nombre de “esperpento”.¹¹

Quando Valle-Inclán deu essa declaração a Gregorio Martínez Sierra do jornal *ABC* em dezembro de 1928¹², a teoria do “autor en el aire” não só já havia sido elaborada, como praticada no esperpento *Los cuernos de don Friolera*.

Dos quatro esperpentos, *Los cuernos*¹³ é o mais complexo. Em síntese, possui uma estrutura tríptica composta por prólogo, doze cenas centrais e epílogo, sendo que em cada uma dessas partes se encontra uma versão do caso de infidelidade que envolve o tenente Don Friolera, sua esposa e o suposto amante. No prólogo, a primeira versão do caso surge na divertida fantochada representada pelos bonecos do Compadre Fidel o “bululú”; na parte central, a história do tenente se desenvolve ao longo de doze cenas que correspondem ao esperpento propriamente dito ou à estética teatral do esperpento¹⁴; no epílogo, uma terceira versão dos fatos aparece popularizada no romance que um cego canta pelas ruas e que narra os feitos heroicos de Don Friolera, que lavou a honra com sangue. Assim, ao dividir a obra em três partes – prólogo, doze cenas centrais e epílogo – que apresentam diferentes versões do tema da honra conjugal, Valle-Inclán, didaticamente, desenvolveu a sua teoria sobre estilo e estética.

O prólogo e o epílogo de *Los cuernos* possuem entre si uma relação de continuidade, os protagonistas Don Estrafalario e Don Manolito, dois velhos intelectuais vascongados – personagens que não aparecem nas cenas centrais –, atuam como espectadores e comentadores do teatro de bonecos e do *romance de ciego* que apresentam diferentes versões do caso do tenente Friolera; seus comentários sobre o distanciamento artístico¹⁵ e a emoção estética na obra de arte, esclarecem os conceitos-chave da teoria do esperpento.

No prólogo, os velhos assistem aos festejos de Santiago el Verdena Galiza, fronteira com Portugal, e conversam sobre um quadro no qual, segundo a descrição de Don Manolito “!Hay un pecador que se ahorca, y un diablo que ríe, como no los ha soñado Goya!...”¹⁶ A Don Estrafalario lhe parece estranha a imagem, pois, devido a sua natureza angélica e superior, o tinoso deveria ser totalmente indiferente à desgraça humana, uma vez que: “las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos”.¹⁷ As considerações sobre o quadro conduzem Don Estrafalario à formulação de uma estética demiúrgica: “Mi estética es la superación del dolor y de la risa, como deben de ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos. [...] Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera”.¹⁸ As reflexões do velhote são momentaneamente interrompidas pelos fantoches do Compadre Fidel – o “bululú” ou artista ambulante – que representam o que ele chama de “trigedia”, uma farsa burlesca, um triângulo amoroso com reminiscências da tragédia *Otelo*,

13. Na sequência, as referências a *Los cuernos de don Friolera* aparecerão também como *Los cuernos*.

14. A maioria das encenações de *Los cuernos de don Friolera* prescindem do prólogo e do epílogo e se realizam a partir das doze cenas centrais da obra.

15. Não raro, se procura aproximar o teatro de Bertold Brecht ao esperpento. O ponto de união entre as dramaturgias seria o “efeito de distanciamento” de Brecht e a “teoria do distanciamento artístico” de Valle-Inclán. No entanto, deve-se considerar que a natureza e a visão de mundo que condicionam essas tendências são ideológica e esteticamente diferentes. Consultar: LYON, John. *The theatre of Valle-Inclán*, 1983, p.191.

16. VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Los cuernos de don Friolera*. In: *Martes de Carnaval*, 1994, p. 125.

17. *Ibidem*, p. 125.

18. *Ibidem*, p. 126.

19. Ibidem, p. 128.
20. Ibidem, p. 129.
21. Ibidem, p. 129.
22. Ibidem, p. 131-132.
23. Ibidem, p. 130.

de Shakespeare —esse teatro popular servirá como ilustração prática da teoria de Don Estrafalario. Na representação, Compadre Fidel incita o fantoche, Tenente Don Friolera, a vingar sua honra, pois, segundo dizem, está sendo traído pela amante, La Moña, com o “aceitero”, Pedro Mal-Casado — “¡Mátelausted si huele a aceitero!”¹⁹ Convencido da traição, Friolera “reparte tajos y cuchilladas con la cimitarra de Otelo” e “La Moña cae soltando las horquillas y enseñando las calcetas”.²⁰ Mas o “bululú” percebe a chegada dos guardas e aconselha o fantoche a ressuscitar a defunta fazendo soar uma moeda em seus ouvidos — “¿Cómo responde [La Moña]? Con una higa, y el duro esconde bajo la liga”.²¹ Terminada a apresentação, Don Estrafalario conclui sua teoria estética — que alude à citada teoria de Valle-Inclán — com o exemplo deixado pelo “bululú”:

El Compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de Don Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo: 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 su naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica.²²

O Compadre Fidel adota uma atitude de demiurgo no que concerne aos seus bonecos e cria situações conflituosas para divertir-se à custa deles. Não se considera em nada semelhante a seus fantoches, portanto, não se sensibiliza com suas penas. No prólogo de *Los cuernos*, Valle-Inclán estabelece os princípios de sua nova estética, a qual consiste em adotar uma outra perspectiva, elevada, para captar a tragédia humana. Vistas de cima, de outro plano, “de la otra ribera”, as criaturas que deveriam enfrentar as misérias da vida são pequenas demais para suportar seu destino. Essa perspectiva serve de suporte para as doze cenas centrais de *Los cuernos*, que configuram a estética teatral do esperpento.

Observe-se ainda que, para Don Estrafalario, o humor e a espontaneidade do teatro de bonecos do Compadre Fidel— de tradição portuguesa ou cantábrica —, contrastam com a crueldade e o dogmatismo do drama espanhol:

Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español. Y no digo esto por amor a las formas populares de la literatura...[...] Esas coplas de toreros, asesinos y ladrones, son periodismo ramplón.²³

Nesse sentido, o *romance de ciego* do epílogo, ao adotar os valores morais e os mitos do drama de honra espanhol,

exemplifica a corrupção do imaginário popular pela literatura e serve de contraponto à fantochada do Compadre Fidel. Don Estrafalario e Don Manolito novamente protagonizam essa terceira – e conclusiva – parte de *Los cuernos*. Desta vez, os dois velhos encontram-se na cela de uma prisão no litoral da Andaluzia – “dando vista a la costa de África”²⁴ – e, dali, escutam uma nova versão das proezas de Don Friolera, na qual o tenente é glorificado por ter vingado sua honra com heroísmo. Nessa nova versão – assim como no esperpento central –, Friolera dispara sua arma contra a mulher que foge com o amante, mas, acidentalmente, a bala atinge e mata a filha que ela carrega nos braços; então,

Cuando el valiente oficial / reconoce su desgracia, / con los ayes de su pecho / estremece la Alpujarra. / A la mujer y al querido / los degüella con un hacha, / las cabezas ruedan juntas, de los pelos las agarra / y con ellas se presenta / al general de la plaza. [...] y el que fue Don Friolera / en las lenguas de la canalla, / oye su nombre sonar / en las lenguas de la Fama. / El Rey le elige ayudante, la Reina le da una banda, / la Infanta Doña Isabel / un alfiler de corbata, / y dan a luz su retrato / las Revistas Ilustradas.²⁵

Ao escutar os versos do cego – uma exaltação aos mitos de honra, coragem, patriotismo, dever e glória – Don Estrafalario se reporta às reflexões que animaram a conversa com Don Manolito no prólogo e conclui: “Este es el contagio, el vil contagio, que baja de la literatura al pueblo. [...] Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel”.²⁶

Considerando-se os “três modos de ver o mundo artisticamente” de que falava Valle-Inclán, a versão do teatro de bonecos do prólogo de *Los cuernos de don Friolera* representa a terceira maneira, na qual o autor se coloca num plano superior a suas personagens, e a versão do *romance de ciego* do epílogo corresponde à primeira maneira, em que o autor de joelhos eleva a personagem à condição de herói. As doze cenas centrais, ao contrário do que uma lógica apressada nos faria supor, não representam a segunda maneira, em que autor e personagens estariam no mesmo plano, mas – como bem observa John Lyon – resultam da aplicação do ponto de vista e do estilo da versão fantochada ao heroico e mítico da versão *romance de ciego*: o mito visto pela perspectiva da burla.²⁷ Ao macaquear o comportamento e as ações dos mitos, adotando papéis heroicos ditados e prescritos pela sociedade, a única coisa que conseguem as personagens das cenas centrais de *Los cuernos* é reduzir a si mesmas ao estatuto de fantochestrágicos.²⁸

Para os efeitos deste artigo, na sequência, centraremos os comentários e a análise, sobretudo, nas doze cenas centrais de *Los cuernos de don Friolera*, as quais compõem a versão esperpêntica da história do tenente Don Friolera.

24. Ibidem, p. 197.

25. Ibidem, p. 199-200.

26. Ibidem, p. 200-201.

27. LYON, John. *The theatre of Valle-Inclán*, 1983, p.133.

28. Manuel Aznar Soler observa que, em *Los cuernos*, Valle-Inclán desenvolve sua teoria sobre as três maneiras de ver o mundo artística e esteticamente e que, além da primeira e da terceira, a segunda maneira, na qual as personagens são de natureza humana, também se encontra representada na obra, equivale às ideias de Don Manolito, ao quadro (em que um homem se enforca e faz rir um diabo) e à referência a *Otelo* de Shakespeare. Conferir: AZNAR Soler, *Guía de lectura de Martes de Carnaval*, 1992, p. 87-92.

29. Consultar: GENTILI, Luciana. *Teatro e avanguardia nella Spagna del primo novecento*, 1993, p. 56.

30. LYON, John. *The theatre of Valle-Inclán*, 1983, p. 125.

31. VALLE-INCLÁN, Ramón del. Los cuernos de don Friolera. In: *Martes de Carnaval*, 1994, p. 135.

32. LYON, John. *The theatre of Valle-Inclán*, 1983, p. 133.

Tema e sentido de *Los cuernos de don Friolera*

Dos quatro esperpentos escritos por Valle-Inclán, *Los cuernos* é sem dúvida o mais complexo e o mais bem-elaborado do ponto de vista estético. Recordemos que foi publicado pela primeira vez em capítulos na revista *La Pluma*, em 1921, e que, em vida de Valle-Inclán, somente o prólogo – o teatro de bonecos – e o epílogo – o *romance de ciego* – foram representados no teatro experimental *El Mirlo Blanco*, em 1926.²⁹

John Lyon observa que, se em *Luces de bohemia* o autor expressou a teoria do esperpento, em *Los cuernos* ele a pôs em prática. Segundo Lyon: “It is not until *Los cuernos* that Valle produced anything approaching ‘systematic distortion’ or the ‘matemática perfecta’, alluded to in *Luces*, in which the ‘deformación deja de serlo’, when, in other words, the grotesque becomes the absolute norm”.³⁰

O tema de *Los cuernos*, como o próprio título nos informa, é o adultério – que, de forma menos cômica, já havia sido tratado por Valle-Inclán em obras anteriores como *La marquesa Rosalinda* e *Divinas palabras* – e, por conseguinte, a honra e o dever. O tenente Pascual Astete, mais conhecido como Don Friolera, é informado por um bilhete anônimo de que sua mulher o está traindo. A suspeita logo recai sobre o seu melhor amigo, Pachequín, o barbeiro. Sentindo-se pressionado tanto pela sociedade civil – representada pela beata Doña Tadea Calderón –, como pelos militares – no caso, Cuerpo de Carabineros –, Friolera toma os indícios como verdade, a aparência como realidade e decide vingar sua honra com a morte da esposa adúltera. O tenente não passa de um fantoche, cujas ações são determinadas pelos mitos coletivos de honra e desonra. Mas não há outra saída, pois, como ele mesmo diz: “El principio del honor ordena matar. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!... El mundo nunca se cansa de ver títeres y agradece el espectáculo de balde”.³¹

The automatism of Friolera's responses is underlined by the fact that when he eventually shoots at his wife, he misses and kills his daughter. The social imperatives can only go so far as to make him pull the trigger; they cannot guide his aim. *Los cuernos* ends in an irrelevant tragedy which only serves to emphasize the emptiness of the dilemmas, passions, vacillations and posturing that have led up to it.³²

Para John Lyon, em *Los cuernos* a ideia dos espelhos curvos como reflexo da sociedade cede espaço à ideia da mani-

pulação do indivíduo por meio dos fios condicionantes dos mitos sociais – o que faz com que as imagens esperpênticas se afinem mais com o teatro de bonecos do que com a deformação dos espelhos côncavos. Em *Los cuernos*, a negação do trágico, por exemplo, é muito mais evidente do que em *Luces de bohemia* e manifesta-se na sistemática exploração da incongruência entre as personagens em si e o seu trágico papel: não passam de bonecos manipulados que, empertigados, declamam a retórica do amor, da honra e do dever.

Mediante um estilo plástico, Valle-Inclán desenhou cuidadosamente cada gesto, movimento, atitude e expressão das personagens de forma a fazer delas uma caricatura do herói dramático: os quatro fios de cabelo na cabeça de Don Friolera; o passo coxo e o narigão de Pachequín; os “olhos de pajarraco” de Doña Tadea; os olhos de vidro do tenente Rovirosa que saltam da órbita quando ele fica nervoso. As criaturas esperpênticas são criaturas ridículas e grotescas que, em consonância com a teoria estética apresentada no prólogo da obra, enfatizam o distanciamento artístico pretendido pelo autor.

Por outro lado, em *Los cuernos*, a clara desproporção entre o tema – honra e dever – e o estilo – esperpêntico – evidencia a intenção paródica e crítica de Valle-Inclán: o seu principal alvo eram os melodramas que infestavam os teatros espanhóis das primeiras décadas do novecentos. Assim, se no prólogo e no epílogo, Don Manolito e Don Estrafalario debatem questões estéticas relacionadas à recepção da obra de arte; na parte central, Valle-Inclán colocou em prática o esperpento por meio de um arremedo do melodrama da escola de José Echegaray (1832-1916) – com alusões ao drama de honra do dramaturgo Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) –, ao mesmo tempo em que satirizou alguns setores da retrógrada sociedade burguesa e da classe militar espanholas. Portanto, apesar das alusões implícitas e explícitas a *Otelo* – entre elas, a que define Don Friolera como o “fantoche de Otelo”³³ –, não é a tragédia de Shakespeare que Valle-Inclán esperpentina. Embora os dois personagens, o tenente e Otelo, sejam induzidos a acreditar na traição da esposa, o “mouro de Veneza” mata Desdêmona alucinado pela paixão e pelo ciúme, enquanto Friolera atenta contra Loreta movido por um ridículo sentido de honra reclamado pelos militares e pela sociedade – como disse Don Estrafalario no prólogo: “La crueldad sespírana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático”.³⁴ Por conseguinte, é o melodrama burguês, deformação grotesca do drama clássico espanhol, e não o teatro isabelino, que vemos refletido no espelho côncavo valleinclaniano.

O mote de *Los cuernos* teve longa vigência no teatro espanhol. O dramaturgo Lope de Vega (1562-1635) foi quem de-

33. VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Los cuernos de don Friolera*. In: *Martes de Carnaval*, 1994, p. 192.

34. *Ibidem*, p. 131.

35. VALBUENA Pra, Ángel. *Historia de la Literatura Española*, 1968, p. 583-584.

36. CALDERÓN de la Barca, Pedro. *Obras completas*, 1969, p. 341.

37. *Ibidem*, p. 334.

38. Para Francisco Ruiz Ramón o dramaturgo Calderón de la Barca não pactuava com os defensores do código de honra. O crítico acredita que, ao escrever seus dramas, Calderón se valia de uma “formidable ironía trágica” para denunciar a manipulação das condutas individuais pela sociedade. Consultar: RUIZ Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español*, 2000, p. 351.

finiu as ideias sobre honra e vingança que serviriam de tema a inúmeros dramas dos séculos dezessete e seguintes. Calderón de la Barca, como tantos, não fez mais do que seguir o admitido e – de acordó com Valbuena Pra – “aunque su fuero interno se rebela contra la ley tiránica”, deu a esse tema “la mejor interpretación literaria, en cuanto a la entraña misma del conflicto”.³⁵ Os dramas de honra de Calderón, pela intensidade no tratamento do tema, pelo lirismo e pela técnica teatral tornaram-se obras de referência para dramaturgos posteriores, como José Echegaray.

São três os dramas de Calderón de la Barca que tratam, de forma emblemática, da questão da honra conjugal: *A secreto agravio, secreta venganza* (1636); *El médico de su honra* (1637) e *El pintor de su deshonor* (1650). Em todos eles, a mulher se casa, por vontade dos pais, com um homem que não ama. Em determinado ponto da história, ela reencontra o verdadeiro amor, mas, consciente de seu dever de esposa e dos perigos de um deslize, rechaça o amante. A atmosfera que envolve os protagonistas é tensa, cheia de medo e de desconfiança, as paredes da casa e o mundo que os cerca espreitam, ouvem e falam. A partir do momento em que é tomado pela suspeita da infidelidade, o marido se refugia na solidão de sua honra, enquanto a mulher, aterrorizada, apenas espera. A ação se centra, agora, na torturada consciência do marido que, por meio de solilóquios, expressa sua angústia; o tormento leva-o a falsas evidências, a razão e a honra cobram-lhe uma atitude, a esposa e o amante devem morrer: “...agravio que es oculto / oculta venganza pide, / muera Mencía de suerte que ninguno lo imagine”.³⁶ Porém, antes de chegar à irremediável decisão de matar, o homem se percebe como vítima, ele também, da lei da honra, a que, ainda assim, obedece – conforme se observano fragmento de um dos monólogos de Don Gutierre, de *El médico de su honra*:

¿Qué injusta ley condena / que muera el inocente y que padezca? / A peligro estáis, honor, / no hay hora en vos que no sea / crítica, en vuestro sepulcro / vivís, puesto que os alienta / la mujer, en ella estáis / pisando siempre la huesa.³⁷

Em *El médico de su honra*, assim como nas duas outras obras citadas de Calderón, o adultério não se consuma, mas indícios, que nada provam, bastam para que o marido condene a esposa. Don Gutierre mata Doña Mencía, sua mulher, para vingar o ciúme que lhe produz a desconfiança de uma relação amorosa entre ela e o infante Don Enrique. Mas ele a mata também porque não há outra possibilidade, deve agir segundo as normas do código de honra, socialmente impostas.³⁸ Depois de mandar sangrar a mulher, Don Gutierre justifica sua atitude

de perante o rei dizendo “que el honor con sangre, señor, se lava”.³⁹ O rei legitima a justeza de seu comportamento e aproveita a ocasião para reparar a honra de Doña Leonor — que havia sido violada anteriormente pelo próprio Don Gutierre —: “Que hagáis borrar las puertas de vuestra casa, que hay mano sangrienta en ellas” e “dádsele, pues, a Leonor; que yo sé que su alabanza la merece”.⁴⁰

Em *Los cuernos* encontramos vários elementos característicos do drama de honra calderoniano: a suspeita da infidelidade, a questão da honra e do dever, a condenação sem provas, a necessidade da vingança de morte, a consciência da injustiça e da opressão social, a irremediabilidade do código de honra imposto pela sociedade, a justificativa perante o superior... Como diria Valle-Inclán, as personagens do drama de Calderón de la Barca e as do esperpento — Friolera e Gutierre, Loreta e Mencía — vivem os mesmos infortúnios, as mesmas dores, “las acciones, las inquietudes, las coronas, son las de ayer y las de siempre. Los hombros son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahínaceel contraste, La desproporción, lo ridículo”.⁴¹ Consequentemente, o longo solilóquio de Friolera, não fosse o tom paródico que orienta toda a obra, em tudo recorda os dos dramas do “Século de Ouro” espanhol:

Tu mujer piedra de escándalo. ¡Eso es un rayo a mis pies!
¡Loreta con sentencia de muerte! ¡Friolera! ¡Si fuese verdad
tendría que degollarla! ¡Irremisiblemente condenada! En
el Cuerpo de Carabineros no hay cabrones. ¡Friolera! ¿Y
quién será el carajuelo que le ha transtornado los cascos
a esa Putifar?... Afortunadamente no pasará de una vil calumnia.
Este pueblo es un pueblo de canallas. Pero hay que andarse con pupila.
A Loreta me la solivianta ese pendejo de Pachequín. Ya me tenía la mosca en la oreja. Caer,
no ha caído. ¡Friolera! [...] ¡Mi mujer piedra de escándalo!
El torcedor ya lo tengo. Si es verdad, quisiera no haberlo sabido.
Me reconozco un calzonazos. ¿Adónde yo voy con mis cincuenta años averiados? [...] ¿Y si cerrase los ojos para ese contrabando? ¿Y si resolviese no saber de nada? ¡Este mundo es una solfa! ¿Qué culpa tiene el marido de que la mujer le salga rana? ¡Y no basta una honrosa separación! ¡Friolera! ¡Si bastase!... La galería no se conforma con eso. El principio del honor ordena matar. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!... El mundo nunca se cansa de ver títeres y agradece el espectáculo de balde. ¡Bastante tiene con su pena el ciudadano que ve deshecha su casa! ¡Ya lo creo! La mujer por un camino, el marido por otro, los hijos sin calor, desamparados. Y al sujeto, en estas circunstancias, le piden que degüelle y se satisfaga con sangre, como si no tuviese otra cosa que rencor en el alma. ¡Friolera! Y todos somos unos botarates. Yo mataré como el primero. ¡Friolera! Soy un militar español y no tengo derecho a filosofar como en Francia. ¡En el Cuerpo de Carabineros no hay maridos cabrones! ¡Friolera!.⁴²

39. CALDERÓN de la Barca, Pedro. *Obras completas*, 1969, p. 348.

40. *Ibidem*, p. 348.

41. VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Entrevistas, conferencias y cartas*, 1995, p. 297.

42. VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Los cuernos de don Friolera. Martes de Carnaval*, 1994, p. 133-136.

43. RUIZ Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español*, 2000, p. 352.
44. VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Entrevistas, conferencias y cartas*, 1995, p. 137.
45. LÁZARO Ros, Amando. Prólogo. In: Echegaray, José. *Teatro escogido*, 1955, p. 48-50.
46. VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Entrevistas, conferencias y cartas*, 1995, p. 201.
47. Escrita por José Echegaray em 1881, *El grangaleoto* trata dos temas amor, ciúme e desconfiança numa sociedade obcecada pela murmuração. Galeoto, nome do mediador entre Lancelot e sua amante na lenda do Rei Artur, passou a designar em espanhol a pessoa que espalha suspeitas com comentários e indiretas. Para Echegaray, “el gran galeoto” era toda a sociedade espanhola. A obra situa-se na Madri do final do século dezenove, num ambiente de classe média. Ernesto é hóspede na casa de Don Julián e de sua jovem esposa, Teodora. Don Julián nutre pelo rapaz — órfão de seu melhor amigo — um amor paterno e Teodora lhe quer como a um irmão. Essa inocente relação afetiva se rompe quando boatos sobre um possível caso entre os jovens começam a correr pela cidade. Os boatos acabam despertando os sentimentos de Ernesto e Teodora, mas em nenhum momento eles traem a confiança de Don Julián. No final, devido a uma série de mentiras e coincidências, o marido se convence da veracidade do falatório. A obra termina de forma trágica, com a morte de Don Julián, ferido em duelo, e a condenação social de Teodora.

Don Friolera, portanto, à primeira vista, pode ser visto no espelho côncavo de Valle-Inclán como uma espécie de Don Gutierre, um “herói” calderoniano reduzido a fantoche trágico. Entretanto, é preciso ir além. Don Friolera, na verdade, é a imagem refletida de uma imagem anteriormente refletida no espelho côncavo. Em outras palavras, a sátira de Valle-Inclán não visaaatingir diretamente o teatro de Calderón de la Barca, mas o de José Echegaray — “el heredero insigne y el continuador indiscutido de Lope de Vega y de Calderón de la Barca”⁴³ — e seus seguidores.

De fato, a influência do teatro clássico espanhol na produção de José Echegaray faz-se notar; mas com restrições, pois o dramaturgo não misturava numa mesma obra, como era comum no teatro de Lope de Vega, por exemplo, elementos trágicos e cômicos. Os conflitos dramáticos do autor — a maioria sobre o tema do adultério — mantêm do início ao fim um tom grave, extremamente sério, que, sem desviar-se nunca para o lado jocoso ou ameno, culmina em tragédia: morte da esposa, do amante, do marido ou de um inocente. Escreveu em prosa e em verso sem arriscar-se em métricas complicadas. O teatro de Echegaray destacava-se, isso sim, pelo estilo verborreico, pois o autor queria que suas obras deleitassem e, principalmente, comovessem o espectador pela palavra. Valle-Inclán foi um crítico mordaz da verbosidade do dramaturgo: “Reinando Echegaray, todo era arbitrariedad, ampulosa y vana retórica”.⁴⁴ Enfim, nem forma nem estilo, o que levou os críticos a aproximarem Echegaray da tradição calderoniana foi o frequente emprego do motivo da honra, do dever e da vingança.

Embora no final do século dezenove e início do vinte, o código de honra que sustentava as peças de Calderón de la Barca já não tivesse a vigência dos séculos dezesseis ou dezessete, mantinha-se, com certo vigor, no teatro burguês. Em 1955, no prólogo do volume *Teatro Escogido*, de José Echegaray, Amando Lázaro Ros procura justificar o “anacrônico” interesse do público espanhol pelo tema da vingança e do pundonor no teatro da época, afirmando que a honra é um valor inerente ao ser humano de todos os tempos:

Lo fundamental en el teatro español del Siglo de Oro es el concepto de honor, con el que se funde el concepto del deber. Son muchos los que no han profundizado bastante en el verso de Calderón: “El honor es patrimonio del alma”. El honor calderoniano — mejor dicho, el honor, a secas — es la estimación, el respeto, la *tasación* que el caballero — mejor dicho, el hombre, a secas — ha hecho de sí propio y que exige sea aceptada por los demás. Es la afirmación misma del *yo* social. Más aún: del *yo* existencial. En el honor calderoniano converge toda la personalidad. El honor nos lleva a rechazar toda tentativa de violencia,

de imposición contra nosotros; nos hace afirmar nuestra propia posición, nuestra propia valía moral; una de las *tasaciones* primarias máximas del varón es la propia virilidad, y de ahí la reacción contra quien atente a ella en la persona de la hembra; la esposa, la hija, el hijo, son cosa nuestra, cosa del padre de familia, ante todo, y quien las violenta, las deshonorra y nos deshonorra a nosotros. No es el honor un algo que los demás nos otorgan. Lo imponemos. El concepto del honor calderoniano abarca todo el ámbito de la *autotasación* del hombre. [...] Si el protagonista de *El gran galeoto* desafía al maldiciente es porque le ofende al creerle capaz a él de faltar a los dictados del honor; y su gran conflicto íntimo es el que se libra entre su honor y su amor.⁴⁵

E é justamente a essa noção estrita e dogmática de honra – tratada por Lázaro Ros como um componente do caráter moral do indivíduo – que se refere Don Estrafalario no prólogo de *Los cuernos* como uma tradição tipicamente castelhana. Em seus comentários o velho vascongado sugere que Calderón de la Barca foi quem fixou essa tradição no teatro castelhano, mas foi Echegaray, com seus dramas retóricos e sisudos – e sem o talento e a ironia do dramaturgo setecentista –, o responsável pelo prolongamento e deturpação dessa tradição às portas do século vinte. Para Don Estrafalario, a única possibilidade de salvação seria a incorporação do humor e da burla, próprios das formas populares portuguesas e cantábricas, ao teatro espanhol. E foi exatamente isso que Valle-Inclán se propôs a fazer no esperpento de *Los cuernos de don Friolera*, como ele mesmo afirmou:

Esta modalidad [el esperpento] consiste en buscar el lado cómico de la vida misma. ¿Imagina usted a un marido que riñera con su mujer, diciéndole parlamentos al estilo de los del teatro de Echegaray? Porque hay que apropiarse la literatura a ellos. ¿Supone usted esa escena? Pues bien, para ellos sería una escena dolorosa, acaso brutal... Para el espectador, una sencilla farsa grotesca.⁴⁶

Nesse sentido, Friolera, Loreta e Pachequín – o triângulo amoroso de *Los cuernos* – não passam de fantoches manipulados pela sociedade, de criaturas grotescas, cuja imagem burlesca no espelho côncavo do esperpento é um reflexo das “nobres” personagens de José Echegaray. A beata, Doña Tadea, carrega o sobrenome Calderón numa clara alusão à anacrônica exigência social do cumprimento do código de honra calderoniano. Ademais, é ela quem desencadeia o conflito, uma vez que desempenha a função de “galeoto” – palavra que em português significa algo como “alcoviteira”, “futriqueira” e serve de título ao mais conhecido drama de José Echegaray, *El gran galeoto*⁴⁷, citado em *Los cuernos*.⁴⁸

48. Ao final de *El grangaleoto*, os amantes responsabilizam os interesses da família e a sociedade hipócrita por, paradoxalmente, despertarem neles uma atração recíproca. Na última cena, Ernesto defende Teodora — que jaz no chão desmaiada — das acusações do irmão de Don Julián, ao mesmo tempo em que a toma por mulher: “Nadie se acerque a esa mujer, es mía. Lo quiso el mundo; yo su fallo acepto. Él la trajo a mis brazos: ¡ven, Teodora!” (Echegaray, *Teatro Escogido*, 1955, p.781). Na quarta cena de *Los cuernos*, depois de uma discussão, Friolera coloca Loreta para fora de casa. A mulher, desesperada, golpeia a porta e grita, tentando entrar. Mas o esforço é vão e ela cai desmaiada. Nesse momento, Pachequín surge e carrega a mulher. Aos vizinhos, que assistem ao espetáculo, o barbeiro responde com um gesto obsceno e com uma paráfrase do texto de Echegaray: “¡El mundo me la da, pues yo la tomo, como dice el eminente Echegaray!” (VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Los cuernos de don Friolera. Martes de Carnaval*, 1994, p. 151).

49. Uma clara amostra do desprezo de Ramón del Valle-Inclán por esses dramalhões encontramos na rubrica que abre o epílogo de *Los cuernos de don Friolera*, na qual o cachorro do cego que apregoa *romances* urina nos cartazes desbotados colados num muro, os quais anunciam a representação de *El grangaleoto*, *La desequilibrada*, *El nudo gordiano* e *La pasionaria* pela companhia de teatro María Guerrero. A companhia de María Guerrero, com sede em Madri, era uma das mais influentes na época, e Valle-Inclán chegou a colaborar com algumas obras encenadas entre 1906 e 1913.

50. VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Los cuernos de don Friolera*. In: *Martes de Carnaval*, 1994, p. 154.

51. apud. GIES, David Thacher. *El teatro en la España del siglo XIX*, 1996, p.451.

Além de *El grangaleoto* (1881), as obras dramáticas *La desequilibrada* (1903) também de Echegaray, *La pasionaria* (1883), de Leopoldo Cano, e, sobretudo, *El nudogordiano* (1872), de Eduardo Sellés – todas da escola de Echegaray – são literalmente citadas em *Los cuernos de don Friolera*⁴⁹ – em repúdio ao conteúdo melodramático e heroico-trágico que propagam – e devidamente parodiadas por Valle-Inclán. Exemplo disso é a quinta cena, na qual Loreta expõe a Pachequín o seu dilema de mulher casada, atormentada por um amor ilícito e consciente das suas obrigações de mãe e de esposa:

Doña Loreta: ¡Es de rosas y espinas nuestra cadena!
 Pachequín: ¡Tú la rompes!
 Doña Loreta: ¡No me ciegues!
 Pachequín: ¿Adónde vas? Cortemos, Loreta, ese nudo gordiano.
 Doña Loreta: ¡Soy esposa y madre!
 Pachequín: Temo que te asesine ese hombre.
 Doña Loreta: Siempre la inocencia resplandece.⁵⁰

Esse arremedo da linguagem afetada dos dramalhões, que Valle-Inclán desprezava, na boca de uma “tarasca” e de um “cuarentón cojo y narigudo” é cômico. O efeito paródico é acentuado pela expressão “nudo gordiano”, bastante familiar ao público teatral da Espanha da época por ser o nome de uma das peças de maior sucesso de Eduardo Sellés. Estreada em 1878, *El nudo gordiano*, assim como *El gran galeoto*, ambienta-se na Madri contemporânea e trata do adultério. A novidade dessa obra é a possibilidade do divórcio civil, que havia sido legalizado na Espanha na década anterior. Assim, quando a protagonista é questionada sobre sua honra, não hesita em pedir o divórcio ao marido que, em resposta, a esbofeteia: “¡Un divorcio! ¡Una patente / de corso! ¡Torpe licencia / para que el vil, sin cerrojos / ni riesgos, viva a su anchura, / paseando la infame hartura / de su dicha a nuestros ojos!”⁵¹No final, Carlos, o marido, mata com um tiro a esposa e, numa atitude de comovente “nobreza”, queima uma carta que poderia ter utilizado para explicar a morte como um suicídio. Depois do crime, ele se entrega à justiça. A possibilidade do divórcio também é aventada em *Los cuernos* por Baralocas, o garçom do bar de Doña Calixta, que responsabiliza o clero pelo reacionarismo e pela hipocrisia moral da sociedade espanhola:

Baralocas: ¿Desea usted algo?
 Don Friolera: ¡Un veneno! [...]
 Baralocas: ¡Hay que ser filósofo!
 Don Friolera: ¡Pues yo no lo soy!
 Baralocas: ¡Mal hecho! En España vivimos muy atrasados. Somos víctimas del clero. No se inculca la filosofía en los matrimonios,

como se hace en otros países.
 Don Friolera: ¿Te referies a la ley del divorcio?
 Barallocas: ¡Ya nos hemos entendido!⁵²

Nesse sentido, é preciso destacar que *Los cuernos* não se restringe à pura paródia dramático-literária. Segundo John Lyon, Valle-Inclán usa a paródia literária como um meio, não como um fim em si mesma.⁵³ Ao inserir a ação do drama de honra na forma dramática de um teatro de bonecos, mais do que pura diversão mediante paródia, Valle-Inclán expressou uma visão do comportamento humano. O automatismo das personagens reflete uma atitude para com o mundo, uma visão dos indivíduos como títeres acéfalos nas mãos de mitos e convenções coletivas. O código de honra é apenas um exemplo das forças e imperativos abstratos que movem as vidas humanas e as reduzem à condição de fantoche. Em vez de concentrar-se apenas no modelo literário, Valle-Inclán se concentrou no lapso entre mito e realidade, entre a grandeza dos sentimentos e a pequenez de quem os expressa. Não se deixou levar pelo riso fácil da burla melodramática, mas expressou pela paródia a ideia de que as atitudes trágicas perderam todo o seu significado, degeneraram-se em ridícula impostura. Em *Los cuernos*, devido ao contexto de corrupção social e de degradação moral, as atitudes heroicas e a pretensiosa retórica da honra aparecem destituídas de significado. Valle-Inclán destacou, assim, a incongruência entre o mito da honra e a condição moral da nação e da época.

Nesses termos, a fim de completar o sentido global do esperpento de *Los cuernos de don Friolera*, Manuel Aznar Soler, em *Guía de lectura de Martes de Carnaval*, analisa as referências históricas, políticas e a crítica social contidas na obra. Dessa análise, destacamos, ao longo da terceira e da sétima cena, a crítica à corrupção generalizada – e não apenas do Cuerpo de Carabineros –, como nos revelam os comentários do contrabandista Curro Cadenas, de seus amigos e de Doña Calixta, a dona do bilhar.⁵⁴ No entanto, embora Valle-Inclán critique a sociedade de um modo geral, é no exército espanhol que centra a sua sátira. Na oitava cena, o “Tribunal de Honor” do Cuerpo de Carabineros reúne um trio de grotescos tenentes, não para deliberar sobre os casos de suborno e corrupção que afetavam a corporação⁵⁵, mas sim sobre o suposto adultério de que teria sido vítima o tenente Friolera. Como, segundo o ditado, à mulher de César não basta ser honesta, tem que parecer honesta, os tenentes, de antemão – sem julgamento ou provas – condenam o companheiro: “Hay que obligarle a pedir la absoluta. El ejército no quiere cabrones. [...] Se trata del honor de todos los oficiales puesto en entredicho por un teniente cuchara”.⁵⁶ A conversa dos tenentes, no entanto, não

52. VALLE-INCLÁN, Ramón del. Los cuernos de don Friolera. In: *Martes de Carnaval*, 1994, p. 168.

53. LYON, John. *The theatre of Valle-Inclán*, 1983, p.130-131.

54. AZNAR Soler, Manuel. *Guía de lectura de Martes de Carnaval*, 1992.

55. Valle-Inclán teria escolhido o Cuerpo de Carabineros para representar o exército espanhol por dois motivos: primeiro, se tratava de uma corporação encarregada de vigiar as fronteiras, portanto, nada heroica; segundo, historicamente, se inclinava ao suborno e à corrupção. Consultar: AZNAR Soler, Manuel. *Guía de lectura de Martes de Carnaval*, 1992, p. 137.

56. VALLE-INCLÁN, Ramón del. Los cuernos de don Friolera. In: *Martes de Carnaval*, 1994, p. 160-170.

57. *Ibidem*, p. 172.

58. *Ibidem*, p. 173.

59. Em *Los cuernos*, Valle-Inclán utiliza uma língua literária que combina a paródia dos chavões dos dramas de honra e do melodrama espanhóis com expressões e vocábulos coloquiais extraídos do linguajar madrilenho, galego, cigano, hispano-americano, do jargão das touradas e outros. O dramaturgo também aproveitou os diferentes níveis de linguagem para caracterizar as personagens e produzir efeitos cômicos — como quando Friolera, ao referir-se à suposta traição da mulher com seu amigo, solta a expressão “¡Es inaudito!”, provocando a reação adversa de Loreta: “¡Palabrotas, no, Pascual! ¡Eres un soldadote y no me respetas!” (VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Los cuernos de don Friolera*. In: *Martes de Carnaval*, 1994, p. 157). Ademais, explorou na fala individual das personagens o contraste entre língua elaborada e língua chula: Pachequín, por exemplo, na segunda cena, se expressa livremente — “Youn pipi sinpapeles que está por ustedventolera” (*Ibidem*, p. 139) —, mas nos outros encontros com Loreta, procura refinar o seu discurso — “Mi corazón enamorado no puede consentir que una esposa modelo sufra pena que no merece.” (*Ibidem*, p.187); Friolera, em várias ocasiões, mistura na mesma fala diferentes níveis de linguagem: “¡Tengoelcorazón lacerado! ¡Mi mujer me ha salidorana!” (*Ibidem*, p.163). Portanto, a vivacidade interpretativa que a estética do esperpento propõe para a movimentação cênica no palco não significa a sobreposição da gestualidade dos atores ao texto. Pelo contrário, o texto é tão vivaz quanto a encenação que o autor

se restringe à questão de Friolera. Eles discorrem sobre assuntos outros: de temas históricos, como as possíveis causas da valentia dos espanhóis, às experiências eróticas, para não dizer pedófilas, do tenente Cardona em Joló, nas Filipinas: “¡[Las batas de quince años son] de primera! Yo las daba un baño, les ponía la camisa de nipsis, y como si fuesen princesas”.⁵⁷ Por ironia, essa conversa faz com que o tenente Roviroso se recorde do motivo pelo qual se reuniram: “Un primordial deber nos impone velar por el decoro de La familia militar [...]. Procedamos sin sentimentalismos, castigemos el deshonor, exoneremos de la familia militar al compañero sin, sin, sin...”, ao que completa o tenente Cardona, “Posturitas de gallina”⁵⁸ — expressão chula e “poco parlamentaria” que desmonta o discurso pseudomoralizante de Roviroso, mas que acaba sendo admitida pelo grupo.⁵⁹

O esperpento — ou seja, a parte central de *Los cuernos de don Friolera*, entre o prólogo e o epílogo — termina com a cena em que o tenente Friolera, depois de atirar contra a mulher, invade a sala do coronel, Don Pancho Lamela, para justificar-se ao superior. O tenente, em pose de marido vingado, surpreende o coronel num momento de “comovente” intimidade conjugal: “llora enternecido leyendo el folletín de *La Época*. La Coronela, en corsé y falda bajera, escucha la lectura un poco más consolada”.⁶⁰ A pieguice da cena que envolve o coronel — capaz de emocionar-se com o sentimentalismo barato da má literatura⁶¹ — e a mulher — em roupa íntima — anula o efeito dramático, ou patético, pretendido por Friolera — bêbado — em sua entrada triunfal no aposento do militar:

El Coronel:	¡Insolente!
Doña Pepita:	¡Cierre usted los ojos, Don Friolera!
El Coronel:	¡Cúbrete con el periódico, Pepita!
Don Friolera:	¡Hay sangre en mis manos!
Doña Pepita:	¡Cierre usted los ojos, so pelma! [...]
Don Friolera:	¡Enviémevuecencia a prisiones, mi Coronel! ¡Vengo a entregarme! ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! ¡He vengado mi honra! ¡La sangre del adulterio ha corrido a raudales! ¡Friolera! ¡Visto el uniforme del Cuerpo de Carabineros!
El Coronel:	¡Que usted deshonor con el feo vicio de la borrachera!
Don Friolera:	¡Gotean sangre mis manos!
El Coronel:	¡No la veo!
Doña Pepita:	¡Es un hablar figurado, Pancho! ⁶²

Quando o Coronel, finalmente, ouve a confissão de Friolera — como o rei de *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca —, legitima a conduta do oficial: “Teniente Astete, si su declaración es verdad, ha procedido usted como un verdadero caballero. Excuso decirle que está interesado en salvarle el

honor del Cuerpo. ¡Fútese usted ese habano!”⁶³ Como bem observam Cardona e Zahareas, essa última cena é duplamente irônica: primeiro, porque Friolera, ao contrário do que imagina, não conseguiu vingar honra nenhuma, pois matou a filha e não a esposa; segundo, porque o desfecho do drama de vingança ocorre justamente na casa do coronel Lamela, a quem, obviamente, a mulher está traindo com o assistente.⁶⁴ Aliás, é por ele que é informada sobre o fato, que anuncia, sufocada, ao marido e ao tenente:

Doña Pepita: ¡Qué drama! ¡No mató a la mujer! ¡Mató a la hija!
 Don Friolera: ¡Maté a mi mujer! ¡Mi hija es un ángel!
 El Coronel: ¿Ha oído usted, desgraciado?
 Don Friolera: ¡Sepúltate, alma, en los infiernos!
 El Coronel: Pepita, que le sirvan un vaso de agua.
 Don Friolera: ¡Asesinos! ¡Cabrones! ¡Más cabrones que yo! ¡Maté a mi mujer! ¡Mate usted a la suya, mi Coronel! ¡Mátela usted, que también se le pega! ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!
 Doña Pepita: ¡Idiota!⁶⁵

Don Friolera, ao tomar consciência de seu ato, desespera-se; depois investe enfurecido contra a corporação e, principalmente, contra a hipocrisia do coronel que se deixa enganar pela mulher. A sequência final, que conclui o esperpento de *Los cuernos de don Friolera*, apenas confirma a condição de “fante trágico” atribuída ao tenente:

Doña Pepita: ¡Qué crimen horrendo!
 El Coronel: Teniente Astete, pase usted arrestado al Cuarto de Banderas.
 Don Friolera: ¡Me estoy muriendo! ¿Podría pasar al hospital?
 El Coronel: ¡Puede usted hacerlo!
 Don Friolera: ¡A la orden mi Coronel!
 El Coronel: Indudablemente ha perdido la cabeza.
 Explícate tú, Pepita: ¿Quién te ha contado ese drama?
 Doña Pepita: ¡El asistente!⁶⁶

Os ombros de Don Friolera – como disse Valle-Inclán – são pequenos demais para suportar o peso de suas ações e de seu destino trágicos. Ao tomar consciência de seu erro e de seu inútil sacrifício, o tenente – ao contrário dos protagonistas do teatro clássico e do melodrama espanhol – não assume a responsabilidade nem as consequências de seus atos. Ao invés de obedecer à voz de prisão do coronel ou de reagir aos novos acontecimentos de uma maneira heroica, o fante desfalece e solicita cuidados médicos. Esse desfecho quebra a tensão imposta pela sequência anterior e instaura, pelo inusitado da situação, um anticlímax cômico, afinal, para o leitor ou espec-

concebeu para ele. O conceito de teatro de Valle-Inclán baseia-se, assim, na unidade entre texto e atuação: o mover-se ágil, incessante, às vezes, excessivo dos atores sobre o palco se casa harmoniosamente com o texto, também ele, todo agilidade e destreza.

60. VALLE-INCLÁN, Ramón del. Los cuernos de don Friolera. In: *Martes de Carnaval*, 1994, p. 193.

61. Em *Luces de bohemia* o personagem Max Estrella critica o amigo, Don Latino, por propagar a “má literatura”, vendendo folhetins: “¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos. Peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura por entregas.” (VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luces de bohemia*, 2000, p. 158).

62. VALLE-INCLÁN, Ramón del. Los cuernos de don Friolera. In: *Martes de Carnaval*, 1994, p. 193-194.

63. Ibidem, p. 195.

64. CARDONA, Rodolfo; ZAHAREAS, Anthony. *Visión del esperpento*, 1987, p. 150-151.

65. VALLE-INCLÁN, Ramón del. Los cuernos de don Friolera. In: *Martes de Carnaval*, 1994, p. 196.

66. Ibidem, p. 196.

tador as dores e as desgraças das personagens esperpênticas não passam de uma simples farsa grotesca.

Fica, assim, configurado o esperpento como teoria estética, crítica social, paródia dramática e visão desenganada da condição humana.

Referências

- AZNAR Soler, Manuel. *Guía de lectura de Martes de Carnaval*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- CALDERÓN de la Barca, Pedro. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1969. (v.1)
- CARDONA, Rodolfo; ZAHAREAS, Anthony. *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia, 1987
- DOUGHERTY, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos, 1983.
- ECHEGARAY, José. *Teatro escogido*. Madrid: Aguilar, 1955.
- FERRAZ Infante, Joyce Rodrigues. Divinas Palavras: un montaje con acento brasileño. In: *Valle-Inclán y las artes*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2013.
- _____. Valle-Inclán en Brasil: una historia que empieza. In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature (Anuario Valle-Inclán X)*, Santiago de Compostela, v. 35, 2010, p. 245/953-263/971.
- FRYE, Northrop. *Theory of modes. Anatomy of criticism*. New Jersey: Princeton University, 1973.
- GENTILLI, Luciana. *Teatro e avanguardia nella Spagna del primo novecento. Cipriano de Rivas Cherif*. Roma: Bulzoni, 1993.
- GIES, David Thacher. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University, 1996.
- LÁZARO Ros, Amando. Prólogo: José Echegaray. In: Echegaray, José. *Teatro escogido*. Madrid: Aguilar, 1955.
- LYON, John. *The theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge University, 1983.
- RUBIO Jiménez, Jesús. Introducción. In: *Martes de Carnaval. Esperpentos*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- RUIZ Ramón, Francisco. El esperpento, ¿teatro para el futuro? In: *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- _____. *Historia del Teatro Español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra, 2000.

VALBUENA Pra, Ángel. *Historia de la Literatura Española*.
Barcelona: Gustavo Gili, 1968. (v.2)

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luces de bohemia. Esperpento*.
Madrid: Espasa Calpe, 2000.

_____. Los cuernos de don Friolera. In: *Martes de Carnaval. Esperpentos*. Ed. Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Espasa Calpe, 1994.

_____. *Entrevistas, conferencias y cartas*. Ed. Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia: Pré-Textos, 1995.