

Dramaturgia trans-ibérica: Raul Brandão e Valle-Inclán

Fermín Vañó Ivorra Filho*

Introdução

Contemporâneos entre si, sem ao menos se conhecerem, pelo que se sabe ao término da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Raul Brandão e Valle-Inclán, na plenitude literária de suas vidas, decidiram criar uma dramaturgia de vanguarda, um “teatro manifesto”, fruto do inconformismo de uma época conturbada (primeiro quarto do século XX), relatando o absurdo da situação social em seus respectivos países.

Testemunhas comprometidas com esse período histórico, de contínua decadência peninsular, e desiludidos com a realidade humana, os autores buscaram provocar com as peças *Jesus Cristo em Lisboa* (Brandão, 1927) e *Los cuernos de Don Friolera* (Valle-Inclán, 1921) eventual reação sinestésica em suas respectivas sociedades, introduzindo novas concepções dramáticas. Ambos os artistas, expoentes máximos e pilares de suas gerações, foram desencadeadores de um teatro moderno, sendo atualmente considerados cânones literários em seus países, todavia suas obras dramáticas são polêmicas, de difícil encenação, e ainda não encontraram o seu devido espaço e reconhecimento.

1. Trajetórias paralelas de vida: Valle-Inclán e Raul Brandão

Coincidentemente, nossos escritores nasceram em localidades próximas, cidades litorâneas e pesqueiras, ao noroeste da península ibérica. Ramón José Simón Valle y Pená nasceu em Villanueva de Arosa (província de Pontevedra, Galiza), no dia 28 de outubro de 1866. Influenciado pelo pai, aos 20 anos iniciou estudos de Direito na Universidade de Santiago de Compostela; debutou na literatura com o poema *Babel*, lançado na revista *Café com Gotas*, em 1888; no ano seguinte, publicou o conto *A media noche* em *La ilustración ibérica* de Barcelona.

Com a morte do pai, livra-se do estudo indesejado e muda-se para Madri, onde sobrevive às duras penas e publica o conto *El mendigo* (7 de junho de 1891) no *Heraldo de Madrid*. Não encontrando ambiente propício, retorna a Galiza a fim de decifrar, segundo ele, a incógnita “X” de sua vida; assim elegeu o México, país que o marcaria para sempre, contaminando seu espírito, sua consciência humana e, por consequência, em diversos aspectos, a sua literatura. Na capital asteca, adotou a postura artística modernista de mudar o nome, passando a assinar seus trabalhos literários como “Ramón María del Valle-Inclán”.

Ao regressar a Espanha em 1893, permanece em Galiza por três anos, escreve o primeiro livro *Femeninas. Seis historias amorosas* e publica-o em 1895, manifestando claras influências de Eça de Queiroz. Com seu livro debaixo do braço, retorna a Madri, onde viverá a maior parte da vida e adversidades. Chegou a ser mais popular que seus escritos impressos por sua extravagante personalidade e figura atípica: esquelético, maneta, barba e cabelos longos, óculos, indumentária esquisita. O declarado gosto pelo ocultismo, a mística e o haxixe completavam a imagem de um dândi pobre, mas aristocrático, com pinta de faquir.

Na capital, Valle encaminha seus passos em direção ao teatro. Primeiro como ator, a convite de seu amigo Jacinto Benavente; depois, casando-se em 1907 com a atriz Josefina Blanco, quando passa a dedicar-se principalmente ao teatro na condição de autor e diretor artístico. Desde então, Valle parece ter descoberto caminhos novos para sua obra e, especialmente, um sistema de trabalho

* Bacharel em Letras, Mestre na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e Doutorando em Literatura Portuguesa da FFLCH da USP

mais eficiente, a exemplo da série de publicações que realiza. Em 1910, chega à América do Sul, acompanhado de sua esposa, atriz da companhia Ortega y Moreno. No Teatro Nacional de Buenos Aires, Valle ministrou conferências sobre “El arte de escribir”, “Los excitantes”, “El modernismo” e “La España antigua”; o casal ainda viaja com outra companhia, Guerrero y Mendonza, para o Chile, Uruguai, Paraguai e Bolívia, retornando no mesmo ano.

Em 1915, em plena neutralidade de Espanha na Primeira Guerra, Valle promove o “Manifiesto de los intelectuales”, que ratificava o apoio expresso aos aliados. No ano seguinte foi convidado como correspondente internacional pelo governo francês a visitar a frente de batalha e suas famosas trincheiras. O contato foi breve, porém intenso e decisivo, tanto no plano moral como estético: uma revelação. Numa dessas noites ocorre-lhe o suposto vôo noturno sobre o campo de batalha e a frente das trincheiras. Tal experiência, se verdadeira ou imaginária, constituiu o fundamento do achado narrativo que experimentará em suas obras futuras. Em 1921 faz sua última e mais importante viagem a América, quando o presidente mexicano o convida para as comemorações do Centenário da Independência daquele país. Nesse mesmo ano, ocorre-lhe o surgimento do primeiro “esperpento”¹ propriamente dito, segundo a concepção do autor, intitulado *Los cuernos de Don Friolera*.

Com a instauração da II República em 1931, Valle assume o cargo de conservador geral do patrimônio artístico e diretor do palácio de Aranjuez, mas exerce-o por pouco tempo devido a conflitos gerados ao largo de sua vida. As dificuldades econômicas aumentaram a tensão do casal, que se separou em 1932; apurado financeiramente, e com três filhos, no ano seguinte, reside na Itália, atuando como diretor da Academia Espanhola de Belas Artes de Roma. Regressa a Espanha em 1935; já velho e doente, vê fracassar mais uma vez sua candidatura à academia. Valle morreu em Santiago de Compostela, em 5 de janeiro de 1936.

Muito menos turbulenta, contudo, foi a vida de Raul Brandão, nascido em Foz do Douro, em 12 de março de 1867 e falecido em Lisboa, em 5 de dezembro de 1930. Estudou no liceu do Porto, onde publicou seu primeiro texto literário – *Bendita!* – aos 18 anos. Em 1888, Brandão frequentou como ouvinte o Curso de Letras; influenciado pelas idéias do pensador Sampaio Bruno, estabeleceu contato com a juventude nortenha que alimentava ambições literárias e juntos formaram o grupo iconoclasta denominado “Os insubmissos”.²

Com 23 anos, Brandão publica seu primeiro livro *Impressões e paisagens* em 1890; escritos de caráter realista, também influenciado, como Valle, por Eça de Queiroz. Curiosamente, no ano seguinte, Brandão ingressa na Escola do Exército; depois se transfere para Lisboa, onde cumulativamente passa a escrever em jornais. No *Correio da Manhã*, Brandão desenvolveu bases para a observação da realidade política e social, constituindo mais tarde o arcabouço de suas observações filosóficas sobre a problemática do Bem e do Mal. Nesse período, Brandão participou dos movimentos de renovação literária e dirigiu, em parceria com o poeta decadentista Júlio Brandão e o poeta romancista D. João de Castro, a *Revista de Hoje*.

Em 1897, Brandão se casou com Maria Angelina; nessa época, juntamente com Júlio Brandão escreveu sua primeira obra dramática: *A noite de Natal*, representada em Lisboa, no Teatro Nacional em 1899, diga-se de passagem, parecida à primeira peça de Valle-Inclán, *Cenizas* (1899), que depois se converteria em *El yermo de las almas*. Nota-se que, além de escritas no mesmo ano, ambas contêm a temática das relações da vida íntima, da traição conjugal, em que abordam a tragédia humana shakespeariana. Promovido a tenente em 1901, Brandão foi transferido para Lisboa, e paralelamente às incursões pela dramaturgia, seria mesmo ao jornalismo que o escritor se

¹ *Esperpento*: a palavra não é uma criação valle-inclaniana; durante o século XIX fazia referência a uma realidade ou pessoa feia e absurda, e dado o seu caráter grotesco, provocava riso. Valle-Inclán usa a palavra para designar o seu novo gênero dramático, uma perspectiva artística com retórica própria: a deformação grotesca e sistemática da realidade.

² Além de Sampaio Bruno, integrava o grupo o poeta Hamilton Araújo, falecido prematuramente; o futuro cônsul de Portugal em Gênova, poeta e ensaísta que morreu louco, Joaquim de Araújo; Basílio Teles, e os velhos amigos da adolescência: o contista e prosador Justino de Montalvão e o poeta Antônio Nobre.

dedicaria. Tornou-se chefe da redação de *O Dia* e colaborou em diversos jornais e revistas. Conviveu com jornalistas libertários que lhe falaram das misérias de Lisboa e das “borboletas de dez anos, que de noite se chegavam à gente, dizendo: – Eu faço tudo...”. Na ocasião, um anarquista teria lhe dito: “Se quer ser um escritor, fale dos pobres”, frase que Brandão nunca parece ter esquecido.

Nessa fase, aos 36 anos, Brandão divide sua vida entre a escrita jornalística em Lisboa e o recolhimento campestre na Casa do Alto, na Nespeira, perto de Guimarães, o principal cenário do escritor e administrador rural. O ir e vir da cidade ao campo e o contato com os trabalhadores rurais abria uma nova dimensão na sua escrita, pois o convívio com as pessoas dos espaços rurais e urbanos lhe provocou uma espécie de exame de consciência. Desse período em diante, a ficção de Raul Brandão, desde *Os pobres* (1906), prefaciado por Guerra Junqueiro, até *O pobre de pedir* (1931), passando por *A farsa* (s./d.) e *Húmus* (1917), registra como tema central a dor de consciência de quem observa a humanidade explorada.

Somente aos 56 anos, em 1923, Brandão retoma seu velho sonho: a dramaturgia, publicando *Teatro*, obra que reúne *O gebo e sombra*, *O doido e a morte* e *O rei imaginário*. Em 1927, publicou sua mega-produção *Jesus Cristo em Lisboa*, com a colaboração de Teixeira de Pascoas (1877-1952), peça que abordamos neste estudo para comprovar nossas hipóteses iniciais. Soma-se a estas publicações dramáticas *O avejão* e *Eu sou um homem de bem*, ambas escritas em 1929. Já velho e com doenças imaginárias na cabeça, Brandão transfere-se para Lisboa, e o mesmo escritor que deformava a realidade para tratá-la ao seu gosto, morreu aos 63 anos na Lapa, em 5 de dezembro de 1930.

2. O contexto ibérico: final do século XIX e início do século XX

Como a literatura e a arte se constroem inseparáveis do processo histórico, faz-se necessário examinar a obra literária dos autores, paralelamente ao estudo desse período politicamente agitado na península ibérica. De fato, Portugal e Espanha viviam tempos de agitação social, degradação do sistema constitucionalista, de frustrante alternância entre tentativas malogradas de governo e, particularmente, as últimas décadas do Oitocentos são sacudidas por acontecimentos que convulsionam a consciência nacional e agitam as massas, incentivadas pelas propagandas reacionária, republicana e libertária.

Na Espanha, Valle-Inclán nasce no reinado constituinte de Isabel II, que seria exilada na França pela revolução em 1868; conseqüentemente, o país passou por um governo provisório – repleto de revoluções e guerras internas até 1874 –, mesmo depois da I República, proclamada em 1873. O último quarto do século XIX experimenta regime monárquico estável, conhecido como a “era Cánovas”, presidente do Conselho de ministros e braço direito do rei. No ano de 1875 o rei Alfonso XII (filho de Isabel II) entrou triunfante em Madri, reinou durante dez anos e faleceu em 1885 por problemas de saúde. Desse modo, a monarquia constituinte espanhola passaria a partir daí, pela regência de Maria Cristina de Áustria, que durou até 1902, seguida pelo reinado de seu filho, Alfonso XIII, cujo domínio perduraria até 1931, data da instauração da II República.

A época da juventude de Valle-Inclán é a que mais nos interessa, dada a influência que desencadeou em sua vida e obra. Aos 22 anos, em 1898, Valle e sua geração presenciam a crise desencadeada pelo desastre da guerra contra os Estados Unidos, obrigando a Espanha a assinar o Tratado de Paris, por meio do qual abria mão de suas últimas colônias. Este fato determinou profundamente a vida do povo espanhol. Guerra trágica, considerada o “desastre nacional”, inspirou múltiplas idéias, influenciando diversas obras artísticas do século vindouro. Na visão de Valle, o Exército era um problema permanente, Generais faziam pronunciamentos e tomavam o poder. Nesse período conturbado, apelidado de “novecentos”, surgiram várias correntes ideológicas, literárias e estéticas conscientes de que o país deveria encontrar uma saída. Destacaram-se a Geração de 98 (“los noventayochistas”) que pretendia a “regeneración” da Espanha e o modernismo espanhol, que propunha a “universalización” da cultura espanhola.

Na visão de muitos estudiosos, os movimentos *noventayochista* e modernista espanhol não são totalmente contrários entre si, coincidiam em sua pregação pela reforma e procuravam investir na beleza e novidade estéticas. No entanto, enquanto os modernistas empenhavam-se na busca de uma renovação dos valores literários, tendo apogeu a publicação de *Azul e Prosas profanas*, de Rubén Darío, poeta nicaraguense e futuro amigo de Valle, os *noventayochistas*, utilizando o verso e a prosa, debruçavam-se em questões político-sociais, fazendo crítica à sociedade e suas instituições. Esse período rico e fecundo na produção artística, cultural e intelectual espanhola deu início à “Idade da Prata”,³ cenário histórico-literário no qual vingarão esses escritores, e que confirmará Ramón del Valle-Inclán como representante genuíno tanto do modernismo, quanto do “noventayochismo” espanhol.

Raul Brandão nasceu durante o reinado de D. Pedro V, quando Portugal era governado pela monarquia liberal que pretendia atender unicamente os interesses econômicos, ou seja, a liberdade de comércio. Essa chamada fase liberal-socialista só funcionou no discurso, faltando-lhe materialidade, pois a democracia não fazia parte do ideário do século XIX, tal como hoje a conhecemos. O liberalismo da época se resumia à liberdade de ir e vir e à liberdade de vender para quem quisesse comprar. Ambos os países perdem seus impérios e, conseqüentemente, as fontes de sua renda: as exportações. Com o lerdoso desenvolvimento de Portugal, cidades e indústrias não absorviam os camponeses expulsos de suas terras que muitas vezes iam aos portos e dali rumavam para as antigas colônias. O cansaço das instituições monárquicas era evidente, o *Ultimatum* inglês de 1890 provocara reação nacional e apagara o sonho da expansão ultramarina. As conseqüentes crises econômica e financeira desembocaram na abortada revolta de 31 de janeiro de 1891, que visava a implantação da República. Neste mesmo ano, Antero de Quental foi chamado pelos liberais para transformar Portugal. Suicidou-se, pois não havia movimentos que liderar. Os surtos grevistas sucedem-se (1903, 1906, 1907), mas neste último a ditadura de João Franco, cerceando drasticamente as liberdades, precipitaria os acontecimentos: o regicídio de D. Carlos e do príncipe herdeiro Luís Filipe em 1908. No ano seguinte, o Partido Republicano reúne em Setúbal o seu congresso, que encarrega o Diretório de apressar o movimento revolucionário para a instauração do novo regime, em 5 de Outubro de 1910 é proclamada a República (a primeira, pois houveram seis Repúblicas); quatro anos mais tarde eclodiria a Primeira Guerra Mundial e diferentemente a Espanha, Portugal enviaria tropas.

Contaminada pelo positivismo, a República não trouxe consigo o sufrágio universal e será uma espécie de republicanismo baixo, pois tenta se impor, sem levar em conta os ideais democráticos. Em forma de protesto, grandes intelectuais inconformistas, Raul Proença, Jaime Cortesão, Aquilino Ribeiro e outros, se reuniram para fundar a revista *Seara Nova*, em 1921, que se propunha essencialmente reformar a mentalidade da sociedade portuguesa através duma massiva intervenção pedagógica e política. Brandão que sempre dizia não ser político e sim um espectador da história, também integra o grupo fundador da *Seara Nova*; coincidentemente, nessa mesma época, Brandão pôde dedicar-se com ardor ao seu velho sonho: o teatro.

³ Simpatizantes intelectuais de diversas áreas participaram desses movimentos, entre eles: o poeta, ensaísta e novelista de grande influência nas letras espanholas, Miguel de Unamuno; o novelista Pío Baroja, que ingressou na “Real Academia Española” em 1935; o dramaturgo Jacinto Benavente, que recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1922; o novelista, crítico literário e dramaturgo Azorín, pseudônimo de José Martínez Ruiz, que foi deputado e membro da “Real Academia Española”; o poeta Antonio Machado; o poeta Juan Ramón Jiménez, que em 1956 recebeu o prêmio Nobel de Literatura e Valle.

3. Teatro Manifesto

Jesus Cristo em Lisboa

Publicada em 1927, a peça é o penúltimo trabalho dramático de Raul Brandão, definida como tragicomédia: tragédia, pelo assunto e respectiva temática suscitada pelo personagem em questão; comédia, pelos incidentes hilários e desenlaces do drama. Trata-se da hipótese do retorno de Jesus ao início do século XX, quando Ele encontra os mesmos interesses, ódios e paixões, as mesmas injustiças, ao lado da igreja e da sociedade mergulhadas no poder temporal representado pelo dinheiro. Durante esta nova passagem de Jesus Cristo pela Terra, inteiramo-nos por intermédio da lente crítica de Raul Brandão acerca dos terríveis eventos da vida urbana à sua época, temas como a morte da verdade, a hipocrisia e o calculismo mesquinho.

Jesus aparece na primeira cena como um vagabundo dos caminhos. Nota-se que sua figura tem mais poder que suas falas de fraca ressonância. Vacila, quando fala com o Anarquista, primeiro sinal da fraqueza ideológica de Jesus e, sobretudo, diante do Diabo, o maior coadjuvante. Contrariando sua tendência, Brandão cria personagens bem definidas, ou seja, tipos característicos, “fantoques”, recorrendo a uma galeria de figuras: alcoviteiras, pobres, padres, poetas, damas, prostitutas, velhas, presidente, ministros, um judeu, um jornalista etc., que personificam na peça os vícios da humanidade, particularmente reduzida, no caso, à atualidade da vida lisboeta.

Nesta tragicomédia, encarando-a como desafio, o autor fugiu às concepções dramáticas comuns, criando nova experiência teatral, uma superprodução: 60 personagens com fala, vários figurantes, drama composto de 7 cenas, uso de 6 cenários complexos e de difícil remoção, caracterização refinada dos personagens e modernização cenográfica. A primeira cena é marcada pela chegada de Jesus à Terra; já a segunda se passa num Comissariado de Polícia; a terceira, num refúgio subterrâneo de Lisboa; a quarta ocorre na sala presidencial; na quinta, Jesus encontra o Diabo na Catedral; na penúltima, Cristo é crucificado, e na última, ressuscita.

Na primeira cena, o cenário é uma espaçosa cozinha enegrecida. Enquanto os personagens conversam sobre o cotidiano, à espera dos jornaleiros e cavadores que chegarão para a sopa, surge Jesus... Entra, embrulhado em capa de pedinte, carregando uma sacola e um pau; quando questionado de onde vem, contesta: “Venho do outro mundo, que fica mais longe que as estrelas. Os crimes e os pecados dos homens bradaram os céus, e o meu pai enviou-me, outra vez, à Terra. [...] Ai dos que têm olhos e não vêem! Encontro, no mundo, a mesma cegueira de outrora, as mesmas trevas.” Todos se admiram e ficam pasmos com a advertência; primeiramente, apenas o Cego é quem “enxerga” algo de especial naquele homem, em seguida, são os operários que desejam segui-lo. De outro modo, o Reitor e o Padre presentes, declaram que se trata de um homem perigoso, pois sabe falar aos pobres. E exigem que prossiga seu caminho.

Na segunda cena, passamos ao lotado Comissariado de Polícia na cidade. Brandão fez da ida de Jesus à cidade, à civilização urbana, uma descida aos infernos. Cristo atravessa a cidade de desilusão em desilusão, é preso, ameaçado, aliciado, declarado perigo público e finalmente crucificado. Depois de muitas acusações, pesa-lhe a queixa do perigo em sair a dizer a verdade. Criminosos, pecadores, ladrões, prostitutas e mendigos são salvos por Jesus, que faz desaparecer as grades da prisão. Jesus parece não estar muito convencido de sua missão, hesita... Desmotivado, não consegue desempenhar papel convincente em diálogo com o Anarquista. Demonstra sinal de fraqueza ideológica em sua fala e quando é confrontado com a razão da justiça terrena, o Anarquista lhe aponta com firmeza as contradições da sua doutrina, seu caráter idealista, sua perigosa defesa da humildade e a impotência desta para resolver os problemas reais do homem.

Na terceira cena, depois da fuga da prisão, Jesus encontra-se ao lado de seu rebanho num refúgio subterrâneo, submundo de Lisboa. Uma mãe “velha, cansada e doente” discute com a filha, sobre os valores da dignidade e honestidade humanas; a filha defende que as mulheres honestas são sacrificadas enquanto as outras gozam a vida. Jesus assiste a tudo, porém, invisível; parece de fato uma sombra que tutela os humildes e só aparenta verdadeira grandeza quando não fala. Em silêncio,

Jesus faz com que a filha recupere o amor perdido; que o velho trapeiro carregue o seu fardo sem o sentir; e que o garoto que ele livrou da prisão, em sua pocilga, adormeça sorrindo.

Na quarta cena, o assunto do retorno de Cristo para aniquilar o caos e ordenar a Terra faz agitar o Conselho de Estado português. Presidente, ministros e conselheiros analisam e julgam a vinda de Cristo, suas pretensões de destruir o mundo ou substituí-lo por outro, mais honesto, sem mentiras, feito de humildes, de modo a expurgar todo tipo de luxúria e riqueza.

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

Antes do término da quarta cena, ocorre o consenso geral, seguido da aprovação da morte de Jesus pelo Conselho de Estado, pois conforme as instruções do Judeu: “Só há uma maneira de matar um Deus. É pregá-lo na cruz.”

A quinta cena é a confirmação, por assim dizer, da impotência do Salvador em seu segundo regresso. É na Catedral que Jesus percebe a degradação ocorrida durante a sua “ausência”, talvez inelutável, quem sabe irreversível. A “casa de Deus” era freqüentada por velhas alcoviteiras que beijavam o rabo do Diabo a fim de obter a ajuda divina para a concretização de seus interesses sórdidos. O local sagrado se oferecia à orgia de ambições, cobiças e vaidades que davam alegria e satisfação ao Diabo. Na mesma intensidade, aumenta a angústia de Jesus, que desde o início da cena se revela portador da dúvida, a exemplo de sua primeira fala ao entrar na Catedral: “Sempre esta dúvida atroz! Não poder nunca realizar o bem”. Angustiado, Jesus assiste ao espetáculo de demolição, vai emudecendo, sua presença diminuindo e o poder esmorecido, até tornar-se uma sombra de si mesmo às voltas com uma fé que parece abandoná-lo. Na casa do Senhor, o cicerone é Satanás que, num golpe de mágica, deixa seu lugar de figura de pedra aos pés de São Miguel e, “em carne e osso”, vem altivo dialogar com Jesus, numa espécie de materialização da própria consciência.

DIABO: – Escuta, filho! [...] Vamos à eterna questão do Bem e do Mal. Quem faz o bem no mundo sou eu, sou eu! Do mal nasce o bem. Devo dizer-te, devo confessar-te, que só tenho conseguido, por mais que faça, praticar o bem. Do egoísmo, do interesse, da vaidade, da guerra, que tem nascido senão a prosperidade? [...] O Deus talvez seja eu! Porque, de mais a mais, é preciso que saibas: eu não abuso. Contenho-os. Na realidade quem os contém, não és tu: sou eu. Se não fosse eu! Sou o medo! É com medo do Diabo que as mulheres não se atrevem a ir até o fim dos seus desejos. Contenho muitos crimes. Os assassinatos que se sonham dentro de cada família não se realizam, as mais das vezes, porque lhes meto medo!

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

A sexta cena, a da crucificação, é um misto de lamentação e ironia sobre a morte de Cristo. O dístico “Jesus de Nazaré, Rei de Portugal e dos Algarves!” fixado no alto da cruz é emblemático e, ao lado das falas do Judeu e do Presidente, corroboram para fazer da peça uma “tragicomédia”:

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

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

No final da sexta cena, Jesus “pendeu a fronte sobre o peito” e morreu. A multidão gritando dirige-se para o primeiro plano do palco, entram homens, mulheres, aterrados, anárquicos e outros desfigurados. A cena escurece, ouvem-se gritos: “O mundo desapareceu!”, “O céu vai desabar sobre a terra!”, “Mataram Deus!”. Mais gente se aproxima, gritando: “Está vivo, outra vez! Ressuscitou! Libertou-se da cruz!”. Vê-se Jesus descendo uma escada, caminhando lentamente. A multidão confronta Cristo ressuscitado, perguntando-lhe: “Por que nos deste a dor e a morte? Se tu és Deus e o mundo é a tua obra, por que o fizeste tão imperfeito?”; o Anarquista se põe à frente de um bando e diz: “Guarda a tua piedade! Não queremos a piedade de ninguém! Queremos o pão que a vida nos deve, queremos a alegria que a vida nos deve.” Jesus ouve comentários da multidão que assistiu à sua “morte” e ressurreição, numa atitude de abandono completo, confirmando as palavras do Diabo, num estado de extrema fragilidade. Uma versão do Horto das Oliveiras, depois do Calvário, mostrando talvez a inutilidade do seu esforço, e de acordo com a marcação de cena, “Jesus ouve tudo em silêncio, até que estende os braços, mostra as chagas das mãos e desata a chorar.”

Na sétima e última cena da peça, “exausto e amargo, com os cabelos todos brancos”, antes de abandonar discretamente o mundo dos homens, Jesus despede-se da Terra, de Lisboa e do povo português. É inverno e Cristo decide parar por instantes na casa onde fez a primeira aparição; bate à porta e pela primeira vez no drama é bem recebido. Quando reconhecido pelos jovens como aquele pobre que há tempos havia passado por ali, Jesus reflete sobre: “O mundo repeliu-me, o mundo crucificou-me. E crucificar-me foi o menos. Repeliu-me! Repeliu-me! Mas o mundo há de acabar pelo fogo.” Finda a peça com diálogo de Jesus, já destruído, ao lado de duas crianças cuja ingenuidade e fé lhe fazem confessar o óbvio àquela sociedade: “Todo o travor do mundo, todo o sofrimento do mundo, o senti. E só me deram guarida as crianças!”; estas pedem para que Ele fique, porém dizendo-lhes que alguém o chama, abençoa-os e parte. Parece-nos que nem Cristo, nem Brandão alcançaram seu objetivo prático. O interesse manifesto à época foi diminuto, somente há notícia nas poucas citações de um ou outro conhecedor, a título de simples curiosidade na história do escritor. Entregue ao Teatro Nacional, o texto não surtiu quaisquer conseqüências e, neste estudo, não constam informações sobre sua estréia.

Los cuernos de don Friolera

Trata de momento de crise e degradação na Espanha de 1921. Nesta tragicomédia, empregando a estética do distanciamento – a teoria esperpéntica – Valle-Inclán demonstrará em sua visão crítica e grotesca o caos político e social que vive a sociedade espanhola. A peça é uma caixa de surpresas, dividida em três partes: um prólogo, doze cenas e um epílogo. No prólogo, don Manolito, pintor, e don Estrafalario, um clérigo herege, estão debatendo sobre a posição do autor frente à criação artística, suscitada pela observação de um quadro, em que o diabo tinha uma risada humana. O primeiro defende a aproximação sentimental, o escritor “en pie”, ou seja, frente à frente com o personagem; já don Estrafalario, porta-voz estético de Valle, defende o princípio de distanciamento do escritor “levantado en el aire”; pois sendo o autêntico criador, o demiúrgico, o escritor deve estar por cima de seus personagens, indiferente e insensível. Conclui-se que o público, tanto quanto don Manolito são incapazes de sentir a emoção estética, pois se entregam facilmente à emoção sentimental, não conseguem ter visão mais ampla e distanciada da perspectiva histórico-social.

Com o fim da teoria, tem início espetáculo de fantoches. A farsa é comandada pelo compadre Fidel, o “Bululú”, bufão em número-solo, que emprega diálogos rimados para contar a

estória de um triângulo amoroso, a “Trigedia [sic] de los Cuernos de Don Friolera”. Um tenente, ao saber do boato de traição de sua esposa, atacado pelo ciúmes, comete crime para limpar sua honra, esfaqueando sua mulher. Ao término deste meta-teatro, os dois amigos discutem o espetáculo visto; D. Estrafalario acredita mais no valor do Bufão e sua arte do que na pintura de vanguarda discutida anteriormente; para o antigo clérigo há mais qualidade e dignidade “demiúrgica” naquela “Trigedia” do que em *Otelo* de Shakespeare, pois nesse caso, o autor Bufão se diverte à custa do cornudo.

Na parte central e mais extensa da peça, o esperpento propriamente dito, presenciamos, agora com atores, a realização prática da tragédia do Bufão e da proposta teórica de don Estrafalario. Na primeira cena desta absurda paródia dos dramas de honra, temos como protagonista o tenente de carabineiros, Astete, cinquentão, conhecido como Don Friolera, o “fantoche de Otelo”, que recebe um bilhete anônimo: “Tu mujer piedra de escândalo”, e completa, “Loreta con sentencia de muerte! ¡Si fuese verdad tendría que degollarla!” Daí o grande dilema. O que fará o tenente? Relevar e divorciar-se (tema de atualidade e debate político à época) ou lavar sua honra como exige a opinião pública e o código militar?

Na mudança de cena, temos a Pachequín, o barbeiro quarentão, manco e narigudo, cantando para sua vizinha, Dona Loreta. São flagrados pela fofoqueira da cidade e vizinha: Dona Tadea. Na seqüência, o primeiro confronto entre barbeiro e o tenente, que evita sua companhia. Nesta cena, Pachequín encontra-se com contrabandistas e discutem a política e economia espanhola, as greves e atentados que estão ocorrendo em Barcelona. Por fim, Friolera choca-se com a beata e fofoqueira Dona Tadea, representante da cidade e dos princípios morais que lhe reiteram as normas vigentes da honra na sociedade a qual pertence. A peça prossegue com o escândalo entre Friolera e sua mulher, ameaçando-a com uma pistola; Pachequín intervém e a leva para sua casa, ali Dona Loreta pede ao barbeiro “una prueba de amor puro”. Na sexta cena, “ensayando” a limpeza de sua honra, o tenente é embriagado e ludibriado por sua própria esposa, que tenta persuadi-lo sobre tal infâmia.

As cenas seguintes têm tom de denúncia social e política, que envolvem a tragédia de Friolera. Aborda-se a questão dos subornos, principalmente nos altos escalões, acentuando-se o tema da corrupção do corpo de Carabineiros. Numa época de franca desmoralização, Valle usa de fatos reais da história espanhola, como o assassinato de Eduardo Dato, em 8 de março de 1921, um dos líderes conservadores, para ambientar a peça; tal assassinato acelerou a desintegração do sistema rotativo entre os partidos políticos, o que levaria à ditadura de Primo Rivera. Na oitava cena, acontece o julgamento, ou melhor, a condenação do tenente por seus companheiros, honrados militares. Valle apresenta-nos sarcasticamente os militares espanhóis, falando sobre a guerra colonial: “Ultramar há sido negocio para los altos mandos y para los sargentos de oficinas”, e passando do histórico para o obscuro, resumem suas experiências: “Las batas de quince años son muy aceptables [...] ¡De primera! Yo las daba baño, les ponía camisa de nipsis y como si fuesen princesas”.

O código de honra militar obriga-o que lave com sangue sua afronta, porém Friolera é incapaz de assumir o papel de herói que lhe é imposto, se debate entre o seu sentimento pessoal e o exigido pelas convenções sociais. Vencido por pressões externas, decide adotar a absurda postura designada por essa desvairada sociedade. No entanto, de forma irônica, Valle reserva uma armadilha para Friolera, o sacrifício de um inocente: quando tenta matar a esposa infiel, engeguecido pela vingança de pseudo cornudo, mata sem o querer sua pequena e queridíssima filha.

No epílogo da peça, Valle-Inclán faz um retorno ao prólogo, voltando aos personagens iniciais, don Estrafalario e don Manolito. Estão presos por “sospechosos de anarquistas y haber hecho mal de ojo a un burro” e ouvem um cego que canta um romance. O dramaturgo se utiliza deste romance sentimental, para comparar com a farsa contada pelo Bufão no início. Na poesia do cego, diferentemente do teatro de fantoches, don Friolera, depois de lavar sua honra, degolando a mulher e o amante, é convertido em herói nacional e amigo da realeza. Nesta mudança de perspectiva de don Friolera, fica clara a intenção de Valle em colocar o cego e seu romance na posição “de rodillas”, ou seja, o cego de joelhos diante de sua arte; dessa maneira, don Friolera

passa de fantoche a herói popular. Por fim, “levantado en el aire”, Valle-Inclán ridiculariza o velho mito da honra, os militares e a sociedade civil, intolerantes com o adultério, mas protagonistas da corrupção e os responsáveis pela desmoralizante realidade espanhola.

Conclusão

Compreende-se que *Jesus Cristo em Lisboa* e *Los cuernos de don Friolera* não eram peças obedientes às regras e padrões estabelecidos pelo teatro daquela época; porém, estranha o fato de, até o presente estudo, não haver referência à estréia da primeira peça e a apresentação da segunda a portas fechadas em 1959 na Espanha. Os temas em si, conforme se viu, já conformam elementos chocantes: *Jesus Cristo em Lisboa* move o inconsciente coletivo português, esperançoso pelo retorno de seu rei D. Sebastião; e *Los cuernos de don Friolera* move os brios espanhóis tidos como corruptos, atrasados e preconceituosos.

Em ambas as tragicomédias, os dois autores, enveredando pelo cômico, forma encontrada para melhor atingir o público, logram, por meio dos traços caricaturais e pitorescos, ampliar o horizonte de seus personagens, transformando-os em fantoches. Raul Brandão e Valle-Inclán criam personagens representantes daquela sociedade, levando-os à categoria de bonecos. Por assim dizer, criam novas concepções teatrais e, particularmente, um teatro de vanguarda, uma superprodução para aquele tempo. Em ambos os casos, há forte crítica à sociedade ibérica. Desiludidos em sua época, Brandão e Valle apresentam-nos a vida urbana entremeada com histórias, mesquinhez, desonestidades e denunciam a hipocrisia reinante em certos lugares da mesma península, que carecem de humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, Manuel & GONZÁLEZ, Cristóbal. **Valle-Inclán: la fiebre del estilo**. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- ANDRADE, João Pedro de. **Raul Brandão: a obra e o homem**. Lisboa: Arcádia, 1963.
- BRANDÃO, Raul. **Teatro**. Lisboa: Ed. Comunicações, 1986.
- _____. **Jesus Cristo em Lisboa**. Lisboa: Vega, 1984.
- CARDONA, Rodolfo. & ZAHAREAS, Anthony N. **Visión del esperpento**. Madrid: Editorial Castalia, 1987.
- FERRANDIS, Manuel. & BEIRÃO, Caetano. **Historia contemporánea de España y Portugal**. Barcelona: Editorial Labor, 1966.
- GUERRERO, Obdulio. **Valle-Inclán y el Novecientos**. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1977.
- MACHADO PIRES, Antônio M. B. **O essencial sobre Raul Brandão**. Col. O Essencial. Lisboa: Imprensa Nacional da Moeda, 1997.
- PASCOAL, Isabel. Introdução. In: BRANDÃO, R. **Os pescadores**. 3ª edição. Lisboa: Ulisseia, 1995.
- REBELLO, Luiz Francisco. Prefácio: **Um teatro de dor e de sonho**. In: BRANDÃO, Raul. *Teatro*. Lisboa: Ed. Comunicações, 1986.
- RODRIGUES FERRAZ, Joyce. **Ramón del Valle-Inclán: luzes da boêmia**. Madrid: Espasa Calpe, S. A., 2001.
- RODRIGUEZ, Juan. (Coord.) **Ramón Maria del Valle-Inclán**. Taller de investigaciones valle-inclanianas. Madrid: Eneida, 2000.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. **Los cuernos de don Friolera**. In: **Obras Escogidas**. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1970.
- VASCONCELOS, José Manuel de. Prefácio: **Jesus Cristo em Lisboa**. Lisboa: Vega, 1984.

SOBRE O AUTOR

FERMÍN VAÑÓ IVORRA FILHO

Tel: (11) 9214 – 8605 - E-mail: ferminivorra@bol.com.br

Doutorando na área de Literatura Portuguesa, Mestre em Letras na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Bacharel e Licenciado em Letras pela USP, é Professor de Língua e Literatura Portuguesa e Espanhola. Ator e Diretor de teatro, com especialização na Universidade Internacional Menendez Pelayo (Espanha), desenvolveu cursos e espetáculos teatrais em Faculdades e Centros Culturais no exterior. Em São Paulo, trabalhou nesta função durante cinco anos na Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE). Como pesquisador-bolsista do Núcleo de Educação e Estudos Avançados da USP, iniciou pesquisa voltada para o estudo do texto dramático aplicado à Educação. Atualmente, além de lecionar, acumula a função de diretor teatral.