



UNICAMP

GUSTAVO RODRIGUES DA SILVA

**UM QUEBRA-CABEÇAS COMPLEXO:
O ESTUDO DO ESTILO TARDIO EM *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA***

CAMPINAS,

2015



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

GUSTAVO RODRIGUES DA SILVA

**UM QUEBRA-CABEÇAS COMPLEXO:
O ESTUDO DO ESTILO TARDIO EM *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA***

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

CAMPINAS,

2015

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Haroldo Batista da Silva - CRB 5470

Si38q Silva, Gustavo Rodrigues da, 1977-
Um quebra-cabeças complexo : o estudo do estilo tardio em *Los cuernos de Don Friolera* / Gustavo Rodrigues da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Valle-Inclán, Ramón Del, 1866-1936 - *Los cuernos de Don Friolera* – Crítica e interpretação. 2. Literatura - História e crítica - Teoria, etc.. 3. Literatura espanhola - Séc. XX - História e crítica. I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: A complex puzzle: : the study of late style in *Los cuernos de Don Friolera*

Palavras-chave em inglês:

Valle-Inclán, Ramón Del, 1866-1936 - *Los cuernos de Don Friolera* – Criticism and interpretation
Literature - History and criticism - Theory, etc.

Spanish literature - 20th century - History and criticism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Suzi Frankl Sperber [Orientador]

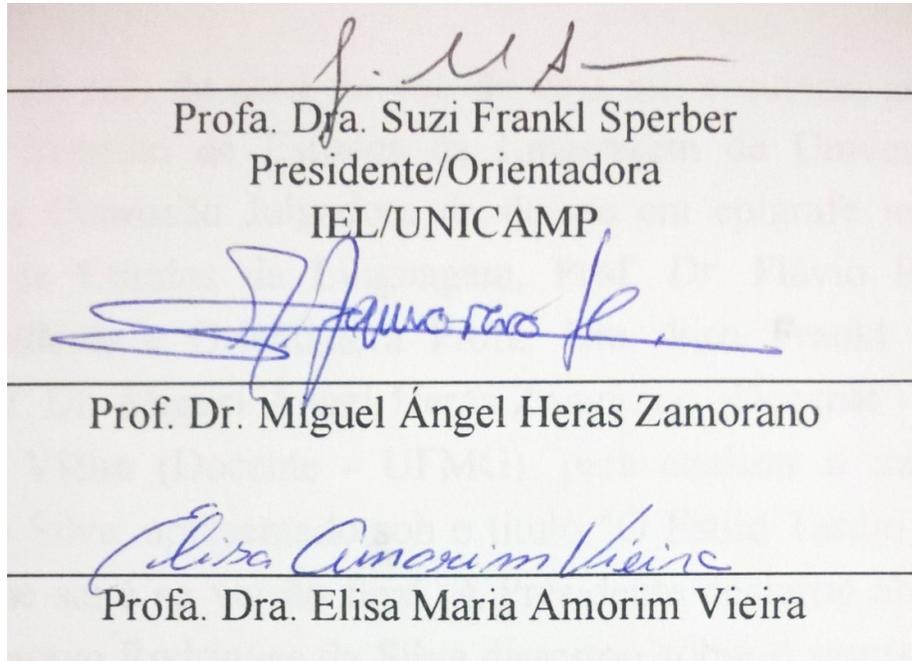
Elisa Maria Amorim Vieira

Miguel Ángel Zamorano Heras

Data de defesa: 28-01-2015

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

COMISSÃO JULGADORA



SUPLENTE:

Professor Doutor Marcos Antônio Alexandre: _____

Professora Doutora Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo: _____

ABSTRACT

Some researchers studied the late style as Gottfried Benn, Havelock Ellis, Edward Said, among others. The one who enshrines the notion of late style is Theodor Adorno in his essay *El estilo tardío de Beethoven* (2008 [1963]). According to Adorno, a late work is unique because it causes a break in the literary scene of the era, because it brings thoughtless news so far. This break is not understood at first by many readers, that only with a close examination of the work in question, as we propose in this thesis, can capture the greatness of a late work. It is timeless because it moves away from past by the innovation, it differs from the present by the estrangement and predicts a future, given the innovations being considered as references to literary works to come. Thus, each late work has a unique late style. The Spanish writer Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) has a vast literary work, with several plays. According to John Lyons in *The theatre of Valle-Inclán* (2009), the theater apex of that Spanish author is the esperpentos. When we analyze the esperpento *Los cuernos de Don Friolera* (1968 [1921]), we realize that the work brings some literary innovations for the time, which can be evidenced in the theoretical notion of late style. Already the previous esperpento, *Luces de bohemia* (2001 [1920]), presents the esperpéntica theory that is put into practice the next esperpento precisely *Los cuernos de Don Friolera*. In our thesis, we are going to show in what way Valle-Inclán works the esperpéntica aesthetic theory proposal in *Luces de bohemia* in *Los cuernos de Don Friolera* and how this way of working this theory constitutes a late style. Thus, we will prove that the late style of esperpento *Los cuernos de Don Friolera* when commenting their innovations as the form and the content as the wide range of possible sequences of reading, the combination of four parodies of different Spanish literary movements within the same esperpento, the creation of a work that is both literary and historical, among others. We are also going to comment the late style in the other two valle-Inclanianos esperpentos: *Las galas del difunto* (1968 [1926]) and *La hija del capitán* (1968 [1927]). We argue that this late character of our matter subject reflects the depletion of existing literary forms and questions the fictional work status in the early twentieth century, in addition to dictate new directions for Spanish literature and perhaps western.

Keywords: Literary theory. Late style. Spanish literature. Valle-Inclán. Esperpentos.

RESUMO

Alguns pesquisadores estudaram o estilo tardio, como Gottfried Benn, Havelock Ellis, Edward Said, entre outros. Quem consagra a noção de estilo tardio é Theodor Adorno em seu ensaio *El estilo tardío de Beethoven* (2008 [1963]). De acordo com Adorno, uma obra tardia é única porque ela causa uma ruptura no cenário literário da época, pois traz novidades impensadas até então. Essa ruptura não é compreendida em um primeiro momento por muitos leitores que, só com um exame detido da obra em questão, como nos propomos nessa dissertação, conseguem captar a grandeza de uma obra tardia. Ela é atemporal, pois se distancia do passado pela inovação, se diferencia do presente pelo estranhamento e prenuncia um futuro, dadas as suas inovações serem consideradas como referências literárias para obras por vir. Logo, cada obra tardia tem um estilo tardio único. Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) tem uma vasta obra literária, com várias peças. Segundo John Lyon, em *The theatre of Valle-Inclán* (2009), o ápice do teatro de Valle-Inclán são os esperpentos. Quando analisamos o esperpento *Los cuernos de Don Friolera* (1968 [1921]), observamos que a obra

traz algumas inovações literárias para a época, que podem ser enquadradas na noção teórica de estilo tardio. Já o esperpento anterior, *Luces de bohemia* (2001 [1920]), apresenta a teoria esperpêntica que é posta em prática no esperpento seguinte, justamente *Los cuernos de Don Friolera*. Em nossa dissertação, vamos mostrar de que forma Valle-Inclán trabalha a teoria estética esperpêntica proposta em *Luces de bohemia* e em *Los cuernos de Don Friolera*, e como essa maneira de trabalhar essa teoria se constitui em um estilo tardio. Logo, vamos provar o estilo tardio do esperpento *Los cuernos de Don Friolera* quando comentarmos as suas inovações quanto à forma e ao conteúdo como a grande variação de possíveis sequências de leitura, a combinação de quatro paródias de movimentos literários espanhóis diferentes dentro do mesmo esperpento, a criação de uma obra que é tanto literária como histórica, entre outros aspectos. Também comentaremos o estilo tardio nos outros dois esperpentos valle-inclanianos: *Las galas del difunto* (1968 [1926]) e *La hija del capitán* (1968 [1927]). Defendemos que esse caráter tardio do nosso objeto de estudo reflete o exaurimento das formas literárias existentes e questiona o status de obra ficcional no começo do século XX, além de ditar novos rumos para a literatura espanhola e, quiçá, ocidental.

Palavras-chave: Teoria literária. Estilo tardio. Literatura espanhola. Valle-Inclán. Esperpentos.

SUMÁRIO

1 TRADUÇÃO DE LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA	1
2 OS PRECEDENTES DOS ESPERPENTOS	143
2.1 A VIDA DE RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN	143
2.2 OS DRAMAS VALLE-INCLANIANOS	145
2.2.1 O ciclo dramático mítico	149
2.2.2 O ciclo dramático fársico	151
2.2.3 Alguns outros dramas	152
3 O APARATO TEÓRICO DO ESTILO TARDIO	155
3.1 O PRIMEIRO GRUPO DE TEÓRICOS DO ESTILO TARDIO: OS PRECURSORES	155
3.2 O SEGUNDO GRUPO DE TEÓRICOS DO ESTILO TARDIO: OS SEGUIDORES ..	160
4 OS ESPERPENTOS VALLE-INCLANIANOS.....	163
4.1 UMA VISÃO GERAL DOS ESPERPENTOS VALLE-INCLANIANOS	163
4.2 UMA VISÃO ESPECÍFICA DOS ESPERPENTOS VALLE-INCLANIANOS	169
4.2.1 O Esperpento <i>Luces de bohemia</i>	169
4.2.2 O Esperpento <i>Los cuernos de Don Friolera</i>	174
4.2.2.1 Visão geral da obra.....	174
4.2.2.2 Visão específica da obra	185
4.2.2.2.1 <i>A conversa dos intelectuais</i>	185
4.2.2.2.1.1 <i>A primeira parte da conversa dos intelectuais</i>	185
4.2.2.2.1.2 <i>A segunda parte da conversa dos intelectuais</i>	192
4.2.2.2.1.3 <i>A terceira parte da conversa dos intelectuais</i>	196
4.2.2.2.2. <i>O teatro de fantoches do Compadre Fidel</i>	199
4.2.2.2.3 <i>A trama central</i>	206
4.2.2.2.4 <i>O Romance do Cego</i>	215
4.2.3 O Esperpento <i>Las galas del difunto</i>.....	220
4.2.4 O Esperpento <i>La hija del capitán</i>	222
5 CONCLUSÕES.....	225
REFERÊNCIAS.....	231

Primeiramente, eu dedico esse minha pesquisa a Deus, que me permitiu estar neste mundo. Em segundo lugar, aos meus pais e a meu irmão, que sempre estiveram do meu lado em todos os momentos de minha vida. Em terceiro lugar, aos meus amigos Solange, Marcia, Bela, Enelise, Eliane, Dionísio, Wagner, Magda, Mónica e José Carlos.

AGRADECIMENTOS

Eu agradeço ao Conselho Nacional de Pesquisa e Conhecimento Tecnológico (CNPq) pela confiança em meu trabalho e também agradeço a todos os profissionais que me ajudaram na realização dessa dissertação, como a minha orientadora Professora Doutora Suzi Frankl Sperber e a banca examinadora com os seus preciosos comentários.

1 TRADUÇÃO DE LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA

FONTE: VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Martes de carnaval* – Las galas del difunto – Los cuernos de Don Friolera – La hija del capitán. 2. ed. Madri: Espasa-Calpe, 1968, p.63 – 173.

DRAMATIS PERSONAE	PERSONAGENS
DON ESTRAFALARIO Y DON MANOLITO, INTELLECTUALES.	DOM ESTRAFALARIO E DOM MANOLITO, INTELLECTUAIS.
UN BULULÚ Y SUS CRISTOBILLAS.	UM BULULU E SEUS BONECOS.
EL TENIENTE DON FRIOLERA, DOÑA LORETA, SU MUJER, Y MANOLITA, FRUTO DE ESTA PAREJA.	O TENENTE DOM FRIOLERA, DONA LORETA, SUA ESPOSA, E MANOLITA, FRUTO DESTA UNIÃO.
PACHEQUÍN, BARBERO MARCHOSO.	PACHEQUIM, BARBEIRO GALANTEADOR.
DOÑA TADEA, BEATA COTILLONA.	DONA TADEA, BEATA FESTEIRA.
NELO EL PENEQUE, EL NIÑO DEL MELONAR Y CURRO CADENAS, MATUTEROS.	NELO O BÊBADO, O MENINO DO MELONAR E CURRO CADENAS, VENDEDORES.
DOÑA CALIXTA, LA DE LOS BILLARES.	DONA CALIXTA, A DOS BILHARES.
BARALLOCAS, MOZO DE LOS BILLARES.	BARALLOCAS, GARÇOM DOS BILHARES.
LOS TENIENTES DON LAURO ROVIROSA, DON GABINO CAMPERO Y DON MATEO CARDONA, EL CORONEL Y LA CORONELA.	OS TENENTES DOM LAURO ROVIROSA, DOM GABINO CAMPERO E DOM MATEO CARDONA, O CORONEL E A CORONELA.

UN CIEGO ROMANCISTA.	UM CEGO ROMANCISTA.
UN CARABINERO.	UM CARABINEIRO.
MERLÍN, PERRILLO DE LANAS.	MERLÍN, CACHORRINHO DE LÃS.
UNA COTORRA.	UMA PAPAGAIA.
<i>La acción en San Fernando del Cabo, perla marina de España.</i>	<i>A ação em São Fernando do Cabo, pérola marinha da Espanha.</i>
PRÓLOGO	PRÓLOGO
<i>Las ferias de Santiago el Verde en la raya portuguesa. El corral de una posada, con entrar y salir de gentes, tratos, ofertas y picardeo. En el arambol del corredor, dos figuras assomadas: Boinas azules, vasto entrecejo, gozo contemplativo casi infantil y casi austero, todo acude a decir que aquellas cabezas son vascongadas. Y así es lo cierto. El viejo rasurado, expresión mínia y dulce de lego franciscano, es Don Manolito el Pintor: Su compañero, un espectro de antiparras y barbas, es el clérigo herehe que ahorcó los hábitos en Oñate: - La malicia ha dejado en olvido su nombre, para decirle Don Estrafalario-. Corren España por conocerla, y divagan alguna vez proyectando un libro de dibujos y comentarios.</i>	<i>As feiras de Santiago o Verde na fronteira portuguesa. O pátio de uma pousada, com entrar e sair de gentes, negócios, ofertas e picardias. No parapeito do corredor, duas figuras aparecem: Boinas azuis, vasta sobrançelha, gozo contemplativo quase infantil e quase austero, tudo leva a dizer que aquelas cabeças são vascas. E assim é o certo. O velho sem barba, expressão mínima e doce de leigo franciscano, é o Dom Manolito o Pintor: o Seu Companheiro, um espectro de óculos e barbas, é o clérigo herege que enforcou os hábitos em Oñate:- A malícia deixou no esquecimento o seu nome, para dizer-lhe Dom Estrafalario-. Correm a Espanha para conhecê-la, e divagam alguma vez projetando um livro de desenhos e comentários.</i>

DON ESTRAFALARIO.-	DOM ESTRAFALARIO.-
¿Qué há hecho usted esta mañana, Don Manolito? ¡Tiene usted la expresión del hombre que ha mantenido una conversación con los ángeles!	O quê o senhor fez esta manhã, Dom Manolito? O senhor tem a expressão de homem que manteve uma conversa com os anjos!
DON MANOLITO.-	DOM MANOLITO.-
¡Qué gran descubrimiento, Don Estrafalario! ¡Un cuadro muy malo, con la emoción de Goya y del Greco!	Que grande descobrimento, Dom Estrafalario! Um quadro muito ruim, com a emoção de Goya e de el Greco!
DON ESTRAFALARIO.- ¿Ese pintor no habrá pasado por la Escuela de Bellas Artes?	DOM ESTRAFALARIO.- Esse pintor não terá passado pela Escola de Belas Artes?
DON MANOLITO.- No ha pasado por ninguna escuela. ¡Hace manos de seis dedos, y toda clase de diabluras con azul, albayalde y amarillo!	DOM MANOLITO.- Não passou por nenhuma escola. Faz mãos de seis dedos e todo tipo de diabruras com azul, branco e amarelo!
DON ESTRAFALARIO.- ¡Debe ser un genio!	DOM ESTRAFALARIO.- Deve ser um gênio!
DON MANOLITO.- ¡Un bárbaro!... ¡Da espanto!	DOM MANOLITO.- Um bárbaro!... É de se espantar!
DON ESTRAFALARIO.- ¿Y dónde está ese cuadro, Don Manolito?	DOM ESTRAFALARIO.- Dom Manolito, onde está esse quadro?
DON MANOLITO.- Lo lleva un ciego.	DOM MANOLITO.- Está com um cego.
DON ESTRAFALARIO.- Ya lo he visto.	DOM ESTRAFALARIO.- Eu já o vi.
DON MANOLITO.- ¿Y qué?	DOM MANOLITO.- E daí?
DON ESTRAFALARIO.- Que si usted quiere, lo compraremos a medias.	DOM MANOLITO.- Se o senhor quiser, a gente divide o valor dele para comprá-lo.

DON MANOLITO.- El tuno que lo lleva, no lo vende.	DOM MANOLITO.- O pícaro que o leva não o vende.
DON ESTRAFALARIO.- ¿Se lo ha puesto usted en precio?	DOM ESTRAFALARIO.- O senhor lhe ofereceu um valor de compra?
DON MANOLITO.- ¡Naturalmente! ¡Y se lo pagaba bien! ¡Llegué a ofrecerle hasta tres duros!	DOM MANOLITO.- Naturalmente! Eu lhe pagaria bem! Cheguei a lhe oferecer até quinze pesetas!
DON ESTRAFALARIO.- En cinco puede ser que nos lo deje.	DOM ESTRAFALARIO.- Com vinte e cinco pesetas pode ser que nos venda.
DON MANOLITO.- Vale ese dinero. ¡Hay un pecador que se ahorca, y un diablo que ríe, como no los ha soñado Goya!... Es la obra maestra de una pintura absurda. Un Orbaneja de genio. El Diablo que saca la lengua y guiña el ojo, es un prodigio. Se siente la carcajada. Resuena.	DOM MANOLITO.- Vale essa quantia. A pintura tem um pecador que se enforca e um diabo que rí, como jamais sonhou Goya!... É a obra-prima de uma pintura absurda. Um Orbaneja de gênio. O Diabo mostra a língua e pisca o olho. É um prodígio. Ouvimos a gargalhada. Ressoa.
DON ESTRAFALARIO.- También a mí me ha preocupado la carantoña del Diablo frente al Pecador. La verdad es que tenía otra idea de las risas infernales, había pensado siempre que fuesen de desprecio, de un supremo desprecio, y no: Ese pintor absurdo me ha revelado que los pobres humanos le hacemos mucha gracia al Cornudo Monarca. ¡Ese Orbaneja me ha llenado de dudas, Don Manolito!	DOM ESTRAFALARIO.- Também me preocupou a careta do Diabo em frente do Pecador. Na verdade, eu tinha outra ideia das risadas infernais, tinha pensado sempre que fossem de desdém, de um supremo desdém, e não: Esse pintor absurdo me revelou que nós, os pobres humanos, parecemos engraçados para o Cornudo Monarca. Esse Orbaneja me deixou com muitas dúvidas, Dom Manolito!
DON MANOLITO.- Esta mañana apuré usted del frasco, Don Estrafalario. Está usted algo calamocano.	DOM MANOLITO.- Dom Estrafalario, esta manhã o senhor bebeu. O senhor está um pouco bêbado

<p>DON ESTRAFALARIO.- ¡Alma de Dios, para usted lo estoy siempre! ¿No comprende usted que si al Diablo le hacemos gracia los pecadores, la consecuencia es que se regocija con la Obra Divina?</p>	<p>DOM ESTRAFALARIO.- Alma de Deus, para o senhor, estou sempre bêbado! O senhor não entende que se nós, pecadores, somos engraçados para o Diabo, a consequência é que ele se regozija com a Obra Divina?</p>
<p>DON MANOLITO.- En sus defectos, Don Estrafalario.</p>	<p>DOM MANOLITO.- Nos seus defeitos, Dom Estrafalario.</p>
<p>DON ESTRAFALARIO.- ¡Que cae usted en el error de Manés! La Obra Divina está exenta de defectos. No crea usted en la realidad de ese Diablo que se interesa por el sainete humano, y se divierte como un tendero. Las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos, y el diablo es de naturaleza angélica. ¿Está usted conforme, Don Manolito?</p>	<p>DOM ESTRAFALARIO.- O senhor cai no erro de Manés! A Obra Divina está isenta de defeitos. Não acredite na realidade desse Diabo que se interessa pela tragicomédia humana e se diverte como um manipulador. As lágrimas e a risada nascem da contemplação de coisas semelhantes a nós mesmos, e o diabo é de natureza angelical. O senhor concorda comigo, Dom Manolito?</p>
<p>DON MANOLITO.- Póngalo usted más claro, Don Estrafalario. ¡Explíquese!</p>	<p>DOM MANOLITO.- Explique-se, Dom Estrafalario. Explique-se!</p>
<p>DON ESTRAFALARIO.- Los sentimentales que en los toros se duelen de la agonía de los caballos, son incapaces para la emoción estética de la lidia: Su sensibilidad se revela pareja de la sensibilidad equina, y por caso de cerebración inconsciente, llegan a suponer para ellos una suerte igual a la de aquellos rocines destripados. Si no supieran que guardan treinta varas de morcilla en el arca del cenar, crea usted que no se conmovían. ¿Por ventura los ha visto usted llorar cuando</p>	<p>DOM ESTRAFALARIO.- Os sentimentais, que, nas touradas, se condoem da agonia dos cavalos, são incapazes da emoção estética da lida: a sua sensibilidade se revela semelhante à sensibilidade equina e, por exemplo, de inconsciência, supõem para si mesmos um destino igual ao daqueles cavalos destripados. Se não soubessem que guardam trinta metros de morcela na arca de jantar, acredite o senhor que não se comoveriam. Por acaso, o</p>

un barreno destripa una cantera?	senhor os viu chorar quando um detonador explode uma pedreira?
DON MANOLITO.- ¿Y usted supone que no se conmueven por estar más lejos sensiblemente de las rocas que de los caballos?	DOM MANOLITO.- E o senhor supõe que não se comovem por estar sensivelmente mais longe das rochas que dos cavalos?
DON ESTRAFALARIO.- Así es. Y paralelamente ocurre lo mismo con las cosas que nos regocijan: Reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante.	DOM ESTRAFALARIO.- Assim é. E, paralelamente, ocorre o mesmo com as coisas que nos regozijam: reservamos as nossas brincadeiras para aquilo que é semelhante a nós.
DON MANOLITO.- Hay que amar, Don Estrafalario: La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética, y la de usted.	DOM MANOLITO.- É preciso amar, Dom Estrafalario: a risada e as lágrimas são os caminhos de Deus. Essa é a nossa estética.
DON ESTRAFALARIO.- La mía no. 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.	DOM ESTRAFALARIO.- A minha não. A minha estética é uma superação da dor e da risada, como devem ser as conversações dos mortos, ao contarem-se histórias dos vivos.
DON MANOLITO.- ¿Y por qué sospecha usted que sea así el recordar de los muertos?	DOM MANOLITO.- E por quê o senhor suspeita que seja assim a recordação dos mortos?
DON ESTRAFALARIO.- Porque ya son inmortales. Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa.	DOM ESTRAFALARIO.- Porque já são imortais. Toda a nossa arte nasce já sabendo que, um dia, nós vamos morrer. Esse saber iguala os homens muito mais que a Revolução Francesa.

DON MANOLITO.- ¡Usted, Don Estrafalario quiere ser como Dios!	DOM MANOLITO.- O senhor, Dom Estrafalario, quer ser como Deus!
DON ESTRAFALARIO.- Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique qué deseaba ser, contestó: Yo, difunto.	DOM ESTRAFALARIO.- Eu queria ver este mundo com a perspectiva da outra margem. Sou como aquele meu parente que o senhor conheceu e, que uma vez, quando o cacique lhe perguntou que queria ser, respondeu: Eu, defunto.
<i>En el corral de la posada, y al cobijo del corredor, se ha juntado un corro de feriantes. Bajo la carpa parda de un viejo ladino revelan sus bultos los muñecos de un teatro rudimentario y popular. El bululú tecllea un aire de fandango en su desvencijada zanfoña, y el acólito, rapaz lleno de malicias, se le esconde bajo la capa, para mover los muñecos. Comienza la representación.</i>	<i>No pátio da pousada, e ao abrigo do corredor, se juntou um grupo de feirantes, Debaixo da tenda parda de um velho ladino revelam os seus vultos os bonecos de um teatro rudimentar e popular. O Bululú toca um ar de fandango em sua quebrada sanfona, e o religioso, rapaz cheio de malícias, o esconde debaixo da sua capa, para mover os bonecos. Começa a representação.</i>
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
¡Mi Teniente Don Friolera, saque usted la cabeza de fuera!	Meu Tenente Dom Friolera, ponha a cabeça para fora!
VOZ DE FANTOCHE.-	VOZ DE FANTOCHE.-
Estoy de guardia en el cuartel.	Estou de guarda no quartel.
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
¡Pícara guardia! La Bolichera, mi Teniente Don Friolera, le ascende a usted a coronel.	Pícara guarda! A Prostituta, meu Tenente Dom Friolera, o eleva a coronel.
VOZ DE FANTOCHE.-	VOZ DE FANTOCHE.-
¡Mentira!	Mentira.

EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
No miente el ciego Fidel.	O cego Fidel não mente.
<i>El fantoche, con los brazos aspados y el ros en la oreja, hace su aparición sobre un hombro del compadre que guiña el ojo cantando al son de la zanfoña.</i>	<i>O fantoche, com os braços abertos e o quepe na orelha, faz a sua aparição sobre um ombro do compadre que pisca cantando ao som da sanfona.</i>
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
¡A la jota jota, y más a la jota, que Santa Lilaila parió una marmota! ¡Y la marmota parió un escribano con pluma y tinteiro de cuerno, en la mano! ¡Y el escribano parió un escribiente con pluma y tintero de cuerno, en la frente!	A jota jota, e mais a jota, que Santa Lilaila pariu uma marmota! E a marmota pariu um escrivão com caneta tinteiro de corno, na mão! E o escrivão pariu um escrevente com caneta tinteiro de corno, na frente!
EL FANTOCHE.-	O FANTOCHE.-
¡Calla, renegado perro de Moisés! Tú buscas morir degolado por mi cuchillo portugués.	Cala a boca, renegado cão de Moisés! Você quer morrer degolado pela minha faca portuguesa.
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
¡Sooo! No camine tan agudo, mi Teniente Don Friolera, y mate usted a la bolichera, si no se aviene ser cornudo.	Sooo! Não cainhe tão ligeiro, meu Tenente Dom Friolera, e mate o senhor a prostituta, se não quer ser corno.
EL FANTOCHE.-	O FANTOCHE.-
¡Repara, Fidel, que no soy su marido, y al no serlo no puedo ser juez!	Repara, Fidel, que não sou seu marido, e ao não sê-lo, não posso ser juiz!
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
Pues será usted un cabrón consentido.	Pois o senhor será um corno consentido.

EL FANTOCHE.-	O FANTOCHE.-
Antes que eso le pico la nuez. ¿Quién mi honra escarnece?	Antes disso, o mato. Quem tira sarro da minha honra?
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
Pedro Mal-Casado.	Pedro Mal-Casado.
EL FANTOCHE.-	O FANTOCHE.-
¿Qué pena merece?	Que pena merece?
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
Morir degollado.	Morrer degolado.
EL FANTOCHE.-	O FANTOCHE.-
¿En qué oficio trata?	Em que ofício trabalha?
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
Burros aceiteros conduce en reata, ganando dineros. Mi Teniente Don Friolera, llame usted a la bolichera.	Conduz uma caravana de burros que carregam azeitonas e ganha dinheiro. Meu Tenente Dom Friolera, chame à prostituta.
EL FANTOCHE.-	O FANTOCHE.-
¡Comparece, mujer deshonest!	Comparece, mulher desonesta!
UN GRITO CHILLÓN.-	UM GRITO RUIDOSO.-
¿Amor mío por qué así me injurias?	Meu amor, por que você me injuria assim?
EL FANTOCHE.-	O FANTOCHE.-
¡A este puñal pide respuesta!	A senhora pede resposta para esse punhal!
EL GRITO CHILLÓN.-	O GRITO RUIDOSO.-

¡Amor mío, calma tus furias!	Meu amor, acalme as suas fúrias!
Por el otro hombro del compadre, hace su aparición una moña, cara de luna y pelo de estopa: En el rodete una rosa de papel. Grita aspando los brazos. Manotea. Se azota con rabioso tableteo la cara de madera.	Pelo outro ombro do compadre, faz a aparição uma boneca, cara de lua e cabelo de estopa: No coque uma rosa de papel. Grita abrindo os braços. Mexe as mãos. Golpeia-se com raivoso ruído a cara de madeira.
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
Si la camisa de la bolichera huele a aceite, mátele usted.	Se a camisa da prostituta cheirar a azeite, o senhor mata.
LA MOÑA.-	A BONECA.-
¡Ciego piojoso, no encismes a un hombre celoso!	Cego piolhento, não provoque a discórdia em um homem ciumento!
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
Si pringa de aceite, dele usted mulé. Levántele usted el refajo, sáquele usted el faldón para fuera, y olisquee a qué huele el pispajo, mi Teniente Don Friolera. ¿Mi Teniente, qué dice el faldón?	Se estiver empapada de azeite, mate-a. Levante o senhor a combinação, tire a anágua para fora, e cheire o seu trapo, meu Tenente Dom Friolera. Meu Tenente, quê diz a anágua?
EL FANTOCHE.-	O FANTOCHE.-
¡Válgame Dios, que soy un cabrón!	Valhe-me Deus, que sou um cornudo!
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
Dele usted, mi Teniente, baqueta. Zúrrela usted, mi Teniente, el pandero. Ábrala usted con la bayoneta, en la pelleja, un agujero. ¡Mátela usted si huele a aceitero!	Castigue-a, meu Tenente. Bata nela, meu Tenente. Abra-lhe um buraco na pele com a baioneta. Mate-a se cheira a azeiteiro!

LA MOÑA.-	A BONECA.-
Vertióseme anoche el candil al meterme en los cobertores. ¡De eso me huele el fogaril, no de andar en otros amores! ¡Ciego mentiroso, mira tú de no ser más cabrón, y no encismes el corazón de un enamorado celoso!	Na noite pasada, derramou-me o candeeiro ao meter-me nos cobertores. A isso me cheira o fogaréu, não de andar em outros amores! Cego mentiroso, não seja mais corno e não ponha discórdia no coração de um namorado ciumento!
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
¡Ande usted, mi Teniente, con ella! ¡Cósala usted con un puñal! Tiene usted, por su buena estrella, vecina la raya de Portugal.	Ande o senhor, vai ter com ela, meu Tenente! Acosse-a o senhor com um punhal! O senhor tem por boa estrela, vizinha a fronteira de Portugal.
EL FANTOCHE.-	O FANTOCHE.-
¡Me comeré en albondiguillas el tasajo de esta bribona, y haré de su sangre morcillas!	Eu comerei a carne dessa brigona em almôndegas e farei morcelas de seu sangue!
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
Convide usted a la comilona.	Convide o senhor a comilona.
LA MOÑA.-	A BONECA.-
¡Derramas mi sangre inocente, cruel enamorado! ¡No dicta sentencia el hombre prudente, por murmuraciones de un malvado!	Cruel namorado, você derrama o meu sangue inocente! Não dita sentença o homem prudente por murmurações de um malvado!
EL FANTOCHE.-	O FANTOCHE.-
¡Muere, ingrata! ¡Guiña el ojo y estira la pata!	Morra, ingrata! Pisque o olho e estire a pata!

LA MOÑA.-	A BONECA.-
¡Muerta soy! ¡El Teniente me mata!	Estou morta! O Tenente me mata!
<i>El fantoche reparte tajos y cuchilladas con la cimitarra de Otelo. La corva hoja reluce terrible sobre la cabeza del compadre. La moña cae soltando las horquillas y enseñando las calcetas. Remolino de gritos y brazos aspados.</i>	<i>O fantoche reparte cortes e facadas com o sabre de Otelo. A curva folha da faca reluz sobre a cabeça do compadre. A boneca cai soltando as forquilhas e mostrando as meias. Confusão de gritos e braços abertos.</i>
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
¡Mi Teniente, alerta, que con los fusiles están los civiles llamando a la puerta! ¡Del Burgo, Cabrejas, Medina y Valduero, las cuatro parejas, con el aceitero!	Meu Tenente, alerta, que os civis com os fuzis estão chamando à porta! De Burgo, Cabrejas, Medina e Valduero, os quatro casais, com o azeiteiro!
EL FANTOCHE.-	O FANTOCHE.-
¡San Cristo, qué apuro!	São Cristo, que apuro!
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
Al pie de la muerta, suene usted, mi Teniente, un duro por ver si despierta. ¿Mi Teniente, cómo responde?	Toque o senhor, meu Tenente, ao pé da morta, cinco pesetas para ver se desperta. Meu Tenente, como responde?
EL FANTOCHE.-	O FANTOCHE.-
¿Cómo responde? Con una higa, y el duro esconde bajo la liga.	Como responde? Com uma figa e as cinco pesetas esconde debaixo da liga.
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
¿Mi Teniente, es alta la media?	Meu Tenente, a meia é alta?

EL FANTOCHE.-	O FANTOCHE.-
¡Si es alta la media! Media conejera.	Se é alta a meia! Meia de lebre.
EL BULULÚ.-	O BULULÚ.-
¡Olé la Trigedia de los Cuernos de Don Friolera!	Olé, a Trigédia dos Cornos de Dom Friolera!
<i>Termina la representación. Aire de fandango en la zanfoña del compadre. El acólito deja el socaire de la capa, y da vuelta al corro, haciendo saltar cuatro perronas en un platillo de peltre. En lo alto del mirador, las cabezas vascongadas sonrían ingenuamente.</i>	<i>Termina a representação. Ar de fandango na sanfona do compadre. O ajudante religioso deixa o abrigo da tenda, e da a volta ao grupo de pessoas, fazendo pular quatro moedas em um pratinho de zinco, chumbo e estanho. No alto do mirante, as cabeças vascas sorriem ingenuamente.</i>
DON MANOLITO.- Parece teatro napolitano.	DOM MANOLITO.- Parece teatro napolitano.
DON ESTRAFALARIO.- Pudiera acaso ser latino. Indudablemente la comprensión de este humor y esta moral, no es de tradición castellana. Es portuguesa y cántabra, y tal vez de la montaña de Cataluña. Las otras regiones, literariamente, no saben nada de estas burlas de cornudos, y este donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla. 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... ¡Ahí están las abominables coplas de Joselito!	DOM ESTRAFALARIO.- Por acaso, poderia ser latino. Sem dúvida, a compreensão deste humor e desta moral não é de tradição castelhana. É portuguesa e cântabra, e, talvez, da montanha da Catalunha. Literariamente, as outras regiões não sabem nada destas brincadeiras de cornos, e este dom e bom sentido é tão contrário à honra teatral e africana de Castela. Para mim, esse caixote de bonecos sobre as costas de um velho romancista é mais sugestivo que todo o retórico teatro espanhol. E não digo isto por amor às formas populares da literatura... Aí estão as abomináveis coplas de Joselito!

DON MANOLITO.- A usted le gustan las del Espartero.	DOM MANOLITO.- O senhor gosta das coplas do Espartero.
DON ESTRAFALARIO.- Todas son abominables. Don Manolito, cada cual tiene el poeta que se merece.	DOM ESTRAFALARIO.- Todas são abomináveis. Dom Manolito, cada um tem o poeta que merece.
DON MANOLITO.- Las otras notabilidades nacionales, no pasan de la gacetilla.	DOM MANOLITO.- Os outros notáveis nacionais não passam do jornalzinho.
DON ESTRAFALARIO.- Esas coplas de toreros, asesinos y ladrones, son periodismo ramplón.	DOM ESTRAFALARIO.- Essas coplas de toreadores, assassinos e ladrões são jornalismo baixo.
DON MANOLITO.- Usted, con ser tan sabio, las juzga por lectura, y de ahí no pasa. ¡Pero cuando se cantan con acompañamiento de guitarra, adquieren una gran emoción! No me negará usted que el romance de ciego, hiperbólico, truculento y sanguinario, es una forma popular.	DOM MANOLITO.- O senhor, se considerando muito sábio, as julga como leitura, e não mais que isso. Mas, quando se cantam com acompanhamento de violão, adquirem uma grande emoção! O senhor não me negará que o romance do cego, truculento e sanguinário é uma forma popular.
DON ESTRAFALARIO.- Una forma popular judaica, como el honor calderoniano. La crueldad y el dogmatismo del drama español, solamente se encuentra en la Biblia. La crueldad sepiriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare, es violento, pero no dogmático. La crueldad española, tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos, que Torquemada: Es una furia escolástica. Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de los toros, sería	DOM ESTRAFALARIO.- Uma forma popular judáica, como a honra calderoniana. A crueldade e o dogmatismo do drama espanhol somente se encontram na Bíblia. A crueldade shakespeariana é magnífica, porque é cega, como a grandeza das forças naturais. Shakespeare é violento, mas não é dogmático. A crueldade espanhola tem toda a bárbara liturgia dos Autos de Fé. É fria e antipática. Nada mais distante da fúria cega dos elementos que Torquemada: É uma fúria escolástica. Se o nosso teatro tivesse a agitação das festas de

<p>magnífico: Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la Ilíada. A falta de eso, tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática.</p>	<p>touros seria magnífico: se tivesse sabido transportar essa violência estética, seria um teatro heróico como a Ilíada. Sem isso, tem toda a antipatia dos códigos, desde a Constituição até a Gramática.</p>
<p>DON MANOLITO.- Porque usted es anarquista.</p>	<p>DOM MANOLITO.- Porque o senhor é anarquista.</p>
<p>DON ESTRAFALARIO.- ¡Tal vez!</p>	<p>DOM ESTRAFALARIO.- Talvez!</p>
<p>DON MANOLITO.- ¿Y de dónde nos vendrá la redención, Don Estrafalario?</p>	<p>DOM MANOLITO.- Dom Estrafalario, e de onde nos virá a redenção?</p>
<p>DON ESTRAFALARIO.- Del compadre Fidel. ¡Don Manolito, el retablo de este tuno, vale más que su Orbaneja!</p>	<p>DOM ESTRAFALARIO.- Do Compadre Fidel! Dom Manolito, o teatro deste pícaro vale mais que o seu Orbaneja!</p>
<p>DON MANOLITO.- ¿Por qué?</p>	<p>DOM MANOLITO.- Por quê?</p>
<p>DON ESTRAFALARIO.- Está más lleno de posibilidades.</p>	<p>DOM ESTRAFALARIO.- Está mais cheio de possibilidades.</p>
<p>DON MANOLITO.- No admito esa respuesta. Usted no es filósofo, y no tiene derecho a responderme con pedanterías. Usted no es más que un hereje, como Don Miguel de Unamuno.</p>	<p>DOM MANOLITO.- Não admito essa resposta. O senhor não é filósofo e não tem o direito a me responder pedantemente. O senhor não é mais que um hereje, como Dom Miguel de Unamuno.</p>
<p>DON ESTRAFALARIO.- ¡A Dios gracias! Pero alguna vez hay que ser pedante. 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</p>	<p>DOM ESTRAFALARIO.- Graças a Deus! Mas alguma vez é preciso ser pedante. O Compadre Fidel é superior a Yago. Quando Yago desata aquele conflito de ciúmes, quer se vingar, enquanto que esse outro pícaro, espírito muito mais cultivado, só trata de se divertir à custa de Dom Friolera. Shakespeare rima a batida de seu coração</p>

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 naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica.	com a de Otelo: se desdobra nos ciúmes do Moro: criador e criatura são do mesmo barro humano. Por outro lado, nem em um só momento, esse Bululú deixa de se considerar superior por natureza aos bonecos do seu caixote. Tem uma dignidade divina.
DON MANOLITO.- Lo que usted echaba de menos en el Diablo de mi Orbaneja.	DOM MANOLITO.- É do que o senhor sentia falta no Diabo do meu Orbaneja.
DON ESTRAFALARIO.- Cabalmente, alma de Dios.	DOM ESTRAFALARIO.- Finalmente, alma de Deus.
DON MANOLITO.- ¿Qué haría usted viendo ahorcarse a un pecador?	DOM MANOLITO.- O que o senhor faria vendo um pecador se enforcando?
DON ESTRAFALARIO.- Preguntarle por qué no lo había hecho antes. El Diablo es un intelectual, un filósofo, en su significación etimológica de amor y saber. El Deseo de Conocimiento, se llama Diablo.	DOM ESTRAFALARIO.- Perguntar-lhe-ia porque não se enforcou antes. O Diabo é um intelectual, um filósofo, em sua significação etimológica de amor e de saber. O Desejo de Conhecimento se chama Diabo.
DON MANOLITO.- El Diablo de usted es demasiado universitario.	DOM MANOLITO.- O seu Diabo é muito universitário.
DON ESTRAFALARIO.- Fue estudiante en Maguncia, e inventó allí el arte funesto de la Imprenta.	DOM ESTRAFALARIO.- Foi estudante em Maguncia e, lá, inventou a arte desgraçada da Imprensa.

ESCENA PRIMERA	CENA PRIMEIRA
<p><i>San Fernando del Cabo Estrivel: Una ciudad empingorotada sobre cantiles. En los cristales de los miradores, el sol enciende los mismos cabrilleos que en la turquesa del mar. A lo largo de los muelles, un mecerse de arboladuras, velámenes y chimeneas. En la punta, estremecida por bocanas de aire, la garita del Resguardo. Olor de caña quemada. Olor de tabaco. Olor de brea. Levante fresco. El himno inglés en las remotas cornetas de un barco de guerra. A la puerta de la garita, con el fusil terciado, un carabinero, y en el marco azul del ventanillo, la gorra de cuartel, una oreja y la pipa del Teniente don Pasucal Astete – Don Friolera -. Una sombra, raposa, cautelosa, ronda la garita. Por el ventanillo asesta una piedra y escapa agachada. La piedra trae atado un papel con un escrito. Don Friolera lo recoge turulato, y espanta los ojos leyendo el papel</i></p>	<p><i>São Fernando do Cabo Estrivel: Uma cidade marítima soberba. Nos cristais dos mirantes, o sol acende as mesmas ondinhas que na turquesa do mar. Ao longo dos cais, um movimento de árvores, velas e chaminés. Na ponta, estremecida por fumaças em forma de bocas, a guarita do Resguardo. Cheiro de cana queimada. Cheiro de tabaco. Cheiro de lodo. Vento leste fresco. O hino inglês nas remotas cornetas de um barco de guerra. Á porta da guarita, com o fusil mediano, um carabineiro, e no marco azul da janelinha, o gorro do quartel, uma orelha e o cachimbo do Tenente dom Pasqual Astete – dom Friolera-. Uma sombra, raposa, cautelosa, ronda a guarita. Pela janelinha joga a pedra e escapa agachada. A pedra traz atado um papel com um escrito. Dom Friolera o recolhe estupefacto, e arregala os olhos lendo o papel</i></p>
DON FRIOLERA	DOM FRIOLERA
<p>Tu mujer piedra de escândalo. ¡Esto es un rayo a mis pies! ¡Loreta con sentencia de muerte! ¡Friolera! ¡Si fuese verdade tendría que degollarla! ¡Irremisiblemente condenada! En el Cuerpo de Carabineros no hay cabrones. ¡Friolera! ¿Y quién será el carajuelo que le ha trastornado los cascos a esa Putifar?... Afortunadamente no pasará de una vil calumnia. Este pueblo es un pueblo de</p>	<p>A sua mulher, pedra de escândalo. Isto é um raio a meus pés! Loreta com sentença de morte! Friolera! Se fosse verdade, teria que degolá-la! Irremissivelmente condenada! Não há cornos no Corpo de Carabineiros! Friolera! E quem será o desgraçado que transtornou a cabeça dessa prostituta? Felizmente, não passará de uma vil calúnia. Este povo é um povo de</p>

<p>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! Si supiese qué vainípedo escribió este papel, se lo comía. Para algunos canallas no hay mujer honrada... Solicitaré el traslado por si tiene algún fundamento esta infame calumnia... Cualquiera ligereza, una imprudencia, las mujeres no reflexionan. ¡Pueblo de canallas! Yo no me divorcio por una denuncia anónima. ¡La desprecio! Loreta seguirá siendo mi compañera, el ángel de mi hogar. Nos casamos enamorados, y eso nunca se olvida. Matrimonio de ilusión. Matrimonio de puro amor. ¡Friolera!</p>	<p>canalhas. Mas é preciso tomar cuidado. Esse malvado do Pachequim deixa a Loreta inquieta. Eu já estava desconfiado. Cair, não caiu. Friolera! Se eu soubesse que tontípedo escreveu esse papel, eu o comeria. Para alguns canalhas não há mulher honrada... Solicitarei o traslado se tiver algum fundamento esta infame calúnia... Qualquer ligeireza, uma imprudência, as mulheres não pensam. Povo de canalhas! Eu não me divorcio por uma denúncia anônima. Eu a desprezo! Loreta seguirá sendo minha companheira, o anjo do meu lar. Casamo-nos apaixonados, e isso nunca se esquece. Matrimônio de ilusão. Matrimônio de puro amor. Friolera!</p>
<p><i>Se enternece contemplando un guardapelo colgante en la cadena del reloj, suspira y enjuga una lágrima. Pasa por su voz el trémolo de un sollozo, y se le arruga la voz, con las mismas arrugas que la cara.</i></p>	<p><i>Enternece-se contemplando uma joia plana que cae da corrente do relógio, suspira e enxuga uma lágrima. Passa pela sua voz o trêmolo de um soluço, e a sua voz fica retorcida, com as mesmas rugas que da cara.</i></p>
<p>DOM FRIOLERA</p>	<p>DON FRIOLERA</p>
<p>¿Y si esta infamia fuese verdad? La mujer es frágil. ¿Quién le iba con el soplo al Teniente Capriles?... ¡Friolera! ¡Y era público que su esposa le coronaba! No era un cabrón consentido. No lo era... Se lo achacaban. Y cuando lo supo mató como un héroe a la mujer, al asistente y al gato. Amigos de toda la vida. Compañero de campaña. Los dos con la Medalla de Joló. Estábamos llamados a una</p>	<p>E se esta infâmia fosse verdade? A mulher é frágil. Quem cochichava ao Tenente Capriles? ... Friolera! E era público que a sua esposa o corneava! Não era um corno consentido. Não era... Culpavam-no. E quando soube matou como herói a todos. Amigos de toda a vida. Companheiros de campanha. Os dois com a medalha de Joló. Estávamos destinados a uma sorte</p>

<p>suerte pareja. El oficial pundonoroso, jamás perdona a la esposa adúltera. Es una barbaridad. Para muchos lo es. Yo no lo admito: A la mujer que sale mala, pena capital. El paisano, y el propio oficial retirado, en algunas ocasiones, muy contadas, pueden perdonar. Se dan circunstancias. La mujer que violan contra su voluntad, la que atropellan acostada durmiendo, la mareada con alguna bebida. Solamente en estos casos admito yo la caída de Loreta. Y en estos casos tampoco podría perdonarla. Sirvo en activo. Pudiera hacerlo retirado del servicio. ¡Friolera!</p>	<p>semelhante. O oficial com pudores, jamais perdoa a esposa adúltera. É uma barbaridade. Para muito o é. Eu não o admito: A mulher que é má, pena capital. O paisano, e o próprio oficial aposentado, em algumas ocasiões, muito contadas, podem perdoar. Dão-se circunstâncias. A mulher que violam contra a sua vontade, a quem abusam, dormindo, a tonta por causa de alguma bebida. Somente nesses casos, eu admito a queda de Loreta. E nestes casos também não posso perdoá-la. Estou na ativa. Poderia mata-la aposentado. Friolera!</p>
<p><i>Vuelve a deletrear con las cejas torcidas sobre el papel. Lo escuadriña al trasluz, se lo passa por la nariz, olfateando. Al cabo lo pliega y esconde en el fondo de la petaca.</i></p>	<p><i>Volta a soletrar as palavras com as sobranceiras torcidas sobre o papel. Observa-o à luz que o transpassa e cheira-o. No fim, o dobra e esconde no fundo da arca de couro.</i></p>
<p>DON FRIOLERA</p>	<p>DOM FRIOLERA</p>
<p>¡Mi mujer piedra de escándalo! El torcedor y alo tengo. Si es verdad, quisiera no haberlo sabido. Me reconozco un calzonazos. ¿Adónde voy yo con mis cincuenta y tres años averiados? ¡Una vida rota! En qué poco está la felicidad, en que la mujer te salga cabra. ¡Qué mal ángel, destruir con una denuncia anónima la paz conyugal! ¡Canallas! De buena gana quisiera atrapar una enfermedad y morirme en tres días. ¡Soy un mandria! ¡A mis años andar a tiros!... ¡Y si cerras los ojos para ese contrabando? ¿Y si</p>	<p>Minha mulher, pedra de escândalo! O estraga prazeres já tenho. Se for verdade, queria não te-lo sabido. Reconheço-me um homem fraco. Aonde eu vou com os meus cinquenta e três anos estragados? Uma vida quebrada! Em quão pouco consiste a felicidade, que a mulher o traia. Que anjo mau, destruir com uma denúncia anônima a paz conyugal! Canalhas! De bom grado queria adoecer e morrer em três dias. Sou um covarde! Na minha idade, essas emoções!... E se eu fechasse os olhos para</p>

<p>resolviese no saber nada? ¡Este mundo es una solfa! ¿Qué culpa tiene el marido 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. ¡Formulismos!... ¡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!</p>	<p>esse contrabando? E se resolvesse não saber nada? Este mundo é um golpe! Quê culpa tem o marido se a mulher o trai? E não basta uma honrosa separação! Friolera! Se bastasse!... A galeria não se conforma com isso. O princípio da honra ordena matar. Pim! Pam! Pum!... O mundo nunca se cansa de ver fantoches e agradece o espetáculo gratuito. Formalidades!... Já basta com o sofrimento do cidadão que vê desfeita a sua casa! Já creio nisso! A mulher por um caminho, o marido por outro, os filhos sem carinho, desamparados. Nessas circunstâncias, pedem que o sujeito degole e se satisfaça com o sangue, como se não tivesse outra coisa que rancor na alma. Friolera! E todos somos uns insensatos. Eu serei o primeiro a matar. Friolera! Sou um militar espanhol e não tenho direito a filosofar como na França. No Corpo de Carabineiros não há maridos cornos! Friolera!</p>
<p><i>Acalorado, se quita el gorro y mete la cabeza por el ventanillo, respirando en las ráfagas del mar. Los cuatro pelos de su calva bailan un baile fatuo. En el fondo del muelle, sobre un grupo de mujeres y rapaces, bambolea al ataúd destinado a un capitán mercante, fallecido a bordo de su barco. Pachequín el barbero, que fue llamado para raparle las barbas, cojea detrás, pisándose la punta de la capa. Don Friolera, al verle, se recoge en la garita. Le tiembla el bigote como a los gatos</i></p>	<p><i>Acalorado, tira o gorro e mete a cabeça pela janelinha, respirando os ventos do mar. Os quatro cabelos de sua careca dançam uma dança sem sentido. No fundo do cais, sobre um grupo de mulheres e rapazes, bamboleia o caixão destinado a um capitão mercante, falecido a bordo de seu barco. Pachequim o barbeiro, que foi chamado para raspar-lhe as barbas, manca atrás do caixão, pisando na ponta de sua capa. Ao vê-lo, Dom Friolera se recolhe na</i></p>

<i>cuando estronudan.</i>	<i>guarita. Treme-lhe o bigode como os gatos quando bocejam.</i>
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Era feliz sin saberlo, y ha venido ese pata coja a robarme la dicha!... Y acaso no... Esta sospecha debo desecharla. ¿Qué fundamento tiene? ¡Ninguno! ¡El canalla que escribió el anónimo es el verdadero canalla! Si esa calumnia fuese verdad, ateo como soy, falto de los consuelos religiosos, náufrago en la vida... En estas ocasiones, sin un amigo con quien manifestarse y alguna creencia, el hombre lo pasa mal. ¡Amigo! ¡No hay amigos! ¡Tú eres un ejemplo, Juanito Pacheco!	Era feliz sem sabê-lo e veio esse manco para roubar-me a felicidade! E por acaso não... Devo excluir essa suspeita. Quê fundamento tem? Nenhum! O canalha que escreveu o bilhete anônimo é o verdadeiro canalha! Se essa calúnia fosse verdade, ateu como sou, carente dos conselhos religiosos, náufrago na vida... Nestas ocasiões, sem um amigo com quem manifestar-se e alguma crença, o homem passa mal. Amigo! Não temos amigos! Você é um exemplo, Juanito Pacheco!
<i>Cambia el gorro por el ros y sale de la garita. El carabinero de la puerta se cuadra, y el teniente le mira enigmático.</i>	<i>Muda o gorro pela viseira e sai da guarita. O carabineiro da porta bate continência, e o tenente o olha enigmático.</i>
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Qué haría usted si le engañase su mujer, Cabo Alegría?	O quê o senhor faria se a sua esposa o enganasse, Cabo Alegría?
EL CARABINERO.-	O CARABINEIRO.-
Mi Teniente, matarla como manda Dios.	Meu Tenente, matá-la como manda Deus.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Y después!...	E depois!...
EL CARABINERO.-	O CARABINEIRO.-
¡Después, pedir el traslado!	Depois, pedir o traslado!

ESCENA SEGUNDA	SEGUNDA CENA
<i>Costanilla de Santiago el Verde, subiendo del puerto. Casas encaladas, patios floridos, morunos cancelos. Juanito Pacheco, PACHEQUÍN el barbero, cuarentón cojo y narigudo, con capa torera y quepis azul, rasguea la guitarra sentado bajo el jaulote de la cotorra, chillón y cromático. DOÑA LORETA, la señora tenienta, en la reja de una casa fronteriza, se prende un clavel en el rodete. Pachequín canta con los ojos en blanco.</i>	<i>Ruazinha íngreme de Santiago o Verde, subindo do porto. Casas brancas, pátios floridos, contra-portas mouras. Juanito Pacheco, Pachequim o barbeiro, quarentão manco e narigudo, com capa toreira e quepe azul, toca a guitarra sentado debaixo da gaiola do papagaio fêmea, barulhento e colorido. A Dona Loreta, a dona tenenta, na grade de uma casa fronteiraça, prende um cravo no coque. Pachequim canta com os olhos perdidos.</i>
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
A tus pies, gachona mía,	pongo todo mi caudal:
Una jaca terciopelo,	un trabuco y un puñal...
A teus pés, minha mimosa,	ponho todo o meu caudal,
Uma égua de veludo,	um trabuco e um punhal...
LA COTORRA.-	A PAPAGAIA FÊMEA.-
¡Olé! ¡Viva tu madre!	Olé! Viva a sua mãe!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Hasta la cotorra le jalea a usted, Pachequín!	Até a papagaia fêmea tira sarro do senhor, Pachequim!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Tiene un gusto muy refinado!	Tem um gosto muito refinado!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Le adula.	Adula o senhor.

PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
No sea usted satírica, Doña Loreta. Concédame que algo se chanela.	Não seja satírica, Dona Loreta. Diga-me que algo se entende.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿Qué toma usted para tener esa voz perlada?	O quê o senhor toma para ter essa voz perolada?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Rejalgares que me da una vecina muy flamenca.	Poções venenosas que me dá uma vizinha muito flamenga.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Serán rejalgares, pero a usted se le convierten en jarabe de pico.	Serão poções, mas para o senhor viram em xarope mágico.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Usted no me ha oído suspirar! ¡Pues va a ser preciso que usted me oiga!	O senhor não me ouviu suspirar! Pois vai ser preciso que o senhor me ouça!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Me he quedado sorda de un aire.	Fiquei surda por um ar.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Son rejalgares, Doña Loreta.	São poções, Dona Loreta.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Pero no los recibirá usted de mano de vecina, pues toda la tarde se la pasó el amigo de bureo.	Mas o senhor não os receberá da mão de vizinha, pois toda a tarde o amigo a passou se divertindo.

PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Le debo una explicación, Doña Loreta.	Devo-lhe uma explicação, Dona Loreta.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Qué miramiento! ¡A mi no me debe usted nada!	Que olhar! O senhor não me deve nada!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Han reclamado mis servicios para rapar las barbas de un muerto.	Pediram os meus serviços para raspar a barba de um morto.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Mala sombra!	Que azar!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Un servidor no cree en agüeros. Falleció a bordo el capitán de la 'Joven Pepita'.	Eu não creio em agouros. O capitão faleceu a bordo do Jovem Pepita.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Por eso hacía la señal la campana de Santiago el Verde!	Por isso tocava o sino de Santiago el Verde!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
A las siete es el sepelio.	O enterro é as sete.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿Falleció de su muerte?	Foi morte natural?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Falleció de unas calenturas, y lo propio del marino es morir ahogado.	Faleceu de uma febre e o próprio do marinheiro é morrer afogado.

DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Y lo propio del barbero, morir de pelmazo.	E o próprio do barbeiro é morrer de chatice.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Doña Loreta, es usted más rica que una ciruela!	Dona Loreta, a senhora é melhor que uma cereja!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Y usted un vivales.	E o senhor é um espertalhão.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Yo un pipi sin papeles, que está por usted ventolera.	Eu sou um novato sem texto, pelo qual a senhora está apaixonada.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Que se busca usted un compromiso con mi esposo!	Que o senhor está procurando problemas com o meu esposo!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Ya andaríamos con pupila, llegado el caso, Doña Loreta.	Eu já ficaria de olho se fosse o caso, Dona Loreta.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
No hay pecado sellado.	Não há pecado escondido.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Y de saberse, qué haría el Teniente?	O que o Tenente faria se soubesse?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Matarnos!	Nos mataria.

PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
No llame usted a esa puerta tan negra. ¡Sería un por demás!	Não chame a atenção para essa possibilidade. Seria demais!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Ay, Pachequín, la esposa del militar, si cae, ya sabe lo que le espera!	Aí, Pachequim, se a esposa do militar cai, já sabe o que o espera!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿No le agradecería a usted morir como una celebridad, y que su retrato saliese en la prensa?	A senhora não gostaria de morrer como uma celebridade e que a sua foto saísse nos jornais?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡La vida es muy rica, Pachequín! A mí me va muy bien en ella.	A vida é muito preciosa, Pachequim! Eu estou bem.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Es posible que no la camele a usted salir retratada en el “ABC”?	Será possível que a senhora não tenha vontade de ser fotografada pelo “ABC”?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Tío guasa!	Engraçadinho!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Quiere decirse que le es a usted inverosímil?	A senhora quer dizer que para a senhora é inverossímil?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Completamente!	Completamente!

PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
No paso a creerlo.	Não acredito.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Como sus murgas está servidora.	O mesmo eu digo da sua companhia.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
No es caso parejo. ¿Qué prueba de amor me pide usted, Doña Loreta?	Não é igual. Que prova de amor a senhora me pede, Dona Loreta?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Ninguna. Tenga usted juicio y no me sofoque.	Nenhuma. O senhor tenha juízo e não me sufoque.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Va usted a quererme?	A senhora vai gostar de mim?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Ha hecho usted muchas picardías en el mundo, y pudiera suceder que las pague todas juntas.	O senhor fez muitas picardias no mundo e poderia ocorrer que as pagasse todas de uma vez.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Si había de aplicarme usted el castigo, lo celebraré.	Se a senhora tivesse que aplicar-me o castigo, o celebraria.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Usted se olvida de mi esposo.	O senhor se esquece do meu esposo.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Quiérame usted, que para ese toro tengo yo la muleta de Juan Belmonte.	Queira-me bem, senhora, que para esse touro eu tenho a muleta de Juan Belmonte.

DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
No puedo quererle, Pachequín.	Eu não posso lhe querer bem, Pachequim.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Y tampoco puede usted darme el clavel que luce en el moño?	E nem a senhora pode me dar o cravo que brilha no seu laço?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿Me va mal?	Ele está murcho?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Le irá a usted mejor este reventón de mi solapa. ¿Cambiamos?	Para a senhora fica melhor este nó da minha gravata. Trocamos?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Como una fineza, Pachequín. Sin otra significación.	Como uma fineza, Pachequim. Sem outra significação.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Un día la rapto, Doña Loreta.	Um dia eu rapto a senhora, Dona Loreta.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Peso mucho, Pachequín.	Eu sou pesada, Pachequim.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Levanto yo más quintales que San Cristóbal!	Eu levanto mais pesos de quarenta e seis quilos que São Cristóvão!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Con el pico.	Com o papo.

<i>Doña Loreta ríe, haciendo escalas buchonas, y se desprende el clavel del rodete. Las mangas del peñador escurren por los brazos desnudos de la Tenienta. En el silencio expresivo del cambio de miradas, una beata con manto de merinillo asoma por el atrio de Santiago: Doña Tadea Calderón, que adusta y espantadiza, viendo el trueque de claveles, se santigua con la cruz del rosario. La tarasca, retirándose de la reja, toca hierro.</i>	<i>A Dona Loreta ri, soltando arrulhos e tira o cravo do coque. As fitas do pente escorrem pelos braços nus da Tenenta. No silêncio expressivo de trocas de olhares, uma beata com manto de ovelha aparece pelo átrio de Santiago: é a Dona Tadea Calderón, que severa e assustadiza, vendo a torca de cravos, se benze com a cruz do rosário. A prostituta, saindo da grade, toca ferro.</i>
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Lagarto! ¡Lagarto! ¡Esa bruja me da espeluznos!	Isola! Isola! Essa bruxa me dá calafrios!
<i>Doña Tadea pasa atisbando. El garabato de su silueta se recorta sobre el destello cegador y moruno de las casas encaladas. Se desvanece bajo un porche, y a poco su cabeza de lechuga asoma en el ventano de una guardilla.</i>	<i>A Dona Tadea passa espiando. O desenho de sua silhueta se recorta sobre o brilho ofuscante e mouro das casas brancas. Desaparece debaixo de uma cobertura, e de repente, a sua cabeça de coruja aparece na janela de um telhado.</i>
ESCENA TERCERA	CENA TERCEIRA
<i>El cementerio de Santiago el Verde: una tapia blanca con cipreses y cancel negro en una cruz. Sobre la tierra removida, el capellán reza atropellado un responso y el cortejo de mujerucas y marineros se dispersa. Al socaire de la tapia, como una sombra, va el teniente Don Friolera, que se cruza con algunos acompañantes del entierro. Juanito Pacheco, cojeando, pingona la capa, se le empareja.</i>	<i>O cemitério de Santiago o Verde: uma parede branca com ciprestes e portal preto em uma cruz. Sobre a terra removida, o capelão reza atropelado um responsório e o cortejo de mulherzinhas e marinheiros se dispersa. No abrigo da parede, como uma sombra, vai o tenente Dom Friolera, que se encontra com alguns participantes do enterro. Juanito Pacheco, mancando, com a capa pingando, alcança.</i>

PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Salud, mi Teniente!	Saúde, meu Tenente!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Apártate, Pachequín.	Sai, Pachequim.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Tiene usted la color mudada! ¡A usted le ocurre algún contratiempo!	O senhor está com a cor mudada! O senhor tem algum contratempo!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
No me interrogues.	Não me interrogue.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Manifiéstese usted con un amigo leal, mi Teniente.	Fale com um amigo leal, meu Tenente.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Pachequín, ya llegará ocasión de que hablemos. Ahora sigue tu camino.	Pachequim, já virá à ocasião de falarmos. Agora siga o seu caminho.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Conforme, no quiero serle molesto, mi Teniente.	Certo, não quero ser-lhe um incômodo, meu Tenente.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Oye! ¿Por qué sales del cementerio?	Escuta! Por que você está saindo do cemitério?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
He venido dando convoy al cadáver de un parroquiano.	Escoltei o cadáver de um paroquiano.

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Poca cosa!...	Pouca coisa...
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Y tan poca!	E tão pouca!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
No hablemos más. ¡Adiós!	Não falemos mais. Adeus!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Todavía una palabra.	Só mais uma palavra.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Suéltala!	Fala!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Qué le ocurre a usted, mi Teniente? ¡Abra usted su pecho a un amigo!	O que acontece com o senhor, meu Tenente? Abra o seu peito a um amigo!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Verías el infierno.	Verias o inferno.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Le hallo a usted como estrafalario!	Eu acho o senhor extravagante!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Estás en tu derecho.	Você está no seu direito.
<i>Don Friolera, haciendo gestos, se aleja pegado al blanco tapial de cipreses, y el barbero, contoneándose con el ritmo desigual de la cojera, aborda un grupo de tres sujetos marchosos que conversan en el campillo,</i>	<i>Dom Friolera, fazendo gestos, se afasta grudado à branca parede de ciprestes, e o barbeiro, dando cotoveladas com o ritmo desigual do cortejo, aborda um grupo de três sujeitos galanteadores que conversam</i>

<i>frente a la negra cancela. Aquel de la bufanda, calzones de odalisca y pedales amarillos, muy pinturero, es el Niño del Melonar. Aquel pomposo pato azul con cresta roja, Curro Cadenas. Y el que dogmatiza con el fagot bajo el carrik y el quepis sobre la oreja, Nelo el Peneque.</i>	<i>no campinho, em frente da cancela preta. O do cachecol, calções de odalisca e meias amarelas, muito colorido, é o Menino do Melonar. O pomposo pato azul com crista vermelha, é Curro Cadenas. E o que dogmatiza com o fagote debaixo do sobretudo e o quepe sobre a orelha, é Nelo o Peneque.</i>
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Salud, caballeros!	Saúde, cavalheiros!
EL PENEQUE.-	O BÊBADO.-
¡Salud, y pesetas!	Saúde e dinheiro!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
De eso hay poco.	Disso há pouco.
EL PENEQUE.-	O BÊBADO.-
Pues son las mejores razones en este mundo.	Pois são as melhores razões neste mundo.
CURRO.-	CURRO.-
Esas ladronas nunca dejan de andar de por medio. Ellas y las mujeres son nuestra condenación.	Essas ladras nunca deixam de andar no meio. Elas e as mulheres são a nossa condenação.
EL NIÑO.-	O MENINO.-
¿Tú qué dices, Pachequín?	O quê você acha, Pachequim?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Aprendo la doctrina.	Aprendo a doutrina.
EL NIÑO.-	O MENINO.-

Cultivando a la Tenienta.	Cultivando a Tenenta.
CURRO.-	CURRO.-
¡No es mala mujer!	Não é má mulher!
EL PENEQUE.-	O BÊBADO.-
Cartagenera y esposa de militar, pues dicho se está que buen pico, buen garbo y buena pierna.	De Cartagena e esposa de militar, pois é sabido que é boa de bico, tem bom garbo e boa perna.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
En ese respecto, un servidor se declara incompetente.	A este respeito, eu me declaro incompetente.
EL NIÑO.-	O MENINO.-
¿Todavía no le has regalado unas ligas a la Tenienta?	Você ainda não a presenteou com umas cintas-liga?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Caballeros, con tanta risa van ustedes a sentir disnea.	Cavalheiros, com tanta risada vocês vão sentir dificuldade de respirar.
EL PENEQUE.-	O BÊBADO.-
No te ofendas, ninche.	Não se ofenda, tonto.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Doña Loreta es una esposa fiel a sus deberes. La amistad que me une con su esposo es la filarmonía. Don Pascual es un fenómeno de los buenos haciendo sonar la guitarra.	A Dona Loreta é uma esposa fiel a seus deveres. A amizade que me une com o seu esposo é a música. Oom Pasqual é um fenômeno dos bons tocando o violão.

EL PENEQUE.-	O BÊBADO.-
¡La mejor guitarra está hoy en el Presidio de Cartagena!	O melhor violão está hoje no Presídio de Cartagena!
EL NIÑO.-	O MENINO.-
¿A quién señalas?	A quem você se refere?
EL PENEQUE.-	O BÊBADO.-
Al Pollo de Triana.	Ao frango de Triana.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Don Pascual tiene un estilo parejo.	Dom Pasqual tem um estilo parecido.
EL PENEQUE.-	O BÊBADO.-
No le conocía yo esa gracia.	Eu não o conhecia.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Un coloso!	Um colosso!
CURRO.-	CURRO.-
No miente el amigo. A Don Friolera vengo yo tratándole hace muchos años. En la plaza de Algeciras le he conocido sirviendo en clase de sargento, y tuve ocasión de oírle algunos conciertos. ¡Es una guitarra de las buenas! Entonces Don Friolera estaba tenido por sujeto mirado y servicial, de los más razonable y decente del Cuerpo de Carabineros.	O amigo não mente. Faz muitos anos que trato o Dom Friolera. Eu o conheci na Praça de Algeciras servindo como sargento e tive a ocasião de assistir alguns concertos dele. É um bom violão! Então o Dom Friolera estava em evidência e era servicial, um dos mais razoáveis e decentes do Corpo de Carabineiros.

EL NIÑO.-	O MENINO.-
¡Menudo cambiazo el que ha dado! Hoy pone la cucaña en el pico del Teide.	Que grande mudança se deu! Hoje o seu preço está muito alto.
EL PENEQUE.-	O BÊBADO.-
Pues la mucha familia no le obliga a ese rigor.	Pois a sua grande família não o obriga a esse rigor.
EL NIÑO.-	O MENINO.-
Es la obra de los galones. Se ha desvanecido. En una pacotilla de cien duros, a lo presente, te pide un quiñón de veinticinco.	É uma obra de marinheiros. Orgulha-se. Em um pacote de vinte e cinco pesetas, no presente, lhe pede um quinhão de vinte e cinco.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Hoy los duros son pesetas. No están las cosas como hace algunos años.	Hoje duros são sinônimos de pesetas. Hoje as coisas não estão como há alguns anos.
EL PENEQUE.-	O BÊBADO.-
¡Y todo este desavío nos lo trajo el Kaiser!	E todo esse dano nos trouxe o Kaiser!
CURRO.-	CURRO.-
¡Y aún ha de tardar el arreglo! La España de cabo a cabo hemos de verla como está Barcelona. Y el que honradamente juntó cuatro cuartos, tendrá que suicidarse.	E ainda demorará o conserto! A Espanha de cabo a rabo, agora veremos como está Barcelona. E o que honradamente juntou quatro quartos terá que se suicidar.
<i>Se alejan haciendo estaciones. Sobre las cuatro figuras en hileras ondula una ráfaga de viento. Anochece. El Teniente, con gestos de maniaco, viene bordeando la tapia, pasa bajo la sombra de los cipreses, y continúa la ronda del cementerio. Bultos negros de</i>	<i>Afastam-se com paradas. Sobre as quatro figuras em fileiras ondula um golpe de vento. Anoitece. O Tenente, com gestos de maniaco, vem bordeando a parede, passa debaixo da sombra dos ciprestes, e continua a ronda do cemitério. Vultos</i>

<i>mujerucas con rebozos salpican el campillo. El Teniente se cruza con una vieja que le clava los ojos de pajarraco: Pequeña, cetrina, ratonil, va cubierta con un manto de merinillo. Don Friolera siente el peso de aquella mirada y una súbita iluminación. Se vuelve y atrapa a la beata por el moño.</i>	<i>negros de mulherzinhas com manto se multiplicam no campinho. O Tenente cruza com uma velha que lhe crava os olhos de pássaro: Pequena, melancólica, ratazana, está coberta com um manto de marinheiro. Dom Friolera sente o peso daquele olhar e uma súbita iluminação. Volta e agarra a beata pelo coque.</i>
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Doña Tadea, merece usted morir quemada!	Dona Tadea, a senhora merece morrer queimada!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Está usted loco!	O senhor está louco!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Quemada por bruja!	Queimada por ser bruxa!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡No me falte usted!	O senhor não me falte ao respeito!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Usted ha escrito el anónimo!	A senhora escreveu o bilhete anónimo!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Respete usted que soy una anciana!	O senhor me respeita, que sou uma anciã!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Usted lo ha escrito!	A senhora o escreveu!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Mentira!	Mentira!

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Sabe usted a lo que me refiero?	A senhora sabe a que me refiro?
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
No sé nada, ni me importa.	Não sei nada e nem me importa.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Va usted a escupir esa lengua de serpiente. ¡Usted me ha robado el sosiego!	A senhora vai escarrar essa língua de serpente. A senhora roubou o meu sossego!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
Piense usted si otros no le robaron algo más.	Pense bem se outros não lhe roubaram algo mais.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Perra!	Cadela!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Suélteme usted! ¡Ay! ¡Ay!	Solte-me! Ai! Ai!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Bruja! ¡Me ha mordido la mano!	Bruxa! Mordeu-me a mão!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Asesino! Devuélvame el postizo del moño.	Assassino! Devolve-me o elástico do coque.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Arpía! ¿Por qué has escrito esa infamia?	Harpia! Por que você escreveu essa infâmia?

DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Se atreve usted con una pobre vieja, y con quien debe atreverse, mucha ceremonia!	O senhor é valente com uma pobre velha e com quem deve ser valente, muita cerimônia!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Mujer infernal!	Mulher infernal!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Grosero!	Grosseiro!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Usted ha escrito el papel!	A senhora escreveu o papel!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Chiflado!	Louco!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Pero usted sabe que soy un cabrón!	Mas a senhora sabe que sou um corno!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
Lo sabe el pueblo entero. ¡Suélteme usted! Debe usted sangrarse.	Todo o povoado já sabe disso. Solte-me! O senhor deve ser sangrado.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Aborto infernal!	Aborto infernal!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Me da usted lástima!	Eu tenho pena do senhor!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Con quién me la pega mi mujer?	Com quem a minha mulher me trai?

DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
Eso le incumbe a usted averiguarlo. Vigile usted.	É o senhor que deve ver isso. Vigie.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Y para qué, si no puedo volver a ser feliz?	E para quê se não posso voltar a ser feliz?
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
Tiene usted una hija, edúquela usted, sin malos ejemplos. Viva usted para ella.	O senhor tem uma filha. Eduque-a sem maus exemplos. Viva para ela.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿El ladrón de mi honra es Pachequín?	O ladrão da minha honra é Pachequim?
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¿A qué pregunta, señor Teniente? Usted puede sorprender el adulterio, si disimula y anda alertado.	Por quê pergunta, senhor Tenente? O senhor pode surpreender o adultério se dissimular e andar alerta.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Y para qué?	Para quê?
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
Para dar a los culpables su merecido.	Para dar aos culpados o merecido castigo.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡La muerte!	A morte.
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Virgen Santa!	Virgem Santa!

<p>La vieja gazmoña huye enseñando las canillas. Don Friolera se sienta al pie del negro cancel, y dando un suspiro, a media voz, inicia su monólogo de cornudo.</p>	<p>A velha beata foge mostrando as canelas. O Dom Friolera se senta ao pé do portal preto, e dando um suspiro, a meia voz, inicia o seu monólogo de corno.</p>
<p>ESCENA CUARTA</p>	<p>CENA QUARTA</p>
<p><i>La Costanilla de Santiago el Verde, cuando las estrellas hacen guiños sobre los tejados. Un borracho sale bailando a la puerta del billar de doña Calixta. La última beata vuelve de la novena. Arrebujada en su manto de merinillo, pasa fisgona metiendo el hocico por las rejas y puertas. En el claro de luna, el garabato de su sombra tiene reminiscencias de vulpeja. Escurridiza, desaparece bajo los porches y reaparece sobre la banda de luz que vierte la reja de una sala baja y dominguera, alumbrada por quinqué de porcelana azul. Se detiene a espiar. Don Friolera, sentado ante el velador con tapete de malla, sostiene abierto un álbum de retratos. Se percibe el pueril y cristalino punteado de su caja de música. Don Friolera, en el reflejo amarillo del quinqué, es un fantoche trágico. La beata se acerca, y pega a la reja su perfil de lechuza. El Teniente levanta la cabeza, y los dos se miran un instante.</i></p>	<p><i>Ruazinha íngreme de Santiago o Verde, quando as estrelas piscam sobre os telhados. Um bêbado sai dançando a porta do bilhar da Dona Calixta. A última beata volta da novena. Mal arrumada com seu manto de renda, passa curiosa metendo o focinho pelas grades e portas. No claro da lua, o desenho de sua sombra tem reminiscências de raposa. Escorregadia, desaparece debaixo da cobertura e reaparece sobre o feixe de luz que verte a grade de uma sala baixa e domingueira, iluminada por lâmpada de mesa de porcelana azul. Pára para espiar. Dom Friolera, sentado em frente à mesinha com tapete de malha, sustenta aberto um álbum de retratos. Percebe-se o pueril e cristalino ponteio de sua caixa de música. Dom Friolera, no reflexo amarelo da lâmpada de mesa, é um fantoche trágico. A beata se aproxima e gruda na grade o seu perfil de coruja. O Tenente levanta a cabeça e os dois se olham um instante.</i></p>
<p>DOÑA TADEA.-</p>	<p>DONA TADEA.-</p>
<p>¡Esta tarde me ha dado usted un susto! Podía haberle denunciado.</p>	<p>Esta tarde, o senhor me deu um susto! Eu poderia tê-lo denunciado.</p>

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Antes había recibido una puñalada en el corazón!	Antes eu tinha recebido uma punhalada no coração!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Es usted maniático, señor Teniente!	O senhor é um teimoso, senhor Tenente!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Doña Tadea, usted está siempre como una lechuza en la ventana de su guardilla, usted sabe quién entra y quién sale en cada casa... ¡Doña Tadea maldita, usted ha escrito el anónimo!	Dona Tadea, a senhora está sempre como uma coruja na janela do telhado, a senhora sabe quem entra e sai em cada casa... Dona Tadea maldita, a senhora escreveu o bilhete anônimo!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Jesús María!	Jesus Maria!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Aún conserva la tinta en las uñas!	Ainda conserva a tinta nas unhas!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Falsario!	Falsário!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Por qué ha encendido usted esta hoguera en mi alma?	Por que a senhora acendeu esta fogueira na minha alma?
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Calumniador!	Caluniador!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Sólo usted conocía mi deshonra!	Só a senhora conhecia a minha desonra!

DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Papanatas!	Tonto!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Doña Tadea, merecía usted ser quemada!	Dona Tadea, a senhora merecia ser queimada!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Y usted llevar la corona que lleva!	E o senhor levar a coroa que leva!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Yo soy militar y haré un disparate.	Eu sou um militar e farei um disparate.
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Ave María! ¡Por culpa de dos réprobos una tragedia en nuestra calle!	Ave Maria! Pela culpa de dois malvados, uma tragédia em nossa rua!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Considere usted el caso!	Pense na situação!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Porque lo considero, señor Teniente!	Eu faço isso, senhor Tenente!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡El honor se lava con sangre!	A honra se lava com sangue!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Eso decían antaño!	Isso diziam antigamente!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Cuando quemaban a las brujas!	Quando queimavam as bruxas!

DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Señor Teniente, no tenga usted para mi tan negra entraña!... Pudiera ser que no hubiese fornicio. Usted, guarde a su esposa.	Senhor Tenente, não tenha tão má opinião de mim!... Pode ser que não tenha havido relação sexual. Cuide de sua esposa.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Quién ha escrito el anónimo, Doña Tadea?	Quem escreveu o bilhete anônimo, Dona Tadea?
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Yo sólo sé mis pecados!	Eu só sei os meus pecados!
<i>La vieja se arrebujá en el manto, desaparece en la sombra de la callejuela, reaparece en el ventano de su guardilla, y bajo la luna, espía con ojos de lechuza. Santiguándose, oye el cisma de los malcasados. Don Friolera y Doña Loreta riñen a gritos, baten las puertas, entran y salen con los brazos abiertos. Sobre el velador con tapete de malla, el quinqué de porcelana azul alumbra la sala dominguera. El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches.</i>	<i>A velha arruma o manto, desaparece na sombra da ruazinha, reaparece na janela do sótão, e debaixo da lua, espia com olhos de coruja. Benzendo-se, escuta a briga dos mal-casados. Dom Friolera e a Dona Loreta discutem gritando, batem as portas, entram e saem com os braços abertos. Sobre a mesinha com tapete de malha, a lâmpada de mesa de porcelana azul ilumina a sala domingueira. O movimento das figuras, aquele entra e sai com os braços abertos, tem a sugestão de uma tragédia de fantoches.</i>
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Es inaudito!	É inacreditável!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Palabrotas, no!	Não quero palavrões!

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Dejarte cortejar!	Você se deixou cortejar!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Una fineza no es un cortejo!	Uma gentileza não é um cortejo!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Has abierto un abismo entre nosotros! ¡Un abismo de los llamados insondables!	Você abriu um abismo entre nós! Um abismo dos chamados insondáveis!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Farolón!	Exibicionista!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Estás buscando que te mate, Loreta! ¡Que lave mi honor con tu sangre!	Você está querendo que a mate, Loreta! Que eu lave a minha honra com seu sangue!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Hazlo! ¡Solamente por verte subir al patíbulo lo estoy deseando!	Faça-o! Só por vê-lo subir à forca estou desejando que faça o que me disse!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Disipada!	Dissipada!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Verdugo!	Criminoso!
<i>Don Friolera blande un pistolón. Doña Loreta, con los brazos en aspa y el moño colgando, sale de la casa dando gritos. Don Friolera la persigue, y en el umbral de la puerta, al pisar la calle, la sujeta por los pelos.</i>	<i>O Dom Friolera brande um pistolão. A Dona Loreta, com os braços abertos e o coque caindo, sai da casa gritando. O Dom Friolera a persegue e, no umbral da porta, ao pisar na rua, a segura pelos cabelos.</i>

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Vas a morir!	Você morrerá!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Asesino!	Assassino!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Encomiéndate a Dios!	Encomende-se a Deus!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Criminal! ¡Que con las armas de fuego no hay bromas!	Criminoso! Não se brinca com armas de fogo!
<i>Ábrese repentinamente la ventana del barbero, y éste asoma en jubón de franela amarilla, el pescuezo todo nuez.</i>	<i>Repentinamente, abre-se a janela do barbeiro e este aparece com uma roupa de flanela amarela, o pescoço todo enrugado.</i>
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Va el pueblo a consentir este mal trato! Si otro no se interpone, yo me interpongo, porque la mata.	Vá o povo consentir com este maltrato! Se alguém não se interpuser, eu me interponho, porque ele a mata.
<i>Empuñando un estoque de bastón, salta a la calle, y con su zanco desigual se dirige a la casa de la tragedia.</i>	<i>Empunhando uma bengala, salta na rua, e com os seus sapatos desiguais se dirige à casa da tragédia.</i>
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Traidor! Te alojare una bala en la cabeza.	Traidor! Alojarei uma bala em sua cabeça.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Verdugo de su señora, que no se la merece!	Carrasco de sua senhora, que não o merece!

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Ladrón de mi honor!	Ladrão de minha honra!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡A las mujeres se las respeta!	Devemos respeitar as mulheres!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡No admito lecciones!	Não admito lições de moral!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Pascualín!	Pasqualzinho!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Pascual! ¡Para la esposa adúltera, Pascual!	Pasqual! Para a esposa adúltera, Pasqual!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡No te ofusques!	Não se ofusque!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Os mataré a los dos!	Matarei os dois!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡No des una campanada, Pascual!	Não dê uma badalada, Pasqual!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Pido cuentas de mi honor!	Peço esclarecimentos de minha honra!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Pascualín!	Pasqualzinho!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Exijo que me llames Pascual!	Exijo que me chames de Pasqual!

PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡No lleva usted razón, mi Teniente!	Meu Tenente, o senhor não tem razão!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Falso amigo, esa mujer debiera ser sagrada para ti!	Falso amigo, essa mulher deveria ser sagrada para você!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Así la he considerado siempre!	Assim sempre a considereí!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Loreta, quién te dio esa flor que llevas en el rodete?	Loreta, quem lhe deu essa flor que você tem no coque?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Una fineza.	Uma gentileza.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
No vea usted en ello mala intención, mi Teniente.	Não veja nisso má intenção, meu Tenente.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Pascualín!	Pasqualzinho!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Pascual! ¡Para ti ya no soy Pascualín!	Pasqual! Para você já não sou Pasqualzinho!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Rechazas un mimo, ya no me quieres!	Você nega um mimo, já não me quer!

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡No puedo quererte!	Não posso querer bem a você!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Perdone que se lo diga, pero no merece usted la perla que tiene, mi Teniente.	Perdoe-me que o diga, mas o senhor não merece a pérola que tem, meu Tenente.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Con vuestra sangre lavaré mi honra. Vais a morir los dos.	Com o sangue de vocês, lavarei a minha honra. Vocês dois vão morrer.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Mi Teniente, oiga razones.	Meu Tenente, escute as razões.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Ciego! ¿No ves resplandecer nuestra inocencia?	Cego! Você não vê resplandecer a nossa inocência?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Encomiéndense ustedes a Dios!	Encomendem-se a Deus!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Doña Loreta, qué hacemos?	Dona Loreta, que fazemos?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Rezar, Pachequín!	Rezar, Pachequim!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Vamos a dejar que nos mate como perros? ¡Doña Loreta, no puede ser!	Vamos deixar que ele nos mate como cães? Não, não pode ser, Dona Loreta!

DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Pachequín, tenga usted esta flor, culpa de los celos de mi esposo!	Pachequim, tome o senhor esta flor, culpa dos ciúmes de meu esposo!
<i>Doña Loreta, con ademán trágico, se desprende el clavel que baila al extremo del moño colgante. Pachequín alarga la mano. Don Friolera se interpone, arrebatada la flor y la pisotea. La tarasca cae de rodillas, abre los brazos y ofrece el pecho a las furias del pistolón.</i>	<i>A dona Loreta, com gesto trágico, tira o cravo que dança na extremidade do laço. Pachequim lhe estende a mão. Dom Friolera se coloca entre os dois, tira a flor da mão da esposa e a pisa. A sem-vergonha cai de joelhos, abre os braços e oferece o seu peito às furias do pistolão.</i>
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Mátame! ¡Moriré inocente!	Mata-me! Morrerei inocente!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Morirás cuando yo lo ordene!	Você morrerá quando eu ordenar!
<i>Una niña, como moña de feria, descalza, en camisa, con el pelo suelto, aparece dando gritos en la reja.</i>	<i>Uma menina, como boneca de feira, descalça, em roupa de baixo, com o cabelo solto, aparece dando gritos na grade.</i>
LA NIÑA.-	A MENINA.-
¡Papito! ¡Papín!	Papai! Papai!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Hija mía, acabas de perder a tu padre!	Minha filha, você acaba de perder o seu pai!
<i>Don Friolera arroja el pistolón, se oprime las sienes y, arrebatado entra en la casa, cerrando la puerta. Se le ve aparecer en la reja, tomar en brazos a la niña y besarla llorando, ridículo y viejo.</i>	<i>Dom Friolera joga fora o pistolão, aperta as bochechas e, arrebatado entra na casa, fechando a porta. Aparece na grade, pega no colo a menina e a beija chorando, ridículo e velho.</i>

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Manolita, pon un bálsamo en el corazón de tu papá!	Manolita, põe um bálsamo no coração de seu pai!
<i>Doña Loreta, caída sobre las rodillas, golpea la puerta, grita sofocada, se araña y se mesa.</i>	<i>A Dona Loreta, caída de joelhos, bate na porta, grita sufocada, se arranha e arranca os cabelos.</i>
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Pascual, mira lo que haces! ¡Limpia estoy de toda culpa! ¡En adelante, quizá no pueda decirlo, pues me abandonas, y la mujer abandonada, santa ha de ser para no escuchar al Diablo! ¡Ábreme la puerta, mal hombre!... ¡Dame tu ayuda, Reina y Madre!	Pasqual, veja o que faz! Limpa estou de toda culpa! De agora em adiante, talvez não conseguirei dizê-lo, pois me abandona, e a mulher abandonada, santa há de ser para não ouvir o Diabo! Abre-me a porta, mau homem!... Dá-me a sua ajuda, Rainha e Mãe!
<i>La tarasca bate con la frente en la puerta y se desmaya. Pachequín mira de reojo al fondo de la sala silenciosa, y acude a tenerla. La tarasca suspira transportada.</i>	<i>A prostituta bate a testa na porta e desmaia. Pachequim olha pelo canto do olho o fundo da sala silenciosa, e acode para segurá-la. A prostituta suspira ao ser acolhida.</i>
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Peso mucho!	Sou muito pesada!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡No importa! Mientras no pasa este nublado, acepte usted el abrigo de mis tejas.	Não importa! Enquanto não passa essa confusão, aceite o abrigo de minhas telhas.
<i>Se abren algunas ventanas, y asoman en retablo figuras en camisa, con un gesto escandalizado. Pachequín se vuelve y hace un corte de mangas.</i>	<i>Algumas janelas são abertas, e aparecem no cenário figuras com roupa de baixo, com um gesto escandalizado. Pachequim se volta e dá uma banana.</i>

PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡El mundo me la da, pues yo la tomo, como dice el eminente Echegaray!	O mundo me a dá, pois eu a tomo, como diz o eminente Echegaray!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Piedra de escándalo!	Pedra de escândalo!
ESCENA QUINTA	QUINTA CENA
<i>La alcoba del barbeiro. Pegada a la pared, la cama angosta y hopada, con una colcha vistosa de pájaro y ramajes, un paraíso portugués. Tras de la puerta, la capa y la gorra colgadas con la guitarra, fingen un bulto viviente. Por el ventano abierto penetra, con el claro de luna, el ventalle silencioso y nocturno de un huerto de luceros. Y la brisa y la luna parecen conducir un diálogo entre el vestiglo de la puerta y el pelele, que abre la cruz de los brazos sobre la copa negra de una higuera, en la redoma azul del huerto. Entra el galán con la raptada, encendida, pomposa y con suspiros de soponcio. La luna infla los carrillos en la ventana.</i>	<i>A casa do barbeiro. Grudada na parede, a cama estreita e em forma de túnica, com uma colcha vistosa de pássaros e ramagens, um paraíso português. Atrás da porta, a capa e o gorro juntos com o violão, fingem um vulto vivente. Pela janela aberta penetra, com o clarão da lua, um agrupamento silencioso e noturno de uma horta de luzes. E a brisa e a lua parecem conduzir um diálogo entre o monstro da porta e o fantoche, que abre a cruz dos braços sobre a copa preta de uma figueira, na redoma azul da horta. Entra o galã com a raptada, ruborizada, pomposa e com suspiros de cansaço. A lua infla as caras na janela.</i>
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Demonio tentador, ¿adónde me conduces?	Demônio tentador, aonde você me leva?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡A tu casa, prenda!	A sua casa, prenda!

DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Buscas la perdición de los dos! ¡Tú eres un falso! ¡Déjame volver honrada al lado de mi esposo! ¡Demonio tentador, no te interpongas!	Você busca a perdição dos dois! Você é um falso! Deixe-me voltar honrada ao lado de meu esposo! Demônio tentador, não interfira!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Ya no soy nada para ti, mujer fatal? ¿Ya no dicto ninguna palabra a tu corazón? ¡Juntos hemos arrojado la sentencia de esse hombre bárbaro que no te merece!	Mulher fatal, já não sou nada para você? Já não inspiro nenhuma palavra ao seu coração? Juntos resistimos à sentença desse homem bárbaro que não a merece!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Yo lo elegí libremente.	Eu o escolhi livremente.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Estabas ofuscada!	Você estava confusa!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿Y ahora no es ofuscación dejar mi casa, dejar un ser nacido de mis entrañas? ¡Considera que soy esposa y madre!	E agora não é confusão deixar a minha casa, deixar um ser nascido de minhas entranhas? Considera que sou esposa e mãe!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Todo lo considero!... ¡Y también que tu vida peligra al lado de ese hombre celoso!	Eu levo tudo em conta!... E também que a sua vida corre perigo ao lado desse homem ciumento!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡No me ciegues y ábreme la puerta!	Não me ciegues e abre-me a porta!

PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Olvidas que una misma bala pudo matarnos?	Você se esquece de que uma mesma bala pode matar-nos?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡No me ciegues! ¡Ten un buen proceder, y ábreme la puerta!	Não me cegue! Tenha um bom proceder, e abra-me a porta!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Olvidas que nuestra sangre estuvo a pique de correr emparejada?	Você se esquece de que o nosso sangue esteve a ponto de correr junto?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡No me ciegues!	Não me cegues!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Olvidas que ese hombre bárbaro, a los dos nos tuvo encañonados con su pistola? ¿Qué mayor lazo para enlazar corazones?	Você se esquece que esse homem bárbaro nos ameaçou com a sua pistola? Que maior laço para enlaçar corações?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡No pretendo romperlo! ¡Pero déjame volver al lado de mi hija, que estoy en el mundo para morir por ella!	Não pretendo rompê-lo! Mas deixe-me voltar ao lado de minha filha, que estou no mundo para morrer por ela!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Y para nada más?	E para nada mais?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Y para quererte, demonio tentador!	E para querer bem a você, demônio tentador!

PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Por qué entonces huyes de mi lado?	Então, por que foge de meu lado?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Porque me das miedo!	Porque eu tenho medo de você!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡No paso a creerlo! ¡Tú buscas verme desesperado!	Não acredito! Você quer me ver desesperado!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Calla, traidor!	Cala a boca, traidor!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Si me amases, estarías recogida en mis brazos, como una paloma.	Se você me amasse, estaria encolhida em meus braços, como uma pomba.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿Por qué así me hablas, cuando sabes que soy tuya?	Por que você me fala assim, quando sabe que sou sua?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Aún no lo has sido!	Ainda não foi!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Lo seré y te cansarás de tenerme, pero ahora no me pidas cosa ninguna.	Eu o serei e você cansará de ter-me, mas, agora, não me peça coisa alguma.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Me pondré de rodillas.	Eu ficarei de joelhos.

DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Pachequín, respétame! ¡Yo soy una romántica!	Pachequim, respeite-me! Eu sou uma romântica!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
En ese achaque no me superas. Cuando te contemplo, amor mío, me entra como éxtasis.	Nesse pretexto, você não me supera. Quando a contemplo, meu amor, me dá como que um êxtase.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Qué noche de luceros!	Que noite de luzes!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡La propia para un idilio!	Apropriada para um idílio!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Dame una prueba de amor puro!	Dá-me uma prova de amor puro!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡La que me pidas!	A que você me pedir!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Permite que me vaya! ¡Ten un noble proceder, y ábreme la puerta!	Permita-me que eu vá embora! Tenha um nobre proceder e me abra a porta!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Franca la tienes!	Franca, a tem!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Adiós, Juanito!	Adeus, Juanito!

PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Adiós, Loreta!	Adeus, Loreta!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿No quiere usted mirarme?	O senhor não quer me ver?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡No puedo! ¡Temo perder el juicio y olvidarme de que soy un caballero! ¡Ahí son nada tus miradas, Loreta!	Não posso! Temo perder o juízo e me esquecer de que sou um cavalheiro! Aí nada são os seus olhares, Loreta!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Es de rosas y espinas nuestra cadena!	A nossa corrente é de rosas e espinhos!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Tú la rompes!	Você a quebra!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡No me ciegues!	Não me cegue!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Adónde vas? Cortemos, Loreta, ese nudo gordiano.	Aonde você vai? Loreta, cortemos esse nó górdio.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Soy esposa y madre!	Sou esposa e mãe!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Temo que te asesine ese hombre.	Eu temo que esse homem a assassine.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Siempre la inocencia resplandece.	A inocência sempre resplandece.

PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Pudiera no querer darte acogida. En tal caso, prométeme ser mía.	Poderia não querer acolhê-la. Em tal caso, prometa-me ser minha.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Tuya, hasta la muerte!	Sua, até a morte!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Te acompañaré para prevenir un arrebato de ese hombre demente.	Eu a acompanharei para prevenir um arrebato desse homem demente.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡No expongas la vida por mí!...	Não exponha a sua vida por mim!...
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Es beber que tengo.	É meu dever.
<i>Pachequín, muy jaque, se pone la gorra en la oreja y empuña el estoque. La tarasca sale delante con el pañuelo en los ojos. Sobre la copa negra de la higuera se espatarra el pelele en un círculo de luceros.</i>	<i>Pachequim, muito valentão, põe o gorro na orelha e empunha o bastão. A prostituta sai na sua frente com o lenço nos olhos. Sobre a copa preta da figueira tem medo o fantoche em um círculo de luzes.</i>
ESCENA SEXTA	SEXTA CENA
<i>En la sala dominguera, sobre el velador con tapete de ganchillo, el quinqué de porcelana azul ilumina el álbum de retratos. Pasa por la pared, gesticulante, la sombra de don Friolera. Un ratón, a la boca de su agujero, arruga el hocico y curioseas la vitola de aquel adefesio con gorrilla de cuartel, babuchas moras, bragas azules de un uniforme viejo y rayado chaleco de Bayona. El quinqué de</i>	<i>Na sala domingueira, sobre a mesinha com tapete de renda, a lâmpada de mesa de porcelana azul ilumina o álbum de retratos. Gesticulante, passa pela parede a sombra do dom Friolera. Um rato, na boca de sua toca, enruga o focinho e olha com curiosidade a aparência daquele feio e ridículo com gorro de quartel, sapatos mouros, calção azul de um uniforme velho</i>

<i>porcelana translúcida tiene un temblor enclenque.</i>	<i>e jaleco listrado de Bayona. A lâmpada da mesa de porcelana translúcida tem um tremor doentio.</i>
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
<p>¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!... ¡No me tiembla a mí la mano! Hecha justicia, me presento a mi coronel: "Mi Coronel, ¿cómo se lava la honra?". Ya sé su respuesta. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! ¡Listos! En el honor no puede haber nubes. Me presento voluntario a cumplir condena. ¡Mi coronel, soy otro Teniente Capriles! Eran culpables, no soy un asesino. Si me corresponde pena de ser fusilado, pido gracia para mandar el fuego: "¡Muchachos, firmes y a la cabeza! ¡Adiós, mis queridos compañeros! ¡Tenéis esposas honradas y debéis estimarlas! ¡No consintáis nunca el adulterio en el Cuerpo de Carabineros!" ¡Friolera! ¡Eran culpables! ¡Pagaron con su sangre! ¡No soy un asesino!</p>	<p>Pim! Pam! Pum!... A minha mão não treme! Feita a justiça, me apresento a meu coronel: "Meu Coronel, como se lava a honra? Eu já sei a sua resposta. Pim! Pam! Pum! Prontos! Não pode haver nuvens na honra. Apresento-me voluntariamente para cumprir condenação. Meu coronel, sou outro Tenente Capriles! Eram culpáveis, não sou um assassino. Se me condenam ser fusilado, agradeço para mandar o fogo: Caras, firmes e na cabeça! Adeus meus queridos companheiros! Vocês têm esposas honradas e devem estimarlas! Nunca aceitem o adultério no Corpo de Carabineiros! Friolera! Eram culpados! Pagaram com o seu sangue! Não sou um assassino!</p>
<i>Rechina la puerta y en el umbral aparece Doña Loreta. Tras ella, en la sombra del pasillo, se apunta la figura del barbero con el quepis sobre una ceja y la capa acandilada por el estoque. Doña Loreta cae de rodillas juntando las manos.</i>	<i>Range a porta e na entrada aparece a Dona Loreta. Atrás dela, na sombra do corredor, aparece a figura do barbeiro com o gorro sobre uma sombrancelha e a capa erguida por uma arma. A Dona Loreta cai de joelhos juntando as mãos.</i>
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Pascual!	Pasqual!

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Conoces tu sentencia?	Você conhece a sua sentença?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Pascualín, si dudas de mi inocencia, si me repudias de esposa, que sea de una manera decente y sin escándalo.	Pasqualzinho, se você tem dúvida de minha inocência, se você me repudia como esposa, que seja de uma maneira decente e sem escândalo.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
En España, la mujer que falta, tiene pena de la vida.	Na Espanha, a mulher que peca, tem pena de vida.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Pacual, nunca tu esposa dejó de guardarte la debida fidelidad.	Pasqual, a sua esposa nunca deixou de lhe guardar a devida fidelidade.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Pruebas! ¡Pruebas!	Provas! Provas!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡También yo las pido, Pascual!	Também eu as peço, Pasqual!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Loreta, es preciso que resplandezca tu inocencia!	Loreta, é preciso que resplandeça a sua inocência!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Como el propio sol resplandece ¿Quién me acusa? ¡Un hombre bárbaro! ¡Un celoso demente! ¡Un turco sanguinario! ¡Mátame, pero no me calumnies!	Como o próprio sol resplandece. Quem me acusa? Um homem bárbaro! Um ciumento demente! Um turco sanguinário! Mata-me, mas não me calunie!

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿De dónde vienes? ¿Y ese hombre por qué te acompaña?	De onde você vem? E por quê esse homem a acompanha?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Para testificar que tiene usted una perla por esposa. ¡Una heroína!	Para testificar que o senhor tem uma pérola de esposa! Uma heroína!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Pruebas! ¡Pruebas!	Provas! Provas!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿No le satisface a usted el hecho de que un servidor se constituya en su domicilio para hacerle entrega de su señora?	O senhor não se satisfaz com o fato de que eu venha a sua casa para lhe entregar a sua senhora?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿Qué respondes?	O quê você responde?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Déjele usted que lo medite, Doña Loreta.	Dona Loreta, deixe que o medite.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Ten un impulso generoso, Pascualín.	Pasqualzinho, tenha um impulso generoso.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Comprenda usted, mi Teniente, la razón de las cosas.	Meu Tenente, compreenda a razão das coisas.

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Pachequín, sal de esta casa. No puedo soportar tu presencia. Te concedo un plazo de cinco minutos.	Pachequim, saia desta casa. Não posso suportar a sua presença. Concedo-lhe um prazo de cinco minutos.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Mi Teniente, es usted un dramático sempiterno!	Meu Tenente, o senhor é um eterno dramático!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Pachequín, dudo si eres un cínico o el primer caballero de España.	Pachequim, será que você é cínico ou o primeiro cavalheiro da Espanha?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Soy un romántico, mi Teniente.	Sou um romântico, meu Tenente.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Yo también, y te propongo un duelo a dos pasos en el cementerio.	Eu também, e lhe proponho um duelo a dois passos no cemitério.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿Vuelves a tus dudas?	Você volta a ter dúvidas?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Llámales garfios infernales.	Chame-os garfos infernais.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Yo me retiro.	Eu me retiro.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡El demonio te lleve!	Que o demônio o carregue!

DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Qué proceder el de ese amigo, Pascual!	Que proceder de amigo, Pasqual!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡No me subleves!	Não me subleva!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Rencoroso!	Rancoroso!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Es inaudito!	É inaudito!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Palabrotas no, Pascual! ¡Eres un soldadote y no me respetas!	Palavrões, não, Pasqual! Você é um soldadinho e não me respeita!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Me avistaré con ese hombre y le propondré un arreglo a tiros. Es la solución más honrosa.	Eu me encontrarei com esse homem e lhe proporei um acerto a tiros. É a solução mais honrosa.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Y si te mata!	E se ele o mata!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Te quedas viuda y libre.	Você fica viúva e livre.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Pacual, esas palabras son puñales que me traspasan. Pascual, yo jamás consentiré que expongas tu vida por una demencia.	Pasqual, essas palavras são punhais que me traspassam. Pasqual, eu jamais consentirei que você exponha a sua vida por uma demência.

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
No sé cómo podrás impedirlo.	Não sei como poderá impedi-lo.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Me tomaré una pastilla de sublimado!	Tomarei uma pastilha de sublimado!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
El sublimado de las boticas no mata.	O sublimado das farmácias não mata.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Una caja de cerillas!	Uma caixa de fósforos!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Serán inútiles todos tus histerismos.	Serão inúteis todos os seus histerismos.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿Sigues de mala data para mí, Pascual? ¡Necesitas reposo!	Você continua furioso comigo, Pasqual? Precisa repousar!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Déjame!	Deixe-me!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Pascual, tendremos que divorciarnos si persistes en tus dudas! Estás haciendo de mí la Esposa Mártir.	Pasqual, teremos que nos divorciar se você persistir com as suas dúvidas! Você está me transformando na Esposa Mártir.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Quieres la libertad para volver al lado de ese hombre! Nos divorciaremos, pero entrarás en un convento de arrepentidas.	Você quer a liberdade para voltar ao lado desse homem! Divorciaremos-nos, mas você entrará em um convento de arrependidas.

DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Tirano!	Tirano!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Has destruido mi vida!	Você destruiu a minha vida!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Pascual, ¿por qué me haces desgraciada? Recógete, Pascual. Procura conciliar el sueño.	Pasqual, por quê você me desgraça? Recolha-se, Pasqual. Tente dormir.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
El sueño huyó de mis párpados.	O sono sumiu de minhas pálpebras.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Pascual, ten juicio!	Pasqual, tenha juízo!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Mi vida está acabada!	A minha vida está acabada!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Pascual, tienes una hija, me tienes a mí...	Pasqual, você tem uma filha, tem a mim...
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Loreta, me has hecho dudar de todo!	Loreta, você fez eu duvidar de tudo!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Pascual, no seas injusto.	Pasqual, não seja injusto.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Quisiera serlo!	Queria sê-lo!

<i>Doña Loreta, desgarrado el gesto, temblona y rebotada el anca, flojo el corsé, sueltas las jaretas de las enaguas, sale corretona y reaparece con una botella de anisete escarchado.</i>	<i>A Dona Loreta, com um gesto desgarrado, tremendo e movendo a anca, o espartilhofrouxo, solta as dobras das anáguas, sai correndo e reaparece com uma garrafa de açúcar cristalizado.</i>
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Vaya, esto se acabó! Pascual, vamos a beber una copa juntos. Es el regalo de Curro Cadenas.	Ora, isso acabou! Pasqual, vamos beber uma taça juntos. É o presente de Curro Cadenas.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Yo no bebo.	Eu não bebo.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Bebes, y vas a emborracharte conmigo.	Bebe e você vai se embebedar comigo.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Contigo jamás! ¡Te aborrezco!	Com você, jamais! Eu a aborreço!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Pues te emborrachas solo.	Pois fique bêbado sozinho.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Para olvidar?	Para esquecer?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Naturaca. ¡Bebe!	Naturalmente. Beba!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡No bebo!	Não bebo!

DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Te lo vierto por la cabeza!	Eu ponho a bebida na sua cabeça!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Espera!	Espera!
<i>El teniente recibe la copa con mano temblona, y al apurarla, derrama un hilo de la mosca a la nuez.</i>	<i>O tenente recebe uma taça com a mão tremendo, e ao recebê-la, derrama um fio do líquido do fio do cavanhaque ao pomo de Adão.</i>
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Otra!	Outra!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Intentas embriagarme?	Você está tentando me embriagar?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Te hará bien.	Lhe fará- bem.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Rechazo ese expediente.	Descarto esse expediente.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Otra, digo!	Outra, digo!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Si con esto olvidase!	Se com isto esquecesse!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
A lo menos dormirás y descansaremos.	Pelo menos, você dormirá e descansaremos.

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
No me dormiré. ¡No puedo!	Não, não dormirei! Não posso!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Bebe!	Beba!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Cuántas van?	Quantas doses já bebi?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡No lo sé, bebe!	Não sei, beba!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Quién está oculto en aquella puerta?	Quem está oculto naquela porta?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡El gato!	O gato!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Cuántas van?	Quantas doses?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Bebe!	Beba!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Enciende una cerilla, Loreta. ¿Quién está oculto en aquella puerta? ¡No te escondas, miserable!	Acenda um fósforo, Loreta. Quem está oculto naquela porta? Miserável, não se esconda!

DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Bebe!	Beba!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Es Pachequín! ¡Loreta, pon una sartén a la lumbre! ¡Vas a freírme los hígados de ese pendejo!	É Pachequim! Loreta, ponha uma frigideira no lume! Você vai fritar os fígados desse malvado!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡No me asustes, Pascual!	Não me assuste, Pasqual!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Y no tendrás más remedio que probar una tajada!	E não terá mais remédio que provar uma bebedeira!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Ya la cogiste!	Já ficou bêbado!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Ese Pachequín es un busca pendencies! ¿A qué fue ponerse tan gallo? ¿Duermes, Loreta? Responde. ¿Duermes?	Esse Pachequim é um briguento! Por quê ficou tão galinho? Você dorme, Loreta? Responda. Você está dormindo?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Duermo.	Durmo.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Tú, con tu actitud, le diste alas. Responde, Loreta.	Você, com a sua atitude, lhe deu asas. Responda, Loreta.

DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Me he quedado sorda de un aire.	Fiquei surda.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Impúdica!	Sem pudor!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Mierda!	Merda!
<i>Doña Loreta toma el quinqué y, dejando la sala a oscuras, se mete por la puerta de escape pintada de azul, recogidas sobre una cadera las sueltas enaguas.</i>	<i>A Dona Loreta pega a lâmpada de mesa e, deixando a sala às escuras, passa pela porta de saída pintada de azul, pega as anáguas sobre uma cadeira.</i>
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Si tú ocupas la cama matrimonial, yo dormiré en la esterilla.	Se você ocupar a cama matrimonial, eu dormirei na esteira.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Duerme debajo de la escalera, como San Alejo!	Durma debaixo da escada, como São Aleixo!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Loretita! Donde hay amor, hay celos. No te enojas, pichona, con tu pichón. ¿Duermes, Loretita?	Loretita! Onde existe amor, existem ciúmes. Não fique brava, gatona com o seu gatão. Você dorme, Loretita?

ESCENA SÉPTIMA	CENA SÉTIMA
<i>El billar de DOÑA CALIXTA: Sala baja con pinturas absurdas, de un sentimiento popular y romántico. Contrabandistas de tabuco y manta jerezana; manolas de bolero y calañés, con ojos asesinos; picadores y toros, alaridos del rojo y del amarillo.- Curro Cadenas, toma café en la mesa más cercana al mostrador, y conversa con la dueña, que sobre un fondo de botillería, destaca su busto propincuo, de cuarentona.</i>	<i>O bilhar da DONA CALIXTA: Sala baixa com pinturas absurdas, de um sentimento popular e romântico. Contrabandistas de tabuco e manta jerezana; madrilhenas de bolero e de Catalunha, com olhos assassinos; domadores de cavalos e touros, alaridos do vermelho e do amarelo. - Curro Cadenas, toma café na mesa mais próxima ao mostrador, e conversa com a dona, que sobre um fundo de cafeteria, destaca o seu busto grande, de quarentona.</i>
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¿Currillo, ha oído usted esa voz de que expulsan de la milicia a Don Friolera?	Currillo, o senhor ouviu essa conversa de que expulsam Dom Friolera da milícia?
CURRO.-	CURRO.-
Usted siempre estará mejor enterada, Doña Calixta.	Dona Calixta, a senhora sempre estará mais a par.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Pues no lo estoy.	Pois não estou.
CURRO.-	CURRO.-
Como tiene usted de huésped al Teniente Rovirosa.	Como a senhora tem como hóspede o Tenente Rovirosa.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Ese señor, para guardar un secreto, es la rúbrica de un escribano.	Esse senhor, para guardar um segredo, é a rubrica de um escrivão.

CURRO.-	CURRO.-
¿No están reunidos en el piso de arriba los tres Tenientes?	Não estão reunidos no piso superior os três Tenentes?
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Con dos barajas.	Com dois baralhos.
CURRO.-	CURRO.-
De ahí saldrá la bomba.	Daí sairá a bomba.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Sentiré la desgracia de Don Friolera. ¡Era un sujeto muy decente!	Sentirei a desgraça do Dom Friolera. Era um sujeito muito decente!
CURRO.-	CURRO.-
Había dado un cambiazo.	Mudou de atitude.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Otro vendrá que le haga bueno.	Virá outro que fará melhor.
CURRO.-	CURRO.-
En general, la clase de oficiales es decente. El mal está en los altos espacios. ¡Allí no entienden si no es por miles de pesetas! ¡La parranda de los guarismos es aquello!	Em geral, a classe dos oficiais é decente. O mal está nos altos escalões. Lá não entendem nada a não ser por milhões de pesetas! Aquele é o grupo dos endinheirados!
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¡Si usted no pisa por esos suelos alfombrados!	Se o senhor não pisa nesses chãos atapetados!

CURRO.-	CURRO.-
¡Qué sabe usted los palacios donde yo entro! Un servidor ha dejado por las alturas más papiros que tiene el Banco de España.	O que a senhora sabe a respeito dos palácios aonde entro! Eu deixei mais cédulas nas alturas que tem o Banco de Espanha.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Currillo, es usted un telescopio contando.	Currillo, o senhor é um telescópio contando.
CURRO.-	CURRO.-
Tómelo usted a guasa.	Entenda como piadinha.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¿Tiene usted fábrica de moneda?	O senhor tem fábrica de moeda?
CURRO.-	CURRO.-
¡Así es! El gobierno me ha concedido el monopolio de los duros sevillanos.	Assim é! O governo me concedeu o monopólio do dinheiro falsificado.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¡Para hacerse rico!	Para você ficar rico!
CURRO.-	CURRO.-
No tanto. La flor del negocio se la llevan las acciones liberadas.	Não tanto. A flor do negócio é das ações liberadas.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¡Guasista! Cállese un momento ¡Arriba hablan recio!	Sarrista! Cale-se um momento. Em cima falam forte!

CURRO.-	CURRO.-
Me parece que disputan por una jugada.	Parece-me que disputam por uma jogada.
<i>El Teniente Don Friolera, escoltado por un perrillo con borla en la punta del rabo, entra en la sala de los billares. Zancudo, amarillento y flaco, se llega al mostrador, bordeando las grandes mesas verdes, y saluda, alzada la mano a la visera del ros.</i>	<i>O Tenente Dom Friolera, escoltado por um cachorrinho com bola na ponta do rabo, entra na sala dos billares. Pernas finas e grandes, amarelado e magro, chega ao balcão, bordeando as grandes mesas verdes, e saúda, com a mão na viseira do quepe.</i>
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Doña Calixta, una copa de aguardiente, que no voy a pagar.	Dona Calixta, uma taça de aguardente, que não vou pagar.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Tiene usted crédito.	O senhor tem crédito.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Salí de casa sin tabaco y sin numerario. Tuvimos una nube en el matrimonio y no he querido pedirle a mi señora la llave de la gaveta.	Saí de casa sem cigarro e sem dinheiro. Tive uma discussão com a minha esposa e não lhe quis pedir a chave da gaveta.
CURRO.-	CURRO.-
Doña Calixta, si aquí me autoriza, esta copa la paga un servidor.	Dona Calixta, se ele me autorizar, eu pago esta taça.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Currillo, no te subas a la gavia, pero ésta prefiero debérsela a Doña Calixta.	Currillo, não alucine, pois prefiro dever esta à Dona Calixta.
CURRO.-	CURRO.-

Con lo cual quiere decirse que tomará usted otra, mi Teniente.	Com o qual o senhor quer dizer que tomará outra, meu Tenente.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Bueno!	Sim!
Con gesto confidencial, se aparta al fondo de una ventana y hace señas al otro para que le siga. Curro Cadenas toma una expresión de sorna.	Com gesto confidencial, vai ao fundo de uma janela e faz sinais ao outro para segui-lo. Curro Cadenas faz uma expressão irônica.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Mira, hijo, bebo para sacarme un clavo del pensamiento!	Olhe, filho, bebo para tirar um prego do pensamento!
CURRO.-	CURRO.-
¡Ni una palabra más!	Nem mais uma palavra!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Tú me comprendes?	Você me compreende?
CURRO.-	CURRO.-
¡Totalmente!	Totalmente!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Tengo el corazón lacerado! ¡Mi mujer me ha salido rana!	Eu tenho o coração dilacerado! A minha mulher é uma traíra!
CURRO.-	CURRO.-
¡Siento la ocurrencia!	Sinto muito.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Ya lo sabías, verdad?	Você já sabia, não é verdade?

CURRO.-	CURRO.-
Andaba el runrún. Fúmesese usted ese tabaco, mi Teniente.	Existia um zumzumzum. Fume esse cigarro, meu Tenente.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Estoy en ayunas, y puede marearme. ¡Engañado por el amigo y por la depositaria de mi honor!	Estou em jejum, e pode ser que eu fique tonto. Enganado pelo amigo e pela depositária de minha honra!
CURRO.-	CURRO.-
La vida está llena de esos casos. ¡Hay que tener otra conformidad, mi teniente!	A vida está cheia desses casos. É preciso se conformar, meu Tenente!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Para qué nacemos?	Para quê nascemos?
CURRO.-	CURRO.-
Para rabiar. Somos las consecuencias de los buenos ratos habidos entre nuestros padres. ¿No se fuma usted el veguero?	Para ficar com raiva. Somos as consequências dos bons momentos tidos entre os nossos pais. O senhor não fuma um charuto?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Dame una cerilla. ¡Gracias! Mira cómo me tiembla la mano.	De-me um fósforo. Obrigado! Olhe como treme minha mão.
CURRO.-	CURRO.-
Eso son nervios.	Isso são nervos.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Es el fruto del puñal que llevo en el corazón!	É o fruto do punhal que levo no coração!

CURRO.-	CURRO.-
Mi Teniente, ande usted con pupila, que los señores oficiales están reunidos en el piso alto.	Meu Tenente, tome cuidado, que os senhores oficiais estão reunidos no andar de cima.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Desprecio el vil metal, hijo mío. ¡Ya sabes que nunca he sido interesado! Déjalos a ellos que prevariquen sin acordarse de este veterano.	Eu desprezo o vil metal, meu filho. Já sabe que nunca me interessou! Deixe-os que brinquem sem que se lembrem deste veterano.
CURRO.-	CURRO.-
A lo que se mienta, no va por ahí el motivo de esa reunión.	Para não mentirmos, não vai por aí o motivo dessa reunião.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡A mí, plin! Tengo el corazón lacerado.	Não estou nem aí. Tenho o coração dilacerado.
CURRO.-	CURRO.-
De esa reunión pudiera salir para usted una novedad nada buena. Mi Teniente, se corre que le forman a usted Tribunal.	Dessa reunião poderia sair uma novidade nada boa para o senhor. Meu Tenente, há rumores de que constituem Tribunal para o senhor.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Friolera! ¿Que me forman Tribunal? ¿Y por qué?	Friolera! Constituem um Tribunal para mim? Por quê?
CURRO.-	CURRO.-
¡Me extraña verle tan ciego! Parece que por sus pleitos familiares.	Eu estranho que o senhor esteja tão cego! Parece que por seus conflitos familiares!

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
En ellos, solamente yo puedo ser juez.	Neles, só eu posso ser juiz.
CURRO.-	CURRO.-
Así debía ser. Una pregunta, mi teniente.	Assim deveria ser. Uma pergunta, meu tenente.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Venga.	Fale.
CURRO.-	CURRO.-
¿De tener que solicitar el retiro, cambiaría usted de residencia?	Se tiver que solicitar a aposentadoria, o senhor mudaria de residência?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
No lo he pensado.	Não pensei nisto.
CURRO.-	CURRO.-
Le debo a usted una explicación, Don Pascual. La casa que usted habita, a mi señora le hace tilín. ¡Es una jaula muy alegre!	Eu devo ao senhor uma explicação, Dom Pasqual. A casa em que o senhor vive agrada muito a minha esposa. É uma casa muito alegre!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Maldita sea!	Maldita seja!
<i>Don Friolera apura la copa servida en el mostrador, se encasqueta el ros, y con las manos metidas en los bolsillos del capote sale a la calle, silbando al perrillo que le sigue, moviendo la borla del rabo.</i>	<i>Dom Friolera toma a taça servida no balcão, arruma o quepe, e, com as mãos metidas nos bolsinhos do capote, sai à rua, assobiando ao cachorrinho que o segue, que mexe a borla do rabo.</i>

DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Parece mochales.	Parece louco.
CURRO.-	CURRO.-
Completamente.	Completamente.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Siento su desgracia. Era un apreciable sujeto.	Sinto a sua desgraça. Era um sujeito agradável.
CURRO.-	CURRO.-
Un viva la Virgen.	Uma pessoa alegre e gastadora.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Doña Loreta merecía ser emplumada.	Dona Loreta merecia ser emplumada.
<i>Curro Cadenas se acerca al mostrador y pomposo deja caer un machacante haciéndolo saltar. Espera la vuelta dando lumbre a un habano, y bajo el reflejo de la cerilla, su cara es luna llena. Recibido el dinero, se lo guarda con un guiño.</i>	<i>Curro Cadenas se aproxima do balcão e pomposo, deixa cair uma moeda de cinco pesetas que salta. Espera o troco acendendo um charuto, e detrás do reflexo do fósforo, a sua cara é de lua cheia. Recebido o dinheiro, guarda-o com uma piscada de olhos.</i>
CURRO.-	CURRO.-
Doña Calixta, tengo en cierto lugar una pacotilla de género inglés, y cornea sobre esa querencia un toro marrajo. Doña Calixta, usted podría muletarlo.	Dona Calixta, em certo lugar, tenho um fardo de tecido inglês e campeiam sobre ele os cornos de um touro matreiro. . Dona Calixta, a senhora poderia aticá-lo-lo.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
No me penetro.	Eu não me meto.

CURRO.-	CURRO.-
En cuanto le apunte el nombre, está usted más que penetrada.	Assim que eu diga o nome, a senhora estará mais do que metida no assunto.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Acaso.	Talvez.
CURRO.-	CURRO.-
Yo sabría corresponder...	Eu saberia corresponder...
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Puede.	Pode.
CURRO.-	CURRO.-
No se ponga usted enigmática, Doña Calixta.	Dona Calixta, não fique enigmática.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¡Currillo, usted anda en muy malos pasos!	Currillo, o senhor anda em maus caminhos!
CURRO.-	CURRO.-
Hay que ganarse el manro, y todos nos debemos ayuda mutua, Doña Calixta. Nosotros, los que con sudores y trabajos hemos sabido juntar unas pesetas, habíamos de sindicarnos como hace el proletariado.	Tem-se que ganhar o dinheiro e todos devemos nos ajudar, Dona Calixta. Nós, os que com suores e trabalhos soubemos juntar umas pesetas, deveríamos nos sindicarlizar como faz o proletariado.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¡Currillo, el buey suelto bien se lame!	Currillo, o boi solto bem que se lambe!

CURRO.-	CURRO.-
Doña Calixta, hoy todo está cambiado, y hasta son mentira los refranes. Vea usted cómo el obrero se conchaba para subir los jornales. ¡Qué va! Hasta el propio Gobierno se conchaba para sacarnos los cuartos en contribuciones y Aduanas.	Dona Calixta, hoje tudo está mudado e até os ditados são mentira. Veja a senhora como o proletariado lutava para aumentar o seu salário. Ora! Até o próprio Governo lutava para nos tirar os quartos em contribuições e Alfândegas.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Ésas no son novedades.	Essas não são novidades.
CURRO.-	CURRO.-
¿Doña Calixta, quiere usted que hablemos sin macaneos?	Dona Calixta, a senhora quer que falemos sem piadinhas tontas?
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Yo bailo al son que me tocan.	Eu danço conforme a música.
CURRO.-	CURRO.-
Pues oído al repique: Hay a la vista un negocio, si usted camela al Teniente Rovirosa. ¿Hace?	Pois, atenção ao som: Há um negócio à vista, se a senhora engana o Tenente Rovirosa. Sim?
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Apenas llevamos trato. Buenos días. Buenas noches. Él, arriba o en sus guardias. Yo, aquí. La cuenta a fin de mes. Viene usted mal informado, Currillo.	Apenas nos saudamos. Bom dia. Boa noite. Ele, lá em cima ou em seus postos. Eu, aqui. A conta no fim de mês. Currillo, o senhor está mal informado.
CURRO.-	CURRO.-
Otra cosa me habían contado.	Tinham me contado outra coisa.

DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Hay lenguas muy embusteras.	Tem línguas muito mentirosas.
CURRO.-	CURRO.-
No ha sido en desdoro, Doña Calixta.	Dona Calixta, não foi por falta de informação.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¿Qué le habían contado?	O que lhe contaram?
CURRO.-	CURRO.-
Que el Teniente es hombre de gusto.	Que o Tenente é homem de gosto.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¡Y que me deshace la cama!	E que desarruma minha cama!
CURRO.-	CURRO.-
No, señora. Que usted le da achares.	Não, senhora. Que a senhora o faz ter ciúmes.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Menos mal.	Menos mal.
CURRO.-	CURRO.-
Y lo he creído, porque usted es muy inhumana.	E eu acreditei, porque a senhora é muito má.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¿Me juzgaba usted otra Doña Loreta?	O senhor me julgava como outra Dona Loreta?

CURRO.-	CURRO.-
Nunca sería el mismo caso. Usted es libre, Doña Calixta.	Nunca seria o mesmo caso. A senhora é livre, Dona Calixta.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Nunca se es libre para pecar.	Nunca se é livre para pecar.
CURRO.-	CURRO.-
Hacer hijos no es pecado.	Fazer filhos não é pecado.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¿Y quién los mantiene?	E quem os mantém?
CURRO.-	CURRO.-
El Erario Público.	O Tesouro Público.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Eso será en las Repúblicas.	Isso será nas Repúblicas.
CURRO.-	CURRO.-
En toda la Europa. Y por las señales, a pesar del oscurantismo, no tardará en España.	Em toda a Europa. E pelos sinais, apesar do obscurantismo, não demorará na Espanha.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Aquí no estamos para esas modas de extranjis.	Aqui a gente não está para essas modas de estrangeiros.
CURRO.-	CURRO.-
Por de pronto, ya le han dado mulé a Dato.	Quer dizer que já bateram no Dato.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Unos asesinos.	Uns assassinos.

CURRO.-	CURRO.-
Conforme. Mis ideas también son antirrevolucionarias. El que tiene un negocio y cuatro patacones, no puede ser un ácrata. Pero se guipa alguna cosa, y comprendo que el orden social se tambalea. Doña Calixta, los negocios están muy malos. Ahora hablan de suprimir las Aduanas, y a nosotros es matarnos. Si todos los artículos entran libremente, se acabó el contrabando. ¿Qué hace usted? Poner una bomba.	É conforme. As minhas ideias também são antirrevolucionárias. Quem tem um negócio e quatro moedas de prata de uma onça, não pode ser um revolucionário. Mas se observa alguma coisa e compreendo que a ordem social balança. Dona Calixta, os negócios estão muito maus. Agora falam em suprimir os impostos da Alfândega e para nós, não nos resta a não ser nos matarmos. Se todos os artigos entram livremente, acabou-se o contrabando. O que a senhora faz? Pôr uma bomba.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¡Yo no!	Eu não!
CURRO.-	CURRO.-
Porque usted ya se apaña retirada del matuteo.	Porque a senhora já está fora das sacanagens.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¡A Dios gracias!	Graças a Deus!
CURRO.-	CURRO.-
Acuérdese usted de cuando andaba en estos trotes, y saque un ánima del Purgatorio.	Lembre-se de quando você andava de sacanagem e tire uma alma do Purgatório.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
Le rezaré un rosario.	Eu rezarei um rosário por você.
CURRO.-	CURRO.-
¿Quiere usted cegar a su alojado con dos	A senhora quer subornar o seu hóspede com

veraguas?	duas veraguas?
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¿Dos veraguas son cuarenta machacantes?	Duas veraguas são duzentos euros?
CURRO.-	CURRO.-
Propiamente.	Certo.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¡Me los tira a la cara! ¡Ni que fuera un pelanas! Llegue usted a la corrida completa.	Ele o joga na minha cara! Nem que você fosse qualquer! O senhor faça todo o negócio.
CURRO.-	CURRO.-
No da el negocio para tanto.	Eu não o consigo sozinho.
DOÑA CALIXTA.-	DONA CALIXTA.-
¡Miau!	Não!
<i>Reaparece Don Friolera, el aire distraído, los ojos tristes, gesto y visaje de maniático. Entra furtivo, y se sienta en un rincón. El perrillo salta sobre el mugriento terciopelo del diván y se acomoda a su lado. Acude Baralocas, el mozo del cafetín.</i>	<i>Reaparece Dom Friolera, de ar distraído, os olhos tristes, gesto e visão de maníaco. Entra furtivo e se senta em um cantinho. O cachorrinho pula sobre o sujo veludo do divã e se acomoda a seu lado. Aproxima-se Baralocas, o garçom do café.</i>
BARALLOCAS.-	BARALLOCAS.-
¿Desea usted algo?	O senhor deseja algo?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Un veneno!	Um veneno!

<i>Barallocas, con gesto conciliador, pone sobre la mesa un servicio de café, y con la punta de la servilleta ahuyenta al perrillo del refugio del diván. Se pega en el labio la colilla que lleva en la oreja, enciende, humea y ocupa el puesto del perrillo, al lado de Don Friolera.</i>	<i>Barallocas, com gesto conciliador, põe sobre a mesa um serviço de café, e com a ponta do guardanapo afugenta o cachorrinho do refúgio do divã. Gruda no lábio a bituca que tem na orelha, a acende, fuma e ocupa o lugar do cachorrinho, ao lado de Dom Friolera.</i>
BARALLOCAS.-	BARALLOCAS.-
¡Hay que ser filósofo!	É preciso ser filósofo!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Pues yo no lo soy!	Pois eu não o sou!
BARALLOCAS.-	BARALLOCAS.-
¡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.	Bem feito! Na Espanha, vivemos muito atrasados. Somos vítimas do clero Não se inculca a filosofia nos matrimônios, como se faz em outros países.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Te refieres a la ley del divorcio?	Você se refere à lei do divórcio?
BARALLOCAS.-	BARALLOCAS.-
¡Ya nos hemos entendido!	Já entramos em acordo!
<i>Barallocas guiña un ojo, y se levanta para acudir a la mesa donde acaban de sentarse el Niño del Melonar, Curro Cadenas y Nelo el Peneque. El perrillo recobra de un salto su puesto en el diván, y sacude el terciopelo con la borla del rabo.</i>	<i>Barallocas pisca um olho, e se levanta para ir à mesa onde acabam de se sentar o Menino do Melonar, Curro Cadenas e Nelo o Bêbado. Com um pulo, o cachorrinho recupera o seu lugar no divã e sacode o veludo com a borla do rabo.</i>

ESCENA OCTAVA	OITAVA CENA
<p><i>Una sala con miradores que avistan a la marina. Sobre la consola, grandes caracoles sonoros y conchas perleras. El espejo, bajo un tul. En las paredes, papel con quioscos de mandarines, escalinatas y esquifes, lagos azules entre adormideras. La sierpe de un acordeón, al pie de la consola. En la cristalera del mirador, toman café y discuten tres señores oficiales: Levitines azules, pantalones potrosos, calvas lucientes, un feliz aspecto de relojeros. Conduce la discusión Don Lauro Roviroso, que tiene un ojo de cristal, y cuando habla, solamente mueve un lado de la cara. Es teniente veterano graduado de capitán. Los otros dos, muy diversos de aspecto entre sí, son, sin embargo, de un parecido obsesionante, como acontece con esas parejas matrimoniales, de viejos un poco ridículos. Don Gabino Campero, filarmónico y orondo, está en el grupo de los gatos. Don Mateo Cardona, con sus ojos saltones y su boca de oreja a oreja, en el de las ranas.</i></p>	<p><i>Uma sala com mirantes que dão vista para a marina. Sobre a mesa grudada à parede, grandes caracóis sonoros e conchas com pérolas. O espelho, sob um tule. Nas paredes, papel com desenhos quiosques de mandarins, escadas e pequenos navios, lagos azuis entre espreguiçadeiras. Um acordeão de segunda mão, ao pé daquela mesa. Na cristaleira do mirante, três senhores oficiais tomam café e discutem: Etiquetas azuis, calças nojentas, carecas que brilham, um aspecto feliz de relojeiros. Dom Lauro Roviroso, que tem um olho de cristal, conduz a discussão e quando fala, somente move um lado da cara. É tenente veterano com grau de capitão. Os outros dois, de aspecto muito diferente entre si, são, contudo, de uma semelhança obsessionante, como acontece com esses casais matrimoniais, de velhos um pouco ridículos. Dom Gabino Campero, filarmônico e orondo, está no grupo dos gatos. Dom Mateo Cardona, com os seus olhos saltados e a sua boca de orelha a orelha, no grupo das rãs.</i></p>
<p>EL TENIENTE ROVIROSA.-</p>	<p>O TENENTE ROVIROSA.-</p>
<p>Para formar juicio, hay que fiscalizar los hechos. Se trata de condenar a un compañero de armas, a un hermano, que podríamos decir. Acaso nos veamos en la obligación de formular una sentencia dura, pero justa.</p>	<p>Para formar tribunal, é preciso fiscalizar os fatos. Trata-se de condenar a um companheiro de armas, a um irmão, poderíamos dizer. Talvez nos encontremos na obrigação de formular uma sentença</p>

Comienzo por advertir a mis queridos compañeros que, en puntos de honor, me pronuncio contra todos los setimentalismos.	dura, mas justa. Começo por advertir a meus queridos companheiros que, em pontos de honra, me pronuncio contra todos os sentimentalismos.
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
¡En absoluto conforme! Pero, a mi ver, deseo constatar que la justicia no excluye la clemencia.	Totalmente de acordo! Contudo, a meu ver, desejo constatar que a justiça não exclui a clemência.
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
Hay que obligarle a pedir la absoluta. El Ejército no quiere cabrones.	É preciso obriga-lo a pedir a demissão. O Exército não quer cornos.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
¡Evidente!	Evidente!
<i>Don Lauro rubrica con un gesto tan terrible, que se le salta el ojo de cristal. De un zarpazo lo recoge rodante y tropicante en el mármol del velador, y se lo incrusta en la órbita.</i>	<i>Dom Lauro referenda com um gesto tão terrível, que o seu olho de cristal pula de sua cara. Rapidamente o recolhe rodando e tropicando no mármore do velador, e o coloca no buraco da órbita.</i>
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
Se trata del honor de todos los oficiales, puesto en entredicho por un Teniente cuchara.	Trata-se da honra de todos os oficiais, posto sob suspeita por um Tenente de favor.
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
¡Protesto! El cuartel es tan escuela de pundonor como las Academias. Yo procedo de la clase de tropa, y no toleraría que mi señora me adornase la frente. Se habla, sin recordar que las mejores cabezas militares siempre han salido de la clase de tropa: ¡Prim,	Protesto! O quartel é tão escola de pudor como as Academias. Eu venho da classe de tropa, e não toleraria que a minha senhora me adornasse a testa. Fala-se sem lembrar que as melhores cabeças militares sempre saíram da classe de tropa: Prim, pistoleiro!

pistolo! ¡Napoleón pistolo!	Napoleão pistoleiro!
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
¡Sooo! Napoleón era procedente de la Academia de Artillería.	Não! Napoleão era procedente da Academia de Artilharia.
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
¡Puede ser! Pero el General Morillo, que le dio en la cresta, procedía de la clase de tropa y había sido mozo en un molino.	Pode ser! Mas o General Morillo, que foi corno, procedia da classe de tropa e tinha sido ajudante em um moinho.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
¡Como el Rey de Nápoles, el famoso General Murat!	Como o Rei de Nápoles, o famoso General Murat!
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
Tengo leída alguna cosa de ese General ¡Un tío muy bragado! ¡Napoleón le tenía miedo!	Li alguma coisa desse General! Um senhor muito valente! Napoleão tinha medo dele!
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
¡Tanto como eso, Teniente Campero! ¡Miedo el Ogro de Córcega!	Tanto assim, Tenente Campero! Medo do Ogro de Córcega!
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
Viene en la Historia.	Vem na história.
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
No la he leído.	Não a li.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
A mí, personalmente, los franceses me empalagan.	Pessoalmente, os franceses me cansam.

EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
Demasiados cumplimientos.	Muitos cumprimentos.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Pero hay que reconocerles valentía. ¡Por algo son latinos, como nosotros!	Mas é preciso reconhecer a sua valentia. Por algo são latinos, como nós!
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
Desde que hay mundo, los españoles les hemos pegado siempre a los gabachos.	Desde que o mundo é mundo, nós, os espanhóis, sempre ganhamos dos franceses.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
¡Y es natural! ¡Y se explica! ¡Y se comprende perfectamente! Nosotros somos moros y latinos. Los primeros soldados, según Lord Wellington. ¡Un inglés!	É natural! Explica-se! E se comprende perfeitamente! Nós somos mouros e latinos. Os primeiros soldados, segundo o Senhor Wellington. Um inglês!
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
A mi parecer, lo que más tenemos es sangre mora. Se ve en los ataques a la bayoneta.	Para mim, o que mais temos é sangue mouro. Vê-se nos ataques a baioneta.
<i>El Teniente Don Lauro Roviroso alza y baja una ceja, la mano puesta sobre el ojo de cristal por si ocurre que se le antoje dispararse.</i>	<i>O Tenente Dom Lauro Roviroso levanta e abaixa uma sobrancelha, a mão posta sobre o olho de cristal para o caso de ocorrer de que lhe dê vontade de sair de seu corpo.</i>
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
¡Evidente! Somos muchas sangres, pero prepondera la africana. Siempre nos han mirado con envidia otros pueblos, y hemos tenido lluvia de invasores. Pero todos, al cabo de llevar algún tiempo viviendo bajo este	Evidente! Somos muitos sangues, mas prepondera o africano. Sempre nos viram com inveja os outros povos, e tivemos uma chuva de invasores. Mas todos, depois de algum tempo vivendo debaixo deste lindo

hermoso sol, acabaron por hacerse españoles.	sol, acabaram por se tornar espanhóis.
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
Lo que está ocurriendo actualmente con los ingleses de Gibraltar.	O que está acontecendo atualmente com os ingleses de Gibraltar.
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
Y en Marruecos. Allí no se oye hablar más que árabe y español.	E em Marrocos. Lá, não se ouve falar mais que árabe e espanhol.
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
¿Tagalo no?	Tagalo, não?
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
Algún moro del interior. Español es lo más que allí se habla.	Algum mouro do interior. Espanhol é o que mais se fala lá.
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
Yo había aprendido alguna cosa de tagalo en Joló. Ya lo llevo olvidado: <i>Tambú</i> , que quiere decir puta. <i>Nital budila</i> : hijo de mala madre. <i>Bede tuki pan pan bata</i> : ¡Voy a romperte los cuernos!	Eu tinha aprendido alguma coisa de tagalo em Joló. Já esqueci: <i>Tambú</i> , que quer dizer puta. <i>Nital budila</i> : filho da puta. <i>Bede tuki pan pan bata</i> : Vou quebrar a sua cara!
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
¡Al parecer, posee usted a la perfección el tagalo!	Ao que parece, o senhor conhece perfeitamente o tagalo!
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
¡Lo más indispensable para la vida!	Apenas o mais indispensável para a vida!
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-

¡Evidente! A mí se me ha olvidado lo poco que sabía, e hice toda la campaña en Mindanao.	Evidente! Eu me esqueci como sabia pouco, e fiz toda a campanha em Mindanao.
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
Yo he pasado cinco años en Joló. ¡Los mejores de mi vida!	Eu passei cinco anos em Joló. Os melhores de minha vida!
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
No todos podemos decir lo mismo. Ultramar ha sido negocio para los altos mandos y para los sargentos de oficinas... Mindanao tiene para mí mal recuerdo: Enviudé, y he perdido el ojo derecho de la picadura de un mosquito.	Nem todos podemos dizer o mesmo. Ultramar foi negócio para os altos mandos e para os sargentos de escritório... Mindanao traz má recordação para mim: Fiquei viúvo, e perdi o olho direito por causa da picada de um mosquito.
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
La Isla de Joló ha sido para mí un paraíso. Cinco años sin un mal dolor de cabeza y sin reservarme de comer, beber y lo que cuelga.	A Ilha de Joló foi um paraíso para mim. Cinco anos sem uma má dor de cabeça e sem me privar de comer, beber e transar.
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
¡Las batas de quince años son muy aceptables!	As meninas de quinze anos são muito aceitáveis!
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
¡De primera! Yo las daba un baño, les ponía una camisa de nipsis, y como si fuesen princesas.	De primeira! Eu lhes dava banho, vestia-as com uma blusa de nipsis, e era como se fossem princesas.
<i>Su risa estremece los cristales del mirador, la ceniza del cigarro le vuela las barbas, la panza se infla con regocijo saturnal. Bailan en el velador las tazas del café, salta el</i>	<i>Sua risada estremece os vidros do mirante, a cinza do cigarro voa nas barbas, a pança se infla com regozijo saturnal. Dançam no velador as xícaras do café, pula o canário</i>

<i>canario en la jaula y se sujeta su ojo de cristal el Teniente Don Lauro Roviroso.</i>	<i>na jaula e o Tenente Dom Lauro Roviroso arruma o seu olho de cristal.</i>
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
¡Qué tío sibarita!	Quê folgado!
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
¡Aún de alegría me crispo al recordar su tesoro!	Ainda fico feliz quando me lembro de seu órgão genital!
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Permítanme ustedes que les recuerde el objetivo que aquí nos reúne. Un primordial deber nos impone velar por el decoro de la familia militar, como ha dicho en cierta ocasión el heroico general Martínez Campos. Procedamos sin sentimentalismos, castigemos el deshonor, exoneremos de la familia militar al compañero sin, sin, sin...	Permitam-me que lhes lembre o objetivo que aqui nos reúne. Um primordial dever nos impõe velar pelo decoro da família militar, como disse em certa ocasião o heroico general Martínez Campos. Procedamos sem sentimentalismos, castigemos a desonra, exoneremos dsem mais o companheiro da família militar...
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
Posturitas de gallina.	Posturinhas de medrosos.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
La frase no es muy parlamentaria.	A frase não é muito parlamentária.
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
¿Queda o no queda admitida?	Fica ou não fica admitida?
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
Admitida. No nos ruborizamos.	Admitida. Não nos ruborizamos.

EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Meditemos un instante y puesta la mano sobre la conciencia, dictemos un fallo justo. El apuntamiento reza así.	Meditemos um instante e posta a mão sobre a consciência, prescrevamos um resultado justo. A lei manda assim.
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
Prescindamos del cartapacio.	Prescindamos do cartapácio.
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
¡Conforme!	Certo!
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
La cuestión está situada entre estos dos conceptos, que llamaremos de justicia y de gracia. Primero: ¿Al Teniente Don Pascual Astete y Bargas se le expulsa de las filas pronunciando sentencia un Tribunal de Honor? Segundo: ¿se le llama y amonesta y conmina, de un cierto modo confidencial, para que solicite la absoluta? Yo creo haber declarado que me pronuncio contra todos los sentimentalismos.	A questão está situada entre dois conceitos, que chamaremos de justiça e de graça. Primeiro: expulsaremos o Tenente Dom Pasqual Astete e Bargas emitindo sentença um Tribunal de Honra? Segundo: devemos chamar sua atenção e pressioná-lo, de certo modo confidencial, para que peça a demissão? Eu creio ter declarado que me pronuncio contra todos os sentimentalismos.
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
¿Qué retiro le queda?	Quê aposentadoria lhe cabe?
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
¡El máximo! No se muere de hambre. Todavía junta al retiro dos pensionadas.	O máximo! Não se morre de fome. Todavía com a aposentadoria há duas medalhas pensionadas.

EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
¡No hay como esos pipis para tener suerte! Este cura no tiene ni una pensionada. Y ha servido en Joló, en Cuba y en África.	Não há como esses tontos para ter sorte! Eu não tenho nem uma medalha pensionada e servi em Joló, Cuba e África.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Pero usted ha estado siempre en oficinas.	Mas o senhor sempre esteve em escritórios.
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
Porque tengo buena letra. ¡No me haga usted de reír!	Porque tenho boa letra. Não me faça rir!
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Usted poco ha salido a campaña.	O senhor pouco saiu em campanha.
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
¿Es que solamente se ganan las cruces en campaña? ¡El Rey tiene todas las condecoraciones, y no ha estado nunca en campaña!	Será que somente se ganham as medalhas em campanha? O Rei tem todas as condecorações, e nunca esteve em campanha!
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
¡Ha estado en maniobras!	Esteve em manobras!
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
No es cuestión del Rey. El Rey es un símbolo, una representación de todas las glorias del Ejército.	Não é questão do Rei. O Rei é um símbolo, uma representação de todas as glórias do Exército.
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
¡Naturaca!	Naturalmente!

EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Nos hemos salido de la cuestión, sin haber llegado a un acuerdo. Recapítulemos. ¿Se conmina privadamente al supradicho oficial para que solicite el retiro? ¿Le exoneramos públicamente, constituidos en Tribunal de Honor?	Saimos do foco sem chegar a um acordo. Recapitulemos. Pressionamos privadamente o supradito oficial para que solicite a aposentadoria? O exoneramos publicamente, constituídos em um Tribunal de Honra?
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
Propongo que se le llame, y cada uno de nosotros le atice un capón. ¿Es que vamos a tomar en serio los cuernos de Don Friolera?	Proponho que o chamemos e cada um de nós lhe atice uma pressão. Vamos levar a sério os cornos do Dom Friolera?
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Yo creo que sí. Oigamos, sin embargo, lo que opina el Teniente Campero.	Eu acho que sim. Contudo, escutemos o que opina o Tenente Campero.
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
Es muy duro sentenciar sin apelación.	É muito duro sentenciar sem apelação.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
El fallo iría en consulta a la Superioridad.	Os superiores teriam que aceitar a nossa decisão.
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
La justicia no excluye la clemencia.	A justiça não exclui a clemência.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
¡Evidente! ¿Quieren ustedes delegar en mi para que visite al Teniente Don Pascual Astete?	Evidente! Vocês querem delegar que eu visite o Tenente Dom Pasqual Astete?

EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
Por mí, delegado.	Por mim, você será o delegado.
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
Por mí, tal y tal.	Por mim, tal e qual.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Profundamente agradecido a la confianza depositada en mí, creo que procede reunirnos esta noche. Yo traeré un borrador del acta, y si ustedes están conformes, la firmaremos.	Profundamente agradecido à confiança depositada em mim, creio que nós devemos nos reunir esta noite. Eu trarei um rascunho da ata, e se vocês estiverem de acordo, a assinaremos.
EL TENIENTE CAMPERO.-	O TENENTE CAMPERO.-
Hay que pagar el café.	É preciso pagar o café.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Yo soy huésped en la casa, y les convido a ustedes.	Eu sou hóspede na casa e os convido.
Los tres están en pie. Se abotonan, se ciñen las espadas, se ladean el ros mirándose de reojo en el espejo de la consola.	Os três estão de pé. Abotoam a roupa, arrumam as espadas, mexem no quepe olhando-se de soslaio no espelho do console.
EL TENIENTE CARDONA.-	O TENENTE CARDONA.-
¡Partamos a la Guerra de los Treinta Años!	Partamos para a Guerra dos Trinta Anos!
ESCENA NOVENA	NONA CENA
<i>El huerto de Don Friolera, a la puesta del Sol. La tapia rosada, los naranjos esmaltes de verdes profundos, el fruto de oro. La estrella de una alberca entre azulejos. Bajo la luz</i>	<i>A horta de Dom Friolera, ao por do Sol. A parede rosada, os laranjais esmaltes de verdes profundos, o fruto de ouro. A estrela de uma piscina entre azulejos. Debaixo da</i>

<p><i>verdosa del emparrado, medita la sombra de Don Friolera: Parches en las sienas, babuchas moras, bragas azules de un uniforme viejo, y jubón amarillo de franela. El Teniente aparece sentado en una banqueta de campamento, tiene a la niña cabalgada y la contempla con ojos vidriados y lánguidos de perro cansino. MANOLITA lleva el pelo suelto por un anillo de coralina, las medias caídas y las cintas de las alpargatas sueltas. Tiene el aire triste, la tristeza absurda de esas muñecas emigradas en los desvanes.</i></p>	<p><i>luz verdosa da videira, medita a sombra do Dom Friolera: Compressas nas têmporas, sapatos mouros, calças azuis, e uma vestimenta amarela de flanela. O Tenente aparece sentado em uma banqueta de acampamento, a menina está a cavalo e a contempla com os olhos fixos e lânguidos de cachorro cansado. MANOLITA tem o cabelo solto por um anel de coralina, as meias caídas e o cadarço das alpargatas soltas. Tem o ar triste, a tristeza absurda dessas bonecas abandonadas nos vãos da escada.</i></p>
MANOLITA.-	MANOLITA.-
¡Papitolín, procura distraerte! ¡A serrín! ¡A serrán!... ¡Anda, papitolín!	Papaizinho, procure se distrair! Aserrín! Aserrán!... Vai, papaizinho!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡No puedo! Tu tierna edad te dicta esas palabras. Serás mujer y comprenderás lo que entre tu padre y tu madre ahora se pasa. Tu padre, el que te dio el ser, no tiene honra, monina. ¡La prenda más estimada, más que la hacienda, más que la vida!... ¡Friolera!	Não posso! A sua tenra idade lhe dita essas palavras. Será mulher e compreenderá o que agora acontece entre o seu pai e a sua mãe. O seu pai, o que lhe deu a vida, não tem honra, menininha. A prenda mais estimada, mais que o governo, mais que a vida!... Friolera!
MANOLITA.-	MANOLITA.-
¡Papitolín, no tengas malas ideas!	Papaizinho, não tenha más ideias!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Me quemo en su infierno!	Eu me queimo no inferno!

MANOLITA.-	MANOLITA.-
¡Papitolín, alégrate!	Papaizinho, alegre-se!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡No puedo!	Não posso!
MANOLITA.-	MANOLITA.-
¡Ríete!	Ria!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡No puedo!	Não posso!
MANOLITA.-	MANOLITA.-
¡Porque no quieres!	Porque você não quer!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Porque no tengo honor!	Porque não tenho honra!
MANOLITA.-	MANOLITA.-
¿Papitolín, te traigo la guitarra para distraerte?	Papaizinho, eu lhe trago o violão para você se distrair?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Para llorar mis penas!	Para chorar as minhas penas!
<i>Manolita trae la guitarra. Don Friolera la saca de su funda de franela verde, y la templea con gesto lacrimatorio, que le estremece el bigote mal teñido. Los ojos de perro, vidriados y mortecinos, se alelan mirando a la niña.</i>	<i>Manolita traz o violão. Dom Friolera o tira de sua bolsa de flanela verde, e o olha com gesto triste, que faz estremecer o seu bigode mal pintado. Os olhos de cachorro, fixos e amortecidos, pasmam olhando a menina.</i>

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Eres la clavellina de mi existencia!	Você é o cravinho de minha existência!
MANOLITA.-	MANOLITA.-
¡Papitolín, cuánto te quiero!	Papaizinho, eu gosto muito de você!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Friolera!	Friolera!
<i>Manolita, repentinamente compungida, besa la mejilla del viejo, que le acaricia la cabeza, y suspira arrugando el pergamino del rostro con una mueca desconsolada.</i>	<i>Manolita, repentinamente compungida, beija a face do velho, que acaricia a sua cabeça, e suspira enrugando o pergaminho do rosto com uma expressão de desânimo.</i>
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Lástima que seas tan niña!	Que pena que você é tão menina!
MANOLITA.-	MANOLITA.-
¡Ya seré grande!	Eu já serei grande!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Yo no lo veré.	Eu não verei.
MANOLITA.-	MANOLITA.-
¡Sí tal!	Claro que sim!
DON FRIOLERA,-	SENHHOR FRIOLERA.-
¿Tú no sabes que me he muerto esta noche? ¡Esta noche me han cantado el gorigori!	Você não sabe que morri esta noite? Esta noite me cantaram um canto fúnebre!
MANOLITA.-	MANOLITA.-
¡Te vas a volver loco, papitolín!	Você vai ficar louco, papaizinho!

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Ya lo estoy!	Eu já estou!
MANOLITA.-	MANOLITA.-
Con la guitarra te distraes.	Diverta-se com o violão.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Se acabó el mundo para este viejo!	O mundo se acabou para este velho!
MANOLITA.-	MANOLLITA.-
Toca <i>El Contrabandista</i> .	Toca <i>O Contrabandista</i> .
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Veré si puedo.	Verei se posso.
<i>Don Friolera recorre la guitarra con una falseta, y rasguea el acompañamiento de una copla, que canta con voz quebrada y jiponcios de mucho estilo.</i>	<i>Dom Friolera toca o violão com uma falseta, e arranha o acompanhamento de uma copla, que canta com voz quebrada e com voz rouca de muito estilo.</i>
COPLA DE DON FRIOLERA.-	COPLA DO DOM FRIOLERA.-
¡Ya se acabó mi ventura!	Já se acabou a minha ventura!
¡Ya se acabó mi consuelo!	Já se acabou o meu consolo!
¡Ya no tengo quien me diga	Já não tenho quem me diga
mi niño, por ti me muerdo!	meu menino, por você eu morro!
<i>En una buharda, por encima de los tejados, aparece la cabeza pelona de Doña Tadea Calderón.</i>	<i>Em uma janela, por cima dos telhados, aparece a cabeça com muito cabelo de Dona Tadea Calderón.</i>

DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
Después del tiberio nocturno, ahora esta juega. ¡Tiene usted a todo el vecindario escandalizado, Señor Teniente!	Depois do escândalo noturno, agora esta folia. O senhor escandalizou toda a vizinhança, Senhor Tenente!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Qué pide el honrado y cabrón vecindario, Doña Tadea?	O quê pede a honrada e cornuda vizinhança, Dona Tadea?
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
Para poner tachas, no es usted el más competente, Don Vihuela.	Para por defeitos, o senhor não é o mais competente, Dom Vihuela.
MANOLITA.-	MANOLITA.-
¡Cotillona!	Foqueira!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Mocosa! Con los ejemplos que recibes no puedes tener otra crianza.	Suja! Com os exemplos que recebe, não pode ter outra criação.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
A usted la cazo yo de un tiro, como a un gorrión. ¡Friolera!	Eu caço a senhora com um tiro, como se fosse uma andorinha. Friolera!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
Yo saco la cara por mi pueblo. Adulterios y licencias, acá solamente ocurren entre familias de ciertos sujetos que vienen rodando la vida... ¡Falta de principios! Mengues y Dengues y Perendengues.	Eu mostro a cara pelo meu povoado. Adulterios e licenças, aqui somente ocorrem entre famílias de certos sujeitos que vêm sem rumbo... Falta de princípios! Aparências e Falsidades e Choros.

<i>Fresca y pomposa, con peinador de muchos lazos, la escoba en la mano y un clavel en el rodete, asoma en el huerto la Señora Tenienta.</i>	<i>Fresca e pomposa, com penteado de muitos laços, a vassoura na mão e um cravo no coque, chega na horta Dona Tenenta.</i>
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿Qué picotea usted, Doña Tadea?	Qual é a sua fofoca, Dona Tadea?
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
Primero son las buenas tardes, Señora Tenienta.	Primeiro diga boa tarde, Dona Tenenta.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Para usted serán buenas.	Para a senhora será boa.
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
Y para usted, pues tiene el bien de la salud.	E para a senhora também, pois tem o bem da saúde.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Para mí son muy negras.	Para mim são muito negras.
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡La compadezco!	Eu me compadeço da senhora!
MANOLITA.-	MANOLITA.-
¡Cotillona!	Foqueira!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Dele usted un revés a esa moña! ¡Eduquéla usted, Señora Tenienta!	Dê-lhe um sopapo nessa menina! Eduque-a, Senhora Tenenta!

DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Disimule usted, Doña Tadea.	Dissimule, Dona Tadea.
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Niños y locos pregonan verdades!	Meninos e loucos pregam verdades!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Chiflado! ¿Es conducta a la noche querer matar a la mujer, y ahora esta juerga?	Desmiolado! A noite quer matar a mulher e agora esta folga?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Halla usted la guitarra desafinada? Voy a templarla, para cantarle a usted una petenera.	A senhora acha que a guitarra está desafinada? Vou afiná-la para cantar uma flamenca para a senhora.
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Insolente!	Insolente!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Ya me saltó la prima.	Já saiu a primeira nota.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Mira si puedes empalmarla, Pascual.	Veja se você pode segura-la, Pasqual.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Voy a verlo. No tiene muy buen avío.	Vou ver. Não tem muito bom avio.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Son dos reales!	São dois reais!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Ya lo sé, Loreta.	Eu já sei, Loreta.

DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Al cabo, son ustedes gente que viene rodando!	No fim, vocês são pessoas que vem rodando pela vida!
<i>Doña Tadea cierra de golpe el ventano, la Tenienta éntrase en la casa con un remangue, y el Teniente rasguea la guitarra con repique de dos dedos en la madera.</i>	<i>Dona Tadea fecha com força a janela, a Tenenta entra na casa com decisão e o Tenente toca o violão com repique de dois dedos na madeira.</i>
COPLA DE DON FRIOLERA.-	COPLA DO DOM FRIOLERA.-
Una bruja al acostarse / se dio sebo a los bigotes, / y apareció a la mañana / comida de los ratones.	Ao dormir, uma bruxa passou sebo nos bigodes, e apareceu de manhã comida pelos ratos.
<i>Doña Tadea abre repentinamente el ventano, al final de la copla, y aparece con un guitarrillo, el perfil aguzado, los ojos encendidos y redondos, de pajarraco. Rasguea y canta con voz de clueca.</i>	<i>A Dona Tadea abre repentinamente a janela no final da copla e aparece com um violãozinho, o perfil aguçado, os olhos acesos e redondos, de pássaro. Toca e canta com voz fraca.</i>
COPLA DE DOÑA TADEA.-	COPLA DA DONA TADEA.-
¡Cuatro cuernos del toro! / ¡Cuatro del ciervo! / ¡Cuatro de mi vecino! / ¡Son doce cuernos!	Quatro cornos do touro! / Quatro do cervo! / Quatro do meu vizinho! / São doze cornos!
<i>Manolita corre por el huerto llenando el delantal de naranjas podres, y vuelve al lado de su padre. Don Friolera deja la guitarra sobre el banquillo, y pone en el ventano el blanco de un pim, pam, pum. Doña Tadea aparece y desaparece.</i>	<i>Manolita corre pelo quintal enchendo o avental de laranjas podres, e volta ao lado de seu pai. Dom Friolera deixa o violão sobre o banquinho, e põe na janela o som de um pim, pam, pum. Dona Tadea aparece e desaparece.</i>
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Grosero!	Grosseiro!

DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Pim!	Pim!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Papanatas!	Tonto!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Pam!	Pam!
DOÑA TADEA.-	DONA TADEA.-
¡Buey!	Touro!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Pum!	Pum!
ESCENA DÉCIMA	DÉCIMA CENA
<i>La garita de los carabineros en la punta del muelle, siempre batida por la bocana de aire. Noche de luceros en el recuadro del ventanillo. Un fondo divino de oro y azul para los aspavientos de un fantoche. DON FRIOLERA se pasea. Tras de su sombra, va y viene el perrillo. Don Friolera mece la cabeza con mucho compás. De pronto se detiene y, cruzando las manos a la espalda, hinca la mirada en el ángulo de sus botas, donde juega "Merlín".</i>	<i>A guarita dos carabineiros na ponta do cais, sempre batida por uma rajada de ar. Noite de luzes no quadrado da janela. Um fundo divino de ouro e azul para os movimentos de um fantoche. DOM FRIOLERA passeia. Atrás de sua sombra, vai e vem o cachorrinho. Don Friolera move a cabeça com muito compasso. De repente pára e cruzando as mãos nas costas, finca o olhar no ângulo de suas botas, onde brinca "Merlim".</i>
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Vamos a ver! ¿No puedes estarte quieto un momento con la borla del rabo?	Vejamos! Você não pode ficar quieto um momento com a borla do rabo?

<p><i>"Merlín" bosteza, y entre los colmillos alarga la lengua blanca, como si se consultase de sus males. Don Friolera le aparta con un signo estrambótico de sabio maniático. El perrillo se levanta en dos patas y hace una escala de ladridos en la segunda octava. Una gracia que le enseñó la Tenienta. Don Friolera siente el alma cubierta de recuerdos: El canario, la gata, la niña, la escoba de Doña Loreta. El guitarreo desafinado de Pachequín. El perfil de bruja de Doña Tadea.</i></p>	<p><i>"Merlim" boceja, e entre os caninos alonga a língua branca, como se pensasse sobre os seus males. Dom Friolera o afasta com um gesto estrambótico de sábio maniático. O cachorrinho se levanta em duas patas e faz uma escala de latidos em segunda oitava. Uma graça que lhe ensinou a Tenenta. Dom Friolera sente a alma coberta de lembranças: O canário, a gata, a menina, a vassoura da Dona Loreta. O violão desafinado de Pachequim. O perfil de bruxa de Dona Tadea.</i></p>
<p>DON FRIOLERA.-</p>	<p>DOM FRIOLERA.-</p>
<p>¡Era feliz! ¡Friolera! ¡Indudablemente era feliz sin haberme enterado! ¡Friolera! ¡Friolera! ¡Friolera! El mundo es engaño y apariencia: Se enteran los mirones, y uno no se entera. ¡Ni de lo bueno ni de lo malo!... ¡Uno nunca se entera! Yo me quejaba de mi suerte, y nada me faltaba. ¡Todo lo tenía dentro de mi jaula! ¿Cuándo me entero? ¡Cuando todo lo pierdo! ¡Cuando nada de aquello me resta! Estas trastadas no pueden ser obra de Dios. Al que las sufre, no puede pedírsele que colabore con el Papa. ¡Friolera! Este tinglado lo gobierna el Infierno. Dios no podría consentir estos dolores. ¡Ni Dios, ni ninguna persona de conciencia! ¡Friolera! ¡Todo lo tenía y no tengo nada! ¿Qué iba ganando con dejarme corito el Padre Eterno? Le estoy dando vueltas, y este cisma no es obra de ninguna cabeza superior. Puede ser</p>	<p>Era feliz! Friolera! Indubitavelmente era feliz e não sabia! Friolera! Friolera! Friolera! O mundo é engano e aparência: Os fofoqueiros sabem de tudo, e quem está na berlinda não o sabe. Nem do bom nem do mal!... Quem está na berlinda nunca fica sabendo! Eu me queixava de minha sorte, e nada me faltava. Eu tinha tudo dentro de minha casa! Quando eu soube? Quando eu perdi tudo! Quando nada daquilo me resta! Estas porcarias não podem ser obra de Deus. Ao que sofre, não se pode pedir que colabore com o Papa. Friolera! Este lugar é governado pelo Inferno. Deus não poderia consentir nestas dores. Nem Deus, nem nenhuma pessoa de consciência! Friolera! Eu tinha tudo e agora não tenho nada! O que o Pai Eterno ganha ao me deixar nu? Penso e penso muito no assunto, e essa</p>

que Dios y Satanás se laven las manos. Toda esta tragedia la armó Doña Tadea Calderón. Con una palabra me echó al cuello la serpiente de los celos. ¡Maldita sea!	cisma não é de nenhuma cabeça superior. Pode ser que Deus e Satanás lavem as mãos. Dona Tadea Calderón armou toda esta tragédia. Com uma palavra me jogou a serpente dos ciúmes no pescoço. Maldita seja!
<i>Entra una ráfaga de viento marino, y se arrebatan las hojas del calendario, colgado en un ángulo. La llama del quinqué se abre en dos cuernos. En la puerta, con la mano ante el ojo de cristal, está el Teniente Rovirosa.</i>	<i>Entra uma brisa de vento marinho, e voam as folhas do calendário, pendente em um ângulo. A chama da lâmpada de mesa se abre em dois cornos. Na porta, com a mão no olho de cristal, está o Tenente Rovirosa.</i>
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
¡Buenas noches, Pascual!	Boa noite, Pasqual!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Buenas!	Boa!
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
¿Muerde ese perrillo?	O cachorrinho morde?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
No tiene esa costumbre.	Não tem esse costume.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Sin embargo, podría usted llamarle.	No entanto, o senhor poderia chamá-lo.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
No hay inconveniente. ¡Ven acá, Merlín!	Não há inconveniente. Vem aqui, Merlim!

<i>Don Friolera da palmadas en una silla. “Merlín” se encarama de un salto y, moviendo la borla del rabo, se acomoda.</i>	<i>Dom Friolera dá palmadas em uma cadeira. “Merlim” dá um salto e, movendo a borla do rabo, se acomoda.</i>
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Me trae un enojoso asunto.	Um assunto desagradável é o que me traz aqui.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Lo adivino.	Eu o adivinho.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Mi visita tiene un carácter a la vez privado y oficial. Un hombre de ciencia le llamaría anfibio. Yo no lo soy, y tampoco me creo autorizado para emplear esos términos.	A minha visita tem um carácter privado e oficial ao mesmo tempo. Um homem de ciências chamaria anfíbio. Eu não o sou, e tampouco me creio autorizado para usar esses termos.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Quiere usted sentarse? Deja esa silla, <i>Merlín</i> .	O senhor quer se sentar? Deixa essa cadeira, <i>Merlim</i> .
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Estoy más tranquilo con que la ocupe el perrito.	Eu fico mais tranquilo se o cachorrinho permanecer na cadeira.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Bueno!	Tudo bem!
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Teniente Astete, un Tribunal compuesto de oficiales me comisiona para conocer los antecedentes del enojoso contratiempo	Tenente Astete, um Tribunal composto de oficiais me comissionou para conhecer os antecedentes do desagradável contratempo

ocurrido entre usted y su señora.	ocorrido entre o senhor e a sua senhora.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
He resuelto no hablar de ese asunto.	Resolvi não falar desse assunto.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
No puede usted contestar en esa forma a mi requerimiento.	O senhor não pode responder dessa forma a meu requerimento.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Pues así contesto.	Pois assim respondo.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Pascual, sea usted razonable.	Pasqual, seja razoável.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
No quiero.	Não quero.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Se expone usted a que los oficiales adoptemos una resolución muy seria.	O senhor se expõe de tal modo que nós, oficiais, adotemos uma resolução muito séria.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Pueden ustedes cantarme el gorigori.	Os senhores podem me cantar o gorigori.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
No adelantemos los sucesos. En la reunión de oficiales se ha acordado que usted solicite el retiro.	Não adiantemos os fatos. Na reunião de oficiais se decidiu que o senhor solicite a aposentadoria.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Y por qué? ¿Porque no tengo honor?	E por quê? Por que não tenho honra?

EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Sobre nuestras decisiones no puedo admitir controversia.	Não posso admitir controvérsia sobre as nossas decisões.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Mis cuernos no son una excepción en la milicia.	Os meus cornos não são uma excessão na milícia.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Respete usted el honor privado de nuestra gloriosa oficialidad.	Respeite a honra privada de nossa gloriosa oficialidade.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Ningún militar está libre de que su señora le engañe. ¡Friolera! En ese respecto, el fuero no hace diferencia de la gente civil, y al más pintado le sale rana la señora.	Nenhum militar está livre de que a sua senhora o engane. Friolera! A esse respeito, o foro não faz diferença com relação aos civis, e ao mais destacado lhe cabe ser corno.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
¡Evidente! ¡Pero se impone no tolerarlo! Los militares nos debemos a la galería.	Evidente! Mas se impõe não tolerá-lo. Os Militares devem se preservar para a fama.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Y sabe usted mi intención oculta? ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!	O senhor sabe a minha intenção oculta? Pim! Pam! Pum!
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
No sea usted guillado y solicite el retiro.	Não seja louco e peça a aposentadoria.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-

¿Usted qué haría en mis circunstancias?	O quê o senhor faria em minhas circunstâncias?
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Si contestase a esa pregunta, contraería una gran responsabilidad.	Se eu respondesse essa pergunta, contrairia uma grande responsabilidade.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Usted lavaría su honor?	O senhor lavaria a sua honra?
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
¡Evidente!	Evidente!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¿Con sangre?	Com sangue?
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
¡Evidente!	Evidente!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Mañana recibirá usted en su casa dos cabezas ensangrentadas.	Amanhã o senhor receberá em sua casa duas cabeças ensanguentadas.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Real y verdaderamente se impone un acto de demencia.	Real e verdadeiramente se impõe um ato de demência.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Y lo tendré!	Eu o terei.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-

¡Chóquela usted, Pascual! Deploro que ese granuja no sea un caballero, porque me da el corazón que le hubiera usted pasado de parte a parte.	De-me a mão, Pasqual! Deploro que esse safado não seja um cavalheiro, porque me dá vontade de que o senhor mate completamente.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Friolera!	Friolera!
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Para mí, los desafíos representan un adelanto en las costumbres sociales. Otros opinan lo contrario, y los condenan como supervivencia del feudalismo. ¡Pero Alemania, pueblo de una superior cultura, sostiene en sus costumbres el duelo! ¡Para usted la desgracia ha sido la mala elección por parte de su señora!	Para mim, os desafios representam um avanço nos costumes sociais. Outros opinam o contrário, e os condenam como sobrevivência do feudalismo. Mas a Alemanha, povo de uma cultura superior, sustenta o duelo nos seus costumes! Para o senhor, a desgraça foi a má escolha por parte da sua senhora!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
La cegó ese pendejo.	Cegou-a esse malvado.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
¡Evidente!	Evidente!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Mañana recibirá usted las dos cabezas.	Amanhã o senhor receberá as duas cabeças.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-

¡Deme usted un abrazo, Pascual! ¡Pulso firme! ¡Ánimo secreto! El Tribunal de Honor, fiado en la palabra de usted, suspenderá toda decisión.	De-me um abraço, Pasqual! Pulso firme! Ânimo secreto! O Tribunal de Honra, confiando na sua palavra, suspenderá toda decisão.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Hágale usted presente mi gratitud.	Faça-lhe presente a minha gratidão.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Será usted complacido en tan honroso deseo.	O senhor nos agradará em tão honroso desejo.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Si hoy tengo perdida la estimación de mis queridos compañeros, espero que pronto me la devolverán.	Se hoje eu tenho perdida a estima de meus queridos companheiros, espero que logo me devolverão.
EL TENIENTE ROVIROSA.-	O TENENTE ROVIROSA.-
Yo también lo espero.	Eu também o espero.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!	Pim! Pam! Pum!
<i>"Merlín" endereza las orejas, y de un salto se arroja a la puerta de la garita, desatado en ladridos, terrible la borla del rabo. Don Friolera gesticula ajeno a los ladridos del faldero, y está, con una mano en el ojo de cristal y otra en el puño de la espada, el Teniente Don Lauro Roviroso.</i>	<i>"Merlim" arruma as orelhas, e com um salto se coloca na porta da guarita, latindo muito, movimentando a borla do rabo. Dom Friolera gesticula alheio aos latidos do cachorrinho de madame, e o Tenente Dom Lauro Roviroso está com uma mão no olho de cristal e outra no punho da espada,.</i>

ESCENA UNDÉCIMA	CENA DÉCIMA PRIMEIRA
<i>Noche estrellada. Fragancia serena de un huerto de naranjos con el claro de luna sobre la tapia. Abre los brazos el pelele en la copa de la higuera. Cantan los grillos y se apagan las luces de algunas ventanas. EL BARBERO, encaramado a un árbol, apunta el tajamar de la nariz acechando una reja vecina en las frondas de otro huerto. DOÑA LORETA, con peinador lleno de lazos, sale a la reja, y el galán saca la figura sobre la copa del árbol, negro y torcido como un espantapájaros.</i>	<i>Noite estrelada. Fragrância serena de uma horta de laranjeiras com o clarão da lua sobre a parede. Abre os braços o fantoche na copa da figueira. Os grilos cantam e se apagam as luzes de algumas janelas. O BARBEIRO, em cima de uma árvore, aponta a saliência do nariz em direção a uma grade vizinha nas folhas de uma horta. DONA LORETA, com penteado cheio de laços, sai pela grade, e o galã aparece na copa da árvore, negro e torcido como um espantalho.</i>
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Pachequín!	Pachequim!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Prenda adorada!	Prenda adorada!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Qué compromiso!	Que encontro!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Te llegó mi mensaje?	Lhe chegou a minha mensagem?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Estoy volada! A mí poco me importa morir, pero me sobrecoge pensar que peligra la vida de un sujeto de las circunstancias de usted, Pachequín.	Estou passada! A mim pouco me importa morrer, mas me assusta pensar que periga a vida de um sujeito de seu quilate, Pachequim.

PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Así habla el amor! Por lo demás, un hombre es como otro, y servidorcito no le teme al Teniente.	Assim fala o amor! Além do mais, um homem é como outro, e eu não temo o Tenente.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Es un sanguinario!	É um sanguinário!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Yo soy alicantino!	Eu sou alicantino!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Ay Pachequín, qué negra estrella! Si tomó una resolución de matarnos, la cumplirá, es muy temoso.	Ai, Pachequim, que má estrela! Decidiu nos matar, o cumprirá, é muito teimoso.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Yo, donde le vea venir frente a mí, le madrugó.	Eu, ao vê-lo aparecer na minha frente, eu me anteciparei.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Y se pierde usted, Pachequín.	E se o senhor perder, Pachequim.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Nada me importa, si salvo la vida de una esposa mártir.	Nada me importa, se salvo a vida de uma esposa mártir.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Mi destino es morir degollada!	O meu destino é morrer degolada!

PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡O de un tiro traidor!...	Ou de um tiro traidor!...
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Lleva una faca.	Ele usa uma faca.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Pues el sujeto que me avisó de andar con cautela le ha visto aceptar un pistolón.	Pois o sujeito que me avisou de andar com cautela, viu-o aceitar um pistolão.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Morir, no me importa.	Morrer, não me importa.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Ahora digo yo lo que me dijeron en cierta ocasión. La vida es muy rica.	Agora digo o que me disseram em certa ocasião. A vida é muito rica.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Cuando hay felicidad, Pachequín.	Quando existe felicidade, Pachequim.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Tu felicidad es ser mi compañera.	A sua felicidade é ser minha companheira.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
No puedo abandonar mi obligación de esposa y madre.	Não posso abandonar a minha obrigação de esposa e mãe.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Eso quiere decir que al considerarme correspondido me equivocaba?	Isso quer dizer que ao me considerar correspondido, me enganava?

DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Usted necesita una mujer sin compromisos.	O senhor precisa de uma mulher sem compromissos.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Loretita, todo nos une!	Loretinha, tudo nos une!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Mi honra nos separa!	A minha honra nos separa!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Y la vida?	E a vida?
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Prefiero la honra a todo!	Prefiro a honra a tudo!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Mujer extraordinaria!	Mulher extraordinária!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Como debo de ser.	Como devo ser.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Mi corazón enamorado no puede consentir que una esposa modelo sufra pena que no merece. Si ese hombre demente se satisface con beberse mi sangre, me avistaré con él. ¡Se la ofreceré en holocausto, a cambio de salvarte!	O meu coração apaixonado não pode permitir que uma esposa modelo sofra pena que não merece. Se esse homem demente se satisfizer com beber o meu sangue, me verei com ele. Eu o oferecerei em holocausto, em troca de salvá-la!

DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Yo soy quien debe morir!	Sou eu quem deve morrer!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Morir o matar, a mi me sale por nada.	Me dá na mesma morrer ou matar.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿Y no vemos más? ¡Ay Pachequín, ésas no son palabras de un hombre que ama!	E não nos vemos mais? Ai Pachequim, essas não são palavras de um homem que ama!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Lo son de un hombre desesperado.	São de um homem desesperado.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡No me sobresaltes! ¿Qué pretendes?	Não me sobresalte! O que pretende?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Que mires de salvar tu vida.	Procure salvar a sua vida.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Dame tú el remedio!	Dê-me você a solução!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¿Acaso no está manifiesto? ¡Pídele alas al amor! ¡Deja ese calabozo, deja esas tinieblas!	Por acaso não está claro? Peça asas ao amor! Deixe esse calabouço, deixe essas nuvens!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-

Calla. ¿Qué hombre eres tú? ¡Si me amas, calla! ¡No me ofusques! ¡Soy una débil mujer enamorada!	Cale a boca. Que homem é você? Se me ama, cale a boca! Não me ofusque! Sou uma frágil mulher apaixonada!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Muéstralo!	Mostre-o.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿Y tú sabes a lo que te obligas? ¿Por ventura lo sabes? ¡Una mujer es una carga muy grande!	E você sabe a que se obriga você? Por acaso o sabe? Uma mulher é uma carga muito grande!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Una mujer, si media amor, es un peso muy dulce!	Uma mulher, se existe amor, é um peso muito doce!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Luego sentirás el empalago.	Logo sentirá o embrulho no estômago.
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Me calumnias!	Você me calunia!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Tu desvío sería para mí una puñalada traidora!	O seu desvio seria para mim uma punhalada traidora!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Juan Pacheco no da esas puñaladas.	Juan Pacheco não dá essas punhaladas.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿No tendrías ese descarte conmigo?	Você não teria essa falta comigo?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-

¡Pídeme el juramento que te satisfaga!	Peça-me o juramento que quiser!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Tirano! ¡Manifiesta claramente el sacrificio que pretendes de esta mujer ciega!	Tirano! Manifeste claramente o sacrifício que pretende desta mulher cega!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Que me sigas! ¡Te conduciré al fin del mundo! Lejos de aquí pasaremos por dos casados.	Que você me siga! Eu a conduzirei ao fim do mundo! Longe daqui passaremos por dois casados.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Tentador, mira mis lágrimas, ya que mirar no sabes en mi corazón! ¡Juan Pacheco, soy madre, no pretendas que abandone al ser de mis entrañas!	Tentador, olhe as minhas lágrimas, já que você não sabe olhar no meu coração! Juan Pacheco, sou mãe, não pretenda que abandone o ser de minhas entranhas!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Concédeme siquiera venir una hora a mi casa. Cumple la promesa que me hiciste. ¡Loretita, has encendido el fuego de un volcán en mi existencia!	Conceda-me pelo menos vir por uma hora a minha casa. Cumpra a promessa que me fez. Loretita, você acendeu o fogo de um vulcão em minha existência!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Hombre fatal, no comprendes que si te sigo, me pierdo para siempre!	Homem fatal, não compreende que se o sigo, me perco para sempre!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡No te retendré!	Não a prenderei!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
Ni me harás tuya.	Nem me fará sua.

PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Por la fuerza no apetezco yo cosa ninguna. ¡Recuerda mis procederes cuando te tuve en mis brazos! Baja al huerto, concédeme al menos hablarte con las manos enlazadas.	Pela força não quero coisa nenhuma. Lembre o que fiz quando a tive em meus braços! Desça ao quintal, conceda-me ao menos lhe falar de mãos dadas.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Ay Pachequín, tú conseguirás perderme!	Ai Pachequim, você fará com que eu me perca!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Concédeme la gracia que te pido!	Conceda-me a graça que lhe peço!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Me pedirías la vida y no sabría negártela, hombre fatal!	Pediria-me a vida e não saberia negá-la, homem fatal!
<i>La Tenienta se retira de la reja y sale al huerto. Se anuncia sobre la arena del sendero, con rumor de enaguas almidonadas. El galán, negro y zancudo, salta del árbol a la tapia lunera, y de la tapia al huerto. Cae, abriendo las aspas de los brazos.</i>	<i>A Tenenta sai pela grade e vai à horta. Se anuncia sobre a arena do caminho, com rumor de anáguas muito engomadas. O galã, negro e com os quadris grandes, pula da árvore à parede lunar, e da parede à horta. Cai, abrindo os braços.</i>
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Tormento!	Tormento!

DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Tirano!	Tirano!
<i>Doña Loreta suspira llevándose las manos a las sienes y el galán la abraza por el talle, bizcando un ojo sobre los perifollos del peinador, por guipar en la vasta amplitud de los senos.</i>	<i>Dona Loreta suspira levando as mãos as têmporas e o galã a abraça pela cintura, piscando um olho sobre os adornos do penteado, ao observar a vasta amplitude dos seios.</i>
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡La cabeza se me vuela!	Estou voando!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Mujer adorada!	Mulher adorada!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Casi no te veo!	Quase não o vejo!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Arrebato de sangre, confusión de nervios, Loretita!	Arrebatamento de sangue, confusão de nervos, Loretinha!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Tendré que sangrarme!	Terei que me sangrar!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Vida mía, me entra un escalofrío de pensar que te pinchen la vena!	Minha vida, tenho calafrios só de pensar que lhe furem a veia!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Zaragatero!	Brincalhão!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-

¡Negrona!	Negrona!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Me pierdes!	Você me perde!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Fea!	Feia!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Déjeme uested, Pachequín!	Deixe-me, Pachequim!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡No puedo!	Não posso!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Pero usted está siempre dispuesto!	Mas o senhor está sempre disposto!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Naturalmente!	Naturalmente!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Qué hombre!	Que homem!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡El propio para tus fuegos!	O próprio para os seus fogos!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-

<p>¡Se engaña usted, Pachequín! Yo soy una mujer apática. Déjeme usted seguir mi suerte. Somos en el querer muy opuestos.</p>	<p>O senhor se engana, Pachequim! Eu sou uma mulher apática. Deixe-me seguir o meu destino. Somos muito opostos no desejo.</p>
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Me enciendes en una llama!	Você me deixa aceso como uma chama!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Calla!... ¡Pasos en la casa y abrir y cerrar de puertas! ¡Estamos perdidos!	Cale a boca!... Há passos na casa e, abrir e fechar de portas! Estamos perdidos!
<i>Espanto y aspavientos. Se desprende del abrazo amoroso y pone atención a los ventalles del huerto. Pachequín, de reojo, mide la tapia y tiende la oreja con el mismo gesto palpitante que Doña Loreta.</i>	<i>Espanto e assombro. Desfazem o abraço amoroso e prestam atenção às janelas da horta. Pachequim, de soslaio, mede a parede e inclina a orelha com o mesmo gesto palpitante que Dona Loreta.</i>
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Me parece que ha sido un sobresalto inmotivado.	Me parece que foi um sobressalto sem motivo.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Calla!	Cale a boca!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡No oigo nada!	Não escuto nada!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡La niña se ha despertado y llora de miedo! ¿No la oyes, tirano? ¿No te conmueve?	A menina despertou e chora de medo! Você não a escuta, tirano? Não se comove?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-

¡Vida mía, temí una tragedia! ¡Ya estaba con el revólver en la mano!	Vida minha, temi uma tragédia! Já estava com o revólver na mão!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Tú me perderás!	Você me perderá!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Si me amas, sígueme!	Se você me ama, siga-me!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿No te conmueve el llanto de ese ángel?	Não o comove o pranto desse anjo?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡El fruto de tus entrañas, y no puedo menos de conmoverme!	O fruto de suas entranhas, e não posso menos de me comover!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¿Y quieres que por seguirte desgarre mi corazón de madre?	E quer que por segui-lo, eu desgarre do meu coração de mãe?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Loretita, no es caso de conflicto entre opuestos deberes. Este nudo gordiano lo corto yo con mi navaja barbera. Tú me sigues y ese ángel nos acompaña, Loreta. Ve por tu hija. ¡Tendrá en mí un padre, como si fuese huérfana!	Loretinha, não é caso de conflito entre opostos deveres. Este nó górdio eu o corto com a minha navalha de barbeiro. Você me segue e esse anjo nos acompanha, Loreta. Vá pela sua filha. Terá em mim um pai, como se fosse órfã!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-

¿Hombre funesto, sabes a lo que te comprometes?	Homem funesto, sabe ao que se compromete?
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡No me hables más! ¡Madre atormentada, ve a por tu hija!	Não me fale mais! Mãe atormentada, vá pela sua filha!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Seré tu sierva!	Serei a sua serva!
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡Corre!	Corre!
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Vuelo!	Voo!
<i>Jamona, repolluda y gachona, con mucho bulle-bulle de las faldas, toda meneos, se aleja por el sendero morisco, blanco de luna y fragante de albahaca y claveles. Pachequín, finchado sobre la pata coja, negro y torcido, abre las aspas de los brazos, bajo el nocturno de luceros.</i>	<i>Velha, pequena, gorda e insinuante, com muito movimento das saias, toda agitada, se afasta pelo caminho mouro, branco de lua e com fragrância de manjeriçao e cravos. Pachequim, parado na perna manca, negro e torcido, abre os braços debaixo do noturno de luzes.</i>
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
¡San Antonio, si no me has dado esposa como es debido, me das una digna compañera!... Te lo agradezco igual, Divino Antonio, y solamente te pido en esta hora salud, y que no me falte trabajo. En adelante tendré que mantener dos bocas más. ¡Son obligaciones de casado! ¡Mírame como tal casado, Divino Antonio! ¡Me hago el cargo de una familia abandonada! ¡Preserva mi vida de malos	Santo Antônio, se não me deu esposa como é devido, me dê uma digna companheira!... Lhe agradeço igualmente, Divino Antônio, e, nesta hora, somente lhe peço saúde e que não me falte trabalho. De agora em diante, terei que manter duas bocas mais. São obrigações de casado! Vê-me como tal casado, Divino Antônio! Faço-me responsável de uma família abandonada!

sucesos, donde se cuentan los acaloramientos de un hombre bárbaro!...	Preserva a minha vida de maus acontecimentos, onde contam as discussões de um homem bárbaro!...
<i>Claro morisco de luna, senderillo perfumado de verbena. Con la moña desnuda en los brazos, sofocada, surge la tarasca. Pachequín abre el compás desigual de las zancas y corre a su encuentro.</i>	<i>Clarão mouro de lua, caminhezinho perfumado de verbena. Com a menina pelada nos braços, sufocada, surge a prostituta. Pachequim abre o compasso desigual das cadeiras e corre a seu encontro.</i>
PACHEQUÍN.-	PACHEQUIM.-
Yo te descargo del dulce peso.	Eu a livro do doce peso.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Gracias!	Obrigada!
Al cambio de brazos, la moña pone los gritos en la luna. El raptor, negro y torcido, escala la tapia. Encaramado, alarga una mano al serpentón de la tarasca. Don Friolera, dando traspiés, irrumpe en el huerto, los pantalones potrosos, el ros sobre una oreja, en la mano un pistolón.	Na troca de braços, a menina grita muito. O raptor, negro e torcido, escala a parede. Dobrado, alonga uma mão a prostituta. Dom Friolera, tropeçando, irrompe na horta, a calça suja, o quepe sobre uma orelha, na mão um pistolão.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Vengaré mi honra! ¡Pelones! ¡Villa de cabrones! ¡Un militar no es un paisano! ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! ¡No me tiembla a mí el pulso! ¡Hecha justicia, me presento a mi Coronel!	Vingarei a minha honra! Miseráveis! Povoado de cornos! Um militar não é um paisano! Pim! Pam! Pum! O meu pulso não treme! Feita a justiça, me apresento a meu Coronel!

<i>Dispara el pistolón, y con un grito los fantoches luneros de la tapia se doblan sobre el otro huerto. Doña Loreta reaparece, los pelos de punta, los brazos levantados.</i>	Dispara o pistolão, e com um grito, os fantoches lunares da parede se dobram sobre o outro quintal. Dona Loreta reaparece, os cabelos espetados, os braços levantados.
DOÑA LORETA.-	DONA LORETA.-
¡Pantera!	Pantera!
<i>Nuevamente se derrumba. Algunas estrellas se esconden asustadas. En su buharda, como una lechuza, acecha Doña Tadea. Y se aleja con una arenga embarullada el fantoche de Otelo.</i>	<i>Novamente cai. Algumas estrelas se escondem assustadas. Na sua janela, como uma coruja, Dona Tadea observa. E o fantoche de Otelo se afasta com um discurso de difícil entendimento.</i>
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Vengué mi honra! ¡Pelones! ¡Villa de cabrones! ¡Un militar no es un paisano!	Vinguei a minha honra! Miseráveis! Povoado de cornos! Um militar não é um paisano!
ESCENA ÚLTIMA	ÚLTIMA CENA
Sala baja con rejas: Esterillas de junco; una mampara verde; legajos sobre la mesa, y sobre el sillón, con funda, el retrato del Rey niño. El CORONEL, DON PANCHO LAMELA, con las gafas de oro en la punta de la nariz, llora enternecido leyendo el folletín de "LA ÉPOCA". La CORONELA, en corsé y falda bajera, escucha la lectura un poco más consolada. Se abre la mampara. Aparece el Teniente DON FRIOLERA, resuena un grito y se cubre el escote con las manos Doña Pepita la Coronela.	Sala baixa com grades: Esteirinhas de junco; um painel verde; papéis sobre a mesa, e sobre a cadeira confortável, com lençol, o retrato do Rei menino. O CORONEL, DOM PANCHO LAMELA, com os óculos de ouro na ponta do nariz, chora enternecido lendo o folhetim "A ÉPOCA". A CORONELA, em sutiã e anágua, escuta a leitura um pouco mais consolada. Abre-se o painel. Aparece o Tenente DOM FRIOLERA, ressoa um grito e Dona Pepita, a Coronela, cobre o decote com as mãos.

EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¡Insolente!	Insolente!
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
¡Cierre usted los ojos, Don Friolera!	Feche os olhos, Dom Friolera!
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¡Cúbrete con el periódico, Pepita!	Cubra-se com o jornal, Pepita!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Hay sangre en mis manos!	Tenho sangue nas mãos!
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
¡Cierre usted los ojos, so pelma!	Feche os olhos, seu tonto!
<i>El Coronel aparta el sillón, y sale al centro de la sala luciendo las zapatillas de terciopelo, bordadas por su señora. Abierto el compás de las piernas, y un dedo alzado, se encara con Don Friolera.</i>	<i>O Coronel afasta a cadeira confortável, e vai ao centro da sala com os chinelos de veludo brilhante, bordados pela sua senhora. Abre as pernas, e um dedo alçado, encara Dom Friolera.</i>
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¡Cuádrese usted!	Sentido!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡A la orden, mi Coronel!	Às suas ordens, meu Coronel!
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¿Quién es usted?	Quem é o senhor?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Teniente Astete, mi Coronel.	Tenente Astete, meu Coronel.

EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¿Con destino en la Ciudadela?	Com destino na Cidadela?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Así es, mi Coronel.	Assim é, meu Coronel.
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¿Ha sido usted llamado?	O senhor foi chamado?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
No, mi Coronel.	Não, meu Coronel.
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¿Qué permiso tiene usted?	Que permissão o senhor tem?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
No tengo permiso, mi Coronel.	Não tenho permissão, meu Coronel.
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¡Pues a su puesto!	Pois vá para o seu posto!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Tengo, urgentemente, que hablar a vucencia.	Urgentemente, tenho que falar com Vossa Senhoria.
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¡Teniente Astete, vuelva usted a su puesto y solicite con arreglo a ordenanza! ¡Y espere usted un arresto!	Tenente Astete, volte a seu posto e solicite um horário com a ordem superior! E espere uma ordem de prisão!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-

<p>¡Envíeme vucencia 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!</p>	<p>Vossa Senhoria, envie-me à prisão, meu Coronel! Venho me entregar! Pim! Pam! Pum! Vinguei a minha honra! O sangue do adultério correu muito! Friolera! Visto o uniforme do Corpo de Carabineiros!</p>
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
<p>¡Que usted deshonor con el feo vicio de la borrachera!</p>	<p>Que o senhor desonra com o feio vício da bebedeira!</p>
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
<p>¡Gotean sangre mis manos!</p>	<p>Pinga sangue das minhas mãos!</p>
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
<p>¡No la veo!</p>	<p>Não vejo!</p>
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
<p>¡Es un hablar figurado, Pancho!</p>	<p>É uma fala figurada, Pancho!</p>
<p><i>El Coronel dirige los ojos a la puerta de escape, donde se asoma la Coronela. Jugando a esconderse, enseña un hombro desnudo, y se encubre el resto del escote con "La Época".</i></p>	<p><i>O Coronel dirige os olhos à porta de escape, aonde aparece a Coronela. Brincando de se esconder, mostra um ombro nu, e cobre o resto do decote com "A Época".</i></p>
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
<p>¡Retírate, Pepita!</p>	<p>Sai, Pepita!</p>
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-

¿A quién mató usted? ¡Dígalo usted de una vez, pelmazo!	Quem o senhor matou? Tonto, diga de uma vez!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Maté a mi señora, por adúltera!	Matei a minha senhora por adúltera!
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
¡Qué horror! ¿No tenían ustedes hijos?	Que horror! Vocês não tinham filhos?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Una huérfana nos queda. Me la represento ahora abrazada al cadáver, y el corazón me duele. El padre, ya lo ve usted, camino de prisiones militares. La madre, mortal, con una bala en la sien.	Uma órfã está viva. Agora a vejo abraçada ao cadáver, e o coração me dói. O pai, a senhora já vê, está a caminho das prisões militares. A mãe, mortal, com uma bala na frente.
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
¿Tú crees esa historia, Pancho?	Você acredita nessa história, Pancho?
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
Empiezo a creerla.	Começo a crer nela.
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
¿No ves la papalina que se gasta?	Não vê a bebedeira?
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¡Retírate, Pepita!	Sai, Pepita!
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
¡Espera!	Espera!
EL CORONEL.-	O CORONEL.-

¡Pepita, te retiras o te recatas mejor con el periódico!	Pepita, ou você sai ou você se protege melhor com o jornal!
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
Si se ve algo, que lo lleven a la plaza.	Se se vê algo, que o levem à praça.
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¡Retírate!	Saia!
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
¡Turco!	Ciumento!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Desde Teniente a General en todos los grados debe morir la esposa que falta a sus deberes!	De Tenente a General, em todos os graus, deve morrer a esposa que falta com os seus deveres!
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
¡Papanatas!	Tonto!
<i>Arroja el periódico al centro de la sala y desaparece con un remangue, batiendo la puerta. El Coronel tose, se cala las gafas y abre el compás de sus chinelas bordadas, alzando y bajando un dedo. Don Friolera, convertido en fantoche matasiete, rígido y cuadrado, la mano en la visera del ros, parece atender con la nariz.</i>	<i>Joga o jornal ao centro da sala e desaparece com um gesto, batendo a porta. O Coronel tosse, põe os óculos e abre o compasso dos seus chinelos bordados, levantando e abaixando um dedo. Dom Friolera, convertido em fantoche matasete, rígido e quadrado, a mão na viseira do quepe, parece acompanhá-lo com o nariz.</i>

EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¿Qué barbaridad ha hecho usted?	Que barbaridade o senhor fez?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Lavé mi honor!	Lavei a minha honra!
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¿No son absurdos del vino?	Não são absurdos do vinho?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡No, mi Coronel!	Não, meu Coronel!
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¿Está usted sin haberlo catado?	O senhor está sóbrio?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
Bebí después, para olvidar... Vengo a entregarme.	Bebi depois para esquecer... Venho me entregar.
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
Teniente Astete, si su declaración es verdad, ha procedido usted como un caballero. Excuso decirle que está interesado en salvarle el honor del Cuerpo. ¡Fúmesese usted ese habano!	Tenente Astete, se a sua declaração é verdadeira, o senhor procedeu como um cavalheiro. Excuso lhe dizer que está interessado em salvar a honra do Corpo. Fume esse charuto!
<i>La Coronela irrumpe en la sala, sofocada, con abanico y bata de lazos. Se derrumba en la mecedora. Enseña una liga.</i>	<i>A Coronela rompe na sala, sufocada, com leque e bata de laços. Atira-se na cadeira de balanço. Mostra uma meia-liga.</i>
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-

¡Qué drama! ¡No mató a la mujer! ¡Mató a la hija!	Que drama! Não matou a mulher! Matou a filha!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Maté a mi mujer! ¡Mi hija es un ángel!	Matei a minha mulher! A minha filha é um anjo!
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
¡Mató a su hija, Pancho!	Matou a sua filha, Pancho!
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¿Ha oído usted, desgraciado?	O senhor ouviu, desgraçado?
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Sepúltate, alma, en los infiernos!	Sepulte-se, alma, nos infernos!
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
Pepita, que le sirvan un vaso de agua.	Pepita, sirva-lhe um copo de água.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Asesinos! ¡Cabrones! ¡Más cabrones que yo! ¡Maté a mi mujer! ¡Mate usted a la suya, mi Coronel! ¡Mátela usted, que también se la pega! ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!	Assassinos! Cornos! Mais cornos que eu! Matei a minha mulher! Mate o senhor a sua, meu Coronel! Mate-a o senhor, que também bate no senhor! Pim! Pam! Pum!
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
¡Idiota!	Idiota!
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¡Teniente Astete, ha perdido usted la cabeza!	Tenente Astete, o senhor perdeu a cabeça!
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
¡Pancho, imponle un correctivo!	Pancho, impõe-lhe uma lição!

EL CORONEL.-	O CORONNEL.-
¡Pepita, la vida de un hijo es algo serio!	Pepita, a vida de um filho é algo sério!
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
¡Qué crimen horrendo!	Que crime horrendo!
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
Teniente Astete, pase usted arrestado al Cuarto de Banderas.	Tenente Astete, vai preso para o Quarto de Bandeiras.
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡Me estoy muriendo! ¿Podría pasar al hospital?	Estou morrendo! Poderia ir ao hospital?
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
¡Puede usted hacerlo!	Pode!
DON FRIOLERA.-	DOM FRIOLERA.-
¡A la orden, mi Coronel!	Às suas ordens, meu Coronel!
EL CORONEL.-	O CORONEL.-
Indudablemente ha perdido la cabeza. Explícate tu, Pepita: ¿Quién te ha contado ese drama?	Indubitavelmente perdeu a cabeça. Explica você, Pepita: Quem lhe contou esse drama?
DOÑA PEPITA.-	DONA PEPITA.-
¡El asistente!	O assistente!
EPÍLOGO	EPÍLOGO
La plaza del mercado en una ciudad blanca, dando vista a la costa de África. Furias del sol, cabrilleos del mar, velas de ámbar, parejas de barcas pesqueras. El ciego pregona romances en la esquina de un colmado, y las rapadas cabezas	A praça do mercado em uma cidade branca, onde se avista à costa da África. Fúrias do sol, ondas pequenas do mar, velas de âmbar, pares de barcas pesqueiras. O cego prega romances na esquina de uma loja de

de los presos asoman en las rejas de la cárcel, un caserón destartalado que había sido convento de franciscanos antes de Mendizábal. El perrillo del ciego alza la pata al arrimo de una valla decorada con desgarrados carteles, postrer recuerdo de las ferias, cuando vino a llevarse los cuartos la María Guerrero.- El Gran Galeoto.- La Pasionaria.- El Nudo Gordiano.- La Desequilibrada	comestíveis, e as carecas dos presos aparecem nas grades da prisão, um casarão descomposto que tinha sido convento de franciscanos antes de Mendizábal. O cachorrinho do cego levanta a pata aproximando-a de uma estaca com velhos anúncios, antiga lembrança das feiras, quando veio a levar os quartos a María Guerrero.- O Grande Galeoto.- A Apaixonada.- O Nó Gordiano.- A Desequilibrada
ROMANCE DEL CIEGO	ROMANCE DO CEGO
En San Fernando del Cabo,	Em São Fernando do Cabo,
perla marina de España,	pérola marinha da Espanha,
residía un oficial	vivia um oficial
con dos cruces pensionadas,	com duas cruces no peito,
recompensa a sus servicios	recompensa a seus serviços
en guarnición y en campaña.	na guarnição e na campanha.
Sin escuchar el consejo	Sem escutar o conselho
de amigos que le apreciaban,	de amigos que lhe queriam bem,
casó con una coqueta,	Casou-se com uma vaidosa,
piedra imán de su desgracia.	pedra íma de sua desgraça.
Al cabo de poco tiempo	Depois de pouco tempo
-el pecado mal se guarda –	- o pecado mal se guarda -
un anónimo le advierte	um bilhete anônimo o adverte
que su esposa le engañaba.	que sua esposa o enganava.

Aquel oficial valiente,	Aquele oficial valente,
mirando en lenguas su fama,	vendo sua má fama nas línguas dos outros,
rasga el papel con las uñas	rasga o papel com as unhas
como una fiera enjaulada,	como uma fera enjaulada,
y echando chispas los ojos,	e colocando fogos nos olhos,
vesubios de sangre humana,	vulções de sangue humano,
en la cintura se esconde	na cintura esconde
un revólver de diez balas.	um revólver de dez balas.
Esperando la ocasión,	Esperando a ocasião,
a su esposa fetejaba,	a sua esposa galanteava,
disimulando con ela	dissimulando com ela
porque no se recelara.	para que ela não se precavesse.
Al cabo de pocos días	Depois de poucos dias
supo que se entrevistaba	soube que ela iria
en casa de una alcahueta	em uma casa de feiticeira
de solteras y casadas.	de solteiras e casadas,
Allí dirige los pasos,	Para lá vai o Tenente,
la puerta encuentra cerrada,	a porta encontra fechada,
salta las tapias del huerto,	pula as paredes da horta,
la vuelta dando a la casa,	dando volta na casa,
y oye pronunciar su nombre	e escuta pronunciar o seu nome
entre risas y soflamas.	entre risadas e brincadeiras.

Sofocando un ronco grito,	Sufocando um rouco grito,
propia pantera de Arabia,	como uma pantera da Arábia,
en astillas, de los gonces,	em hastes dos ossos,
hace saltar la ventana.	pula a janela.
¡Sagrada Virgen María,	Sagrada Virgem Maria,
la voz tiembla en la garganta	a voz treme na garganta
el narrar el espantoso	ao narrar o espantoso
desenlace de este drama!	final deste drama!
Aquel oficial valiente	Aquele oficial valente
su revólver de diez balas	seu revólver de dez balas
dispara ciego de ira	dispara cego de ira
creyendo lavar la mancha	crendo lavar a mancha
de su honor. ¡Ay, no sospecha	de su honra. Aí, não suspeitava
que la sangre derramaba	que o sangue derramado
de su hija Manolita,	era de sua filha Manolita,
pues la madre se acompaña	pois a mãe se acompanha
de la niña, por hacer	da filha, para
salida disimulada,	fugir dissimuladamente,
y el cortejo la tenía	e o cortejo ela tinha
al resguardo de la capa!	resguardando-se na capa de Pachequim!
cuando el valiente oficial	quando o valente oficial
reconoce su desgracia,	reconhece a sua desgraça,

con los ayes de su pecho	com os ais de seu peito
estremece la Alpujarra.	estremece a Alpujarra.
A la mujer y al querido	A mulher e o amado
los degüella con un hacha,	ele degola com um machado,
las cabezas ruedan juntas,	as cabeças rolam juntas,
de los pelos las agarra,	Frioleira as pega pelo cabelo,
y con ellas se presenta	e com elas se apresenta
al general de la plaza.	ao general da praça.
Tiene pena capital	Tem pena capital
el adudlterio en España,	o adultério na Espanha,
y el general Polavieja,	e o General Polavieja,
con arreglo a la Ordenanza,	com mandos na Ordem,
el pecho le condecora	condecora o peito do Dom Friolera
con una cruz pensionada.	com uma cruz pensionada.
En los campos de Melilla	Nos campos de Melilla
hoy prosigue sus hazañas:	hoje, prosseguem as suas façanhas:
él solo mató cien moros	ele conseguiu sozinho matar cem mouros
en una campal batalla.	em uma batalha campal.
Le proclaman nuevo Prim	Proclamam-lhe o novo Prim
las cabilas africanas,	as tribos africanas de Beduínos ou Béberes,
y el que fuera Don Friolera	e o que foi Dom Friolera
en lenguas de la canalla,	nas línguas canalhas,

oye su nombre sonar	escuta o seu nome ser dito
en las lenguas de la Fama.	nas línguas da fama.
El Rey le elige ayudante,	O Rei o elege ajudante,
la Reina le da una banda,	a Rainha lhe dá uma faixa,
la infanta Doña Isabel	a Infanta Dona Isabel
un alfiler de corbata,	um alfinete de gravata,
y dan a luz su retrato	estampam o seu retrato
las Revistas Ilustradas.	as Revistas Ilustradas.
Tras una reja de la cárcel están asomados Don Manolito y Don Estrafalario. Huelga decir que son huéspedes de la trena, por sospechosos de anarquistas, y haber hecho mal de ojo a un burro en la Alpujarra.	Atrás de uma grade da prisão aparecem Dom Manolito e Dom Estrafalario. É preciso dizer que são hóspedes da prisão, por suspeita de serem anarquistas e de ter jogado um feitiço em um burro na Alpujarra.
DON ESTRAFALARIO.- Éste es el contagio, el vil contagio, que baja de la literatura al pueblo.	DOM ESTRAFALARIO.- Este é o contágio, o vil contágio, que vai da literatura ao povo.
DON MANOLITO.- De la mala literatura, Don Estrafalario.	DOM MANOLITO.- Da má literatura, Dom Estrafalario.
DON ESTRAFALARIO.- Toda la literatura es mala.	DOM ESTRAFALARIO.- Toda a literatura é ruim.
DON MANOLITO.- No me opongo.	DOM MANOLITO.- Eu não me oponho.
DON ESTRAFALARIO.- ¡Aún no hemos salido de los Libros de Caballerías!	DOM ESTRAFALARIO.- Ainda não saímos dos Livros de Cavalarias!
DON MANOLITO.- ¿Cree usted que no ha servido de nada Don Quijote?	DOM MANOLITO.- O senhor acha que não serviu de nada o Dom Quixote?

DON ESTRAFALARIO.- Ni Don Quijote, ni las guerras coloniales. ¿No le parece a usted ridícula esa literatura, jactanciosa como si hubiese pasado bajo los bigotes del Káiser?	DOM ESTRAFALARIO.- Nem o Senhor Quixote nem as guerras coloniais. O senhor não acha ridícula essa literatura jactanciosa como se tivesse passado pelos bigodes do Káiser?
DON MANOLITO.- Indudablemente, en la literatura aparecemos como unos bárbaros sanguinarios. Luego se nos trata, y se ve que somos unos borregos.	DOM MANOLITO.- Sem dúvida, na literatura, aparecemos como uns bárbaros sanguinários e todos nos tratam assim, e vêem que somos uns simplórios.
DON ESTRAFALARIO.- ¡Qué lejos de este vil romance aquel paso ingenuo que hemos visto en la raya de Portugal! ¡Qué lejos aquel sentido malicioso y popular! ¿Recuerda usted lo que entonces le dije?	DOM ESTRAFALARIO.- Que distante deste vil romance aquela peça ingênuo que vimos na fronteira de Portugal! Que distante esse está daquele sentido malicioso e popular! O senhor se recorda do que lhe disse na ocasião?
DON MANOLITO.- ¡Me dijo usted tantas cosas!	DOM MANOLITO.- O senhor me disse tantas coisas!
DON ESTRAFALARIO.- ¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel!	DOM ESTRAFALARIO.- Somente os bonecos do Compadre Fidel podem nos regenerar!
DON MANOLITO.- ¡Con decoraciones de Orbaneja! ¡Ya me acuerdo!	DOM MANOLITO.- Com decorações de Orbaneja! Já me lembrei!
DON ESTRAFALARIO.- Don Manolito, gástese usted una perra y compre el romance del ciego.	DOM ESTRAFALARIO.- Dom Manolito, gaste cinco centavos seus e compre o romance do cego.
DON MANOLITO.- ¿Para qué?	DOM MANOLITO.- Para quê?
DON ESTRAFALARIO.- ¡Infeliz, para quemarlo!	DOM ESTRAFALARIO.- Infeliz, para queimá-lo.

2 OS PRECEDENTES DOS ESPERPENTOS

2.1 A VIDA DE RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN

Valle-Inclán nasce no povoado de Villanueva de Arosa, província de Pontevedra¹. É um povoado de pescadores e camponeses. É o segundo filho do escritor e marinheiro Ramón del Valle Bermúdez e da dona de casa Dolores de la Peña y Montenegro. Seus pais têm ascendência nobre e o pai é amigo da escritora espanhola Rosalía de Castro. O seu sobrenome artístico vem de um antepassado paterno, que é Francisco del Valle-Inclán. O seu nome de batismo é Ramón José Simón Valle y Peña. Esse nome só aparece nos documentos de batismo e de casamento. O mais comum e que o próprio autor adota é Ramón María del Valle-Inclán. Quando criança, tem acesso a duas ótimas bibliotecas: a do pai, na qual entra em contato com os clássicos espanhóis e as obras românticas do momento, e a do seu professor de Francês e Latim Jesús Muruáis, na qual observa os clássicos franceses e ingleses. Em 1895, começa o curso de Direito na Universidade de Santiago de Compostela a contragosto e por uma imposição de seu pai. Tem resultados regulares, dado que não gosta de nenhum curso universitário. Desde pequeno, já é apaixonado pela literatura.

Começa a sua atividade literária em 1898 com textos escritos para uma revista e um jornal. Participa ativamente da vida jornalística da cidade de Santiago de Compostela. Em 14 de outubro de 1890, morre o seu pai e Valle-Inclán se vê livre do compromisso de estudar Direito. Deixa o curso tendo chegado só até o terceiro semestre e volta ao seu povoado natal. Fica pouco tempo lá e retorna a Madri, onde permanece por dois anos. Em 1892, viaja, pela primeira vez, à América, vai ao México. Permanece lá um ano e colabora com textos em alguns jornais. Mora nas cidades de Veracruz e Cidade do México. Em seguida, Valle-Inclán passa três anos na cidade de Pontevedra, Espanha. Volta, então, a Madri. Na capital, participa de muitas reuniões culturais nos cafés da época, nos quais conhece muitos artistas, como os escritores Alejandro Sawa e Pío Baroja. Como consequência, para muitos críticos, o protagonista Máximo Estrella do esperpento valle-inclaniano *Luces de bohemia* (2001 [1921]) representa Alejandro Sawa. Nesse período,

¹ Para essa seção, as referências são: FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Pamplona: Ugoiti Editores Sociedad Limitada, 2007 e GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 2007. Em todas as obras as que faremos referência, colocaremos, primeiro, a data da publicação que utilizamos e, depois, a data da primeira publicação, quando possível.

participa, em obras teatrais, como ator e diretor, escritor, cenógrafo, adaptador, tradutor e produtor. Apoia a independência de Cuba, que ocorre em 1898².

Valle-Inclán não admite ser contrariado e sempre discute veementemente sobre questões várias nos cafés os quais frequenta. Em uma dessas discussões, em 1899, agride o jornalista Manuel Bueno Bengoechea e é agredido por ele. O escritor recebe uma bengalada no braço de tal maneira que o quebra e fere fortemente. A ferida gangrena e lhe amputam o braço alguns dias depois. Valle-Inclán desculpa o seu agressor passadas algumas semanas quando o encontra e lhe estende a mão em sinal de reconciliação. Entretanto, a falta do braço esquerdo faz com que termine com as suas ilusões de seguir sendo ator. Nesse mesmo ano de 1899, continua escrevendo textos para várias revistas literárias e conhece o grande autor nicaraguense Rubén Darío, em Madri. Os dois começam uma sincera e profunda amizade. No começo do século XX, continua vivendo na capital espanhola e encontra, em um teatro, a sua futura esposa, a atriz Josefa María Ángela Blanco Tejerina. Eles se casam em 1907, em Madri, e têm seis filhos, dos quais cinco faleceram. Valle-Inclán segue com a sua produção teatral e literária.

Em 1909, morre o seu amigo Alejandro Sawa. Em 1910, acompanha a esposa em uma turnê teatral pela América Hispânica e aproveita para dar algumas conferências sobre literatura espanhola em alguns países. Rubén Darío volta à Nicarágua em 1914 e falece lá dois anos depois. Começa, em 1914, a Primeira Grande Guerra e Valle-Inclán apoia os aliados. É convidado pelo governo francês a visitar algumas frentes de batalha e aceita o convite. Aproveita para ser correspondente de guerra do Jornal *El Imparcial*³ em 1916. Encabeça um manifesto europeu de adesão às nações aliadas. Começa a dar aulas no Curso Estética de las Bellas Artes na Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madri. Renuncia ao

² A Geração de 98 foi um movimento literário espanhol do fim do século XIX e começo do XX que discutia a crise espanhola da época e, tentava propor soluções para sair dela. Alguns autores tinham um ar saudosista do período em que a Espanha dividia o mundo conhecido com Portugal. Esse movimento literário nasce em consonância com a perda oficial de Cuba, Filipinas, Porto Rico e Ilhas Guam aos Estados Unidos em 1898, episódio conhecido como o Desastre de 98, que gerou grande despertar de consciência da crise política, social, econômica e histórica da Espanha. As preocupações sociais, políticas e econômicas formuladas pelos intelectuais regeneracionistas, como Joaquín Costa Martínez, influenciaram o pensamento dessa geração literária. Em sua juventude, os escritores de tal geração também foram influenciados pelas ideias socialistas e anarquistas, como Miguel de Unamuno, em relação à primeira e Ramiro de Maeztu, quanto à segunda. No caso de Valle-Inclán, parece que sua inclinação ao anarquismo se deu no momento de maturidade, ao contrário dos demais escritores. O gênero literário mais praticado por seus membros era a prosa. Ver DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho* – una introducción a la literatura española del siglo XX. Madri: Espasa-Calpe S. A., 1951.

³ O Jornal *El imparcial* foi uma publicação espanhola madrilhena de 1867 a 1933, de cunho liberal. Ver ZARATE, Martha. *Emilia Pardo Bazán's articles in 'La nación', 'El imparcial' and 'La época': A bibliographic guide*. Maryland: UPA, 2002.

cargo em novembro de 1919. A sua saúde começa a fraquejar e fica mais conversando com os amigos do que executando qualquer outra atividade.

Em 1921, a convite do presidente mexicano Álvaro Obregón, viaja, nesse mesmo ano, ao país latino-americano para celebrar o centenário de independência e entra em contato com o escritor mexicano Alfonso Reyes Ochoa. Depois, passeia por Havana e Nova Iorque. Chega à Galícia, Espanha, no fim do ano de 1921. No ano seguinte, volta a viver em Madri. A partir de 1924, torna pública a sua oposição à ditadura espanhola de Miguel Primo de Rivera y Orbaneja em vários lugares do país, fato que lhe ocasiona algumas detenções. Em 1928, consegue um contrato editorial com a Compañía Iberoamericana de Publicaciones, que o paga muito bem pelos seus direitos autorais. Em 1931, o ditador cai e a editora fecha. Valle-Inclán fica sem o pagamento mensal a que teria direito. Candidata-se a deputado, por La Coruña, pelo Partido Republicano Radical, porém não se elege. Nesse mesmo ano, o governo republicano o nomeia Conservador Geral do Patrimônio Artístico Nacional e diretor do Museo de Aranjuez. No ano seguinte, se demite dos cargos por causa de discussões profissionais, as quais são motivadas por seu temperamento forte. No ano posterior, funda a Associação de Amigos da União Soviética em apoio ao socialismo praticado naquele país e é condenado por muitos espanhóis. Nesse ano de 1933, a sua esposa lhe pede o divórcio e uma quantia alta de pensão, o que revolta o autor. Os dois se divorciam e Valle-Inclán fica com os três filhos intermediários dos seis que tem. É eleito diretor da Academia Española de Bellas Artes de Roma e vai para a Itália com seus três filhos. Em 1935, regressa a Santiago de Compostela para um tratamento radioterápico. Morre em 5 de janeiro de 1936.

2.2 OS DRAMAS VALLE-INCLANIANOS

Valle-Inclán escreveu mais de cem obras em prosa, dentre as quais as mais conhecidas são as quatro intituladas *Sonata de otoño* (1950 [1902]), *Sonata de invierno* (1950 [1905]), *Sonata de primavera* (1949 [1904]) e *Sonata de estío* (1949 [1903]), nas quais se tornam célebres os amores e as aventuras do Marqués de Bradomín. Essas obras são escritas nos primeiros anos do século XX. Entre as obras em prosa, estão romances, relatos de guerra, crônicas jornalísticas, traduções de obras literárias, entre outros gêneros. Também merece atenção a sua obra *La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales* (1974 [1916]), na qual observamos que Valle-Inclán discute literatura e filosofia por meio da visão que o autor tem desses mundos teóricos. A sua produção em poesia é pequena e se resume à trilogia *Claves*

líricas (1964 [1930]), em que há as obras: *Aromas de leyenda* (1907), *El pasajero* (1920) e *La pipa del Kif* (1919). Essas obras são escritas em anos diferentes e reunidas pelo autor em uma trilogia em 1930. Nessa trilogia, pontuamos que Valle-Inclán mostra uma grande habilidade na versificação e na rima em evocação de sua Galícia. Escreve trinta e sete obras de teatro, cujo o ápice são os esperpentos, os quais vamos analisar adiante.

Como Valle-Inclán escreveu muitas obras dramáticas e como esta é a parte principal de sua poética, vamos nos concentrar na descrição de seu teatro. Summer Greenfield, em *Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, corrobora com a nossa visão quando afirma sobre o teatro valle-inclaniano: “[...] muestra mayor constancia a lo largo de su trayectoria literaria. [...]” (GREENFIELD, 1990 [1972], p.15-16)⁴. Nessa introdução, escolhemos John Lyon, em *The theatre of Valle-Inclán* (2009), para dar-nos uma visão geral da dramaturgia valle-inclaniana, pois é um nome respeitável dentro dos estudos valle-inclanianos internacionais. Porém, escolhemos Francisco Ruiz Ramón, com *Historia del teatro español – siglo XX* (2001), para oferecer-nos uma visão detalhada da mesma dramaturgia, visto que, como afirma o próprio Lyon sobre a sua crítica do teatro desse autor:

Without an extended analysis of Valle’s development as a dramatist and a closer examination of individual plays, it is perhaps rash to draw any conclusions about his dramatic method. Such conclusions should, of course, take account of the different types of play that Valle wrote, notably the differences between his verse and prose theatre (LYON, 2009, p.151)⁵.

Lyon defende que há duas correntes sobre a cenificação das obras valle-inclanianas. A primeira postula que essas obras podem ser cenificadas e a segunda suporta que as mesmas obras só podem ser lidas, ou seja, correspondem à famosa expressão “teatro para leer”. Entre os autores dessa segunda corrente, nos quais estão os que estudam literatura propriamente dita, Lyon destaca Antonio Risco e Ramón José Sender Garcés. Segundo Lyon, esses dois autores concordam que as cenas das peças valle-inclanianas são de natureza dramática e estática, porque defendem que existe uma falta de continuação dinâmica entre as imagens. Logo, não são cenas teatrais reais nem cinematográficas. Lyon não concorda com eles, pois escreve que algumas peças do autor galego já foram apresentadas com sucesso como *Divinas palabras – tragicomedia de aldea* (2011 [1921]) no Teatro Español, em 1961, e, no Teatro María Guerrero, *Águila de blasón* (2000 [1907]), em 1965, *La cabeza del Bautista* (1968 [1924]), *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1944

⁴ Tradução livre: [...] mostra maior constância ao longo de sua trajetória. [...]

⁵ Tradução livre: Sem uma análise extensiva do desenvolvimento valle-inclaniano como dramaturgo e um considerável exame de cada uma de suas peças, talvez, seja precipitado estabelecer qualquer conclusão sobre o seu método de trabalho dramático. Claro que essa conclusão deve considerar os diferentes tipos de peça que Valle escreveu, principalmente, as diferenças entre o seu teatro em verso e em prosa.

[1920]) e *La rosa de papel* (1968 [1924]), todas em 1967. Segundo Lyon, essas cenificações se basearam nas obras literárias dramáticas valle-inclanianas de mesmo título e essas, por sua vez, são excelente material para realizar peças teatrais. Vale ressaltar que em *Historia de la literatura española* (1994), no volume dedicado ao século XX, Jacques Fressard (apud CANAVAGGIO, 1994) cita que a obra do autor galego *El yermo de las almas* (1944 [1908]) é encenada pela diretora e atriz teatral Margarita Xirgu, em 1915, e a obra *La cabeza del Bautista* (1968 [1924]) é encenada pela Companhia López Alarcón, em 1924, entre outras. Lyon comenta que a teoria dramática de nosso autor de estudo é pensada e escrita pelo próprio, e está espalhada por obras literárias dele, jornais, entrevistas feitas com ele e entre os seus pensamentos, como em *La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales*. Defende que Valle-Inclán é mais um leitor criativo que teórico literário, visto que nunca sistematiza fortemente a sua teoria, que é altamente individualizada e consciente. Lyon revela que Valle-Inclán desdenha do teatro comercial, acha que alguns atores da época são incompetentes e pensa que o público da época não tem bom gosto. Logo, está convicto de que o seu teatro não é para aquela época e sim para o futuro. Na análise do esperpento *Los cuernos de Don Friolera* (1968 [1921])⁶, vamos ver que Valle-Inclán é um grande crítico artístico, pois, se ele critica os atores espanhóis, também critica os autores.

Para Lyon, o referido autor espanhol começa a escrever obras dramáticas inspirado no Naturalismo⁷ de Benito Pérez Galdós, com foco em problemas individuais, porém, rapidamente, percebe a limitação desse movimento literário. Portanto, Lyon cita que Valle-Inclán começa um teatro baseado nos cinco sentidos, os quais aquele chama de Incitações Estéticas, com uma comunicação coletiva e não individualizada, como faz no começo de sua carreira. Lyon defende uma harmonia de impacto emocional, na qual o movimento, a cor e o tom estão fundidos no teatro valle-inclaniano. Valle-Inclán resume a sua técnica como cenários e gritos, que são os estímulos visuais e auditivos, respectivamente⁸. Segundo Lyon, dramas de Valle-Inclán são construídos por meio de uma sucessão de imagens visuais encadeadas em uma sequência narrativa, porém cada imagem é uma unidade dramática com situações dialogais próprias oriundas somente dela mesma. Lyon postula que essas situações invocam gestos, movimentos e relações espaciais. De acordo com ele, Valle-Inclán também aposta em novos significados para os vocábulos já existentes por meio da pronúncia. Em *La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales*, Valle-Inclán cita que: “La suprema belleza de las palabras sólo se revela perdido el significado con que nacen, en el

⁶ Essa edição é a que vamos utilizar em nossa análise.

⁷ O Naturalismo foi um movimento literário que ocorreu na Espanha no fim do século XIX. Um de seus principais autores foi Benito Pérez Galdós.

⁸ Apud LYON, John. *The theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 204-211.

goce de su esencia musical, cuando la voz humana, por virtud del tono, vuelve a infundirles toda su ideología.” (VALLE-INCLÁN, 1974, p.60)⁹. Portanto, Lyon sustenta que Valle-Inclán tem uma linguagem própria, que apresenta vários tipos de emoções, estímulos imaginativos, principalmente baseados no ritmo da fala popular da Espanha do começo do século XX. Essa linguagem também se apoia em aspectos não humanos, como o som de objetos e de animais. Esses aspectos são denominados como Recursos de Presença por Lyon e contribuem para a dramaticidade da obra.

Ele afirma que Valle-Inclán é um antecessor do Teatro do Absurdo¹⁰ porque é um dos primeiros autores a apresentar obras dramáticas tragicômicas no século XX. Segundo Lyon, é uma nova configuração do trágico com o cômico em uma nova verdade sobre o mundo real. Também mistura o horroroso com o burlesco. A tensão dramática é a resultante dessas misturas. As semelhanças entre as obras dramáticas valle-inclanianas e as dos dramaturgos europeus adeptos de um teatro não racional nem analítico nem representacional, como Alfred Jarry, Antonin Artaud e Michel de Ghelderode, aparecem nas obras absurdas dos dramaturgos da década de cinquenta do século XX. Nesse sentido, Ruiz Ramón defende que a obra teatral valle-inclaniana é uma novidade, uma originalidade formal e conteudística no cenário teatral espanhol do século XX, e serve de base para o teatro espanhol posterior.

Para Ruiz Ramón, a obra dramática de Valle-Inclán começa com *Cenizas* (1944 [1899]), que, depois, receberá o título de *El yermo de las almas*, e termina com *Sacrilegio* (1968 [1927]) e *La hija del capitán* (1968 [1927]), essa está na Trilogia *Martes de Carnaval*. Nesse período, o autor produz dramas de maneira entrecruzada e paralela, e, por isso, decidimos seguir a ideia de Ruiz Ramón de comentar a sua obra por similaridades temáticas e estilísticas, sem que o fator cronológico fosse primordial. Em um primeiro momento, Ruiz Ramón identifica que os dramas valle-inclanianos adotam uma ou duas das seguintes direções: a da farsa e/ou a do mito. Essa direção é muito espelhada na Galícia. A farsa é muito corporizada no século XVIII. Entretanto, ambas são reorganizadas pela visão do autor das

⁹ Tradução livre: A suprema beleza das palavras só se revela quando essas perdem o significado natal, no gozo de sua essência musical, quando, pela virtude do tom, a voz humana lhes devolve toda a sua ideologia.

¹⁰ O teatro do absurdo tem como um de seus principais expoentes Martin Esslin. Em *O teatro do absurdo* (1968 [1961]), Esslin defende que o Teatro do Absurdo revela a ininteligibilidade do mundo moderno pelo seu habitante humano, assim como, a nosso ver, o mundo dos esperpentos, no qual a realidade está deformada e é subvertida por Valle-Inclán a todo momento. Pensamos em outra similaridade entre os esperpentos e o Teatro do Absurdo, que é a presença marcante do grotesco, que provém de uma realidade tragicômica. Trataremos desses dois aspectos ao longo de nossa dissertação. Para Esslin, os expoentes desse Teatro do Absurdo são Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet e Samuel Beckett. Efetivamente, Esslin certifica os esperpentos como um antecedente das peças do Teatro do Absurdo.

maneiras mais diferentes possíveis e que serão comentadas a seguir. Em primeiro lugar, Ruiz Ramón observa que a Galícia real serve como base de configuração de uma imagem humana e mundana. Essa imagem é mitificada e desmitificada por Valle-Inclán. A Galícia e o passado organizam uma nova visão de mundo que o autor nos propõe por contraste com eles mesmos, ou seja, em contraste com aquela região espanhola e o tempo. Ruiz Ramón cita como exemplos que as relações sexuais, o mal, a irracionalidade, entre outros aspectos humanos e mundanos, estão em constante liberdade nas obras valle-inclanianas e são vistos como aspectos normais da realidade de suas personagens. Vamos seguir a proposta de Ruiz Ramón e dividiremos a exposição do teatro de nosso autor em teatro mítico, farsico e outros dramas, nos quais nem a farsa, nem o mito, nem o esperpento domina por completo. Além, é claro, do ciclo esperpêntico, que será analisado pormenorizadamente adiante.

2.2.1 O ciclo dramático mítico

Ruiz Ramón considera que esse ciclo valle-inclânico se compõe das *Comedias bárbaras* (2000), *El embrujado* (1968) e *Divinas palabras* – tragicomedia de aldea. As *Comedias bárbaras* é uma trilogia composta por *Cara de plata* (1922), *Águila de blasón* (1907) e *Romance de lobos* (1907). Essa é a sequência lógica da série, portanto, como já dissemos, não é adequado estudar a dramaturgia valle-inclânica pelo aspecto cronológico. De acordo com Ruiz Ramón, a técnica e a estrutura dramáticas são mais perfeitas e complexas nessa sequência que coloca, entretanto, em seu conjunto, *Comedias bárbaras* tem uma unidade temática. Ruiz Ramón afirma que, com *Cara de plata*, a trilogia apresenta uma grande harmonia estrutural e uma robusta significação. Ele escreve que, nessa trilogia, Valle-Inclán apresenta um final de mundo dominado pelo Diabo e pela Morte. Essa imagem fatalista é a principal imagem dramática da trilogia. *Cara de plata* apresenta muitas cenas violentas e o seu protagonista é Don Juan Manuel de Montenegro, como nas outras duas obras da trilogia. Segundo Ruiz Ramón, ele é o centro de três núcleos conflituosos que se baseiam no sacrilégio, na soberba e na luxúria. Ruiz Ramón defende que ele é o “herói” que tenta manter a importância e a vivacidade de uma sociedade tradicional espanhola com valores e pulsões absolutos e inquestionáveis. Ele representa a agonizante Espanha caduca e feudal, com valores primitivos e bárbaros, logo, a denominação “comedias bárbaras”. O protagonista se rivaliza com os seus filhos modernos, bandidos e materialistas, que só pensam na herança da mãe. O bem e o mal são apenas detalhes de uma vida pautada pela irracionalidade e pela animalidade dos homens tradicionais espanhóis, que são vistas como fatais para esses homens e o seu mundo rural, pobre e atrasado em relação às outras nações europeias. *Águila de blasón* é a primeira obra da trilogia a ser escrita. Ruiz Ramón defende que as suas personagens apresentam os impulsos

elementares do homem nesse mundo no qual a moral e a psicologia não têm espaço. As personagens são da forma que são porque nasceram assim e vão morrer assim. A Galícia é o espaço geral mítico e ficcional da trilogia em um aspecto livre e aberto. A linguagem dramática engloba símbolos, sentenças e metáforas de uma maneira ritualística. De acordo com Ruiz Ramón, em *Romance de lobos*, Valle-Inclán anuncia a futura morte de Doña María, a esposa de Don Juan Manuel, pela noturna ronda da Santa Compañía, que é formada de bruxas e fantasmas. Essa organização noturna mostra a união dos homens com o mal, a morte, o pecado e o sangue. Na última cena da trilogia, Don Juan Manuel morre nas mãos de seus próprios filhos interesseiros. Para Ruiz Ramón, essa trilogia é composta por tragédias populares líricas que antecipam as de Federico García Lorca.

El embrujado tem como subtítulo Tragedia de tierras de Salnés. Depois de alguns anos, Valle-Inclán inclui a obra junto com outras quatro na coleção *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Segundo Ruiz Ramón, o mundo dramático de *El embrujado* é o mesmo das *Comedias bárbaras*. O cego de Gondar é um velho mendigo, que tem a função de personagem-coro ou personagem-emissário, que leva e traz notícias com comentários para as pessoas, como se fosse um narrador de ações não cenificadas, fato que não ocorre nas *Comedias bárbaras*. Logo, Ruiz Ramón observa que ele serve de ponte entre as ações cenificadas e as não cenificadas. Na obra, a luxúria, a avaréza e a fatalidade estão presentes. A vítima é um garoto, que simboliza a inocência. Os antagonistas são Rosa Galans e Don Pedro Bolaño. O embruxado é Anxelo, um ex-amante de Galans, a qual quer obter riqueza utilizando o seu filho. Entretanto, para Ruiz Ramón, a grande protagonista é a Morte, que vence sobre tudo e todos, porque não há amor na obra. A ação principal se concentra só em dois lugares: a casa de Don Pedro e uma paisagem com um rio, por meio de cenas rápidas, com várias ações secundárias, como em *Divinas palabras* – tragicomédia de aldea.

A ação de *Divinas palabras* - tragicomédia de aldea - se baseia em Laureaniño, el Idiota, que é um anão hidrocefalo e que tem uma carreta. De acordo com Ruiz Ramón, o começo da obra, a sua terrível e grotesca morte une e move as cenas dela. A crueldade da morte é acrescentada à feroz disputa pelas personagens para ver quem se apodera da carreta. Contudo, no final, existe uma profunda piedade das personagens, tanto que temos a cena grotesca da esposa ultrajada, nua e adúltera, que, em frente a um público e a uma igreja, é perdoada pelo marido, que profere as divinas palavras em Latim. Ruiz Ramón considera que a razão não interfere nos sentimentos das personagens, visto que são pessoas pobres, simples e que vivem na zona rural da Espanha, em uma Galícia mítica. O final da obra é uma verdadeira catarse: Valle-Inclán quer

mostrar o poder que a palavra e a Igreja Católica têm na Espanha atrasada e pobre daquela década.

2.2.2 O ciclo dramático fársico

De acordo com Ruiz Ramón, esse ciclo é constituído por quatro obras: *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1944 [1909]), *La marquesa Rosalinda: farsa sentimental e grotesca* (1944 [1912]), *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1944 [1920]) e *Farsa e licencia de la reina castiza* (1944 [1920]). A primeira obra é uma fábula. Ruiz Ramón observa que algumas personagens provêm do mundo cervantino, como Micomicón, outras de tipo teatral, como o Bravo Espadián, famoso no teatro do século XVI. Valle-Inclán deforma alguns valores tradicionais e seus tipos representativos, como a milícia e o militar, tanto como a tradição mesma, reduzindo-a a um absurdo e cruel agir humano sem sentido real. Para Ruiz Ramón, essa obra é uma farsa parcialmente inspirada na literatura dos Irmãos Grimm. Segundo ele, em uma interpretação mais profunda da obra, é uma crítica ao Rei Alfonso XIII e ao General Miguel Primo de Rivera y Orbaneja¹¹ por meio das caricaturas das personagens: o Rei Micomicón e o General Fierabrás, respectivamente.

A partir de *La marquesa Rosalinda: farsa sentimental y grotesca*, Valle-Inclán substitui a prosa pelo verso em suas farsas. De acordo com Ruiz Ramón, essa obra é, de fato, uma farsa grotesca e sentimental, com elementos dramáticos do Teatro de Marionetes, do Entremês e da Comedia dell'Arte. O grotesco e o sentimental se misturam e se confrontam durante toda a obra, o que lhe confere uma característica tragicômica. O espaço é modernista e do século XVIII, com matizes irônicos. Valle-Inclán opõe o tom grave ibérico ao frívolo francês. Ruiz Ramón sustenta que Valle-Inclán subverte aspectos do Modernismo Espanhol¹², como o símbolo rubeniano do cisne, em um adeus ao referido movimento.

A *Farsa italiana de la enamorada del rey* apresenta dois espaços bem marcados, a saber, uma corte modernista do século XVIII e um comércio cervantino, os quais representam

¹¹ Esse general governou a Espanha de 1923 a 1930. O referido rei ficou no aguardo para, no momento certo, retornar ao poder, fato que nunca ocorreu, porque depois da ditadura, houve a segunda república espanhola de 1931 a 1936 e o rei teve que fugir. Ver SEBE BOM MEIHY, José Carlos; BERTOLLI FILHO, Claudio. *A guerra civil espanhola*. São Paulo: Ática, 1986.

¹² O Modernismo foi um movimento literário que ocorreu no começo do século XX na Espanha por influência do Modernismo Hispano-americano, principalmente nas figuras de José Martí e Rubén Darío. Foi um movimento principalmente poético e que tinha como característica marcante a busca da beleza por meio de uma linguagem refinada. Dois dos maiores expoentes espanhóis foram Jacinto Benavente e Manuel Machado. Ver DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho – una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madri: Espasa-Calpe S. A., 1951.

a realeza e o povo, respectivamente. Reúne várias personagens já conhecidas de seu público. Apresenta um equilíbrio entre poesia e farsa. Ruiz Ramón escreve que quem une os dois mundos, o da realeza e o do povo, é o artista Lotar, que representa a arte. Para Ruiz Ramón, há um grande contraste entre o grotesco e o sentimental. A corte é caricaturizada por meio de uma esperpentização, na qual sobressaem os valores negativos da Espanha da época em questão. Mari-Justina, representante do povoado ingênuo, é apaixonada pelo Rey Carlino. Viu-o uma vez, a distância, em uma caçada, e se apaixonou. É um amor idealizado, que é ridicularizado pelo autor. O rei, que é grotesco segundo as suas descrições nas rubricas, sabe desse amor e tem consciência de sua fragilidade como sentimento humano da pobre para com ele. Logo, para Ruiz Ramón, o caráter grotesco da obra não se completa, o que aconteceria se o rei aceitasse o amor de Mari-Justina.

De acordo com Ruiz Ramón, em *Farsa y licencia de la reina castiza*, o aspecto grotesco é o grande protagonista em todos os níveis dramáticos. O alvo de críticas é a verdadeira Rainha Isabel II. Trata-se da vida burlesca de sua corte. Existem muitas gírias madrilenhas, o que leva alguns críticos a considerarem a linguagem como grosseira e popular, porém, veremos que será essa mesma linguagem que se tornará culta nos esperpentos. Segundo Ruiz Ramón, essa linguagem popular representa o mundo degradado que o autor nos apresenta nessa farsa, pois tanto a monarquia como a população estão degradadas. Essa obra é considerada por Ruiz Ramón como uma obra antecedente ao teatro do absurdo e ao esperpento, entre outros aspectos, pela sua linguagem. Ela e a ação explosiva das personagens contrastam com os valores e modelos tradicionais e históricos que essas mesmas personagens defendem.

2.2.3 Alguns outros dramas

Segundo Ruiz Ramón, em sua primeira obra teatral, *Cenizas* (1944 [1899]), Valle-Inclán trabalha o tema do adultério, tão presente no século XVIII, no campo literário. Entretanto, a visão oferecida é a oposta da tradicional, dado que Doña Soledad, mãe de Octavia e o Padre Rojas, confessor e jesuíta, representam a moral social abstrata e normativa, mas sem ética, o que provoca a mudança de estados de ânimo do casal de amantes (Pedro Pondal e Octavia Santino) que, por sua vez, promove a continuação do adultério. De acordo com Ruiz Ramón, o conflito, as situações e as personagens estão ancorados em uma estética literária inovadora para a época, assim que não se discute o adultério, esse só serve de pretexto para a obra de arte. *El marqués de Bradomín* (1944 [1906]) é uma adaptação parcial

de *Sonatas de Otoño*. Valle-Inclán começa a empregar a técnica de vários lugares de ação. Essa obra conta as aventuras amorosas do referido marquês. Depois, haverá a tetralogia das Sonatas. De acordo com Ruiz Ramón, entre *Cenizas* e *El marqués de Bradomín*, há duas peças curtas, que se chamam *Tragedia de ensueño* (1920), em que a morte triunfa soberana, e *Comedia de ensueño* (1920), na qual existe o mistério da beleza e a crueldade. Para Ruiz Ramón, as duas obras são Modernistas e a poesia está presente no drama.

Cuento de abril: escenas rimadas en una manera extravagante (1960 [1910]) é o primeiro drama em verso escrito pelo autor no mesmo ano de *Farsa infantil de la cabeza del dragón*. Os críticos o classificam como Modernista quanto à métrica. Para Ruiz Ramón, se vê a confrontação da cultura castelhana com a provençal, que também poderia ser da cultura catalana com a galega. Segundo o teórico, com essa confrontação, Valle-Inclán discute a pluralidade de “culturas espanholas” e o que é ser espanhol, tema tão caro à Geração de 98. *Voces de gesta*: tragedia pastoril (1960 [1911]) apresenta como núcleo central o castelhano elementar e primitivo, encarnado pela protagonista Ginebra. Para Ruiz Ramón, a sua estrutura dramática é fraca, assim como em *Cuento de abril*. É um canto cenificado que combina o heroico, simbolizado por Ginebra, e o elegíaco, simbolizado por Rey Carlino.

Como já mencionamos, em 1927, Valle-Inclán publica *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, que engloba a peça *El embrujado*, dois autos para silhuetas, *Ligazón* (1926), e *Sacrilegio* (1927), e, dois melodramas para marionetes, *La rosa de papel* (1924), e *La cabeza del Bautista* (1924). Ruiz Ramón afirma que, nesses quatro últimos dramas do autor, o espaço é o do ciclo mítico, ou seja, rural, pobre e espanhol, em que as forças cósmicas dominam o ser humano e o levam à destruição por meio da sua própria irracionalidade. As personagens são marionetes, como as da farsa, e a técnica de escrita é a esperpêntica sincopada, que, por exemplo, pode ser observada na descrição das personagens nas rubricas. Ruiz Ramón observa que *Ligazón* está escrita para aproveitar o contraste da luz natural com a sua sombra. Discute o amor e a traição. Em *Sacrilegio*, no espaço da Serra Morena, um bandoleiro que está condenado à morte faz uma confissão a outro bandoleiro, que está vestido de padre. Nos melodramas para marionetes, há uma visão sentimental da realidade e a sua turva fixação patética, e a linguagem é tipificada retoricamente; o que permite refletir o trágico e o absurdo da condição humana. Por exemplo, em *La rosa de papel*, o bêbado Julepe quer violar o cadáver de sua esposa, porém, no ato, morre queimado abraçado a ela. Em *La cabeza del Bautista*, La Pepona beija freneticamente a boca do morto El Jándalo, desejosa de que ele estivesse vivo, visto que ela é cúmplice no seu assassinato. Segundo Fressard (APUD

Canavaggio, 1994), essas duas últimas obras valle-inclanianas citadas dessacralizam a Galícia natal do autor e os esplendores simbolistas de Gustave Moreau¹³. A seguir, antes de analisarmos os esperpentos, vamos comentar o aparato que usaremos nessa futura análise, que é o do estilo tardio.

¹³ Para saber mais sobre a arte de Moreau, ver COOKE, Peter. *Gustave Moreau: History Painting, Spirituality and Symbolism*. New Heaven: Yale University Press, 2014.

3 O APARATO TEÓRICO DO ESTILO TARDIO

O conceito de obra artística tardia é mencionado, pela primeira vez, em *Rembrandt: an essay in the philosophy of art* (2005 [1922]), de Georg Simmel, de acordo com Pedro Serra, em seu texto *Tópicos de poesia* (2013). Serra comenta que Havelok Ellis publicou um livro (2008 [1924]) no qual trabalha a questão do estilo tardio, que descobrimos que se chama *Impressions and comments*. Posteriormente, no campo das artes plásticas, Albert Brinckmann escreve um ensaio sobre o tema do estilo tardio, que se chama *Spätwerke grosser Meister* (1925). Theodor Adorno, em um ensaio consagrado e canonizado pelos seus pares, *El estilo tardío de Beethoven* (2008 [1937]), discute o conceito de estilo tardio na obra do referido músico. Entretanto, segundo Serra, o conceito de estilo tardio na área literária, enfim, é, pela primeira vez, sistematizado por Gottfried Benn em *Envejecer, problema para artistas* (1978 [1954]). Nos últimos anos, para Serra, Martin Lindauer e Thomas Dormandy retomam o tema com *Aging, creativity and art: a positive perspective on late life development* (2003, de Lindauer), e *Old masters – great artists in old age* (2001, de Dormandy). Encontramos outro pesquisador recente, que é Stathis Gourgouris, com o ensaio *The late style of Edward Said* (2015 [2005]). Serra ainda cita outro pesquisador do estilo tardio, que foi Edward Said, com *Estilo tardio*, editada em 2009 por Michael Wood. Essa obra é composta por vários ensaios inacabados, visto que Said morreu em 2003. Como o leitor deve ter percebido, temos um primeiro grupo de autores que trata do estilo tardio, que denominaremos de Precursores, que teorizaram, na primeira metade do século XX, e um segundo grupo que trata do mesmo aparato teórico a partir do fim do século XX, que denominaremos de Seguidores. Vamos analisar as ideias de cada grupo por separado e, em seguida, encontrar os seus denominadores comuns.

3.1 O PRIMEIRO GRUPO DE TEÓRICOS DO ESTILO TARDIO: OS PRECURSORES

Georg Simmel defende que, quanto mais velha uma pessoa é, as experiências do mundo e o seu destino se consolidam em seu interior, e nada novo parece lhe fazer sentido. Para ele, esse conjunto de experiências com a trajetória individual formam o ser de um indivíduo e o que acontece em seu redor, visto que a sua subjetividade emerge de sua aparência para formar algo mais significativo para esse indivíduo em questão. Ele postula que esse ser humano se afasta de um mundo empírico, que já se torna sem tanta importância, que já não tem nenhuma criatividade para ele e esse concentra a sua atenção naquela subjetividade. Esse processo ocorre de forma mais enfática e livre em grandes artistas segundo Simmel. Ele resume que é um processo de volta a si mesmo, pois o artista tem como foco ele mesmo e não mais o mundo ao seu redor, produzindo uma

obra concentrada em uma estética inovadora, que expressa quem ele é, ou seja, um artista de verdade, um grande gênio que possui uma criatividade exacerbada. Simmel diferencia essa atitude madura daquela de artistas novatos que produzem uma arte com um conteúdo inovador. Em outras palavras, o artista tardio se notabiliza pela inovação quanto à forma e o artista novato, quanto ao conteúdo. De acordo com Simmel, essa obra grandiosa de um artista grandioso é uma síntese orgânica desse ser humano com base em duas fontes: toda a natureza humana do referido artista está expressa em seu talento artístico, que, por sua vez, é toda a subjetividade da sua vida, que não deve ser tratada como algo místico. Simmel cita que a fusão dessas duas fontes culmina na produção de uma obra tardia, que é uma obra independente de modelos e objetos artísticos padronizados, visto que ela própria introduz um padrão, um modelo único. Propomos que uma obra tardia perpetua o seu autor porque ela associa os dois. Quando falamos o nome do artista, as pessoas o associam com a sua obra tardia. Como exemplos de artistas tardios, Simmel cita Donatello, Ticiano Vecellio, Franz Hals, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Johann Wolfgang von Goethe e Ludwig van Beethoven.

Por sua vez, Havelock Ellis afirma que o artista de primeira categoria expressa a sua alma, o seu coração na sua grande obra, que é o seu ponto alto e melhor na sua poética. Nessa grande obra, esse artista apresenta uma nova e habilidosa técnica artística. Como alguns exemplos, Ellis cita Rafael Sanzio e Ludwig van Beethoven. Compara uma grande obra com uma obra catastrófica, na qual não se observa uma beleza aparente, a princípio. Pensamos que essa beleza só será revelada após uma análise mais profunda da referida obra. Como as peças de Ramón María del Valle-Inclán do ciclo esperpêntico trabalham com o grotesco, é sempre mais difícil que sejam consideradas “belas”. Como, a nosso ver, elas são extraordinárias, propomo-nos a fazer uma análise mais aprofundada de *Los cuernos de Don Friolera*. Ellis relaciona uma grande obra com uma rosa perfeita que nunca tinha existido antes. Para ele, essa rosa simboliza toda a vitalidade de uma beleza das coisas. Outra metáfora usada pelo autor é a do grande marinheiro que navega sem uma rota e um destino totalmente fixos, porém sabe que vai chegar a um lugar ao qual nunca ninguém foi. Esse lugar é de difícil acesso. Logo, o marinheiro terá que fazer muitas manobras para chegar a seu objetivo de maneira triunfal. Podemos associar essas metáforas do estilo tardio à metáfora esperpêntica do espelho côncavo, pois todas captam a realidade de uma maneira inovadora para a época em que são propostas. Ellis defende que o grande, o supremo artista consegue captar uma pequena protuberância, algo familiar no mundo e a transforma em uma obra magnífica, que, no nosso jargão, a denominamos como obra tardia; uma obra que nunca existiu igual e que marcará o cenário artístico mundial para sempre. Segundo Ellis, nesse trabalho de

fazer uma obra tardia, o artista tardio sente prazer no que faz, porque pressente que o resultado será excelente por sua inovação, entre outros aspectos. Ellis sustenta, ainda, que é difícil encontrar um excelente autor que seja um excelente crítico literário, como Charles Baudelaire, cuidadoso, intuitivo e certo em suas críticas. Ellis postula que o excelente crítico também é tranquilo, ponderado e possui um olhar apurado sobre uma obra de arte. Um crítico-autor pode até dar opiniões sobre a sua própria poética, de acordo com Ellis. Veremos, mais adiante, que essa “profissão” de excelente crítico-autor de sua própria obra pode ser aplicada a Valle-Inclán.

O ensaio adorno sobre a obra tardia é de 1937, porém é publicado mais de vinte anos depois, em 1963. É um texto cheio de metáforas e de caráter comparativo. Adorno analisa a noção de estilo tardio baseando-se na obra tardia de Ludwig van Beethoven, a qual trataremos em seguida em linhas rápidas. Primeiro, veremos como Adorno explica o estilo tardio. Ele compara a obra tardia a uma fruta de aspecto externo enrugado e áspero e, de gosto amargo, que poderíamos relacionar ao maracujá. Por outro lado, por comparação, deduzimos que as obras artísticas comuns são como maçãs, por exemplo, pois são doces e lisas. As obras comuns, não tardias, seriam, ainda, dependentes e objetivas. Na comparação com as maçãs, as obras não tardias seriam degustáveis em qualquer forma, seja ao natural, em doces, em geleias, entre outras, queremos dizer, são de fácil entendimento e colocação na linha do tempo da história artística. Adorno revela que a obra tardia não tem a harmonia que prega a estética classicista, porém, critica essa, que, para ele, apenas serve como continuação de um rastro na história e não propõe nenhum crescimento literário. Logo, pensa a obra tardia como documento, algo testificado, pois passa para a história, ou seja, para a eternidade. Pensa que o seu caráter documental revela a ligação infundável que a obra tardia estabelece entre ela, que é a ficção e a realidade. Propõe que o aspecto enrugado da obra tardia revela a sua “personalidade” diferente que é exposta sem medo pelo seu autor, pois aquela é espontânea. Daí entendemos que uma obra artística tardia diverge do que está sendo feito em geral, no momento em que aparece, portanto, faz sulcos, depressões, descontinuidades no cenário artístico do momento. Defendemos que, no seu âmago, ela carrega a questão do exílio, ela não se adéqua a nada, é intrusa, não tem território próprio, é uma obra autoalienante radicalmente e, assim, é agônica e irreconciliável com a arte dominante do momento em que é produzida. Para Adorno, a obra tardia é uma “autosuficiencia del espíritu liberado” (ADORNO, 2008, p. 15).

Como o maracujá, que precisa ser adoçado para ficar bom, sustentamos que a obra tardia precisa ser analisada para ser “palatável”. Adorno nos adverte que temos que estudar tecnicamente cada obra tardia por separado porque cada uma tem a sua lei formal, cada uma tem a sua peculiaridade, cada uma tem um toque personalista de seu autor. Sem ser redundante, cada obra

tardia é única e enigmática em uma primeira recepção. Para Adorno, o autor de uma obra tardia refunde convenções literárias quando necessário e evita outras, porque produz com inovações. É um trabalho que opera muito com a subjetividade. Nesse trabalho, a questão da morte é primordial de acordo com Adorno, que comenta que ela aparece na obra tardia por refração, ironia e alegoria, e não como objeto central. Como já comentamos, a obra tardia é um documento que imortaliza o seu autor, porém, claro, esse, como pessoa física, morrerá. Concluímos que todo literato que estudar uma obra tardia, rapidamente, a associará a seu autor, que, dessa maneira, seguirá vivo por meio e exclusivamente da obra de arte. Adorno pensa que a obra tardia é uma última grande obra de seu autor, que, de certa maneira, toma ciência de sua finitude, de sua futura caída como ser humano, de seu fim iminente e realiza aquela obra. Dessa maneira, a obra tardia marca a detenção do autor por um instante nesse mundo, uma detenção eterna, pois coroa todo o esforço e a carreira literária do referido artista. Para nós, esse tipo de obra é uma obra mestra de um autor, dado que sempre servirá de referência para o porvir artístico. É como se a obra tardia salvasse o seu autor do total esquecimento póstumo e o colocasse em uma galeria de autores “mestres”.

Adorno pensa na subjetividade da obra tardia como uma explosiva violência. Nós a podemos relacionar com a figura de uma lava que sai de um vulcão. A paisagem cristalizada com o vulcão é o cenário artístico frágil do momento. Quando sai a lava, lógico, essa paisagem cristalizada muda necessariamente. Em uma erupção, as pessoas precisam se abrigar, se cuidar para não deixar a lava as atingir e, depois do fenômeno geográfico, voltar para as suas casas para ver o que pode ser salvo. Portanto, postulamos que ocorre algo paralelo com o cenário artístico também, visto que a obra tardia muda esse cenário, o dinamiza e é o nosso dever, como pesquisador na área de Teoria Literária, dar a nossa contribuição, analisando uma obra tardia e explicando para os leitores como ficou a nova paisagem literária no momento em que é feita, em que “erupciona”. Ela muda esse cenário, pois cria um novo idioma artístico que leva em conta o pensamento de seu criador, plasmado em uma forma e/ou um conteúdo inovador(es). Por isto, a obra tardia nos põe o imperativo de entendê-la e o seu cenário ao redor, dado que ela encarrega o presente histórico de se atualizar no futuro. Também, para nós, esse tipo de obra apresenta uma totalidade perdida que é composta pela negatividade, contradição, dificuldade e intransigência, ou seja, por silêncios e fissuras. Com esses predicados, essa obra consegue uma sobrevivência além da aceitável e normal para o seu momento de criação, visto que apresenta novos alicerces artísticos e desmitifica os já existentes. Adorno revela que a obra tardia estraga a falsa segurança e estabilidade que o momento literário tenta expressar. Segundo ele, o unísono, a totalidade e a homofonia do momento literário perdem o seu valor imediatamente após a “erupção” de uma obra tardia, que traz consigo uma

polifonia forte e ampla, uma dissonância que domina o cenário literário. Ele finaliza o seu estudo afirmando, como já referimos, que uma obra tardia é uma catástrofe na história da arte. Completamos a afirmação adorniana escrevendo que esse tipo de obra é uma excelente catástrofe eterna, que explora as fissuras e os silêncios artísticos do momento em que é feita, iluminando-os.

Nesse mesmo ensaio, como exemplo de obra tardia, Adorno estabelece que o terceiro período artístico de Beethoven¹⁴, composto pela *Nona sinfonia*, a *Missa solemnis*, dezessete bagatelas e as últimas cinco sonatas para piano, e os seis últimos quartetos de cordas são obras pertencentes a um estilo tardio. Ele o vê composto de construções musicais novas, polifonicamente objetivas com elementos livres, pessoais e subjetivos; com uma sintaxe própria; cheia de vibrantes sequências decorativas, cadências e fiorituras; além de rápidas discontinuidades. Defendemos que a obra do estudo da obra tardia do próprio Adorno corresponde a uma obra tardia, já por escrever esse ensaio alguns anos antes de sua morte. É um texto de difícil entendimento e inédito quanto à forma. É um poliedro com várias entradas de interpretação possível. É uma obra tardia analisando o tema da obra tardia. Podemos pensar que a Arte Tardia é uma arte que tenta ser autônoma em relação à sociedade. Entretanto, nunca uma arte é totalmente independente, mesmo que esteja a serviço dos prazeres de seu autor. Portanto, a obra tardia expõe o fim do mito do eu livre, da subjetividade e de sua queda. Podemos adicionar o fato de que uma arte tem que se basear em uma forma artística já existente necessariamente, ou seja, a arte se liga ao social e ao histórico de qualquer maneira. Daí surgir uma tensão irreduzível entre o objetivo e o subjetivo artísticos. Essa ideia paradoxal, fugaz, utópica e ilusória de arte independente da sociedade é defendida por alguns intelectuais como Adorno. Poderíamos compreender como a arte é uma antítese social da sociedade.

Gottfried Benn, outro estudioso da obra tardia, declara que é produtivo estudar as mudanças e as continuidades estilísticas de um artista de suas obras juvenis às mais maduras. O autor postula que, quando o artista produz uma obra madura excepcional, uma obra tardia, este está seguro de suas capacidades estéticas. Benn classifica um artista tardio como uma grande glória artística, um talento artístico, um gênio e que é estudado anos e anos por vários pesquisadores. Esse estudo formal é dependente de cada obra tardia existente de cada autor, pois cada uma apresenta um estilo tardio particular. Para Benn, na literatura, a língua de cada obra tardia é singular, pois tem características próprias e intransferíveis, é abrangente porque admite palavras de vários léxicos, é independente de outras obras artísticas, pois ela significa por ela

¹⁴ Sobre a obra de Beethoven, ver SOLOMON, Maynard. *Beethoven*. Nova Iorque: Schirmer Trade Books, 2001.

mesma e, finalmente; é transcendente; visto que resiste ao tempo. Como veremos, todas essas características estão presentes em *Los cuernos de Don Friolera*. Benn relaciona a sua premissa da língua com a célebre frase de Ludwig Josef Johann Wittgenstein: “O limite da língua é o limite de meu mundo.”. Pensamos que, quanto maior o mundo de um artista, ou seja, quanto mais conhecimentos acumulados ele possui, mais apto está para produzir uma obra literária com uma língua rica. Benn está de acordo com Simmel quando também classifica Rembrandt Harmenszoon van Rijn e Tintoretto como artistas tardios. Como já visto, Benn cita alguns outros como Ticiano Vecellio, Johann Wolfgang von Goethe e Ludwig van Beethoven.

3.2 O SEGUNDO GRUPO DE TEÓRICOS DO ESTILO TARDIO: OS SEGUIDORES

Edward Said trata da questão do estilo tardio, que, para ele, geralmente, ocorre no fim da vida artística de uma pessoa, a qual cria um novo idioma artístico para expressar o seu pensamento. É claro que o vocábulo “idioma” tem sentido metafórico, porém, como já vimos, pode ser empregado de forma denotativa no caso de Valle-Inclán e seus esperpentos. Said defende que uma obra tardia tem como características ser contraditória sem solução, intransigente com as normas literárias do momento em que é feita e, logo, é de difícil entendimento em um primeiro momento. Para Said, uma obra tardia é sempre polifônica porque dialoga contrariamente com a tradição literária a qual deveria pertencer. De acordo com ele, a obra tardia pensa as convenções literárias como arbitrárias. Daí, o seu difícil entendimento em uma primeira experimentação por parte do espectador/leitor. Para ele, a obra tardia só utiliza as convenções quando são estritamente necessárias. Portanto, defende que jamais uma obra tardia se adequaria ao tripé hegeliano de tese–antítese–síntese, pois ela está à margem, é a negação da convenção literária do momento em que é feita. Said postula que uma obra tardia é anacrônica porque está sempre nova para servir de modelo para outras obras. Para ele, o anacronismo é uma das bases do estilo tardio, que apresenta questões relacionadas à aporia e ao paradoxo. Pontua que a obra tardia não é uma obra meramente burguesa, que tem prazo de validade. Logo, podemos postular que a obra tardia se diferencia do passado artístico pela inovação, do presente pela diferenciação e se relaciona com o futuro por lançar as bases de uma nova estética, que pode e deve ser seguida por outros autores.

Um primeiro exemplo citado por Said é a obra tardia de Henrik Johan Ibsen, que discute temas como progresso, sucesso e sentido artístico. Para Said, a obra tardia ibseniana deixa o público inquieto pela sua complexidade e pelo seu caos. Essa obra trata das angústias ibsenianas e mostra a ira que o autor sente pelo mundo. Como máximo exemplo da obra tardia ibseniana, Said

propõe o Drama *Quando despertamos de entre os mortos* (1944 [1899]). Said cita, também, o exemplo do Terceiro Período Beethoveniano, assim como Adorno. Segundo Said, essa parte da obra beethoveniana não apresenta uma síntese total, não se adéqua a esquemas ou convenções. A sua marca principal é a fragmentação, a catástrofe, a totalidade perdida. Said comenta o exemplo de Adorno como autor tardio, pois possui uma poética de difícil entendimento, lenta, contrária a convenções, com uma luxúria estética de frases bem elaboradas sem paráfrases. Enfim, para Said, Adorno é inclassificável assim como toda obra tardia, que rejeita rótulos pré-existentes. Com esses predicados, Said classifica uma obra tardia como subjetiva e exilada do seu entorno. Uma obra tardia está em exílio porque trabalha com as negações e as fissuras da arte, ou seja, trabalha com o que ainda não foi trabalhado. Mesmo que a ideia principal já tenha aparecido, ela é pensada de outra maneira em uma obra tardia. Said observa que esse exílio é autoimposto porque o autor tardio tem ciência de que está produzindo uma inovação artística. A partir dessas ideias saidianas, concluímos que o artista tardio procura aquilo que ainda não foi trabalhado, aquele detalhezinho que passou despercebido pelos seus pares.

Para Michael Wood, que prefacia o livro de Said, o estilo tardio sempre se relaciona com o tempo, não importa que tipo de tempo seja: passado, presente, futuro, perdido, anacrônico, entre outros. Segundo Wood, parece que Said estava esperando o tempo certo de publicar a obra. É como se a tradição proibisse a publicação de uma obra tardia, porque, para aquela, ainda não é o momento de sua aparição, pois a desestabilizará. Para Wood, a obra de Said supracitada é uma obra inacabada, constituída de ensaios e ideias que, de certa forma, estão soltos e aquele os reuniu. Também, pensamos que o estilo tardio é uma pesquisa que nunca se findará, pois sempre aparecerão obras tardias. Vale a pena destacar que Wood defende que, apesar de que o autor tardio vai morrer um dia, a sua obra tardia se encarregará de mantê-lo vivo eternamente.

Para Stathis Gourgouris, o estilo tardio é o responsável por uma arte que leva ao extremo o desrespeito benéfico às convenções artísticas vigentes da época em que a referida arte é produzida, inclusive as convenções do próprio autor da obra tardia. Segundo Gourgouris, contemporaneamente, esse desrespeito pode ser maior, pois a realidade atual transmite pouca segurança para o artista. De acordo com Gourgouris, a obra tardia é a resposta perturbadora de uma mente criativa para a premissa da finitude da vida e da assimilação por parte do artista tardio de uma gigantesca memorização de forças históricas refletidas em sua arte, ou seja, a inovação de formas artísticas já consagradas pela humanidade por parte dele. Gourgouris defende que o artista tardio possui um imaginário anacrônico e que sente prazer em sua arte, e confiança em sua distorcida e exílica posição artística ocupada após a sua criação. Essa posição descredencia o tempo presente,

visto que, para Gourgouris, uma obra tardia não entra na discussão histórica do que é trivial e do que é dispensável artística e historicamente. Portanto, pensamos que, nesse fato, reside a sua condição exílica. Segundo Gourgouris, a obra tardia ocupa uma posição excêntrica e sem possibilidades de cópia total, o que força com que o tempo presente tenha que se atualizar no futuro, pois essa obra é um marco histórico-artístico. Gourgouris classifica uma obra tardia como dona de uma audácia voraz porque apresenta uma visão singularíssima da arte, entretanto, sem se esquecer da questão da mortalidade do artista. Ele defende que, quanto mais o artista está avançado na idade, mais pleno se encontra e mais aberto se torna ao novo, ao que rompe com segurança, assim, pensamos que Gourgouris postula que, quanto mais uma pessoa é anciã, mais apta ela está para produzir uma obra tardia. Gourgouris usa a metáfora do grão que está na terra faz muito tempo, ou seja, um grão que produziu uma grande árvore segura e confortável. Pois bem, segundo ele, o artista tardio é aquele que tem coragem de se rebelar contra essa grande árvore. Ele termina o seu ensaio defendendo que o estilo tardio desafia as debilidades do presente como os paliativos do passado, buscando posicionar e caracterizar um futuro, mesmo que, à primeira vista, esse pareça impossível, confuso e precoce, dada a inovação e dificuldade de interpretação que uma obra tardia apresenta em um primeiro momento.

Thomas Dormandy defende que as obras tardias revelam um capricho de seus autores, que passa a ser uma norma. Ou seja, toda a arte tardia é caprichosa esteticamente. Normandy diz que uma obra tardia é o ápice da criação de um artista, que nem sempre está no primeiro escalão de popularidade, de estar na moda no mundo artístico. Postula que um autor tardio não sabe o quanto a sua obra terá de características tardias antes de sua realização. Observa que algumas obras tardias de um artista são menos conhecidas e valorizadas pelas pessoas que as obras mais comentadas dele e que não há um conjunto de regras nem um padrão para saber se uma obra é tardia ou não. Não seria o papel do pesquisador literário fundamental no descobrimento e análise de obras tardias “escondidas”?

Há um consenso de que as obras tardias têm, mais claramente, marcas da subjetividade de seu autor e se transformam em inesquecíveis, tamanho o impacto que causam no cenário artístico em que nascem. São obras que refundem técnicas e gêneros literários anteriores, os quais são expressos por um novo “idioma” artístico e marcam certo anacronismo em sua gênese. Com tanta genialidade, as obras tardias são de difícil entendimento em uma primeira experimentação, daí a figura do pesquisador literário é importante em sua interpretação para os leigos. Geralmente, as obras tardias são produzidas por artistas maduros, que estão perto da morte física, porém, como uma obra tardia, esses artistas escrevem o seu nome na imortalidade humana. A seguir, vamos analisar como o estilo tardio se expressa nos esperpentos e, principalmente, em nossa obra-foco, que é *Los cuernos de Don Friolera*.

4 OS ESPERPENTOS VALLE-INCLANIANOS

4.1 UMA VISÃO GERAL DOS ESPERPENTOS VALLE-INCLANIANOS

Antes de falar sobre o esperpento, gênero literário criado por Valle-Inclán e que caracteriza especialmente *Los Cuernos de Don Friolera*, vale lembrar o que foi enunciado pelo autor no capítulo “Milagro musical vil” em *Obras escogidas*: “Un día nuestros ojos y nuestros oídos destruirán las categorías, los géneros, las enumeraciones, herencia de las viejas filosofías” (VALLE-INCLÁN, 1976, p. 542)¹⁵. Anos depois, já no tempo em que criava os esperpentos, escreveu Valle-Inclán:

Yo escribo en forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante. Escribo de esta manera porque [...] me parece que es la forma literaria mejor [...] sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo sea la acción misma. [He] escrito algunas obras en diálogo. Pero [...] las he publicado siempre con acotaciones que bastasen a explicarlas por la lectura, sin intervención de histriones (VALLE-INCLÁN apud DOUGHERTY, 1983, p. 164)¹⁶.

De acordo com as nossas pesquisas bibliográficas, reparamos que a teoria esperpêntica valle-inclaniana está dispersa em vários escritos, entrevistas e até em obras literárias do referido autor. Este é um dos fatos que coloca a obra que apresenta essa teoria como tardia, visto que é uma raridade, para a época, que um autor apresente parte de sua teoria literária dentro de uma ficção. Também, não são muitos os autores literários que se dedicam às teorias literárias. Sustentamos que esses fatos diferenciam aquela obra do passado e ela serve de modelo para o futuro. No apêndice da obra *The theatre of Valle-Inclán*¹⁷, Lyon apresenta uma série de dez fragmentos de documentos nos quais Valle-Inclán discute e explica a sua teoria literária. Vale ressaltar que é importante estudar a teoria valle-inclaniana presente tanto em obras teóricas, como em ficcionais porque, como observa Antonio Buero Vallejo: “Valle-Inclán teorizante, es menos complejo que las realidades artísticas propias o ajenas en las que

¹⁵ Tradução livre: Um dia, os nossos olhos e os nossos ouvidos destruirão as categorias, os gêneros, as enumerações, herança das velhas filosofias.

¹⁶ Tradução livre: Eu escrevo em forma cênica, dialogada, quase sempre. Mas não me preocupo que as obras possam ser ou não representadas mais adiante. Escrevo desta maneira porque [...] me parece que é a forma literária melhor [...] sem o comentário, sem a explicação do autor. Quero que tudo seja a ação mesma. Escrevi algumas obras em diálogo. Mas [...] sempre as publiquei com observações que bastassem para explicá-las só pela leitura, sem intervenção de autores teatrais.

¹⁷ Esses fragmentos são partes de entrevistas concedidas por Valle-Inclán a vários entrevistadores. apud LYON, 2009, p. 204-211. Outra referência é: VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia: Pre-textos, 1994.

sustenta su teoría del esperpento, [...]” (BUERO VALLEJO, 1973, p. 37)¹⁸. Uma primeira parte dessa teoria valle-inclaniana reside no fato de Valle-Inclán considerar que as dificuldades, as fatalidades, as dúvidas que o ser humano tem que enfrentar são as mesmas da Antiguidade, entretanto, esse homem do começo do século XX é fraco e impotente para suportá-las. Já o homem antigo é bem mais robusto e rústico, logo, mais apto para suportar adversidades. Essa diminuição da dimensão e do poder humanos, esse contraste se torna ridículo nos esperpentos e os impregna de comicidade. Por exemplo, a dor de Don Friolera no esperpento *Los cuernos de Don Friolera* é a paralela à de Otelo, porém aquele não tem a grandeza desse. A cegueira de Homero, Hermes e Belisarius é nobre e linda, porém a cegueira de Max Estrella no esperpento *Luces de bohemia* é lamentável e triste. Para Valle-Inclán, o mundo do século XX privilegia o coletivo, a multidão, o grupo em detrimento do individual. Defendemos que os esperpentos têm, como uma de suas finalidades, acabar com os mitos espanhóis e as suas grandezas, além de apresentar uma percepção e uma preocupação social espanholas da época em que são escritos, fato esse que se liga às premissas da Geração de 98.

Observamos que o esperpento privilegia o contexto real em relação à literatura. Em outras palavras, a trama parte da realidade para a ficção. De certa maneira, ele antecipa a redução de importância literária atribuída aos tradicionais valores heroicos e trágicos, e a sua substituição pelo grotesco, pois, desde o mundo moderno até o nosso mundo pós-moderno, é difícil a distinção entre o cômico e o trágico pela sua própria característica global de realidade em que o anonimato, a irracionalidade, o paradoxal e o complexo são fundamentais para esse mundo em questão. Afirmamos que essa redução de importância não significa que o mundo e a literatura modernos não tenham características trágicas; o que ocorre é se ter tornado impossível a existência de um herói trágico em tempos modernos, visto que o homem moderno é manipulado pela coletividade em uma complexa realidade. Logo, por exemplo, no esperpento *Luces de Bohemia*, o protagonista Max Estrella é um anti-herói, um estranho, um anacrônico, pois tenta ter liberdade e autenticidade em um mundo que não as permite a ninguém. Como não as consegue, morre perto do fim da trama.

A questão do anti-herói é significativa. Em *Luces de bohemia*, Máximo Estrella é um anti-herói fabricado pela sociedade na qual se insere. Os valores dele são frontalmente contrários e superiores aos dessa. A sociedade mostra a Max quem ele deveria ser por meio da figura de seu companheiro de caminhada, que se chama Don Latino de Hispalis, que é

¹⁸ Tradução livre: O Valle-Inclán teórico é menos complexo que as realidades artísticas próprias ou alheias nas quais ele sustenta a sua teoria do esperpento, [...]

oportunista, trapaceiro e egoísta. A sociedade gostaria que Max tivesse essas características também, contudo, conscientemente, ele não se curva a ela até na hora da morte. Essa resistência é retratada de maneira cômica por Valle-Inclán com vários recursos cômicos, como a paródia, a ironia e o jogo de palavras. Em *Los cuernos de Don Friolera*, o protagonista Don Friolera ou Teniente Pascual Astete y Bargas não tem força moral como homem, não tem ideias próprias e é influenciado pelos valores, mitos e tradições da sociedade em que vive; portanto, ele não está apto a viver onde se encontra. Valle-Inclán questiona os valores sociais espanhóis do começo do século XX. Nesses dois primeiros esperpentos, o arquétipo do herói clássico é questionado, visto que Max Estrella não quer ser esse herói e Don Friolera não o consegue ser em partes. Justamente, Max Estrella não quer ser esse herói porque não quer participar e ser o protagonista de uma sociedade deformada, na qual todos se corrompem, inclusive a polícia, que lhe oferece dinheiro para ficar calado. Don Friolera não consegue ser esse herói em partes, pois, como veremos, ele é herói do prólogo e do epílogo. Contudo, na trama central, ele erra o tiro e acaba matando a filha e não a esposa. Claro que, em realidade, não há herói clássico, visto que, para Valle-Inclán, a realidade espanhola já está deformada, já está estragada.

Também nos esperpentos *Las galas del difunto* e *La hija del capitán*, pensamos que há uma sátira política e social da Espanha do começo do século XX. Na primeira obra, o protagonista Juanito Ventolera se torna um rebelde e reage contra as normas sociais, e se mistura a todos aqueles que são parecidos a ele em relação a esse assunto. Já a protagonista La Sini, protagonista da segunda obra, é uma vilã, que explora os outros em benefício próprio. Para Lyon, ela só reflete a deteriorada sociedade espanhola da década de 20 do século XX, na qual a corrupção, o interesse próprio e o cinismo reinam em todos os setores sociais, desde o general comandante do país e os seus políticos até as pessoas pobres. Ainda de acordo com Lyon, em todos os esperpentos, a principal e, talvez, a única característica comum é a demolição de mitos, de ilusões, como o patriotismo, o sacrifício próprio, a honra e o heroísmo, aliada a uma mostra da realidade tal como ela é, deformada e subvertida, por esse fato, é importante para o esperpento a metáfora do espelho côncavo. Segundo Lyon, ninguém tem um destino heroico nessa sociedade espanhola, porque todos se corrompem, quer de uma forma quer de outra.

Naquele apêndice da obra de Lyon, Valle-Inclán define as três formas a partir das quais o autor pode ver e criar qualquer obra artística: de joelhos em relação às suas personagens, na mesma altura delas, ou no ar, bem mais alto que elas. A primeira posição é a

mais antiga na literatura. Nessa situação, o autor confere superpoderes às suas personagens, que se tornam deuses, semideuses e heróis, como o são as personagens homéricas. A segunda posição iguala o autor às suas personagens. Essas são desdobramentos do autor, com defeitos e virtudes semelhantes. É a posição mais comum na literatura. A terceira posição é aquela em que o autor vê o mundo e as suas personagens de um plano superior. As personagens são como fantoches que o autor manipula como quiser, o autor é um Deus Literário. Em 1910, Valle-Inclán expôs esta sua teoria da seguinte maneira segundo Wentzlaff-Eggebert: "[...] el artista debe mirar el paisaje con 'ojos de altura', para poder abarcar todo el conjunto y no los detalles mudables" (WENTZLAFF-EGGEBERT apud HORMIGÓN BLÁZQUEZ, 1989, p. 184)¹⁹. Como exemplo de deus literário, Valle-Inclán cita Francisco Gómez de Quevedo y Santibáñez Villegas. Valle-Inclán se coloca distante de suas personagens esperpênticas, pois não tem, e não quer muita empatia e identificação com elas. É a imagem descrita por Valle-Inclán como o morto que está na outra margem do rio e conta o que vê na margem em que estão os vivos. É a premissa da visão da outra margem.

Ainda sobre o apêndice da obra de Lyon, em um dos documentos, Valle-Inclán postula que ele mesmo escreve os esperpentos como um deus e faz as suas personagens virarem fantoches. Para Valle-Inclán, esses fantoches são as deformações grotescas dos heróis clássicos por meio da metáfora do espelho côncavo. É como se os heróis se olhassem nos espelhos e se vissem fantoches, portanto deformados, grotescos. Assim que esses são postos em tragédias por Valle-Inclán, e, dessa maneira, nesta mescla do grotesco e do trágico já se instala o caráter tragicômico dos esperpentos, dado que os fantoches não podem se tornar nunca heróis de suas tramas. Para Lyon, uma intenção esperpêntica primordial não é só a de apresentar a realidade deformante, mas, também, subvertê-la, ideia com a qual estamos de acordo, pois os esperpentos discutem até que ponto a honra ou a sociedade de consumo são importantes para o mundo ocidental do começo do século XX, entre outros temas cruciais da época, e tenta mostrar saídas para essas dificuldades por meio das ações de seus protagonistas e/ou de algumas de suas personagens. Discutiremos essas saídas quando tratarmos de cada esperpento em particular.

Valle-Inclán, em entrevista para Esperanza Velázquez Bringas, reproduzida parcialmente por Lyon, classifica os seus esperpentos como farsas grotescas. A comicidade se dá por meio de vários recursos cômicos como a ironia, o trocadilho, a paródia, entre outros.

¹⁹ Tradução livre: [...] o artista deve olhar a paisagem com "olhos altos", para poder abarcar todo o conjunto e não os detalhes mutáveis.

Esses vários recursos cômicos serão apresentados e discutidos em nossa seguinte análise de *Los cuernos de Don Friolera*. Também, sem saber do conceito de estilo tardio, pois é posterior ao de esperpento, Valle-Inclán classifica a sua obra esperpêntica como tardia quando afirma que:

[...] Esto es algo que no existe en la literatura española. Sólo Cervantes vislumbró un poco de esto. Porque en el *Quijote* lo vemos continuamente. Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco; por eso provoca la hilaridad. [...] (LYON, 2009, p. 210)²⁰.

Lyon destaca que o conceito de esperpento evolui ao correr do tempo e que se pode analisar obra por obra, pois a definição global teórica e prática tem sutis mudanças de ênfase. Por exemplo, é interessante notar algumas evoluções de ideias que o próprio Valle-Inclán apresenta sobre a sua criação esperpêntica. Em 1925, em uma reportagem parcialmente reproduzida por Lyon, o autor diz que desejou expressar a inadaptação de temas trágicos em personagens ridículas perante esses temas. Segundo Lyon, Francisco Madrid apresenta detalhes valle-inclanianos sobre os esperpentos. De acordo com Madrid, Valle-Inclán acha que a Espanha tem uma predileção pela tragédia. De acordo com Valle-Inclán, nesse país, sempre existem tragédias superiores ao que podem suportar os seus protagonistas, que são trágicos homens, ignorantes, sem coragem nem ideais e que parecem ridículos ao se portarem como heróis. Em situações trágicas, apresentam gestos tontos e cômicos. Lyon escreve que, em 1930, na publicação espanhola *La novela de hoy*²¹, Valle-Inclán declara que as tragédias pelas quais passam os espanhóis são as mesmas das da época de Medeia e Édipo, porém a sua forma de se portar é totalmente inferiorizada em relação às personagens clássicas, o que as torna ridículas.

Outra característica esperpêntica é a quantidade de frases exclamativas nas obras do gênero. É que Valle-Inclán consideraria que os espanhóis gritam e não falam. Essa característica também está presente na dramaturgia espanhola em geral. As personagens não falam: gritam, blasfemam, balbuciam, gesticulam muito. Daí os esperpentos apresentarem muitas frases exclamativas. Em uma entrevista ao jornalista Ortega, chamada *El teatro futuro*

²⁰ Tradução livre: [...] Isto é algo que não existe na Literatura Espanhola. Só Cervantes vislumbrou um pouco disso. Porque no *El Quijote*, nós vemos continuamente. Dom Quixote nunca reage como um homem e sim como um boneco; por isso é hilário. [...]

²¹ *La novela de hoy* foi uma coleção de romances publicada de 1923 a 1932. O esperpento *La hija del capitán* causou a ira do General Miguel Primo de Rivera y Orbaneja pelo seu conteúdo. O general obrigou o diretor dessa coleção, Artemio Precioso, a se exilar na França. Ver VÁRIOS. *La novela de hoy, La novela de noche y El folletín divertido*. Estudio y catálogo bibliográfico. Madri: CSIC, Colección Literatura Breve, 2005.

según las actuales generaciones, encontrada na Publicação *La gaceta literaria*²² e reproduzida por Lyon em sua obra, Valle-Inclán diz: “[...] Lo que caracteriza de una manera rotunda la tradición estética de nuestro teatro es el grito y la diversidad, la magnificencia de los escenarios. [...] El castellano es para gritar [...] Nuestro teatro necesita el grito y la decoración.[...]” (apud LYON, 2009, p. 207)²³.

Carmen Bravo-Villasante, na Revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (1966), compara a linguagem esperpêntica com um monstro devido à sua grandiosidade e novidade. Defende que Valle-Inclán nunca aceita usar a linguagem padrão da época em suas obras. A autora considera a linguagem esperpêntica uma contorção quevedesca, um Ultraísmo, um Futurismo, um Cubismo. Postula que a linguagem esperpêntica é formada de misturas de idiomas, de dialetos e de neologismos. Realmente, encontramos nos esperpentos palavras alemãs clássicas e usuais do século XX, léxico da Língua Espanhola da América, léxico do Flamenco, vocábulos específicos de algumas regiões espanholas, como a Galícia, palavras latinas; diminutivos; aumentativos, entre outros “compartimentos idiomáticos”. Logo, para Bravo-Villasante, a linguagem esperpêntica é um verdadeiro quebra-cabeças. Esse fenômeno linguístico e literário é denominado como deformação ou degradação da língua por alguns teóricos, como Elvira Pirraglia, em *La novela en Valle-Inclán: esperpento y conciencia colectiva* (2015). Por semelhança de classificação, se a realidade é deformada pela metáfora do espelho côncavo, essa realidade é registrada por uma linguagem também deformada. Bravo-Villasante defende que essa criação linguística valle-inclaniana é uma arquitetura logarítmica da literatura, como o próprio Valle-Inclán diz da função do artista, pois ou esse é um arquiteto ou um mero reprodutor de mundos reais existentes. Valle-Inclán diz que quer ser um arquiteto literário.

A linguagem esperpêntica é a popular, do dia a dia, porém, é empregada de um modo tão elevado, que se torna culta nas mãos de Valle-Inclán, ou seja, a linguagem é deformada com um ótimo propósito por meio da metáfora teórica do espelho côncavo. A deformação, no caso, resulta em uma ridicularização degradante. Claro que essa inovação linguística e literária não nasce do dia para a noite. Ela se faz pouco a pouco, partindo Valle-Inclán do Modernismo. Para Rafael Soto, em outro artigo, na Revista *Cuadernos hispanoamericanos*, o

²² *La gaceta literaria* foi uma revista madrilenha publicada de 1927 a 1932. Ver VÁRIOS. *La gaceta literaria (1927-1932)*. Biografía y valoración. Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid, 1974.

²³ Tradução livre: O que caracteriza de uma maneira inquestionável a tradição estética de nosso teatro é o grito e a diversidade, a magnitude dos cenários [...] O castelhano é para gritar [...] O nosso teatro precisa do grito e da decoração. [...].

qual tem como título *El lenguaje de Valle-Inclán*, desde a sua primeira obra, Valle-Inclán quer usar uma linguagem própria. A linguagem esperpéntica valle-inclaniana apresenta infinitas combinações de palavras para expressar a verdade mais próxima da realidade que o autor vê. São modificações sintáticas, fonéticas e morfológicas. Logo, é uma linguagem intemporal, pois mistura palavras de séculos e regiões diferentes. Para Soto, Valle-Inclán é um “fermento” linguístico e cita Miguel de Unamuno, que resume a linguagem valle-inclaniana: “Valle-Inclán creó su propio dialecto, entendiendo con ello su lengua conversacional, que elevó a la categoría de lengua literaria. [...]” (APUD SOTO, 1996, p.108)²⁴. A linguagem esperpéntica é mais uma característica tardia dos esperpentos e é comprovada por Bravo-Villasante quando escreve: “[...] Esta mezcla especialísima, lenguaje-monstruo de pura creación, como un filtro brujeril en el que se resuelven todas las esencias, es un invento genial de Valle-Inclán. [...]” (BRAVO-VILLASANTE, 1966, p. 453)²⁵. Em seguida, passamos a analisar esperpento por esperpento.

4.2 UMA VISÃO ESPECÍFICA DOS ESPERPENTOS VALLE-INCLANIANOS

4.2.1 O Esperpento *Luces de bohemia*

O esperpento *Luces de bohemia* foi escrito em 1920 e publicado por cenas na Revista *España*²⁶ entre 31 de julho a 23 de outubro. Em 1924, se edita a versão ampliada com quinze cenas. É o primeiro dos quatro esperpentos valle-inclanianos. O protagonista é Máximo Estrella ou Max Estrella, um poeta cego, pobre, boêmio e, até, poderíamos dizer, socialista. A obra conta as últimas vinte e quatro horas da personagem, fato que nos lembra a extensão ficcional das tragédias antigas. As doze primeiras cenas do esperpento têm como marco temporal o fim da tarde do dia anterior até o raiar do dia em que morre o protagonista. As últimas três cenas tratam do velório e enterro de Max Estrella, e possuem como marco temporal doze horas. Don Latino de Hispalis é um ancião asmático, sem vergonha, canalha e cínico. É a parte negativa do protagonista, portanto, sempre está com ele. Max Estrella é casado com a francesa Madama Collet e tem uma filha que se chama Claudia ou Claudinita. Temos a personagem Rubén Darío, que ilustra o escritor nicaraguense supracitado. Pica

²⁴ Tradução livre: Valle-Inclán criou o seu próprio dialeto, que é a sua língua do dia a dia, a qual elevou à categoria de língua literária. [...]

²⁵ Tradução livre: [...] Essa mistura especialíssima, linguagem-monstro de pura criação, como uma peneira de bruxo no qual se filtram todas as essências, é um invento genial de Valle-Inclán. [...]

²⁶ A Revista *España* foi uma publicação espanhola dos primeiros anos do século XX. Ver ARAQUISTAIN, Luis. *La revista España y la crisis del estado liberal*. Estudio preliminar de Ángeles Barrio. Santander: Editorial 4 Estaciones, 2001.

Lagartos é um funcionário de uma taverna madrilenha na qual se passam duas cenas da obra. Enriqueta la Pisa Bien é uma jovem morena, pobre, com problemas em um olho, de caráter forte, por isso, pisa bem, que vende um bilhete de loteria para Max Estrella e que aparece na cena da taverna principalmente. Ministro é a personagem que representa o poder público e com o qual Max conversa para tratar de acabar com a corrupção na cidade. Zaratustra é um safado vendedor de livros que Valle-Inclán animaliza muitas vezes. Don Peregrino Gay ou Don Gay Peregrino é um homem magro, alto e moreno que escreve uma crônica de sua vida. Há mais algumas personagens, porém essas são as principais. A ação acontece em vários lugares de uma Madri decadente, pobre, suja, sem esperanças, da década de vinte do século XX. No final da obra, supostamente, a esposa e a filha do protagonista morrem asfixiadas em um incêndio. Valle-Inclán não confirma se são elas mesmas, nem se foi um incêndio acidental ou um suicídio. A ação do Esperpento *Luces de bohemia* ocorre logo após a Primeira Guerra Mundial. A trama mostra toda a agitação social e política madrilenha daqueles anos.

Lyon e nós defendemos que esse esperpento é uma crítica às instituições oficiais espanholas, ao comércio espanhol e aos burgueses do país personificados principalmente nas Personagens Pica Lagartos, dono de uma taverna, e Zaratustra, dono de uma livraria. A polícia age para manter a ordem burguesa, para o comércio e a propriedade privada não serem prejudicados pelos protestos de rua contra o governo, mesmo que essas ações acarretem em mortes de inocentes, como a criança falecida nos braços da mãe após ser vítima de uma bala perdida na décima primeira cena. Pensamos que essa preocupação social aproxima Valle-Inclán dos autores da Geração de 98. O Modernismo aparece no uso de uma linguagem inovadora e defendemos que essa combinação da característica principal de dois movimentos literários distintos é uma Característica Tardia da obra. O foco principal da obra é a relação da sociedade da época com qualquer artista espanhol da mesma época. Postulamos que o artista genuíno, que não se entrega ao comércio, é visto como um fantoche, um bobo que a sociedade manipula como quiser. Por exemplo, Max Estrella aceita ser subornado com dinheiro pelo governo em vez de denunciar que apanhou desse na delegacia, após uma detenção injusta, simplesmente porque estava próximo de manifestantes. Esse é o único momento em que Max se deixa subornar. Pela obra, percebemos que o artista nato, que deveria ser valorizado pelos seus concidadãos, é considerado como um ser qualquer por uma sociedade grotesca, representada pela metáfora do espelho côncavo.

Já que estamos falando desse artista nato, podemos associar Max Estrella com Valle-Inclán. Max é o *alter ego* do autor, dado que esse é também um artista nato e, em várias

ocasiões, se declara contrário ao teatro burguês e comercial que se faz na Espanha, no começo do século XX. Valle-Inclán mantém a sua dignidade artística e a reflete em seu protagonista. As únicas personagens que reconhecem minimamente o valor artístico de Max Estrella são a sua esposa e os jovens modernistas, que, inclusive, vão ao Edifício da Governação para pedir que não o prendessem e declaram que ele é uma boa pessoa. Todas as outras personagens se esquecem dele e, na décima segunda cena, ele morre pobre e abandonado como um ser grotesco, assim como todos os outros dessa sociedade grotesca. As únicas personagens que não tratam Max como um ser grotesco são a sua esposa madama Collet e a sua filha Claudinita, mesmo em momentos grotescos. Inclusive, Claudinita alerta o pai que seu amigo Don Latino de Hispalis, na realidade, não é seu amigo: é só um aproveitador. Porém, o pai não quer acreditar na filha.

Apoiando-nos em Lyon, postulamos que as últimas três cenas são um anticlímax, no qual Don Latino de Hispalis se torna protagonista. Consideramos que é o triunfo da mediocridade sobre a arte. Ele rouba o dinheiro da carteira do defunto, ganha o dinheiro pela publicação de suas obras e, inclusive, lhe é atribuído o título de criador do esperpento por uma das personagens, que está bêbada e que o chama de “cráneo privilegiado”, em verdade fazendo uma crítica feroz à Espanha e aos espanhóis. Claro que os leitores sabem que se trata de ironia, visto que todos têm conhecimento de que Don Latino de Hispalis é um pseudointelectual, que se esconde atrás da genialidade de Max²⁷. Podemos fazer o paralelo entre as Personagens Don Latino e Sancho Panza, pois os dois têm algumas características em comum. Quem não se lembra da cômica passagem de Sancho que se faz passar como dono e governador de uma ilha, se assemelhando a Don Quijote, assim como Don Latino, quando o denominam de “cráneo privilegiado”, se assemelhando a Max? São duas personagens que, em alguns momentos, assumem papéis que não são os seus nas tramas. Sancho também é muito caracterizado como mais limitado, é vagabundo (não gosta de trabalhar), porém é astuto e gosta de tirar proveito de tudo como Don Latino. Como consequência, postulamos que Max se parece com Don Quijote porque são dois visionários que tentam mudar o mundo, cada um

²⁷ Nesse comentário, percebemos a ironia de Valle-Inclán exposta por meio da ingenuidade de uma personagem bêbada, que não tem muitos conhecimentos. Convém recordar aos leitores que seguimos o conceito de ironia de Henri Bergson, que estabelece que é um recurso cômico que enuncia o que deveria ser se fingindo crer ser o que é. Expressa-se um conceito, porém quer-se que se entenda outro, que é contrário. Implicitamente, no uso da ironia, está o recurso cômico da mentira. Ver BERGSON, Henri. *O riso – ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Nathanael Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. Já segundo Sigmund Freud, o recurso cômico da ingenuidade ocorre quando uma personagem desprovida de inibições diz algo que não tem a ver com a realidade da obra. Para Freud, esse recurso aparece em personagens infantis ou adultas pouco desenvolvidas, como é o nosso bêbado. Ver FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.

a seu jeito contudo, não o conseguem e se entregam à morte. Para Lyon, Don Latino é a outra parte de Max, a parte que se deixa corromper pela sociedade, e essa parte é apenas um dos outros *alter egos* de Valle-Inclán na obra. Latino seria a imagem que Max veria ao se olhar no espelho, porém, como sabemos, Max resiste a esse olhar e morre fiel aos seus valores, sendo um anti-herói de sua época. Logo, pensamos que Max e Latino são os protagonistas do jogo trágico e antitrágico presente em toda a trama.

De todos os quatro esperpentos valle-inclanianos, *Luces de bohemia* é o único no qual o protagonista morre e que quase não se corrompe. Podemos pensar Max como a “encarnação” do Deus literário valle-inclanianiano na sociedade, se tornando um Deus social, que vê tudo desde um plano superior e sabe perfeitamente de quase tudo que está acontecendo em seu meio. Ele aceita o seu destino, a sua face grotesca e até se diverte com ela, rindo de si próprio. Defendemos que essa observação representa uma característica tardia da obra, porque, se a teoria esperpêntica prevê um Deus literário, ele pode se ramificar em um Deus social também. Logo, aumenta o seu poder. Postulamos que Max apresenta valores pessoais superiores, porém opostos aos da maioria das pessoas que estão ao seu redor, logo, ele se torna um ser ridículo para todos, porque está fora de seu tempo e de seu contexto. Inclusive o seu fiel companheiro Don Latino de Hispalis não entende algumas de suas colocações e pensamentos. Portanto, o poeta entende que é inútil lutar contra a sociedade e se vale de um humor corrosivo para viver em uma situação adversa, sem se render à multidão e, dessa forma, mantém a sua personalidade inalterada. Pensamos que essa comicidade mostra o quanto o protagonista é autêntico e lúcido em relação à realidade em que vive e, como Valle-Inclán, é um astuto observador do meio social em que se encontra. Com essa comicidade, o autor retira qualquer possibilidade de o protagonista se tornar um herói trágico clássico. A sua morte, o seu enterro e a sua memória póstumos apresentam aspectos cômicos, como na passagem em que Basilio Soulinake insiste que aquele não morreu e faz o teste de acender um palito de fósforo em um dos dedos do defunto, até que esse queima e causa o horror da filha do poeta, que grita desesperadamente.

Outra característica tardia do Esperpento *Luces de bohemia* e que é o ponto de partida para a escrita daquele esperpento é que os Personagens Max Estrella e Don Latino de Hispalis começam a conversar sobre a teoria do esperpento em plena ficção, na décima segunda cena. Não é comum vermos um autor, em uma obra literária, discutir uma teoria literária e, ainda, essa teoria ser a que está sendo posta em prática na mesma obra, ou seja, um aspecto metaliterário. As personagens estão discutindo sobre elas mesmas dentro da própria obra em

que estão. Sustentamos que é uma novidade para a época e serve de modelo para obras futuras. A seguir, vamos transcrever as duas partes da cena em que discutem aquela teoria, que será posta em prática no esperpento seguinte, *Los cuernos de Don Friolera*, que o analisaremos por meio do aparato teórico do estilo tardio. Eis os fragmentos que nos interessam:

[...] MAX.- ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!

DON LATINO.- Una tragedia, Max.

MAX.- La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO.- ¡Pues algo será!

MAX.- El Esperpento [...].(VALLE-INCLÁN, 2001, p. 170 e 172)²⁸

e:

[...] MAX.- Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO.- ¡Estás completamente curda!

MAX.- Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO.- ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX.- España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO.- ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX.- Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO.- Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX.- Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO.- ¿Y dónde está el espejo?

MAX.- En el fondo del vaso.

DON LATINO.- ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

²⁸ Tradução livre: [...] MAX.- Dom Latino de Hispalis, grotesco personagem, eu te imortalizarei em um romance!// DOM LATINO.- Uma tragédia, Max./ MAX.- A nossa tragédia não é tragédia./ DOM LATINO.- Pois algo será!// MAX.- O Esperpento [...].

MAX.- Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

DON LATINO.- Nos mudaremos al callejón del Gato. [...] (VALLE-INCLÁN, 2001, p. 172 e 174)²⁹.

Percebam que, em um pequeno fragmento da obra, um pouco superior a uma página, Valle-Inclán consegue enunciar a sua premissa do espelho côncavo e a sua localização geográfica, a sua opinião de que os espanhóis contemporâneos a ele não podem ser heróis, dado que a Espanha é uma deformação grotesca da Europa, a sua postura de que a sua obra é mais que um romance, que não é uma tragédia, e, sim, um esperpento com personagens grotescas. Também, cita que Goya é o inventor desse gênero artístico, que não observa normas estéticas clássicas segundo a sua opinião. Afirmamos a sua genialidade porque consegue definir a sua teoria literária em pouquíssimas palavras. Tem um poder acertado de síntese que é grande! Em seguida, vamos à análise do esperpento seguinte, *Los cuernos de don Friolera*.

4.2.2 O Esperpento *Los cuernos de Don Friolera*

4.2.2.1 Visão geral da obra

Los cuernos de Don Friolera é publicado, pela primeira vez, em 1921, ou seja, um ano depois do Esperpento *Luces de bohemia*. É publicado em blocos de cinco partes na Revista *La pluma*³⁰. Depois, ocorrem duas versões com alguns ajustes. Entretanto, a versão definitiva sai na Trilogia *Martes de carnaval* em 1930. A versão definitiva do esperpento analisada aqui possui um prólogo, doze cenas e um epílogo. O prólogo apresenta a conversa de Don Manolito e Don Estrafalario, na qual tratam da questão esperpêntica, entretanto, são

²⁹ Tradução livre: [...] MAX.- Os Ultraístas são uns farsantes. O Esperpentismo foi inventado por Goya. Os heróis clássicos foram passear na Ruela do Gato./ DOM LATINO.- Você está completamente bêbado./ MAX.- Os heróis clássicos refletidos nos espelhos côncavos originam o Esperpento. O sentido trágico da vida espanhola só pode ocorrer por meio de uma estética sistematicamente deformada./ DOM LATINO.- Não! Você está se contagiando!/ MAX.- A Espanha é uma deformação grotesca da civilização europeia./ DOM LATINO.- Poderia ser! Não sei./ MAX.- As imagens mais belas são absurdas quando refletidas por um espelho côncavo./ DOM LATINO.- Certo. Contudo eu me divirto quando eu me vejo nos espelhos da Ruela do Gato./ MAX.- Eu também. A deformação não existe quando está sujeita a uma matemática perfeita. A minha estética atual é transformar as normas clássicas por meio da matemática do espelho côncavo./ DOM LATINO.- E onde está o espelho?/ MAX.- No fundo do copo./ DOM LATINO.- Você é genial! Eu tiro o meu chapéu!/ MAX.- Latino, deformemos a expressão no mesmo espelho que nos deforma as caras e toda a vida miserável da Espanha./ DOM LATINO.- Nós nos mudaremos para a Ruela do Gato.

³⁰ A Revista *La pluma* teve a sua primeira periodicidade de 1920 a 1923. Disponível sobre o assunto em: <http://prensahistorica.mcu.es/OAIHandler/consulta/resultados_navegacion.cmd?posicion=1&forma=ficha&id=84973>. Acesso em: 10 jun. 2015.

interrompidos pela apresentação de um grupo de fantoches, o qual encena a história que será contada depois em doze cenas. Após a representação dos fantoches, os intelectuais continuam conversando sobre arte, inclusive sobre a representação que acabaram de presenciar. Depois, o autor apresenta as doze cenas que contam a história do Teniente Pascual Astete y Bargas, que é traído em palavras e, quiçá, em atos, pela sua esposa Doña Loreta com o vizinho e barbeiro Juan Pacheco, vulgo Pachequín. Entretanto, no epílogo, há o romance do cego, uma forma poética medieval, que é recuperada e modificada com traços modernistas. Nesse grande poema, o cego conta a história do Esperpento *Los cuernos de Don Friolera*: outra vez, a questão metaliterária. Por fim, há outra conversa dos dois intelectuais sobre arte, especialmente sobre literatura espanhola. Segundo Lyon, dois temas muito tratados em todo o esperpento são o adultério e o mito espanhol da honra. É a culminação do tratamento desses temas, dado que já tinham sido trabalhados por Valle-Inclán nas obras *Cenizas*, *El marqués de Bradomín*, *La marquesa Rosalinda* e *Divinas palabras* – tragicomédia de aldeã. No esperpento *Los cuernos de Don Friolera*, o tratamento desses temas é mais cômico que naquelas outras obras.

Escolhemos estudar *Los cuernos de Don Friolera* porque, segundo Lyon: “[...] Of all the esperpentos, *Los cuernos* is the most literary. Prologue and Epilogue are concerned chiefly with literaria criteria and the central action is also literary in that it is based on classical Spanish drama. [...]” (LYON, 2009, p. 129)³¹. Como somos pesquisadores de Teoria Literária, nada mais justo do que estudar uma obra de especial valor literário, de acordo com Lyon. Vamos dividir o nosso estudo por meio de uma visão geral e outra específica, nas quais podemos englobar todas as Características Tardias que defendemos que estão na obra. O nosso norte de análise serão as personagens. Para Lígia Maria Pondé Vassallo:

O gênero dramático tem como elemento principal a tensão entre antagonistas, traduzindo um conflito entre o ‘eu’ e o ‘mundo’. A ação narrada implica um choque de oposições, onde há uma tentativa de superar o conflito incidindo sobre o interlocutor, o ‘tu’ (PONDÉ, 1983, p. 5).

Nas três tramas presentes na obra, o tema principal é a possível honra manchada do protagonista. O conflito dramático das três histórias gira em torno desse mote. As personagens se expressam por meio do diálogo e de ações para resolver esse conflito. Em seus diálogos e nas rubricas, observaremos o que as personagens revelam sobre si mesmas, o que

³¹ Tradução livre: [...] De todos os esperpentos, *Los cuernos* é o mais literário. O prólogo e o epílogo estão concentrados principalmente em critérios literários e a ação central é também literária e, está baseada no Drama Clássico Espanhol. [...].

elas fazem e/ou querem fazer e o que os outros dizem sobre elas ou fazem contra elas, evidenciando até que ponto a opinião e o agir do outro influenciam no falar e no agir de cada personagem. Essas três observações são fundamentais para entendermos a dinâmica de um drama de acordo com Decio de Almeida Prado (1976 [1970]), até porque, no teatro, é mais difícil acessarmos o interior das personagens do que na prosa. Talvez, o que mais enfatizaremos em nossa análise sejam as implicações ideológicas dos discursos das personagens, pois elas nos revelarão até que ponto a nossa obra de análise pode ser considerada Tardia pelas inovações de pensamentos literários que vemos nela por meio de comparações com pensamentos literários passados. Nessa comparação, as paródias do teatro de honra calderoniano e do teatro romântico serão de fundamental importância. Trataremos delas na nossa análise. Por fim, segundo Sonia Aparecida Vido Pascolati: “[...] Peça central no drama, por meio da personagem todos os demais elementos podem ser materializados, tais como indicações temporais, elementos do cenário e informações sobre o enredo. [...]”. (VIDO PASCOLATI, 2009, p. 103). Passemos à análise!

Nós segmentamos a obra em quatro partes que se conectam: a conversa intelectual de Don Estrafalario³² e Don Manolito, que começa no prólogo e continua no epílogo. Na verdade, são duas conversas em três momentos distintos, porém, como tratam dos mesmos temas, podemos pensar em uma única grande conversa. A segunda parte corresponde à representação dos fantoches do Compadre Fidel; a terceira é a trama central e a quarta, o Romance do Cego. Nessa configuração, propomos um passo a mais na divisão feita pelo autor em prólogo, trama central e epílogo. Defendemos a nossa postura visto que o leitor pode começar a leitura por qualquer uma das partes e, no final das quatro, entenderá o todo. A partir dessa nossa concepção de leitura, podemos pensar em até dezesseis sequências possíveis de leitura. Segundo Adorno, se o estilo tardio é um poliedro de interpretações possíveis, o esperpento *Los cuernos de Don Friolera* é um poliedro de leituras possíveis, com várias entradas. Outra metáfora possível é a do espelho côncavo. Podemos imaginar que estamos no Callejón del Gato e temos três espelhos à nossa frente, dois menores laterais e um maior central. Os laterais captam apenas um lado da nossa face, captam a realidade e a refletem em um espaço menor, porém, não menos importantes, que são o Teatro de Fantoches do Compadre Fidel e o Romance do Cego. O espelho central capta um ângulo de visão maior, a cara inteira da pessoa. Entretanto, para o conjunto dos espelhos, tem a mesma importância que os outros; é a obra central. É uma inovação na forma literária que estava sendo

³² Eis o sentido de estrafalário: indivíduo desajeitado, ridículo, extravagante.

experimentada por alguns autores no começo do século XX, logo, é uma característica Tardia. Também, confere maior liberdade para o leitor em seu ato de leitura. Valle-Inclán apresenta três versões da mesma trama com algumas modificações nos seus desenlaces, nos nomes de suas personagens e nas formas literárias em que são apresentadas. Em realidade, essas três versões são a aplicação da Teoria Esperpéntica das três formas de o artista ver a sua obra. O Romance do Cego é a forma em que o autor está de joelhos para as suas personagens. Na trama central, o autor está de frente para e na mesma altura que as suas personagens. Na representação dos fantoches do Compadre Fidel, o autor é um Deus, que manipula as suas personagens da forma que quiser, pois está em uma altura muito elevada em relação a elas.

Outro aspecto geral tem a ver com o tema da honra. Na sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII, a integridade da honra de um homem é muito importante, visto que a sociedade é o organismo que dá vida e sustenta a pessoa. A honra consiste na estima sólida e sem ressalvas que uma sociedade deposita em um homem. Ela se perde por ações próprias ou de terceiros, como a infidelidade e a covardia. Entretanto, essa honra poderia ser manchada com um simples comentário maldoso, que nem sempre era verdadeiro. O receptor da maledicência não investigava se era verdade ou não o que tinha ouvido. Se alguém manchava a honra de um homem de maneira real ou fictícia, não importava: ele precisaria se vingar com derramamento de sangue, pois é a única forma que aquela sociedade aceitava para reintegrar a pessoa afetada. Enquanto a honra não fosse “limpa”, a pessoa era esquecida, não sendo considerada um homem, por sua sociedade. A observação de Antoine Adam nos indica que se tratava de um tema de interesse na Europa, pelo menos, na cultura francesa:

Los espectadores quieren que el autor los transporte con la imaginación a España, a ese país donde los nobles tienen un sentido del honor tan susceptible y una mano tan dispuesta a desenvainar a la menor ocasión, donde las jóvenes citan a sus amantes en su habitación, donde los galanes suben al balcón por la noche, mientras los músicos improvisan un concierto en honor de su amada. Lo que buscan sobre todo los espectadores de *Le Marais* y del *Hotel de Bourgogne* es la evocación de este placer tan romántico, de este mundo de voluptuosidad y de sangre. (ADAM, 1962, t. II, p. 330)³³.

³³ Tradução livre: Os espectadores querem que o autor os transporte à Espanha com a imaginação, a esse país onde os nobres têm um sentido de honra tão susceptível e uma mão tão disposta a tirar a espada da cintura no menor pretexto, onde as jovens citam os seus amantes em seu quarto, onde os galãs sobem ao terraço à noite, enquanto os músicos improvisam um concerto em honra de sua amada. O que querem, especialmente os espectadores de *Le marais* e de *Hotel de Bourgogne*, é a evocação deste prazer romântico, deste mundo de volúpias e de sangue.

Segundo Bobes Naves (2010), no Teatro do Século de Ouro Espanhol³⁴, que engloba os séculos XVI e XVII, temos um tipo de comédias que se chamam “de Capa e Espada”. No final destas tramas, os protagonistas que se amam, sempre se casam. Esse casamento serve de pretexto para outro tipo de drama desse Século de Ouro, de acordo com Bobes Naves, que se chamam “Comédias de Honra e Ciúmes”. Para Bobes Naves, no final, a mulher protagonista sempre morre e o seu “suposto” amante também pode morrer. Logo, a estudiosa defende que o termo “comédia” é duvidoso. Seria melhor “tragédia”. Para Bobes Naves, há uma sequência, uma continuação: primeiro, um drama de Capa e Espada, e, depois, um de Honra e Ciúmes. No primeiro drama, a dama consegue o casamento que quer, mesmo que, para esse objetivo, o seu galã tenha que matar o preferido de seu protetor ou tutor ou pai e, no segundo, ela morre por culpa do seu destino, pois as pessoas questionam a sua fidelidade. Logo, ela resume os fatos principais desse duo de dramas: o pai ou o tutor ou o protetor impõe um casamento que não agrada a protagonista, que faz de tudo para o evitar e o consegue, pois se casa com quem quer, que, geralmente, é um galã. Entretanto, após o casamento, o marido começa a desconfiar da fidelidade de sua cônjuge e, por pressão da sociedade, decide matá-la para lavar a sua honra. Para Bobes Naves, no final de um Drama de Honra e Ciúmes, não se comprova a traição feminina. Ela assinala a mudança de caráter da protagonista ao longo da sua existência. No primeiro drama, é uma mulher ativa e falsa; no segundo, uma mulher passiva e à espera do pior, ou seja, a sua morte. Para Bobes Naves, no primeiro tipo de drama, se discute a liberdade no amor e, no segundo, se discute a honra no matrimônio. Discute-se a atitude feminina antes e depois de se casar.

Bobes Naves concentra o seu ensaio nos Dramas de Honra e Ciúmes do autor espanhol Pedro Calderón de la Barca, pois defende que são o cânon desse tipo de teatro. As obras que Bobes Naves analisa brevemente são: *El médico de su honra* (2012 [1637]), *El pintor de su deshonor* (2015 [1650]) e *A secreto agravio, secreta venganza* (2011 [1637]). Na opinião de Bobes Naves, nessas três obras, Calderón não deixa possibilidades para que o marido supostamente traído tenha razões e emoções próprias perante o possível fato. Ela pontua que o assassinato da esposa é uma prevenção para que ela não manche efetivamente a honra de seu amado. Nas tramas, esse crime é considerado lícito pela sociedade e pelos governantes, esses que, geralmente, são um rei e uma rainha. Bobes Naves observa que, muitas vezes, as personagens secundárias são esses nobres e alguns amigos e criados do trio principal. Os

³⁴ De acordo com vários autores, esse nome é dado a esse teatro porque é considerado o melhor teatro espanhol de todos os tempos. A denominação já se consagrou.

leitores em geral devem achar essa solução da morte como imoral, injusta e absurda, porém, para ela, na lógica dos dramas, essas mortes querem dizer que os fins justificam os meios. Ela postula que é uma ética “anti-ética”, porque se comete um crime sem provas, só por rumores, fofocas, suspeitas. Após o começo de um Drama de Honra e Ciúmes, não há mais salvação para as personagens: o protagonista deve matar e a amada deve morrer, ainda que o primeiro tenha pequenas dúvidas a respeito da traição. Tanto nos Dramas de Capa e Espada como nos de Honra e Ciúmes, os protagonistas masculinos são os que devem decidir o destino da protagonista, que, apesar de ser ativa no primeiro tipo de drama, não lhe é reservado o direito de lutar fisicamente pelo que quer. Pensamos que esse teatro calderoniano serve de referência para preservar as ações de uma sociedade tradicional como a espanhola do começo do século XX, na qual o homem é relacionado com a inteligência física e a mulher, com a intelectual. Observamos que, em *El médico de su honra*, Don Gutierre assassina a esposa, Doña Mencía, e se casa com Doña Leonor. Em *El pintor de su deshonra*, Don Juan Roca mata a esposa Serafina e o amante Don Álvaro. Em *A secreto agravio, secreta venganza*, Don Lope mata a Doña Leonor, por suspeita de adultério com Don Juan.

Bobes Naves verifica que Calderón não está de acordo com a falta de liberdade da mulher no casamento e, conseqüentemente, no amor, nem com um código de honra que termina em crime. Em *A secreto agravio, secreta venganza* se retrata desde o título que as desconfianças são tratadas em segredo. Bobes Naves propõe que Calderón critica esse aspecto velado, pois pensaria que todos os problemas matrimoniais, inclusive a possível traição, deveriam ser tratados em diálogos francos entre marido e esposa. Entretanto, seguindo a tendência literária dos séculos XVI e XVII, a obra apresenta grandes monólogos e diálogos com frases em que a informação é passada nas entrelinhas. A personagem confidente dos Dramas de Honra e Ciúmes, que serve de ponte entre as personagens e os leitores/públicos, evidencia o caráter indireto do tratamento de dificuldades entre as personagens. Em *El pintor de su deshonra*, diz Naves, o interlocutor Engraçado (Gracioso) expressa as relações e as situações como as desconfianças amorosas por meio de contos. Em *Los cuernos de Don Friolera*, Valle-Inclán considera que todos os problemas devem ser tratados um pouco mais diretamente. Logo, apesar de existir alguns monólogos de lamentação de Don Friolera, ele tenta conversar, na medida do possível, francamente e em vários momentos, com a sua esposa e o suposto amante Pachequín sobre a provável traição que sofre. Bobes Naves observa que, nesses dramas do Século de Ouro Espanhol, o suposto traído sempre atua um pouco a contragosto, porque apresenta uma pequena resistência antes de cometer o crime que lhe é

imposto pela sociedade e pelos governantes. Verificamos uma resistência paralela nas Personagens El Fantoche e Don Friolera³⁵ antes de cometer os crimes. Bobes Naves termina o seu ensaio justificando o seu título porque não pode haver uma ética possível que apoie o assassinato de uma esposa sem provas, que, portanto, não sabemos se é realmente culpada de uma traição.

Para Bergson, a paródia é um termo grego que significa “canto ao lado de outro”. Consiste em um recurso cômico com a finalidade de alterar o significado de uma parte de um texto original de outro autor geralmente. Essa alteração tem a função de criar um aspecto cômico que não existe no texto original, além de ser uma forma de criticar alguém ou algo, visto que revela a fragilidade interior do que é parodiado, por meio do ocultamento ou da negação de tal aspecto. De acordo com Propp (1992), a paródia de uma obra ou movimento literário é uma mostra de que essa obra ou movimento está sendo superado (a). Segundo Gerard Genette (1989 [1962]), o texto parodiado ou hipotexto é um subtexto evocado constantemente pelo texto parodiador ou hipertexto. A paródia esperpêntica do Teatro de Honra em *Los cuernos de Don Friolera* consiste no fato do protagonista ter que vingar a sua honra a qualquer custo. Porém, ele nunca será um herói, muito menos um modelo de homem e de honra vingada, pois é um homem-fantoche que se veste mal, é feio e, como não tem opinião própria, se deixa influenciar por qualquer um, apesar de ter sentimentos que os expressa timidamente. Logo, o protagonista de um esperpento nunca será um herói calderoniano. Essa paródia está presente no prólogo e na trama central, já que o epílogo é toda uma exaltação irônica do herói trágico calderoniano em forma de Romance. Portanto, todas as frases que as personagens El Fantoche e Don Friolera dizem, e que lembram o Teatro de Honra Calderoniano, soam cômicas, por exemplo, quando o primeiro chama a amada para conversar sobre a traição: “EL FANTOCHE.- Comparece, mujer deshonestal!” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 71)³⁶. Em outro fragmento, Valle-Inclán parodia os versos finais da obra *El alcalde de Zalamea* (1997) de Calderón, quando Don Friolera conversa com a filha sobre a traição³⁷ que sofre: “DON FRIOLERA.- [...] Tu tierna edad te dicta esas palabras. [...] Tu padre, el que te dio el ser, no tiene honra, monina. La prenda más estimada, más que la

³⁵ Respectivamente, são os protagonistas do Teatro de Fantoche do Compadre Fidel e da trama central. O protagonista do Romance do Cego também é Don Friolera.

³⁶ Tradução livre: O FANTOCHE.- Vem aqui, mulher desonesta!

³⁷ A traição verbal é confirmada na trama central na décima primeira cena, na qual Pachequín e Doña Loreta trocam juras de amor. A traição física não é consumada em nenhuma parte dessa obra.

hacienda, más que la vida. [...] ¡Friolera!” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 138)³⁸. O fragmento original, reproduzido em nossa edição do esperpento citado, é: “PEDRO CRESPO.- Al Rey, la hacienda y la vida [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 138)³⁹. Também, pelo sobrenome da vizinha fofoqueira, Doña Tadea Calderón, já vemos outro aspecto parodiado do Teatro de Honra Calderoniano. Outro aspecto parodiado é que a mulher desejada não é nenhum exemplo de perfeição feminina como naquele teatro, já que trai o protagonista com o vizinho, que seria o seu outro pretendente. O vizinho é manco, ou seja, tem defeito físico. Esse é um traço que apoia essa ideia de imperfeição da mulher que trai e de seu suposto amante, pois não escolhe um galã.

Sustentamos que a honra é defendida pelas personagens ao longo de toda a obra, até é explicitada por Don Friolera na sexta cena da trama central: “DON FRIOLERA.- En España, la mujer que falta, tiene pena de la vida.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p.109)⁴⁰. Na décima cena da trama central, o Teniente Lauro Roviroso convence de todas as formas Don Friolera de que ele tem que matar a mulher e o vizinho pela suposta traição. Também, Don Friolera protagoniza alguns monólogos longos durante a trama central para discutir consigo mesmo a sua honra. Entretanto, percebemos uma exceção na obra, pois La Coronela Doña Pepita é a única que defende o fim dessa tirania de morte na última cena da trama central. Defendemos que ela encarna a possível opinião valle-inclanesca sobre o tema do adultério e o seu castigo, pois, como estamos analisando, ao parodiar o Teatro de Honra e Ciúmes Calderoniano, certamente, Valle-Inclán era contra a morte da suposta traidora em qualquer caso. Vejamos um exemplo dessa resistência de La Coronela: “DON FRIOLERA.- ¡Desde Teniente a General en todos los grados debe morir la esposa que falta a sus deberes!/ DOÑA PEPITA.- ¡Papanatas!” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 165)⁴¹.

Defendemos que essa paródia do Teatro de Honra e Ciúmes Calderoniano é uma crítica que Valle-Inclán faz a sua sociedade espanhola do começo do século XX. Essa paródia mostra quanto essa sociedade estava atrasada em relação às outras europeias nas quais a lei do divórcio já imperava. Vejam que o tema da honra é tratado pela sociedade da mesma maneira por quatro séculos. É muito atraso! Pensamos que Valle-Inclán quer mostrar o absurdo que é

³⁸ Tradução livre: DOM FRIOLERA.- As suas palavras são influenciadas pela sua tenra idade. [...] O seu pai, aquele que lhe deu a vida, não tem honra, menininha. Você é a prenda mais estimada, mais que o governo, mais que a vida. [...] Friolera!

³⁹ Tradução livre: PEDRO CRESPO.- Para o rei, o governo e a vida. [...]

⁴⁰ Tradução livre: DOM FRIOLERA.- Na Espanha, a mulher que trai, tem pena da vida.

⁴¹ Tradução livre: DOM FRIOLERA.- Desde Tenente a General, em todos os escalões, deve morrer a esposa que não cumpre os seus deveres!/ DONA PEPITA.- Tonto!

viver em uma sociedade tão retrógrada como a espanhola de sua época. O atraso cultural e de costumes enquanto paradoxo histórico, anacronia, é uma constante nessa paródia. Daí, fazemos uma comparação, se o esperpento antecipa o Teatro do Absurdo, ele o faz por meio de um dos maiores absurdos europeus do começo do século XX, a saber, o retrógrado código de honra espanhol ao longo de suas 120 páginas!

A incongruência entre as personagens grotescas, principalmente os protagonistas das duas primeiras versões, e o papel trágico que deveriam desempenhar, é flagrante. É a questão da grandeza do mito e da pequenez das personagens, que não podem suportar esse mito. O mundo moderno não abre espaços para mitos, honras, desonras, obrigações e vergonhas. Esses valores se tornaram vazios e a literatura retórica do Teatro do Século de Ouro Espanhol não cabe mais nos dias atuais. Para Pedro Díaz Ortíz, na Revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (1966), os conceitos de herói e de tragédia são antagônicos aos do esperpento, pois esse gênero literário apresenta um anti-herói, oposto àquele da tragédia clássica, do teatro isabelino e do teatro do Século de Ouro Espanhol. Nesse sentido e em consonância com as preocupações sociais da Geração de 98, os esperpentos mostram as hipocrisias sociais de uma ordem burguesa decadente. São revoltas contra a vida infra-humana que as pessoas vivem na Espanha do começo do século XX.

Por fim, Lyon relaciona a criação esperpêntica com a estética cinematográfica ocidental do começo do século XX, pois ambas se valem da repetição do detalhe e/ou do movimento das personagens, do poder das imagens em sequência, em justaposição e em um ritmo dinâmico, dos efeitos de luz, sombra e silhuetas; close-ups e da eloquência muda de objetos. Muitas das rubricas, principalmente as que abrem cada uma das cenas da trama central, são enormes e, nelas, observamos uma grande capacidade de Valle-Inclán de fazer descrições poéticas e, às vezes, cômicas do espaço e da movimentação das personagens. G. G. Brown, em *Historia de la literatura española 6/1* (1998), mostra como o cinema foi um fator que fez com que os escritores espanhóis inovassem sua escrita, afastando-se do modo representativo do Naturalismo:

Los escritores y artistas españoles se tomaron en serio el cine desde una fecha muy temprana. (...) Algunos de los mejores críticos cinematográficos de la Revista Occidente –Benjamín Jarnés, Francisco Ayala– probaron a incorporar técnicas cinematográficas a su propia obra de creación, y la influencia del cine es también visible en gran parte de la producción tardía de Valle-Inclán. Varios de los procedimientos de esperpento proceden claramente de las películas mudas y gran parte de su teatro es en realidad

más apropiado para la pantalla que para la escena. (BROWN, 1998, p. 29-30)⁴².

Todas aquelas características podem ser observadas, em maior ou menor quantidade e qualidade, nas várias rubricas que estão em cada cena de cada uma das quatro partes da obra. A seguir, reproduzimos alguns exemplos. O primeiro exemplo está na quarta cena da trama central:

DOÑA LORETA, con ademán trágico, se desprende el clavel que baila al extremo del moño colgante. Pachequín alarga la mano. Don Friolera se interpone, arrebata la flor y la pisotea. La tarasca cae de rodillas, abre los brazos y ofrece el pecho a las furias del pistolón. (itálico do autor) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 101)⁴³.

Nesse exemplo, observamos a movimentação da flor no cabelo e dos três protagonistas da obra, que interagem na cena, cada um exprimindo o seu desejo. O vizinho estende a mão para pegar a flor, possivelmente, Don Friolera a pega e a pisa, em sinal de ódio que sente pela possível traição da esposa e essa se rende a sua fúria, em uma demonstração de paz, pois cai de joelhos e abre os braços.

O segundo exemplo está no Teatro de Fantoches do Compadre Fidel: “*Por el otro hombro del compadre, hace su aparición una moña, cara de luna y pelo de estopa: En el rodete una rosa de papel. Grita aspando los brazos. Manotea. Se azota con rabioso tableteo la cara de madera.*” (itálico do autor) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 71)⁴⁴. Reparem na movimentação do fantoche sobre o ombro do dono do teatro e na sua cuidadosa descrição pelo narrador. Não só se movimenta, como grita, mexe as mãos e se fere. Podemos visualizar a movimentação da boneca.

⁴² Tradução livre: Os escritores e artistas espanhóis levaram a sério o cinema desde muito cedo. [...] Alguns dos melhores críticos cinematográficos da Revista Occidente – Benjamín Jarnés, Francisco Ayala – experimentaram incorporar técnicas cinematográficas à sua própria obra de criação, e a influência do cinema é também visível em grande parte da produção tardia de Valle-Inclán. Vários dos procedimentos do esperpento procedem claramente dos filmes mudos e grande parte do seu teatro é, em realidade, mais apropriado para o cinema que para o teatro.

⁴³ Tradução livre: Dona Loreta, com gesto trágico, tira o cravo que dança na extremidade da roda de seu cabelo que cai. Pachequim lhe estende a mão. Dom Friolera se coloca entre os dois, tira a flor da mão da esposa e a pisa. A sem-vergonha cai de joelhos, abre os braços e oferece o seu peito às fúrias do pistolão.

⁴⁴ Tradução livre: Pelo outro ombro do compadre, uma boneca aparece, cara de lua e cabelo de estopa: Na roda do cabelo, uma rosa de papel. Grita abrindo os braços. Mexe as mãos. Golpeia-se com raivoso ruído a cara de madeira.

O terceiro exemplo está nesse mesmo teatro:

El fantoche reparte tajos y cuchilladas con la cimitarra de Otelo. La corva hoja reluce terrible sobre la cabeza del compadre. La moña cae soltando las horquillas y enseñando las calcetas. Remolino de gritos y brazos aspadados. (itálico do autor) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 73)⁴⁵.

Observem que a rubrica é pura movimentação violenta. São facadas em grande quantidade e o material cortante, um sabre, é comparado ao de Otelo (2006 [1603]), importante personagem shakespeariano. A boneca cai de forma que envergonha os presentes. Todos estão com temor. Essa estética de muitos movimentos rápidos será aproveitada pelos cineastas ocidentais posteriores à década de 1920.

Podemos ver outro exemplo na seguinte rubrica, presente na primeira cena da trama central, na qual Don Friolera recebe um bilhete anônimo que denuncia a suposta traição de sua esposa: “*Vuelve a deletrear con las cejas torcidas sobre el papel. Lo escudriña al trasluz, se lo pasa por la nariz, olfateando. Al cabo lo pliega y esconde en el fondo de la petaca.* (itálico do autor) (VALLE-INCLÁN, 1968, p.79)⁴⁶. Observem toda a movimentação que o personagem faz com o papel como que não acreditando no que lê. Podemos visualizar toda a cena desde a leitura do escrito até quando o tenente guarda o papel na arca.

O próximo exemplo está na segunda cena da trama central e se centra em doña Tadea, vizinha fofqueira do tenente:

Doña Tadea pasa atisbando. El garabato de su silueta se recorta sobre el destello cegador y moruno de las casas encaladas. Se desvanece bajo un porche, y a poco, su cabeza de lechuza asoma en el ventano de una guardilla. (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 86)⁴⁷.

Pela descrição da cena, observamos toda a movimentação da sombra da vizinha, que parece estar passeando ou viajando sobre as casas sem nenhum limite, como um fantasma, pois aparece onde quiser. É como, ao ler a rubrica, o leitor passeasse pelo cenário da trama. Com essa movimentação, Valle-Inclán empresta mais vivacidade ao entorno. À continuação, passaremos a comentar cada uma das quatro partes da obra.

⁴⁵ Tradução livre: O fantoche reparte cortes e facadas com o sabre de Otelo. A curva folha da faca reluz sobre a cabeça do compadre. A boneca cai soltando as forquilhas e mostrando as meias. Confusão de gritos e braços abertos.

⁴⁶ Tradução livre: Volta a soletrar as palavras com as sobancelhas torcidas sobre o papel. Observa-o na luz que o transpassa e o cheira. No fim, o prega e esconde no fundo da arca de couro.

⁴⁷ Tradução livre: A Dona Tadea passa olhando com cuidado. A figura de sua silhueta se recorta sobre o brilho cegador e mouro das casas com cal. Enfraquece-se debaixo de uma cobertura, e, de repente, a sua cabeça de coruja aparece na janela de um telhado.

4.2.2.2 Visão específica da obra

4.2.2.2.1 *A conversa dos intelectuais*

4.2.2.2.1.1 A primeira parte da conversa dos intelectuais

O autor começa a obra com Don Estrafalario e Don Manolito, descritos na rubrica como intelectuais. Eles são os protagonistas de uma das quatro partes da obra dividida por nós. A referida conversa conserva a inovação do esperpento anterior, *Luces de Boemia*, porque, dentro de uma obra literária, as personagens conversam sobre teoria e crítica literária, literatura europeia e espanhola, também falam sobre os esperpentos, marcando uma característica tardia da obra. *Los cuernos de Don Friolera* não é uma simples obra literária, é uma obra que extrapola o mais comum em literatura, que é apenas “contar” uma história. Outra característica tardia decorrente da anterior é que os intelectuais conversam sobre a obra em que estão. São como os editores da própria obra em que também são protagonistas. Postulamos que é uma inovação para a época e serve de modelo na Literatura Espanhola!

A primeira rubrica revela o ambiente padrão em que se passam as cenas. São sempre lugares populares, nos quais encontramos a classe média espanhola da década de 20 do século XX. Como Donald Shaw (1999) bem observa, é uma classe média escrevendo para uma classe média, visto que os números de analfabetos e pobres eram altíssimos nesse período. Don Manolito é um idoso, um pintor e um leigo franciscano. Don Estrafalario é um clérigo que abandonou os hábitos. A religiosidade é importante, como veremos na sequência da conversa de ambos, pois os padres têm relação com a questão do pecado, cenificada nas três tramas da obra por meio da suposta traição da mulher protagonista com o vizinho. Como sabemos, os religiosos católicos têm a função de dizer o que é ou não adequado na conduta humana à luz de sua religião. O significado do vocábulo *estrafalario* é extravagante no modo de pensar ou nas ações, de acordo com o *Diccionario de la Lengua Española* (2001), portanto, é aplicável a noção que temos do Valle-Inclán autor, por meio dos esperpentos com a sua riqueza de detalhes literários. No momento em que são retratados, os intelectuais são dois homens que viajam pela Espanha, dois turistas, que, raramente, trabalham com um livro para o qual fazem desenhos e comentários, segundo o que o próprio autor nos revela na primeira rubrica. Percebam que se trata de um escritor, no caso, Valle-Inclán, escrevendo sobre dois escritores. É a questão metaliterária que permeia todos os esperpentos e, especialmente, esse que estamos analisando. São como dois turistas que viajam pela Espanha

para conhecê-la, “apalpá-la”. Eles começam o seu percurso no Norte, perto da fronteira com Portugal, e chegam ao Sul, perto da fronteira com a África. Podemos fazer um paralelo com Valle-Inclán, pois nasceu no Norte espanhol, e viajou pela Espanha e pela América⁴⁸.

A primeira rubrica da obra explica onde estão os dois intelectuais. Estão na localidade de Santiago el Verde, em uma feira, ou seja, num contexto popular. Essa localidade está perto de uma fronteira portuguesa. Deve ser na região da Galícia, região natal de nosso autor e que faz fronteira com o Norte de Portugal. Pela forma como são descritos os dois intelectuais, o narrador arrisca dizer que são dois vascos, pertencentes ao País Vasco, região Norte da Espanha. Don Manolito tem cara de anjo; já Don Estrafalario, não: “[...] *El viejo rasurado, expresión mínima y dulce de leigo franciscano, es DON MANOLITO EL PINTOR. Su compañero, un espectro de antiparras y barbas, es el clérigo herege que ahorcó los hábitos en Oñate [...]*” (itálico e maiúsculas do autor) (VALLE-INCLÁN, 1968, p.65)⁴⁹. Reparem que Oñate é uma localidade da comunidade autônoma do País Vasco. Logo, aumentam as evidências de que os intelectuais possam ser vascos. A primeira intervenção na primeira parte da conversa é de Don Estrafalario, e começa com uma pergunta bem normal e corriqueira ao par Don Manolito. Essa pergunta se refere ao que ele fez naquela manhã e aquele comenta que lhe parece que teve uma conversa com os anjos. Pensamos em uma clara alusão à antiga profissão de ambos, os religiosos católicos, que fazem orações a santos e anjos.

Valle-Inclán poderia estar criticando a Igreja, pois são “intelectuais” saídos dessa instituição, que, na época em que a obra é escrita, a saber, em 1921, apoia o conservadorismo político e as tradições em geral. Valle-Inclán critica o saber da Igreja, pois, como observamos na leitura, os intelectuais se contradizem muitas vezes. Na época de escrita da obra, é uma instituição que faz parte de um setor no qual os seus membros não vêm ou não se interessam que a Espanha progrida intelectualmente, porque lhes convém que uma grande parcela da população continue pobre e ignorante. No começo do século XX, outras instituições que fazem parte desse setor tradicional são os Carlistas, os Conservadores e os Militares. De 1875, período no qual há o Sistema Político Restauração até o fim da Ditadura de Francisco Franco, em 1975, não se observa na Espanha que os militares apoiem a cultura de maneira sistemática, conforme ponderam vários autores como Vilar.

⁴⁸ Ver FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Pamplona: Urgoiti Ediciones Sociedad Limitada, 2007.

⁴⁹ Tradução livre: O velho sem barba, expressão mínima e doce de leigo franciscano, é Dom Manolito, o Pintor. O seu companheiro, um espectro de óculos e barbas, é o clérigo herege que enforcou os hábitos em Oñate.

Don Manolito começa com as suas contradições, dizendo, inicialmente, que fez um grande descobrimento: viu um quadro. Contudo, o quadro é muito ruim. A expressão sobre um grande descobrimento geralmente é positiva. Don Manolito diz que o quadro é ruim. Don Estrafalario aparece com o senso comum e o preconceito, ao perguntar se o referido pintor passou pela Escola de Belas Artes. O pressuposto é que só os artistas que passam por essa escola são bons... Só os artistas que têm uma formação formal seriam respeitados? Aí estão os autodidatas para provar o contrário. E que dizer do próprio Valle-Inclán, que não terminou o seu curso universitário de Direito, segundo vários autores relatam, como Melchór Fernández Almagro? Don Manolito lhe responde que não passou por nenhuma escola, entretanto, o referido artista faz “diabluras” como pintar mãos de seis dedos. Observem como, curiosamente, o intelectual Don Estrafalario se contradiz ironicamente e comenta ao amigo: “DON ESTRAFALARIO.- ¡Debe ser un genio!”. (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 63)⁵⁰. Pelos comentários, podemos ver que esse intelectual relaciona a genialidade artística com o diabo.

Os intelectuais citam indiretamente dois artistas espanhóis que poderíamos considerar esperpênticos como Francisco de Goya y Lucientes e El Greco, assim como a própria obra que porta o cego, pois é um quadro absurdo que contém a emoção das obras presentes naqueles autores. Vale a pena ressaltar, que na obra valle-inclaniana *Luces de bohemia*, o autor reconhece Goya como o criador do gênero esperpêntico: “MAX.- [...] El esperpentismo lo ha inventado Goya. [...]” (VALLE-INCLÁN, 2001, p. 172)⁵¹. No esperpento, não conseguimos saber se esse cego é o mesmo do epílogo. Também, não sabemos se o cego que comanda o teatro de fantoches do prólogo é o mesmo que proclama o romance do epílogo. São exemplos de obras dentro de outras obras. É a questão metaliterária que permeará toda a obra. O cego representa não só o criador da pintura ou do Romance final, parece representar a própria condição do anti-herói que não enxerga com clareza a realidade e, assim, incorre na tragédia final, não conseguindo dominar as forças da sociedade que pressionam sua fraca personalidade. Veremos a fraqueza de sua personalidade, quando, no Romance, ele dirá que está com medo de narrar o futuro crime que é a morte da filha de Don Friolera. Nesses comentários dos intelectuais, às vezes desencontrados, se observa a incompreensão desses pela arte tardia, dado que El Greco e Goya são dois autores que fazem uma arte esperpêntica e tardia, visto que criam tendências, inovações que servirão de modelos para outros autores, como para o próprio Valle-Inclán. El Greco e Goya são referências artísticas nos dias atuais e

⁵⁰ Tradução livre: DOM ESTRAFALARIO.- Deve ser um gênio!

⁵¹ Tradução livre: MAX.- [...] Goya inventou o esperpentismo. [...]

nunca podem ser esquecidos por suas obras. Os intelectuais deformam ideias e a realidade, deformada pela metáfora do espelho côncavo. São deformações de deformações!

Na continuação da conversa, Don Manolito contradiz o companheiro e lhe responde que o pintor é um bárbaro, que dá espanto. Curiosamente, apesar de comentarem negativamente a arte que deforma as representações, os intelectuais discutem sobre se podem e devem comprar o referido quadro. O diálogo gira em falso e Don Estrafalario quer comprá-lo e, curiosamente, Don Manolito - o descobridor do feio - lhe diz que até fizera uma oferta ao portador, que a recusara. Em seguida, Don Estrafalario defende que a obra vale quase o dobro do valor oferecido pelo par e esse concorda. Se Don Manolito é um “intelectual” e comenta que a obra é ruim, porque fez uma oferta para comprá-la e, depois, concorda que ela poderia valer quase o dobro? Paradoxo⁵². Quem porta o quadro é um cego e, nessa pintura, tem um diabo que ri e uma pessoa pecadora que se enforca. É um quadro em que há o gozo do diabo e o sofrimento do pecador. O autor enfatiza o pecador, pois escreve a palavra com P maiúsculo: “DON ESTRAFALARIO.- También a mí me ha preocupado la carantoña del Diablo frente al Pecador. [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 67)⁵³. Podemos pensar que o diabo está mandando a pessoa se enforcar e esta aceita sem poder se queixar muito, assim como veremos depois, no Teatro de Fantoques do Compadre Fidel, em que El Bululú manipula todas as personagens da maneira como quiser, como um Deus. É a premissa do Deus Literário. O gozo do diabo, assim como o do Compadre Fidel e de Valle-Inclán são semelhantes, dado que os três são exemplos de Deus Literário. Os personagens não têm muita escolha. A obra que porta o cego é paralela ao mundo deformado do qual faz parte: metateatro. São obras literárias dentro de outras obras literárias como a estrutura em “myse-en-abyme”. Lembrem-se que, na primeira rubrica, Valle-Inclán escreve que Don Estrafalario “enforcou os hábitos”, ou seja, abandonou o hábito: deixou de ser padre. O enforcamento da pessoa do quadro e dos hábitos do intelectual se espelham deformados.

A pintura representa o esperpento de Don Friolera, pois o diabo que ri do pecador se enforcando reatualiza o papel do demiurgo que incita o marido traído a cometer o crime e, depois, se regozija de sua tragédia. O esperpento penetra dentro da pintura e se torna matéria de debate estético para os intelectuais que possuem posições distintas. Don Estrafalario

⁵² O paradoxo é um recurso cômico citado por Vladímir Propp. Ele observa que, muitas vezes, no paradoxo, também há os recursos cômicos do alogismo, pois a personagem diz e/ou faz algo absurdo, insensato e da ingenuidade. PROPP, 1992.

⁵³ Tradução livre: DOM ESTRAFALARIO.- Eu também me preocupei com o “carinho” do Diabo para com o Pecador. [...]

defende que a arte deve superar a vida (o riso e a lágrima), portanto, o esperpento se adéqua a essa condição. Don Manolito, por outro lado, acha que a arte deve expressar os sentimentos humanos, que levam o homem à verdade divina e universal. A pintura é absurda e sublime, ao mesmo tempo, porque expressa uma atitude não humana diante da vida e da arte, a do diabo; na verdade, uma atitude grotesca, mas que revela a essência da realidade humana. Os intelectuais consideram a pintura ruim quanto à forma, mas discutem o seu conteúdo que trata do sublime em seu aspecto inverso, o grotesco. Portanto, quanto ao conteúdo, trata-se de uma pintura extraordinária, parecida à dos grandes mestres do grotesco, Goya e el Greco.

O autor trabalha com estruturas em “myse-in-abyme” na qual uma fala se refere à outra e, assim, sucessivamente. Porém, essa estrutura é retorcida, porque é marcada por contradições, paradoxos, que são recursos literários cômicos, pois é cômica essa situação de um intelectual, que, supostamente, sabe muito, mas tem que ser corrigido por outro intelectual. Um dos dois intelectuais faz um comentário e o seu par faz um comentário oposto àquele. Além de trágico, por denotar que não fazem jus à denominação que o autor lhes confere, é risível. Don Estrafalario reconhece as suas dúvidas e até Don Manolito lhe pergunta se ele está bêbado, tamanha mudança de opinião que ocorre ao longo da conversa: “DON ESTRAFALARIO.- [...] ¡Ese Orbaneja me ha llenado de dudas, Don Manolito!/ DON MANOLITO.- Esta mañana apuré usted del frasco, Don Estrafalario. Está usted algo calamocano.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 67)⁵⁴. Nessa parte do diálogo, Don Manolito critica o futuro ditador da nação Miguel Primo de Rivera y Orbaneja⁵⁵, ao comentar, ironicamente, que a pintura antes citada é tão boa como aquele: “[...] Es la obra maestra de una pintura absurda. Un Orbaneja de genio. [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 67)⁵⁶. Orbaneja vai ser citado no epílogo novamente, por meio do recurso cômico do jogo de palavras ou calembúr, segundo o define Propp:

[...] um interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra a sua inconsistência. (PROPP, 1992, p. 121).

⁵⁴ Tradução livre: DOM ESTRAFALARIO.- [...] Esse Orbaneja me deixou cheio de dúvidas, Dom Manolito!/ DOM MANOLITO.- Esta manhã o senhor bebeu, Dom Estrafalario. O senhor está um pouco bêbado.

⁵⁵ Miguel Primo de Rivera y Orbaneja, ditador espanhol de 1923 a 1930, com o apoio do rei espanhol da época, Alfonso XIII.

⁵⁶ Tradução livre: [...] É a obra mestre de uma pintura absurda. Um Orbaneja de gênio. [...]

Para Propp, o calembúr pode ser criado involuntariamente ou não. Ele adverte que, na literatura, quase sempre é de propósito porque é uma obra pensada por alguém que a escreve, salvo se o autor deixar expresso um tom de inocência da personagem que o pronuncia. Ele classifica o calembúr como um tipo de argúcia, que é uma aproximação rápida e inesperada de dois significados. Para ele, é uma arma cômica bem afiada, que pode desmoralizar uma pessoa. No epílogo, Don Manolito cita, ironicamente, que só o teatro do Compadre Fidel com decorações de Orbaneja poderá salvar a Literatura Espanhola. Observem o recurso cômico do calembur ou jogo de palavras entre “con decoraciones” e “condecoraciones”, ou seja, Primo de Rivera decoraria o teatro ou o premiaria. É um comentário irônico e fictício! Como Primo de Rivera foi um ditador e um militar, se infere a sua possível inabilidade como artista. Logo, não poderia decorar nada de forma satisfatória, pois os militares espanhóis do começo do século passado não apoiavam fortemente a cultura. Além de que Primo de Rivera não se importava em condecorar grandes artistas, pois, de acordo com Vilar, quando este militar estava no poder, ele desterrou Miguel de Unamuno, um dos expoentes do Movimento Literário Geração de 98. Há um episódio em que Primo de Rivera censura e condena Valle-Inclán:

[...] estará 15 días en la cárcel (del 10 al 25 de abril de 1929), por haberse negado a pagar la multa que le habían impuesto por alteración del orden público en el Palacio de la Música, aunque, en el fondo, era un castigo por su actitud hostil ante el régimen político del general Primo de Rivera.” (PONTE FAR, 1992, p. 54)⁵⁷.

Lembrem-se de que, no começo do século XX, a Espanha passou por uma crise interna com alguns sistemas de governo como a Restauração, a ditadura de Primo de Rivera, a semiditadura de Dámaso Fusté, e uma grande agitação política e social (BERTOLLI FILHO e SEBE BOM MEIHY, 1996).⁵⁸. Essa é apenas umas das interpretações plausíveis para o uso de Orbaneja, segundo Ricardo Senabré. A outra hipótese da alusão a Orbaneja que nos parece relevante está na obra *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, quando Don Quijote conta ao fiel escudeiro Sancho Panza que, uma vez havia um mal pintor, que pintava o que saía, fazendo alusão que a referida obra cervantina precisaria de comentários. Vejamos:

⁵⁷ Tradução livre: [...] estará quinze dias na prisão (do 10 ao 25 de abril de 1929), por ter se negado a pagar a multa que lhe deram por alteração da ordem pública no Palácio da Música, apesar de que, na verdade, era um castigo pela sua atitude hostil ante o regime político do General Primo de Rivera.

⁵⁸ Para uma discussão histórica mais detalhada desse período, consultar BERTOLLI FILHO e SEBE BOM MEIHY, 1996.

- Ahora digo – dijo Don Quijote – que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba respondió: “Lo que saliere”. [...] (CERVANTES, 2004, p. 571)⁵⁹.

Nessa primeira parte da conversa, Don Estrafalario defende que a arte deve se centrar nos aspectos populares da realidade humana, pois são eles que dão prazer ao homem: “DON ESTRAFALARIO.- [...] Y paralelamente ocurre lo mismo con las cosas que nos regocijan: Reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 68)⁶⁰. Don Manolito revela que as lágrimas e as risadas são parte do ser humano e da vida. Também revela que essa é a estética de ambos. Nessa fala, a personagem evidencia o caráter tragicômico presente no próprio esperpento do qual participa. Em seguida, Don Estrafalario o corrige e se contradiz com a sua fala anterior, porque anuncia o que realmente pensa, que é a premissa pregada por Valle-Inclán da visão desde a outra margem do rio: “[...] 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. [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 68)⁶¹. Don Manolito lhe pergunta por que ele pensa que a sua estética seja dessa maneira e Don Estrafalario lhe responde que o autor que utiliza essa estética é imortal. O homem morre, a arte não: “DON ESTRAFALARIO.- [...] Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 69)⁶². Logo, sem saber ou sem querer testificar formalmente, Valle-Inclán anuncia o Carácter Tardio de suas obras, porque, como vimos na parte teórica do estilo tardio, todo Autor Tardio é imortal porque faz uma obra eterna. Lógico, que ao lembrar da obra, o leitor, automaticamente, lembrará do seu autor. Em suma, Don Manolito considera que a estética de uma obra de arte deve ser a Tragicômica e Don Estrafalario o corrige, dizendo que a melhor estética é a Esperpêntica, pois supera a anterior. O amigo lhe responde com a outra premissa valle-inclanesca, a do Deus literário: “¡Usted, Don Estrafalario, quiere ser como Dios!” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 69)⁶³ e recebe como resposta a premissa da

⁵⁹ Tradução livre: - Agora digo – disse Dom Quixote – que o autor de sua história não foi sábio, e sim um ignorante falador, que em forma de tentativa e sem algum discurso, começou a escrevê-la, saísse o que saísse, como fazia Orbaneja, o pintor de Úbeda, ao qual ao lhe perguntar o que pintava, respondeu: “O que sair”. [...]

⁶⁰ Tradução livre: DOM ESTRAFALARIO.- [...] E paralelamente ocorre o mesmo com as coisas que nos regozijam: Reservamos as nossas zombarias para aquilo que nos é semelhante.

⁶¹ Tradução livre: A minha estética é uma superação da dor e do riso, como devem ser as conversas dos mortos, ao se contarem histórias dos vivos.

⁶² Tradução livre: DOM ESTRAFALARIO.- [...] Toda a nossa arte nasce sabendo que um dia morreremos. [...]

⁶³ Tradução livre: O Senhor, Dom Estrafalario, quer ser como Deus!

visão da outra margem: “DON ESTRAFALARIO.- Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 69)⁶⁴.

Nessa primeira das três intervenções dos intelectuais, as personagens já enunciam e exemplificam as três principais premissas esperpênticas valle-inclanescas, que são a do espelho côncavo, da visão da outra margem do rio e do Deus literário. No final dessa primeira parte da conversa, Don Estrafalario faz referência à figura emblemática do cacique, que era um “mandachuva” das áreas rurais da Espanha na época da Restauração, sistema de governo que foi de 1875 a 1923⁶⁵. Os dois intelectuais ficam nesse jogo de convencimento mútuo a partir de um discurso retorcido, que lembra muito a metáfora do espelho côncavo. São distorções de distorções. Valle-Inclán pensa que a realidade espanhola do começo do século XX já está deformada e, ao olhá-la no espelho côncavo, essa imagem nada mais é do que o reflexo do que realmente existe. Lyon pensa que Valle-Inclán tenta subverter essa realidade por meio de sua exposição e, posteriormente, com sinalização de mudanças de rumo. Ainda nessa linha de raciocínio, Jesús Rubio Jiménez escreve: “[...] Valle-Inclán insiste en la presentación esperpéntica con el convencimiento de que es el mejor modo de presentar la realidad grotesca española del cambio del siglo y de que sus lectores o espectadores contemplándola como es, decidan a cambiarla.” (VALLE-INCLÁN, 2003, p. 69)⁶⁶. Por exemplo, nessa primeira parte da conversa dos intelectuais, pensamos que Valle-Inclán pode estar postulando que os ensinamentos da Igreja para os seus seminaristas precisariam ser melhorados, pois, como vimos em vários momentos, os dois ex-franciscanos emitem opiniões que fazem o leitor duvidar de suas formações intelectuais. Também, defendemos que Valle-Inclán quer que a arte evolua, que os artistas façam Obras Esperpênticas, que é o caminho literário valle-inclaniano.

4.2.2.2.1.2 A segunda parte da conversa dos intelectuais

A segunda parte da conversa dos intelectuais começa após a representação do teatro de fantoches do *Compadre Fidel*, no prólogo. Na rubrica que antecede a conversa, essa

⁶⁴ Tradução livre: DOM ESTRAFALARIO.- Eu gostaria de ver este mundo com a perspectiva da outra margem.

⁶⁵ De acordo com Vilar, os caciques eram em número de 60, no Senado. Eram considerados os senadores de pequenas cidades ou agentes eleitorais de aldeias. Eram “eleitos” por clientelismo ou tradição familiar, ou seja, por meio de convenções ou fraudes nas eleições. Eram os que mandavam na grande Espanha rural do fim do século XIX e começo do XX.

⁶⁶ Tradução livre: [...] Valle-Inclán insiste na apresentação esperpéntica com o convencimento de que é o melhor modo de apresentar a realidade grotesca espanhola de mudança de século e de que os seus leitores ou espectadores contemplando-a como é, decidam mudá-la.

personagem passa o prato para arrecadar o dinheiro da plateia pela apresentação. Observem que ele também é um ser ligado à religião, pois é um “acólito”, que, segundo o Dicionario de la Real Academia Española significa: “En la Iglesia católica, seglar que ha recibido el segundo de los dos ministerios establecidos por ella y cuyo oficio es servir al altar y administrar la eucaristía como ministro extraordinario. [...]” (ANÔNIMO, 2001, p. 22)⁶⁷. Outra vez, a questão meta, pois são dois ex-religiosos que vão comentar o trabalho de uma pessoa que tem uma relação mais estreita com a religião, no caso, o Catolicismo. Os dois intelectuais estão na posição de Deus literário e em “outra margem do rio”, conforme as premissas valle-inclanianas já discutidas. Reparem: “[...] En lo alto del mirador, las cabezas vascongadas sonrîen ingenuamente.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 75)⁶⁸. Os dois intelectuais acham uma novidade a representação que acabaram de ver, contudo, de maneira cômica, não sabem a sua origem e Don Manolito diz que é napolitana e Don Estrafalario atribui outras origens. Com tantas origens diferentes, as falas se tornam cômicas pela inexatidão:

DON MANOLITO.- Parece teatro napolitano.

DON ESTRAFALARIO.- Pudiera acaso ser latino. Indudablemente la comprensión de este humor y esta moral, no es de tradición castellana. Es portuguesa y cántabra, y tal vez de la montaña de Cataluña. [...] (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 74)⁶⁹.

Entretanto, Don Estrafalario pensa que o teatro de fantoches é o melhor que surgiu na literatura espanhola até aquela época. É uma clara crítica e um menosprezo a todos os autores espanhóis existentes até aquela data. Soa-nos como ironia, pois não é possível que verdadeiramente Valle-Inclán considerasse que toda a literatura anterior a esse teatro de fantoches não valeria nada. Daí a denominação de “intelectual” soar cômica na peça. Don Estrafalario abomina as coplas e Don Manolito defende que os outros autores espanhóis notáveis não passariam de celebridades. Outra vez, uma ironia e um paradoxo. Para Valle-Inclán e para o público, haveria muitos autores espanhóis importantes! De acordo com Senabré, a repetição da menção às coplas é feita em homenagem ao Toureiro Joselito, que já tinha sido citado no Esperpento *Luces de bohemia*⁷⁰. Eis, novamente, o aspecto metaliterário, tão presente nos esperpentos. Em algumas situações, alguma personagem de um esperpento aparece em outro. É algo comum! Entretanto, Don Manolito tem opinião contrária à do

⁶⁷ Tradução livre: Na Igreja católica, pessoa comum que recebeu o segundo dos ministérios estabelecidos por ela e cujo ofício é servir no altar e administrar a eucaristia como ministro extraordinário. [...].

⁶⁸ Tradução livre: No alto do mirante, as cabeças vascas riem ingenuamente.

⁶⁹ Tradução livre: DON MANOLITO: Parece teatro napolitano./ DON ESTRAFALARIO.- Talvez pudesse ser latino. Sem dúvida, a compreensão deste humor e desta moral não é de tradição castelhana. É portuguesa e cantábrica, e, talvez, da montanha da Catalunha. [...]

⁷⁰ VALLE-INCLÁN, 2001. Ver a décima quinta cena da referida obra.

amigo, valorizando as coplas e o Romance do Cego, que aparecerá no epílogo: novamente a questão metaliterária. Em seguida, em um discurso literário, Don Estrafalario afirma que o teatro espanhol não é bom, pois é retórico, o compara com algo mecânico, sem vida, como a Constituição e a Gramática. Certamente, o público – e Valle-Inclán - discordam do intelectual.

Aparece outro paradoxo: Don Estrafalario defende que o teatro de fantoches que acabaram de ver é melhor que a pintura esperpéntica do cego. Don Manolito tem dúvidas sobre esse postulado do amigo, como nós, público. Don Estrafalario o repreende e rebaixa o grande autor Miguel de Unamuno, considerado um herói pela Geração de 98, comparando-o a Don Manolito. Guillermo Díaz-Plaja considera Unamuno um herói, um guia que funcionava como organizador da Geração de 98.⁷¹ Don Estrafalario pontua que o Compadre Fidel só quer se divertir com o seu fantoche chamado El Fantoche. Na seção em que analisarmos esse teatro de fantoches do Compadre Fidel, veremos o recurso cômico da repetição, na qual, algumas vezes, El Bululú atíça o seu protagonista e, outras vezes, ri do sofrimento dele. Don Estrafalario rebaixa William Shakespeare, defendendo o teatro de fantoches como melhor que *Otelo*: “DON ESTRAFALARIO.- [...] 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. [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 76)⁷². Sabemos que essa comparação é inverídica.

Depois, Don Estrafalario afirma que o teatro espanhol não tem a violência estética das touradas nem heróis como a *Ilíada*. Os comentários – em princípio artísticos – são lançados por Don Estrafalario a torto e a direito, indiscriminadamente. Compara as touradas às personagens e à ação dramática, para, depois, levantar argumento literário ao referir a *Ilíada*. Já vimos a impossibilidade da existência de heróis modernos de acordo com o pensamento valle-inclaniano. Para Don Estrafalario, o teatro espanhol é um teatro antipático:

DON ESTRAFALARIO.- [...] Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la *Ilíada*. A falta de eso, tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática. (itálico do autor) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 75)⁷³.

⁷¹ DÍAZ-PLAJA, 1951, especialmente da página 169 a 184.

⁷² Tradução livre: DOM ESTRAFALARIO.- [...] Shakespeare rima com a batida de seu coração, o coração de Otelo: Se desdobra nos ciúmes do Moro; criador e criatura são do mesmo barro humano. [...]

⁷³ Tradução livre: [...] Se o nosso teatro tivesse o tremor das festas de touros, seria magnífico. Se tivesse sabido transportar essa violência estética, seria um teatro heroico como a *Ilíada*. Sem isso, tem toda a antipatia dos códigos, desde a Constituição à Gramática.

Don Estrafalario enfatiza que a redenção da Literatura Espanhola só pode vir do teatro de fantoches, como o Teatro de Fantoches do Compadre Fidel, pois está cheio de possibilidades literárias, assim como o esperpento. O teatro que acabaram de presenciar não pode ser comparado a todo o esperpento *Los cuernos de Don Friolera*: é apenas uma parte. Apesar disto, sim, pode ter várias possibilidades e as analisaremos quando tratarmos desse teatro. Depois, há um paradoxo, dado que Don Estrafalario compara o diabo com o amor. Nessa comparação, ele se relaciona com a figura do diabo. Lyon afirma que, em alguns momentos, Don Estrafalario é um *alter ego* de Valle-Inclán. Para corroborar, Don Estrafalario afirma que o artista genial é aquele que é pedante.

No final dessa segunda parte, Don Estrafalario se contradiz, pois Don Manolito afirma que aquele sentiu falta de ver no diabo a figura de um Deus Literário e o companheiro confirma a informação equivocada, como vimos na primeira parte da conversa deles. Outra vez, Valle-Inclán joga com a comicidade e a estética de ideias retorcidas:

DON ESTRAFALARIO.- [...] En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica.

DON MANOLITO.- Lo que usted echaba de menos en el Diablo de mi Orbaneja.

DON ESTRAFALARIO.- Cabalmente, alma de Dios. [...] (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 76)⁷⁴.

Em toda essa segunda parte, principalmente nas falas de Don Estrafalario, Valle-Inclán trabalha a sua premissa das três formas de se fazer literatura. Na primeira, as personagens são superiores ao seu autor e Don Estrafalario cita como exemplo as coplas. Na segunda, as personagens estão na mesma posição que o seu autor e o exemplo é *Otelo*. Na terceira, as personagens estão muito abaixo do Deus Literário e o exemplo é o Esperpento. Don Estrafalario cita a ideia valle-inclaniana das duas formas de ser escritor. Segundo Lyon, Valle-Inclán dizia que as duas formas são ser um escritor normal ou ser um arquiteto literário. Ele queria ser a segunda e isto acontece nos esperpentos. Ousaríamos defender que alguns aspectos dos esperpentos formam um exemplo de uma refinada arquitetura literária logarítmica: por esse fato é que consideramos essa Literatura Tardia. Trabalharemos melhor essa questão na conclusão de nossa dissertação. Don Estrafalario afirma que o conhecimento é

⁷⁴ Tradução livre: DOM ESTRAFALARIO.- [...] No entanto, esse Bululú nem um só momento deixa de considerar-se superior, por natureza, aos bonecos de seu teatro. Tem uma dignidade divina./ DOM MANOLITO.- É o que o senhor sentia falta no Diablo de meu Orbaneja./ DOM ESTRAFALARIO.- Certamente, alma de Deus. [...].

um diabo e, quanto mais uma pessoa sabe, mais ela é um diabo, ou seja, melhor escritor ela é. Por fim, o companheiro Don Manolito reconhece o valor dessas ideias literárias e diz que o diabo que Don Estrafalario concebe é um diabo demasiadamente universitário:

DON ESTRAFALARIO.- [...] El Diablo es un intelectual, un filósofo, en su significación etimológica de amor y saber. El Deseo de Conocimiento se llama Diabo.

DON MANOLITO.- El Diablo de usted es demasiado universitario. (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 76)⁷⁵.

4.2.2.2.1.3 A terceira parte da conversa dos intelectuais

A conversa dos intelectuais volta somente no epílogo. O interessante é que os intelectuais não emitem nenhuma opinião sobre a trama central. Será que eles presenciaram esse esperpento assim como o fizeram com os outros dois? Pela obra, não saberemos, muito menos por eles. Na primeira rubrica, os dois estão presos em um lugar que, antes, no século XVIII, foi um convento, segundo Senabré. Atentem-se para o fato de que foi um Convento Franciscano e Don Manolito foi franciscano. Em certa medida, é um retorno à casa – às avessas. Os intelectuais foram presos por serem vistos como anarquistas e por colocarem mau-olhado em um burro na cidade de Alpujarra, no Sul da Espanha, na Andaluzia. Logo, a cidade em que estão presos deve estar nessa região também. Só sabemos que estão em frente ao Continente Africano. Claro que é uma referência às prisões arbitrárias do começo do século XX na Espanha. Algumas vezes, as pessoas eram presas por delação e por qualquer motivo. De acordo com Vilar, os anarquistas eram contrários à Restauração, sistema político que imperava no país quando da escrita da obra em 1921. Em linhas gerais, os Partidos Conservador e Liberal se revezavam no poder com o apoio do Rei Alfonso XIII. Os outros partidos eram forças de menor expressão na hora de mandar na população, realmente. Nessa época, o General Miguel Primo de Rivera y Orbaneja já tinha muita influência nacional e, logo, seria o ditador do país.

Há um cego que declama Romances na esquina de uma praça na qual há uma loja de comestíveis, que pensamos poder ser o Compadre Fidel, cego do prólogo e portador da pintura esperpêntica, porém a obra não esclarece este aspecto. A prisão está nessa praça. Há o contraste entre o colorido do local do Sul da Espanha e a cegueira do autor do Romance. O sol

⁷⁵ Tradução livre: DOM ESTRAFALARIO.- [...] O Diabo é um intelectual, um filósofo, em sua significação etimológica de amor e saber. O Desejo do Conhecimento se chama Diabo./ DOM MANOLITO.- O Diabo do senhor é muito universitário.

é forte, o mar está revolto, pares de barcas pesqueiras contrastam com o branco das casas: “*La plaza del mercado en una ciudad blanca, dando vista a la costa de Africa. Fúrias del sol, cabrilleos del mar, velas de ámbar, parejas de barcas pesqueras.*” (itálico do autor) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 169)⁷⁶. A descrição nos permite fazer uma pequena relação entre essa paisagem e os quadros de muita luz e cor do artista espanhol Joaquín Sorolla (1863-1923) como *Marina* e *Nadadores, Jávea*⁷⁷.

Nessa parte da conversa dos intelectuais, há a paródia do teatro romântico espanhol, que se repetirá na trama central. Agora, vamos apenas comentar o fragmento em que aparece essa paródia, pois ela é muito maior na outra parte da obra. Nesse epílogo, essa paródia aparece apenas na imagem de um buraco na praça no qual está a prisão, que apresentam pôsteres velhose jogados que retratam obras desse teatro, assim como a atriz romântica María Guerrero⁷⁸. As obras mencionadas são dos principais dramaturgos românticos espanhóis. Temos as obras *El gran galeoto* (2003 [1881]) e *La desequilibrada: drama en cuatro actos y en prosa* (2013 [1903]) de José de Echegaray, *El nudo gordiano* (2007 [1878]) de Eugenio Sellés e *La pasionaria: drama en tres actos y versos* (1934 [1883]) de Leopoldo Cano y Masas. Notem que os pôsteres são velhos, logo, sutilmente, Valle-Inclán já anuncia o seu desdém por esse movimento literário. Ele ainda é pior porque um cachorro urina em cima deles.

Especificamente sobre o conteúdo da conversa, esse é metaliterário, pois os intelectuais voltam a falar de literatura. Don Estrafalario critica negativamente toda a literatura, atuando, de novo, ironicamente, como um Deus Literário. Don Manolito também é irônico, pois pensa que a literatura espanhola não saiu do seu começo, ou seja, dos livros de cavalaria! O seu companheiro defende uma literatura cômica e popular. Don Estrafalario até pontua que o *Don Quijote de la Mancha* (2004) não serve para nada, mostrando uma petulância cômica. Os pesquisadores da área literária internacional sabem que essas ideias estão totalmente equivocadas. Assim que, sutilmente, Valle-Inclán rebaixa os leitores menos experientes porque só um leitor atento e com certa bagagem literária reconhece a ironia do Deus literário valle-inclaniano. Como vimos, se o diabo de Don Estrafalario é universitário, o leitor de *Los cuernos de Don Friolera* também o deve ser. Para Don Manolito, os espanhóis

⁷⁶ Tradução livre: A praça do mercado em uma cidade branca, da qual se avista a costa da África. Fúrias do sol, ondas pequenas do mar, velas de âmbar, pares de barcos pesqueiros.

⁷⁷ Para uma visualização completa dos quadros, indicamos o site: <<http://museosorolla.mcu.es/coleccion.html>>. Acesso em: 04 maio 2015.

⁷⁸ María Guerrero (1868 – 1928) foi uma atriz que participou na cenificação das quatro obras mencionadas.

aparecem como bárbaros sanguinários e os outros povos os veem pessoalmente como um povo simples. Claro que sabemos que são clichés que não correspondem à realidade literária e humana espanhola da época em que a obra é escrita. Don Estrafalario diminui os Romances porque, em sua opinião, são uma literatura vil e jactanciosa. Ele quer dizer que são uma literatura que não deixa a sua marca para a posteridade, como os Esperpentos. Don Estrafalario volta a defender que o que pode salvar a Literatura Espanhola são obras iguais às do Teatro de Fantoques do Compadre Fidel. No prólogo, Don Estrafalario diz que o teatro de fantoches apresenta várias possibilidades. Iremos ver que o Romance também. Então, por que um seria melhor que o outro? Pensamos que é outro paradoxo do intelectual e mais um momento em que Valle-Inclán zomba dos leitores inexperientes.

Don Estrafalario também questiona o valor do Exército Espanhol, ao afirmar que as guerras coloniais não serviram para nada. Valle-Inclán criticaria a situação péssima pela qual passa a Espanha com o fim oficial de seu império no começo do século XX?⁷⁹ Criticaria ele a colonização, com o que Valle-Inclán estaria à frente de seu tempo e de tempos posteriores? Don Estrafalario volta a se contradizer porque, em uma mesma fala, diz que o Teatro de Fantoques do Compadre Fidel é ingênuo e malicioso: “DON ESTRAFALARIO.- ¡Qué lejos de este vil romance aquel paso ingenuo que hemos visto en la Raya de Portugal! ¡Qué lejos aquel sentido malicioso y popular! [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 173)⁸⁰. Don Manolito faz referência ao discurso do prólogo, porque, ao ser perguntado por Don Estrafalario se ele se lembra do que lhe disse depois da apresentação dos fantoches, Don Manolito, no epílogo, lhe responde que aquele lhe dissera muitas coisas. Pensamos que este comentário tanto poderia ironizar a quantidade de paradoxos enunciados, assim como poderia pretender afirmar que Don Estrafalario lhe dera uma aula de Literatura. É despertada, novamente, a questão meta, desta vez, de forma ainda mais engenhosa, visto que as personagens desse referem a outra situação “vívda” por elas na mesma obra. Pontuamos que é uma reflexão dos intelectuais na qual eles fazem uma análise do que pensavam antes e do que pensam agora. Consideramos ser uma característica tardia os personagens que fazem uma reflexão de sua trajetória dentro da própria obra a qual pertencem. O epílogo e a obra terminam com a alusão à cena da queima de obras ruins por Don Quijote em *Don Quijote de la mancha*, já que don Estrafalario manda don Manolito comprar o Romance do Cego para queimá-lo. Outra vez, Don Estrafalario atua

⁷⁹ Existe muita literatura sobre a história de Espanha desse período. Recomendamos a análise de Carmen del Moral Ruiz em *El 98*. MORAL RUIZ, Carmen. *El 98*. Madri: Acento Editorial, 1998.

⁸⁰ Tradução livre: DOM ESTRAFALARIO.- Quão distante deste vil romance está aquela farsa ingênua que vimos na fronteira de Portugal! Quão distante daquele sentido malicioso e popular!

como um *alter ego* valle-inclaniano, um Deus Literário, que decide as obras que valem ou não.

Antes de passarmos à análise do Teatro de Fantoques do Compadre Fidel, observem a importância da Igreja Católica nessa época na Espanha, ao tratar de pecado, enquanto a história é observada por dois ex-religiosos, sendo que um deles, precisamente Don Estrafalario, é considerado como um Deus literário pelo amigo Don Manolito e por si mesmo, claro que de forma cômica para os leitores por causa dos paradoxos. E, ainda, as personagens religiosas são sempre escritas com letra maiúscula, para enfatizar esse aspecto religioso da obra.

4.2.2.2.2. *O teatro de fantoches do Compadre Fidel*

Esse teatro de fantoches do Compadre Fidel combina a paródia do Teatro de Honra e Ciúmes Calderoniano com a paródia de *Otelo*⁸¹ de Shakespeare, pois temos as seguintes correspondências de personagens: El Fantoche é Otelo, El Bululú é Yago, Cássio é Pedro Mal-Casado e Desdêmona é La Moña. A trama é bem parecida, com final semelhante, entretanto, as personagens do nosso teatro são fantoches, daí o caráter paródico. Reparem que Desdêmona e Cássio são perfeitos fisicamente e La Moña e Pedro Mal-casado, não, pois são fantoches feios. Postulamos que o procedimento literário de combinar duas paródias diferentes em uma mesma parte de uma obra com coerência e coesão, além da ousadia de parodiar Shakespeare, uma sumidade literária mundial, constitui uma característica Tardia de *Los cuernos de Don Friolera*. Observamos que essa paródia shakespeariana só ocorre nessa parte da obra como um todo, pois, nas outras duas partes, a saber, a trama central e o poema romance, não existe a figura personificada do incitador que leva o protagonista a cometer o crime. Com vimos na seção anterior, essa paródia shakespeariana é comentada na conversa dos intelectuais. Vejamos como ocorrem essas paródias por meio das personagens do Compadre Fidel.

O teatro de fantoches do Compadre Fidel está no prólogo, entre as duas primeiras conversas dos intelectuais. O Compadre Fidel é representado na peça por El Bululú, que é o *alter ego* de Fidel e de Valle-Inclán. Também, de acordo com o *Diccionario de la lengua española*, bululú significa: “[...] Farsante que antiguamente representaba él solo, en los pueblos por donde

⁸¹ SHAKESPEARE, 2006. Na trama, em linhas gerais, Iago manipula as personagens para se vingar de Cássio e Otelo por questões militares. Promovem várias armadilhas para que Otelo acredite que Desdêmona o traía com Cássio. Cego de ciúmes, Otelo mata injustamente a esposa e se mata depois.

pasaba, una comedia, loa o entremés, mudando la voz según la calidad de las personas que iban hablando. [...]” (ANÔNIMO, 2001, p. 247)⁸². Logo, até no seu “nome”, aparece a sua estreita relação com o dono dos bonecos. El Bululú manipula El Fantoche deliberadamente e decide quase tudo o que acontece nesse teatro. Também resolve que há a traição de La Moña com Pedro Mal-casado sobre El Fantoche sem ter provas cabais. Ele quer que El Fantoche mate a esposa e fuja para Portugal. Não sabemos se ele foge para o país vizinho, contudo, no final da trama, ele mata a companheira. El Bululú justifica a sua forma de ser dizendo que não mente. Realmente, a nosso ver, isto é visto assim já que ele se coloca como um Deus, um juiz, um demiurgo, acima do bem e do mal. Essa postura também é irônica, inclusive porque diz: “EL BULULÚ.- ¡Pícara guardia! La bolichera, mi Teniente Don Friolera, le asciende a coronel.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 69)⁸³. Como veremos na trama central, quando um militar era traído, na época da obra, ele era incitado pelos superiores a matar a esposa e pedir a aposentadoria. Portanto, jamais Don Friolera poderia ascender na carreira, muito menos pelas mãos de sua senhora.

Nessa postura deliberada de El Bululú, também encontramos o recurso cômico da repetição segundo Bergson. Para ele, a repetição é um recurso cômico literário comparado a um boneco de mola, que está em constante aperto e afrouxamento, dado que tanto o cômico como os brinquedos infantis produzem prazer nos seres humanos. Nessa mesma linha de raciocínio, Freud revela que esse tipo de brinquedo, como o boneco de mola, é o primeiro contato que o homem tem com o cômico: “Tal vez deberíamos incluso llevar aún más lejos en la simplificación, remontarnos a nuestros recuerdos más antiguos, buscar en los juegos que entretenían al niño el primer esbozo de las combinaciones que hacen reír al hombre.” (FREUD, 1976, p. 211)⁸⁴. Portanto, El Bululú tem sempre a mesma informação para passar para El Fantoche: a mulher desse o trai e o militar precisa matá-la. Ele diz de várias maneiras para o militar em um constante apertar e afrouxar do seu interlocutor. Ele tenta deixar El Fantoche nervoso e cego a ponto de matar a esposa, e ele se diverte com toda a situação. No final, consegue o seu intento. Essa é a sua ação diabólica, assim como o do Diabo no quadro do cego. Os dois operam como demiurgos, acima do bem e do mal. São dois Deuses literários.

A sua deliberação ocorre pela abundante presença de verbos conjugados no modo imperativo, tanto no imperativo afirmativo como no imperativo negativo. Vejamos alguns

⁸² Tradução livre: [...] Farsante que antigamente representava sozinho, nos povoados por onde passava, uma comédia, loa ou entremés, mudando a voz segundo a qualidade das pessoas que iam falando. [...]

⁸³ Tradução livre: O BULULÚ.- Pícara guarda! A dono do prostíbulo, meu Tenente Dom Friolera, o ascende a coronel.

⁸⁴ Tradução livre: Talvez devêssemos até simplificar mais, voltarmos às nossas lembranças mais antigas, buscar nos jogos infantis o primeiro esboço das combinações que fazem o homem rir.

exemplos: “EL BULULÚ.- ¡Mi Teniente Don Friolera, *saque* usted la cabeza de fuera!” (itálico nosso) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 69)⁸⁵. Nesse exemplo, reparem no uso do possessivo “mi” = “meu”. É a representação da premissa valle-inclaniana do Deus literário, capaz de incorporar tudo e todos a si mesmo. Outro exemplo: “EL BULULÚ.- ¡Soo! *No camine* tan agudo, mi Teniente Don Friolera, y *mate* usted a la bolichera, si no se aviene con ser cornudo.” (itálicos nossos) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 70)⁸⁶. Outro mais: “EL BULULÚ.- [...] Mi Teniente Don Friolera, *llame* usted a la bolichera.” (itálico nosso) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 71)⁸⁷. Outra vez, reparem no uso do possessivo “meu”. Outro mais: “EL BULULÚ.- Si la camisa de la bolichera huele a aceite, *mátela* usted.” (itálico nosso) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 71)⁸⁸. Podemos concluir que, ao colocar o seu *alter ego* na obra na figura de El Bululú, Valle-Inclán desloca a qualidade de protagonista de El Fantoche, que é o personagem traído, para El Bululú, “dono” da trama. El Fantoche é um brinquedo nas mãos de El Bululú.

Como vimos, El Fantoche é totalmente manipulado por El Bululú. A sua denominação é bem sugestiva, porque é um fantoche, um ser que não tem nem nome próprio. Ele até assume a forma de ser daquele com a companheira La Moña, pois começa a dar ordens para ela com verbos em imperativo. Vejamos alguns exemplos: “EL FANTOCHE.- ¡*Comparece*, mujer deshonesto!” (itálico nosso) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 71)⁸⁹. Ou: “EL FANTOCHE.- ¡*Muere*, ingrata! ¡*Guiña* el ojo y *estira* la pata!” (itálicos nossos) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 72)⁹⁰. Vejam a animalização que o marido faz da esposa porque a manda estender a pata e não o pé. Para Propp, a animalização humana e humanização animal são recursos cômicos quando o humano lembra um animal na forma física ou vice-versa. Para ele, é um recurso muito usado na literatura⁹¹. De todas as maneiras, La Moña tenta se defender e acusa El Fantoche: “LA MOÑA.- ¡Derramas mi sangre inocente, cruel enamorado! ¡No dicta sentencia

⁸⁵ Tradução livre: O BULULÚ.- Meu Tenente Dom Friolera, coloque o senhor a cabeça de fora!

⁸⁶ Tradução livre: O BULULÚ.- Sooo! Não caminhe tão agudo, meu Tenente Dom Friolera, e mate o senhor a dona do prostíbulo, se não quer ser cornudo. Queremos deixar claro que traduzimos “bolichera” por “dona do prostíbulo” segundo Senabré, que diz que essa palavra é um germanismo e tem o significado citado. Ver VALLE-INCLÁN, 1990, p. 115.

⁸⁷ Tradução livre: O BULULÚ.- [...] Meu Tenente Dom Friolera, chame a dona do prostíbulo.

⁸⁸ Tradução livre: O BULULÚ.- Se a blusa da dona do prostíbulo cheira a azeite, mate-a o senhor.

⁸⁹ Tradução livre: O FANTOCHE.- Apresente-se, mulher desonesta!

⁹⁰ Tradução livre: O FANTOCHE.- Morre, Ingrata! Pisca o olho e estica a pata!

⁹¹ Também temos a animalização humana nesse teatro quando El Fantoche compara El Bululú com um cachorro da *Bíblia* (1969), outra vez aparecendo o contexto metaliterário: “EL FANTOCHE.- ¡*Calla*, renegado perro de Moisés! [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 70)⁹¹. Tradução livre: O FANTOCHE.- Cala a boca, renegado cão de Moisés! [...]. Outra animalização durante todo o teatro é o fato de El Fantoche ser um corno. Citemos apenas um exemplo: “EL BULULÚ.- ¡Soo! No camine tan agudo, mi Teniente Don Friolera, y mate usted a la bolichera, si no se aviene con ser cornudo.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 70). Tradução livre: O BULULÚ.- Sooo! Não caminhe tão seguro, meu Tenente Dom Friolera, e mate a dona do prostíbulo se não quer ser cornudo!

el hombre prudente, por murmuraciones de un malvado!” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 72)⁹². Para La Moña, o parceiro não é só um cruel, mas também a injúria: “UN GRITO CHILLÓN.- ¿Amor mío por qué así me injurias?” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 71)⁹³. Metaforicamente, pensamos que El Fantoche assume a deficiência física de seu dono, porque fica “cego” diante da suposta traição da esposa e a mata cruelmente, depois de ser incitado por El Bululú. Igualmente ao Romance do Cego e diferentemente da trama central, os supostos traidores, nesse caso, La Moña e Pedro Mal-casado, não conversam, nem trocam juras de amor; assim; fica mais difícil o leitor testificar alguma traição.

Postulamos que só em dois momentos, El fantoche apresenta, mais fortemente, um sentimento próprio. O primeiro momento é quando ele conversa com o próprio autor, nesse caso, “personificado” na figura de El Compadre Fidel, quando reclama que não pode fazer nada contra a namorada, visto que, na verdade, são apenas namorados e, não, esposos. Esta situação é diferente das outras duas versões, nas quais o casal já contraiu matrimônio, já é um casal de verdade. Nessa fala de El Bululú com El Compadre Fidel, encontramos um paradoxo, em vista da premissa valle-inclaniana do Deus literário, porque, se as personagens estão bem abaixo do autor, como alguma daquelas pode ter poder para falar com esse? Reparem: “EL FANTOCHE.- ¿Repara, Fidel, que no soy su marido, y al no serlo no puedo ser juez!” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 70)⁹⁴. Também, nos perguntamos se não é uma característica Tardía, uma inovação, na Literatura Espanhola, o fato de um personagem falar diretamente com o autor. Outro momento em que El Fantoche demonstra os seus sentimentos ocorre quando Pedro Mal-Casado bate na porta do lugar em que está, pois, provavelmente, tenha escutado os gritos de La Moña. Ele está acompanhado de quatro casais, segundo informa El Bululú:

EL BULULÚ.- ¡Mi Teniente, alerta, que con los fusiles están los civiles llamando a la puerta! ¡Del Burgo, Cabrejas, Medina y Valduero, las cuatro parejas, con el aceitero!

EL FANTOCHE.- ¡San Cristo, qué apuro! (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 73)⁹⁵.

Nesse teatro de fantoches, aparecem os recursos cômicos caricatural e grotesco. Primeiro, vamos definir a caricatura e o grotesco. Segundo Propp, o exagero é um recurso cômico literário.

⁹² Tradução livre: A MENINA.- Você derrama o meu sangue inocente, cruel apaixonado! O homem prudente não dita sentença por murmurações de um malvado!

⁹³ Tradução livre: UM GRITO RUIDOSO.- Meu amor, por que você me injúria desse jeito?

⁹⁴ Tradução livre: Vê, Fidel, que não sou seu marido e, ao não o ser, não posso ser juiz!

⁹⁵ Tradução livre: O BULULÚ.- Meu Tenente, alerta, que com os fuzis estão os civis chamando à porta! De Burgo, Cabrejas, Medina e Valduero, os quatro casais, com o azeiteiro!// O FANTOCHE.- São Cristo, que apuro!

Divide-se em caricatura, hipérbole e grotesco. Consideramos que esse teatro de fantoches é uma caricatura por si só da sociedade espanhola do começo do século XX, que ela representa, pois trata os seres humanos como meros fantoches, subordinados a um poder central. Para Bergson, todos os seres que são tratados mecanicamente na literatura, como esses fantoches, provocam o riso, porque denotam a sua artificialidade, que é contrária à própria natureza humana. Nesse teatro do Compadre Fidel, o poder central é de Valle-Inclán nas figuras dos personagens Compadre Fidel e El Bululú. Podemos fazer uma relação com o momento histórico espanhol da escrita da obra. Em 1921, o Sistema Político Restauração já estava enfraquecido e estava chegando ao fim. Segundo Vilar, o General Miguel Primo de Rivera y Orbaneja já tinha grande relevância política nacional e foi questão de pouco tempo para que tomasse o poder em 1923, com a aceitação do Rei Alfonso XIII. De uma certa maneira, Primo de Rivera - que passou a ser ditador - é o Deus Nacional retratado e ridicularizado pelos personagens Compadre Fidel e El Bululú, que mandam e desmandam sem grandes oposições. Apesar da Espanha da época ter uma grande parcela de operários em sua população, eles não tinham voz ativa na política. O cômico é criado por meio da caricaturização, porque se trata, especificamente, da relação entre seres humanos e fantoches.

Para Propp, o recurso cômico da hipérbole é aquele que se refere a um todo e, nesse aspecto, se diferencia da caricatura. Ainda de acordo com Propp, o grotesco é uma exacerbação fantástica da hipérbole que não pode ser encontrada na vida humana real, ou seja, altera as leis da natureza, como a animalização humana e a humanização animal, constituindo-se como o ápice do exagero. O grotesco aparece, nesse teatro de fantoches, quando, no final da trama, La Moña percebe que não tem mais escapatória da morte. Grita, abre os braços e mostra a meia debaixo de sua roupa. Supostamente morre, pois recebe vários golpes; entretanto, em um gesto grotesco, que sublinha a crítica à ganância e a substituição de valores espirituais por valores mercantis, ainda tem tempo de pegar uma moeda de cinco centavos que El Fantoche joga no chão, esconde-a debaixo da meia e faz uma figa. Outro exemplo de grotesco, nesse teatro de fantoches, é uma fala de El Bululú:

EL BULULÚ.- ¡A la jota, jota, y más a la jota, que Santa Lilaila parió una marmota! ¡Y la marmota parió un escribano con pluma y tintero de cuerno, en la mano! ¡Y el escribano parió un escribiente con pluma y tintero de cuerno, en la frente! (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 70)⁹⁶.

⁹⁶ Tradução livre: O jota, jota, e mais o jota, que Santa Lilaila pariu uma marmota! E a marmota pariu um escrivão com caneta e tinteiro de corno na mão! E o escrivão pariu um escrevente com caneta e tinteiro de corno na testa!

Como observamos, nada do que acontece é possível. Uma santa não pare. Um animal não pare um humano. Finalmente, um humano masculino não pode gerar filhos.

No fim da trama, El Bululú fica contente com a morte, que aconteceu assim como o Diabo do quadro do cego. Daí, podemos também considerar El Bululú como um *alter ego* do Diabo, porque ambos se satisfazem com a tristeza alheia e se colocam na outra margem do rio, como mortos que apenas observam o que acontece com os vivos, em uma referência à premissa valle-inclaniana da outra margem do rio. El Bululú comemora: “EL BULULÚ.- ¡Olé la Trigedia de los Cuernos de Don Friolera!” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 73)⁹⁷. Defendemos que ele usa “trigedia” e não “tragedia” para diferenciar a obra valle-inclaniana das outras tragédias porque o esperpento é mais complexo que uma tragédia. Podemos fazer um paralelo com o neologismo unamuniano “nivola” criado para diferenciar o caráter de obras únicas desse autor em relação aos romances comuns. Claro que, de novo, observamos o caráter metaliterário, pois o personagem fala sobre a obra da qual ele faz parte. Ainda observamos que “trigedia” tem a ver com o fato de que há três momentos em toda a obra em que ocorrem grandes tragédias, que são os clímaxes de cada uma das tramas com as suas mortes.

As três principais personagens desse teatro apresentam um vocabulário muito popular, quase chulo. Outro aspecto dos esperpentos é seu caráter popular, com a seguinte nuance: é criar algo literário a partir do popular e veremos, no final dessa dissertação, como o popular se torna culto. Por enquanto, vejamos exemplos dessa linguagem chula. Um primeiro aspecto é a metáfora da “bolichera”. Visualizem um pino de boliche e lembrem que essa palavra, proveniente do léxico alemão significa, em Língua Espanhola, a dona de um prostíbulo. É uma conotação fálica. Reparem no exemplo a seguir que “la bolichera [...] ascende”: “EL BULULÚ.- [...] La bolichera, mi Teniente Don Friolera, le ascende a coronel.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 69)⁹⁸. Os vocábulos “pispajo” e “fogaril” não se referem ao órgão sexual feminino, mas sugerem forma chula de referir o erotismo. Vejamos: “EL BULULÚ.- Si pringa de aceite, dele usted mulé. Levántele usted el refajo, sáquele usted el faldón para fuera, y olisquee a qué huele el pispajo, mi Teniente Don Friolera. ¿Mi Teniente, qué dice el faldón?” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 71)⁹⁹. Outro exemplo: “LA MOÑA.- Vertióseme anoche el candil al meterme en los cobertores. ¡De eso

⁹⁷ Tradução livre: O BULULÚ.- Olé a Trigédia dos Cornos de Dom Friolera!

⁹⁸ Tradução livre: O BULULÚ.- A bolicheira, meu Tenente Dom Friolera, o ascende a coronel.

⁹⁹ Tradução livre: O BULULÚ.- Se o trapo está empapado de azeite, mate-a. Levante-lhe o senhor a combinação, tire-lhe o senhor o saiote e sinta o cheiro de seu trapo, meu Tenente Dom Friolera. Meu Tenente, que diz o saiote?

me huele el fogaril, no de andar en otros amores! [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 72)¹⁰⁰. Também a meia-calça é símbolo sexual, visto que o vocábulo empregado é “media coneja”, “meia-lebre”, e, como sabemos, a lebre e o coelho são símbolos de fertilidade: “EL FANTOCHE.- ¡Si es alta la media! Media conejera.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 73)¹⁰¹. Diz Senabré: “*Conejera*, adj.: ‘larga y estrecha’ (aparentemente, por semejanza con la madriguera del conejo, pero, en realidad, porque llega hasta la ingle, lo que presupone en *conejo* un obvio sentido sexual) (itálicos do autor) (VALLE-INCLÁN, 1990, p. 119)¹⁰².

O Teatro de Fantoches do Compadre Fidel está escrito em prosa rimada. Segundo Carmen Valcárcel e Juan Chabás (2001), a prosa rimada, o teatro poético e a poesia dramática são nomenclaturas diferentes para o mesmo procedimento, que é usar poesia no texto dramático. Para eles, essa modalidade teatral estava esquecida na Espanha por muitos anos. Um exemplo antigo é *La celestina* (2005 [1499]). Em sua obra, Valcárcel e Chabás mostram como os autores contemporâneos a Valle-Inclán e inclusive ele retomam esse teatro. Para eles, é uma poesia que mostra ações motivadas por paixões. Segundo eles, também podemos dizer teatro de ação. O estudado teatro de fantoches é um exemplo deste recurso, pois possui prosa rimada tanto em frases únicas, como em frases alternadas. Essa forma teatral possibilita que a obra tenha musicalidade, fato que permite uma maior lembrança por parte do receptor segundo pensamos. Pontuamos que a prosa rimada também constitui um recurso mnemônico. Ricardo Doménech, na já citada edição da Revista *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicada a Valle-Inclán, defende que o teatro desse autor serve tanto para ser lido como encenado, pois tem uma eficácia cênica e uma audácia excepcional. Observem alguns exemplos das rimas: “EL BULULÚ.- ¡Mi Teniente Don Friolera, saque usted la cabeza de fuera!” (itálicos nossos) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 69)¹⁰³, outro exemplo: “EL FANTOCHE.- ¡Calla, renegado perro de Moisés! Tú buscas morir degollado por mi cuchillo portugués.” (itálicos nossos) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 70)¹⁰⁴, outro exemplo:

EL FANTOCHE.- [...] ¿Quién mi honra escarnece?

EL BULULÚ.- Perro Mal-Casado.

¹⁰⁰ Tradução livre: A MENINA.- Na noite passada, o candeeiro virou quando me cobria com os cobertores! Disso cheira o fogaril, não de andar com outros amores! [...]

¹⁰¹ Tradução livre: Como é alta a meia! Meia-calça!

¹⁰² Tradução livre: Coelheira, adj.: “longa e estreita” (aparentemente, por semelhança com a cova do coelho, mas, em realidade, porque chega até às virilhas, o que pressupõe, em *coelho*, um óbvio sentido sexual.

¹⁰³ Tradução livre: O BULULÚ.- Meu Tenente Dom Friolera, coloque a cabeça para fora!

¹⁰⁴ Tradução livre: O BULULÚ.- Cala a boca, renegado cão de Moisés! Você está querendo morrer degolado pela minha faca portuguesa.

EL FANTOCHE.- ¿Qué pena merece?

EL BULULÚ.- Morir degollado. (itálicos nossos) (VALLE-INCLÁN, 1968, p.70 e 71)¹⁰⁵.

E um último exemplo: “LA MOÑA.- ¡Ciego piojoso, no encimes a un hombre celoso!” (itálicos nossos) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 171)¹⁰⁶. Observem que todas as letras em itálico são exemplos de rimas alternadas nos trechos acima.

Como defendeu Don Estrafalario na conversa de intelectuais, esse teatro de fantoches seria o futuro da literatura espanhola, dado que está cheio de possibilidades. Pomos em dúvida essa afirmação, pois, apesar de ser uma obra de qualidade, conforme vimos em nossa análise, não podemos considerar só ela como um exemplo futuro. Em que medida Valle-Inclán se burla da produção dramaturgica espanhola? Acreditamos que a mescla de estilos (a conversa dos intelectuais, o teatro de fantoches, a trama central e o Romance do cego, isto é, as quatro partes divididas por nós), a saber, as características do esperpento, é que são encarecidas por Valle-Inclán e constitui uma das Características Tardias de *Los cuernos de Don Friolera*. Estamos analisando essas Características Tardias ao longo dessa dissertação.

4.2.2.2.3 A trama central

Na trama central, Valle-Inclán é quem comanda as ações por meio das rubricas e das falas das personagens sem o intermédio de ninguém. Lembrem-se que, no Teatro de Fantoches do Compadre Fidel, ele também se manifestava por meio de seus *alter egos* el Bululú e el Compadre Fidel e, no Romance do Cego, o seu *alter ego* será o cego romancista. Claro, além de manifestar as suas opiniões literárias por meio dos dois intelectuais. Entretanto, esses dois personagens não estão nessa trama, porque Valle-Inclán é o único que quer dar opinião nela. Segundo Valle-Inclán (apud LYON, p. 204-211), essa trama central é aquela em que o autor e as suas personagens estão em um mesmo nível, e é prática literária mais comum. Alguns críticos, como Alonso Zamora Vicente (1969), mostram que algumas características esperpênticas já vinham sendo desenvolvidas em obras valle-inclanianas anteriores, porém o seu ápice ocorre justamente nos Esperpentos. Por exemplo, ele cita que a literatura espanhola de fim do século XIX traz alguma inspiração, alguma marca literária para jovens autores daquele epílogo, como Valle-Inclán, o qual a usa em seus dramas desde a década de 10 do século passado. Zamora Vicente observa que,

¹⁰⁵ Tradução livre: O FANTOCHE.- Quem zomba da minha honra?/ O BULULÚ.- Pedro Mal-Casado./ O FANTOCHE.- Que pena merece?/ O BULULÚ.- Morrer degolado.

¹⁰⁶ Tradução livre: A BONECA.- Cego piolhento, não crie uma discórdia na cabeça de um homem ciumento!

nessa literatura dita menor por muitos críticos, há uma corrente paródica de comédias, zarzuelas, óperas e dramas famosos, desenvolvida por autores que têm por objetivo abaixar o valor dessas obras. Segundo Zamora Vicente, o maior parodiador espanhol desse período é Salvador María Granés. Com essa influência, entre outras, a paródia esperpêntica é chamada de Literatização por Zamora Vicente e consiste no fato de Valle-Inclán parodiar direta ou indiretamente grandes obras e, por conseguinte, grandes autores ocidentais, como Pedro Calderón de la Barca. Em *Los cuernos de Don Friolera*, na trama central, esse ato de parodiar é duplo como no prólogo e no epílogo, pois existe a paródia do teatro de honra calderoniano, já analisada nessa dissertação, e a paródia do teatro romântico espanhol. Essa paródia dupla é uma das características do estilo tardio Esperpêntico em *Los cuernos de Don Friolera* e produz uma comicidade na obra, pois rebaixa as obras parodiadas. São quatro paródias diferentes em toda a obra. É uma inovação para a época e um modelo literário para o futuro na Literatura Espanhola. Defendemos que, só com essa Característica Tardia, Valle-Inclán demonstra toda a sua genialidade literária, todo o seu Caráter Literário Tardio. Vejamos como ocorre a paródia do Romantismo Espanhol.

O Romantismo começa tardio na Espanha em relação ao resto da Europa devido a sua conturbada situação política¹⁰⁷. A estreia da Obra Teatral *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835 [2006]), de Duque de Rivas, é o marco inicial, segundo Ruiz Ramón. Segundo esse autor, o movimento literário chega ao país por duas vias basicamente. Por meio das tertúlias literárias, muitas vezes, por edições clandestinas de algumas obras literárias. O outro meio é a tradução das obras românticas europeias, principalmente de peças de teatro e romances. Para Ruiz Ramón, o Romantismo Espanhol é subjetivo, imaginativo, sem intenções moralizantes ou didáticas. Ele cita que os principais gêneros usados no Romantismo Espanhol são o teatro e a poesia. Lembra que o Teatro Romântico Espanhol apresenta constante troca de espaço físico em suas peças porque há muita ação. Ruiz Ramón escreve que o herói romântico é bonito, misterioso e encarna a paixão. A heroína romântica é fiel, terna, sensível e pura. Também, o par romântico Doña Loreta y Pachequín se declara como tal: “DOÑA LORETA.- ¡Pachequín, respétame! ¡Yo soy una romántica!/ PACHEQUÍN.- En ese achaque no me superas. Cuando te contemplo, amor mío, me entra como éxtasis.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 106)¹⁰⁸. De acordo com Ruiz Ramón, o tema fundamental desse teatro é o amor absoluto, que não faz pacto com o mundo que o rodeia, portanto, esse amor é sempre trágico, visto que

¹⁰⁷ No século XIX, a Espanha teve um período monárquico, ameaça francesa de domínio completo e um período chamado Restauração, entre outros conflitos políticos. VILAR, 1992.

¹⁰⁸ Tradução livre: DONA LORETA.- Pachequim, respeita-me! Eu sou uma romântica!/ PACHEQUIM.- Nesse assunto, você não me supera. Meu amor, quando lhe contemplo, entro em êxtase.

ele só pode vencer o mundo com a morte de um e/ou de mais de um de seus protagonistas. O mundo, pautado pelo materialismo e pela coletividade, não admite a vitória da individualidade do amor, pautada pela virtude e pela beleza.

Em *Los cuernos de Don Friolera*, pensamos que Pachequín é um símbolo grotesco romântico do galã, pois, como escreve Valle-Inclán, é um quarentão feio e narigudo: “[...] *Juanito Pacheco, PACHEQUÍN el barbero, cuarentón cojo y narigudo, con capa torera y quepes azul, rasguea la guitarra sentado bajo el jaulote de la cotorra, chillón y cromático. [...]*” (itálico e maiúsculas do autor) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 81)¹⁰⁹. Sem contar que, algumas vezes, Valle-Inclán escreve, ironicamente, que Pachequín é um galã. Doña Loreta é um símbolo grotesco romântico da mulher mártir, pois de mártir não tem nada, tem sim de safada. Lembrem-se de que, em várias passagens da trama, Valle-Inclán se refere a ela como “tarasca”, que significa “prostituta” em Língua Portuguesa. Também, defendemos que ela não encarna a beleza romântica feminina, pois, por exemplo, não é magra: “DOÑA LORETA.- “Peso mucho, Pachequín.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 86)¹¹⁰. O terceiro membro desse triângulo amoroso é Don Friolera, que segundo Valle-Inclán, é feio, ridículo, se veste mal, portanto, nada romântico: “[...] *Un ratón, a la boca de su agujero, arruga el hocico y curioseas la vitola de aquel adefesio con gorrilla de cuartel, babuchas moras, bragas azules de un uniforme viejo, y rayado chaleco de Bayona. [...]*” (itálico do autor) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 108)¹¹¹.

Assim, a paródia do Teatro Romântico Espanhol acontece porque o triângulo amoroso é composto por fantoches grotescos, portanto, as frases ditas por esses têm um valor cômico e não trágico. Lembramos que, apesar dessas três personagens apresentarem sentimentos como o medo da morte, o autor as descreve mais como fantoches, como objetos do que como seres humanos. Algumas vezes, essa paródia é direta, quando, por exemplo, Pachequín fala de Doña Loreta: “PACHEQUÍN.- ¡El mundo me la da, pues yo la tomo, como dice el eminente Echegaray!” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 103)¹¹². Echegaray é um dos mais importantes escritores românticos espanhóis. Outro autor do mesmo movimento literário que é parodiado é Eduardo Sellés, quando Valle-Inclán se refere ao título de uma das obras daquele: “PACHEQUÍN.- ¿Adónde vas? Cortemos, Loreta, ese *nudo gordiano*.” (itálico nosso)

¹⁰⁹ Tradução livre: [...] Juanito Pacheco, PACHEQUIM o barbeiro, quarentão manco e narigudo, com capa toureira e quepe azul, arranha o violão sentado debaixo da gaiola do papagaio fêmea, estridente e colorido. [...]

¹¹⁰ Tradução livre: DONA LORETA.- Peso muito, Pachequim.

¹¹¹ Tradução livre: [...] Um rato, na boca de sua toca, enruga o focinho e olha com curiosidade a aparência daquele feio e ridículo com gorro de quartel, sapatos mouros, calção azul de um uniforme velho e jaleco listrado de Bayona. [...]

¹¹² Tradução livre: PACHEQUIM.- O mundo me dá ela, pois eu a tomo, como diz o eminente Echegaray.

(VALLE-INCLÁN, 1968, p. 107)^{113 114}. Outro autor romântico espanhol parodiado é Enrique Pérez Escrich por meio do título de uma de suas obras, quando Doña Loreta reclama ironicamente para o marido de sua situação conjugal: “DOÑA LORETA.- ¡Pascual, tendremos que divorciarnos si persistes en tus dudas! Estás haciendo de mí la *Esposa Mártir*.” (itálico nosso) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 112)^{115 116}. Há muitíssimos outros exemplos da paródia do Teatro Romântico, principalmente na cena décima primeira, na qual há um grande diálogo romântico entre Doña Loreta e Pachequín, porém, cremos que esses sejam suficientes para o nosso objetivo de pesquisa.

Em toda essa paródia do Teatro Romântico Espanhol, o par Pachequín e Doña Loreta sempre diz frases carinhosas um para o outro, contudo, quando conversam com as demais personagens, sempre são irônicos, porque negam que haja um mínimo flerte entre eles. Vejamos um exemplo de frase romântica: “PACHEQUÍN.- ¡Doña Loreta, es usted más rica que una ciruela!” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 83)¹¹⁷. Vejamos um exemplo de negação irônica: “DOÑA LORETA.- Pascual, nunca tu esposa dejó de guardarte la debida fidelidad.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 109)¹¹⁸. É importante salientar que defendemos que o ápice dessa ironia do casal ocorre quando o autor usa o recurso cômico da inversão ou do mundo às avessas. Esse recurso é descrito por Bergson e se refere ao fato de alguma(s) personagem(ns) criar(em) ou enunciar(em) uma realidade que não existe. Observem um exemplo em que Doña Loreta rebaixa o cargo do marido e lhe diz que ele é quem a desrespeita, e não o contrário: “DOÑA LORETA.- ¡Palabrotas, no, Pascual! ¡Eres un soldadote y no me respetas!” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 111)¹¹⁹.

Outra característica tardia que encontramos nessa parte da obra é a sua disposição em relação ao tratamento da realidade espanhola. Opinamos que as últimas seis cenas são uma exposição e discussão das mazelas da sociedade espanhola do começo do século XX, nas quais o autor emite as suas opiniões por meio dos personagens. Portanto, Valle-Inclán não se limita a fazer uma obra literária apenas, também é uma obra de crítica e discussão histórica, social, econômica, política, e religiosa; é um pequeno panorama geral do país no começo do século passado. Como Dougherty (apud DOMÉNECH, 2008, p. 91-100) defende Valle-Inclán

¹¹³ Tradução livre: PACHEQUIM.- Aonde você vai? Loreta, vamos cortar esse nó gordiano.

¹¹⁴ SELLÉS, 2007.

¹¹⁵ Tradução livre: DONA LORETA.- Pasqual, nós teremos que nos divorciar se você continua com as suas dúvidas! Você está me transformando na Esposa Mártir.

¹¹⁶ PÉREZ ESCRICH, Enrique. *La esposa mártir*. Valencia: El Mercantil Valenciano, 1921.

¹¹⁷ Tradução livre: PACHEQUIM.- Dona Loreta, a senhora é melhor que uma cereja!

¹¹⁸ Tradução livre: DONA LORETA.- Pasqual, nunca a sua esposa deixou de lhe guardar a devida fidelidade.

¹¹⁹ Tradução livre: DONA LORETA.- Palavrões, não, Pasqual! Você é um soldadote e não me respeita!

se assemelha aos historiadores porque conta a história da época de seu país por meio de uma versão não oficial, na qual se mistura a realidade com a ficção. Também, faz referências a acontecimentos históricos passados. Vemos que é uma obra em que o nosso autor não só se aproxima do Movimento Literário Geração de 98 como o supera no quesito de discussões da realidade, porque a faz nos âmbitos: histórico, social, político, militar, econômico, cultural, literário, teatral; ou seja; discute vários aspectos da realidade espanhola e até ocidental, quando compara a literatura espanhola com outras europeias; por exemplo.

Já vimos, na seção Visão Geral desse esperpento, como Valle-Inclán é contra o crime para defender a honra por meio das falas de La Coronela, por exemplo. Na sétima cena, Valle-Inclán critica o Exército Espanhol: “CURRO.- En general, la clase de oficiales es decente. El mal está en los altos espacios. ¡Allí no entienden si no es por miles de pesetas! ¡La parranda de los guarismos es aquello!” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 118)¹²⁰. A crítica chega até ao físico, pois um dos personagens militares, o Teniente Lauro Rovirosa, possui um olho de cristal que está toda a hora pulando de seu rosto e ele só move um lado da cara quando fala. Valle-Inclán até insinua que a prática da pedofilia era comum no Exército Espanhol da época por meio dos personagens Teniente Mateo Cardona e Teniente Gabino Campero:

EL TENIENTE CARDONA.- La Isla de Joló ha sido para mí un paraíso. Cinco años sin un mal dolor de cabeza y sin reservarme de comer, beber y lo que cuelga.

EL TENIENTE CAMPERO.- ¡Las batas de quince años son muy aceptables!

EL TENIENTE CARDONA.- ¡De primera! Yo las daba un baño, les ponía una camisa de nipsis, y como si fuesen princesas. (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 133)¹²¹.

Essa pedofilia é contrastada pelo enaltecimento do Exército Espanhol e da condição de ser espanhóis por parte desses mesmos militares. Portanto, existe o recurso cômico do paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que os militares se consideram bons, o autor os mostra com más condutas: “EL TENIENTE ROVIROSA.- [...] hemos tenido lluvia de invasores.

¹²⁰ Tradução livre: CURRO.- No geral, a classe dos oficiais é decente. O mal está nos altos cargos. Lá, não entendem nada se não é em troca de dinheiro! A turma do dinheiro é aquela!

¹²¹ Tradução livre: O TENIENTE CARDONA.- A Ilha de Joló foi um paraíso para mim. Cinco anos sem uma má dor de cabeça e sem me privar de comer, beber e sexo./ O TENIENTE CAMPERO.- As moças de quinze anos são bem aceitáveis! O TENIENTE CARDONA.- De primeira categoria! Eu lhes dava um banho, lhes punha uma camisa de nipsis, e ficavam como se fossem princesas.

Pero todos, al cabo de llevar algún tiempo viviendo bajo este hermoso sol, acabaron por hacerse españoles.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 132)¹²².

A crítica aos militares continua quando, comicamente, na última cena, Valle-Inclán coloca o Coronel Don Pancho Lamela que lê um folhetim e chora, e, ao mesmo tempo, a sua esposa, que escuta a leitura indiferente. Don Friolera invade a casa de seu superior e o nosso autor enfatiza que esse recebe aquele usando pijama e sapatos de veludo. A situação é mais cômica ainda porque o coronel tenta manter a sua superioridade sendo muito formal com Don Friolera. O pior de toda a situação é que esse está bêbado. É uma cena grotesca! Valle-Inclán discute a virilidade e o machismo espanhol, mostrando que a mulher também sabe ser forte e dar opiniões, quando La Coronela Doña Pepita comenta sobre o crime de honra, por exemplo. Vejamos essa comicidade: “[...] *El CORONEL, DON PANCHO LAMELA, con las gafas de oro en la punta de la nariz, llora enternecido leyendo el folletín de <<La Época>>. La CORONELA, en corsé y falda bajera, escucha la lectura un poco más consolada. [...]*” (itálico e maiúsculas do autor) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 162)¹²³.

A crítica valle-inclaniana aos militares chega ao extremo quando, sutilmente, La Coronela chama o marido de “burro”: “DON FRIOLERA.- ¡Gotean sangre mis manos!/ EL CORONEL.- ¡No la veo!/ DOÑA PEPITA.- ¡Es un hablar figurado, Pancho!” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 164)¹²⁴. Essa crítica é corroborada pelo próprio Don Friolera quando diz: “DON FRIOLERA.- [...] Soy un militar español y no tengo derecho a filosofar como en Francia. [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 80)¹²⁵. Em outra cena dessa trama central, o Teniente Mateo Cardona confessa que, naquela época, no Exército Espanhol, bastava o militar ter boa letra, que tinha privilégios: “EL TENIENTE ROVIROSA.- Pero usted ha estado siempre en oficinas./ EL TENIENTE CARDONA.- Porque tengo buena letra. [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 135)¹²⁶. A liberdade feminina de La Coronela incomoda os espanhóis tradicionais nas figuras de El Coronel Don Pancho e Don Friolera. La Coronela também interroga Don Friolera como o marido, porém esse não gosta da atitude da esposa. Essa

¹²² Tradução livre: O TENENTE ROVIROSA.- [...] tivemos muitos invasores. Mas todos, depois de um tempo morando debaixo deste maravilhoso sol, se tornaram espanhóis.

¹²³ Tradução livre: O CORONEL, DOM PANCHO LAMELA, com os óculos de ouro na ponta do nariz, chora enternecido lendo o folhetim de <<La Época>>. A CORONELA, em corsel e saia curta, escuta a leitura um pouco mais consolada.

¹²⁴ Tradução livre: DOM FRIOLERA.- Sai sangue das minhas mãos!/ O CORONEL.- Não o vejo./ DONA PEPITA.- É uma fala figurada, Pancho!

¹²⁵ Tradução livre: DOM FRIOLERA.- [...] Sou um militar espanhol e não tenho direito a filosofar como na França. [...]

¹²⁶ Tradução livre: O TENENTE ROVIROSA.- Mas o senhor sempre trabalhou nos escritórios./ O TENENTE CARDONA.- Porque tenho boa letra. [...]

adverte o marido de que a versão do crime feita por Don Friolera está errada, o marido se irrita e a manda para o quarto. Porém, a ridicularização masculina chega ao ápice quando a Doña Pepita descobre que Don Friolera matou a filha e não a esposa, enquanto os dois homens da cena ficam conversando e não chegam a nenhuma conclusão. Ante a revelação, os homens ficam atônitos. Pensamos que Valle-Inclán quer mostrar que, apesar de que a Espanha do começo do século XX fosse um país machista, a mulher, com a sua sutileza, também poderia ter um papel preponderante naquela sociedade.

Vemos a corrupção reinante na população civil, quando, na sétima cena, o Vendedor Curro Cadenas oferece mercadorias contrabandeadas para a Doña Calixta, dona de um bilhar-cafeteria, para que as revenda ao Teniente Lauro Roviroso e ambos ganhem sobre a venda. Perante a negação dessa, Curro tenta fazer com que ela mude de ideia ao dizer que todo mundo é corrupto na Espanha, até o governo: “CURRO.- Doña Calixta, hoy todo está cambiado, y hasta son mentira los refranes. Vea usted cómo el obrero se conchaba para subir los jornales. ¡Qué va! Hasta el propio Gobierno se conchaba para sacarnos los cuartos en contribuciones y Aduanas.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 124)¹²⁷ e completa o seu raciocínio defendendo o contrabando: “CURRO.- [...] Si todos los artículos entran libremente, se acabó el contrabando. ¿Qué hace usted? Poner una bomba.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 126)¹²⁸. Observem que, no início dessa sétima cena, Valle-Inclán já nos alerta que o Bilhar da Doña Calixta é um antro de contrabandistas. Podemos relacionar Curro com Don Latino de Hispalis do Esperpento *Luces de Bohemia*, pois ambos querem tirar vantagem de tudo.

O garçom do estabelecimento de doña Calixta se chama Barallocas e, ao nosso entender, defende o divórcio e critica a influência que a Igreja Católica da época exercia sobre a população para que os casais nunca se separassem. Postulamos que ele emite uma opinião do próprio autor e pensamos que é uma crítica à sociedade tradicional espanhola do começo do século XX:

BARALLOCAS.- [...] En España vivimos muy atrasados. Somos víctimas del clero. No se inculca la filosofía en los matrimonios, como se hace en otros países.

¹²⁷ Tradução livre: CURRO.- Dona Calixta, hoje tudo está mudado, e até os ditos populares são mentiras. Veja a senhora como o operário manobrava para subir o seu valor diário. Vai, vai! Até o próprio Governo fazia das suas para tirar da gente uma quarta parte de nosso salário em contribuições e para a Alfândega.

¹²⁸ Tradução livre: CURRO.- [...] Se todos os artigos entrassem livremente, terminaria o contrabando. O que a senhora faria? Estourar uma bomba.

DON FRIOLERA.- ¿Te refieres a la ley del divorcio? BARALLOCAS.- ¡Ya nos hemos entendido! (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 128)¹²⁹.

Todas esas críticas terminam na previsão valle-inclaniana da Guerra Civil Espanhola, claro que não nesses termos. Valle-Inclán prevê que toda a Espanha vai entrar em colapso como já acontecia em Barcelona: “PACHEQUÍN.- Hoy los duros son pesetas. No están las cosas como hace algunos años. [...] / CURRO.- [...] La España de cabo a cabo hemos de verla como está Barcelona. Y el que honradamente juntó cuatro cuartos, tendrá que suicidarse.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 91)^{130 131}. Já que estamos tratando do estilo tardio, que é cheio de metáforas, podemos fazer uma alusão ao Autor Valle-Inclán, pois já que aquele estilo antecipa tendências, o nosso autor, com a sua aguçada visão da realidade, antecipou a Guerra Civil Espanhola. Logo, completando o nosso raciocínio, Valle-Inclán não só faz um pequeno panorama geral español do momento, como antecipa um fato futuro importante da nação.

A partir dessas críticas, defendemos outra característica tardia da obra como um todo, pois Valle-Inclán usa um procedimento de escrita próprio do Movimento Literário Geração de 98, que é a crítica e a solução dos problemas espanhóis do começo do século XX e, também, usa um procedimento de escrita próprio do Modernismo Espanhol; que é o uso de uma linguagem popular que se torna refinada na mão de nosso autor. Pensamos que alguns ápices dessa linguagem popular sejam o Romance do Cego e as grandes rubricas iniciais de cada cena. Portanto, observamos como Valle-Inclán, com maestria, consegue criar uma obra literária que tem a principal característica de um movimento literário junto com a principal característica de outro movimento literário e simultâneo na Espanha. Analisaremos mais essa característica no Romance do Cego.

Vamos comentar outros aspectos que nos parecem relevantes nessa trama central. Como nas outras partes da obra, Valle-Inclán continua ridicularizando as suas personagens principais por meio de comparação entre elas e animais e/ou objetos e/ou forças da natureza e/ou fantoches. Como já vimos, pensamos que essas comparações, na maioria das vezes, são negativas. Vejamos alguns exemplos na trama central. Quando a pessoa que escreve o bilhete

¹²⁹ Tradução livre: BARALLOCAS.- [...] Aqui na Espanha, a gente vive muito atrasado. Somos vítimas do clero. Não se inculca a filosofia nos matrimônios, como se faz em outros países./ DOM FRIOLERA.- Você se refere a lei do divórcio?/ BARALLOCAS.- Vejo que a gente já entrou em acordo.

¹³⁰ Tradução livre: PACHEQUIM.- Hoje as cinco pesetas valem muito. As coisas pioraram. [...] / CURRO.- [...] Veremos toda a Espanha como está agora Barcelona. E o que honradamente juntou quatro “pesetas” terá que se suicidar.

¹³¹ Para Vilar, a Catalunha, principalmente simbolizada em Barcelona, sempre foi o berço de protestos e do movimento operário espanhol. Segundo ele, lá surgiu o Partido Social Obrero Español (PSOE) e ocorreu a Semana Trágica em 1909. A Catalunha era uma das regiões mais desenvolvidas e intelectualizadas do território espanhol no começo do século XX. VILAR, 1992.

anônimo o atira perto de Don Friolera, o autor a compara com uma raposa: “[...] Una sombra, raposa, cautelosa, ronda la garita. [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 77)¹³². Outro exemplo: “[...] Aquel pomposo pato azul con cresta roja, Curro Cadenas. [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 88-89)¹³³. Outro exemplo ocorre quando Don Friolera xinga a esposa: “DON FRIOLERA.- ¡Perra!” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 93)¹³⁴. Claro que o recurso cômico oposto, ou seja, a humanização de animais e da natureza também ocorre: “[...] *Algunas estrellas se esconden asustadas.* [...]” (itálico do autor) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 161)¹³⁵.

Observamos a presença forte do Catolicismo como nas outras partes dessa obra. Entretanto, notamos que, na obra como um todo, a religião não é discutida, diferentemente do Esperpento *Luces de bohemia*, em que se fala de Espiritismo, Cabala, entre outras questões religiosas. Em *Los cuernos de Don Friolera*, há referências explícitas a Virgem Santa, Ave Maria, Nossa Senhora, São Aleixo, São Cristoval, Santo Antônio, demônio tentador, entre outras. Até encontramos na décima primeira cena uma oração católica feita por Pachequín antes de tentar fugir com Doña Loreta e Manolita. Também, sustentamos que Doña Tadea Calderón é a encarnação da voz da Igreja Católica na obra, pois sempre está julgando as pessoas à luz das leis católicas, dizendo o que está certo e errado. Ela é como uma “fiscal” da Igreja Católica no povoado em que vive: “DOÑA TADEA.- Yo saco la cara por mi pueblo. Adulterios y licencias, acá solamente ocurren entre familias de ciertos sujetos que vienen rodando la vida... ¡Falta de principios! Mengues y Dengues y Peredengues.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 142-143)¹³⁶. A sua “função” é reconhecida pelas outras personagens: “DON FRIOLERA.- Doña Tadea, usted está siempre como una lechuga en la ventana de su guardilla, usted sabe quién entra y sale en cada casa [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 95-96)¹³⁷. Ainda sobre a beata, é importante destacarmos que ela é a personagem mais grotesca da obra em nossa visão, pois tanto o autor como Don Friolera a classificam como uma “bruxa”, pois sabe de tudo e está em todos os lugares em todos os momentos. Observem: “DON FRIOLERA.- ¡Bruja! ¡Me ha mordido la mano!” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 93)¹³⁸.

¹³² Tradução livre: [...] Uma sombra, raposa, cautelosa, ronda a guarita. [...]

¹³³ Tradução livre: [...] Aquele pomposo pato azul com crista vermelha, Curro Cadenas. [...]

¹³⁴ Tradução livre: DOM FRIOLERA.- Cadela!

¹³⁵ Tradução livre: [...] Algumas estrelas se escondem assustadas. [...]

¹³⁶ Tradução livre: DONA TADEA.- Eu me arrisco pelo meu povoado. Adulterios e licenças, aqui somente ocorrem entre famílias de certos sujeitos que vêm sem rumo... Falta de princípios! Aparências e Falsidades e Choros.

¹³⁷ Tradução livre: DOM FRIOLERA.- Dona Tadea, a senhora está sempre como uma coruja na janela de sua casa, a senhora sabe quem entra e sai em cada casa [...]

¹³⁸ Tradução livre: DOM FRIOLERA.- Bruxa! Me mordeu a mão!

Como no Teatro de Fantoques do Compadre Fidel, a trama central possui várias referências eróticas. Vejamos alguns exemplos! Na primeira cena, Don Friolera xinga a esposa em um de seus monólogos: “DON FRIOLERA.- [...] ¿Y quién será el carajuelo que le ha trastornado los cascos a esa Putifar? [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 77-78)¹³⁹. Pachequín diz a Doña Loreta que ele é melhor que o marido dela. Observem as metáforas eróticas de “touro” e “muleta”: “PACHEQUÍN.- Quiérame usted, que para ese toro tengo yo la muleta de Juan Belmonte.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 85)¹⁴⁰. Doña Loreta é uma pomba, um símbolo erótico: “*Doña Loreta ríe, haciendo escalas buchonas, y se desprende el clavel del rodete.* [...]” (itálico do autor) (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 86)¹⁴¹. Vamos à análise do Romance do Cego.

4.2.2.2.4 O Romance do Cego

No epílogo, há um poema escrito em forma de romance e cantado por Ciego. Ele está em uma esquina de uma praça da localidade de San Fernando del Cabo Estrivel e tem um cachorro. Lembremos que esse é o segundo grande poema que aparece dentro do drama, visto que, no prólogo, já há a prosa rimada na apresentação dos fantoches do Compadre Fidel. Segundo Ramón Menéndez Pidal (1953), o Poema Romance é típico da literatura ibérica, provém de tradição oral e começa a se popularizar no século XV por meio de algumas formas de difusão, como os cancioneiros manuscritos, as antologias impressas, os romanceiros, os pregos soltos e a tradição oral moderna. Pela teoria neotradicionalista da origem do poema romance, Menéndez Pidal sustenta que esse surge da fragmentação de grandes epopeias medievais ou cantares de gesta, como *Cantar del Cid* (1985 [1307])¹⁴². As gerações posteriores aprendiam somente as partes do romance que as gerações anteriores gravavam na mente e repetiam; por isso, o aspecto fragmentário desse. A sua forma consiste em versos octossílabos, nos quais os pares rimam de maneira assonante. Modernamente, são agrupados de quatro em quatro versos. Existem repetições de versos e sintagmas, exclamações, diálogos, aliteraões e paralelismos. Menéndez Pidal pontua que o Poema Romance apresenta uma trama narrativa na qual há uma situação inicial, um conflito e uma solução boa ou má para esse. Ele observa que o Poema Romance possui vários tipos e classificamos o que está

¹³⁹ Tradução livre: DOM FRIOLERA.- [...] E quem será o desgraçado que transtornou a cabeça dessa prostituta? [...]

¹⁴⁰ Tradução livre: PACHEQUIM.- Deseje-me, que, para esse touro, eu tenho a muleta de Juan Belmonte.

¹⁴¹ Tradução livre: Dona Loreta ri, fazendo escalas arrolhadoras, e se desprende o cravo do coque. [...].

¹⁴² Há alguma controvérsia quanto à data da primeira publicação. Menéndez Pidal defende que é 1307 e está assinada por Per Abbat. Ver MENÉNDEZ PIDAL, 1953.

presente no Esperpento *Los cuernos de Don Friolera* como romance vulgar ou de cegos, o qual narra, geralmente, feitos sensacionalistas, milagres, crimes horrendos, façanhas de bandoleiros e ações de machões.

Percebemos que esse Romance do Cego já é anunciado no prólogo do esperpento e se trata de outro aspecto metaliterário: “DON MANOLITO.- [...] No me negará usted que el romance de ciego, hiperbólico, truculento y sanguinario, es una forma popular.” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 74)¹⁴³. Postulamos que esse Poema Romance do Cego junto com a prosa rimada do Teatro de Fantoques do Compadre Fidel gera uma Característica Tardia, que é a presença de dois poemas grandes dentro de uma obra teatral, fato pouco comum dentro da Literatura Espanhola até aquele momento, ou seja, no ano de 1921. O Romance do Cego, assim como a representação dos fantoches do Compadre Fidel no prólogo, são obras dentro de outras obras, fazendo referência à prática literária do “mise en abyme” ou estruturas literárias que remetem a outras estruturas literárias. Também podemos pensar nas bonequinhas russas Matrioshkas, uma ficando dentro de outra maior, formando uma cadeia de bonequinhas. Em resumo, temos o esperpento global com as quatro partes nas quais dividimos a obra, ou seja, as quatro “bonequinhas”.

Verificamos que outra característica tardia tem a ver com um certo anacronismo desse Romance em relação à sua forma, porque é uma estética medieval recuperada modernamente por Valle-Inclán, e que mistura oralidade com escrita, ou seja, o autor transforma algo tipicamente falado em escrito. Também, em decorrência dessa Característica Tardia, surge outra característica tardia, que é o fato de Valle-Inclán misturar com maestria os três principais gêneros de escrita de uma obra, pois é um poema narrado dentro de um drama. Logo, o autor acomoda tendências literárias diversas com perícia que poucos autores têm. Esse fato é chamado de teatro impuro por Dougherty (APUD DOMÉNECH, 2008), claro que no bom sentido. Ele define o esperpento como um monstro literário pela mistura de gêneros. Assim que deduzimos que é um monstro duplo, porque, como os leitores devem se lembrar, vimos, anteriormente, que Pirraglia postulava que a linguagem esperpêntica é monstruosa devido a sua grandiosidade. Defendemos que Valle-Inclán subverte a realidade espanhola e a literatura como um todo, porque sinaliza que o mundo contemporâneo a ele e até o mundo do século XXI não mais permitem os gêneros “clássicos puros”. Pensamos que, com a sua

¹⁴³ Tradução livre: DON MANOLITO.- [...] O senhor não me negará que o romance de cego, hiperbólico, truculento e sanguinário, é uma forma popular de literatura.

postura de mistura de gêneros, Valle-Inclán mostra uma saturação literária ocidental no começo do século XX. Ele prega a novidade literária!

Esse Romance ocorre em Santiago el Verde. Encontramos um paradoxo logo no começo. Como Santiago el Verde pode ser uma pérola marinha espanhola para o autor, um lugar lindo, se lá só acontecem desgraças? Lá mora um militar que matou mais de cem pessoas! Como já analisamos, é um paradoxo espacial em uma obra cheia de paradoxos verbais, principalmente dos dois intelectuais. Esse paradoxo tem a ver com a maneira irônica que Valle-Inclán emprega em toda essa obra. A ironia a permeia por inteiro. De certa maneira, essa versão da história de Don Friolera é mais completa quanto ao conteúdo em relação às outras, porque o Cego que declama o romance conta, minimamente, como foi o namoro do militar com Doña Loreta. Ele diz que os amigos do militar já o advertiam que ele não deveria se casar com a referida mulher, porque já era uma pessoa muito preocupada com a aparência, uma mulher atrativa: “[...] Sin escuchar el consejo/ de amigos que le apreciaban,/ casó con una coqueta,/ piedra imán de su desgracia. [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 169)¹⁴⁴. Chegamos à conclusão de que a obra completa *Los cuernos de don Friolera* é um quebra-cabeças que vai sendo montado até o final da obra, pois, no epílogo, aparecem informações novas. Assim, o leitor deve estar atento até o fim da trama para entendê-la nos seus intrincados detalhes que se entrecruzam. Podemos pensar que as quatro partes em que dividimos a obra são as quatro maiores partes de um quebra-cabeças e, nessa nossa análise, estamos dissecando as pequenas minúcias que estão em cada uma dessas quatro partes, para que o leitor possa apreciar toda a grandiosidade desse estilo tardio presente em *Los cuernos de Don Friolera*.

Ao comparar as diferentes versões do drama-tragédia-comédia, ou, como diz Valle-Inclán, da trigédia, apontaremos algumas diferenças delas entre si. Percebemos que essa versão da história de Don Friolera é diferente das anteriores na medida em que o militar teve mais tempo de preparar a sua “vingança”, não foi influenciado por ninguém em particular e até foi dissimulado com a sua amada: “[...] Esperando la ocasión,/ a su esposa festejaba,/ disimulando con ella/ porque no se recelara. [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 170)¹⁴⁵. Doña Loreta visita uma vidente e para lá se dirige o militar. Após o crime, Don Friolera se apresenta a um general e não a um coronel, como na trama central. O cego tem medo do que conta, mostrando que está abaixo de

¹⁴⁴ Tradução livre: [...] Sem escutar o conselho/ de amigos que lhe tinham aprecio,/ se casou com uma vaidosa,/ pedra ímã de sua desgraça. [...].

¹⁴⁵ Tradução livre: [...] Esperando a ocasião,/ presenteava a sua esposa,/ dissimulando com ela,/ para que não percebesse nada. [...].

suas personagens, que não tem controle de suas ações, bem diferente do Deus Literário do Compadre Fidel do prólogo, que tira sarro de seus subordinados. Reparem no que canta o cego: “[...] ¡Sagrada Virgen María,/ la voz tiembla en la garganta/ al narrar el espantoso/ desenlace de este drama! [...]” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 170)¹⁴⁶. Já que estamos tratando de emoções, nesse romance, Don Friolera manifesta ter menos remorso de ter matado a filha. Claro que ele grita desesperadamente pelo equívoco; entretanto, sem perder tempo, comete outros crimes. Observem, também, a presença do Catolicismo em toda a obra, manifestada, no caso, no brado invocando a Sagrada Virgem Maria.

Nas tramas anteriores, Don Friolera matou só a filha. Nessa trama, ele também degola a esposa e o suposto amante¹⁴⁷. Depois, leva as cabeças ao General Polavieja, que realmente existiu e que o condecora pelo feito. Senabré pontua o anacronismo dos fatos, pois a trama é de 1921 e esse general já tinha morrido nessa data.¹⁴⁸ O fato do Tenente ter levado as cabeças para esse general faz referência à peça da obra valle-inclaniana *La cabeza del Bautista* e a uma passagem da *Bíblia* (1969). Novamente, o caráter metaliterário da obra. O cego justifica as mortes ao dizer que o adultério tem pena capital na Espanha. Ele se refere ao costume de reparar a suposta honra manchada do marido com a morte. Na época em que a obra foi escrita, não tinha nenhuma lei que condenasse tal falta com a referida ação. Sustentamos que essas diferenças quanto ao conteúdo dessa trama para as anteriores seja uma Característica Literária Tardia, porque o autor “brinca” com os leitores na obra. É como se ele dissesse para esses: “Vocês têm que ler a minha obra até o final para saber de tudo!”. Ele apresenta uma mesma história três vezes diferentes e que se completa só no final da obra como um todo.

Outros personagens reais a quem o cego cita são o General Prim¹⁴⁹ e a Infanta Isabel¹⁵⁰. O cego canta ironicamente a “glória” do militar, informando que ele matou mais de cem mouros em Melilla e que todos esses fatos juntos deram notoriedade a ele. Consequência: o tenente não tem mais o vulgar nome de Don Friolera e sim de Teniente Pascual Astete. A ironia é construída a partir da linguagem, isto é, da nomeação que indica ascensão na carreira militar. E é construída

¹⁴⁶ Tradução livre: [...] Sagrada Virgem Maria,/ a voz treme na garganta/ ao narrar o espantoso/ desenlace deste drama! [...].

¹⁴⁷ Notamos que Valle-Inclán é irônico com o suposto amante por meio do cego, o qual o denomina de “querido”.

¹⁴⁸ Segundo Senabré, esse general se chamava Camilo García, foi Capitão Geral das Filipinas, quando esse país ainda era só uma colônia espanhola e foi Ministro de Guerra. De acordo com Senabré, Polavieja morreu em 1914. APUD VALLE-INCLÁN, 1990, p. 225.

¹⁴⁹ De acordo com Senabré, Juan Prim foi general e presidente do Conselho de Ministros. Viveu de 1814 a 1870. APUD VALLE-INCLÁN, 1990, p. 225.

¹⁵⁰ Segundo Senabré, o nome completo da Infanta Isabel II era María Isabel Francisca de Asís de Borbón. Viveu de 1851 a 1931. Foi filha da Rainha Isabel II. APUD VALLE-INCLÁN, 1990, p. 225.

também na medida em que o horror de matar muitas pessoas passa a ser enaltecido. Valle-Inclán mostra como a sociedade da época é hipócrita. O Militar até recebeu uma cruz pensionada, ou seja, recebeu dinheiro (incentivo) por parte do Rei pelas mortes. A Rainha o presenteou com uma faixa militar. Valle-Inclán quer mostrar o atraso do governo espanhol da época, pois, em pleno século XX, esse premia o homem que mata a esposa sem ter provas de sua traição, além de ter matado muitos em guerras. É a continuação da discussão histórica do fim da trama central. É o ápice do paradoxo um assassino se tornar uma celebridade nacional. Percebemos que a morte foi o motor que impulsionou a fama e a honra de um homem espanhol. A morte sempre está presente no estilo tardio, seja denotativa ou conotativamente. Corresponde à questão metaliterária que está em abundância nessa obra em específico e que coincide com a morte que é tão comentada pelos teóricos que tratam do estilo tardio, como Adorno e Said, como vimos no segundo capítulo. Pensamos que o triunfo do militar é o triunfo do mal e de uma sociedade atrasada como a espanhola do começo do século XX, sociedade criticada por Valle-Inclán tanto nessa, como em outras obras suas. O atraso literário que reflete um atraso real abala a imagem dos espanhóis na literatura e no mundo de acordo com a conversa dos intelectuais: “DON MANOLITO.- Indudablemente, en la literatura aparecemos como unos bárbaros sanguinarios. Luego se nos trata, y se ve que somos unos borregos” (VALLE-INCLÁN, 1968, p. 173)151.

O Poema Romance é a forma com que o autor vê as personagens de joelhos, pois essas são heroínas, deusas ou semideusas. Valle-Inclán transforma o Teniente Pascual Astete y Bargas em um herói clássico, nesse romance, porque o personagem mata cento e três pessoas, e se torna uma celebridade¹⁵². É retratado um aspecto grotesco, próprio da sociedade grotesca espanhola do começo do século XX, sociedade deformada e subvertida em seus valores pela metáfora do espelho côncavo. Usando a paródia, Valle-Inclán eleva o personagem à categoria de herói, transformando-o em um Deus Guerreiro, que domina o cenário espanhol em que vive. Com essa

¹⁵¹ Tradução livre: DOM MANOLITO.- Sem dúvida, na literatura, aparecemos como uns bárbaros sanguinários. Logo, nos analisam e percebem que somos uns tontos.

¹⁵² De acordo com Senabré, a maioria dessas mortes, cem, aconteceu em uma batalha da Guerra de Marrocos, na qual a Espanha lutava pela posse do território que hoje é o país africano homônimo. Segundo Sebe Bom Meihy e Bertolli Filho (1996), a partir de 1894, a Espanha voltou as suas atenções ao Marrocos, já que a sua situação na América estava difícil. Os autores relatam que, no século XV, algumas partes do território do que hoje é o Marrocos passaram ao poder espanhol, como as cidades de Melilla e Ceuta. Entretanto, no começo do século XX, a Espanha teve que entrar em conflito com a França, que também reivindicava o território. Segundo os autores, após uma negociação, em 1912, estabeleceu-se que a Espanha ficaria com o território de Rif e a França com o resto do referido local. Em 1919, houve uma revolta local e começaram os conflitos aos quais Valle-Inclán faz referência nesse epílogo. Marrocos proclamou a sua independência definitiva só em 1956.

paródia do herói dos Romances¹⁵³, Valle-Inclán mostra a inadaptação do homem moderno para ser herói, porque não cabe esse tipo de personagem em um mundo no qual as pessoas deveriam resolver as suas questões no diálogo e não na guerra. Não estamos mais na Idade Média, estamos em 1921, ano de escrita da obra! Valle-Inclán, ao ressaltar que a sociedade espanhola do começo do século XX valoriza o desrespeito ao ser humano, premiando-o, por um lado, mostra aos leitores o ápice da deformação, do ridículo, do absurdo; por outro, manifesta seu desejo de uma sociedade e um mundo pacíficos. A paródia do herói dos Romances é unida à paródia do Teatro de Honra e Ciúmes Calderoniano que permeia todo o Esperpento *Los cuernos de Don Friolera*. Essa é a terceira dupla de paródias que ocorre na obra como um todo e defendemos que é uma característica tardia dessa, uma inovação literária para a época, que pode ser seguida por autores atuais e que se diferencia da tradição literária espanhola do começo do século XX. Portanto, temos três Características Tardias nas três duplas de paródias que ocorrem. No prólogo, a paródia de *Otelo* com a do teatro de Calderón. Na trama central, a paródia do Teatro Romântico Espanhol com a de Calderón. No epílogo, a paródia do herói do Romance com a do teatro de Calderón. Reparem que podemos considerar qualquer paródia como uma subversão de algo, logo, se Valle-Inclán está subvertendo a sociedade espanhola da época, é uma subversão de uma subversão. Outra vez, a questão meta presente em toda obra¹⁵⁴. A seguir, antes de nossas conclusões, vamos analisar os outros dois esperpentos restantes: *Las galas del difunto* e *La hija del capitán*.

4.2.3 O Esperpento *Las galas del difunto*

Após 1924, Valle-Inclán produz peças teatrais mais curtas como esse esperpento, que é, originalmente, apresentado na Publicação *La novela mundial*¹⁵⁵, nas datas de 20 de maio de 1926 e 28 de julho de 1927, porém com o nome de *El terno del difunto*, segundo Lyon¹⁵⁶. Existe uma crítica política que se centra, principalmente, no fato de um militar fazer da vida dele o que ele quer sem se importar com os outros. Defendemos que o uso de uma linguagem própria valle-inclaniana que é rica em detalhes, própria da Geração de 98, como já vimos nessa dissertação, aliado àquela crítica constitui uma característica tardia da referida obra. La

¹⁵³ Aqui se faz uma paródia com o herói dos Romances, cavaleiros que lutavam na Reconquista contra os mouros na Península Ibérica. A Reconquista foi um movimento católico espanhol de reconquistar o território espanhol, que esteve sob domínio mouro de 711 a 1492. Ver DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *España - tres milênios de historia*. Prólogo de John Elliot. 2. ed. Madri: Marcial Pons, 2005, principalmente o capítulo II: Conquista e reconquista.

¹⁵⁴ Queremos deixar claro que a questão metaliterária não é uma característica tardia. O que ocorre é que, em algumas características tardias presentes nesse esperpento, aparecem o aspecto metaliterário.

¹⁵⁵ *La novela mundial* foi uma publicação literária espanhola em números de revistas de 1926 a 1928. Ver SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSUA, Alberto, SANTAMARÍA BARCELO, María del Carmen. *La novela mundial*. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

¹⁵⁶ LYON, 2009.

Daifa é uma prostituta que fica grávida. Ela mora em um prostíbulo, escreve pedindo ajuda financeira ao pai, mesmo desejando, secretamente, a morte dele para herdar o seu dinheiro. O Boticário Sócrates Galindo, pai de La Daifa, lê a carta e falece de desgosto. Ela conhece Juanito Ventolera, ex-combatente espanhol na Guerra de Cuba, que é repatriado. Juanito Ventolera, que mora de favor na casa do boticário, não sabe do parentesco entre pai e filha. Ele conhece ambos antes da escrita da carta. Ele decide violar o túmulo de Sócrates para trocar as suas roupas de soldado com medalhas pelas roupas de burguês do defunto para impressionar La Daifa. De acordo com Lyon, ao enterrar a sua roupa, ele mata o mito do militar respeitável, leal, patriótico e heroico. Depois do roubo, cinicamente, pede para a viúva o complemento do traje. Volta a se encontrar com La Daifa e a tenta seduzir. Essa lhe conta sobre a escrita da carta. Juanito, de posse dela, pois a encontra em um bolso de seu novo terno, a devolve à sua remetente. Finalmente, a senhorita sabe o que aconteceu a seu pai.

Para Lyon, apesar de que, certamente, Valle-Inclán teve a figura de Don Juan na mente ao escrever a trama, essa não é só uma paródia do homem conquistador. De acordo com ele, em uma das entrevistas que concedeu, Valle-Inclán defende que Don Juan também é impiedoso e desacata os homens e as leis. Portanto, segundo o pesquisador, em *Las galas del difunto*, o autor desenvolve os temas da falta de respeito à religião e aos mortos, do egoísmo das paixões e da conquista amorosa. Nesses temas, influem a carne, o mundo e o Demônio, segundo Valle-Inclán. Para Lyon, o autor espanhol se interessa sobre o mito de Don Juan porque esse envolve os temas do instinto sexual, das atitudes de um ser humano para com a sua sociedade, da religião e da morte. Logo, Lyon defende que Juanito Ventolera não encarna nenhum mito, pois o autor não lhe confere nenhuma responsabilidade. A sua irreverência cínica é simplesmente uma resposta para uma sociedade que degrada valores, como a espanhola do começo do século XX. A imagem que Juanito nos passa de si mesmo é a que realmente ele quer que a vejamos, a de um cínico que não acredita nos mitos e que acha muito divertida essa questão de ser um sedutor. Lyon pensa que ele não é manipulável nem ninguém pode mudar a sua personalidade, como ocorre nos casos de Max Estrella e Don Friolera. É um rebelde ignorado pela sociedade em que vive e que não se importa com nada. É um anti-herói livre de amarras. O seu lema é responder de acordo como é atacado. Por exemplo, se alguém é cínico com ele, esse também o é com aquele. Segundo Lyon, a única personagem que o quer ver como herói é La Daifa e ele lhe explica que não o é. Ele simplesmente está participando do jogo da vida. Ele não se importa que as outras personagens o vejam como trapaceiro, rebelde, egoísta e sem-vergonha, visto que muitos outros são como ele nessa sociedade espanhola do começo do século XX. Lyon postula que Valle-Inclán não faz com que os leitores

apoie as ações erradas da protagonista, ele quer é mostrar uma realidade deformada e subvertida como a imagem dos espelhos côncavos, por meio do desdém de Juanito pelo seu entorno. Pensamos que Valle-Inclán quer mostrar a supremacia da individualidade sobre a coletividade nessa sociedade.

4.2.4 O Esperpento *La hija del capitán*

É o último esperpento de Valle-Inclán de acordo com o próprio autor. É publicado junto com o anterior em *La novela mundial* e, depois, em 1930, é reunido com esse e *Los cuernos de Don Friolera* em *Martes de carnaval*. Observamos que possui um conteúdo complexo já que é uma mistura, deformação e subversão de dois acontecimentos espanhóis reais em anos diferentes. Defendemos que esse aspecto é uma Característica Tardia, pois essa combinação de dois acontecimentos reais díspares é coerente, coesa e inovadora na Literatura Espanhola da época em que foi escrito e serve de modelo para obras futuras. Lyon pontua que, como em *Farsa y licencia de la reina castiza*, o mais importante é a concatenação dos fatos e não as personagens. Ele defende que *La hija del capitán* constitui-se em uma crítica social e política que mostra a instabilidade desses dois sistemas espanhóis da época em que a obra é escrita, fato que aproxima Valle-Inclán da Geração de 98. Juntamente como uma linguagem própria rica, como já vimos, constitui outra característica tardia, visto que o autor combina com coerência, coesão e brilhantismo a principal característica de dois movimentos literários espanhóis contemporâneos a ele e diversos.

Lyon comenta que um dos acontecimentos que constitui a base desse esperpento é um assassinato ocorrido em 1913. Em 04 de maio desse ano, o Jornal *El imparcial* publica uma reportagem sobre o misterioso desaparecimento de um jogador do Cassino perto do Círculo de Bellas Artes que se chama Rodrigo García Jalón, um viúvo rico. Depois, descobre-se que é um crime, que recebe o nome de o Crime do Capitão Manuel Sánchez López. Esse capitão tem uma relação incestuosa com a sua filha. Jalón é o namorado da filha do capitão, que se chama María Luisa Sánchez Noguero. No dia 25 de abril de 1913, esses dois marcam um encontro. Rodrigo vai à casa da jovem e começam a conversar na sala. O pai da moça o surpreende pelas costas e lhe dá dois golpes na cabeça. Rodrigo morre e o capitão o esquarteja. Depois de uma investigação policial, os restos de Rodrigo são achados na casa do capitão. O pai e a filha se apoderam da carteira do morto e acham uma ficha de jogo no valor de 5.000 pesetas. Na imprensa, aparecem informações de uma possível campanha para chantagear o assassino. Lyon postula que o que mais interessa a Valle-Inclán é que há indícios

de que tanto na chantagem como na apuração dos fatos se percebe a presença de militares da época que querem acobertar o caso. O capitão é fuzilado e a sua filha, presa. Depois de alguns anos de loucura, María Luisa morre. Não nos esqueçamos de que o jornalismo e as forças armadas são presenças constantes no Esperpento *Luces de bohemia!*

Lyon observa que, no esperpento *La hija del capitán*, esse crime é ligado ao fato da chegada ao poder do General Miguel Primo de Rivera y Orbaneja, em 1923, com a aprovação do Rei Alfonso XIII. Lyon defende que, na vida real, os dois eventos não têm grande conexão, porém, na obra, a chegada ao poder do general é uma consequência e uma resposta militar à sociedade do crime que ocorre na trama. Ele postula que Valle-Inclán mostra que qualquer um pode se valer de um pretexto para ser oportunista em favor próprio. Notamos que, na trama, o general que toma o poder é Agustín Miranda e tem o apoio do rei da época. Lyon nota que os dois generais, tanto o real como o fictício, têm vários pontos em comum, como o gosto por mulheres e jogos, uma antipatia pelos militares e pela imprensa, e o uso de um vocabulário patriótico emotivo e culto. Ele sustenta que, na vida real, se especula que muitas pessoas envolvidas na investigação, além de ocultação de fatos e repercussão do Crime do Capitão Sánchez, também fazem parte da subida de Primo de Rivera ao poder.

Entretanto, na trama, Valle-Inclán coloca o capitão como inocente no assassinato que aparece nas páginas do esperpento e também não há nenhum envolvimento incestuoso. O capitão é acusado de matar anteriormente um sargento rebelde na campanha guerreira cubana, porém evita ser julgado ao oferecer a sua filha como concubina para o general. O capitão teria desmembrado o corpo e o teria servido em uma cantina militar. Valle-Inclán coloca como o autor da morte que ocorre na trama o namorado anterior da filha do capitão, que se chama El Golfante. Em um cassino, após uma rodada de um jogo, ele mata acidentalmente com uma apunhalada um jogador chamado El pollo de Cartagena, mas, em realidade, ele queria matar o General Agustín Miranda. Esse e o capitão escutam os gritos de socorro do agonizante, porém, ao chegar aonde aquele está, ele morre. Aqueles não querem um pretexto para servir de escândalo na imprensa e decidem esconder o corpo no subsolo do cassino em que estão. A filha do capitão se chama La Sinibalda ou, simplesmente, La Sini, e, para provocar um possível escândalo, rouba a carteira do defunto e escapa com o assassino. Depois, os dois fugitivos descobrem que a carteira tem uma ficha de jogo no valor de 5.000 pesetas, duas promissórias assinadas pelo general no valor de 20.000 pesetas cada uma em favor do morto e uma carta daquele na qual pedia para esse mais tempo para pagar as suas dívidas. As

informações são vendidas para o editor do Jornal *El Constitucional*¹⁵⁷ e La Sini embolsa as 5.000 pesetas no cassino. Entretanto, pela região do cassino, circulam fotos de La Sini nua. Essas fotos foram entregues, anteriormente, por El pollo de Cartagena, provavelmente cumprindo ordens do General Agustín Miranda para expor a filha do capitão. Notamos que os fatos das informações confidenciais começam a ser veiculadas veladamente por meio de alusões no referido jornal, o conhecimento do recebimento do dinheiro por La Sini no cassino, o fato de ela ser identificada como a esposa do general e o sumiço do El pollo de Cartagena marcam o início de uma campanha de chantagem contra o grande dirigente nacional. O aparato militar usa essa campanha em proveito próprio como um pretexto para limpar a reputação do comandante nacional. Verificamos que, em realidade, em uma defesa, os militares querem aumentar o poder do general mostrando-o como inocente, o protetor das instituições sagradas nacionais e dos padrões morais.

Observamos que o crime do El pollo de Cartagena é usado como pretexto por várias personagens para conseguir benefícios próprios, em uma clara mostra da deformante e absurda sociedade espanhola da década de 20 do século passado, com muitos corruptos em todos os extratos sociais. Outra vez, a aproximação valle-inclaniana à Geração de 98! Notamos que a sociedade é corrompida, primeiro, por La Sini, para fugir da situação degradante em que foi posta pelo pai, depois, pelos bandidos do submundo, que conseguem dinheiro por La Sini, pela imprensa, que consegue benefícios fazendo chantagens, e pelos militares, para roubar o poder; como na vida real, pelo General Miguel Primo de Rivera y Orbaneja. No fim, La Sini escapa da região em que está com El Golfante e com o dinheiro, e o General Miranda continua oficialmente no comando. Ninguém é punido! Consideramos que La Sini não é explorada mais a partir do momento em que decide agir como a maioria daqueles que está ao seu redor. Lyon nota que ela é mais efetiva que Juanito Ventolera em vencer na vida porque consegue benefícios financeiros, além da liberdade. Segundo ele, toda a obra é uma visão geral da sociedade espanhola da época nas esferas privada e pública, que se inter-relacionam. Ele postula que a obra mostra o fim do mito de que exista um governo que trabalhe em benefício da população em instituições estáveis, e o fim do mito de que haja pessoas honestas e caridosas nesse mundo capitalista, porque todos querem ter benefícios pessoais em detrimento de outros, como já ocorria no esperpento anterior. O assassinato de El pollo de Cartagena é visto por muitas personagens como o grande evento que salva as suas vidas. Vamos às nossas conclusões!

¹⁵⁷ El Constitucional foi um jornal espanhol de Gerona que surgiu em abril de 1881 e era de cunho liberal. Ver: <http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/ficha_pub.cmd?idPublicacion=1377>. Acesso em: 07 jun. 2015.

5 CONCLUSÕES

Nessa dissertação, o nosso objetivo foi provar que *Los cuernos de Don Friolera*, de Ramón María del Valle-Inclán, se constitui em uma obra tardia. O nosso objetivo também consistiu em analisar como tal constatação poderia ser demonstrada. Vimos que os pesquisadores do estilo tardio, como, por exemplo, Adorno, Ellis, Said, Dormandy, definem esse estilo como aquele em que o autor trabalha muito com a sua subjetividade, pois chegou a um momento, em sua carreira, no qual já possui muita experiência e está perto da morte física (ainda que esta última parte não seja obrigatória como característica de obra tardia). É um momento em que a objetividade do mundo físico já está totalmente absorvida pelo artista. Uma obra tardia é de difícil entendimento, em uma primeira leitura, tamanha a suas genialidade e singularidade. Ela refunde técnicas e gêneros literários com um novo “idioma” estético. Daí a necessidade de um teórico literário para tratar da obra para que ela se torne de mais fácil entendimento para o público em geral. Nem sempre uma obra tardia é a obra mais conhecida de um autor, porém, certamente, é a mais complexa e a que marca o seu nome na literatura mundial. Por exemplo, não é possível falar de Cervantes sem falar de *El Quijote*. Os pesquisadores do estilo tardio usam várias metáforas para ilustrar esse estilo, que, até na sua teoria, é complicado, intrincado. Basta se lembrar do complexo ensaio de Adorno, que é o primeiro clássico, a obra-mãe do assunto, mesmo sendo escrito depois de outros. Uma comparação para definir a obra tardia pode ser um maracujá já bem maduro e cuja casca está um pouco seca, que é feio por fora, mas, se consumido em forma de suco, é uma delícia. Também temos a metáfora do marinheiro que não tem um destino certo, contudo tem a sensação de que vai chegar a um lugar maravilhoso a que nunca nenhum ser humano chegou e, por fim, chega realmente. É a atitude de um homem que desafia uma árvore frondosa, colocando-se na frente dela e tenta ultrapassá-la de alguma maneira. É a lava de um vulcão que muda o cenário do local para sempre. É a rosa perfeita que nunca tinha aparecido antes. É o ruído que vem atrapalhar a música monótona do presente artístico.

Podemos começar a análise final das características tardias de nossa obra de estudo pelo fato de ser uma leitura com até dezesseis possibilidades de itinerário. O leitor pode escolher por começar pela conversa dos intelectuais, pelo teatro de fantoches, pela trama central ou pelo romance. À continuação, o leitor pode optar por qualquer sequência, que, no final, vai entender a obra minimamente em uma primeira leitura. Em 1921, era difícil

encontrar um autor que desse tantas possibilidades de leitura para o seu público. O mais comum é que o autor decida o que os leitores vão ler. Claro que recomendamos, em uma primeira leitura, que se comece como está disposta graficamente a obra: prólogo, trama central e epílogo. Entretanto, a partir de uma segunda leitura, o leitor pode seguir o caminho que quiser. Também sugerimos que o leitor leia esse esperpento várias vezes e também leia estudos a respeito, como esse, para entender melhor essa difícil obra valleinclaniana. Ainda no âmbito do aspecto gráfico, observem que a obra é “editada” por duas personagens dela mesma. Postulamos que é uma inovação para a época e até nos dias atuais. Em alguns momentos do prólogo e do epílogo, Don Estrafalario emite opiniões literárias que refletem o que Valle-Inclán defende em literatura, constituindo-se, portanto, em um *alter ego* do autor na obra. As suas premissas principais são as metáforas do espelho côncavo e dos mortos na outra margem do rio e, as três visões do autor perante as suas personagens, isto é, os três diferentes ângulos correspondentes a focos narrativos especiais: de joelhos, de pé ou suspenso no ar. Ficcionalmente, essas premissas são, primeiramente, anunciadas no esperpento *Luces de Bohemia*. Então, *Los cuernos de Don Friolera* é uma radicalização dessas premissas, pois são postas em prática, além de serem mais discutidas pelas personagens intelectuais. Em *La estrategia de la subversión: la estilización paródica en Los cuernos de Don Friolera*, de Valle-Inclán, Salvador Crespo Matellán observa: “Si en *Luces de bohemia* Valle-Inclán, por boca de Max Estrella, definía el esperpento como un juego de espejos del que participan la literatura y la realidad, en *Los cuernos de Don Friolera* lo que hace es llevar ese juego hasta sus últimas consecuencias.” (CRESPO MATELLÁN, 2015, p. 145)¹⁵⁸. As falas de Don Estrafalario e de seu par Don Manolito são como uma introdução e uma edição de algum teórico para uma obra, claro, excetuando os paradoxos que apontamos na análise da conversa deles. Valle-Inclán se posiciona de novo como um Deus literário, porque pensa que ele mesmo pode editar a sua obra, não precisa da ajuda de outros autores.

Los cuernos de Don Friolera não é só uma obra literária que dispensa editor, é uma obra histórica, visto que, a partir da sétima cena da trama central até o Romance do Cego, Valle-Inclán, por meio de vários de suas personagens, discute e propõe soluções para problemas históricos, sociais, econômicos, políticos e religiosos que a Espanha vivia no começo do século XX. Alguns desses problemas são: a crise econômica, a qual deixava a

¹⁵⁸ Tradução livre: Se em *Luces de bohemia* Valle-Inclán, pela fala de Max Estrella, definia o esperpento como um jogo de espelhos do qual participam a literatura e a realidade, o que faz em *Los cuernos de Don Friolera* é levar esse jogo até às suas últimas consequências.

maioria da população na pobreza; a crise política, com a inconstância de formas de governo; as influências negativas que tanto os militares como a Igreja Católica exerciam no país, enaltecendo crimes de guerra, por exemplo; o contrabando disseminado nas populações civil e militar; a defesa da criação de uma lei do divórcio e a defesa do poder de voz que a mulher espanhola deveria ter e não tinha por causa da tradição, entre outras discussões. A forma como Valle-Inclán coloca as questões e as discute foi considerada inovadora por muitos autores, como Dougherty (2008), é uma versão alternativa da história espanhola, pois tudo se discute por meio de um ar grotesco, em que as personagens são consideradas como objetos e animais, mesmo tendo sentimentos. São fantoches humanizados que simbolizam o desnorreamento de um povo atrasado em relação aos pares europeus no começo do século XX e mostram o absurdo da vida que tinham. Logo, apesar de as personagens terem sentimentos, o que mais se pronuncia na descrição delas é o seu aspecto grotesco, absurdo.

A questão literária é muito importante na obra e é apresentada e discutida de forma inovadora para a época. Ao longo da trama, comprovamos como Valle-Inclán combina de forma harmônica o desenvolvimento da principal característica do Movimento Literário Geração de 98, que é a discussão das mazelas nacionais com a principal característica do Movimento Literário Modernista, o refinamento da linguagem com abundância de gírias, arcaísmos, vocábulos da Língua Latina, da Língua Alemã, entre outros “compartimentos linguísticos”. Essa característica tardia, composta de uma obra histórica escrita com uma linguagem monstruosa, ou seja, riquíssima, está presente nos outros três esperpentos. É uma linguagem marcada pelo plurilinguismo ou polifonia. A capacidade de combinar características de dois movimentos literários aparentemente tão díspares como a Geração de 98, centrado no conteúdo, e o Modernismo, centrado na forma, é para poucos autores espanhóis. Também, toda a obra é uma antecipação do teatro do absurdo, porque o esperpento tem uma trama que revela o absurdo, o grotesco que é a vida espanhola da época. Assim que, em nossa visão, o fato de um autor anteceder uma grande tendência literária dramática é algo inovador e genial.

De maneira global, podemos considerar o esperpento como um drama. Entretanto, *Los cuernos de Don Friolera* é um drama que possui dois grandes poemas: um no prólogo, a prosa rimada do compadre Fidel e um no epílogo, o poema romance do cego. É um fato raro para a Literatura Espanhola até 1921 e cria uma tendência. Aquele poema do Cego é amostra importante de que um autor pode escrever um drama com prosa e poesia,

ou seja, pode se fazer uma obra na qual há os três grandes gêneros literários principais. Valle-Inclán combina de maneira harmoniosa as três grandes formas clássicas de escrita literária, pois temos a narração no epílogo, quando o Cego narra os feitos heroicos de Don Friolera, temos a “dissertação dramática” quando Valle-Inclán discute e emite as suas opiniões sobre assuntos nacionais por meio de suas personagens, e temos a descrição minuciosa e poética das grandes rubricas ao longo da obra, muitas das quais chegam perto de abarcar uma página inteira, correspondendo à prosa.

Os três pares de paródias clássicas eram algo impensável na Literatura Espanhola até então. A obra toda (como um todo) é uma paródia do teatro de honra e ciúmes calderoniano. No prólogo, essa paródia se combina com a de *Otelo* de Shakespeare, principalmente porque existe El Bululú, que, como Yago, leva o protagonista a cometer um assassinato. Esse incitador do mal não é encontrado nas outras duas versões do drama. Na trama central, a paródia calderoniana se combina com a paródia do teatro romântico espanhol. No epílogo, temos a paródia calderoniana com a do romance medieval. Ainda que parodiar seja algo talvez comum na literatura, combinar paródias sem comprometer a coerência e a coesão da obra como um todo é para poucos, ainda mais se elas ocorrem em três oportunidades e de momentos literários tão distintos. Praticamente, temos uma paródia para cada século. No XV, a do poema romance. No XVI, a de *Otelo*. No XVII, a de Calderón, e no XIX, a do Romantismo. É como se Valle-Inclán fizesse um apanhado paródico da literatura espanhola e europeia, e pregasse que a nova estética literária ocidental seria aquela da hibridização de gêneros e formas de escrita literária. Baseamos, neste sentido, na visão de Crespo Matellán:

Esa actitud de rechazo de los modelos y los valores impuestos por la tradición – que ya se pone de manifiesto en el propio nombre genérico con el que Valle-Inclán designa estas obras – se plasma en la sistemática subversión de los mismos a través de diversos recursos que implican la destrucción de las convenciones y la eliminación de las fronteras genéricas tradicionales. (CRESPO MATELLÁN, 2015, p. 137)^{159 160}.

¹⁵⁹ Tradução livre: Essa atitude de negação dos modelos e dos valores impostos pela tradição – que já se manifesta no próprio nome genérico com que Valle-Inclán designa estas obras – se plasma na sistemática subversão desses por meio de diversos recursos que implicam a destruição das convenções e a eliminação das fronteiras genéricas tradicionais.

¹⁶⁰ Lembrem-se que Adorno também critica a literatura clássica estanque, como vimos no capítulo terceiro dessa dissertação.

Los cuernos de Don Friolera não se constitui só em três versões de uma mesma trama que se modificam no formato: também se modificam no conteúdo, pois, a última versão, o romance do cego, apresenta novos fatos dessa trama. Os amigos de Don Friolera já o haviam avisado de que se casaria com uma esposa que lhe daria problemas. Após o casamento, Doña Loreta procura uma feiticeira do amor. O tenente mata acidentalmente a filha e também degola os supostos amantes. Ele se torna um herói nacional e uma celebridade porque matou cem pessoas na guerra do Marrocos. Logo, não só temos todas aquelas características tardias que analisamos nessas conclusões, como o autor nos surpreende até nas últimas páginas de sua obra. É como se o autor quisesse brincar com os leitores, porque a trama só se completa no final da última versão e ela apresenta fatos que deveriam ou poderiam aparecer na primeira versão. Se Valle-Inclán brinca com os leitores, também brinca com os autores. De acordo com as nossas pesquisas bibliográficas, não há registros anteriores de questionamentos que ponham em dúvida as importâncias de Cervantes e Shakespeare na Literatura Espanhola. Era algo tácito até 1921! Ainda mais porque Valle-Inclán tem a petulância de parodiá-los e de, comicamente, julgá-los inferiores a um simples teatro de fantoches. Portanto, o leitor menos intelectualizado é manipulado pelo Deus literário Valle-Inclán, pois, realmente, vai acreditar em tudo o que ele escreve. Valle-Inclán tenta e consegue manipular quase todos!

Afirmamos que o estilo tardio presente em *Los cuernos de Don Friolera* é um estilo complexo em todos os sentidos. É um quebra-cabeças aparentemente fácil, com só quatro “peças”, porém cada uma delas tem tantos detalhes que é como se houvesse vários quebra-cabeças dentro de outros. Valle-Inclán constrói uma arquitetura literária logarítmica, como ele mesmo gostava de dizer. É uma arquitetura tão complexa e, ao mesmo tempo, tão refinada e elegante, que ousamos colocar Valle-Inclán como um dos maiores autores espanhóis de todos os tempos. Ousamos defender que é o ápice da arquitetura valle-inclaniana. Assim pensa Ruiz Ramón: “El teatro de Valle-Inclán es, como totalidad, una de las más extraordinarias aventuras del teatro europeo contemporáneo y, desde luego, el de más absoluta y radical originalidad en el teatro español del siglo XX. [...]” (RUIZ RAMÓN, 2001, p. 93)¹⁶¹. O arquiteto literário Valle-Inclán questiona o passado literário, se diferencia de seu presente literário, impondo a esse a necessidade de se atualizar e anuncia um futuro literário promissor e grandiloquente.

¹⁶¹ Tradução livre: Como totalidade, o teatro de Valle-Inclán é uma das mais extraordinárias aventuras do teatro europeu contemporâneo e, logo, o de mais absoluta e radical originalidade no teatro espanhol do século XX. [...].

Para finalizar, se pensamos nas metáforas do estilo tardio, esperamos que o estilo tardio presente na obra tenha se tornado mais maçã e menos maracujá para os nossos leitores com a nossa pesquisa. Confiamos ter mostrado o lugar inimaginável ao qual chegou o “Marinheiro” Valle-Inclán.

REFERÊNCIAS

ADAM, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. Tomo II. Paris: Editions Mondiales, 1962.

ADORNO, Theodor. El estilo tardío de Beethoven. In: _____. *Escritos musicales IV*. Obra completa, 17. Moments musicaux. Impromptus. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz e Antonio Gómez Scheenkloth. Madri: Ediciones Akal, 2008.

ALMEIDA PRADO, Decio de. A personagem no teatro. In: VÁRIOS. *A personagem da ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ANÔNIMO. *Cantar del Cid*. Texto antiguo de Ramón Menéndez Pidal, prólogo de Martín de Riquer, prosificação moderna de Alfonso Reyes. Madri: Espasa-Calpe, 1985.

_____. *Diccionario de la lengua española*. 22. ed. Madri: Espasa-Calpe, 2001.

_____. *La pluma*: revista literaria. Disponível em: http://prensahistorica.mcu.es/OAIHandler/consulta/resultados_navegacion.cmd?posicion=1&forma=ficha&id=84973 Acesso em: 10 jun. 2015.

ARAQUISTAIN, Luis. *La revista España y la crisis del estado liberal*. Estudio preliminar de Ángeles Barrio. Santader: Editorial 4 Estaciones, 2001.

BENN, Gottfried. Envejecer, problema para artistas. In: _____. *Ensayos escogidos*. Tradução de Eugenio Bulygin e Sara Gallardo. Buenos Aires: Alfa, 1977.

BERGSON, Henri. *O riso – ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Nathanael Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BOBES NAVES, María del Carmen. La ética imposible de las comedias de honor e celos. In: _____. *Temas y tramas del teatro clásico español: convivencia y transcendencia*. Madri: Arco/Libros, 2010.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. El lenguaje esperpéntico de Valle-Inclán. *Cuadernos Hispanoamericanos* – revista mensual de cultura hispánica. Números 199-200, Madri: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 1966, p.451-454.

BRICKMANN, Albert. *Spätwerke grosser Meister*. Frankfurt: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1925.

BROWN, G. G. Historia de la literatura española 6/1. Barcelona: Ariel, 1998.

BUERO VALLEJO, Antonio. *Tres maestros ante el público*. Madri: Alianza, 1973.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *A secreto agravio, secreta venganza*. Edição de Erik Coenen. Madri: Cátedra, 2011.

_____. *El alcalde de Zalamea*. Edição de Ángel Valbuena Briones. Madri: Cátedra, 1997.

_____. *El médico de su honra*. Edição de Jesús Pérez Magallón. Madri: Cátedra, 2012.

_____. *El pintor de su deshonra*. Palencia: Simanca Ediciones, 2015.

CANAVAGGIO, Jean (direção). *Historia de la literatura española*. Tomo VI – el siglo XX. Barcelona: Editorial Ariel S. A., 1994.

CANO Y MASAS, Leopoldo. *La pasionaria*: drama en tres actos y versos. 17. ed. Madri: Imprenta de Alonso y Pérez, 1934.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madri: Real Academia Española, 2004.

CHABÁS, Juan e Valcárcel, Carmen. *Literatura española contemporánea – 1898 – 1950*. Madri: Editorial Verbum, 2001.

COOKE, Peter. *Gustave Moreau: history painting, spirituality and symbolism*. New Heaven: Yale University Press, 2014.

CRESPO MATELLÁN, Salvador. *La estrategia de la subversión: la estilización paródica en Los cuernos de Don Friolera*, de Valle-Inclán. Disponível em: <http://ruc.udc.es/bitstream/2183/8612/1/CC082art10ocr.pdf> Acesso em: 18 jun. 2015.

DÍAZ ORTÍZ, Pedro. Valle-Inclán y el teatro contemporáneo. In: VÁRIOS. *Cuadernos Hispanoamericanos* – revista mensual de cultura hispánica. Números 199-200, Madri: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 1966, p.445 – 450.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho* – una introducción a la literatura española del siglo XX. Madri: Espasa-Calpe S. A., 1951.

DOMÉNECH, Ricardo. Para una vision actual del teatro de los esperpentos. In: VÁRIOS. *Cuadernos Hispanoamericanos* – revista mensual de cultura hispánica. Números 199-200, Madri: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, p. 455 – 466.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *España - tres milênios de historia*. Prólogo de John Elliot. 2. ed. Madri: Marcial Pons, 2005.

DORMANDY, Thomas. *Old masters – great artists in old age*. Londres: Hamblendon & Londres, 2001.

- DOUGHERTY, Dru. El teatro impuro: el carácter intergenérico del esperpento. In: DOMÉNECH, Ricardo (editor). *Teatro español: autores clásicos y modernos: homenaje a Ricardo Doménech*. Madri: Editorial Fundamentos, 2008.
- DOUGHERTY, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madri: Editorial Fundamentos, 1983.
- ECHEGARAY, José. *El gran galeoto*. Santa Fé: El cid editor, 2003.
- ECHEGARAY, José. *La desequilibrada: drama en cuatro actos y en prosa*. Charleston: Nabu Press, 2013.
- ELLIS, Havelock. *Impressions and comments*. Charleston: Bibliolife, 2008.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Pamplona: Urgoiti Editores Sociedad Limitada, 2007.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madri: Taurus, 1989.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 2007.
- GOURGOURIS, Stathis. The late style of Edward Said. *Alif: Journal of Comparative Poetics*, Cairo, p. 37-45, 2002.
- GREENFIELD, Summer M. *Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*. 2. ed. Madri: Taurus, 1990.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Atena, 1956.
- HORMIGÓN BLÁZQUEZ, J. A. (organizador). *Quimera, cántico - busca y rebusca de Valle-Inclán*. Ponencias, comunicaciones y debates del simposio internacional sobre Valle-Inclán, Mayo 1986. 2 tomos. Madri: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música 1989, Tomo I, pp. 179-188.
- IBSEN, Henrik. *Seis dramas: Um inimigo do povo, O pato selvagem, Rosmersholm, A dama do mar, Solness: o construtor, Quando despertamos de entre os mortos*. Porto Alegre: Globo, 1944.
- LINDAUER, Martin. *Aging, creativity and art: a positive perspective on late life development*. Berlin: Springer Science & Business Media, 2003.

LYON, John. *The theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

_____. Valle-Inclán and the art of the theatre. *Bulletin of hispanic studies*, v. XLVI, p. 132-52, 1969. Disponível em:
<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/1475382692000346132#.VMLsI3l0zIU> Acesso em: 23 dez. 2014.

MORAL RUIZ, Carmen. *El 98*. Madri: Acento Editorial, 1998.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispánico: hispano-portugués, americano y sefardí – teoría e historia*. 2. ed. Madri: Espasa-Calpe, 1953.

PÉREZ CURBELO, María Lilián. A visão esperpêntica de Valle-Inclán em *Luces de bohemia*. *Revista de Humanidades, Tecnologia e Cultura*, v. 02, n. 1, dez. 2012.

PÉREZ ESCRICH, Enrique. *La esposa mártir*. Valencia: El Mercantil Valenciano, 1921.

PIRRAGLIA, Elvira. *La novela en Valle-Inclán: esperpento y conciencia colectiva*. Disponível em: www.elpasajero.com/ventolera/pirraglia.html. Acesso em: 24 fev. 2015.

PONTE FAR, José Antonio. *Renovación de la novela en el siglo XX: del 98 a la Guerra Civil*. Madri: Anaya, 1992.

PROPP, Vladímir. *Comicidad e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RIVAS, Duque de. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edição de Alberto Sánchez. Madri: Cátedra, 2006.

ROJAS, Fernando de. *La celestina*. Edição de Dorothy Severin. Madri: Cátedra, 2005.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español – desde sus orígenes hasta 1900*. 10. ed. Madri: Cátedra, 2000.

_____. *Historia del teatro español – siglo XX*. 12. ed. Madri: Cátedra, 2001.

SAID, Edward. *Estilo tardío*. Edição de Michael Wood. Tradução de Samuel Titan Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAID, Edward. *The Edward Said reader*. Nova Iorque: Vintage, 2000.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSUA, Alberto, SANTAMARIA BARCELO, María del Carmen. *La novela mundial*. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

SEBE BOM MEIHY, José Carlos; BERTOLLI FILHO, Claudio. *A guerra civil espanhola*. São Paulo: Ática, 1986.

SELLÉS, Eduardo. *El nudo gordiano*. Charleston: BiblioBazaar, 2007.

SENABRÉ, Ricardo. In: VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Martes de carnaval – Las galas del difunto, Los cuernos de don Friolera, La hija del capitán*. Edição crítica de Ricardo Senabré. Madri: Espasa-Calpe, 1990.

SERRA, Pedro. *Tópicos de poesia*. Campinas: Unicamp, 2013.

SERRANO, C. Valle Inclán et les 'dramaturgies non-aristotéictennes': les termes d'un débat. In: *Hispanística XX*, 5, 1987, p. 53-61.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viegas-Faria. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006.

SHAW, Donald. *La generación del 98*. Madri: Cátedra, 1999.

SIMMEL, Georg. *Rembrandt: an essay in the philosophy of art*. Tradução de Alan Scott e Helmut Staubmann. Nova Iorque: Routledge, 2005.

SOLOMON, Maynard. *Beethoven*. Nova Iorque: Schirmer Trade Books, 2001.

SOROLLA, Joaquín. *Cuadros de Joaquín Sorolla*. Disponível em: <http://museosorolla.mcu.es/coleccion.html> Acesso em: 4 maio 2015

SOTO, Rafael. El lenguaje de Valle-Inclán. *Cuadernos Hispanoamericanos* – revista mensual de cultura hispánica. Números 199-200, Madri: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 1966, p.100 – 113.

TRECCA, Simone. La tónica esperpéntica en el discurso descriptivo de las acotaciones en *Martes de Carnaval*. In: *Criticón* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp. 865-875. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089_871.pdf Acesso em: 10 jun. 2015.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Claves líricas: Aromas de leyenda, El pasajero, La pipa del Kif*. 2. ed. Madri: Espasa-Calpe, 1964.

_____. *Comedias bárbaras: Águila de blasón, Romance de lobos e Cara de plata* (3 vol.). Madri: Espasa-Calpe, 2000.

_____. *Cuento de abril: escenas rimadas en una manera extravagante/ Voces de gesta: tragedia pastoril*. Madri: Espasa-Calpe, 1960.

_____. *Divinas palavras* – tragicomedia de aldea. Madri: Espasa-Calpe, 2011.

_____. *El yermo de las almas: episodios de una vida íntima – Una tertulia de antaño*. Madri: Alianza Editorial, 1970.

_____. *Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia: Pre-textos, 1994.

_____. *La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales*. 3. ed. Madri: Espasa-Calpe, 1974.

_____. *La marquesa Rosalinda: farsa sentimental y grotesca*. Madri: Espasa-Calpe, 1961.

_____. *Luces de bohemia*. Edição bilíngue. Tradução de Joyce Rodrigues Ferraz. Brasília: Embajada de España. Concejería de Educación y Ciencia, 2001.

_____. *Martes de carnaval – Las galas del difunto – Los cuernos de Don Friolera – La hija del capitán*. 2. ed. Madri: Espasa-Calpe, 1968.

_____. *Martes de carnaval – Las galas del difunto – Los cuernos de Don Friolera – La hija del capitán*. Edição crítica de Ricardo Senabré Sempere. Madri: Espasa-Calpe, 1990.

_____. *Martes de carnaval – esperpentos*. Introdução de Jesús Rubio Jiménez. 26. ed. Madri: Espasa-Calpe, 2003.

_____. *Obras completas*. Tomo segundo. Madri: Talleres Rivadeneyra, 1944.

_____. *Obras escogidas*. 5. ed., t. I. Madri: Aguilar, 1976.

_____. *Opera omnia*. Vol. 12. Madri: Sociedad General de Librería Española, 1920.

_____. *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte: Ligazón, La rosa de papel, El embrujado, La cabeza del Bautista, Sacrilegio*. 2. ed. Madri: Espasa-Calpe, 1968.

_____. *Sonata de otoño; sonata de invierno – memorias del Marqués de Bradomín*. 3. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1950.

_____. *Sonata de primavera; sonata de estío – memorias del Marqués de Bradomín*. 3. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1949.

VÁRIOS. *Bíblia*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

_____. *Colección de Joaquín Sorolla*. Disponível em:
<http://museosorolla.mcu.es/coleccion.html> Acesso em: 04 maio 2015.

_____. *Cuadernos Hispanoamericanos – revista mensual de cultura hispánica*. Números 199-200, Madri: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 1966.

_____. *El constitucional*. Disponível em:
http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/ficha_pub.cmd?idPublicacion=1377 Acesso em: 07 jun. 2015.

_____. *La gaceta literaria (1927-1932)*. Biografía y valoración. Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid, 1974.

_____. *La novela de hoy, La novela de noche y El folletín divertido*. Estudio y catálogo bibliográfico. Madri: CSIC, Colección Literatura Breve, 2005.

VASSALLO, Lúgia Maria Pondé. Introdução. In: *Teatro sempre*. Revista Tempo Brasileiro, n.72, jan.-mar. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983, p. 3-9.

VIDO PASCOLATI, Sonia Aparecida. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (organizadores). *Teoria literária – abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2009, p. 93 – 112.

VILAR, Pierre. *La historia de España*. Barcelona: Crítica Barcelona, 1992.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald. Las comedias bárbaras y el expresionismo dramático alemán. In: HORMIGÓN BLÁZQUEZ, Juan Antonio (organizador). *Quimera, cántico - busca y rebusca de Valle-Inclán*. Ponencias, comunicaciones y debates del simposio internacional sobre Valle-Inclán. 2 tomos. Tomo I. Madri: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1989, p. 179-188.

ZAMORA VICENTE, Alonso. *La realidad esperpéntica – aproximación a Luces de bohemia*. Madri: Editorial Gredos, 1969.

ZARATE, Martha. *Emilia Pardo Bazán's articles in 'La nación', 'El imparcial' and 'La época': A bibliographic guide*. Maryland: UPA, 2002.