



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

GUSTAVO RODRIGUES DA SILVA

**O IMPRESSIONISMO LITERÁRIO NO DRAMA - UM ESTUDO
DAS DIDASCÁLIAS EM VALLE-INCLÁN**

SÃO CARLOS – SP

2024

GUSTAVO RODRIGUES DA SILVA

**O IMPRESSIONISMO LITERÁRIO NO DRAMA - UM ESTUDO
DAS DIDASCÁLIAS EM VALLE-INCLÁN**

Tese apresentada à Banca Examinadora de Defesa do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura como um dos requisitos obrigatórios para a obtenção do título de Doutor em Estudos de Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, História, Cultura e Sociedade

Orientador: Professor Doutor Franco Baptista Sandanello

SÃO CARLOS - SP
2024

Rodrigues da Silva, Gustavo

O impressionismo literário no drama: um estudo das didascálias em Valle-Inclán / Gustavo Rodrigues da Silva -- 2024.
177f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos
Orientador (a): Franco Baptista Sandanello
Banca Examinadora: Alexandre Silveira Campos, Carolina Piovam, Franco Baptista Sandanello, Renan Augusto Ferreira Bolognin, Wilson Alves Bezerra
Bibliografia

1. Impressionismo pictórico. 2. Impressionismo literário.
3. Esperpentos valle-inclanianos. I. Rodrigues da Silva, Gustavo. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180

RODRIGUES, Gustavo. **O IMPRESSIONISMO LITERÁRIO NO DRAMA - UM ESTUDO DAS DIDASCÁLIAS EM VALLE-INCLÁN**. São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, 2024.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Relatório de Defesa de Tese

Candidato: **Gustavo Rodrigues da Silva**

Aos 12/09/2024, às 09:30, realizou-se na Universidade Federal de São Carlos, nas formas e termos do Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, a defesa de tese de doutorado sob o título: **POR UM IMPRESSIONISMO LITERÁRIO HÍBRIDO AS DIDASCÁLIAS ESPERPÊNTICAS VALLE-INCLANIANAS IMPRESSIONISTAS**, apresentada pelo candidato Gustavo Rodrigues da Silva. Ao final dos trabalhos, a banca examinadora reuniu-se em sessão reservada para o julgamento, tendo os membros chegado ao seguinte resultado:

Participantes da Banca	Função	Instituição	Conceito	Resultado Final
Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello	Presidente	AFA	Aprovado	<u>Aprovado</u>
Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra	Titular	UFSCar	Aprovado	<u>Aprovado</u>
Profa. Dra. Carolina Piovani	Titular	UFSCar	Aprovado	<u>Aprovado</u>
Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos	Titular	UNESP	Aprovado	<u>Aprovado</u>
Prof. Dr. Renan Augusto Ferreira Bolognin	Titular	UNESP	Aprovado	<u>Aprovado</u>

Parecer da Comissão Julgadora*:

O trabalho apresenta uma grande contribuição aos estudos de Valle-Inclán, ao apresentar a categoria inovadora de impressionismo literário híbrido. A banca destaca que o candidato respondeu com destreza os seus questionamentos e que o trabalho apresentou grande salto qualitativo entre o exame de qualificação e a defesa.

Encerrada a sessão reservada, o presidente informou ao público presente o resultado, nada mais havendo a tratar, a sessão foi encerrada e, para constar, eu, Thiago Kennedy Tavares de Lima, representante do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, lavrei o presente relatório, assinado por mim e pelos membros da banca examinadora.

Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello

Documento assinado digitalmente
WILSON ALVES BEZERRA
Data: 12/09/2024 21:29:46-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Documento assinado digitalmente
ALEXANDRE SILVEIRA CAMPOS
Data: 12/09/2024 21:31:15-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Representante do PPG: Thiago Kennedy Tavares de Lima

Documento assinado digitalmente
CAROLINA PIOVANI
Data: 12/09/2024 15:34:00-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

FRANCO, DR. CAROLINA PIOVANI
Documento assinado digitalmente
RENAN AUGUSTO FERREIRA BOLOGNIN
Data: 12/09/2024 12:36:17-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) **Alexandre Silveira Campos** e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

Documento assinado digitalmente
FRANCO BAPTISTA SANDANELLO
Data: 12/09/2024 13:33:19-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello

Não houve alteração no título Houve alteração no título. O novo título passa a ser:
O impressionismo literário no drama: um estudo das didascálias em Valle-Inclán.

Observações:

- Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.
- Para gozar dos direitos do título de Mestre ou Doutor em Estudos de Literatura, o candidato ainda precisa ter sua dissertação ou tese homologada pelo Conselho de Pós-Graduação da UFSCar.

Ao Professor Doutor Franco Baptista Sandanello, que me fez encantar pelo lindo mundo dos Impressionismos Pictórico e Literário, e à Professora Doutora María de la Concepción Piñero Valverde, a minha querida Concha, que me fez encantar pelo lindo mundo da Literatura Espanhola, a minha gratidão eterna!

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a Deus, que me criou, e aos amigos espirituais, que sempre estão me inspirando em minha vida.

Em segundo lugar, ao meu pai Arquias Rodrigues da Silva, que sempre me ajudou em meus estudos e sei que, mesmo já estando no Plano Espiritual, está sempre orando por mim e me inspirando a seguir em frente.

Em terceiro lugar, gostaria de agradecer à minha mãe Juraci Beretta Rodrigues da Silva, que foi a minha primeira professora, ainda no nosso lar, ajudando-me a alfabetizar-me e que, até hoje, está do meu lado me apoiando em minha trajetória acadêmica.

Em quarto lugar, quero agradecer ao meu orientador Professor Doutor Franco Baptista Sandanello, que, desde o primeiro contato acadêmico, foi e continua sendo um profissional generoso, e que me passa muita tranquilidade para realizar a minha pesquisa com eficiência e esmero.

Em quinto lugar, posso agradecer à Professora Doutora Joyce Rodrigues Ferraz Infante, que foi quem me acolheu no início do meu percurso no doutorado e sempre está acompanhando o meu desenvolvimento acadêmico, ajudando-me quando preciso.

Em sexto lugar, gostaria de agradecer aos membros da banca examinadora do exame geral de qualificação: Professor Doutor Fábio José Santos de Oliveria e Professor Doutor Renan Augusto Ferreira Bolognin, com as suas contribuições positivas para a melhoria de minha tese.

Em sétimo lugar, devo agradecer aos coordenadores do Simpósio Literatura e Dissonância da Associação Brasileira de Literatura Comparada: Professor Doutor André Dias, Professor Doutor Felipe Gonçalves Figueira e Professor Doutor Rauer Ribeiro Rodrigues, pois, em todos os anos de meu doutorado, me deram a oportunidade de apresentar os frutos de minha pesquisa acadêmica nos congressos anuais dessa associação e que muito me enriqueceram como pessoa acadêmica.

Ainda, necessito agradecer a alguns amigos que, sempre que possível, me auxiliam nessa caminhada acadêmica, informando-me sobre concursos públicos, obras literárias novas e demais assuntos pertinentes à vida acadêmica em geral.

What all impressionist writers wish to achieve is harmony, a rhythmical effect of beauty, stressing the autonomy of their creation. Their work reflects dominion of the passing mood over the permanent qualities of life
(Kronegger, 1974, p. 88)¹

¹ “O que todos os escritores impressionistas desejam conseguir é harmonia, um efeito rítmico de beleza, enfatizando a autonomia de suas criações. O trabalho deles reflete a dominação do modo passageiro sobre as qualidades permanentes da vida” (tradução nossa).

RESUMO

Os Impressionismos pictórico e literário surgem no século XIX e ambos possuem algumas características comuns, como expor o ritmo agitado das grandes cidades europeias daquelas décadas a partir de uma realidade atomizada, detalhada, fragmentada, minuciosa. Maria Elizabeth Kronegger, em **Literary impressionism** (1973), e Arnold Hauser, em **Historia social de la literatura y el arte** (1969), comentam essas características e sinalizam como expoentes do Impressionismo literário alguns autores como Ford Madox (1873-1939) e Joseph Conrad (1857-1924). Em **Impressionismo e Literatura** (2017), Franco Baptista Sandanello sistematiza as pesquisas de Kronegger, Hauser e outros autores, e propõe a existência de dois Impressionismos literários. Ele denomina o primeiro de Comparatista, pois comparte algumas características com o Pictórico, como a primazia do sentido visual nas obras. Ele denomina o segundo de Narrativista, porque tem como uma de suas características a representação do mundo interior das personagens. Nesse sentido, o Impressionismo Literário Narrativista é mais autônomo que o Impressionismo Literário Comparatista em relação ao Impressionismo Pictórico. Nas áreas do Impressionismo Literário e dos Esperpentos Valle-Inclanianos não se encontra pesquisa que faça uma análise rigorosa da presença do Impressionismo nas didascálias esperpênticas valle-inclanianas, tendo como base teórica essa divisão proposta por Sandanello. O nosso objetivo central nessa tese é analisar as didascálias com acentuados aspectos literários e pictóricos impressionistas presentes nas obras **Luces de bohemia** (2001), **Los cuernos de Don Friolera** (1990), **Las galas del difunto** (1990), **La hija del capitán** (1990) e **¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?** (1989) do autor espanhol Ramón María del Valle-Inclán (1886-1936). Pretendemos constatar, até que medida, essas didascálias podem ser consideradas impressionistas. Também, pretendemos observar até que ponto há um Impressionismo Literário Híbrido que combina aspectos impressionistas comparatistas e narrativistas nessas didascálias.

Palavras-chave: Impressionismo literário; Impressionismo pictórico; Literatura espanhola; Ramón María del Valle-Inclán; Didascálias esperpênticas.

RESUMEN

Los Impresionismos Pictórico y Literario nacen en el siglo XIX y los dos poseen algunas características comunes, como exponer el ritmo agitado de las grandes ciudades europeas de aquellas décadas a partir de una realidad atomizada, detallada, fragmentada, minuciosa. Maria Elizabeth Kronegger, en **Literary impressionism** (1973), y Arnold Hauser, en **Historia social de la literatura y el arte** (1969), comentan esas características y las señalan como exponentes del Impresionismo literario a algunos autores como Ford Madox (1873-1939) y Joseph Conrad (1857-1924). En **Impresionismo e Literatura** (2017), Franco Baptista Sandanello sistematiza los estudios de Kronegger, Hauser y otros autores, y propone la existencia de dos Impresionismos literarios. Él denomina el primero de Comparatista, pues comparte algunas características con el Pictórico, como el énfasis del sentido visual en las obras. Él denomina el segundo de Narrativista, porque tiene como una de sus características la representación del mundo interior de los personajes. En ese sentido, el Impresionismo Literario Narrativista es más autónomo que el Impresionismo Literario Comparatista con relación al Impresionismo Pictórico. En las áreas del Impresionismo Literario y de los Esperpentos Valle-Inclanianos no hay estudio que haga un análisis riguroso de la existencia del Impresionismo en las didascalias esperpénticas valle-inclanianas, teniendo como base teórica esa división propuesta por Sandanello. Nuestro objetivo central en esta tesis es analizar las didascalias con variados aspectos literarios y pictóricos impresionistas presentes en las obras **Luces de bohemia** (2001), **Los cuernos de Don Friolera** (1990), **Las galas del difunto** (1990), **La hija del capitán** (1990) y **¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?** (1989) del autor español Ramón María del Valle-Inclán (1886-1936). Pretendemos constatar, hasta qué punto, dichas didascalias pueden ser consideradas impresionistas. Además, pretendemos observar, en qué medida, hay un Impresionismo Literario Híbrido, que mezcla aspectos impresionistas comparatistas y narrativistas en esas didascalias.

Palabras-clave: Impresionismo literario; Impresionismo pictórico; Literatura española; Ramón María del Valle-Inclán; Didascalias esperpénticas.

RIASSUNTO

Gli Impressionismi pittorico e letterario sono nati nel XIX secolo ed entrambi hanno alcune caratteristiche comuni, come illustrare il ritmo veloce delle grandi città europee di quel periodo a partire da una realtà atomizzata, dettagliata, frammentata, minuziosa. Maria Elizabeth Kronegger in **Literary impressionism** (1973) e Arnold Hauser in **Historia social de la literatura y el arte** (1969) commentano queste caratteristiche e segnalano quali esponenti dell'Impressionismo letterario autori come Ford Madox (1873-1939) e Joseph Conrad (1857-1924). In **Impressionismo e letteratura** (2017), Franco Baptista Sandanello sistematizza le ricerche realizzate da Kronegger, Hauser e altri autori, e suggerisce l'esistenza di due Impressionismi letterari. Definisce il primo Comparatista, giacché condivide alcune caratteristiche con l'Impressionismo pittorico, come il primato dell'aspetto visivo dell'opera. Chiama il secondo Narrativista poiché una delle sue caratteristiche è la rappresentazione del mondo interiore dei personaggi. In questo senso l'Impressionismo Letterario Narrativista è più autonomo che l'Impressionismo Letterario Comparatista quando entrambi vengono analizzati in base al loro rapporto col'Impressionismo Pittorico. Per quanto riguarda l'Impressionismo Letterario e gli Esperpenti Valle-Inclaniani, non esiste una ricerca che abbia realizzato un'analisi rigorosa sulla presenza dell'Impressionismo nelle didascalie esperpentiche valle-inclaniane, sulla base delle divisione teorica proposta da Sandanello. L'obiettivo principale di questa tesi è analizzare le didascalie con spiccati aspetti letterari e pittorici impressionisti, presenti nelle opere **Luces de bohemia** (2001), **Los cuernos de Don Friolera** (1990), **Las galas del difunto** (1990), **La hija del capitán** (1990) e **¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?** (1989) dell'autore spagnolo Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936). Si vuole qui verificare fino a che punto queste didascalie siano davvero impressioniste e se esiste in esse un Impressionismo Letterario Ibrido che combini aspetti impressionisti comparatisti e narrativisti.

Parole-centrali: Impressionismo letterario; Impressionismo pittorico; Letteratura spagnola; Ramón María del Valle-Inclán; Didascalie esperpentiche.

ABSTRACT

The pictorial and literary Impressionisms emerged at the 19th century, and both share some common characteristics, such as picturing the agitated rhythm of the big European cities of those decades based on an atomized, detailed, fragmented, and thorough reality. Maria Elizabeth Kronegger, in **Literary impressionism** (1973), and Arnold Hauser, in **Historia social de la literatura y el arte** (1969), talk about those characteristics and highlight some authors as Ford Madox (1873-1939) and Joseph Conrad (1857-1924) as literary impressionism exponents. In **Impressionismo e Literatura** (2017), Franco Baptista Sandanello gathers the research from Kronegger, Hauser and other authors and propose the existence of two literary impressionisms. He denominates one as Comparatist, as it shares some characteristics with the pictorial, like the primacy of a visual sense in the writings. He denominates the other as Narrativist, based on one of its characteristics which represents the characters' inner world. In that sense, the Narrativist Literary Impressionism is more autonomous than the Comparatist Literary Impressionism when compared to the Pictorial Impressionism. When it comes to literary Impressionism and the Valle-Inclán esperpentos, there is no research that brings a rigorous analysis of the Impressionism presence in the Valle-Inclán esperpentos didascalies, having the same proposed division from Sandanello as theoretical base. Our goal in this thesis is to analyse the didascalies with strong literary and pictorial impressionisms aspects found in the writings **Luces de bohemia** (2001), **Los cuernos de Don Friolera** (1990), **Las galas del difunto** (1990), **La hija del capitán** (1990) and **¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?** (1989) from Spanish author Ramón María del Valle-Inclán (1886-1936). We aim to ascertain to which point they could be considered as impressionist writings. We also intend to observe to which point there is a Hybrid Literary Impressionism that combines comparatists and narrativists impressionists' aspects from those didascalies.

Keywords: Literary impressionism; Pictorial impressionism; Spanish literature; Ramón María del Valle-Inclán; Esperpento didascalies.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Constable, John. A carroça de feno. 1821. Óleo sobre tela, 130,5cm. x 188,5cm. National Gallery, Londres, Inglaterra. 22
- Figura 2 – Delacroix, Eugène. O assassinato do bispo de Liège. 1829. Óleo sobre tela, 91cm. x 116cm. Musée du Louvre, Paris, França. 23
- Figura 3 – Manet, Édouard. Música nas Tulherias. 1792. Óleo sobre tela, 76cm. x 118cm. National Gallery, Londres, Inglaterra. 24
- Figura 4 – Courbet, Gustave. Marinha, a tormenta. 1870. Óleo sobre tela, 68,9cm. x 99,7cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos. 25
- Figura 5 – Corot, Jean-Baptiste-Camille. A catedral de Chartres. 1830. Óleo sobre tela, 64cm. x 51,5cm. Musée du Louvre, Paris, França. 26
- Figura 6 – Boudin, Eugène-Louis. Chegada da tempestade. 1864. Óleo sobre madeira, 36,6cm. x 57,9cm. The Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos. 27
- Figura 7 – Jongkind, Johan Barthold. Pôr-do-sol, porto de Anvers. Água-forte, 15cm. x 26cm. The Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos. 28
- Figura 8 – Díaz de La Peña, Narcisse-Virgile. As três meninas. Óleo sobre tela, 36cm. x 27cm. The Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos. 30
- Figura 9 – Estúdio do fotógrafo Nadar em Paris, na época da primeira exposição impressionista. 35
- Figura 10 – Monet, Claude. Impressão, sol nascente. 1872. Óleo sobre tela, 48cm. x 63cm. Musée Marmottan, Paris, França. 36
- Figura 11 – Renoir, Pierre-Auguste. Paul Durand Ruel. 1910. Óleo sobre tela, 65cm. x 54cm. Coleção particular. 38
- Figura 12 – Degas, Edgar. Retrato de Diego Martelli. 1879. Óleo sobre tela, 110cm x 100cm. National Gallery of Scotland, Edimburgo, Escócia. 40
- Figura 13 – Degas, Edgar. “Petite danseuse de quatorze ans”. 1881. Cera, 97cm. Musée d’Orsay, Paris, França. 42
- Figura 14 – Restaurante Maison Doreé, Paris, França na época da oitava exposição dos impressionistas. 44
- Figura 15 – Degas, Edgar. Mulher com crisântemos. 1865. Óleo sobre tela, 73,7cm. x 92,7cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos. 48

Figura 16 –	Monet, Claude. A catedral de Rouen. 1894. Óleo sobre tela. Musée d’Orsay, Paris, França.	71
Figura 17 –	Monet, Claude. L’Hôtel des Roches Noirs. 1870. Óleo sobre tela, 80cm. x 55cm. Musée d’Orsay, Paris, França.	73
Figura 18 –	Degas, Edgar. Enfado. 1869-1871. Óleo sobre tela, 32,4cm. x 46,4cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos.....	74
Figura 19 –	Monet, Claude. Waterloo Bridge, London. 1903. Óleo sobre tela, 66cm. x 46cm. Denver Art Museum, Denver, Estados Unidos.....	79
Figura 20 –	Pissarro, Camille. Boulevard des Italiens, tarde, luz do sol. 1897. Óleo sobre tela, 73,2cm. x 92,1cm. National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos.....	82
Figura 21 –	Degas, Edgar. O absinto. 1875-1876. Óleo sobre tela, 46cm. x 66cm. Musée d’Orsay, Paris, França.	84
Figura 22 –	Renoir, Pierre-Auguste. Jardim na rua Cortot, Montmartre. 1876. Óleo sobre tela, 151,8cm. x 97,5cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Estados Unidos.....	87

SUMÁRIO

1 PRIMEIRAS PALAVRAS	17
2 OS IMPRESSIONISMOS PICTÓRICO E LITERÁRIO	21
2.1 O IMPRESSIONISMO PICTÓRICO	21
2.1.1 Os artistas e os fatores precursores.....	21
2.1.2 A remodelação de Paris e a demanda burguesa por obras de arte.....	31
2.1.3 As exposições impressionistas e as críticas da imprensa parisiense.....	33
2.1.4 Algumas características do Impressionismo pictórico	44
2.2 O IMPRESSIONISMO LITERÁRIO	50
2.2.1 Algumas características do impressionismo literário	50
2.2.2 Os impressionismos literários.....	56
3 RELAÇÕES ENTRE OS ESPERPENTOS VALLE-INCLANIANOS E OS IMPRESSIONISMOS PICTÓRICO E LITERÁRIO	58
3.1 OS DRAMAS VALLE-INCLANIANOS	58
3.2 OS ESPERPENTOS VALLE-INCLANIANOS	62
3.3 AS DIDASCÁLIAS ESPERPÊNTICAS VALLE-INCLANIANAS E ALGUMAS SIMILARIDADES ENTRE ELAS E OS IMPRESSIONISMOS PICTÓRICO E LITERÁRIO	64
3.4 OUTRAS SIMILARIDADES TEÓRICAS E CRÍTICAS ENTRE OS ESPERPENTOS VALLE-INCLANIANOS, O IMPRESSIONISMO PICTÓRICO E O IMPRESSIONISMO LITERÁRIO	77
3.4.1 Realidades atomizadas	77
3.4.2 A importância do componente humano nos <i>stimmungen</i>	80
3.4.3 Lirismo.....	85
3.4.4 Complexidade formal	88
4 AS DIDASCÁLIAS IMPRESSIONISTAS ESPERPÊNTICAS VALLE- INCLANIANAS	92
4.1 VIAGEM METODOLÓGICA	92
4.2 LUCES DE BOHEMIA	95
4.2.1 Argumento, e conexões históricas e literárias	95
4.2.2 Análise das didascálias com aspectos impressionistas de Luces de bohemia.....	97
4.2.2.1 As didascálias impressionistas híbridas de Luces de bohemia.....	97

4.2.2.1.1 A <i>Quarta didascália da primeira cena</i>	97
4.2.2.1.2 A <i>Primeira didascália da quarta cena</i>	99
4.2.2.1.3 A <i>Primeira didascália da quinta cena</i>	100
4.2.2.1.4 A <i>Primeira didascália da nona cena</i>	102
4.2.2.1.5 A <i>Primeira didascália da décima cena</i>	103
4.2.2.1.6 A <i>Sétima didascália da décima cena</i>	104
4.2.2.1.7 A <i>Primeira didascália da décima terceira cena</i>	105
4.2.2.2 As didascálias impressionistas comparatistas de Luces de bohemia	107
4.2.2.2.1 A <i>Sexta didascália da segunda cena</i>	107
4.2.2.2.2 A <i>Sexta didascália da nona cena</i>	108
4.3 LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA	109
4.3.1 Argumento e conexões literárias	109
4.3.2 Análise das didascálias com aspectos impressionistas de Los cuernos de Don Friolera	110
4.3.2.1 As didascálias impressionistas híbridas de Los cuernos de Don Friolera	110
4.3.2.1.1 A <i>Primeira didascália do prólogo</i>	110
4.3.2.1.2 A <i>Quarta didascália da primeira cena</i>	112
4.3.2.1.3 A <i>Terceira didascália da terceira cena</i>	113
4.3.2.1.4 A <i>Primeira didascália da quarta cena</i>	114
4.3.2.1.5 A <i>Primeira didascália da sétima cena</i>	116
4.3.2.1.6 A <i>Primeira didascália da nona cena</i>	117
4.3.2.1.7 A <i>Primeira didascália do epílogo</i>	119
4.3.2.2 As didascálias impressionistas comparatistas de Los cuernos de Don Friolera	120
4.3.2.2.1 A <i>Primeira didascália da primeira cena</i>	120
4.3.2.2.2 A <i>Segunda didascália da quarta cena</i>	121
4.3.2.2.3 A <i>Primeira didascália da quinta cena</i>	123
4.4 LAS GALAS DEL DIFUNTO	124
4.4.1 Argumento, e conexões históricas e literárias	124
4.4.2 Análise das didascálias com aspectos impressionistas de Las galas del difunto ...	126
4.4.2.1 As didascálias impressionistas híbridas de Las galas del difunto	126
4.4.2.1.1 A <i>Quarta didascália da segunda cena</i>	126
4.4.2.1.2 A <i>Quinta didascália da segunda cena</i>	127
4.4.2.1.3 A <i>Primeira didascália da sexta cena</i>	128
4.4.2.2 As didascálias impressionistas comparatistas de Las galas del difunto	130

4.4.2.2.1 A Primeira didascália da primeira cena	130
4.5 LA HIJA DEL CAPITÁN	131
4.5.1 Argumento e conexões históricas	131
4.5.2 Análise das didascálias com aspectos impressionistas de La hija del capitán	133
4.5.2.1 As didascálias impressionistas híbridas de La hija del capitán	133
4.5.2.1.1 A Primeira didascália da primeira cena	133
4.5.2.1.2 A Segunda didascália da primeira cena.....	134
4.5.2.1.3 A Décima didascália da segunda cena.....	136
4.5.2.1.4 A Primeira didascália da terceira cena	137
4.5.2.1.5 A Primeira didascália da quarta cena	138
4.5.2.1.6 A Primeira didascália da quinta cena.....	139
4.5.2.1.7 A Primeira didascália da última cena.....	140
4.5.2.1.8 A Segunda didascália da última cena.....	141
4.5.2.2 As didascálias impressionistas narrativistas de La hija del capitán.....	142
4.5.2.2.1 A Primeira didascália da segunda cena.....	142
4.6 ¿PARA CUÁNDO SON LAS RECLAMACIONES DIPLOMÁTICAS?	144
4.6.1 Argumento, e conexões históricas e literárias	144
4.6.2 Análise das didascálias com aspectos impressionistas de ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?	146
4.6.2.1 As didascálias impressionistas híbridas de ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?	146
4.6.2.1.1 A Primeira didascália.....	146
5 FIM DE UM PERCURSO E INÍCIO DE OUTRO.....	148
REFERÊNCIAS	151
APÊNDICE A – TRADUÇÃO DA OBRA ¿PARA CUÁNDO SON LAS RECLAMACIONES DIPLOMÁTICAS? DO AUTOR RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN – TRADUTOR GUSTAVO RODRIGUES DA SILVA	165

1 PRIMEIRAS PALAVRAS

L'Impressionismo ha instillato nell'arte una nuova visione

(Fénéon, 2021, p. 59)²

O Impressionismo é um movimento pictórico, literário, musical, escultórico e cinematográfico de proporções mundiais. Surge na expressão pictórica no século XIX, na Europa, principalmente em Paris, e, depois, se alastra para as outras quatro expressões artísticas mencionadas. O seu ápice ocorre também na expressão pictórica, na segunda metade do século XIX, em Paris, com nomes como Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Na expressão literária, há também alguns nomes iniciais conhecidos internacionalmente como Joseph Conrad (1857-1924) e Ford Madox (1873-1939). O Impressionismo Literário tem o seu ápice no fim do século XIX, porém, assim como ocorre com o Impressionismo Pictórico, ainda existe atualmente. Um exemplo é o conto impressionista “O hortelão” (2019) do premiado autor brasileiro Menalton Braff (1938).³

Vários pesquisadores se dedicaram a estudar o Impressionismo Literário e, portanto, a fortuna teórica e crítica sobre o tema é imensa. Alguns dos principais são Arnold Hauser, Maria Elizabeth Kronegger e Meyer Shapiro. Pesquisamos a poética do autor espanhol Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) há quinze anos e, por conseguinte, já lemos muitas obras deste autor e sobre este autor. Nesses últimos três anos, um detalhe literário nos despertou o interesse. Observamos que existem vários aspectos impressionistas nas didascálias de alguns dramas valle-inclanianos, os quais o seu criador nomeia de esperpentos. Ei-los: **Luces de bohemia** (2001), “Los cuernos de Don Friolera” (1990), “Las galas del difunto” (1990), “La hija del capitán” (1990) e “¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?” (1989). São obras consideradas o ápice da poética valle-inclaniana por muitos pesquisadores como Francisco Ruiz Ramón (1975, p. 93), em **Historia del teatro español**

² “O Impressionismo instalou na arte uma nova visão” (tradução nossa).

³ No conto “O hortelão” (2019), Moacir é um menino pequeno cujos pais morrem em um acidente. Após o trágico acontecimento, a guarda do garoto é dada ao avô paterno, cujo nome não é revelado. Esse senhor cuida do neto como se fosse o seu filho. Pelas tardes, uma professora da creche na qual o pequeno está matriculado vem buscá-lo para levá-lo para a aula e, no fim da tarde, o traz de volta. No fim do conto, ela rapta Moacir e o avô não tem forças para correr atrás deles. Fica sozinho e triste. O conto traz muitos aspectos impressionistas como a questão dos cinco sentidos do avô, que é o narrador, durante toda a obra. O narrador descreve com riqueza de detalhes auditivos, visuais, olfativos, gustativos e cinestésicos as várias situações pelas quais passa durante o período que tem a guarda do neto.

siglo XX, devido as suas complexidades formal e conteudística. Entretanto, existe uma lacuna considerável na fortuna teórica e crítica sobre o Impressionismo Literário, visto que nenhum pesquisador cita a existência de obras dramáticas com aspectos impressionistas. Por outro lado, na fortuna teórica e crítica sobre os esperpentos valle-inclanianos, nenhum pesquisador estudou pormenorizadamente as didascálias esperpênticas valle-inclanianas com aspectos impressionistas, pois até já compararam essas didascálias apenas a quadros de Renoir, mostrando uma análise delas que precisa ser aprimorada. Por nossa experiência com a poética daquele autor espanhol, verificamos que as suas didascálias com aspectos impressionistas são mais complexas que apenas analogias com telas desse famoso pintor francês.

Enfatizamos o vocábulo *pormenorizadamente*, pois, em “O conceito de impressionismo literário”, Franco Baptista Sandanello (2017, p. 14-17) sistematiza duas vias principais de análise dessa expressão artística. Para ele, há o Impressionismo Literário Comparatista, no qual uma obra literária possui aspectos impressionistas semelhantes a uma obra pictórica impressionista, como a existência de uma realidade atomizada, a qual é uma muito detalhada, fragmentada. Baptista Sandanello também propõe o Impressionismo Literário Narrativista, no qual uma obra literária tem aspectos impressionistas autônomos em relação aos aspectos presentes no Impressionismo Pictórico, como a expressão do mundo interior das personagens.

Por conseguinte, ficamos motivados a pesquisar aquelas lacunas nas searas impressionista literária e esperpêntica valle-inclaniana porque, em nossas primeiras leituras dos esperpentos de Valle-Inclán com um olhar impressionista, tivemos a percepção da existência de possíveis didascálias impressionistas híbridas, fato inédito na Literatura Espanhola. Logo, iniciamos a nossa pesquisa por um Impressionismo Literário Híbrido, que culminou com esta tese, que está dividida em um prólogo, três capítulos e um epílogo.

Esse é o prólogo, no qual discorremos de forma geral sobre o Impressionismo e os esperpentos valle-inclanianos. Apresentamos lacunas nas pesquisas sobre esses dois temas, nos propomos a pesquisá-las e descrevemos como será o percurso desse estudo.

No primeiro capítulo, fazemos um estudo pormenorizado das duas expressões impressionistas mais expandidas internacionalmente: a pictórica e a literária. Pautamo-nos, principalmente, nas premissas teóricas e críticas de Hauser em **Historia social de la literatura y el arte** (1969), Kronegger em **Literary impressionism** (1974) e Shapiro em **Impressionismo – reflexões e percepções** (2002). Começamos o capítulo com o Impressionismo Pictórico e avançamos ao Literário. No fim desse primeiro capítulo, aprofundamos a discussão na divisão interpretativa do Impressionismo Literário proposta por

Sandanello, a qual nos será muito útil no capítulo de análise das didascálias esperpênticas valle-inclanianas.

O segundo capítulo se inicia com um estudo sobre as obras dramáticas valle-inclanianas, enfocando a discussão nos esperpentos desse autor. Em seguida, apresentamos um estudo contrastivo entre aspectos semelhantes presentes em três expressões artísticas: as didascálias esperpênticas valle-inclanianas, as obras pictóricas impressionistas e as obras literárias impressionistas. Teremos como referenciais teóricos e críticos as já citadas obras de Hauser, Kronegger e Shapiro. Também, nos valeremos, principalmente, de três referenciais específicos da fortuna teórica e crítica sobre as didascálias esperpênticas valle-inclanianas. São eles: **Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual** (2022), de José Ángel Fernández Roca; **Las acotaciones en la obra dramática en prosa de Valle-Inclán (1899-1927)** (2001), de Catalina Míguez Vilas; e **A propósito de las acotaciones de Valle-Inclán en *Luces de bohemia*: un estudio esquematizado de los aguafuertes narrativos** (1999), de Jordi Sánchez. Um exemplo de um aspecto impressionista presente naquelas três expressões artísticas, e identificado pela fortuna teórica e crítica, é a grande presença de luzes, sombras e cores. Por outro lado, ao pesquisar essa fortuna, identificamos a ausência de um estudo de alguns aspectos impressionistas que encontramos ao ler as didascálias esperpênticas valle-inclanianas e algumas obras literárias impressionistas. Essa ausência também é encontrada quando analisamos algumas telas impressionistas. Um exemplo é a presença de um certo lirismo em alguns fragmentos literários e em algumas telas. Esse estudo inédito será feito no fim do segundo capítulo.

No terceiro capítulo, faremos a análise de trinta e três didascálias esperpênticas valle-inclanianas com aspectos impressionistas presentes ao longo dos cinco esperpentos já citados. Verificaremos, também, se elas são majoritariamente híbridas, comparatistas ou narrativistas dentro de um mesmo esperpento e no conjunto geral das cinco obras. Tentaremos identificar quais aspectos impressionistas estão mais presentes em cada obra e no elenco geral dos cinco esperpentos. Os nossos principais referenciais teóricos e críticos são as já citadas obras de Fernández Roca (2022), Hauser (1969), Kronegger (1974), Míguez Vilas (2001), Sánchez (1999), Sandanello (2017) e Shapiro (2002).

O epílogo trará as considerações finais. A partir de nossas análises do capítulo anterior e de todo o tema do Impressionismo discutido ao longo da tese, analisaremos se é possível estabelecer um padrão de aspectos impressionistas comuns em relação aos cinco esperpentos valle-inclanianos pesquisados. Se encontrarmos esse padrão, pensamos que poderemos inaugurar uma possível fortuna teórica e crítica sobre as didascálias impressionistas híbridas

na poética valle-inclaniana. Se a resposta for negativa, pelo menos, apresentaremos indícios para futuras pesquisas nessa inédita seara desse tipo de didascálias.

Por fim, elaboramos um anexo. Em nossas várias pesquisas sobre o esperpento valle-inclaniano “¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?” (1989), observamos que ele é muito menos pesquisado que os outros quatro. Também, não há nenhum texto sobre os aspectos impressionistas presentes em suas didascálias e, nos estudos existentes, nenhum foi escrito por um pesquisador brasileiro em solo nacional. Consequentemente, para estimular a pesquisa desse esperpento no Brasil, apresentamos uma tradução inédita em Língua Portuguesa desse esperpento feita por nós. Vale ressaltar que, por exemplo, os esperpentos **Luces de bohemia** (2001) e “Los cuernos de Don Friolera” (1990) já possuem traduções em Língua Portuguesa feitas por pesquisadores brasileiros.

2 OS IMPRESSIONISMOS PICTÓRICO E LITERÁRIO

*Reality is a synthesis of pure sensations, modulated by consciousness
and changed into impressions
(Kronegger, 1973, p. 36)⁴*

2.1 O IMPRESSIONISMO PICTÓRICO

2.1.1 Os artistas e os fatores precursores

Em **Historia social de la literatura y el arte**, Hauser (1969, p. 200-201) comenta que, na segunda metade do século XIX, o capitalismo financeiro e industrial sofre mudanças. Não há mais um jogo aberto de potências capitalistas como antes, em épocas diferentes, entre, por exemplo, Espanha e Portugal, Inglaterra e França, mas, sim, um sistema muito racionalizado e organizado com uma densa área de interesses, monopólios, ações, sindicatos, depósitos e comissões. Entretanto, nessas mudanças, Hauser (1969, p. 201) observa aspectos de crise e um sentimento de insegurança em muitas pessoas. Esses aspectos estimulam novas conquistas técnicas em uma velocidade furiosa e forçada, como o aparecimento do trem a vapor e das grandes ferrovias. Essas novas técnicas são sinônimas da modernidade dessa época e servem de estímulo para mudanças filosóficas e estéticas, que, por exemplo, possibilitam o auge do Impressionismo pictórico.

Hauser (1969, p. 211) destaca alguns pintores influenciadores e alguns fatores propulsores do Impressionismo pictórico no século XIX. Há dois homens que dinamizam a visão artística da realidade no século XIX. O primeiro é John Constable (1776-1837), o qual estabelece a composição dos efeitos das cores na natureza, como em seu quadro “A carroça de feno”, feito em 1821 (conforme Figura 1).

⁴ “A realidade é uma síntese de puras sensações, moduladas pela consciência e mudadas para impressões” (tradução nossa).



Figura 1 - Constable, John. A carroça de feno. 1821. Óleo sobre tela, 130,5cm. x 188,5cm. National Gallery, Londres, Inglaterra.⁵

Nessa tela, notamos, por exemplo, o reflexo amarelo da luz solar no rio, a variação de matizes de azul, cinza e roxo no céu, pois se aproxima uma chuva, e, também, constatamos a sombra dos objetos e dos seres vivos na grama e na água, que variam entre preto, cinza e marrom. Temos várias cores, do branco ao preto, que se harmonizam para formar um todo coerente, uma paisagem campestre.

O outro artista que dinamiza aquela visão é Eugène Delacroix (1789-1863), pois descobre a coloração das sombras e a lei das cores complementares. Delacroix se inspirou no Círculo Cromático de Michel-Eugène Chevreul (1786-1889), feito em 1839. Por sua vez, Delacroix influencia muitos impressionistas ao trabalhar várias possibilidades de cores nas pinturas, e não só luzes e sombras. Há luzes solares refletidas e sombras passíveis de mudanças de cores, por meio de várias decomposições e recomposições de cores secundárias sobre as primárias. Por exemplo, sua pintura “O assassinato do bispo de Liège”, realizada em 1829 (conforme Figura 2).

⁵ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/701083866966244106/>. Acesso em: 02 set. 2023.



Figura 2 - Delacroix, Eugène. O assassinato do bispo de Liège. 1829. Óleo sobre tela, 91cm. x 116cm. Musée du Louvre, Paris, França.⁶

Nesse quadro, observamos como o vermelho, o azul e o amarelo se combinam entre si e produzem novas cores. Vemos como a sombra muda de tom ao longo da obra, porque ela é mais forte, negra e cinza nas extremidades, e mais sutil, marrom e alaranjada perto da grande mesa, que está iluminada por muitas velas. Temos uma grande iluminação no centro horizontal do quadro de ponta a ponta. Em consequência, as pessoas que estão próximas a essa grande iluminação têm a fisionomia mais definida do que as outras.

Outro fator propulsor é a experiência pictórica das grandes cidades retratadas nos quadros de Édouard Manet (1832-1883), como em sua obra “Música nas Tulherias”, pintada em 1861 (conforme Figura 3).

⁶ Disponível em: <https://replicarte.com.br/products/o-assassinato-do-bispo-de-liege-eugene-delacroix-451>. Acesso em: 02 set. 2023.



Figura 3 - Manet, Édouard. Música nas Tulherias. 1792. Óleo sobre tela, 76cm. x 118cm. National Gallery, Londres, Inglaterra.⁷

Nessa obra, apreciamos um momento de deleite urbano, em que os adultos desfrutam da música enquanto conversam e as crianças brincam. Todos estão muito bem-vestidos e, nas extremidades inferiores do quadro, observamos cadeiras muito elegantes; portanto, provavelmente, poderia ser uma festa da burguesia de Paris, visto que o Palácio das Tulherias está no Centro dessa cidade. Em consequência, notamos que os componentes humanos estão com a cabeça altiva e alguns estão fazendo pose para a pintura, atitudes próprias da burguesia e da aristocracia europeias da época. Como no quadro anterior de Constable, no de Manet, temos várias cores que se harmonizam para formar o todo: verde, preto, marrom, azul, vermelho, branco, bege e amarelo. Como na tela anterior de Delacroix, na de Manet, observamos a combinação das cores primárias, principalmente em vários matizes de verde e marrom. Em **Impressionismo** – reflexões e percepções, Shapiro se pronuncia sobre a importância de Manet para os impressionistas: “A arte de Manet foi avançada e extremamente desafiadora em seu tempo, e contribuiu para libertar os jovens impressionistas da banalidade das escolas acadêmicas” (Shapiro, 2002, p. 23). Manet contribui para mostrar ao mundo da arte europeia da época que os pintores não precisam observar estritamente o que dizem os críticos de arte como o júri dos *salons* franceses, que costumam classificar quais obras podem

⁷ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_nas_Tulherias_%28Manet%29. Acesso em: 02 set. 2023.

ser ou não expostas em uma mostra patrocinada pelo governo francês das primeiras décadas do século XIX. Manet prova que se pode combinar várias cores entre si e produzir várias possibilidades de sombras coloridas, fato que é uma inovação pictórica mundial.

Podemos citar alguns outros modelos para os artistas impressionistas, que são os pintores Gustave Courbet (1819-1877) e Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875). A luz é a alma do Impressionismo e esses dois pintores possuem quadros nos quais eles captam os momentos fugidios de iluminação, tentando traduzir a experiência visual o mais fielmente possível em suas telas. Alguns quadros de Courbet possuem pinceladas fortes e violentas, que retratam um figurativismo aliado à experimentação pictórica. Como exemplo, citamos o seu quadro “Marinha, a tormenta”, feito em 1870 (conforme Figura 4).



Figura 4 - Courbet, Gustave. Marinha, a tormenta. 1870. Óleo sobre tela, 68,9cm. x 99,7cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos.⁸

Essa tela representa a força tenebrosa da natureza com a sua iluminação do dia mais escura devido à tormenta; já o sol é encoberto pelas nuvens, pois vemos alguns tons rosáceos nas extremidades superiores da pintura. O céu e a terra formam uma massa una, e, principalmente, acinzentada devido à tormenta, dado que as rochas e o mar parecem ser uma continuidade das nuvens. Entretanto, fazemos a ressalva de que Courbet desenvolve outras estéticas além do Impressionismo, esta é só uma de suas facetas como pintor, tanto que ele

⁸ Disponível em: Shapiro, 2002, p. 104.

inaugura o Realismo na Pintura.⁹ Sobre Corot, destacamos a obra “A catedral de Chartres”, acabada em 1872 (conforme Figura 5).



Figura 5 - Corot, Jean-Baptiste-Camille. A catedral de Chartres. 1830. Óleo sobre tela, 64cm. x 51,5cm. Musée du Louvre, Paris, França.¹⁰

Como no quadro de Courbet, nessa tela de Corot, a chuva se aproxima e muda a iluminação da paisagem de acordo com os obstáculos que encontra na superfície terrestre como a catedral e uma grande porção de areia. Logo, a iluminação diária de sol encontra dificuldades de expansão pela grande quantidade de nuvens no céu. As sombras variam do cinza claro ao preto. Nos dois exemplos de quadros, temos o jogo das sombras, que dominam as extremidades da obra, e a luz, a parte central.

Outro nome propulsor é Eugène Boudin (1824-1898), especialista em pintar cartões postais, verdadeiras aquarelas em papel, e, em algumas ocasiões, colocar nos quadros a hora

⁹ O Realismo surge na Pintura na segunda metade do século XIX. As suas principais características são a objetividade, a rejeição a temas metafísicos, a representação de uma realidade imediata e uma denúncia das desigualdades sociais. Courbet se interessa em pintar as parcelas mais desfavorecidas da população francesa de sua época. Além do mais, esse pintor tem a intenção da superação das tradições clássicas em suas telas.

¹⁰ Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Camile_Corot_Chartres.jpg. Acesso em: 02 set. 2023.

em que os pintou, por exemplo, em “Chegada da tempestade”, uma paisagem marinha, realizada em 1864 (conforme Figura 6).



Figura 6 - Boudin, Eugène-Louis. Chegada da tempestade. 1864. Óleo sobre madeira, 36,6cm. x 57,9cm. The Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos.¹¹

Como em alguns quadros anteriores, a luz solar e as nuvens projetam sombras nas pessoas e nos objetos na superfície terrestre. De novo, temos o embate entre cores e sombras iluminadas em um ambiente litorâneo, pois vemos pessoas como se estivessem em uma reunião à beira-mar, visto que existem água e embarcações no fundo da obra. Observamos carroças de praia e, na frente delas, temos pessoas sentadas, uma característica comum das praias europeias da segunda metade do século XIX. Portanto, um ponto importante para o contexto social é que, possivelmente, as pessoas que estão nessa tela sejam de classe social dominante, porque usam trajes elegantes. As mulheres portam vestidos longos e bem-trabalhados, os homens usam terno e chapéu, e as meninas exibem vestidos longos, que imitam os das senhoras. Podemos notar que os trajes estão muito bem nos corpos das pessoas,

¹¹ Disponível em: <https://artrianon.com/2020/04/29/obra-de-arte-da-semana-a-praia-e-o-mar-por-eugene-boudin/>. Acesso em: 02 set. 2023.

não há rasgos, não estão sujos, parecem novos, com cores escuras, como o preto, o vermelho e o marrom.

Também podemos citar Johan Barthold Jongkind (1819-1891), que foi a grande inspiração para Monet e um exemplo pode ser a gravura “Pôr do sol, porto de Anvers”, uma outra paisagem marinha pronta em 1868 (conforme Figura 7).



Figura 7 - Jongkind, Johan Barthold. Pôr-do-sol, porto de Anvers. Água-forte, 15cm. x 26cm. The Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos.¹²

Nessa água-forte, as sombras são majoritariamente representadas apenas pela cor preta e não por diferentes tons de cinza. Entretanto, como em alguns quadros anteriores, temos uma paisagem marinha com seres humanos trabalhando em embarcações e grandes edifícios ao fundo, paisagem típica de algumas das grandes cidades europeias do século XIX, desenvolvidas pelo comércio marítimo. Vemos o sol bem no meio do quadro, e que os

¹² Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Johan-Barthold-Jongkind/1242104/Soleil-couchant,-port-d%27Anvers-%28p%C3%B4r-do-sol,-porto-de-Antu%C3%A9ria%29.html>. Acesso em: 02 set. 2023.

componentes terrenos e celestes invadem o espaço um do outro, visto que, por exemplo, as velas da embarcação maior chegam bem alto no céu e as nuvens estão perto de edificações no fundo da obra; muitos detalhes que formam um todo.

Outro aspecto propulsor é a existência da Escola de Barbizon. Segundo Steve Adams (1994, p. 7-17), em **The Barbizon School and the origins of the Impressionism**, essa escola é composta por um grupo de pintores que faziam as suas telas ao ar livre, de 1830 a 1880, na cidadezinha francesa de Barbizon, à margem da Floresta de Fontainebleau, em uma região perto de Paris que, nesse período, rapidamente, se industrializou. Esses pintores produziam obras com temas de lazer, com um ar lírico, com muitos efeitos de cor e sombras. São telas nas quais se sobressaem a assimetria e a espontaneidade. Essa escola artística ganha mais notoriedade pelo agenciamento do marchand Paul Durand-Ruel nas décadas de 1860 e 1870; e pelas críticas positivas de Jules-Antoine Castagnary, nomes que serão caros para o êxito do Impressionismo pictórico. Alguns dos artistas dessa escola são: Charles Emile Jacque (1813-1894), Charles-François Daubigny (1817-1878), Constant Troyon (1810-1865), Jean-François Millet (1814-1875), Jules Dupré (1811-1889), Narcisse Virgile Díaz de la Peña (1808-1876) e Théodore Rousseau (1812-1876). Por exemplo, o quadro “As três meninas”, de Díaz de la Peña, pintado em 1870 (conforme Figura 8), é uma tela representativa dessa escola que influenciou os impressionistas.



Figura 8 – Díaz de La Peña, Narcisse-Virgile. As três meninas. Óleo sobre tela, 36cm. x 27cm. The Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos.¹³

¹³ Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Narcisse-Virgile-Diaz-de-la-Pe%C3%B1a/1292316/Tr%C3%AAs-meninas.html>. Acesso em: 02 set. 2023.

É uma obra que retrata um momento de lazer de três meninas com dois cães, sendo que um deles parece ser um filhote da cadela, e essa está olhando para a menina sentada. Possivelmente, as três meninas estão passeando pela mata tranquila e amena, e encontram uma cadela que acabou de ter filhotes; e, conseqüentemente, uma delas pega o recém-nascido e as três começam a brincar com a mãe e o seu pequeno. Notamos as cores: verde, azul, branco, marrom, rosa e cinza compondo a tela em várias partes. Constatamos vários efeitos de sombras das nuvens no céu em tons de cinza. Verificamos alguns efeitos de sombras da menina loira que está em pé na menina morena que está em pé em tons de cinza. Identificamos alguns efeitos de sombras da menina que está sentada e do animal que está em pé no chão, e essas sombras variam do cinza claro passando para o cinza escuro, depois para o marrom e chegam até ao preto. Por fim, temos a sombra da vegetação na água da lagoa e ela varia entre marrom, cinza e preto. Esse quadro capta a espontaneidade das crianças e dos animais em um ambiente ao ar livre.

Por conseguinte, temos alguns pintores que influenciam o Impressionismo pictórico: Constable, Delacroix, Manet, Courbet, Corot, Boudin, Jongkind e os membros da Escola de Barbizon. Constatamos algumas características desses pintores precursores que influenciam o Impressionismo pictórico: a dinamização da visão artística da realidade, a expressão pictórica das grandes cidades, a representação de momentos fugidios de iluminação, as telas de cartões-postais e as feitas ao ar livre. Além desses precursores, notamos mudanças na cidade de Paris que estimulam esse movimento artístico. Vejamos quais foram.

2.1.2 A remodelação de Paris e a demanda burguesa por obras de arte

Por volta da metade do século XIX, Paris necessita de mudanças sanitárias, viárias e imobiliárias-habitacionais por causa de seus crescimentos comercial, industrial e demográfico. Nesse sentido, o prefeito da cidade de Paris, Georges-Eugène Haussmann e Napoleão III, imperador da França, implementam várias mudanças na capital, com alguns objetivos, entre 1852 e 1870, período que compreende o Segundo Império francês. De acordo com Robert Ponge e Nara Helena N. Machado (2022, p. 77), em “As transformações urbanísticas de Paris no século XIX: análise e reflexões”, há o objetivo político de transformar Paris na mais desenvolvida capital europeia e, como consequência, aumentar os poderes, as popularidades e os prestígios pessoais de Haussmann e Napoleão III. O objetivo econômico é impulsionar a construção imobiliária na cidade de Paris por meio de melhorias viárias. Os objetivos de segurança pública são manter a ordem e evitar as manifestações que a capital vinha sofrendo

nos anos anteriores, como com a Revolução de 1830¹⁴, por meio de uma reorganização viária de Paris, com a eliminação de becos bem como de ruas estreitas e sinuosas, para facilitar o deslocamento das tropas policiais. Para Ponge e Machado (2022, p. 78), todas as mudanças feitas pela dupla Haussmann e Napoleão III foram pensadas para deixar o município como um todo harmônico, interconectado, útil e belo.

Uma das primeiras mudanças é realizada por Haussmann, que duplica o tamanho de Paris, que, a partir de 1860, passa a ter 7.088 hectares. Nesse mesmo período, Haussmann aumenta de doze para vinte regiões administrativas municipais, todas subordinadas a seu rígido controle central. Nos campos sanitário e paisagístico, Haussmann conta com uma eficiente equipe, que entende a importância dessas áreas para o desenvolvimento pleno da cidade. Segundo Ponge e Machado (2022, p. 84-86), no período de 1852 a 1870, constroem-se novos reservatórios e aquedutos, duplica-se a rede hidráulica, aumentam-se as fontes públicas, e a rede de esgoto é renovada e quadruplicada. Haussmann e Napoleão III multiplicam os espaços verdes de lazer da população parisiense com três novos parques e vinte e quatro novas praças, que melhoram a oxigenação da cidade. Ponge e Machado (2022, p. 79) atestam que Haussmann e Napoleão III conseguem pôr em prática o seu objetivo viário e, durante a sua administração, Paris ganha ruas e avenidas retas, largas, longas e diagonais, que ligam, de maneira fácil, o Centro com os diversos bairros e as estações ferroviárias. Em **A pintura da vida moderna**, Timothy James Clark (2004, p. 77) comenta que é implantado um círculo exterior de estradas de ferro em torno de Paris, o que permite uma maior circulação de pessoas que querem conhecer a cidade. Nesse sentido, Clark (2004, p. 78) pontua que Haussmann coloca policiais e patrulhas noturnas, e pontos de ônibus com cobertura. No total, são gastos 2,5 bilhões de francos em toda a remodelação de Paris. Como consequência, Clark defende que: “Parte do propósito de Haussmann era dar à modernidade uma forma, e ele parecia na época ter sido bem-sucedido nesse intento: construiu um conjunto de formas nas quais a cidade se tornava visível e até mesmo inteligível” (Clark, 2004, p. 115).

Por fim, Ponge e Machado (2022, p. 80-84) comentam sobre a edificação de prédios em Paris, já que muitos são construídos e reformados entre 1852 e 1870, como a Sorbonne, o Hospital Tenon e o Mercado Central. Em 1859, fixa-se que os prédios do município não

¹⁴ A Revolução de 1830 é um nome comum dado a várias revoluções ocorridas principalmente em solo europeu, na década de 1830. Na França, os revoltosos, como os operários, uma parte da burguesia e até a guarda nacional estão descontentes com a situação a qual a França é exposta após assinar o Segundo Tratado de Paris (1815). Esse tratado restringe o seu território, a obriga a pagar uma indenização de guerra e a devolver os tesouros civilizatórios roubados por seu Exército durante a Guerra dos Cem Dias contra a Inglaterra (de 20 de março a 8 de julho de 1815). A Revolução de 1830 termina com a instalação no poder francês do Rei Luís Filipe de Orleans pela burguesia no mesmo ano.

podem ter mais de vinte metros de altura nem mais de cinco andares, além do térreo. A iniciativa privada aproveita a remodelação urbana e constrói muitas fábricas na cidade. Ela também constrói vários teatros, hotéis, lojas de departamentos, estações ferroviárias e prédios de apartamentos com objetivos de grandes lucros. Nesse período de 1852 a 1870, ter um apartamento central confere prestígio social ao dono, e uma oportunidade de dinheiro fácil e rápido com a locação do imóvel, que tem aluguel cada vez mais caro. Muitos desses apartamentos apresentam comodidades para os padrões arquitetônicos da época, como canalização de água, esgoto, sanitário, e um maior número de fogões em ferro e lareiras. Nesse aspecto, em Paris, durante aqueles anos, aumentam as especulações imobiliária e fundiária. A burguesia parisiense da segunda metade do século XIX deseja viver nesses grandes edifícios centrais e enriquece os arquitetos franceses com as suas demandas imobiliárias. No campo artístico, essa burguesia também tem muitas demandas. Em **A era do capital: 1848-1875**, Eric J. Hobsbawm corrobora essa ideia: “nenhuma sociedade precedente comprou tamanha quantidade de livros velhos e novos, objetos materiais, quadros, esculturas, estruturas decoradas de madeira e bilhetes para representações teatrais ou musicais” (Hobsbawm, 2016, p. 422). Segundo o autor (2016, p. 445), essa demanda artística por parte da burguesia parisiense da época também contribui, em certa medida, para o fortalecimento da arte parisiense, incluindo, posteriormente, os impressionistas, e, também, para a proliferação de artistas no bairro *Quartier Latin*, uma área de Paris com uma população predominantemente intelectualizada desde 1215, com a criação da Sorbonne.

2.1.3 As exposições impressionistas e as críticas da imprensa parisiense

Em 27 de dezembro de 1873, em Paris, um grupo de artistas, que conta com nomes como Monet e Pissarro, funda a *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc.* Em **The new painting: Impressionism 1874-1886**, Ruth Berson (1996, p. X) afirma que as oito exposições impressionistas surgem como o primeiro grande esforço de contraposição daquela sociedade anônima e de toda a classe artística francesa em relação às exposições artísticas governamentais e conservadoras que se chamam *salons*. Os *salons* jamais aceitaram uma grande quantidade de quadros impressionistas e, sim, apenas alguns, pois o seu júri os classificava como uma arte menor, ou, às vezes, nem os considerava como arte - pois os via como pinturas *rápidas*, como esboços de pinturas. De acordo com Berson (1996, p. X), essas oito exposições também têm como objetivos: encontrar patronos para os artistas expositores sem precisar do aval do júri dos *salons*, criar um mercado para as obras artísticas expostas,

produzir publicações periódicas do movimento e conseguir o apoio de veículos oficiais, como instituições públicas. Nesse período, Berson (1996, p. X) pontua que o número de leitores, a crítica artística e os veículos de comunicação se proliferam na França, principalmente com o objetivo de reafirmar ao mundo ocidental que esse país é um polo artístico, já que, desde o reinado de Luís XIV, que vai de 1643 a 1715, há uma tentativa de tornar a França um padrão internacional de cultura. Também há o fato de que, no começo da década de 1870, o país não vinha tendo sucesso em armas, porque, por exemplo, tinha acabado de perder a Guerra Franco-Prussiana.¹⁵

Em **The new painting: Impressionism 1874-1886**, obra organizada por Charles S. Moffett, Paul Tucker (1986, p. 93-117) menciona que a primeira exposição impressionista ocorre de 15 de abril a 15 de maio de 1874, das 10 às 18h e das 20 às 22h, no antigo estúdio do fotógrafo Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), no número 35 do Boulevard des Capucines, em Paris (conforme Figura 9). Ela acontece duas semanas antes do *salon*, em uma rua turística e comercial. Há uma mescla de pintores profissionais com amadores, e as suas telas têm os seus lugares de exposição decididos por sorteio.

¹⁵ A Guerra Franco-Prussiana ocorre de 19 de julho de 1870 a 10 de maio de 1871 entre o Império Francês e o Reino da Prússia, resultando na vitória deste reino, que se converte em império, pois o que hoje vem a ser a Alemanha se unifica nessa época. Por sua vez, o Império Francês termina com a abdicação de Napoleão III em 1870 e ocorre a implantação da Terceira República Francesa.

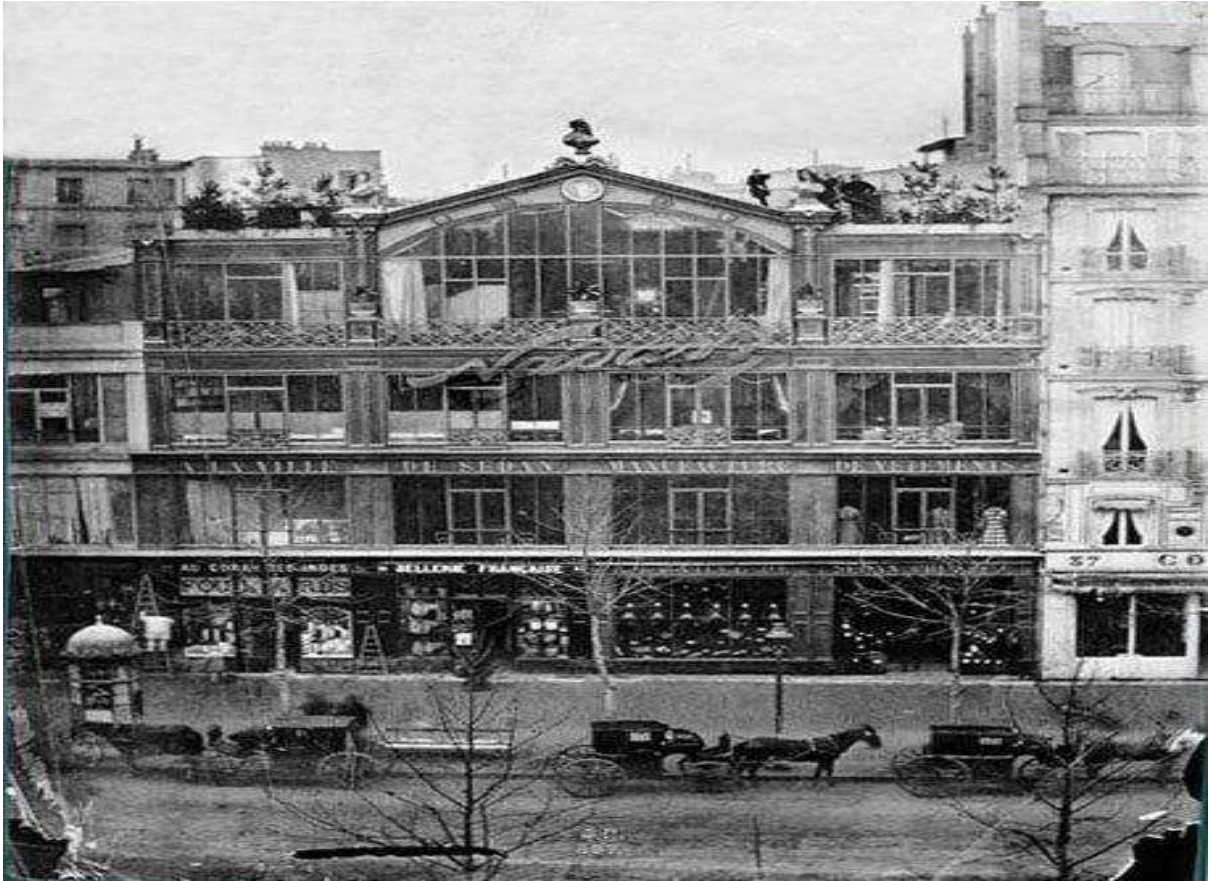


Figura 9 - Estúdio do fotógrafo Nadar em Paris, na época da primeira exposição impressionista.¹⁶

Essa primeira exposição é amplamente discutida na imprensa parisiense com mais de cinquenta artigos. Um desses cinquenta artigos é de Louis Leroy (1874), um dramaturgo e crítico de arte, que chama de *Impressionismo* o movimento artístico do qual fazem parte os expositores daquele evento: “*Impression, j'en étais sûr. Je me disais aussi, puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l'impression làdedans*” (apud Berson, 1996, p. 26).¹⁷ Leroy se baseia em um dos quadros expostos “Impressão: sol nascente” de Monet, realizado em 1872 (conforme Figura 10).

¹⁶ Disponível em:
<https://www.facebook.com/cursinhoprevia/photos/a.550047981703787/1499229186785657/?type=3>.
 Acesso em: 26 ago. 2023.

¹⁷ “Impressão, eu tinha certeza disso também. Eu dizia para mim mesmo, já que estou impressionado, deve haver alguma impressão aí” (tradução nossa).



Figura 10 - Monet, Claude. Impressão, sol nascente. 1872. Óleo sobre tela, 48cm. x 63cm. Musée Marmottan, Paris, França.¹⁸

Nessa tela, o autor trabalha a sua impressão do nascimento do sol no fundo do mar e, principalmente, com tons de objetos, pessoas e sombras nas cores laranja, azul, roxo, rosa e cinza, criando vários matizes por toda a obra. Também, destacamos a modernidade pela fumaça das fábricas no fundo dessa tela de marinha, ou seja, é uma impressão da natureza e de uma cidade vista pelos olhos de um homem urbano, moderno, europeu. É um homem que percebe que há um todo, uma união dos vários componentes da paisagem que retratam uma realidade comum na Europa da segunda metade do século XIX. Portanto, o artigo de Leroy consagra o termo *impressionismo* e os seus correlatos como *impressão* e *impressionistas*, que já vinham sendo empregados de tempos em tempos pela crítica artística parisiense.

Berson (1996, p. 3-8) comenta que a primeira exposição conta com 165 obras dos seguintes artistas: Zacharie Astruc (1833-1907), Antoine-Ferdinand Attendu (1845-1917), Édouard Béliard (1832-1912), Boudin, Félix Bracquemond (1833-1914), Édouard Brandon (1831-1897), Pierre-Isidore Bureau (1822-1876), Adolphe-Félix Cals (1810-1880), Paul Cézanne (1839-1906), Gustave Colin (1828-1910), Louis Debras (1819-1899), Edgar Degas (1834-1917), Armand Guillaumin (1841-1927), Louis Latouche (1829-1883), Ludovic-Napoléon Lepic (1839-1889), Stanislas Lépine (1835-1892), Jean-Baptiste-Leópold Levert (1828-1882), Alfred Meyer (1832-1904), Auguste de Moulins (1821-1890), Monet, Berthe Morisot (1841-1895), Émilien Mulot-Durivage (1838-1920), Joseph de Nittis (1846-1884), Auguste-Louis-Marie Ottin (1811-1890), Léon-Auguste Ottin (1836-1918, irmão de

¹⁸ Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/impressao-sol-nascente-claude-monet/>. Acesso em: 02 set. 2023.

Auguste), Pissarro, Renoir , Léopold Robert (1849-?), Henri Rouart (1833-1912) e Alfred Sisley (1839-1899).

Hollys Clayson (1986, p. 145-159) comenta que a segunda exposição ocorre em três salas da galeria do *marchand* Paul Durand-Ruel (conforme Figura 11), localizadas no número 11 da Rue Le Pelletier, em Paris, de primeiro a trinta de abril de 1876, das 10 às 17h, na qual cada artista agrupa espacialmente os seus trabalhos nas salas do evento. Um dos mais comentados é a tela **Japonnerie** de Monet, feita em 1876, que é vendida por dois mil francos. Os promotores da exposição são Victor Chocquet e Gustave Caillebotte (1848-1894). Essa segunda exposição atrai mais atenção da imprensa parisiense que a primeira, inclusive, alguns escritores importantes, como Henry James (1843-1916), Stéphane Mallarmé (1842-1898) e Émile Zola (1840-1902), escrevem sobre ela para um público estrangeiro. Entretanto, diferentemente do tom favorável que tem a cobertura da primeira exposição, nesse caso, o tom está mais negativo. Por exemplo, um artigo intitulado *L'Exposition des intransigeants*¹⁹, publicado no periódico *L'Audience* e reproduzido por Berson, critica negativamente o evento: “*Ils entendent être comptés pour quelque chose et ils y arrivent en faisant tapage*” (s. a. *apud* Berson, 1996, p. 53).²⁰ São expostas 252 obras dos seguintes artistas (Berson, 1996, p. 47-52): Béliard, Pierre-Bureau, Caillebotte, Cals, Degas, Marcellin Desboutin (1823-1902), Alphonse Legros (1837-1911), Lepic, Levert, Jean-Baptiste Millet (1830-1906), Monet, Morisot, Jacques-François Ochart (1800-1870), Léon-Auguste Ottin, Pissarro, Renoir, Rouart, Sisley e Charles Tillot (1825-1895).

¹⁹ Alguns críticos de arte nomeiam os impressionistas de *intransigentes* porque eles se recusavam a adequar-se às normas dos *salons* para realizar as suas obras e, por extensão, negavam as normas clássicas de Pintura, como a simetria dos quadros, entre várias outras.

²⁰ “Eles querem ser considerados para alguma coisa e conseguem isso fazendo barulho” (tradução nossa).



Figura 11 – Renoir, Pierre-Auguste. Paul Durand Ruel. 1910. Óleo sobre tela, 65cm. x 54cm. Coleção particular.²¹

Segundo Richard R. Brettell (1986, p. 189-202), no começo de 1877, Caillebotte oferece um jantar em sua casa para alguns pintores impressionistas como Pissarro, no qual eles organizam a terceira exposição. Caillebotte também apazigua os egos das principais estrelas do Impressionismo da época, como Degas e Monet, por meio de cartas encorajadoras e encontros individuais, nos quais expõe que cada um dos artistas convidados é importante para a futura exposição. O evento ocorre em um amplo apartamento do segundo andar da mesma rua em que existiu a exposição anterior. A data e o horário são os mesmos do ano anterior, e é dirigida por Caillebotte. A terceira exposição é um sucesso com oito mil visitantes e com obras em todas as modalidades de todos os expositores. A crítica da imprensa é balanceada, fazendo com que os impressionistas acabem aceitando o termo com o qual os nomeia e mostra que eles formam um grupo unido. Segundo Brettell, trata-se de: “*the most*

²¹ Disponível em: https://replicarte.com.br/es/products/paul-durand-ruel-pierre-auguste-renoir-5830?srsId=AfmBOoqw4Yew1XQjNE2qZPHNVqE-JoN_iHU3XHuXsMpnqY2AHrsvbRBQ. Acesso em: 26 ago. 2023.

balanced and coherent of the eight Impressionist exhibitions” (Brettell, 1986, p. 189).²² São 241 obras dos artistas (Berson, 1996, p. 117-122): Caillebotte, Cals, Cézanne, Frédéric Cordey (1854-1911), Degas, Guillaumin, Pierre-Franc Lamu (1855-1919), Levert, Alphonse Maureau (1840-1880), Monet, Morisot, Ochart, Ludovic Piette (1826-1878), Pissarro, Renoir, Rouart, Sisley e Tillot.

Ronald Pickvance (1986, p. 243-265) observa que Degas é o grande organizador da quarta exposição, pois faz a lista de participantes, um esboço da disposição espacial das obras por salas e os croquis dos pôsteres. Ele tem a cooperação de Morisot e do *marchand* Diego Martelli (conforme Figura 12). Essa exposição acontece em 1879 e não tem muitos nomes notáveis como Cézanne; entretanto, é maior que as anteriores, com 246 peças e mais de 15.000 visitantes. Ocorre de 10 de abril a 11 de maio das 10 às 18h, na Avenida de l’Opéra, no número 28, em Paris, uma avenida que é inaugurada um ano antes pelo presidente francês Patrice de Mac-Mahon.²³ Paul Gauguin (1848-1903) e Piette entram como expositores no último momento; por esse fato, os seus nomes não estão no catálogo oficial do evento. A quarta exposição é menos provocativa e brilhante que as anteriores, e a crítica parisiense se divide em opiniões positivas e negativas. Uma opinião positiva é a de E. R. publicada no periódico *La presse* com o título de *Les impressionnistes*, em 11 de abril de 1879: “*L’exposition des impressionnistes presente un ensemble attrayant, un certain nombre d’oeuvres tout à fait remarquables*” (E.R. *apud* Berson, 1996, p. 237).²⁴ Berson (1996, p. 203-208) elenca os participantes: Félix Bracquemond, Marie Bracquemond (1840-1916, esposa de Félix), Caillebotte, Cals, Mary Cassatt (1844-1926), Degas, Jean-Louis Forain (1852-1931), Gauguin, Albert Lebourg (1849-1928), Monet, Piette, Pissarro, Rouart, Henry Somm (1844-1907), Tillot e Federico Zandomenighi (1841-1917).

²² “a mais equilibrada e coerente das oito exposições impressionistas” (tradução nossa).

²³ Patrice de Mac-Mahon (1808-1893) é o segundo presidente da Terceira República Francesa (1870–1940) e governa o país de 1873 a 1879.

²⁴ “A exposição dos impressionistas apresenta um conjunto atraente, uma série de obras bastante notáveis” (tradução nossa).

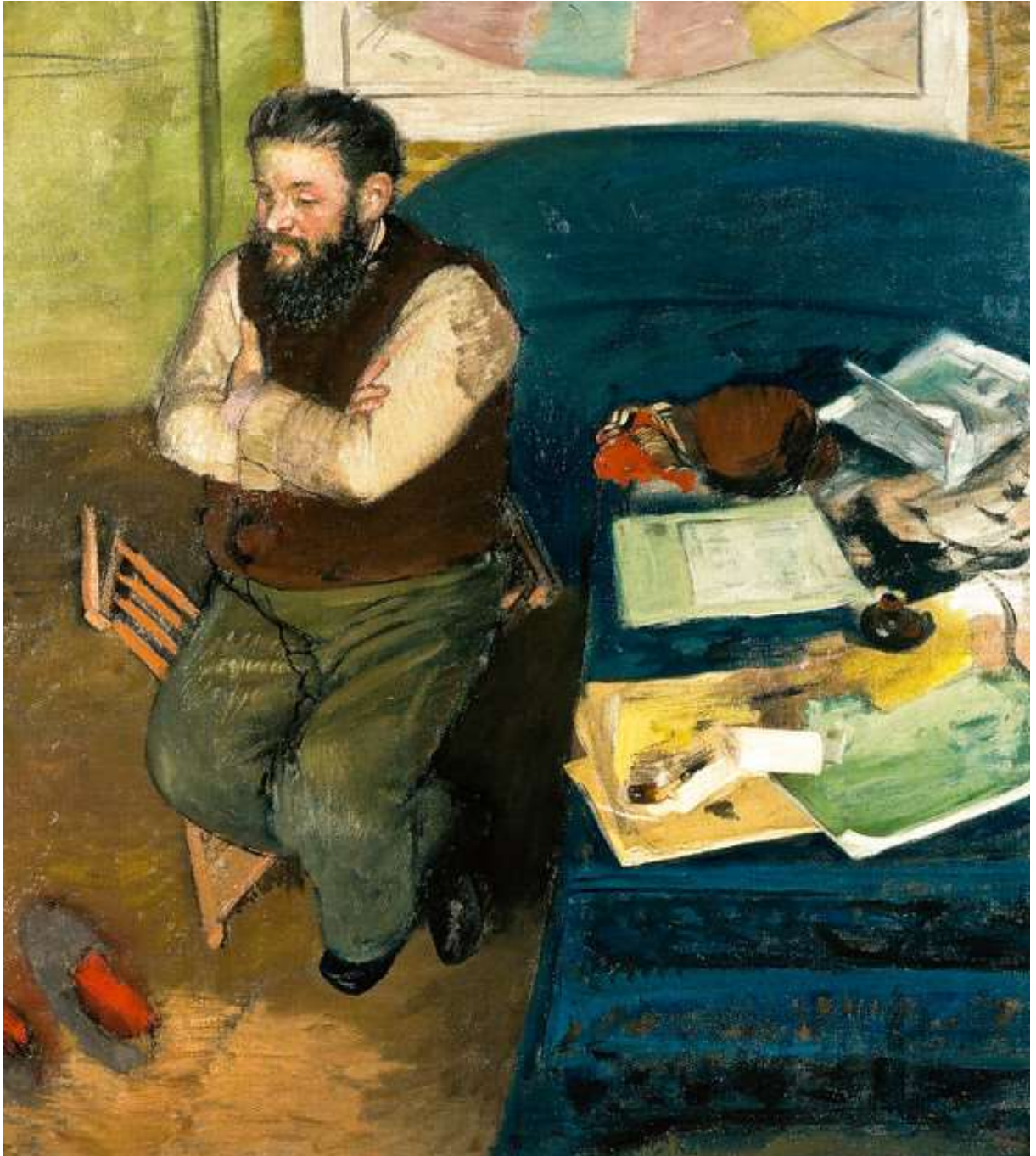


Figura 12 - Degas, Edgar. Retrato de Diego Martelli. 1879. Óleo sobre tela, 110cm x 100cm. National Gallery of Scotland, Edimburgo, Escócia.²⁵

Charles S. Moffett (1986, p. 293-309) comenta que a quinta exposição ocorre quando o governo francês retira o seu apoio oficial ao *salon* e reconhece a necessidade de autorregulação do mercado de arte nacional. A quinta exposição existe de 1º a 30 de abril de 1880, das 10 às 18h, na Rue des Pyramides, no número 10, em um edifício ainda em construção, em Paris. Ao saber que o pôster da exposição omite o nome das mulheres expositoras, Degas fica indignado com o fato. Outro detalhe é a primeira ausência de Monet

²⁵ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mbell1975/6137182571>. Acesso em: 02 set. 2023.

em uma exposição impressionista, pois havia participado de todas as quatro anteriores. A quinta exposição não tem muito sucesso na crítica parisiense, porém enaltece o primor nos detalhes e acabamentos dos quadros de Jean-François Raffaëlli (1850-1924), e a excelência artística dos seres humanos retratados nas telas de Morisot. A desproporção numérica dos trabalhos expostos por artista é evidente, visto que Raffaëlli tem quarenta e uma obras, e outros artistas, poucas. Além desse fator, a exposição de muitas obras de artistas com diferentes estilos descaracteriza o evento que deveria ser apenas impressionista. Logo, o vocábulo *impressionismo* começa a ser menos usado pela imprensa parisiense. Uma crítica mordaz é feita por Emile Cardon: "*En résumé, l'exposition des intransigeants, ne nous réserve aucune surprise, et ce qu'elle offre d'intéressant ayant un caractère d'art, n'appartient pas au groupe des impressionnistes qui ne parviendra heureusement jamais à se faire prendre au sérieux*" (Cardon *apud* Berson, 1996, p. 271).²⁶ São 232 obras dos seguintes artistas (BERSON, 1996, p. 259-264): Félix Bracquemond, Marie Bracquemond, Caillebotte, Cassatt, Degas, Forain, Gauguin, Guillaumin, Lebourg, Levert, Morisot, Pissarro, Raffaëlli, Rouart, Tillot, Eugène-Vincent Vidal (1850-1908), Victor Vignon (1847-1909) e Zandomenoghi.

Na opinião de Fronia E. Wissman (1986, p. 337-352), a sexta exposição tem como grande participante Degas, porque o seu gosto artístico é preponderante até na escolha dos expositores. Além do mais, a sua escultura "Petite danseuse de quatorze ans" (conforme Figura 13), feita em 1881, é a obra mais prestigiada da exposição. No geral, as obras se destacam por seus aspectos decorativos e urbanos, e as ausências de Monet, Renoir e Sisley são sentidas pelo público. O evento ocorre em cinco pequenas salas conectadas por vários corredores, no fundo de um prédio que alberga o estúdio de Nadar, de 2 de abril a 1º de maio de 1881, das 10 às 18h. A crítica é negativa e nota que o grupo impressionista está perdendo a sua união. Um exemplo de opinião negativa é a do escritor Joris-Karl Huysmans (1848-1907): "*L'exemple des Indépendants²⁷ démontre victorieusement l'inutilité d'un budget et le néant d'une direction appliquées aux arts*" (Huysmans *apud* Berson, 1996, p. 355).²⁸ São expostas 170 obras de treze participantes (Berson, 1996, p. 325-328): Cassatt, Degas, Forain, Gauguin, Guillaumin, Morisot, Pissarro, Jean-Marius Raffaëlli (1859-1882, irmão de Jean-François), Rouart, Tillot, Vidal, Vignon e Zandomenoghi.

²⁶ "Em resumo, a exposição dos intransigentes não nos reserva surpresas, e o que ela oferece de interesse de caráter artístico não pertence ao grupo dos impressionistas, que, felizmente, nunca conseguirá ser levados a sério" (tradução nossa).

²⁷ Vários críticos usam o termo *Independentes* no lugar de impressionistas para enfatizar que eles se colocavam como uma alternativa artística em relação aos artistas dos *salons*, embora alguns deles tenham exposto obras nesses eventos oficiais.

²⁸ "O exemplo dos Independentes demonstra vitoriosamente a inutilidade de um orçamento e a inutilidade de uma orientação aplicada às artes" (tradução nossa).



Figura 13 - Degas, Edgar. “Petite danseuse de quatorze ans”. 1881. Cera, 97cm. Musée d’Orsay, Paris, França.²⁹

Joel Isaacson (1986, p. 373-393) afirma que, a partir do fim de 1881, Rouart começa a movimentar-se para propor a organização da sétima exposição aos outros impressionistas. Rouart nota indícios de desunião no grupo por questões artísticas, pois alguns impressionistas tentam outros estilos pictóricos; entretanto, há o retorno de Caillebotte, Monet e Sisley, mas se nota a ausência de Degas. Rouart aluga um local ventilado, iluminado e amplo no primeiro andar de uma construção feita para lembrar a derrota da França na Guerra Franco-Prussiana, o *Salon du Panorama du Reichenshoffen*, no número 251 da Rue Saint-Honoré, em Paris. A exposição acontece nesse local de 1º a 31 de março de 1882, das 10 às 18h. A crítica é favorável ao evento, que defende que as obras expostas possuem uma certa homogeneidade em relação ao Impressionismo, com a maioria de telas de paisagens. Uma dessas opiniões favoráveis é a do artigo *Paris local*, presente no periódico *The american register*: “*On the whole, the exhibition is well worth a visit and deserve the serious attention of persons*

²⁹ Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/obras/petite-danseuse-de-quatorze-ans-961>. Acesso em: 28 ago. 2023.

competent in matters of art” (s. a. *apud* Berson, 1996, p. 379).³⁰ Essa exposição resgata o teor impressionista dos trabalhos presentes na primeira exposição e apaga a sensação de desilusão das três exposições anteriores. Segundo Berson (1996, p. 377-378), o evento tem 203 obras de nove artistas: Caillebotte, Gauguin, Guillaumin, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley e Vignon.

Martha Ward (1986, p. 421-442) observa que a oitava exposição começa a ser organizada em outubro de 1885 por Degas e Pissarro. A exposição ocorre quando as galerias aumentam em número e dominam o mercado de arte parisiense. Essa exposição também coincide com um *salon* e é financiada por Eugène Manet, irmão de Édouard, e por Berthe Morisot, cunhada daquele. O evento acontece em cinco salas do primeiro andar do Restaurante Maison Dorée, no número 1, da Rue Lafitte (conforme Figura 14), uma rua em que, alguns anos depois, haverá várias galerias de arte. O evento ocorre em Paris, de 15 de maio a 15 de junho de 1886, das 10 às 18h. O evento é marcado pela multiplicidade, pela democracia e, pela liberdade dos artistas e das suas obras. Por exemplo, a convite de seu amigo Guillaumin, os neoimpressionistas Odilo Redon (1840-1916), Georges-Pierre Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935) participam do evento. A crítica é positiva porque defende que a exposição obteve sucesso entre o público que a prestigiou. Por exemplo, Firmin Javel escreve o artigo *Les Impressionnistes*, publicado no periódico *L'Événement* e opina: “*Leur huitième exposition marque un progrès évident*” (Javel *apud* Berson, 1996, p. 459).³¹ São expostas 246 obras dos seguintes artistas (Berson, 1996, p. 421-426): Marie Bracquemond, Cassatt, Degas, Forain, Gauguin, Guillaumin, Morisot, Pissarro, Lucien Pissarro (1863-1944, filho de Camille), Redon, Rouart, Émile Schuffenecker (1851-1934), Tillot, Seurat, Signac, Vignon e Zandomenighi.

³⁰ “Na sua totalidade, vale muito a pena visitar a exposição e ela merece a séria atenção de pessoas competentes em matéria de arte” (tradução nossa).

³¹ “A sua oitava exposição marca um progresso óbvio” (tradução nossa).



Figura 14 – Restaurante Maison Doreé, Paris, França na época da oitava exposição dos impressionistas.³²

No cômputo das oito exposições e da análise de suas críticas na imprensa parisiense, esses eventos portam um saldo positivo para o Impressionismo pictórico. O primeiro ponto a evidenciar-se é a consolidação de um novo público de arte, admirador e consumidor do Impressionismo, como a burguesia parisiense da época, que tem apartamentos com obras impressionistas como sinal de prestígio social. O segundo é que essas exposições impressionistas marcam a oposição dos impressionistas aos critérios rígidos de seleção dos júris dos *salons*. Percebe-se que a arte é maior do que a opinião de um grupo seletivo de especialistas; logo, o Impressionismo pictórico marca uma diversidade maior na arte do fim do século XIX. Finalmente, com o término dessas exposições, os vocábulos *impressionismo* e *impressionistas* permanecem para sempre na Arte e, portanto, na História Mundial. É uma consequência positiva e uma vitória dos impressionistas.

2.1.4 Algumas características do Impressionismo pictórico

Em **Literary impressionism**, Kronegger discorre sobre a sensibilidade impressionista e opina que a criação impressionista começa pela percepção do artista com a sua exuberância sensorial do mundo: “*Its stimulus affects the senses; the senses affect the mind*” (Kronegger,

³² Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Maison_dor%C3%A9e_%28Paris%29. Acesso em: 02 set. 2023.

1973, p. 35).³³ Como consequência, a experiência sensorial e o pensamento caminham juntos no Impressionismo, e a realidade é intuitivamente medida pelo artista: “*Reality is a synthesis of pure sensations, modulated by consciousness and changed into impressions*” (Kronegger, 1973, p. 36).³⁴ Uma obra impressionista parte de uma apreensão da realidade o menos influenciada possível pelo desejo de apreendê-la e do uso da razão por parte do observador. Por exemplo, para um artista impressionista, uma hora não é simplesmente um conjunto de sessenta minutos e, sim, uma gama de visões, cheiros, sons, gostos e toques, uma festa dos cinco sentidos. Como consequência, há uma variedade de obras impressionistas, porque o Impressionismo se manifesta de formas diversas. Kronegger (1973, p. 38) nomeia com o vocábulo alemão *stimmung* essas impressões pessoais de uma atmosfera, captadas pelos artistas, uma representação impressionista de uma realidade, que é a materialização da fusão de uma realidade com uma consciência dela, de uma experiência visual com uma realidade mental. O *stimmung* é uma ponte artística - que pode ser pictórica, literária, escultórica, musical ou cinematográfica - entre uma consciência de uma atmosfera e a *real* atmosfera, pois é a forma como o receptor capta e representa aquilo que está vivendo. Logo, essa realidade retratada é sempre fragmentária, inacabada, relativa, subjetiva e atomizada. Também citamos John Ruskin em **Arte primitivo y pintores modernos**, que é taxativo sobre a questão da impressão nas artes:

Primeramente, recibe una exacta impresión del paisaje mismo, y cuida de conservarla como un principal bien; en realidad, no necesita preocuparse del asunto, porque lo que distingue a su espíritu del de los demás, es que recibe al instante las sensaciones tan vigorosamente que es incapaz de abandonarlas; y de aquí que haga lo posible por suscitar esta impresión en el espíritu del espectador de su cuadro (Ruskin, 1956, p. 109).³⁵

Para psicólogos e filósofos como George Berkeley, Maine de Biran, Antoine Destutt de Tracy, Denis Diderot, David Hume e John Locke, o processo de conhecimento começa com a impressão dos sentidos; inclusive há uma frase antiga de domínio popular que é categórica: “não existe nada na mente que não exista antes nos sentidos”. Segundo Ian Watt (1979, p. 171), em **Conrad in the nineteenth century**, desde 1632, surgem obras que

³³ “O estímulo afeta os sentidos; os sentidos afetam a mente” (tradução nossa).

³⁴ “A realidade é a síntese de puras sensações, moduladas pela consciência e mudadas para impressões” (tradução nossa).

³⁵ “Em primeiro lugar, o pintor recebe uma exata impressão da paisagem por ela mesma e procura conservá-la como um bem próprio, e que lhe é muito importante. Na realidade, o artista não precisa se preocupar com o assunto que vai pintar, porque o que diferencia o seu espírito do espírito dos demais humanos é que recebe instantânea e fortemente as impressões, e que não é capaz de as abandonar. Desse modo, faz o possível por suscitar esta impressão no espírito do espectador de seu quadro” (tradução nossa).

defendem a primazia das impressões dos sentidos na observação e reprodução do mundo real, tendo como dois dos seus principais defensores os nomes de René Descartes e David Hume - esse, principalmente, com a obra **Tratado da natureza humana** (2009). Para os empiristas:

As impressões são os impactos imediatos sobre a mente em seu confronto com os objetos e, portanto, são mais genuínas/autênticas e fidedignas do que as noções abstratas, que foram moldadas pela reflexão, erudição, fantasia e tradição e, então, afastadas de suas fontes concretas (Shapiro, 2002, p. 38).

Os empiristas propõem que as impressões visuais se baseiam em cores e luzes, e esse fato é o argumento principal que os impressionistas usam para justificar a sua arte, seja ela pictórica, seja literária, seja musical, seja escultórica, seja cinematográfica. Os impressionistas descobrem múltiplos tons e matizes, e múltiplas atmosferas, luzes e sombras quando pintam os seus quadros. Os tons variam do claro para o escuro, do quente para o frio, com uma grande saturação de matizes e, sem contar ainda, a utilização de tons neutros. Nas pinceladas menores dos impressionistas, se observam os contrastes de cores mais fortes, já as cores mais sutis são percebidas nas luzes e nos reflexos, que apresentam novos contrastes e novas harmonias. Shapiro resume essa enorme potencialidade de cores e luzes presentes nas telas impressionistas: “A cor impressionista era nova tanto na variedade dos matizes ostensivos em toda a tela quanto no refinamento dos tons em pequenos intervalos, admitia vários matizes em uma série reduzida de valores ou claridade” (Shapiro, 2002, p. 82). Os impressionistas negam a cor local, ou seja, a cor padrão de componentes dos ambientes; que antevê, por exemplo, que o céu deve ser sempre pintado de tons de azul, o telhado deve ser sempre pintado de tons de vermelho, o chão deve ser sempre pintado de tons de marrom, em prol da observação direta e da conseqüente reprodução, muitas vezes ao ar livre, do que o artista realmente vê e sente, como os pintores de Barbizon, exemplos de precursores do Impressionismo pictórico.

O Impressionismo pictórico pretende uma homogeneidade visual por meio de algumas características, como o jogo de luzes e sombras iluminadas, as decomposições das cores em pontos e manchas; o aspecto fugidio e o descuido virtuosista. Essa última característica significa que os quadros impressionistas podem apresentar pinceladas sem uma orientação espacial definida entre si. Esses quadros apresentam pinceladas livres, soltas e abertas, uma grande densidade de pinceladas por unidade de superfície; são pinceladas que se sobrepõem e mostram uma textura de relevo semelhante, manchas com relevo e ritmo perceptíveis, embora cada pintor impressionista tenha a sua própria pincelada, a sua marca pessoal. Já dizia Renoir que as telas impressionistas devem ser admiradas a distância de um braço. Logo, além do

movimento frenético das grandes cidades europeias do fim do século XIX, que está presente em vários quadros impressionistas, há o movimento dos corpos dos receptores dessas obras, porque não se pode estar nem muito perto nem muito longe de uma pintura impressionista para poder apreciá-la e interpretá-la adequadamente. Segundo Hauser (1969, p. 202), os quadros impressionistas representam uma nova excitação, uma sensibilidade aguçada, uma grande percepção sensorial de uma realidade casual, pois a imagem medieval estática do mundo não tem mais lugar na arte nesse período:

El predominio del momento sobre la duración y la persistencia, el sentimiento de que todo fenómeno es una constelación pasajera y única, una ola fugitiva del río en el que no se baña uno dos veces, es la forma más simple a que puede llevarse el impresionismo (Hauser, 1969, p. 203).³⁶

O Impressionismo pictórico ocorre sobretudo na segunda metade do século XIX. Hauser (1969, p. 207) postula que o Impressionismo pictórico é o ápice do processo – que começou há alguns séculos com o Barroco - de não deixar nenhum componente pictórico em evidência. Como consequência, quando se interpreta uma obra pictórica impressionista, é importante descobrir o mínimo múltiplo comum, ou seja, descobrir cada detalhe, pois cada um é importante para o todo. Nesse sentido, os pintores impressionistas defendem que eles estão redescobrando a pintura com a sua nova e inédita forma de trabalhar. Segundo Félix Fénéon, Édgar Degas era um desses pintores que se aprimoravam em retratar esses mínimos detalhes: *“Le linee di questo spietato e sagace osservatore illustrano la meccanica di tutti i movimenti, ma anche le sue più minuscole e remote ripercussioni muscolari; da qui la definitiva unità del disegno”* (Fénéon, 2021, p. 15-16).³⁷ Analisemos um exemplo de quadro impressionista de Edgar Degas, que é “Mulher com crisântemos” (conforme Figura 15):

³⁶ “O predomínio do momento sobre a duração e a persistência, o sentimento de que todo fenômeno é uma constelação passageira e única, uma corrente fugitiva do rio na qual alguém não se banha duas vezes, é a forma mais simples à que corresponde o Impressionismo” (tradução nossa).

³⁷ “As linhas deste observador implacável e sagaz ilustram a mecânica de todos os movimentos, mas também as suas mais mínimas e remotas repercussões musculares; daí a unidade definitiva da pintura” (tradução nossa).



Figura 15 – Degas, Edgar. Mulher com crisântemos. 1865. Óleo sobre tela, 73,7cm. x 92,7cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos.³⁸

Nesta tela, observamos algumas das características impressionistas que discutimos nessa seção. Vemos uma realidade atomizada porque a tela tem muitos detalhes: as flores, a mulher, a toalha, a jarra, o lenço, a parede, a janela, a cortina e as paisagens atrás da janela. Todos esses detalhes formam um todo que é o *stimmung*, a percepção do artista de uma realidade captada por ele e plasmada na tela, a realidade de uma senhora perto de um vaso em um cômodo visto a partir dos olhos de Degas. Notamos os mínimos detalhes do rosto da senhora, como afirma Fénéon (2001, p. 15-16). Ela está pensativa e olha para a sua esquerda, *para o nada*. As flores são de cores diferentes e são construídas com pinceladas curtas sem uma orientação principal. A iluminação varia em cada parte da tela, sendo que é mais forte na frente do quadro e da senhora. As sombras são da cor cinza até a negra em vários matizes. A paisagem ao fundo da janela mostra que estamos em uma cidade grande e movimentada porque há uma fábrica com uma chaminé, que espalha fumaça pelo espaço, além de casas ao redor desse estabelecimento.

³⁸ Disponível em:
[https://es.wikipedia.org/wiki/Mujer_con_crisantemos#/media/Archivo:Degas,_A_Woman_Seated_beside_a_Vase_of_Flowers_\(Madame_Paul_Valpin%C3%A7on\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Mujer_con_crisantemos#/media/Archivo:Degas,_A_Woman_Seated_beside_a_Vase_of_Flowers_(Madame_Paul_Valpin%C3%A7on).jpg). Acesso em: 08 set. 2023.

Shapiro (2002, p. 318) comenta que, a partir de meados da década de 1880, os membros mais destacados do Impressionismo pictórico deixam de se comunicar com mais frequência, e, por esse motivo, as exposições conjuntas cessam. O autor (2002, p. 319-320) observa que, no fim do século XIX, alguns pintores, romancistas e críticos de arte detectam que os impressionistas não estão mais mantendo a sua individualidade, nem a representação da humanidade real com os seus problemas sociais em suas telas, e opinam que se tornaram apenas retratistas de luzes naturais. Eis que emerge o Neoimpressionismo e Shapiro (2002, p. 318) elenca alguns de seus expoentes: Gauguin, Seurat e Signac. Por exemplo, Signac defende pinturas mais racionais, reflexivas, científicas e engajadas com os problemas sociais da época, pois, na visão dos neoimpressionistas, a atitude do pintor impressionista baseada na independência, alegria, força e confiança não é mais importante para um artista da década de 1890, na Europa. O momento europeu solicita artistas bem combativos em relação aos problemas da mudança de séculos e não somente apresentadores dessas mazelas. Aquela sociedade impressionada com as mudanças técnicas que surgem na Europa Ocidental no século XIX não existe mais. É uma sociedade que já se acostumou a essas mudanças e deseja discuti-las junto com as suas consequências.

Shapiro (2002, p. 320) cita um exemplo literário de contestação ao Impressionismo, que é a obra *Às avessas* (1987), de Huysmans, escrita em 1884. O protagonista Des Esseintes é um esteta que mantém as janelas fechadas do local no qual vive, porque não quer contato com o mundo exterior, visto que prefere a noite e a luz artificial, e propõe que a natureza não é necessária para os seres humanos. Nesse sentido, a sua predileção artística é por homens que enaltecem a fantasia como Gustave Moreau (1826-1898) e Odilon Redon (1840-1916). Des Esseintes é um homem que classifica os impressionistas como chatos e inumanos, visto que, para ele, esses não se importam com o mundo interior dos homens. Para Des Esseintes, os impressionistas são artistas superficiais porque, na sua opinião, se preocupam em retratar paisagens, e não os problemas que essas paisagens possam causar na mente dos homens, ou seja, agitações, nervosismos, estresse, entre outros problemas. Na opinião do protagonista, as criações da natureza não bastam para suprir as reais necessidades interiores humanas.

Apesar do fim do Impressionismo pictórico por volta de 1886, Shapiro (2002, p. 339) afirma que os valores estéticos desse movimento artístico continuaram sendo seguidos por artistas de outros movimentos pictóricos, como o Expressionismo, e apreciados por vários homens ao redor do mundo, além de compartilhar algumas características estéticas com o Impressionismo literário, que existe até nos dias atuais. Entre aqueles valores, Shapiro (2002, p. 340) destaca a predominância da pincelada como uma unidade de construção do todo, a

distinção da superfície como uma tecedura sobre a tela, a transformação pela qual toda tela impressionista pintada é experimentada tanto como uma imagem quanto como uma superfície pintada e o gosto pelo aleatório como um modo de composição em que as cores são harmonizadas. E conclui:

por suas descobertas e qualidades, e, acima de tudo, por seu conceito de arte como uma criação pessoal livre e expressiva submetida a requisitos impessoais de integridade e justeza estética, o impressionismo assentou uma parte essencial das fundações da pintura moderna (Shapiro, 2002, p. 342).

2.2 O IMPRESSIONISMO LITERÁRIO

2.2.1 Algumas características do impressionismo literário

Kronegger (1973, p. 23) afirma que o vocábulo *impressionismo* é usado, pela primeira vez, na literatura, por Ferdinand de Brunetière (1849-1906) em **Le roman naturaliste** (1910), escrito em 1879. Hauser (1969, p. 210) comenta que há um estilo pictórico na literatura impressionista quando, por exemplo, se escreve sobre impressões atmosféricas como a luz, a claridade cromática e o ar, ou quando se descrevem ambientes em seus pormenores; em outros termos, são concepções dinâmicas e atomizadas de mundo. É importante ressaltar que, geralmente, as obras literárias impressionistas possuem um episódio principal que, aparentemente, não é muito problematizado ou não se concentram demasiado no enredo. Assim como no Impressionismo pictórico, o literário pode ter como espaço principal as grandes cidades com seus habitantes³⁹, e, logo, na opinião de Hauser, esse movimento literário marca o ápice de estéticas contra o culto do estado natural proposto por Jean Jacques Rousseau: “*Es el fin de la pastoral, del entusiasmo romántico por la naturaleza y la fe en la identidad entre naturaleza y razón*”⁴⁰ (Hauser, 1969, p. 219). Hauser (1969, p. 262) propõe que, por detrás de toda obra impressionista, seja ela literária seja pictórica, há uma filosofia de um mundo latente de um artista, um mundo de seu subconsciente. O Impressionismo mostra que os seres humanos e o mundo se modificam constantemente por meio de acontecimentos novos, casuais e inesperados. Os homens mudam os seus estados de ânimo, sentimentos,

³⁹ Também temos algumas obras com características impressionistas cujo espaço está longe dos grandes centros urbanos como **Pescador de Islandia** (1998) de Pierre Loti (1850-1923), publicada em 1886. Nessa obra, muitas vezes, o mar é um dos espaços no qual se desenrola a trama.

⁴⁰ “É o fim da pastoral, do entusiasmo romântico pela natureza, e a fé na identidade entre natureza e razão” (tradução nossa).

pensamentos e impressões, visto que a realidade é sempre apreendida de maneiras diversas; nesse sentido, nenhuma verdade é eterna, e, portanto, inquestionável.

Kronegger (1973, p. 51) menciona que o Impressionismo literário se encontra mais em memórias, cadernos e diários. Esses gêneros literários permitem maior liberdade ao autor quanto à forma, ao conteúdo e à apresentação das personagens. Um exemplo é **Par les champs et par les grèves** (1900), escrita em 1847, do autor Gustave Flaubert (1821-1880). A obra consiste em um diário no qual o autor registra os seus sentimentos, as suas reflexões e as sensações decorrentes de uma viagem que ele fez com o escritor Maxime du Camp (1822-1894) pelo Oeste da França, por três meses, para buscar experiências que servissem de base literária para o seu trabalho de escritor. Flaubert se encanta com as cores das paisagens mutantes que vê, paisagens que mudam de acordo com a luz solar que lhes incide ao longo dos dias. Nessa obra flaubertiana, encontramos uma consciência humana como integrante dos *stimmungen* que vive, apreende e plasma em sua obra com liberdade, e notamos o registro lírico da satisfação que Flaubert tem pelo que observa e capta em sua mente. Shapiro afirma:

Par les champs et par les grèves é lido quase como uma série de telas pintadas por um impressionista, tão ricas são as suas percepções de cor, luz, atmosfera, contrastes sutis e do movimento na paisagem sempre em mutação (Shapiro, 2002, p. 287, itálicos do autor).

Kronegger (1973, p. 25-26) postula que a percepção impressionista da realidade por parte do artista muda a forma do romance na medida em que a descrição dos espaços utiliza a noção de movimentos de objetos e personagens; logo, as protagonistas observam a realidade a partir de vários ângulos. Como consequência da utilização de um estilo impressionista na escrita dos romances, esses se mostram como conjuntos de impressões, alusões, sugestões, experiências e sensações das personagens e dos narradores, que refletem os mundos *reais* apreendidos por eles de formas passivas, relativas, subjetivas e transitórias. Nada ou quase nada é idealmente criado na mente do artista; nesse sentido, os valores transcendentais e religiosos não são de suma importância em um romance impressionista, mas têm apenas um papel secundário. Kronegger (1973, p. 28) observa que os protagonistas desses romances podem ser anti-heróis que terminam se dissolvendo ou se autodestruindo.

Em uma obra impressionista, a alma das personagens se une com o mundo exterior formando um todo cheio de luzes, cores e sons. A luz envolve as personagens e os objetos, todo o espaço. É uma luz que provoca instabilidades, acaba com ordens e simetrias, mais sugere do que delinea corpos e objetos. Como nos quadros impressionistas, as personagens

são etéreas, se evanescem em uma atmosfera sem contornos definidos, em que alguns elementos são quase constantes: a chuva, a neblina, a água, o ar úmido, a névoa, o fogo, os rios e a fumaça. De acordo com Kronegger (1973, p. 47), essas características produzem efeitos musicais e harmonias, plasmados em um tempo e um espaço únicos, formando um ambiente sintetizado, no qual todos os elementos têm igual valor.

A autora (1973, p. 41) afirma que, em uma obra impressionista em prosa, não há separação entre quem narra e os objetos narrados, visto que, nessas obras, os atos de perceber, lembrar e narrar são descontínuos e simultâneos. Nessa linha de raciocínio, o autor impressionista pode desejar que o seu leitor vivencie também essa simultaneidade conforme afirma Joseph Conrad (1857-1924) em **The nigger of the “Narcissus”**: “- *My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see. That – and no more, and it is everything*” (Conrad, 2022, p. IX).⁴¹ Essas impressões vivenciadas pelos narradores, personagens e leitores podem suscitar a lembrança de impressões percebidas por eles em algum momento de suas trajetórias: “*Sense impression becomes an impression in the reflective consciousness, receding into the past and evoking other impressions*” (Kronegger, 1973, p. 41).⁴²

A autora (1973, p. 53) postula que as protagonistas de obras literárias impressionistas são vistas e comentadas, retratadas por outras personagens e pelo narrador na obra em que estão inseridas. Dessa forma, a visão desse último é diluída nas obras impressionistas de Gustave Flaubert, é dobrada nas impressionistas de Marcel Proust (1871-1922) e multiplicada nas impressionistas de Rainer Maria Rilke (1875-1926), só para citar alguns exemplos. Em **Stephen Crane and the narrative methods of Impressionism**, James Nagel (1978, p. 76) afirma que, na literatura impressionista, o ponto de vista pelo qual é escrita uma obra é muito importante. Em algumas ocasiões, há dois ou mais pontos de vista que podem se confrontar: é o procedimento literário que Nagel (1978, p. 77, 83) nomeia de paralaxe; e cita como exemplo de aparição desse procedimento literário no conto “*Death and the child*” (2022) de Stephen Crane (1871-1900), escrito em 1897.⁴³ Por conseguinte, quando em uma obra literária

⁴¹ “A minha tarefa, a qual estou tentando acessar, é pelo poder da palavra escrita, fazer você escutar, sentir – ou seja, antes de tudo, ver. Isso – e nada mais, é tudo” (tradução nossa).

⁴² “A impressão do sentido se torna uma impressão na consciência que reflete, dando vazão para o passado e evocando outras impressões” (tradução nossa).

⁴³ Em “**Death and the child**” – A key to the Crane canon, Paul D. Ott afirma sobre o protagonista do referido conto, que se chama Peza: “*Peza had been trying to impress ‘significant others’ in the course of his journey. Thus, the final shift in perspective, the ‘readjustment of sights’, involves both a change in the way Peza view the world and himself*” (Ott, 2022, p. 65-66, aspas do autor). “Peza esteve tentando imprimir outros significantes no curso da sua jornada. Dessa maneira, a forma final em perspectiva, o reajuste de visões, envolve também uma mudança na maneira pela qual Peza vê o mundo e ele mesmo” (tradução nossa).

impressionista há a paralaxe, observamos que o foco de visão pelo qual a obra é escrita é mutável, e em alguns momentos, esse foco pode ser exterior à mente de uma ou mais personagens, ou pode ser baseado no interior de uma ou mais personagens. Em definitiva, em obras literárias impressionistas nas quais há paralaxe, a questão da relatividade das ações e das impressões é fundamental. Sobre este tema, é pertinente comentar a obra **Conceptos viajeros en las humanidades** – Una guía de viajes (2002), na qual Mieke Bal (2002, p. 52-58) traz o conceito operativo de focalização na leitura literária analítica. Bal (2002, p. 57) propõe que o narrador é um ser literário que também se movimenta nas tramas. Logo, ele pode mudar o seu foco de observação ao longo delas: “*lo que se vuelve visible es el movimiento de la visión*” (Bal, 2002, p. 58).⁴⁴ Esse ser focalizador estabelece uma relação entre ele, o que ele focaliza e como ele focaliza, portanto, é uma relação tridimensional. O que ele focaliza pode ser uma personagem, um objeto e/ou uma situação. Nessa relação, alguns fatores são importantes: os culturais, os ideológicos, os psicológicos e os sociais do ser literário focalizador e das personagens que focaliza.

Como consequência, ao longo de uma obra literária impressionista, é possível notar algumas mudanças nas personagens, já que há muitos focos de visão; portanto, há vários retratos, várias faces de cada uma, enfim, várias paralaxes. Essas várias paralaxes estão reunidas entre si como uma *mise en abyme*: “*It means that the pattern of the whole is reflected or mirrored in certain of its parts*” (Kronegger, 1973, p. 59).⁴⁵ Consequentemente, Nagel (1978, p. 78-79) postula que pode se encontrar um narrador com perspectiva mutável ou não em obras impressionistas. A perspectiva mutável significa que um mesmo tipo de narrador troca o seu papel principal em alguns momentos ao longo da trama; logo, esse narrador apresenta formas e conteúdos diversos das realidades que vivencia. Nagel cita como exemplos obras de Stephen Crane: “*His few first-person works, however, reveal fascinating manipulations of perspective which bring them into greater conformity with Impressionistic concepts*” (Nagel, 1978, p. 78).⁴⁶ Em consequência, o texto impressionista tem personagens esféricas⁴⁷, e o leitor realiza uma leitura detetivesca para compreender o que lê.

⁴⁴ “o que fica aparente é o movimento da visão” (tradução nossa).

⁴⁵ “Isso significa que o padrão do todo é refletido ou espelhado nas suas partes” (tradução nossa).

⁴⁶ “No entanto, os seus poucos trabalhos em primeira pessoa revelam fascinantes manipulações de perspectiva, as quais fazem com que essas obras tenham grande conformidade com conceitos impressionistas” (tradução nossa).

⁴⁷ As personagens esféricas são complexas, pois apresentam muitas características de seus mundos interiores e comportamentos diferentes ao longo da trama nas quais estão inseridas. Assim que apresentam uma maior complexidade de interpretação que as personagens planas. Um exemplo de personagem esférica é *A moça da creche* do conto “O hortelão” (2019), de Menalton Braff (nascido em 1938). Ao começo da trama, ela aparece como meiga e amiga do avô de Moacir, um menino adotado por ele após a morte dos pais do garoto. Todos os dias, essa moça leva para a creche o menino e o traz de volta para a casa do parente dele.

Em algumas obras literárias impressionistas, se descrevem várias situações que envolvem os universos interiores das personagens; por exemplo, situações em que a obra deixa transparecer as personalidades e os estados psicológicos delas em várias situações que enfrentam. Na opinião de Shapiro (2002, p. 312), o romance com características impressionistas prima por apresentar percepções individuais das personagens, como elas são percebidas pelas outras personagens, como externalizam o seu mundo interior e o que e/ou quem influencia(m) as suas ações, porque a trama é só um pretexto para a apresentação delas com os seus mundos interiores e exteriores. Nesse sentido, Nagel (1978, p. 77) opina que, nessas obras impressionistas, temos a projeção da mente de uma ou mais personagens, uma ou mais qualificações que definem a realidade; que, portanto, será relativa, subjetiva, aproximativa e parcial. Kronegger (1973, p. 71) corrobora com Nagel porque afirma que os artistas impressionistas buscam uma beleza irregular em suas obras, com uma complexidade na forma. Já o conteúdo se restringe às impressões dos cinco sentidos do narrador e/ou das personagens, visto que a impressão se sobrepõe à ação.

Kronegger (1973, p. 74-80) relata mais algumas características impressionistas comuns a várias obras literárias. Por exemplo, os autores impressionistas podem usar as palavras de diversas maneiras musicais para que surjam imagens que delas decorram. A luz na pintura, toda a gama de tons na música e a forma narrativa na literatura são os pilares de uma obra impressionista. Também são imprescindíveis as dinâmicas, as articulações e os ritmos das frases. Muitas vezes, não há transições entre frases nem entre parágrafos, e há muitos verbos na voz passiva. Existem exuberâncias de gerúndios que indicam simultaneidades de impressões, adjetivos de sons fluidos, do presente contínuo, o que indica imediatismo, e do pretérito imperfeito. Esse uso do imperfeito transmite intermitência, movimento contínuo, que vai além de um espaço e um tempo específicos; ou seja, a arte impressionista capta um momento que vale por muitos. Também o uso de várias vírgulas entre poucas palavras em uma obra literária pode denotar uma característica impressionista, que se assemelha às várias pinceladas que se encontram em uma pintura impressionista. Há uma proliferação de verbos auxiliares, pronomes pessoais, artigos indefinidos, adjetivos substantivados, ordens sintáticas invertidas e muitas frases em estilo indireto livre. Nos romances com características impressionistas, Shapiro (2002, p. 312) também aponta algumas constantes: há muitas orações breves, com matiz emotivo, sem muitos verbos e sem muitas conjunções, com muitos

Entretanto, ao longo da trama, percebe-se que essa atitude é feita para que ela conheça a rotina da casa e prepare o seu plano. No final do conto, ela rapta o menino e ainda diz para o avô que, a partir daquele momento, o pequeno era posse dela. O avô fica sem reação nenhuma e sozinho na vida.

substantivos, há poucos verbos de ação, existem muitos discursos internalizados com correntes de pensamentos e com impressões das personagens sobre as paisagens que vivenciam.

Em uma obra literária impressionista, as frases podem começar com qualquer palavra ou podem ser interrompidas sem um final formal, ou seja, sem o complemento verbal usualmente esperado. Nesse sentido, encontramos relação com o dispositivo retórico *hysteron proteron*, no qual, em uma frase, a ideia central é deixada por último, como se fosse um hipérbato, que é uma figura sintática ou de construção. O *hysteron proteron* pode ser encontrado nessa frase da última didascália da segunda cena de “La hija del capitán” (1990) de Valle-Inclán, escrita em 1927: “*En el marco de la ventana vestida de luna, sobre el fondo estrellado de la noche, aparece el Golfante del Organillo*” (Valle-Inclán, 1990, p. 256).⁴⁸ Verificamos a elipse, que é uma figura sintática na qual há uma supressão de determinada palavra em uma frase que não foi citada antes, porém, que pode ser facilmente identificada pelo contexto. Notamos um exemplo de elipse nessa frase da primeira didascália da sétima cena de “Las galas del difunto” (1990) de Valle-Inclán, escrita em 1926, na qual há a supressão do verbo *está*: “*Juanito Ventolera, con un esguince en la puerta*” (Valle-Inclán, 1990, p. 95).⁴⁹ Vemos a hipálage, que é uma figura semântica que consiste em se atribuir a uma palavra o que pertence a outra da mesma frase. Observamos a hipálage nessa frase da primeira didascália da nona cena de “Los cuernos de Don Friolera” (1990) de Valle-Inclán, publicada em 1921: “*Bajo la luz verdosa del emparrado, medita la sombra de Don Friolera*” (Valle-Inclán, 1990, p. 192).⁵⁰ Notamos a metonímia, que é uma figura semântica na qual o autor substitui o sentido de um termo por outro que com ele mantém uma relação constante e lógica, como a parte no lugar do todo, o gênero no lugar da espécie, o nome próprio no lugar do comum, o singular no lugar do plural e a marca no lugar do produto. Nesse exemplo de metonímia, presente na primeira didascália do prólogo de “Los cuernos de Don Friolera” (1990), Valle-Inclán substitui pessoas por cabeças, ou seja, relaciona uma parte pelo todo: “*Boinas azules, vasto entrecejo, gozo contemplativo casi infantil y casi austero, todo acude a decir que aquellas cabezas son vascongadas*” (Valle-Inclán, 1990, p. 111).⁵¹ Aparece a onomatopeia, uma figura sonora que se caracteriza por um conjunto de fonemas em uma mesma frase para imitar sons ou ruídos. Há um exemplo de onomatopeia em uma frase da

⁴⁸ “No batente da janela vestida de lua, sobre o fundo estrelado da noite, aparece o Descarado do Pianinho” (tradução nossa).

⁴⁹ “Juanito Ventolera, com movimento cambaleante na porta” (tradução nossa).

⁵⁰ “Debaixo da luz verde da parreira, medita a sombra de Dom Friolera” (tradução nossa).

⁵¹ “Boinas azuis, vasto espaço entre as sobranceiras, gozo contemplativo quase infantil e quase austero, tudo indica que aquelas cabeças são vascas” (tradução nossa).

primeira didascália da terceira cena de “La hija del capitán” (1990): “*El glogloteo de un odre que se vierte*” (Valle-Inclán, 1990, p. 257).⁵² Finalmente, apontamos a paralepse, que é uma figura retórica que tem como estratégia discursiva enfatizar um aspecto da trama parecendo ignorá-lo. Em “Las galas del difunto” (1990), vemos um exemplo de paralepse. A segunda didascália da quarta cena enaltece a roupa elegante do soldado, mas, ao enaltecê-la, está enfatizando que ele é pobre, mau caráter e se veste com roupas velhas, e usa aquela roupa só para impressionar uma prostituta, principalmente pelo emprego da palavra *transfigurado*: “*Aparece Juanillo Ventolera, transfigurado con las galas del difunto. Camisa planchada, terno nuevo, botas nuevas con canto de grillos. Ninguna cobertura en la cabeza. Bajo la luna, tiene un halo verdoso.*” (Valle-Inclán, 1990, p. 75).⁵³ Shapiro sintetiza todas essas múltiplas características linguísticas, estilísticas e discursivas impressionistas:

O impressionismo foi um estágio de uma evolução geral de liberação visual, intelectual e histórica que estava em processo desde o século XVIII. O impressionismo preparou o terreno para o caráter geral da pincelada moderna, mas também oferece indícios de feitos similares na literatura moderna (Shapiro, 2002, p. 316).

2.2.2 Os impressionismos literários

Em “O conceito de impressionismo literário”, Franco Baptista Sandanello propõe (2017, p. 14-17) três vias de interpretação do Impressionismo literário. A primeira é chamada *negativista*, porque opina (2017, p. 14) que não existe uma variedade de técnicas literárias que adapte o Impressionismo pictórico à obra literária. Nessa via, encontramos autores como Alfredo Bosi (1969), Peter Bürger (2017), Michel Décaudin (1960) e Bernard Vouilloux (2012a; 2012b).

Por outro lado, Sandanello (2017, p. 16-17) aponta duas vias que defendem a existência de um Impressionismo literário. Uma delas propõe que o Impressionismo literário é uma transposição do Impressionismo pictórico à literatura, e interpreta características estilísticas da poesia e da prosa, além de semelhanças conceituais entre a literatura e a pintura. Adicionaríamos as ideias de Sandanello nessa via, que ela se refere mais a aspectos históricos e fenomenológicos, visto que se centra mais a partir de estimuladores externos, das paisagens que as personagens e os narradores observam. Sandanello (2017, p. 16) nomeia essa via de

⁵² “O glogloteo de um cantil que se vira” (tradução nossa).

⁵³ “Aparece Juanillo Ventolera, transfigurado com as roupas de gala do morto. Camisa passada, terno novo, botas novas com canto de grilos. Não usa nada na cabeça. Estando debaixo da lua, ele tem uma auréola verde” (tradução nossa).

comparatista e alguns de seus principais pesquisadores são: Paul Bourget (1905), Brunetière (1910), Enzo Caramaschi (1985), Jacques Dubois (1963), Helmut Hatzfeld (2021), Hauser (1969), Addison Hibbard e Horst Frenz (1954), Kronegger (1973), André Lamandé (1925), Ruth Moser (1952), John Peters (2007) e Marianna Torgovnick (2014).

Por fim, a outra via, que Sandanello (2017, p. 17) nomeia de *narrativista*, considera o Impressionismo literário como uma expressão artística autônoma. Nessa via, um conceito teórico importante é o de *delayed decoding*. Segundo Watt (1979, p. 179), esse conceito se refere a um desnível temporal entre a percepção do fenômeno por uma personagem e/ou pelo narrador e, depois, pelo leitor, e o reconhecimento cognitivo de ambos dessa percepção. Nagel (1978, p. 78) postula que o mecanismo literário do *delayed decoding* coloca uma personagem e/ou um narrador e um leitor em uma posição epistemológica igual. Watt (1979, p. 176) propõe que a obra **No coração das trevas** (2018), publicada em 1899, de Joseph Conrad, é um exemplo que apresenta esse mecanismo literário. Somaríamos às ideias de Sandanello sobre essa via, que, diferentemente da anterior, é mais psicológica e linguística, pois se centra mais nos mundos interiores das personagens influenciadas por certos mundos exteriores que vivenciam e que são reproduzidos por elas e/ou pelos narradores. Em outras palavras, podemos supor que, na via anterior, a primazia se centra no mundo externo e, nessa via, no mundo interno das personagens e dos narradores. Alguns dos principais expoentes de pesquisa dessa via são: Nancy Armstrong (1977), Paul Armstrong (1983), Todd Bender (1997), Ford Madox Hueffer (1914; 1992), James Nagel (1978); Peter Stowell (1980) e Ian Watt (1979). Por conseguinte, defendemos que essa sistematização de Sandanello tenta organizar o pensamento acadêmico impressionista, o qual discutimos nesse primeiro capítulo. Também, postulamos que essa sistematização lança bases seguras para a análise literária de obras impressionistas.

Em síntese, nesse primeiro capítulo, trabalhamos a questão do Impressionismo por vários ângulos de discussão. No próximo capítulo, na primeira seção, apresentaremos os dramas valle-inclanianos. Na segunda seção, discutiremos sobre as principais características dos esperpentos valle-inclanianos. Na terceira seção, mostraremos uma visão panorâmica, teórica e crítica sobre as didascálias esperpênticas valle-inclanianas e a questão da presença de aspectos impressionistas nelas. Apoiaremos a nossa discussão com premissas de alguns dos principais autores da fortuna teórica e crítica sobre esses dois temas. Como essa fortuna apresenta lacunas, na quarta seção do próximo capítulo, apresentaremos uma visão própria, panorâmica e complementar à da terceira seção com a finalidade de trazer mais subsídios para a discussão que estamos promovendo em nossa tese e para futuras pesquisas nessa seara.

3 RELAÇÕES ENTRE OS ESPERPENTOS VALLE-INCLANIANOS E OS IMPRESSIONISMOS PICTÓRICO E LITERÁRIO

*MAX.- Mi estética actual es transformar con matemática de espejo
cóncavo las normas clásicas
(Valle-Inclán, 2001, p. 174)⁵⁴*

3.1 OS DRAMAS VALLE-INCLANIANOS

Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) escreveu mais de cem obras em prosa, entre elas, **Sonata de otoño** (2006), **Sonata de estío** (2006), **Sonata de primavera** (2006) e **Sonata de invierno** (2006), nas quais encontramos as aventuras e os amores da personagem Marqués de Bradomín. Também merece atenção a sua obra **La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales** (1974), na qual Valle-Inclán discute literatura e filosofia. A sua produção em poesia é pequena e se resume à trilogia **Claves líricas** (1964), com as obras **Aromas de leyenda** (1907), **El pasajero** (1920) e **La pipa de Kif** (1919). Nessa trilogia, Valle-Inclán mostra uma grande habilidade na versificação e na rima. Evoca a Galícia natal, antecipa aspectos da estética esperpêntica, e trata do ser humano e de como esse vê o mundo em que vive. Escreveu muitas obras de teatro, cujo ápice são os esperpentos.

Como Valle-Inclán escreveu muitas obras dramáticas, e como esta é a parte principal de sua poética, vamos nos concentrar na análise de seu teatro. Em **The theatre of Valle-Inclán**, John Lyon corrobora a nossa ideia: “*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*” (Lyon, 1983, p. 151).⁵⁵ Em **Valle-Inclán - Anatomía de un teatro problemático**, Summer Greenfield também endossa o nosso pressuposto quando compara o trabalho valle-inclaniano no teatro e nos outros gêneros literários: “*Muestra mayor constancia a lo largo de su trayectoria literaria*” (Greenfield, 1990, p. 15-16).⁵⁶

Lyon (1983, p. 1-9) comenta que a teoria dramática de nosso autor de pesquisa é escrita pelo próprio, e está espalhada por obras literárias dele, jornais, entrevistas feitas com

⁵⁴ “MAX.- A minha estética atual é transformar com matemática de espelho côncavo as normas clássicas” (tradução nossa).

⁵⁵ “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” (tradução nossa).

⁵⁶ “Mostra maior constância ao longo de sua trajetória literária” (tradução nossa).

ele e entre seus pensamentos, como em **La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales** (1974). 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 autores da época são incompetentes e pensa que o público daquele período não tem bom gosto. Logo, está convicto de que o seu teatro não é para aquele momento, e sim para o futuro.

Para Lyon (1983, p. 1-9), o referido autor espanhol começa a escrever obras dramáticas inspirado no Naturalismo⁵⁷ de Benito Pérez Galdós (1843-1920), 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. Lyon defende uma harmonia de impacto emocional, na qual o movimento, a cor e o tom estão fundidos no teatro valle-inclaniano. Segundo Lyon, os dramas valle-inclanianos são construídos por meio de uma sucessão de imagens visuais encadeadas em uma sequência narrativa, porém cada imagem é uma unidade dramática com situações próprias oriundas somente dela mesma. Veremos como essa descrição lyoniana estará presente na análise das didascálias valle-inclanianas com aspectos impressionistas. 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: “*La suprema belleza de las palabras sólo se revela perdido el significado con que nacen, en el goce de su esencia musical, cuando la voz humana, por virtud del tono, vuelve a infundirles toda su ideología*” (Valle-Inclán, 1974, p. 60).⁵⁸ Por conseguinte, 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. Lyon (1983, p. 1-9) afirma que os dramas valle-inclanianos apresentam uma nova configuração do trágico com o cômico sobre temas do mundo real, além de misturar o horroroso com o burlesco, tendo como resultante uma tensão dramática.

⁵⁷ O Naturalismo foi um movimento literário que, na Espanha, ocorreu no fim do século XIX. Entre os principais autores naturalistas espanhóis, citamos: Leopoldo Alas Clarín (1852-1901), José Echegaray (1832-1916), Benito Pérez Galdós e Juan Valera (1824-1905).

⁵⁸ “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” (tradução nossa).

Ainda sobre essa poética dramática valle-inclaniana, é importante analisar ideias presentes em **Historia del teatro español siglo XX**, obra na qual Francisco Ruiz Ramón defende que essa poética é a mais radical e absoluta originalidade no teatro espanhol do século passado: “Desde *La Celestina*⁵⁹ y el teatro del Siglo de Oro⁶⁰ no había vuelto a darse en España una creación teatral de tan poderosa fuerza ni de tan sustantiva novedad en forma y significado” (Ruiz Ramón, 1975, p. 93).⁶¹ O autor (1975, p. 93) sustenta que o teatro valle-inclaniano é a semente do teatro literário espanhol atual, a sua invenção. Ruiz Ramón (1975, p. 94) opina que Valle-Inclán propõe algumas vias entrecruzadas e paralelas de invenção teatral que desembocaram nos Esperpentos. A poética dramática valle-inclaniana é composta das seguintes obras:

1899 – **Cenizas**;

1903 – **Tragedia de ensueño e Comedia de ensueño**;

1906 – **Memorias del Marqués de Bradomín**;

1907 – **Águila de blasón e Romance de lobos**;

1909 – **Farsa infantil de la cabeza del dragón e Cuento de abril**;

1911 – **Voces de gesta**;

1912 – **La Marquesa Rosalinda**;

1920 – **Farsa italiana de la enamorada del rey, Farsa y licencia de la reina castiza, Divinas palabras e Luces de bohemia**;

1921 – **Los cuernos de Don Friolera**;

1922 – **Cara de plata e ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?**;

1924 – **La rosa de papel e La cabeza del Bautista**;

1926 – **Ligazón e Las galas del difunto**; e

1927 – **Sacrilegio e La hija del capitán**.

⁵⁹ **La Celestina** (2005) é uma obra atribuída a Fernando de Rojas, escrita em 1499, pois não se tem uma certeza absoluta. Tem como subtítulo *Tragicomedia de Calixto e Melibea*. Em linhas gerais, trata-se do amor entre essas duas personagens e de como La Celestina, uma senhora que faz *trabalhos* amorosos, tenta unir os dois jovens a pedido de Calixto.

⁶⁰ O Teatro do Século de Ouro é o melhor teatro produzido por autores espanhóis junto com as peças de Valle-Inclán. Esse teatro ocorre especialmente no século XVII espanhol, no Barroco Espanhol. Alguns de seus principais autores e dramas são: **Soledades** (2005) de Luis de Góngora y Argote, escrita em 1613, **Fuente Ovejuna** (2006) de Félix Lope de Vega, de mesmo ano que a anterior, **Vida del buscón llamado Don Pablos** (2006) de Francisco de Quevedo, finalizada em 1604, e **La vida es sueño** (2006) de Pedro Calderón de la Barca, terminada em 1636.

⁶¹ “Desde **La Celestina** e o Teatro do Século de Ouro, não tinha voltado a acontecer na Espanha uma criação teatral de tão poderosa força nem de tão substantiva novidade na forma e no significado” (tradução nossa).

Temos o conjunto de obras dramáticas valle-inclanianas que Ruiz Ramón nomeia de *Primeiras obras*. A primeira obra dramática valle-inclaniana é **Cenizas** (1906), escrita em 1899. As segunda e terceira obras são “Tragedia de ensueño” (2017) e “Comedia de ensueño” (2017), publicadas em 1903. A quarta obra é **Memorias del Marqués de Bradomín** (2006), terminada em 1906. De acordo com Ruiz Ramón (1975, p. 97), nessa obra, Valle-Inclán começa a colocar muitos lugares de ação e se percebe a presença de um coro de mendigos. Essas duas características estarão nas obras do Ciclo Mítico Valle-Inclaniano. Em seguida, em 1909, Valle-Inclán publica **Cuento de abril**: escenas rimadas de una manera extravagante (1960). Por último, dentro desse escopo das primeiras obras, em 1911, Valle-Inclán publica **Voces de gesta**: tragedia pastoril (1960). Na opinião de Ruiz Ramón (1975, p. 97-98), a principal característica da poética dramática valle-inclaniana dessas primeiras obras é um esteticismo gratuito antirrealista. Entretanto, esse esteticismo é convencional e intranscendente; logo, é um esteticismo que não permite uma progressão intelectual de seu autor. Valle-Inclán opta por dois caminhos principais para resolver esse problema: a volta aos mitos e a volta à farsa, o que lhe permite um teatro livre e transcendente.

Ruiz Ramón (1975, p. 95) adverte que a volta aos mitos é a volta às origens do homem com as suas idiossincrasias e a volta às origens do mundo. Essa volta aos mitos é o Ciclo Mítico, que tem como espaço originário idealizado a Galícia natal de Valle-Inclán. No Ciclo Mítico, Valle-Inclán usa as formas de vida, a estrutura social, a paisagem e os cidadãos galegos para formar imagens de ser humano e de mundo próprias. Essas imagens, como as da classe camponesa, as das formas de religiosidade, as das relações feudais, são mitificadas pelo autor. Ruiz Ramón (1975, p. 95) sustenta que, nessa visão de mundo arcaico valle-inclaniano, a morte, o sexo, o mal, a irracionalidade e a animalidade humanas são forças primárias livres de qualquer jugo. No Ciclo Mítico, encontramos as **Comedias bárbaras** (2000), uma trilogia composta por: “Águila de blasón”, “Romance de lobos” e “Cara de plata”. Temos também **El embrujado** – tragedia de tierras de Salnés (2017b) e **Divinas palabras** – tragicomedia de aldea (2011).

A volta à farsa é o Ciclo da Farsa e tem como espaço originário idealizado o século XVIII espanhol. Valle-Inclán transforma as suas personagens e os valores que carregam em puros fantoches, no qual o caráter grotesco impera. Essa deformação e esse caráter grotesco são as sementes que serão aprimoradas nos esperpentos. Nesse ciclo, temos **Farsa infantil de la cabeza del dragón** (1990), **La Marquesa Rosalinda**: farsa sentimental y grotesca (1961), **Farsa italiana de la enamorada del rey** (1990) e **Farsa y licencia de la reina castiza** (2017a).

Encontramos outras obras dramáticas valle-inclanianas contemporâneas aos esperpentos. São quatro peças que, junto com “El embrujado”, formam a obra **Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte** (1968b). São dois autos para siluetas: “Ligazón” e “Sacrilégio”. Também, temos dois melodramas para marionetes: “La rosa de papel” e “La cabeza del Bautista”. O espaço cênico das quatro peças é o do Ciclo Mítico, com as forças cósmicas destruidoras e irracionais, especialmente a morte, a luxúria e a avareza, que acabam afetando a vida das personagens. Por outro lado, essas são marionetes do Ciclo da Farsa, construídas com a técnica deformante esperpêntica. Com essas quatro obras, Valle-Inclán transmite o trágico e o absurdo da condição humana. Por fim, em 1920, Valle-Inclán condensa esses dois ciclos e propõe uma desmitificação da Espanha de começo do século XX com o Ciclo Esperpêntico.

3.2 OS ESPERPENTOS VALLE-INCLANIANOS

Ainda que o vocábulo *esperpento* tenha se consagrado nas artes com as obras de Valle-Inclán, esse gênero artístico não é exclusivo desse autor espanhol. O próprio Valle-Inclán escreve a seguinte frase do protagonista Max Estrella, na décima segunda cena do seu esperpento **Luces de bohemia**, publicado em 1920: “MAX.- El esperpentismo lo ha inventado Goya” (Valle-Inclán, 2001, p. 172).⁶² Por outro lado, os esperpentos valle-inclanianos são um gênero literário, de acordo com Rodolfo Cardona e Anthony Zahareas em **Visión del esperpento – Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán**: “El primer esperpento *Luces de bohemia*, publicado en entregas en la revista España de 1920 y reelaborado en forma de libro en 1924, introduce un nuevo género teatral y literario” (Cardona; Zahareas, 1987, p. 23).⁶³ No prólogo de “Los cuernos de Don Friolera” (1990), terminado em 1921, discutem-se as três maneiras com as quais Valle-Inclán defende ser a relação do autor com as suas personagens. Quando o autor está de joelhos perante elas, ele se diminui e elas crescem literariamente, tornando-se heroínas. As personagens tornam-se as protagonistas das tramas, as quais são sempre lembradas pelo nome daquelas, é como se elas se tornassem um sub-título das obras. Um exemplo dado nesse esperpento pela personagem Don Estrafalario são as personagens homéricas. Na segunda maneira, o autor e as suas

⁶² “MAX.- O Esperpentismo foi inventado por Goya” (tradução nossa). Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) é um dos maiores pintores espanhóis e mundiais de todos os tempos. Possui várias estéticas, entre elas, o esperpento, estética essa com quadros que levam à reflexão das mazelas do tempo no qual viveu.

⁶³ “O primeiro esperpento *Luces de bohemia*, publicado por entregas na revista *España*, em 1920 e reelaborado em forma de livro, em 1924, introduz um novo gênero teatral e literário” (tradução nossa).

criaturas estão frente a frente e, portanto, têm o mesmo valor literário. Um exemplo dado por Don Estrafalario são as personagens de William Shakespeare (1564-1616). Na terceira maneira, que é a adotada por Valle-Inclán, o autor está como flutuando no ar e vê a todos com desdém e ironia, como um deus literário. As suas personagens são marionetes que ele manipula como quiser. Don Estrafalario cita como exemplo dessa terceira maneira o teatro de marionetes presente no prólogo de “Los cuernos de Don Friolera”: “DON ESTRAFALARIO.- En tanto ese Bululú⁶⁴, ni un solo momento deja de considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica” (Valle-Inclán, 1990, p. 123).⁶⁵ Na opinião de Cardona e Zahareas (1987, p. 25), nessa perspectiva, o autor não se envolve emocionalmente com as suas personagens, pois ele é para elas um morto vendo os vivos do além, vê toda a humanidade de maneira objetiva, sem comover-se com as suas penas.

Cardona e Zahareas (1987, p. 27) defendem que a forma esperpêntica é uma fronteira indecisa entre a tragédia e o grotesco. Quanto ao conteúdo esperpêntico, os autores (1987, p. 28) opinam que são acontecimentos históricos espanhóis de 1898 a 1930. Cardona e Zahareas resumem essas ideias: “si ha de adquirir valor y profundidad, lo grotesco debe también tener raíces profundas no sólo en conceptos metafísicos y existenciales, sino asimismo en el terreno histórico de la experiencia cotidiana y de la circunstancia nacional” (Cardona; Zahareas, 1987, p. 28).⁶⁶ Nos esperpentos valle-inclanianos, há três contrastes principais. O primeiro é o contraste da tragédia clássica com a da tragédia moderna. O segundo é o contraste do herói clássico com a falta de um herói moderno. O terceiro é o contraste da Espanha como uma ex-metrópole colonial, o mito de uma superpotência e da Espanha como uma deformação grotesca europeia, um país sempre atrasado em relação aos outros países europeus. Cardona e Zahareas (1987, p. 31) sustentam que os esperpentos valle-inclanianos são tragicomédias humanas, farsas grotescas satíricas de marionetes com uma montagem fragmentada. É a dualidade do tom irônico, desinteressado e distante com o tom histórico, interessado e próximo.

⁶⁴ El Bululú é uma personagem do teatro do Compadre Fidel que incita El Fantoche a matar a sua namorada, porque possivelmente o trai com Pedro Mal-casado. El Bululú revela que é o próprio Compadre Fidel, é a voz do autor na obra: “VOZ DE FANTOCHE.- ¡Mentira!/ EL BULULÚ.- No miente el Ciego Fidel” (Valle-Inclán, 1990, p. 115). “VOZ DE FANTOCHE.- Mentira!/ O BULULÚ.- Não mente o Cego Fidel” (tradução nossa).

⁶⁵ “Dom Estrafalario.- Por outro lado, esse Bululú, nem por um momento, deixa de se considerar superior, por natureza, aos bonecos de seu teatro. Tem uma dignidade divina” (tradução nossa).

⁶⁶ “se há de adquirir valor e profundidade, o grotesco deve também ter raízes profundas não só em conceitos metafísicos e existenciais, senão também no terreno histórico da experiência quotidiana e da circunstância nacional” (tradução nossa).

Valle-Inclán usa a metáfora do espelho proposta por Platão em **A república** (2016), a qual defende que o espelho capta a aparência de tudo, e o artista cria literariamente essa aparência. Em **Luces de bohemia**, a personagem Max Estrella propõe captar a realidade absurda e deformante espanhola por um espelho côncavo que, nesse caso, não deforma a realidade, só a reflete: “MAX.- 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.” (Valle-Inclán, 2001, p. 174).⁶⁷ É uma matemática deformante perfeita tanto da realidade como da literatura, pois os esperpentos literaturizam a História Espanhola.

Nos esperpentos valle-inclanianos, trata-se de um realismo histórico de estilo grotesco. Cardona e Zahareas (1987, p. 43) postulam que se passa de um grotesco histórico a um grotesco fictício. O grotesco se aproxima do tragicômico e do absurdo. O grotesco possui duas principais características. A primeira é a fusão de formas humanas e animais. A segunda é a combinação da realidade com o pesadelo e, portanto, o grotesco provoca o horror, a perplexidade e a risada no leitor. No grotesco, percebem-se aspectos de fusão, flutuação, desintegração de ideias, objetos e corpos. O aspecto tragicômico suscita a banalidade com o desespero, a consternação com a risada, e a diversão com o horror. Para Cardona e Zahareas (1987, p. 49), as figuras por excelência do grotesco são as marionetes, que são criaturas desumanizadas e mecânicas, embora lembrem figuras humanas. As marionetes produzem uma perda da tradicional noção do que é o mundo; as normas são distorcidas, assim como as personalidades.

Essas são as principais características esperpênticas valle-inclanianas; entretanto, há várias outras porque essas obras são muito complexas quanto à forma e ao conteúdo, e, também, há uma bibliografia vastíssima a esse respeito. Essa é apenas uma introdução às nossas obras-foco, visto que os objetos literários que nos interessam são as didascálias dessas obras, muito menos pesquisadas que os diálogos dramáticos presentes nelas.

3.3 AS DIDASCÁLIAS ESPERPÊNTICAS VALLE-INCLANIANAS E ALGUMAS SIMILARIDADES ENTRE ELAS E OS IMPRESSIONISMOS PICTÓRICO E LITERÁRIO

Em nossas vastas pesquisas bibliográficas nas fortunas teóricas e críticas sobre os esperpentos valle-inclanianos, destacamos três autores: José Ángel Fernández Roca em “Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual” (2022), Catalina Míguez Vilas na tese de

⁶⁷ “MAX.- A deformação deixa de sê-lo quando está sujeita a uma matemática perfeita. A minha estética atual é transformar com matemática de espelho côncavo as normas clássicas” (tradução nossa).

doutoramento **Las acotaciones en la obra dramática en prosa de Valle-Inclán (1899-1927)** (2001) e Jordi Sánchez com “A propósito de las acotaciones de Valle-Inclán en *Luces de bohemia*: un estudio esquematizado de los aguafuertes narrativos” (1999). Esses seriam os únicos autores que discutem explicitamente os aspectos impressionistas nas didascálias daquelas obras. Como consequência, traçaremos um panorama geral, teórico e crítico dos principais aspectos das didascálias esperpênticas valle-inclanianas baseando-nos naqueles três autores. Também esboçaremos paralelos entre esses aspectos e outros análogos presentes em obras literárias e pictóricas impressionistas.

Se pensamos nas didascálias dos esperpentos valle-inclanianos, verificamos que há noventa e quatro em **Luces de bohemia** (2001), setenta em “Los cuernos de Don Friolera” (1990), trinta e seis, tanto em “Las galas del difunto” (1990) como em “La hija del capitán” (1990) e três em “¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?” (1989). Embora haja divergências entre os teóricos que pesquisam as obras esperpênticas valle-inclanianas sobre quais teriam essa *classificação*, adotamos o critério do próprio Valle-Inclán, que considera esperpentos só quatro obras suas. Esse último esperpento é colocado por alguns pesquisadores junto com as três obras anteriores em algumas edições da trilogia **Martes de carnaval** (1990a) porque a consideram como esperpento. Constatamos que cada cena de cada esperpento pode possuir entre duas e onze didascálias, e essas apresentam vários aspectos. Segundo Míguez Vilas (2001, p. 345), nos esperpentos valle-inclanianos, quase sempre, há uma didascália de grande extensão que abre as cenas, na qual existe uma cronologia de ações das personagens em determinados espaços e uma descrição delas por meio de aspectos relacionados aos cinco sentidos. Também ela (2001, p. 348) sinaliza que, nessas didascálias de grande extensão, pode se observar um falante dramático que descreve aspectos do mundo interior das personagens. Míguez Vilas (2001, p. 374) adota a expressão falante dramático, que designa o ser literário que usa a sua voz dramática nas didascálias para descrever lugares, tempos e personagens, e escrever sobre ações e impressões dele e delas nesses e sobre esses lugares e tempos. Em definitivo, nessa tese, escolhemos usar a expressão falante dramático em consonância com o pensamento de Míguez Vilas (2001, p. 374). Para melhor compreendermos Vilas, citamos como exemplo de didascália de grande extensão com esses aspectos a primeira do prólogo de “Los cuernos de Don Friolera”:

Las ferias de Santiago el Verde en la raya portuguesa. El corral de una posada, con entrar y salir de gentes, platos, ofertas y picaresco. En el arambol del corredor, dos figuras asomadas: 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 mínima y dulce de lego franciscano, es Don Manolito el Pintor: Su compañero, un espectro de antiparras y barbas, es el clérigo herege 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 (Valle-Inclán, 1990, p. 111).*⁶⁸

Nessa didascália, percebemos uma cronologia de ações passadas com respeito a Don Manolito e a Don Estrafalario. Don Manolito nasceu no País Vasco, que é uma comunidade autônoma espanhola, e é um leigo franciscano. Don Estrafalario também nasceu naquela região e foi um religioso que abandonou a sua profissão. Inclusive, o falante dramático (Míguez Vilas, 2001, p. 374) classifica-o de herege, talvez de forma irônica, visto que, nesse esperpento, encontramos muitas críticas desse falante à Igreja Católica Espanhola, que, de uma certa maneira, postulamos como críticas do próprio autor.⁶⁹ Nessa didascália, há uma citação da cronologia de ações presentes dessas duas personagens em lugares diferentes, pois elas viajam pela Espanha para conhecê-la. Observamos que é uma citação e não uma cronologia propriamente dita, visto que ela não é detalhada. Uma cronologia de ações presentes é a movimentação das pessoas nas feiras e a contemplação delas pelos dois homens. Uma outra ação está relacionada com o mundo interior desses dois senhores, que idealizam um livro de desenhos e comentários, provavelmente baseado nessa grande viagem que realizam pelo país. Em relação à descrição baseada nos cinco sentidos do falante dramático (Míguez Vilas, 2001, p. 374), notamos a visão dele na representação do espaço e a sua observação auditiva da fala das pessoas nas feiras, porque fazem ofertas e tratos, e dissimulam nas conversas entre si; além da descrição física dos dois amigos.

Sánchez (1999, p. 312) também comenta sobre essas didascálias esperpênticas valle-inclanianas de grande extensão. Ele (1999, p. 312) postula que, nessas didascálias, a

⁶⁸ “As feiras de Santiago, o Verde na raia portuguesa. O pátio de uma pousada, com um entrar e sair de pessoas, tratativas, ofertas e dissimulações. No anteparo do corredor, duas figuras em destaque: Boinas azuis, vasto espaço entre as sobranceiras, gozo contemplativo quase infantil e quase austero, tudo indica que aquelas cabeças são vascas. E assim é o certo. O velho barbeado, 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 abandonou 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” (tradução nossa).

⁶⁹ Em uma das várias entrevistas que concedeu durante a sua vida, Valle-Inclán comenta que escrevia obras teatrais para serem lidas e não encenificadas: “Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante. Las he publicado siempre con acotaciones que bastasen a explicarlas por la lectura, sin intervención de histriones.” (Valle-Inclán *apud* Dougherty, 1982, p. 164). “Mas não me preocupo que as obras possam ser ou não representadas mais adiante. Sempre as publiquei com observações que bastassem para explicá-las só pela leitura, sem intervenção de autores teatrais” (tradução nossa).

representação de um espaço começa com um enfoque espacial geral, passa-se a um primeiro plano e, após, a um enfoque espacial mais detalhado de uma movimentação singular de uma personagem, podendo retornar ao enfoque geral no final da didascália. Tanto Fernández Roca (2022, p. 208) como Sánchez (1999, p. 312) atribuem essas mudanças de enfoque espacial dentro de uma mesma didascália como influência do cinema. Contudo, constatamos o fato da existência dessas mudanças dentro de um mesmo espaço já terem aparecido antes do surgimento do cinema⁷⁰, com os Impressionismos pictórico e literário. Nos esperpentos valle-inclanianos, destacamos um exemplo dessas mudanças de enfoque espacial, que é a primeira didascália da quinta cena de “La hija del capitán”:

Un mirador en el Círculo de Bellas Artes. Tumbados en mecedoras, luciendo los calcetines, fuman y bostezan tres señores socios: -Un viejales camastrón, un goma quitolis y el chulapo ayudante en el tapete verde. El viejales camastrón, con los lentes de oro en la punta de la nariz, repasa los periódicos. Pasa en la calle el campaneado de los tranvías y el alarido de los pregones (Valle-Inclán, 1990, p. 277-278).⁷¹

Em primeiro lugar, percebemos que há um enfoque espacial geral, que é o mirante de uma instituição cultural. Em seguida, temos um enfoque de primeiro plano em três senhores que estão nesse mirante. A seguir, um enfoque específico em suas meias e em seus rostos. Após, um enfoque mais específico em apenas um deles, em seus óculos e em seu rosto, pois lê um jornal, e, por fim, observa-se o enfoque espacial geral da rua baseado nos barulhos dos trens de superfície e nos vendedores de jornais.

Notamos que essa mudança de enfoque espacial apontada por Fernández Roca (2022, p. 208), Míguez Vilas (2001, p. 348) e Sánchez (1999, p. 312) também pode ser encontrada em obras literárias impressionistas. Um exemplo está no começo do segundo capítulo de **O ateneu** (2010), obra finalizada por Raul Pompéia (1863-1895), em 1888:

Abriram-se as aulas a 15 de fevereiro. De manhã, à hora regulamentar, compareci. O diretor, no escritório do estabelecimento, ocupava uma cadeira rotativa junto à mesa de trabalho. Sobre a mesa, um grande livro abria-se em colunas maciças de escrituração e linhas encarnadas (Pompéia, 2010, p. 28).

⁷⁰ O início do cinema foi em 1895. Os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière filmaram a saída dos trabalhadores na fábrica Lumière em Lyon e fizeram um filme sobre o tema. O título do filme é “*La sortie de l’usine Lumière à Lyon*” (A saída da Fábrica Lumière em Lyon) e foi exibido, pela primeira vez, em um café, em Paris, no mesmo ano.

⁷¹ “Um mirante no Círculo de Belas Artes. Sentados em cadeiras de balanço, brilhando as meias, fumam e bocejam três senhores sócios: -Um velhote dissimulado, um ladrão afeminado e o fanfarrão ajudante no tapete verde. O velhote dissimulado, com os óculos de ouro na ponta do nariz, repassa os jornais. Passam na rua o barulho das buzinas dos trens de superfície e o grito dos vendedores de jornais” (tradução nossa).

Primeiro, implicitamente, notamos o enfoque geral na escola com o vocábulo *compareci*. Depois, existe o enfoque no escritório do diretor do estabelecimento escolar. Após, há o enfoque na cadeira e na mesa de trabalhos do diretor. Por fim, lemos o enfoque mais detalhado de um livro em cima daquela mesa.

Um aspecto importante dentro do tema dos espaços nas didascálias esperpênticas valle-inclaninas é o espaço psicológico, representado por fragmentos nos quais o falante dramático (Míguez Vilas, 2001, p. 374) e/ou as personagens comentam sobre as impressões de uma situação e as quantificam e/ou qualificam por meio de vocábulos que remetem ao espaço no qual se encontram e/ou fazem referência. Um exemplo é este fragmento da primeira didascália da sétima cena de “Los cuernos de Don Friolera”: “*El Billar de Doña Calixta: sala baja con pinturas absurdas, de un sentimiento popular y dramático.- Contrabandistas de tabuco y manta jerezana; manolas de bolero y calañés, con ojos asesinos; picadores y toros, alaridos del rojo y del amarillo*” (Valle-Inclán, 1990, p. 168).⁷²

Observamos como o falante dramático (Míguez Vilas, 2001, p. 374) classifica todo o espaço a partir de sua impressão sobre os quadros, que dão um ar popular e dramático para a sala inteira, pois, nas telas, há contrabandistas, armas, olhos assassinos e gritos estridentes de vermelho e amarelo. Nesse último aspecto, claro que em sentido metafórico, ou seja, essas duas cores dos quadros são tão fortes que parecem dramáticas para o falante. Em resumo, ele classifica os quadros de absurdos.

Percebemos um exemplo de espaço psicológico em obras literárias impressionistas em **O ateneu**: “Deus permitira, na largueza pródiga de sua bondade, que eu revisse a mesma casa sobre os alicerces, o nosso tão lembrado teto e a chaminé tranquila a fumar o *spleen* infinito das coisas imóveis e elevadas” (Pompéia, 2010, p. 84, itálico do autor).

Nesse fragmento, começamos com um espaço psicológico, a infinita bondade de Deus, que é medida pela personagem Sérgio por meio da palavra de conotação espacial *largueza*. Por fim, metaforicamente, o enfoque espacial se centra em aspectos elevados que *entravam* pela chaminé da casa, aspectos esses de caráter espacial psicológico, pois o vocábulo *spleen* significa melancolia. Defendemos que Sérgio se refira que a sua casa paterna é o seu porto seguro, que é abençoada por Deus, que Ele permite que lá entre bondade e amor na visão de Sérgio; diferentemente do Ateneu, o estabelecimento escolar no qual o protagonista vivia muitos dissabores enquanto estava lá de forma diuturna.

⁷² “O Billar da Dona Calixta: sala com teto baixo e com pinturas absurdas, de um sentimento popular e dramático.- Contrabandistas de tabuco e manta jerezana; madrilenhas pobres de bolero e calanhês, com olhos assassinos; domadores de cavalos e touros, gritos estridentes do vermelho e do amarelo” (tradução nossa).

Míguez Vilas (2001, p. 350) defende que há menos mudanças de espaços nas didascálias na medida em que se passa de um esperpento a outro na linha temporal de escrita das obras, e vários espaços são retomados de forma alternada, porém, em poucas oportunidades, reiterada e sucessivamente. Na sua visão, é um recurso semântico e estrutural, que imprime um aspecto cíclico aos esperpentos. Efetivamente, observamos que **Luces de bohemia** (2001) apresenta quinze espaços principais, já “Los cuernos de Don Friolera” (1990) tem quatorze, “Las galas del difunto” (1990) e “La hija del capitán” (1990) têm sete cada um, e “¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?” (1989) tem apenas um. Como exemplos de retomada de espaços, podemos citar que, em **Luces de bohemia** (2001), a casa de Max Estrella aparece na primeira e na décima terceira cenas. Já *La taberna de Pica Lagartos* é o espaço da terceira e da última cenas. Em “Los cuernos de Don Friolera” (1990), a guarita na qual trabalha o protagonista é o espaço da primeira e da décima cenas. Em “Las galas del difunto” (1990), *La Botica de Don Sócrates Galindo* aparece na segunda e na quinta cenas. Já o prostíbulo *La casa de la Carmelitana* é o espaço da primeira e da última cenas.

Míguez Vilas (2001, p. 356) comenta sobre a representação dos espaços e dos tempos descritos nos esperpentos, que são difusos e transitórios, como o amanhecer e o anoitecer; portanto, defende (2001, p. 356) que há um enorme grau de experimentação visual nessas obras. Fernández Roca (2022, p. 203) corrobora esse argumento quando defende que, em **Luces de bohemia** (2001), há uma grande presença de luzes, o que também percebemos nos outros três esperpentos que compõem **Martes de carnaval** (1990a). Um exemplo de espaços e tempos difusos nas didascálias esperpênticas valle-inclanianas é a primeira didascália da décima segunda cena de **Luces de bohemia**:

Rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo. Sobre las campanas negras, la luna clara. DON LATINO y MAX ESTRELLA filosofan sentados en el quicio de una puerta. A lo largo de su coloquio, se torna lívido el cielo. En el alero de la iglesia pían algunos pájaros. Remotos albores de amanecida. Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas. Despiertan las porteras (Valle-Inclán, 2001, p. 170, maiúsculas do autor).⁷³

Nessa didascália, observamos um alto grau de experimentação visual em espaços e tempos difusos. Ainda é de madrugada, ainda está escuro, ainda temos a lua, e a porta das

⁷³ “Canto de uma esquina e uma igreja barroca ao fundo. Sobre os sinos pretos, a lua clara. Dom Latino e Max Estrela filosofam sentados na quina de uma porta. Ao longo do colóquio deles, se torna lívido o céu. Na parte inferior do telhado da igreja, piam alguns pássaros. Remotas luzes brancas ao amanhecer. Já foram embora os guardas noturnos das ruas, porém, ainda estão as portas fechadas. Despertam as porteiras” (tradução nossa).

casas e dos estabelecimentos comerciais ainda estão fechadas. Entretanto, já está começando o dia, o céu já está ficando mais claro, os guardas noturnos das ruas já foram embora, as porteiras já estão acordando e os pássaros já estão piando, anunciando um novo dia.

Constatamos que esses espaços e tempos difusos comentados por Fernández Roca (2022, p. 203) e Míguez Vilas (2001, p. 356) também podem ser encontrados em obras literárias impressionistas. Um exemplo é o final do conto “O hortelão”, de Menalton Braff, publicado por Sandanello: “Saí para o quintal atrás dos dois e, sentado neste cepo, os vi na subida contra o sol, que brilhava ainda um pouco, mas sem alegria nenhuma. Agora já está escuro, não tenho, contudo, coragem nenhuma para enfrentar esta casa vazia” (Braff, 2019, p. 188).

Nesse fragmento, observamos o entardecer e o começo da noite. O entardecer, o fim do dia, coincide com a saída do neto da casa de seu avô, que é levado pela funcionária da creche que frequenta, provavelmente, para viver na casa dela. Atentemos para o fato de que o sol está *triste* porque brilha por brilhar. É a questão da humanização de animais, objetos e fenômenos naturais presente tanto em obras impressionistas como nos esperpentos valleinclanianos. Também é um exemplo de espaço psicológico porque o narrador transborda a sua tristeza pela perda do neto para o seu entorno. A escuridão coincide com a casa vazia, pois, agora, o protagonista, que é o narrador, terá que viver sozinho. Logo, provavelmente, por ser idoso, não tenha forças físicas nem para ir atrás do neto a fim de recuperar a sua guarda nem forças psicológicas para morar só, visto que considerava o menino como um filho, como um grande companheiro de jornada pela vida. Em definitiva, como em várias obras literárias impressionistas, a personagem *avô* acaba se dissolvendo em sua tristeza e em sua solidão (Kronegger, 1973, p. 28).

Observamos que esses espaços e tempos difusos explicitados por Fernández Roca (2022, p. 203) e Míguez Vilas (2001, p. 356) também estão presentes em obras pictóricas impressionistas, visto que, assim como na didascália anterior, a luz é o ponto de partida das telas impressionistas. Um exemplo dessa experimentação no Impressionismo pictórico é a série de trinta e seis quadros de Claude Monet sobre a mudança temporal que afeta a incidência de luzes e sombras sobre a Catedral de Rouen, na cidade de mesmo nome, localizada na França (conforme Figura 16).



Figura 16 - Monet, Claude. A catedral de Rouen. 1894. Óleo sobre tela. Musée d'Orsay, Paris, França.⁷⁴

Em 1894, em um intervalo de cerca de um ano, Monet captou e plasmou as suas impressões da fachada da referida catedral ao amanhecer, ao entardecer, com névoa, à noite e em outras condições temporais, mostrando que o tempo modifica o espaço e um não existe sem o outro.

Ainda sobre os espaços descritos nas didascálias esperpênticas valle-inclanianas, Míguez Vilas (2001, p. 364) postula que há uma inovação na Literatura Espanhola do começo do século XX quando Valle-Inclán aproveita um espaço duplo, exterior e interior, em uma mesma sequência e de uma maneira sistemática. Ela justifica a sua opinião: “*Con este procedimiento otorga efectividad a la visualización directa de distintas figuras y la alternancia ininterrompida de participantes dentro de intercambios verbales sucesivos en un mismo contexto*” (Míguez Vilas, 2001, p. 364).⁷⁵ Um exemplo é esse fragmento da segunda didascália da quarta cena de “Los cuernos de Don Friolera”:

LA VIEJA se arrebuja 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 mal casados. Don

⁷⁴ Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/as-trinta-telas-da-catedral-de-rouen-claude-monet/>. Acesso em: 02 set. 2023.

⁷⁵ “Com este procedimento, outorga efetividade à visualização direta de várias figuras e à alternância ininterrupta de participantes dentro de trocas verbais sucessivas em um mesmo contexto” (tradução nossa).

Friolera y Doña Loreta riñen a gritos (Valle-Inclán, 1990, p. 149-150, maiúsculas do autor).⁷⁶

Percebemos o espaço exterior da ruazinha e os espaços interiores do quarto da idosa e da casa de Don Friolera. Essa idosa, que é Doña Tadea Calderón, uma vizinha que faz fofocas de todos com os quais convive, sai da rua, entra em sua casa e vai até o seu quarto para presenciar a discussão dos cônjuges na casa ao lado. Nessa didascália, o falante dramático (Míguez Vilas, 2001, p. 374) não cita explicitamente que o casal está em sua casa porque já fez essa menção na didascália anterior. Todas as ações, sejam em espaços interiores sejam em espaços exteriores, ocorrem no mesmo espaço maior, que é a rua em que moram as personagens no tempo presente da trama.

No Impressionismo literário, encontramos um exemplo de interação de personagens que estão em espaços distintos, sendo um, exterior e outro, interior (Míguez Vilas, 2001, p. 364), em **A obra-prima ignorada**, escrita por Honoré de Balzac (1799-1850) em 1831:

Ao abrirem a porta da casa, os dois amantes se encontraram com Porbus, o qual, surpreendido pela beleza de Gillette, cujos olhos estavam naquele momento rasos de lágrimas, segurou-a toda trêmula e, levando-a ante o ancião, disse-lhe: — Veja, não vale ela todas as obras-primas do mundo? (Balzac, 1992, p. 36).

No Impressionismo pictórico, na tela “L’Hôtel des Roches Noirs” (conforme Figura 17) de Monet, pintada em 1870, também observamos esse mesmo aproveitamento de um espaço duplo mencionado por Míguez Vilas (2001, p. 364).

⁷⁶ “A velha se recolhe no manto, desaparece na sombra da ruazinha, reaparece na janelinha de seu quarto, e, debaixo da lua, espia com olhos de coruja: Benzendo-se, escuta a desavença dos mal-casados. Dom Friolera e Dona Loreta discutem gritando” (tradução nossa).



Figura 17 - Monet, Claude. L'Hôtel des Roches Noires. 1870. Óleo sobre tela, 80cm. x 55cm. Musée d'Orsay, Paris, França.⁷⁷

No quadro de Monet, temos pessoas no interior do hotel com as cabeças para fora das janelas do estabelecimento e que conversam com pessoas que estão no exterior do estabelecimento. Também, há seres humanos dentro do hotel que observam outros passeando e/ou conversando na frente do estabelecimento. Em um mesmo espaço maior, Monet apresenta uma tela com as suas impressões de um espaço principal, o exterior de um hotel com outro espaço, subentendido, o interior do mesmo estabelecimento; e várias interações dos componentes humanos pictóricos entre si.

Fernández Roca (2022, p. 204) afirma que o leitor pode conhecer sobre o mundo interior de uma ou mais personagens nas didascálias esperpênticas valle-inclanianas. Um exemplo está presente na segunda didascália da sexta cena de “Las galas del difunto”:
“CESAN los golpes. La casa queda en silencio. Parpadea una mariposa en el globo de luz. La

⁷⁷ Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_monet,_1%27hotel_de_roches_noires,_trouville,_1870,_01.JPG. Acesso em: 02 set. 2023.

boticaria y el dependiente, en asustada mudez, alargan la oreja. Alguien ha rozado los hierros del balcón” (Valle-Inclán, 1990, p. 88).⁷⁸

Nesse fragmento, o soldado repatriado Juanito Ventolera invade a casa do falecido farmacêutico Don Sócrates Galindo para roubar a cartola e a bengala dele. O falante dramático (Míguez Vilas, 2001, p. 374), que, nesse fragmento, demonstra conhecer o mundo interior das personagens, escreve que essa ação do soldado deixa apavorados e mudos tanto a viúva como o ajudante de trabalho dela, que estavam no local

Percebemos que esse conhecimento do mundo interior das personagens citado por Fernández Roca (2022, p. 204) também é encontrado em obras literárias impressionistas. Um exemplo é esse fragmento de **A educação sentimental** de Gustave Flaubert, obra escrita em 1869, no qual o narrador apresenta o protagonista, conta um detalhe de seu passado e um de seu futuro, o qual é evidenciado por um sentimento desse protagonista previsto por esse narrador, que conhece o interior da personagem: “O Senhor Frédéric Moreau, tendo acabado o curso secundário, regressava a Nogent-sur-Seine, onde se aborreceria durante dois meses, antes de ir seguir o curso de Direito” (Flaubert, 2022, p. 15).

Constatamos que esse conhecimento do mundo interior das personagens sinalizado por Fernández Roca (2022, p. 204) também é encontrado em obras pictóricas impressionistas. Um exemplo é a tela “Enfado” (conforme Figura 18), pintada por Degas de 1869 a 1871.



Figura 18 - Degas, Edgar. Enfado. 1869-1871. Óleo sobre tela, 32,4cm. x 46,4cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos.⁷⁹

⁷⁸ “Param os golpes. A casa fica em silêncio. Bate sem cessar, uma mariposa, em um lustre. A farmacêutica e o ajudante, em uma assustada mudez, prestam atenção aos sons. Alguém transpôs os ferros da sacada” (tradução nossa).

Observamos que o homem está aborrecido e não olha para a face da mulher, desviando o seu rosto para o lado esquerdo. Por sua vez, essa também está aborrecida e não olha para o homem, desviando o rosto para o seu lado direito. Pela grande quantidade de papéis, podemos aventar que existe algum problema comum a ambos e que eles não chegaram a um acordo; logo, se aborreceram mutuamente e não querem conversar sobre o problema. Também, notamos o quadro atrás deles no qual há homens e cavalos andando livremente pelo campo. Esse quadro dentro do quadro é uma oposição aos dois seres humanos que estão em um ambiente fechado e estão aborrecidos. Podemos aventar que Degas contrapõe a felicidade de alguns seres humanos com o aborrecimento de outros. Não é por acaso que o quadro se chama “Enfado”.

Por fim, Fernández Roca (2022, p. 208) cita que há didascálias esperpênticas valle-inclanianas nas quais predominam as impressões relacionadas aos cinco sentidos do falante dramático (Míguez Vilas, 2001, p. 374) e/ou das personagens. Um exemplo é a quarta didascália da sétima cena de “*Los cuernos de Don Friolera*”, na qual verificamos a presença do paladar, do tato, da visão e da audição de Don Friolera. Também, notamos a presença da visão e da audição do falante dramático (Míguez Vilas, 2001, p. 374): “*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*” (Valle-Inclán, 1990, p. 174-175, maiúsculas do autor).⁸⁰

Notamos que esse aspecto dos cinco sentidos descrito por Fernández Roca (2022, p. 208) também está presente em obras literárias impressionistas. Um exemplo é o seguinte fragmento de **A obra-prima ignorada** (1992) de Balzac: “O aspirante a pintor viu-se repentinamente numa sala baixa, diante de um bom fogo, junto a uma mesa servida de manjares apetitosos, e, por uma felicidade inaudita, na companhia de dois grandes artistas cheios de bonomia” (Balzac, 1992, p. 21).

Lemos as referências de uma personagem em relação à sua visão, à sua audição e ao seu paladar relacionadas a um certo espaço, que é uma sala na qual se encontra com outros dois artistas. Também, observamos as impressões dessa personagem sobre outras duas personagens, pois o falante dramático (Míguez Vilas, 2001, p. 374), que tem uma focalização interna em relação a essa personagem, expõe que ela considera os outros dois artistas como sendo bondosos e excelentes profissionais. Fernández Roca (2022, p. 210)

⁷⁹ Disponível em: <https://pixtreats.com/el-enfado-by-edgar-degas.html>. Acesso em: 02 set. 2023.

⁸⁰ “Dom Friolera prova a taça servida no balcão, arruma o capacete e, com as mãos colocadas nos bolsos do capote, sai para a rua, assoviando para o cachorrinho que lhe segue, movendo a bola do rabo” (tradução nossa).

nomeia essas didascálias de *sensoriais* e as compara ao Impressionismo pictórico: “*Las acotaciones sensoriales son literatura (cierto que comparable a la pintura impresionista, a los interiores nocturnos de un Renoir)*” (Fernández Roca, 2022, p. 210, parênteses do autor).⁸¹

Diante dessa fortuna teórica e crítica sobre as didascálias esperpênticas valle-inclanianas e as suas relações com os Impressionismos pictórico e literário, defendemos que há lacunas consideráveis que merecem ser completadas. Em primeiro lugar, Fernández Roca (2022), Míguez Vilas (2001) e Sánchez (1999) postulam que existe somente um Impressionismo comparatista nas referidas didascálias, ainda que, indiretamente, comentem aspectos da via narrativista nelas. Destacamos o seguinte exemplo: Sánchez (1999, p. 314) sustenta que algumas didascálias esperpênticas valle-inclanianas possuem aspectos impressionistas no escopo formal e compara as frases curtas e precisas dessas didascálias com rápidas pinceladas impressionistas. Nessas ideias, observamos pequenas incongruências teóricas e críticas sobre o tema, que se evidenciam ainda mais quando Sánchez afirma que: “*La identificación visual deriva hacia una especie de ‘globalidad impresionista’, en la que un par o tres de pinceladas son suficientes para dar a conocer o hacer reconocible el objeto de tal caracterización*” (Sánchez, 1999, p. 314, aspas internas do autor).⁸² Sem embargo, nessa tese, já demonstramos que só o sentido visual com três aspectos evidenciados não é suficiente para declarar que um fragmento ou uma obra literária seja impressionista, e, sim, uma somatória de vários. Fernández Roca (2022), Míguez Vilas (2001) e Sánchez (1999) não se valem do vasto arcabouço teórico e crítico do Impressionismo em seus textos. Por fim, não comentam sobre os outros aspectos dos Impressionismos literário e pictórico que encontramos nas didascálias esperpênticas valle-inclanianas durante as nossas várias leituras de **Luces de bohemia** (2001), da trilogia **Martes de carnaval** (1990a) e de “¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?” (1989). Consequentemente, na próxima seção, apresentaremos alguns outros aspectos símiles entre essas três manifestações artísticas: Impressionismo pictórico, Impressionismo literário e esperpentos valle-inclanianos, que ainda não estariam contemplados pela fortuna teórica e crítica sobre essas três manifestações.

⁸¹ “As didascálias sensoriais são Literatura (certo de que comparável à pintura impressionista, aos interiores noturnos de Renoir)” (tradução nossa).

⁸² “A identificação visual deriva em direção a uma espécie de ‘globalidade impressionista’, na qual um par ou três de pinceladas são suficientes para revelar ou identificar o objeto de tal caracterização” (tradução nossa).

3.4 OUTRAS SIMILARIDADES TEÓRICAS E CRÍTICAS ENTRE OS ESPERPENTOS VALLE-INCLANIANOS, O IMPRESSIONISMO PICTÓRICO E O IMPRESSIONISMO LITERÁRIO

3.4.1 Realidades atomizadas

Os Impressionismos pictórico e literário retratam um ou mais *stimmungen* em suas obras, que podem se mesclar ou não, e esses *stimmungen* mostram realidades atomizadas, fragmentadas, imperfeitas, cindidas, passageiras, parciais, mutáveis; por conseguinte, nada é eterno e inquestionável: “*Impressionist prose seems to be an exercise in discontinuity. The traditional stable world is dissolved into the unfinished, the fragmentary*” (Kronegger, 1973, p. 52).⁸³ As obras impressionistas suscitam imagens mentais no leitor de representações de forças que lutam entre si e também são instáveis: “*El modo de ver impresionista disuelve todas las cosas estables, y firmemente trabadas en una metamorfosis y presta a la realidad el carácter de lo imperfecto y lo no terminado*” (Hauser, 1969, p. 197).⁸⁴ Shapiro (2002, p. 14-15) defende que essas realidades fragmentadas retratam esferas públicas e privadas que se relacionam entre si, deixando, em um segundo plano, o mito e os mundos imaginados. Para esse autor (2002, p. 22), os pintores impressionistas retratam um mundo comum e múltiplo no qual se inclui a Arte, e agrega: “Mais do que qualquer outro estilo de pintura anterior, ele explorou e retratou ocasiões e objetos cotidianos, que deleitam nossos olhos e que valorizamos por suas qualidades sensoriais” (Shapiro, 2002, p. 28).

Nos esperpentos valle-inclanianos, a realidade e as ideologias de vida também são fragmentárias, mutantes, instáveis; portanto, passíveis de questionamentos. Notamos que, assim como nas obras impressionistas, os esperpentos valle-inclanianos refletem e propõem a discussão de uma realidade em transformação, heterogênea, difusa, na qual o mundo do Classicismo, um mundo ordenado e perfeito, não existe mais. Esse mundo ordenado vigora até o Maneirismo, que podemos propor que seja a primeira estética literária que questiona os padrões artísticos clássicos. Na décima segunda cena do esperpento valle-inclariano **Luces de bohemia** (2001), a personagem Máximo Estrella resume a captação dessa realidade heterogênea pela metáfora do espelho côncavo que, segundo Valle-Inclán, na voz dessa personagem, a reflete perfeitamente e confirma a intenção do autor de transformar as normas

⁸³ “A prosa impressionista parece ser um exercício em descontinuidade. O mundo tradicional e estável é dissolvido no inacabado, no fragmentário” (tradução nossa).

⁸⁴ “O modo de ver impresionista dissolve todas as coisas estáveis e firmemente fixas em uma metamorfose, e empresta à realidade as características do imperfeito e do inconcluso” (tradução nossa).

clássicas em normas literárias contemporâneas: “MAX.- *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*” (Valle-Inclán, 2001, p. 174).⁸⁵

Os esperpentos valle-inclanianos apresentam vários exemplos de realidades atomizadas. Um deles é a grande variedade de espaços que compõe **Luces de bohemia** (2001). Essa obra apresenta vários locais de uma cidade em um período de aproximadamente vinte e quatro horas. Logo, podemos postular que os espaços que aparecem nessa obra estão no tempo presente do começo dos anos 1920, em uma Madri fictícia similar à Madri real daqueles anos. Temos: a casa de Max Estrella, a livraria de Zaratustra, a taverna de Pica Lagartos, o Café *Buñolería Modernista*, o Ministério do Governo, uma prisão nesse ministério, a redação do Jornal *El popular*, a sala do Ministro do Governo, um café, jardins de Madri, ruas dessa cidade, o sótão da casa de Max Estrella e o *Cementerio del Este*. Por exemplo, o *Cementerio del Este* seria o *Cementerio de Nuestra Señora de Almudena*, na região Leste de Madri. Portanto, ao ler **Luces de bohemia** (2001), percebemos uma realidade muito fragmentada, uma Madri de começos do século XX em sua multiplicidade.

Evidenciamos que um exemplo desse aspecto de mundo fragmentado comentado por Hauser (1969, p. 197), Kronegger (1973, p. 52) e Shapiro (2002, p. 14-15) no Impressionismo literário é encontrado em **O ateneu** (2010): “Lembramo-nos, entretanto, com saudade hipócrita, dos felizes tempos; como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora e não viesse de longe a enfiada de decepções que nos ultrajam” (Pompéia, 2010, p. 11). O protagonista Sérgio se questiona sobre a suposta felicidade que o mundo familiar, doméstico e infantil lhe dava, e conclui que essa felicidade não era completa, era fragmentada, porque aquele mundo era composto também de incertezas e decepções; logo, de uma certa hipocrisia. Por conseguinte, o mundo que Sérgio pensava que existia, na realidade, era um mundo maior com várias facetas.

Constatamos que um exemplo desse mundo múltiplo (Hauser, 1969, p. 197; Kronegger, 1973, p. 52; Shapiro, 2002, p. 14-15) no Impressionismo pictórico pode ser evidenciado na tela “Waterloo Bridge, London” (conforme Figura 19), terminada por Monet em 1903.

⁸⁵ “MAX.- A deformação deixa de existir quando está sujeita a uma matemática perfeita. A minha estética atual é transformar com matemática de espelho côncavo as normas clássicas” (tradução nossa).



Figura 19 - Monet, Claude. Waterloo Bridge, London. 1903. Óleo sobre tela, 66cm. x 46cm. Denver Art Museum, Denver, Estados Unidos.⁸⁶

Nessa tela, observamos uma consequência negativa da modernização das capitais europeias no século XIX, porque há muita poluição atmosférica causada pelas fábricas existentes em Londres. A poluição invade toda a cidade, visto que observamos nuvens de fumaça no meio do rio; portanto, longe das fábricas, que estão no fundo da tela. Entretanto, até aquele século, essa cidade não sofria com esse tipo de poluição; logo, temos um lugar que está se acostumando com as mudanças que sofre. Nessa tela, a cidade apresenta as pessoas trabalhando em embarcações nos dois lados do rio separado pela ponte e em fábricas, bem como vivendo em casas em cima da ponte ou atrás dessas fábricas. Todos estão envolvidos pela poluição das fumaças que saem das chaminés das indústrias e que se misturam com as nuvens em um dia de nevoeiro. Essa realidade fragmentada forma um todo que é a cidade de Londres, em um dia de trabalho, no começo do século XX, porém, que ainda é reflexo das capitais europeias do fim do século XIX. Em consequência, notamos que podemos encontrar realidades atomizadas tanto nos esperpentos valle-inclanianos como em obras dos Impressionismos literário e pictórico; em decorrência, é um aspecto comum a essas três expressões artísticas. Todas são realidades atomizadas, todas mostram mundos múltiplos, plurais, heterogêneos.

⁸⁶ Disponível em: <https://www.claude-monet.com/waterloo-bridge.jsp>. Acesso em: 02 set. 2023.

3.4.2 A importância do componente humano nos *stimmungen*

Na realidade atomizada dos esperpentos valle-inclanianos e de algumas obras dos Impressionismos pictórico e literário, os componentes humanos possuem uma importância secundária em relação aos *stimmungen* representados. Além do mais, esses componentes podem ou não ser animalizados, e os objetos, animais e fenômenos da natureza podem ou não ser humanizados. Não é uma regra, porém acontece com certa frequência. Nesses casos, defendemos que o mais importante é a representação de um *stimmung*, de uma atmosfera, de um espaço e de um tempo específicos, e de ações de personagens e componentes pictóricos captados pelo foco de visão de um artista; que os vivencia e os reproduz em sua obra. Desse fato decorre que os seres humanos são um componente a mais, e, são usados para a composição do todo da obra em que eles estão.

Um exemplo dessa importância humana secundária é encontrado no esperpento valle-inclaniano “*La hija del capitán*” (1990). Essa obra possui várias personagens que corroboram com o ápice da trama, que é a conquista do poder nacional por El General, uma paródia da real chegada ao poder espanhol do militar Miguel Primo de Rivera y Orbaneja em 1923.⁸⁷ Ao longo da obra, lemos sobre a chantagem que a personagem *La Sini*, que é a filha de *El Capitán*, junto com o seu ex namorado *El Golfante del organillo*, aplica sobre o pai e *El General*. Para livrar-se da escravidão sexual a que ela estava submetida por esses dois oficiais, pois ela era obrigada a ser a amante de *El General*, ela autoriza que se divulgue em um jornal que *El General* foi quem matou *El Pollo de Cartagena*, um conhecido de todos, quando, na verdade, quem o matou foi o ex namorado dela. Entretanto, *El Capitán* e *El General* subvertem essa mentira e divulgam que eles estão sendo vítimas de uma chantagem, que o Exército Espanhol sempre zelou pelo bem da nação e que os militares são homens honestos. Com esse falso discurso, eles conseguem sensibilizar a opinião pública da sociedade e *El General* chega ao poder. Essa chantagem de *La Sini* e *El Golfante del organillo* é só uma das várias que aparecem ao longo da obra. Como consequência, o tema principal desse esperpento não corresponde a nenhum aspecto de uma personagem especificamente. O tema principal corresponde à baixeza e à corrupção praticadas para obter alguns benefícios de/por membros dos mais variados estratos de uma sociedade, similar à real sociedade espanhola da década de 1920. Lyon corrobora a nossa ideia quando propõe: “*La hija del capitán is similar*

⁸⁷ O ditador e general Miguel Primo de Rivera y Orbaneja governa a Espanha de 1923 a 1930. Os militares espanhóis voltam ao poder nacional nove anos depois, com a ascensão do general Francisco Franco, que é ditador de 1939 a 1975.

to *Farsa y licencia de la reina castiza*⁸⁸ in that the chain of events is more important than the characters” (Lyon, 1983, p. 141).⁸⁹

Encontramos um exemplo de uma importância secundária dos componentes humanos no poema impressionista **The song of the Chattahoochee**, escrito por Sidney Lanier, em 1877. Vejamos um fragmento desse poema no qual os elementos da flora atuam: “*The hickory told me manifold/ Fair tales of shade, the poplar tall/ Wrought me her shadowy self to hold*” (Lanier, 2022, s.p.).⁹⁰

Vemos que o gênero literário é outro, que o conteúdo é outro, entretanto, o que nos interessa é que, nos dois casos, há uma similaridade no procedimento literário de atenuar a importância de componentes humanos. Nesse fragmento, o eu-lírico é só mais um componente literário em meio a vários outros, que estão relacionados à flora. Vemos que os componentes não humanos como as plantas *realizam ações* como se fossem seres humanos. Na nossa opinião, o tema mais importante desse poema é a descrição do *stimmung* que circunda e engloba o rio *Chattahoochee* por meio do foco de visão (Bal, 2002, p. 52-58) do eu-lírico.

Um exemplo dessa importância humana secundária em obras pictóricas impressionistas é o quadro “Boulevard des italiens, tarde, luz do sol” (conforme Figura 20), pintado por Pissarro em 1897:

⁸⁸ **Farsa y licencia de la reina castiza** (2017a) é um drama valle-inclaniano escrito em 1922, no qual o rei e alguns pícaros chantageiam várias personagens para obter benefícios próprios por meio de duas cartas assinadas pela Rainha Isabel II. A obra tem como inspiração o verdadeiro reinado de Isabel II, quando é rainha da Espanha de 1833 a 1868 e também se baseia em cartas verídicas escritas pela monarca.

⁸⁹ “**La hija del capitán** é similar à **Farsa y licencia de la reina castiza**, na qual a cadeia de eventos é mais importante que as personagens” (tradução nossa).

⁹⁰ “A noqueira disse-me múltiplos/ Contos de sombra, o álamo alto/ Forjou-me o seu eu sombrio para segurar-me” (tradução nossa).



Figura 20 - Pissarro, Camille. Boulevard des Italiens, tarde, luz do sol. 1897. Óleo sobre tela, 73,2cm. x 92,1cm. National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos.⁹¹

O conteúdo principal é a agitação urbana parisiense do fim do século XIX. Vemos pessoas andando, circulando nas carruagens, fazendo compras, conversando, entre outras ações, ou seja, os componentes humanos ali retratados fazem parte de um contexto maior, que é a cidade. Logo, ela não é composta só por seres humanos, mas, também, por animais, lojas, entre outros elementos que compõem o todo. Por consequência, o componente humano é só mais um detalhe na globalidade dessa tela.

Como decorrência dessas constatações, notamos que muitos seres humanos podem se sentir sozinhos e/ou perdidos no mundo e, conforme afirma Kronegger (1973, p. 28), no final das tramas, esses seres podem dissolver-se ou destruir-se. Por exemplo, no esperpento valleinclaniano **Luces de bohemia** (2001), acompanhamos a lenta destruição do protagonista Máximo Estrella. No começo da obra, o falante dramático já revela ao leitor que *Max* é cego e precisa de alguém para andar por Madri, e esse alguém é o seu amigo *Don Latino de Hispalis*. Durante a obra, o leitor observará que esse não é muito amigo de *Max*. Por exemplo, *Max* é um poeta e requisita a ajuda de *Don Latino* para vender as obras literárias que escreveu. Pois bem, o suposto amigo vai com *Max* a uma livraria chamada *La cueva de Zarathustra*, porque havia deixado nesse estabelecimento as obras para ser vendidas. *Zarathustra*, o dono da

⁹¹ Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/camille-pissarro/boulevard-des-italiens-afternoon-1897>. Acesso em: 02 set. 2023.

livraria, aproveitando-se da cegueira do poeta, diz-lhe que conseguiu pouco dinheiro com a venda. Na verdade, ele lucrou um pouco mais, e o excedente é dividido entre ele e *Don Latino*. Ou seja, os dois enganam e roubam o poeta, que, além do mais, é um escritor sem muita fama.

Em outra passagem da trama, *Max Estrella* e *Don Latino* estão em *La Buñolería Modernista*, que é um café, e uma manifestação contra o governo nacional ocorre em frente ao local. Durante a repressão policial, Max é confundido como um manifestante por um repressor. O poeta é irônico com esse policial, visto que lhe diz saber quatro dialetos gregos; em decorrência, insinua ao policial que ele é muito mais inteligente que o representante da lei. Esse prende-o por desacato e, por causa de sua ousadia, Max apanha na prisão. Para evitar um escândalo governamental em decorrência da agressão, o Ministro do Governo suborna Max oferecendo-lhe um salário mensal vitalício em troca da liberdade e do silêncio do poeta. Max aceita o suborno e é libertado.

O ápice da destruição moral e física do protagonista ocorre na décima segunda cena. Max começa a sentir-se mal ao voltar para casa depois de sair da prisão, ao amanhecer. Ele se queixa de mal-estar a Don Latino, porém esse pensa que é uma mentira do poeta, porque, na sua visão, o mal-estar seria consequência do grande consumo de álcool feito por Max na *Taberna de Pica Lagartos* no começo da noite anterior. Dessa maneira, Don Latino abandona Max na porta de entrada do cortiço no qual o poeta mora com a esposa e a filha, e o poeta morre sozinho: “*El cuerpo del bohemio resbala y queda acostado sobre el umbral, al abrirse la puerta*” (Valle-Inclán, 2001, p. 180).⁹²

A destruição do protagonista não para com a sua morte. Em seu velório, a personagem Basilio Soulinake acha que o poeta não está morto e, sim, que teve um ataque de epilepsia; portanto, pensa que está apenas dormindo. Contra a vontade dos demais presentes, Basilio acende um palito de fósforo na mão de Max para provar que o poeta irá se mexer. Entretanto, como era esperado por quase todos, a sua mão se queima e se prova que Basilio estava errado em seu pensamento. Todos ficam horrorizados com a cena.

Evidenciamos que esse sentimento de solidão e destruição comentado por Kronegger (1973, p. 28) pode ser encontrado em obras literárias impressionistas. Um exemplo é **Manette Salomon** (2017) dos irmãos Goncourt, publicada em 1867. A personagem Coriolis se casa com uma modelo de arte que se chama Manette Salomon e é dominada psicologicamente por ela. Coriolis só encontra liberdade total na arte, e a obra propõe um celibato do artista em uma

⁹² “O corpo do boêmio resvala e fica encostado na parte inferior da entrada, ao abrir-se a porta” (tradução nossa).

Paris de meados do século XIX, um manifesto em prol da pintura e da literatura. Em **Charles Demailly e Manette Salomon**: dois romances de artistas dos irmãos Goncourt, Norma Wimmer corrobora a nossa afirmação sobre a dissolução ou destruição de personagens impressionistas:

Coriolis ambiciona a realização de uma obra total, passível de concretizar seu desejo de absoluto fluindo com a essência luminosa dos objetos. Esta ambição pelo impossível contribui, ao mesmo tempo, para a destruição da personagem, que se esgota em sua busca pela perfeição (Wimmer, 2022, p. 7).

Constatamos que, além desses sentimentos de estar perdido e de estar só serem encontrados em obras literárias impressionistas (Kronegger, 1973, p. 28) e esperpênticas valle-inclanianas, eles também estão presentes no Impressionismo pictórico. Um exemplo é o quadro “O absinto” (conforme Figura 21) de Degas, pintado em 1875-1876:



Figura 21 - Degas, Edgar. O absinto. 1875-1876. Óleo sobre tela, 46cm. x 66cm. Musée d'Orsay, Paris, França.⁹³

Nesse quadro, vemos duas pessoas que estão juntas, porém, cada uma está em seu mundo, sentindo-se só. A única companhia da mulher é a bebida e percebemos que é uma boa

⁹³ Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/obras/dans-un-cafe-1147>. Acesso em: 02 set. 2023.

companheira, porque a garrafa à sua direita já está vazia, só faltando ela consumir o líquido que está em seu copo. Já o homem tem a companhia de um copo cheio de alguma bebida e está fumando um cachimbo. O espaço é o *Café de la Nouvelle Athènes*⁹⁴ na praça Pigalle, em Paris, no ano de 1875. Os dois seres humanos estão em uma grande e populosa cidade europeia do século XIX, em um café muito frequentado na época por artistas, muitos deles impressionistas. Entretanto, esse fato não faz com que se sintam acolhidos por alguém, qualquer ser humano que seja. O fato de passarem despercebidos em um local público e frequentado por figuras famosas da cidade faz com que se sintam sozinhos, tristes, que fiquem pensativos, com os olhares *perdidos no nada*. Para enfatizar essa impressão de solidão, Degas focaliza um ângulo no qual só se percebem as sombras do homem e da mulher, já que não há nenhum outro vestígio de presença humana nesse espaço. Em consequência, constatamos que uma importância secundária de seres humanos, com um fim, possivelmente, negativo, pode ser encontrada tanto em obras impressionistas como em esperpênticas valle-inclanianas (Kronegger, 1973, p. 28; Lyon, 1983, p. 141; Wimmer, 2022, p. 7); logo, é um aspecto comum a essas três expressões artísticas.

3.4.3 Lirismo

Outra semelhança que constatamos entre os esperpentos valle-inclanianos e as obras impressionistas é poder apresentar um caráter lírico em alguns fragmentos. Kronegger corrobora a nossa ideia quando afirma: "*Impressionist works reveal what is lyrical in art and life*" (Kronegger, 1973, p. 14).⁹⁵ Hauser (1969, p. 247) também corrobora a nossa constatação quando observa que uma obra com características impressionistas tem um lirismo nos timbres e nos matizes de músicas e imagens, pois pensa (1969, p. 247) que o Impressionismo é sensorial e material. Um exemplo esperpêntico valle-inclaniano de lirismo está nesse fragmento da décima didascália da segunda cena de "La hija del capitán": "*EL ECO angustiado de aquel grito paraliza el gesto de las tres figuras, suspende su acción: Quedan*

⁹⁴ O *Café de la Nouvelle Athènes* existiu de 1871 a 2004 na cidade de Paris e foi frequentado por diferentes coletivos ao longo de sua existência como o dos impressionistas, o dos nazistas e o dos resistentes franceses. Muitos artistas tocaram no estabelecimento, como o pianista Éric Alfred Leslie Satie (1866-1925). O nome do local se deve ao fato de estar em um bairro no qual se encontram muitas edificações com uma arquitetura neoclássica inspirada na arte grega.

⁹⁵ "Os trabalhos impressionistas revelam o que é lírico na arte e na vida" (tradução nossa).

aprisionadas en una desgarradura lívida del tiempo, que alarga el instante y lo colma de dramática incertidumbre” (Valle-Inclán, 1990, p. 255, maiúsculas do autor).⁹⁶

Observamos uma situação descrita com detalhes do mundo interior das personagens com os seus sentimentos de angústia, insegurança, torpor e medo, que fazem com que um instante seja sentido por muito tempo e de maneira intensa por elas. Também notamos uma visão poética e lírica de componentes não humanos com o eco angustiado do grito e o desprendimento lívido do tempo. Deprendemos dessas constatações que o fragmento apresenta aspectos trágicos, poéticos e líricos.

Em obras literárias impressionistas, encontramos esse aspecto lírico citado por Hauser (1969, p. 247) e Kronegger (1973, p. 14) nesses versos do poema **Sur le balcon** (2022), escrito por Paul Verlaine em 1867: “*El toutes deux avec des langueurs d’asphodèles,/ Tandis qu’au ciel montait la lune molle et ronde/ Savourgient à longs traits l’émotion profonde/ Du soir et le bonheur triste des coeurs fidèles*” (Verlaine, 2022, s.p.).⁹⁷

Apontamos que a situação é descrita com detalhes do mundo interior dos dois componentes humanos representados com os seus sentimentos profundos de tristeza, alegria e fidelidade de um para com o outro. Notamos uma visão poética e lírica de componentes não humanos presentes nesse espaço, como a lua suave e redonda, a languidez dos asfódelos e a profunda emoção da tarde.

No Impressionismo pictórico, observamos esse aspecto lírico citado por Hauser (1969, p. 247) e Kronegger (1973, p. 14) na tela “Jardim na rua Cortot, Montmartre” (conforme Figura 22) de Renoir, feita em 1876:

⁹⁶ “O ECO angustiado daquele grito paralisa o gesto das três figuras, suspende as suas ações. Ficam trancadas em um desprendimento lívido do tempo, que alonga o instante e o preenche de dramática incerteza” (tradução nossa).

⁹⁷ “E ambos, com a languidez dos asfódelos,/ Enquanto no céu se ergueu a lua suave e redonda/ Saborearam, em longos traços, a profunda emoção/ Da tarde e da triste alegria dos corações fiéis” (tradução nossa).



Figura 22 - Renoir, Pierre-Auguste. Jardim na rua Cortot, Montmartre. 1876. Óleo sobre tela, 151,8cm. x 97,5cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Estados Unidos.⁹⁸

Percebemos um jardim que mais se parece com uma mata amena. É um local que possui grama baixa, flores singelas e coloridas em plena Paris. No fundo da tela, os dois homens, que parecem ser amigos, conversam tranquilamente. A feição do homem da esquerda é serena. Provavelmente, eles estão em um momento de lazer, de pausa de suas obrigações. O homem da direita também está em uma posição relaxada. Eles estão *protegidos* ao fundo por árvores altas e com muitas folhas, que lhes dão guarida e propiciam uma atmosfera tranquila e receptiva. Além do mais, se nos basearmos no título do quadro, Montmartre é um bairro bucólico, charmoso, boêmio da cidade de Paris desde a época em que a obra foi pintada até hoje: é conhecido como o bairro parisiense dos pintores. Como consequência, podemos propor que a obra apresenta um espaço alegre, tranquilo, harmônico e pacífico. Portanto,

⁹⁸ Disponível em: <https://pt.artsdot.com/@/8EWQDT-Pierre-Auguste-Renoir-O-Jardim-na-rua-Cortot-em-Montmartre>. Acesso em: 02 set. 2023.

constatamos que o lirismo (Hauser, 1969, p. 247; Kronegger, 1973, p. 14) é um aspecto comum aos esperpentos valle-inclanianos e às obras impressionistas pictóricas e literárias.

3.4.4 Complexidade formal

Postulamos que um exemplo de complexidade formal nos esperpentos valle-inclanianos é a obra “*Los cuernos de Don Friolera*” (1990). Esse esperpento apresenta dois momentos de paralaxe (Kronegger, 1973, p. 53, 59; Nagel, 1978, p. 77, 83) porque há três esperpentos diferentes dentro de uma única obra com conteúdos semelhantes, que são introduzidos por diversas didascálias com um mesmo falante dramático nelas, porém a focalização desse falante (Bal, 2002, p. 52-58; Míguez Vilas, 2001, p. 374) é diversa nos três esperpentos. Vejamos como ocorrem essas variedades. O prólogo apresenta um diálogo metaliterário e metaesperpêntico entre as personagens *Don Estrafalario* e *Don Manolito*, que são intelectuais: “*DON MANOLITO.- La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética, y la de usted./ DON ESTRAFALARIO.- La mía no. Mi estética es una superación del dolor y de la risa.*” (Valle-Inclán, 1990, p. 114).⁹⁹ Também, há uma representação metateatral em prosa rimada, a representação de fantoches do *Compadre Fidel*, na qual *El Fantoche* mata a sua namorada *La Moña* porque *El Bululú* lhe diz que ela o trai com *Pedro Mal-casado*: “*LA MOÑA.- ¡Derramas mi sangre inocente, cruel enamorado! ¡No dicta sentencia el hombre prudente, por murmuraciones de un malvado!/ EL FANTOCHE.- ¡Muere, ingrata! ¡Guiña el ojo y estira la pata!/ LA MOÑA.- ¡Muerta soy! ¡El Teniente me mata!*” (Valle-Inclán, 1990, p. 118).¹⁰⁰ Nesse primeiro esperpento, a focalização (Bal, 2002, p. 52-58) é distanciada e em uma posição superior às personagens, porque o falante dramático (Míguez Vilas, 2001, p. 374) controla todo o drama. Seria a primeira maneira valle-inclaniana de o autor ver as personagens, desde um local mais alto.

O esperpento central se constitui em uma paródia das comédias de honra espanholas do século XVII. Nessas comédias, o homem traído deveria matar a esposa e o amante para limpar a sua honra. Segundo María del Carmen Bobes Naves (2010, p. 129), em **Temas y tramas del teatro clásico español – convivencia y trascendencia**, o autor espanhol mais representativo desse tipo de comédia é Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), e cita como

⁹⁹ “DOM MANOLITO.- O riso e as lágrimas são os caminhos de Deus. Essa estética é a minha e a do senhor./ DOM ESTRAFALARIO.- A minha, não. A minha estética é uma superação da dor e do riso” (tradução nossa).

¹⁰⁰ “A BONECA.- Derramas meu sangue inocente, cruel apaixonado! O homem prudente não dita sentença por murmurações de um malvado!/ O FANTOCHE.- Morre, ingrata! Pisca e estica a pata!/ A BONECA.- Estou morta! O Tenente me mata!” (tradução nossa).

exemplo a sua obra **El médico de su honra** (2012)¹⁰¹, escrita em 1637. No esperpento valle-inclaniano central, Don Friolera, militar manipulado por seus superiores na vida particular, é motivado a matar a esposa e o vizinho por causa de comentários que ocorrem na vizinhança envolvendo um possível triângulo amoroso com as três personagens; contudo, nada é comprovado de fato. Como é uma paródia trágica das comédias de honra espanholas, Don Friolera acaba acidentalmente matando a filha com tiros ao tentar dar fim aos supostos amantes e enlouquece: “*DOÑA PEPITA.- ¡Qué drama! ¡No mató a la mujer! ¡Mató a la hija!/ EL CORONEL.- Teniente Astete, pase usted arrestado al Cuarto de Banderas./ DON FRIOLERA.- ¡Me estoy muriendo! ¿Podría pasar al Hospital?/ EL CORONEL.- ¡Puede usted hacerlo!*” (Valle-Inclán, 1990, p. 220-221).¹⁰² Também, ao longo desse esperpento central, em alguns fragmentos, as personagens são descritas em aspectos grotescos, muito longe da importância de algumas personagens de Calderón de la Barca como *El príncipe de El médico de su honra* (2012). Nesse segundo esperpento, o falante dramático (Bal, 2002, p. 52-58; Míguez Vilas, 2001, p. 374) focaliza o drama desde uma perspectiva neutra e distanciada. Seria a segunda maneira valle-inclaniana de o autor ver as personagens, desde um mesmo nível.

O epílogo de “Los cuernos de Don Friolera” (1990) apresenta uma nova conversa metaliterária e metaesperpêntica entre as personagens Don Estrafalario e Don Manolito: “*DON ESTRAFALARIO.- Toda la literatura es mala./ DON MANOLITO.- No me opongo./ DON ESTRAFALARIO.- ¡Aún no hemos salido de los Libros de Caballerías!*” (Valle-Inclán, 1990, p. 227).¹⁰³ Também, há um *Romance de ciego*¹⁰⁴, uma forma literária espanhola medieval recuperada por Valle-Inclán e cujo conteúdo principal é o mesmo do esperpento central e da trama do prólogo. Nesse epílogo, um militar mata acidentalmente a filha ao tentar acabar com as vidas de sua esposa e de seu suposto amante. Não arrependido com o erro, mata os dois supostos infiéis e leva as suas cabeças ao seu general: “*A la mujer y al querido/ los degüella con un hacha,/ las cabezas ruedan juntas,/ de los pelos las agarra,/ y con ellas se*

¹⁰¹ Em **El médico de su honra** (2012), Doña Mencía é casada com Don Gutierre, porém não o ama, visto que ama o príncipe Don Enrique. Quando Don Gutierre percebe que a esposa ama outro, mata-a para lavar a sua honra, mesmo sabendo que o amor que a cônjuge sente pelo referido príncipe nunca havia sido materializado até então.

¹⁰² “*DONA PEPITA.- Que drama! Não matou a mulher! Matou a filha!/ O CORONEL.- Tenente Astete, vá preso para o Quarto de Bandeiras./ DOM FRIOLERA.- Estou morrendo! Poderia ir para o Hospital?/ O CORONEL.- O senhor pode ir, sim*” (tradução nossa).

¹⁰³ “*DOM ESTRAFALARIO.- Toda a literatura espanhola é de má qualidade./ DOM MANOLITO.- Não me oponho./ DOM ESTRAFALARIO.- Nós, espanhóis, ainda não saímos da fase dos Livros de Cavalaria!*” (tradução nossa).

¹⁰⁴ O *Romance de ciego* é uma forma literária popular na Espanha medieval. Baseia-se em uma obra poética da literatura de cordel, com octossílabos rimados em assonância nos versos pares. Apresenta tramas nas quais encontramos ações violentas como decapitações, assassinatos, entre outras.

presenta/ al general de la plaza.” (Valle-Inclán, 1990, p. 225).¹⁰⁵ El General saúda-o efusivamente, o condecora com medalhas e Don Friolera se torna um herói nacional. Nesse terceiro esperpento, o falante dramático (Bal, 2002, p. 52-58; Míguez Vilas, 2001, p. 374) focaliza o drama desde uma perspectiva rebaixada, pois as personagens têm mais valor para a trama. Seria a terceira maneira valle-inclaniana do autor ver as personagens. Essa diversidade formal é analisada também por Rodolfo Cardona e Anthony N. Zahareas em **Visión del esperpento** – teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán: “La impresión que produce la obra es la de esas cajas chinas que al abrirlas contienen una dentro de otra en una serie sucesiva, limitada desde luego pero que llega a crear la ilusión de una prolongación infinita” (Cardona; Zahareas, 1987, p. 115).¹⁰⁶

Postulamos que um exemplo dessa complexidade formal no Impressionismo literário é a obra **A educação sentimental** (2022) de Flaubert, para a qual Kronegger afirma: “*The events are seen from different centers of consciousness: the protagonists assume the function of ‘reflectors’ or ‘mirrors’*” (Kronegger, 1973, p. 15, aspas internas da autora).¹⁰⁷ Em **5 razões para ler “A educação sentimental”, de Gustave Flaubert, em clubes de leitura**, Pedro Schwarcz corrobora a afirmação de Kronegger: “Flaubert funde a descrição rica e rígida com deslocamentos narrativos, memórias, anseios, imagens, monólogos interiores, fusão dos discursos narrativos do autor aos discursos e falas das personagens e devaneios que preenchem um espaço para além do espaço físico” (Schwarcz, 2022, s.p.). Assim que detectamos dessa afirmação de Schwarcz que há várias paralaxes (Kronegger, 1973, p. 53, 59; Nagel, 1978, p. 77, 83) e várias focalizações (Bal, 2002, p. 52-58) nessa obra flaubertiana. Logo, identificamos que ainda que haja conteúdos distintos, a complexidade formal artística é um aspecto comum tanto aos esperpentos valle-inclanianos como às obras do Impressionismo literário (Cardona; Zahareas, 1987, p. 115; Kronegger, 1973, p. 53; Nagel, 1978, p. 77, 83).

Em síntese, nesses dois primeiros capítulos, apresentamos e discutimos várias facetas dos esperpentos valle-inclanianos, e dos Impressionismos pictórico e literário, enfatizando os seus vários aspectos de convergência. Nem sempre essa convergência se dá nas três expressões artísticas, entretanto, sempre há uma convergência entre os esperpentos valle-inclanianos e um dos Impressionismos, seja o pictórico, seja o literário. Logo, no próximo

¹⁰⁵ “A mulher e o amante/ degola-os com um machado,/ as cabeças rodam juntas,/ pelos cabelos as agarra,/ e com elas se apresenta/ ao general de sua comarca” (tradução nossa).

¹⁰⁶ “A impressão que produz a obra é a dessas caixas chinesas que, ao abri-las, há uma dentro de outra em uma série sucessiva. Na verdade, é uma série limitada, mas que cria a ilusão de uma prolongação infinita” (tradução nossa).

¹⁰⁷ “Os eventos são vistos a partir de diferentes centros de consciência: as protagonistas assumem a função de ‘refletores’ ou ‘espelhos’” (tradução nossa).

capítulo, nos centraremos na análise das didascálias com marcados aspectos impresionistas presentes nos esperpentos valle-inclanianos **Luces de bohemia** (2001), “Los cuernos de Don Friolera” (1990), “Las galas del difunto” (1990), “La hija del capitán” (1990) e “¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?” (1989).

4 AS DIDASCÁLIAS IMPRESSIONISTAS ESPERPÊNTICAS VALLE-INCLANIANAS

La palabra se intuye por el gesto. Es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual.
(Valle-Inclán, 1990, p. 62-63).¹⁰⁸

4.1 VIAGEM METODOLÓGICA

Em nossas pesquisas sobre as didascálias esperpênticas valle-inclanianas, notamos uma lacuna nos estudos sobre os aspectos impressionistas presentes nelas. O cerne da questão é que essa lacuna na fortuna teórica e crítica dessas didascálias criava uma demanda de pesquisa. Em nossas várias leituras de **Luces de bohemia** (2001), da trilogia esperpêntica valle-inclaniana **Martes de carnaval** (1990a) e de “¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?” (1989), encontramos trinta e três didascálias ao longo dos cinco esperpentos que apresentam, pelo menos, cinco aspectos impressionistas em conjunto e de forma alternada dentro do escopo possível desses aspectos. O escopo que utilizaremos para análise, e que foi discutido nos capítulos anteriores, engloba vários aspectos. Temos aspectos do Impressionismo comparatista, que é aquele no qual o mesmo aspecto pode ser encontrado em obras pictóricas e literárias impressionistas. São os seguintes:

- a) a presença de luzes, cores e sombras;
- b) a presença de realidades atomizadas;
- c) a grande movimentação de personagens;
- d) a presença de elementos e fenômenos naturais;
- e) a questão dos cinco sentidos do falante dramático e/ou das personagens;
- f) a importância das personagens humanas para o contexto geral da trama;
- g) a passagem do enfoque macroespacial para o microespacial;
- h) a experimentação visual em espaços e tempos difusos; e
- i) a interação de personagens que estão em um espaço exterior com as que se encontram em um interior.

¹⁰⁸ “A palavra intui-se pelo gesto. É um instante no qual todas as coisas projetam-se repletas de silêncio. Explicam-se plenamente com uma angustiosa evidência visual” (tradução nossa).

Temos aspectos do Impressionismo Narrativista, que é aquele Impressionismo literário autônomo em relação ao pictórico, ou seja, os aspectos desse Impressionismo não são encontrados na Pintura por estarem relacionados, principalmente, com a linguagem e a Psicologia. São os seguintes:

- a) as mudanças psicológicas que as personagens sofrem ao longo da trama, podendo levá-las à destruição ou à dissolução;
- b) a leitura do mundo interior das personagens por parte do falante dramático e/ou por aquelas;
- c) a questão do espaço psicológico;
- d) a evocação do passado relacionado à trama e/ou à História por parte do falante dramático e/ou das personagens;
- e) as várias questões sintáticas, como as ordens sintáticas invertidas; e
- f) as figuras de linguagem.

Temos alguns aspectos que se referem tanto ao Impressionismo comparatista como ao narrativista:

- a) a presença de paralaxes;
- b) a focalização variada do falante dramático;
- c) a presença de fragmentos líricos; e
- d) a complexidade na forma.

Logo, como há trinta e três didascálias com aspectos impressionistas, esse tipo de didascália é uma constante nos esperpentos valle-inclanianos, embora não seja um tema pesquisado de maneira sistemática e profunda ao longo de todas as cenas. Portanto, o nosso objetivo nessa tese é responder até que ponto essas trinta e três didascálias esperpênticas valle-inclanianas com aspectos impressionistas podem ser consideradas como tais, dado que, quanto mais aspectos desse tipo possuem, mais é possível afirmar que sejam impressionistas no todo. Dessa maneira, um objetivo decorrente desse trabalho é identificar quais as suas possíveis tipologias predominantes, se são, majoritariamente, comparatistas, narrativistas ou híbridas, por meio da análise de cada uma delas. Por conseguinte, como as tipologias são um fator primordial de nossa pesquisa, as nossas análises serão divididas por tipologia didascálica impressionista em cada um dos cinco esperpentos valle-inclanianos que são objetos de nossa

tese. Mais ainda, queremos verificar se, em cada esperpento valle-inclaniano, há um padrão de aspectos impressionistas distinto dos demais em relação a essas trinta e três didascálias. Os nossos pressupostos teóricos e críticos serão provenientes das já citadas obras de Bal (2002), Fernández Roca (2022), Hauser (1969), Kronegger (1973), Míguez Vilas (2001), Nagel (1978), Sánchez (1999), Sandanello (2017), Shapiro (2002) e Watt (1979).

Em relação à análise dos aspectos impressionistas comparatistas das didascálias esperpênticas valle-inclanianas, observaremos algumas premissas teóricas de Bal (2002). Segundo a autora (2002, p. 33), há aspectos semelhantes entre duas expressões artísticas que podem ser analisados por meio de metáforas analíticas, pois são aspectos que *viajam* entre essas expressões. O pesquisador elabora uma metáfora de aspectos semelhantes em duas expressões artísticas para poder analisar um fragmento por um viés impressionista. Por exemplo, destacamos que, quando o receptor lê uma obra literária, ele pode formular imagens que se assemelham a alguns aspectos pictóricos. Muitos leitores fazem imagens das obras literárias que leem, visto que, em geral, essas obras não apresentam ilustrações. Logo, entre vários exemplos, notamos que as várias vírgulas em um fragmento literário impressionista podem ser associadas por meio de uma metáfora às várias pinceladas curtas presentes em uma tela impressionista. Outro exemplo são as várias personagens e os diversos objetos em um espaço literário impressionista, os quais o leitor pode os interpretar ao pensar uma metáfora dos vários componentes pictóricos que se percebem em uma tela impressionista, pois ambos constituem realidades atomizadas de mundo. Bal (2002, p. 93) sustenta que a metáfora analítica é uma inovação literária, artística e até filosófica, que se transporta para um além, para um lugar distante de seu ponto de origem. Em **Introdução a uma ciência pós-moderna**, Boaventura de Sousa Santos corrobora a importância da metáfora analítica em uma análise científica: “Longe de constituírem um entrave ao desenvolvimento científico, os argumentos pela analogia e pela metáfora são talvez uma das suas alavancas principais” (Sousa Santos, 2002, p. 129).

Por outro lado, também faremos a *viagem* entre duas formas literárias no tocante aos aspectos impressionistas, visto que, no arcabouço teórico e crítico desse tema, só existem análises de obras impressionistas em prosa e em poesia, não há nenhum registro de análise em obras dramáticas como as que nos propomos nesta tese, o que é uma novidade dentro do cenário da Literatura Espanhola. Portanto, a nossa investigação se baseia em êxodos de aspectos artísticos entre expressões artísticas e entre formas literárias. Bal corrobora a nossa metodologia analítica: “*la calidad innovadora no está ligada a objetos ni a conceptos, sino que mediante la intrincada exploración de su combinación, de su intimidad crítica. Intento*

renegociar la intimidad frágil y tensa, pero indispensable, entre la tradición y la innovación” (Bal, 2002, p. 420).¹⁰⁹ Ou seja, combinaremos a tradição de análise impressionista de obras em prosa e verso com a sua presença em didascálias, pois nunca se viu uma análise impressionista dramática no arcabouço do Impressionismo literário. Em **Entrenotas** – Compreensões de pesquisa, Cássio Eduardo Viana Hissa (2019, p. 30) afirma que o pesquisador sempre busca a originalidade, a inovação e deve construir possibilidades de diálogos na sua seara de estudos. Também em **Aula**, Roland Barthes (2013, p. 49) corrobora essa visão de inovação de Bal e Hissa quando sustenta que pesquisar é ensinar o que os outros ainda não sabem e, portanto, estabelecer diálogos acadêmicos fecundos com outros pesquisadores. Por conseguinte, a novidade é sempre bem-vinda no cenário literário. É o que tentaremos estabelecer com a presente tese ao pesquisarmos essa possível novidade literária espanhola, que são as didascálias esperpênticas valle-inclanianas impressionistas híbridas, impressionistas comparatistas e impressionistas narrativistas. Passemos às análises de aspectos impressionistas nas didascálias do esperpento valle-inclaniano **Luces de bohemia** (2001).

4.2 LUCES DE BOHEMIA

4.2.1 Argumento, e conexões históricas e literárias

Luces de bohemia (2001) foi escrita em 1920 e publicada por cenas na **Revista España**, uma publicação espanhola dos primeiros anos do século XX, entre 31 de julho a 23 de outubro daquele ano. O protagonista é Máximo Estrella ou Max Estrella, um poeta pobre, boêmio, sem fama e cego; logo, necessita da ajuda do amigo Don Latino de Hispalis para andar pelas ruas de Madri dos anos 1920. A obra trata das últimas vinte e quatro horas de vida do protagonista, fato que faz o leitor recordar a extensão ficcional das tragédias antigas. As doze primeiras cenas da obra têm como marco temporal o fim da tarde do dia anterior até o raiar do dia em que morre Max Estrella. As últimas três cenas se baseiam nas outras doze horas que faltam para completar as vinte e quatro horas. Nessas doze horas finais, ocorrem alguns fatos como o velório e o enterro do poeta. Lyon (1983, p. 115-116) postula que essas três últimas cenas são um anticlímax, no qual Don Latino de Hispalis se torna protagonista

¹⁰⁹ “a qualidade inovadora não está ligada a objetos nem a conceitos, senão que mediante a intrincada exploração de sua combinação, de sua intimidade crítica. Tento renegociar a intimidade frágil e tensa, mas indispensável, entre a tradição e a inovação” (tradução nossa).

porque ele rouba o dinheiro da carteira de Max Estrella, ganha algum dinheiro com a venda de livros do poeta, e rouba o prêmio do bilhete de loteria que Max comprou e cujo número foi sorteado.

Além de Max Estrella e Don Latino de Hispalis, temos algumas personagens importantes, como a francesa Madama Collet, esposa de Max e Claudinita, filha do casal. Rubén Darío¹¹⁰ é o escritor homônimo ao famoso real. Enriqueta la Pisa Bien é uma jovem morena e pobre, que vende um bilhete de loteria para Max Estrella, que, depois, será premiado. El Ministro é a personagem que suborna Max Estrella para poder soltá-lo da prisão em troca do silêncio desse sobre a agressão física que sofre de membros da Polícia. Zaratustra é um safado vendedor de livros, que, com a ajuda de Don Latino, rouba o poeta na venda das suas publicações.

Ao longo das cenas, Max Estrella e Don Latino passam por vários estabelecimentos, como uma livraria, uma taverna, um café, entre outros, e, neles, conversam com outras personagens sobre política, religião, literatura, jornalismo, entre outros temas, tendo como parâmetro a Espanha da década de 1920. Lyon (1983, p. 108) defende que **Luces de bohemia** (2001) se constitui em uma crítica às instituições oficiais, ao comércio e aos burgueses espanhóis daquela década. Em **Visión del esperpento** – teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán, Rodolfo Cardona e Anthony Zahareas (1987, p. 70) postulam que o tema de fundo da obra são os famosos distúrbios políticos ocorridos na Europa após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) por causa da situação de penúria de alguns países da região após o conflito. Algumas parcelas das populações desses países protestam e são duramente reprimidas pelos governos oficiais. Um exemplo em **Luces de bohemia** (2001) ocorre na décima primeira cena, na qual matam um preso catalão por ser anarquista e protestar por melhores condições de vida: “EL SERENO.- Un preso que ha intentado fugarse/ MAX.- Ese muerto sabía su fin” (Valle-Inclán, 2001, p. 168).¹¹¹

Por toda a obra, Max Estrella apresenta valores e opiniões pessoais diversos aos da maioria das personagens e é, muitas vezes, incompreendido, principalmente por Don Latino. Por exemplo, na décima segunda cena, ele e Don Latino começam a conversar sobre Literatura, e Max expõe a sua teoria esperpêntica, que é incompreendida pelo outro, como questão metaliterária e metaesperpêntica, uma novidade na Literatura Espanhola e que se

¹¹⁰ Rubén Darío foi nicaraguense e viveu de 1867 a 1916. O seu nome real era Félix Rubén García Sarmiento. É considerado por muitos literatos como o pioneiro do Modernismo Hispano-americano, que, por sua vez, influenciou o Modernismo Espanhol. Duas de suas principais obras são: **Azul** (1949) escrita em 1888 e **Prosas profanas** (1917) escrita em 1896.

¹¹¹ “O GUARDA NOTURNO.- Um preso que tentou fugir/ MAX.- Esse morto sabia o seu fim” (tradução nossa).

repetirá no esperpento seguinte: “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!*” (Valle-Inclán, 2001, p. 174).¹¹²

4.2.2 Análise das didascálias com aspectos impressionistas de Luces de bohemia

4.2.2.1 As didascálias impressionistas híbridas de Luces de bohemia

4.2.2.1.1 A Quarta didascália da primeira cena

Se reclina en el respaldo del sillón. La mujer cierra la ventana y la guardilla queda en una penumbra rayada de sol poniente. El ciego se adormece y la mujer, sombra triste, se sienta en una silleta, haciendo pliegues a la carta del Buey Apis. Una mano cautelosa empuja la puerta, que se abre con largo chirrido. Entra un vejete asmático, quepis, anteojos, un perrillo y una cartera con revistas ilustradas. Es DON LATINO DE HISPALIS. Detrás, despeinada, en chancletas, la falda pingona, aparece una mozuela: CLAUDINITA. (Valle-Inclán, 2001, p. 44, maiúsculas do autor).¹¹³

Nessa cena, Don Latino de Hispalis chega à casa de Max Estrella e convida-o para sair. Eles conversam com Madama Collet e Claudinita. No fim da cena, mesmo sob protestos das duas, que queriam ficar com a companhia do poeta, esse sai para passear com o amigo. Essa quarta didascália é o momento justamente no qual Don Latino de Hispalis chega à moradia do amigo.

Em relação aos aspectos impressionistas comparatistas, toda essa didascália mostra uma realidade atomizada (Hauser, 1969, p. 197; Kronegger, 1973, p. 52; Shapiro, 2002, p. 82), porque o falante dramático focaliza (Bal, 2002, p. 52-58; Míguez Vilas, 2001, p. 374) várias personagens com vários detalhes e alguns objetos em poucas linhas, e, em um pequeno espaço, que é o sótão da casa da família de Max Estrella. Como nessa tese estamos fazendo uma viagem metodológica entre expressões artísticas e gêneros literários por meio de

¹¹² “MAX.- Os heróis clássicos refletidos nos espelhos côncavos originam o Esperpento. O sentido trágico da vida espanhola somente pode acontecer com uma estética sistematicamente deformada./ DOM LATINO.- Não! Você está se contagiando!” (tradução nossa).

¹¹³ “Reclina-se no encosto da poltrona. A mulher fecha a janela e o sótão fica em uma penumbra listrada de sol poente. O cego se adormece e a mulher, sombra triste, se senta em uma cadeirinha, fazendo dobras na carta do Boi Apis. Uma mão cautelosa empurra a porta, que se abre com longo rangido. Entra um velhote asmático, quepe, óculos, um cachorrinho e uma carteira com revistas ilustradas. É DOM LATINO DE HISPALIS. Atrás, despenteada, com chinelos, a saia maltrapilha, aparece uma mocinha: CLAUDINITA” (tradução nossa).

metáforas (Bal, 2002, p. 33, Sousa Santos, 2002, p. 29), defendemos que essa realidade atomizada esperpêntica é semelhante às realidades atomizadas encontradas em obras pictóricas e literárias impressionistas. Observamos o tempo difuso (Fernández Roca, 2022, p. 203; Míguez Vilas, 2001, p. 356) com o sol poente, o fim do dia e a chegada da noite na segunda frase. O dia está terminando, o sótão está todo iluminado pelo sol e Madama Collet fecha a janela, deixando somente a penumbra do astro-rei no espaço no qual estão as quatro personagens. Nesse sentido, percebemos a questão das luzes e sombras (Shapiro, 2002, p. 82) na segunda frase, com “*una penumbra rayada de sol poniente*” e, na terceira frase, com a “*sombra triste*”. Durante toda a didascália, encontramos muitas movimentações das personagens (Hauser, 1969, p. 202). Na terceira frase, existe o verbo no Gerúndio “*haciendo*”, que indica uma ação contínua e de movimento. Essa terceira frase mostra uma animalização do dono do jornal para o qual Max escreve artigos, visto que aquele é comparado a um boi.

Sobre os aspectos impressionistas narrativistas, observamos que a terceira frase mostra o único momento dessa didascália no qual o falante dramático focaliza o interior de uma personagem (Fernández Roca, 2022, p. 204; Shapiro, 2002, p. 312), porque classifica a mulher como “*sombra triste*”. Ao longo de toda a didascália, o falante dramático focaliza os vários e os mínimos detalhes do espaço em que se encontram as quatro personagens e só nessa terceira frase, por um pequeno momento, ele focaliza o interior de uma personagem. Entretanto, essa focalização é muito significativa, pois a tristeza da esposa se refletirá ao longo da obra, assim como, a do marido e a da filha. Inclusive, na última página da obra, descobre-se que Madama Collet e Claudinita, possivelmente, tenham morrido e algumas personagens cogitam que elas se suicidaram: “*LECTURA DE DON LATINO.- El tufo de un brasero. Dos señoras asfixiadas. Lo que dice una vecina. ¿Crimen o suicidio? ¡Misterio! EL CHICO DE LA TAVERNA.- ¡Aventuro que esas dos sujetas son la esposa y la hija de Don Máximo!*” (Valle-Inclán, 2001, p. 218).¹¹⁴ Essa tristeza de Madama Collet ao longo desse esperpento tem várias causas: a cegueira do marido, a pobreza na qual vivem, a falta de reconhecimento profissional do esposo e, portanto, a falta de perspectiva de um futuro melhor para a família, e, por fim, a morte do poeta. A quinta frase apresenta a ordem sintática inversa (Kronegger, 1973, p. 74-80; Shapiro, 2002, p. 312). A ordem mais usual seria: “*Un vejete asmático, quepis, anteojos, un perrillo y una cartera con revistas ilustradas entra*”. Sobre as figuras de linguagem, observamos uma hipálage quando o falante dramático classifica de

¹¹⁴ “LEITURA DE DOM LATINO.- Os gases de um brasero. Duas senhoras asfixiadas. O que diz uma vizinha. Crime ou suicídio? Mistério!/ O GAROTO DA TAVERNA.- Aposto que essas duas senhoras são a esposa e a filha de Dom Máximo” (tradução nossa).

triste a sombra, e não a mulher. Na primeira frase, notamos uma elipse porque não há sujeito, que é deduzido pelo leitor, por meio da frase anterior a essa didascália, o sujeito é Max Estrella. Encontramos uma metonímia na quarta frase com uma mão que empurra uma porta. Também, identificamos um *hysteron proteron* na última frase, visto que o falante dramático quer enfatizar a ideia central, que é Claudinita e até há dois pontos antes de seu nome.

4.2.2.1.2 A Primeira didascália da quarta cena

Noche. MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS tambalean asidos del brazo, por una calle enarenada y solitaria. Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio. De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Un trote épico. Soldados Romanos. Sombras de Guardias.-. Se extingue el eco de la patrulla. La Buñolería Modernista entreabre su puerta y una banda de luz parte la acera. MAX y DON LATINO, borrachos lunáticos, filósofos peripatéticos, bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y tambalean. (Valle-Inclán, 2001, p. 76, maiúsculas do autor).¹¹⁵

Nessa cena, Max Estrella e Don Latino de Hispalis estão no Café *Buñolería Modernista*. Em frente ao local, alguns manifestantes proletários protestam contra o governo nacional e começam a ser repreendidos por policiais nacionais. Um desses confunde o poeta com um manifestante e vai tirar satisfações com ele. Max Estrella diminui com palavras o capitão policial, que se irrita e lhe declara voz de prisão. Nessa primeira didascália, Max Estrella e Don Latino de Hispalis chegam ao estabelecimento.

Pensando nos aspectos impressionistas comparatistas, observamos algumas frases curtas e nominais: a primeira, a sétima, a oitava e a nona frases. Elas lembram as pinceladas curtas de vários quadros impressionistas. Há uma realidade atomizada com muitas personagens movimentando-se e muitos objetos. Notamos uma grande presença de luzes e sombras: “*la llama de los faroles*”, “*la luna*”, “*sombras de guardias*”, “*una banda de luz*” e “*la línea luminosa de los faroles*”. Essa grande presença também é encontrada em vários quadros impressionistas. Há uma humanização da lua na quinta frase, e a humanização do estabelecimento e de uma banda de luz na décima primeira frase.

¹¹⁵ “Noite. Máximo Estrela e Dom Latino de Hispalis cambaleiam de braços dados, por uma rua com muita areia e solitária. Lampiões quebrados, fechadas todas, janelas e portas. Na chama dos faróis, um igual tremor verde e frágil. A lua sobre o beiral das casas, partindo a rua pela metade. Com intervalos longos, o asfalto sonoro. Um trote épico. Soldados Romanos. Sombras de Guardas.-. Extingue-se o eco da patrulha. O Café Modernista entreabre a sua porta e um faixo de luz parte a calçada. Max e Dom Latino, bêbados lunáticos, filósofos peripatéticos, debaixo da linha luminosa dos lampiões, caminham e cambaleiam” (tradução nossa).

Em relação aos aspectos impressionistas narrativistas, constatamos a ordem sintática inversa na quarta, sexta e décima frases. As ordens mais usuais seriam, respectivamente: “*Un igual temblor verde y macilento en la llama de los faroles*”, “*El asfalto sonoro de tarde en tarde*” e “*El eco de la patrulla se extingue*”. A terceira frase engloba duas: “*Faroles rotos*” e “*Cerradas todas, ventanas y puertas*”; logo, não há uma transição formal entre elas. Esse aspecto é comum em algumas obras literárias impressionistas. Na quarta e na sexta frases, há elipse do verbo, que poderia ser, entre outras opções, o verbo impessoal no Presente do Indicativo *hay*, que indica a existência de algum objeto. A última frase apresenta um *hysteron proteron*, porque a ideia principal é deixada por último. Nesse caso, esse *hysteron proteron* reforça a ideia apresentada na segunda frase, que Max Estrella e Don Latino de Hispalis estão bêbados. Esse detalhe é importante porque ele explicará a valentia do poeta perante o capitão policial que o interpelará. Quando o ser humano está fora de seu juízo normal, tudo pode acontecer, principalmente nesse caso no qual os dois amigos estão bêbados. Na segunda frase, há um espaço psicológico do falante dramático porque classifica a rua como *solitaria*, um sentimento do espaço que vivencia e externaliza nessa didascália. Também, podemos aventar que esse sentimento de solidão antecipa a morte do poeta, que também será solitária, em frente do cortiço no qual mora na décima segunda cena.

4.2.2.1.3 A Primeira didascália da quinta cena

Zaguán en el Ministerio de la Gobernación. Estantería con legajos. Bancos al filo de la pared. Mesa con carpetas de badana mugrienta. Aire de cueva y olor frío de tabaco rancio. Guardias soñolientos. Policías de la Secreta.-Hongos, garrotos, cuellos de celuloide, grandes sortijas, lunares rizosos y flamencos.-Hay un viejo chabacano –bisoñé y manguitos de percalina- que escribe y un pollo chulapón de peinado reluciente, con brisas de perfumería, que se pasea y dicta humeando un veguero. DON SERAFÍN, le dicen sus obligados, y la voz de la calle, SERAFÍN EL BONITO.-Leve tumulto.-Dando voces, la cabeza desnuda, humorista y lunático, irrumpe MAX ESTRELLA. DON LATINO le guía por la manga, implorante y suspirante. Detrás asoman los cascos de los Guardias. Y en el corredor se agrupan, bajo la luz de una candileja, pipas, chalinas y melenas del modernismo. (Valle-Inclán, 2001, p. 92, maiúsculas do autor).¹¹⁶

¹¹⁶ “Saguão no Ministério da Governação. Estante com processos. Bancos ao longo da parede. Mesa com pastas de couro sebento. Ar de caverna e odor frio de tabaco rançoso. Guardas sonolentos. Policiais da Secreta.-Fungos, garrotos, colarinhos de celulóide, grandes anéis, pintas crespas e flamencas.-Tem um velho vulgar –peruca e manguitos de percalina- que escreve e um almofadinha peitudo, de penteado brilhante, com brisas de perfumaria, que passeia e dita, fumegando um charuto. DOM SERAFIM, dizem-lhe os seus subordinados, e a voz da rua, SERAFIM, O BONITO.-Leve tumulto.-Dando gritos, a cabeça descoberta, humorista e lunático, surge MAX ESTRELLA. DOM LATINO guia-o pela manga, implorante e suspirante. Atrás, aparecem os capacetes dos Guardas. E no corredor se agrupam, debaixo da luz de uma candeia, cachimbos, echarpes e cabeleiras do modernismo” (tradução nossa).

Nessa cena, alguns policiais chegam ao *Ministerio de la Gobernación* com o poeta para prendê-lo. Alguns conhecidos de Max Estrella chegam junto com eles e começam a protestar pela prisão. Não obtêm sucesso porque, além de ser preso, o poeta apanha de policiais, visto que os ironiza. Essa primeira didascália marca a chegada de Max Estrella ao local.

Considerando os aspectos impressionistas comparatistas, o falante dramático focaliza uma realidade atomizada na qual, em alguns fragmentos, há uma focalização que começa macroespacial, de todo o saguão, até à microespacial mínima, de pintas crespas e flamencas (Fernández Roca, 2022, p. 208; Míguez Vilas, 2001, p. 348; Sánchez, 1999, p. 312). Notamos a presença de luzes em: “*peinado reluciente*” e “*la luz de una candileja*”. Constatamos a questão dos cinco sentidos do falante dramático e/ou das personagens, questão comum em obras pictóricas e literárias impressionistas (Fernández Roca, 2022, p. 208; Kronegger, 1973, p. 35-36). Temos a visão do falante dramático durante toda a didascália. O olfato dele em: “*aire de cueva y olor frío de tabaco rancio*” e “*brisas de perfumería*”. A audição dele em: “*dicta*”, “*leve tumulto*”, “*dando voces*” e “*implorante*”. Existem várias frases nominais curtas que lembram pinceladas curtas de várias telas impressionistas. Os verbos no Gerúndio “*humeando*” na nona frase e “*dando voces*” na décima segunda frase aumentam a sensação de movimento, de ações contínuas.

Em relação aos aspectos impressionistas narrativistas, na décima frase, encontramos uma informação anterior ao momento presente da trama (Kronegger, 1973, p. 41) sobre as duas formas com as quais se nomeia uma personagem específica. Há várias frases longas e a nona poderia ser desmebrada em duas já que tem dois núcleos de sujeito. As novas frases decorrentes da nona seriam: “*Hay un viejo chabacano – bisoné y manguitos de percalina – que escribe*” e “*Hay un pollo chulapón de peinado reluciente, con brisas de perfumería, que se pasea y dicta humeando un veguero*”. A penúltima frase tem a ordem sintática invertida. A ordem sintática mais usual seria: “*Los cascos de los guardias asoman detrás*”. Nessa mesma frase, há uma hipálage, pois os capacetes dos guardas realizam uma ação no lugar dos profissionais, que são citados na mesma frase. Na última frase, existem três metonímias porque os modernistas são substituídos por cachimbos, echarpes e cabeleiras, o todo por três partes. Essas metonímias são uma ironia do falante dramático para com os modernistas dessa obra e em geral. Em **Luces de bohemia** (2001), os modernistas são um coro que, praticamente, só repetem palavras ditas por outras personagens e são identificados por partes de suas figuras. Muitas vezes, eles não têm nome, não possuem opiniões próprias nem são personalidades completas. Nas duas últimas frases, temos dois exemplos de *hysteron*

proteron, porque as duas ideias principais aparecem nos finais. Os capacetes dos policiais e partes das figuras dos modernistas reforçam a ideia de personagens de segunda importância para a trama, já que o falante dramático os apresenta por pedaços e não pelo todo. O mais importante nessa parte final da didascália é mostrar o grande tumulto que ocorre com a prisão de um inocente, que não estava na manifestação e só foi preso por afetar o ego de um policial, por insinuar-lhe que o policial, ao não saber dialetos gregos, é inculto.

4.2.2.1.4 A Primeira didascália da nona cena

Un café que prolongan empañados espejos. Mesas de mármol. Divanes rojos. El mostrador en el fondo, y detrás un vejete rubiales, destacado el busto sobre la diversa botillería. El Café tiene piano y violín. Las sombras y la música flotan en el vaho de humo y en el lívido temblor de los arcos voltaicos. Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco, en su fondo, con una geometría absurda, extravagava el Café. El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión. Entran extraños y son de repente transfigurados en aquel triple ritmo, MALA ESTRELLA y DON LATINO. (Valle-Inclán, 2001, p. 142, maiúsculas do autor).¹¹⁷

Nessa cena, Max Estrella acaba de ser solto e vai ao *Café Colón* com Don Latino de Hispalis. Chegando lá, encontram Rubén Darío sentado em uma mesa, personagem homônima ao real autor nicaraguense. Os três começam a conversar sobre vários assuntos até o fim da cena. Essa primeira didascália marca a chegada de Max Estrella e Don Latino ao estabelecimento.

No tocante aos aspectos impressionistas comparatistas, o falante dramático focaliza uma realidade exterior às personagens e que é muito atomizada. Essa realidade é atomizada ao infinito pelos “*espejos multiplicadores*” apresentados na sétima frase. Observamos a presença de luzes e sombras por todo o espaço. Esse espaço é totalmente tomado pela fumaça dos charutos ou cigarros dos frequentadores, se torna difuso e se aproxima de alguns espaços apresentados em telas impressionistas nas quais ocorria essa ação. Um exemplo já analisado nessa tese é a obra pictórica “*Waterloo Bridge, London*” (1903), de Monet. Constatamos a presença de componentes literários não humanos que são humanizados: “*un café que*

¹¹⁷ “Um café que prolongam ensebados espelhos. Mesas de mármore. Divãs vermelhos. O balcão no fundo e atrás, um velhote louro, destacado o busto sobre a diversa gama de garrafas. O Café tem piano e violino. As sombras e a música flutuam no bafo da fumaça e no lívido tremor dos arcos voltaicos. Os espelhos multiplicadores estão cheios de um interesse novelesco, no seu fundo, com uma geometria absurda, extravagava o Café. O compasso canalha da música, as luzes no fundo dos espelhos, o bafo de fumaça penetrado de tremor dos arcos voltaicos cifram a sua diversidade em uma só expressão. Entram estranhos e são, de repente, transfigurados naquele triplo ritmo, Má Estrela e Dom Latino” (tradução nossa).

prolongan empañados espejos”, “*el café tiene piano y violín*”, “*las sombras y la música flotan en el vaho de humo*” e “*el compás canalla de la música*”. Essas humanizações devem-se ao fato de o falante dramático querer enfatizar que o mais importante nessa didascália é o ambiente atomizado com as suas várias nuances e não as personagens humanas que lá chegam, visto que essas só compõem o espaço.

Sobre os aspectos impressionistas narrativistas, notamos duas frases em ordem sintática inversa: a primeira e o segmento final da sétima. As ordens sintáticas mais usuais seriam, respectivamente: “*Empañados espejos prolongan un café*” e “*El café extravaga con una geometría absurda en su fondo*”. Na sétima e na última frases, há o uso do *hysteron proteron*, pois as ideias principais aparecem no final, respectivamente: “*el Café*” e “*Mala Estrella y Don Latino*”. Inclusive, os nomes das personagens na última frase estão em maiúsculas para marcar que, nela, o mais importante são esses amigos. Ao usar *Mala Estrella* em lugar de Max Estrella, o falante dramático enfatiza o destino negativo que está tendo o protagonista e que já o identificamos na quarta didascália da primeira cena, quando esse mesmo falante classifica a sombra de Madama Collet, sua esposa, de triste. Toda a família sofre pela falta de dinheiro e de perspectiva de um futuro melhor, além do fato de Max Estrella estar cego.

4.2.2.1.5 A Primeira didascália da décima cena

Paseo con jardines. El cielo raso y remoto. La luna lunera. Patrullas de Caballería. Silencioso y luminoso, rueda un auto. En la sombra clandestina de los ramajes, merodean mozueltas pingonas y viejas pintadas como caretas. Repartidos por las sillas del paseo, yacen algunos bultos durmientes. MAX ESTRELLA y DON LATINO caminan bajo las sombras del paseo. El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche. (Valle-Inclán, 2001, p. 154, maiúsculas do autor).¹¹⁸

Na décima cena, Max Estrella e Don Latino de Hispalis encontram-se casualmente com duas prostitutas em uma alameda. Don Latino começa a conversar com uma delas e se percebe que se envolvem sexualmente. Max Estrella apenas conversa e troca carinhos no rosto com uma delas em outro canto da alameda. Nessa primeira didascália, eles chegam ao local em que elas trabalham.

¹¹⁸ “Alameda com jardins. O céu baixo e remoto. A lua luneira. Patrulhas da Cavalaria. Silencioso e luminoso, roda um carro. Na sombra clandestina dos ramos, perambulam moças da vida e velhas pintadas como caretas. Repartidos pelas cadeiras da alameda, jazem alguns vultos dormentes. Max Estrela e Dom Latino caminham debaixo das sombras do passeio. O perfume primaveral das lilases embalsama a umidade da noite” (tradução nossa).

Em relação aos aspectos impressionistas comparatistas, há uma realidade atomizada com várias personagens e vários componentes literários. Existe uma presença de luzes e sombras com: “*auto luminoso*”, “*sombra clandestina*”, “*bultos durmientes*” e “*las sombras del paseo*”. Notamos as quatro primeiras frases nominais curtas. Observamos a questão dos cinco sentidos do falante dramático e/ou das personagens, que se concentra na visão desse falante por todo o fragmento, na sua audição, em: “*rueda un auto*” e, no seu olfato, em: “*el perfume primaveral*”. Lemos a movimentação de um carro e dos dois amigos.

Pensando nos aspectos impressionistas narrativistas, observamos que as quinta, sexta e sétima frases têm a ordem sintática invertida. A ordem mais usual da quinta frase seria: “*Un auto rueda silencioso y luminoso*”. A da sexta seria: “*Mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas merodean en la sombra clandestina de los ramajes*”. A da sétima seria: “*Algunos bultos durmientes yacen repartidos por las sillas del paseo*”. Notamos um exemplo de espaço psicológico na sexta frase, pois o falante dramático classifica a sombra de “*clandestina*”, porque há prostitutas nelas, há um *comércio ilegal*, um comércio que deve ser feito às escondidas. Esse falante revela uma ideologia de uma Espanha de 1920 que considera as prostitutas como a margem de uma sociedade majoritariamente conservadora e católica. A sétima frase apresenta uma figura de linguagem, uma metonímia, visto que “*bultos*” está no lugar de “*personas*”, é a parte pelo todo. Esse uso amplia a significação do caráter clandestino do local, pois ninguém quer ser identificado, ninguém quer ser taxado como transgressor de uma moral.

Sobre os aspectos impressionistas híbridos, os quais aparecem tanto em obras pictóricas como literárias impressionistas, destacamos que a última frase apresenta um caráter lírico com a constatação de fenômenos naturais, que são humanizados. Essa frase marca o fato de que, naquele local, se faz amor, se relacionam sexualmente homens com mulheres, ainda que seja um amor comprado, há beijos, carícias, e; portanto, o perfume das flores compõe esse ambiente *romântico*.

4.2.2.1.6 A Sétima didascália da décima cena

De la oscuridad surge la brasa de un cigarro y la tos asmática de DON LATINO. Remotamente, sobre el asfalto sonoro, se acompasa el trote de una patrulla de Caballería. Los focos de un auto. El farol de un sereno. El quicio de una verja. Una sombra clandestina. El rostro de albayalde de otra

vieja peripatética. Diferentes sombras. (Valle-Inclán, 2001, p. 162, maiúsculas do autor).¹¹⁹

Essa didascália encerra a cena na qual Max Estrella e Don Latino de Hispalis visitam um jardim da cidade de Madri no qual há o serviço sexual oferecido por prostitutas. Nessa didascália, em relação aos aspectos impressionistas comparatistas, o falante dramático focaliza uma realidade atomizada baseada em várias personagens e vários objetos. Verificamos a importância das luzes e das sombras em: “*la brasa de un cigarro*”, “*los focos de un auto*”, “*el farol de un sereno*”, “*una sombra clandestina*” e “*diferentes sombras*”. As terceira, quarta, quinta, sexta, sétima e oitava frases são curtas e nominais; logo, são maioria na didascália.

Considerando os aspectos impressionistas narrativistas, as duas primeiras frases possuem a ordem sintática inversa. A ordem sintática mais usual da primeira frase seria: “*La brasa de un cigarro y la tos asmática de Don Latino surgen de la oscuridad*”. A ordem sintática mais usual da segunda frase seria: “*El trote de una patrulla de Caballería se acompasa sobre el asfalto sonoro, remotamente*”. Na sexta frase, o falante dramático expõe um espaço psicológico, visto que humaniza e classifica a sombra de “*clandestina*”, mostrando o seu sentimento em relação ao local, que é frequentado por prostitutas. Por conseguinte, há uma paralaxe. Na frase seguinte, existe outra paralaxe, visto que o falante dramático volta a focalizar o exterior das personagens. Temos algumas metonímias de parte pelo todo. Na primeira frase, em vez do falante dramático escrever que da escuridão surge Don Latino, cita duas partes de sua figura para significar tal ação. Nas sexta e oitava frases, as pessoas que estão no local são reduzidas a sombras.

4.2.2.1.7 A Primeira didascália da décima terceira cena

Velorio en un sotabanco. MADAMA COLLET y CLAUDINITA, desgreñadas y macilentas, lloran al muerto, ya tendido en la angostura de la caja, amortajado con una sábana, entre cuatro velas. Astillando una tabla, el brillo de un clavo aguza su punta sobre la sien inerme. La caja, embetunada de luto por fuera, y por dentro de tablas de pino sin labrar ni pintar, tiene una sórdida esterilla que amarillea. Está posada sobre las baldosas, de esquina a esquina, y las dos mujeres, que lloran en los ángulos, tienen en las manos cruzadas el reflejo de las velas. DORIO DE GADEX, CLARINITO y PÉREZ, arrimados a la pared, son tres fúnebres fantoches

¹¹⁹ “Da escuridão, surge uma brasa de um cigarro e a tosse asmática de Dom Latino. Remotamente, sobre o asfalto sonoro, se acompassa o trote de uma patrulha de Cavalaria. Os focos de um carro. A lanterna de um guarda noturno. A dobradiça de um portão. Uma sombra clandestina. O rosto alvo de outra velha peripatética. Diferentes sombras” (tradução nossa).

en hilera. Repentinamente, entrometiéndose en el duelo, cloquea un rajado repique, la campanilla de la escalera. (Valle-Inclán, 2001, p. 182, maiúsculas do autor).¹²⁰

Nessa cena, ocorre o velório de Max Estrella em sua casa. No fim da cena, chega o carroceiro e leva o caixão para o cemitério para ser enterrado. Nessa primeira didascália, o falante dramático focaliza o espaço e as personagens do velório, que ocorre no sótão da casa do poeta.

Em relação aos aspectos impressionistas comparatistas, esse falante mostra uma realidade atomizada na qual todas as personagens possuem semelhante valor, sejam humanas ou não, porque o mais importante é o velório em si. Inclusive, três personagens humanas são comparadas a fantoches na penúltima frase. Por outro lado, na terceira frase, há a humanização do prego, que aguça a sua ponta e lasca uma tábua. Na última frase, a campainha é humanizada porque se intromete no velório. Observamos a presença das luzes em: “*cuatro velas*”, “*el brillo de un clavo*” e “*el reflejo de las velas*”. Existem dois verbos no Gerúndio: “*astillando*” e “*entrometiéndose*”, que conferem uma sensação de ações contínuas para as frases nas quais estão.

No tocante aos aspectos impressionistas narrativistas, essa didascália apresenta duas frases longas, a segunda e a quinta, que poderiam ser divididas em duas, pois possuem dois núcleos de sujeito, que realizam ações distintas. Se a segunda frase fosse dividida, o resultado seria: “*Madama Collet y Claudinita, desgredadas y macilentas, lloran al muerto*” e “*Ya tendido en la angostura de la caja, amortajado con una sábana, entre cuatro velas*”. Se a quinta frase fosse dividida, o resultado seria: “*Está posada sobre las baldosas, de esquina a esquina*” e “*Y las dos mujeres, que lloran en los ángulos, tienen en las manos cruzadas el reflejo de las velas*”. A última frase possui a ordem sintática invertida. A ordem sintática mais usual seria: “*La campanilla de la escalera, un rajado repique cloquea, entrometiéndose en el duelo repentinamente*”. A terceira frase apresenta uma figura de linguagem, uma metonímia, porque é o brilho do prego, e não esse como um todo, que aguça a sua ponta, é uma parte pelo todo.

¹²⁰ “Velório em um sótão. Madame Collet e Claudinita, despenteadas e apáticas, choram o morto, já estendido na estreiteza do caixão, amortalhado com um lençol entre quatro velas. Lascando uma tábua, o brilho de um prego aguça a sua ponta sobre a tábua inerte. O caixão, engraxado de luto por fora, e, por dentro, de tábuas rústicas e naturais de pinheiro, tem uma sórdida esteira que amarela. O caixão está sobre os ladrilhos, de ponta a ponta, e as duas mulheres, que choram nos cantos do sótão, têm o reflexo das velas nas mãos cruzadas. Dorio de Gadex, Clarinito e Pérez, encostados na parede, são três fúnebres fantoches em fileira. Repentinamente, entrometendo-se no velório, cacareja um rasgado repique, a campainha da escada” (tradução nossa).

4.2.2.2 As didascálias impressionistas comparatistas de **Luces de bohemia**

4.2.2.2.1 A Sexta didascália da segunda cena

ZARATUSTRA *entra y sale en la trastienda, con una vela encendida. La palmatoria pingosa tiembla en la mano del fantoche. Camina sin ruido, con andar entrapado. La mano, calzada con mitón negro, pasea la luz por los estantes de libros. Media cara en reflejo y media en sombra. Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja. El loro ha puesto el pico bajo el ala. Un retén de polizontes pasa con un hombre maniatado. Sale alborotando el barrio un chico pelón montado en una caña, con una bandera.* (Valle-Inclán, 2001, p. 54, maiúsculas do autor).¹²¹

Nessa segunda cena, Max Estrella e Don Latino de Hispalis chegam a *La cueva de Zaratustra*, uma livraria madrilenha fictícia, para perguntar se o dono Zaratustra conseguiu vender alguns exemplares de uma obra do poeta. Zaratustra e Don Latino já haviam feito um acordo para roubar Max Estrella no montante do lucro das vendas. No fim da cena, o poeta e o amigo vão embora da livraria com um pouco de dinheiro das vendas, pois o restante ficou para Zaratustra e Don Latino. Nessa sexta didascália, o dono Zaratustra vai pegar uma parte do lucro das vendas da obra de Max Estrella no fundo do estabelecimento.

Temos a movimentação de várias personagens e o uso de um Gerúndio “*sale alborotando*” na última frase, que aumenta essa sensação de movimento, de ação contínua. Na segunda frase, observamos uma importância secundária de uma personagem comparada a um fantoche. Durante toda a obra, em muitas ocasiões, essa atitude do falante dramático para com as personagens se repetirá. Ao longo das seis primeiras frases, notamos a importância da luz e das sombras, que se movimentam conforme Zaratustra anda com a vela na mão. Nesse espaço gráfico de frases, a luz da vela é protagonista, visto que ilumina e guia os passos do livreiro, além de mudar a sua sombra na sexta frase. Na quarta frase, apontamos uma metonímia, pois a mão do vendedor está no lugar dele como um ser único ao realizar ações. Essa metonímia justifica-se porque não importa quem conduz a vela e, sim, a luz, que é a protagonista dessas seis primeiras frases, pois, a partir dela, o espaço é descrito pelo falante dramático.

Essa didascália apresenta três espaços: sala de atendimento de uma livraria, depósito desse estabelecimento e a calçada dele. Há ações nesses espaços interiores e no exterior que

¹²¹ “Zaratustra entra e sai da sala de fundo da loja com uma vela acesa. A palmatória sebosa treme na mão do fantoche. Caminha sem fazer barulho, com andar tímido. A mão, agasalhada com luva preta, passeia a luz pelas estantes de livros. Meia cara no reflexo e meia na sombra. Parece que o nariz lhe dobra sobre uma orelha. O louro pôs o bico debaixo da asa. Um pelotão de policiais passa com um homem algemado. Sai alvoroçando o bairro um moço sem teto montado em uma vara, com uma bandeira” (tradução nossa).

funcionam para compor a didascália. Também há interação entre as personagens dos três espaços (Míguez Vilas, 2001, p. 364), visto que os clientes da livraria vêm e escutam o que dizem o grupo de policiais e o preso, e o moço montado em uma vara, todos na rua em frente ao estabelecimento. Essas interações servem para que o falante dramático descreva com detalhes minuciosos a situação na qual se encontram as personagens.

4.2.2.2.2 A Sexta didascália da nona cena

Levanta su copa y, gustando el aroma del ajenjo, suspira y evoca el cielo lejano de París. Piano y violín atacan un aire de opereta, y la parroquia del Café lleva el compás con las cucharillas en los vasos. Después de beber, los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabaretes! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila con su pata coja PAPÁ VERLAINE. (Valle-Inclán, 2001, p. 152, maiúsculas do autor).¹²²

Nessa didascália, o falante dramático descreve a passagem de Máximo Estrella e Don Latino de Hispalis pelo *Café Colón*. Nesse momento da trama, Rubén Darío já se uniu à dupla para conversar. Os três lembram de outro espaço e falam frases literárias de um autor muito conhecido internacionalmente na época: Paul Verlaine (1844-1896).

Levando em conta os aspectos impressionistas comparatistas, o falante dramático focaliza uma realidade atomizada, que se divide em dois espaços, o real do *Café Colón* e o da recordação de Paris pelas três personagens: Max Estrella, Don Latino e Rubén Darío (Fernández Roca, 2022, p. 204; Shapiro, 2002, p. 312). Existe a questão dos cinco sentidos do falante dramático e/ou das personagens por meio da descrição do olfato, do tato, do paladar, da visão e da audição de várias personagens. Temos a visão do falante dramático por toda a didascália, o paladar dos amigos que bebem, o tato dos clientes que pegam as colherinhas, a audição de sons emitidos por várias personagens e vários objetos, e o olfato do absinto sentido por Max Estrella. Existem as humanizações do piano e do violino na segunda frase. Já na última frase, existe a animalização do autor literário francês Paul Verlaine, porque o falante dramático cita que ele tem patas e manca. Em primeiro lugar, esse falante reconhece a importância literária mundial daquele autor francês ao escrever que ele é um papai, ele serve de inspiração para vários autores pelo mundo. Em segundo lugar, brinca com esse autor, pois

¹²² “Levanta a sua taça e, cheirando o aroma do absinto, suspira e evoca o céu longínquo de Paris. Piano e violino atacam um ar de opereta, e a freguesia do Café sustenta o compasso com as colherinhas nas taças. Depois de beber, os três desterrados confundem as suas vozes falando em Francês. Recordam e projetam as luzes da festa divina e mortal. Paris! Cabarés! Ilusão! E, no ritmo das frases, desfila com a sua pata manca PAPÁ VERLAINE” (tradução nossa).

o animaliza. Esse tipo de brincadeiras com personagens importantes é comum nas didascálias esperpênticas valle-inclanianas e veremos mais exemplos ao longo dessa tese. Em terceiro lugar, esse falante escreve que Paul Verlaine manca. As quinta, sexta e sétima frases são nominais e curtas. Observamos dois verbos no Gerúndio: “*gustando*” na primeira frase e “*hablando*” na terceira frase, que conferem uma ideia de movimentos, de ações contínuas. Na quarta frase, constatamos as luzes da evocação dos amigos sobre a cidade de Paris.

Considerando os aspectos impressionistas narrativistas, a primeira frase possui uma elipse de sujeito, que é deduzido pelo fragmento anterior a essa didascália, é Rubén Darío, que propõe um brinde. A última frase apresenta a ordem sintática invertida. A ordem mais usual seria: “*PAPÁ VERLAINE desfila con su pata coja en el ritmo de las frases*”.

Sobre os aspectos impressionistas híbridos, o falante dramático produz uma paralaxe (Kronegger, 1973, p. 53, 59; Nagel, 1978, p. 77, 83) da quarta à oitava frase, pois, até antes dessas frases, a focalização é externa às personagens. Entretanto, nessas quatro frases, a focalização é interna nos pensamentos de Max Estrella, Don Latino e Rubén Darío.

4.3 LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA

4.3.1 Argumento e conexões literárias

“Los cuernos de Don Friolera” (1990) é publicado, pela primeira vez, em 1921, em blocos de cinco partes, na revista espanhola **La pluma** (1920-1923). A versão definitiva aparece na trilogia **Martes de carnaval** (1990a) em 1930. A obra apresenta três versões sobre o suposto triângulo amoroso entre o militar Don Friolera, a sua esposa Doña Loreta e o seu vizinho Juan Pacheco, Pachequín. Essas três versões são o prólogo, o esperpento central e o epílogo. Nas três versões, Don Friolera é influenciado pela opinião de pessoas próximas e decide limpar a sua honra, mesmo que a traição não se confirme de fato. No prólogo, Don Friolera, que se chama El Fantoche, mata a sua namorada La Moña, que é o nome de Doña Loreta nessa parte da obra. No esperpento central, Don Friolera tenta matar a esposa e o vizinho, porém o tiro fatal acerta a sua própria filha Manolita. No epílogo, Don Friolera mata acidentalmente a filha, decapita a esposa e o vizinho, e leva as duas cabeças para o general da sua região.

Tanto no prólogo como no epílogo, existe a conversa de dois intelectuais, Don Manolito e Don Estrafalario, sobre a teoria esperpêntica, a Literatura em geral, Pintura e Filosofia. Essa conversa complementa a iniciada por Max Estrella e Don Latino de Hispalis

em **Luces de bohemia** (2001). Se lemos na sequência a décima segunda cena desse primeiro esperpento e, depois, o prólogo e o epílogo de “Los cuernos de Don Friolera” (1990), teremos uma teoria completa e complexa de autoria de Valle-Inclán sobre o gênero artístico esperpéntico. O esperpento central constitui-se em uma paródia do Teatro de Honra e Ciúmes Espanhol, e, também, do Teatro Romântico Espanhol. É uma paródia do primeiro teatro porque as personagens não são tão importantes como no verdadeiro teatro desse subgênero, são comparadas a fantoches. O esperpento central também é uma paródia do segundo teatro, porque há características românticas nesse esperpento, como versinhos amorosos declamados por personagens que não correspondem fisicamente ao ideal romântico proposto nesse movimento literário. Por exemplo, Doña Loreta não é magérrima nem jovem, e Pachequín é coxo e não é muito bonito, além do mais, ambos já têm quarenta anos, não são tão jovens como a maioria das personagens românticas. No epílogo, temos um exemplo de *Romance de Ciego*, um gênero literário medieval espanhol. Segundo Cardona e Zahareas (1987, p. 116), esse esperpento valle-inclaniano como um todo constitui-se em uma sátira social da Espanha que antecede a ditadura de Miguel Primo de Rivera y Orbaneja (1923-1930), principalmente uma sátira aos militares da época, pois esses são ridicularizados no aspecto físico, nas relações familiares e nas suas ações profissionais. Em consequência, defendemos que, em “Los cuernos de Don Friolera” (1990), Valle-Inclán apresenta uma obra repleta de novidades na forma e no conteúdo, e apresenta o passado literário também por um viés inédito na Literatura Espanhola.

4.3.2 Análise das didascálias com aspectos impressionistas de Los cuernos de Don Friolera

4.3.2.1 As didascálias impressionistas híbridas de Los cuernos de Don Friolera

4.3.2.1.1 A Primeira didascália do prólogo

Las ferias de Santiago el Verde en la raya portuguesa. El corral de una posada, con entrar y salir de gentes, tratos, ofertas y picardeo. En el arambol del corredor, dos figuras asomadas: 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 mínima y dulce de lego franciscano, es Don Manolito el Pintor: Su compañero, un espectro de antiparras y barbas, es el clérigo herege que ahorcó los hábitos en Oñate: -La malicia ha dejado en olvido su nombre, para decirle Don Estrafulario-. Corren España por conocerla, y divagan

alguna vez proyectando un libro de dibujos y comentarios. (Valle-Inclán, 1990, p. 111).¹²³

Nesse prólogo, há uma versão da trama, um teatro de fantoches no qual se suspeita que exista uma traição amorosa. Por conseguinte, influenciado por comentários de El Bululú, El Fantoche mata a sua namorada La Moña. Também, existe a conversa dos intelectuais Don Estrafalario e Don Manolito antes e depois da representação de fantoches. Essa didascália abre a cena e mostra o espaço no qual se desenvolverá a trama.

O falante dramático possui uma focalização (Bal, 2002, p. 52-58; Míguez Vilas, 2001, p. 374) praticamente externa às personagens durante toda a didascália, exceto quando revela que Don Estrafalario e Don Manolito divagam e projetam um livro, ou seja, informações dos mundos interiores dessas personagens (Fernández Roca, 2022, p. 204; Shapiro, 2002, p. 312). Portanto, essas informações que estão no fim da didascália marcam uma paralaxe (Kronegger, 1973, p. 53, 59; Nagel, 1978, p. 77, 83).

Em relação aos aspectos impressionistas comparatistas, esse falante dramático mostra uma realidade atomizada (Kronegger, 1973, p. 52; Hauser, 1969, p. 197; Shapiro, 2002, p. 14-15). Observamos que o falante dramático apresenta uma focalização do macroespaço com as “*ferias*” ao microespaço de aspectos físicos mínimos dos rostos dos dois intelectuais (Fernández Roca, 2022, p. 208; Míguez Vilas, 2001, p. 348; Sánchez, 1999, p. 312). No começo e no fim da didascália, há alguns verbos que aludem ao movimento das personagens: “*entrar*”, “*salir*” e “*corren*” (Hauser, 1969, p. 202). Também, notamos o verbo no Gerúndio “*proyectando*” na última frase, que traz a ideia de ação contínua.

Pensando nos aspectos impressionistas narrativistas, as terceira e quinta frases são longas, têm muitas vírgulas e poderiam ser separadas em duas ou mais frases. A terceira frase poderia ser desmembrada em: “*En el arambol del corredor, dos figuras asomadas*” e “*Boinas azules, vasto entrecejo, gozo contemplativo casi infantil y casi austero, todo acude a decir que aquellas cabezas son vascongadas*”. A quinta frase poderia ser fracionada em: “*El viejo rasurado, expresión mínima y dulce de lego franciscano, es Don Manolito el Pintor*”, “*Su compañero, un espectro de antiparras y barbas, es el clérigo herege que ahorcó los hábitos*”

¹²³ “As feiras de Santiago, o Verde na raia portuguesa. O pátio de uma pousada, com entrar e sair de pessoas, tratativas, ofertas e dissimulações. No anteparo do corredor, duas figuras em destaque. Boinas azuis, vasto espaço entre as sombrancelhas, gozo contemplativo quase infantil e quase austero, tudo indica que aquelas cabeças são vascas. E assim é o certo. O velho barbeado, expressão mínima e doce de leigo franciscano, é Dom Manolito, o Pintor: Seu Companheiro, um espectro de óculos e barbas, é o clérigo herege que abandonou 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” (tradução nossa).

en Oñate” e “*La malicia ha dejado en olvido su nombre para decirle Don Estrafalario*”. A quarta frase tem a ordem sintática inversa. A ordem sintática mais usual seria: “*Y lo cierto es así*” (Kronegger, 1973, p. 74-80; Shapiro, 2002, p. 312). Na terceira frase, existe uma metonímia porque o falante dramático substitui os dois intelectuais por cabeças, ou seja, a parte pelo todo. Na quinta frase, o falante dramático apresenta duas informações sobre o passado de Don Estrafalario, que são sobre a sua profissão e sobre o seu nome real (Kronegger, 1973, p. 41).

4.3.2.1.2 A Quarta didascália da primeira cena

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 el 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 cuando estornudan.* (Valle-Inclán, 1990, p. 129-130, maiúsculas do autor).¹²⁴

Nessa cena, Don Pascual Astete y Bargas, vulgo Don Friolera, está em seu trabalho e recebe um bilhete anônimo no qual está escrito que a sua esposa o trai. Nessa didascália, ocorre a primeira vez na qual Don Friolera vê Juanito Pacheco, Pachequín, após aquele receber o bilhete anônimo. Pachequín é seu vizinho e corteja a esposa do militar.

No tocante aos aspectos impressionistas comparatistas, o falante dramático focaliza somente o exterior das personagens e mostra uma realidade atomizada com várias delas como em telas impressionistas, que têm vários componentes pictóricos. Há muitos movimentos de personagens e objetos como em quadros impressionistas. O uso do verbo no Gerúndio “*pisándose*” também transmite uma ideia de movimento, ação contínua. Na primeira frase, existe o fenômeno natural das “*ráfagas del mar*”. Temos a humanização dos fios de cabelo do militar que *dançam* na segunda frase e a animalização de Don Friolera comparado a um gato na última frase.

Se pensamos nos aspectos impressionistas narrativistas, constatamos referências passadas da trama sobre Pachequín e um capitão nas terceira e quarta frases, respectivamente.

¹²⁴ “Com calor, tira o gorro e coloca a cabeça pela janelinha, respirando nas brisas do mar. Os quatro fios de cabelo de sua cabeça dançam uma música sem noção. No fundo do cais, sobre um grupo de mulheres e rapazes, bambolea o caixão destinado a um capitão mercante, falecido a bordo de seu barco. Pachequim, o Barbeiro, que foi chamado para lhe raspar as barbas, manca atrás, pisando-se na ponta da capa. Dom Friolera, ao ver-lhe, se recolhe na guarita. O seu bigode treme como o dos gatos quando bocejam” (tradução nossa).

As referências passadas são aspectos comuns em obras literárias impressionistas. Identificamos frases longas que poderiam ser desmembradas, pois os seus sujeitos realizam ações diversas sem conexões entre si, como em obras literárias impressionistas. Por exemplo, a primeira frase poderia ser dividida em: “*Acalorado, se quita el gorro*” e “*Mete la cabeza por el ventanillo, respirando en las ráfagas del mar*”. Já a quarta frase poderia ser fracionada em: “*Pachequín el Barbero fue llamado para raparle las barbas*” e “*Cojea detrás, pisándose la punta de la capa*”. Há uma elipse de sujeito na primeira frase, e esse sujeito, que é captado pelo diálogo anterior dessa didascália, é Don Friolera.

4.3.2.1.3 A Terceira didascália da terceira cena

SE ALEJAN haciendo estaciones. Sobre las cuatro figuras en hilera ondula una ráfaga de viento. Anochece. El Teniente, con gestos de maníaco, viene bordeando la tapia, pasa bajo la sombra de los cipreses, y continúa la ronda del cementerio. Bultos negros de mujerucas con rebozos salpican el campillo. El Teniente se cruza con una vieja que le clava los ojos de pajarraco: Pequeña, cetrina, ratonil, va cubierta con un manto de merinillo. Don Friolera siente el peso de aquella mirada, y una súbita iluminación. Se vuelve y atrapa a la beata por el moño. (Valle-Inclán, 1990, p. 145-146, maiúsculas do autor).¹²⁵

Nessa cena, ocorre o enterro do capitão que morreu em seu barco. No caminho de volta do enterro, várias personagens se encontram em momentos distintos e conversam entre si. Por exemplo, essa didascália marca o primeiro encontro na trama entre Don Friolera e Doña Tadea Calderón¹²⁶, possível autora do bilhete anônimo.

Sobre os aspectos impressionistas comparatistas, lemos que o falante dramático focaliza uma realidade atomizada e com muita movimentação de personagens. Inclusive, temos o verbo no Gerúndio “*bordeando*” na quarta frase, que emprega uma ideia de ação contínua. Há os fenômenos naturais: “*una ráfaga de viento*” e “*anochece*”. Esse último fenômeno natural marca um tempo e um espaço difusos porque, conforme as personagens andam, o espaço muda e o tempo também, pois se passa da tarde à noite. Existe a questão das luzes e sombras com: “*bultos negros de mujerucas con rebozos*”. Aparecem duas

¹²⁵ “Distanciam-se parando de pouco em pouco. Sobre as quatro figuras em fileira ondula um vento forte. Anoitece. O Tenente, com gestos de maníaco, vem bordeando a parede vegetal, passa debaixo da sombra dos arciprestes, e continua a ronda do cemitério. Vultos negros de mulherezinhas com capas salpicam o campinho. O Tenente encontra-se com uma velha que lhe crava os olhos de pássaro grande: Pequena, melancólica, ratonil, está coberta com um manto de merinillo. Dom Friolera sente o peso daquele olhar, e uma súbita iluminação. Volta-se e agarra a beata pelo coque” (tradução nossa).

¹²⁶ Podemos sugerir que o seu sobrenome é uma sátira que Valle-Inclán faz ao grande autor dramático barroco espanhol Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), que possui como uma de suas principais obras, o drama **El médico de su honra** (2012).

animalizações humanas nas quais o falante dramático compara Doña Tadea a um pássaro e a um rato na sexta frase, pois ela sempre chega rápido nos lugares nos quais há confusão para observar tudo e é como um rato, que se mete nos espaços mais improváveis para cuidar da vida dos outros.

Em relação aos aspectos impressionistas narrativistas, notamos que a primeira frase apresenta uma elipse de sujeito, que se depreende do diálogo anterior a essa didascália, se constitui de Pachequín, e os amigos Curro Cadenas, El Niño del Melonar e Nelo el Peneque. Na quinta frase, observamos uma hipálage, visto que *“bultos negros”* executa a ação no lugar de *“mujerucas”*. Essa hipálage mostra a insignificância dessas mulheres para o contexto, apenas são vultos, não importam as suas identidades, elas apenas compõem o espaço da situação. A segunda frase tem a ordem sintática inversa. A ordem mais usual seria: *“Una ráfaga de viento ondula sobre las cuatro figuras en hilera”*. As quarta e sexta frases são longas e poderiam ser fracionadas em duas ou mais frases cada uma. A divisão da quarta frase poderia ser: *“El Teniente, con gestos de maníaco, viene bordeando la tapia”* e *“Pasa bajo la sombra de los cipreses y continúa la ronda del cementerio”*. Já a divisão da sexta frase poderia ser: *“El Teniente se cruza con una vieja que le clava los ojos de pajarraco”* e *“Pequeña, cetrina, ratonil, va cubierta con un manto de merinillo”*.

Em referência aos aspectos impressionistas híbridos, identificamos dois momentos de paralaxe: um entre a sexta e a sétima frases, e outro entre a sétima e a oitava frases. No primeiro momento, o falante dramático muda o foco de exterior das personagens para o interior de Don Friolera, mostrando um sentimento e uma decisão tomada pelo militar. No segundo momento, o falante dramático muda o foco de interior para exterior de Don Friolera, que agarra Doña Tadea Calderón. Don Friolera fica modificado interiormente com o encontro casual com Doña Tadea, porque, ao longo da obra, pelas didascálias e pelos diálogos, o leitor deduzirá, assim como a protagonista, que a vizinha poderia ser a autora do bilhete anônimo, já que ela adora saber da vida dos outros. Por conseguinte, a alteração do mundo interior de Don Friolera faz com que ele tome a decisão de tirar satisfações com Doña Tadea Calderón sobre o bilhete anônimo.

4.3.2.1.4 A Primeira didascália da quarta cena

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 figona metiendo el hocico por 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. (Valle-Inclán, 1990, p. 148).¹²⁷

Nessa cena, há uma conversa de vizinhos entre Doña Tadea e Don Friolera, e entre Doña Loreta e Pachequín. Também, ocorre uma discussão entre o casal Don Friolera e Doña Loreta. Nessa didascália, o falante dramático focaliza o espaço no qual ocorrerá a conversa entre o militar e a vizinha.

Considerando os aspectos impressionistas comparatistas, o falante dramático mostra uma realidade atomizada com vários objetos que compõem esse espaço duplo: o exterior da casa do militar e o interior de sua sala. Inclusive, na última frase, há uma interação visual entre Doña Tadea, que está na calçada, e Don Friolera, que está em sua sala (Míguez Vilas, 2001, p. 364). Observamos a importância das luzes, das sombras e dos reflexos em vários fragmentos: *“las estrellas hacen guiños sobre los tejados”*, *“en el claro de luna”*, *“el garabato de su sombra”*, *“la banda de luz”*, *“sala baja alumbrada por quinqué de porcelana azul”*, *“cristalino punteado”* e *“el reflejo amarillo del quinqué”*. Percebemos muitos verbos de movimento: *“sale bailando”*, *“vuelve”*, *“metiendo”*, *“pasa”*, *“desaparece”*, *“reaparece”* e *“se acerca”*. Existem humanização da lua, e animalizações e objetificação humanas. Na primeira frase, a luz da lua reflete fragmentada nos telhados e o falante dramático escreve que ela pisca nesses lugares. Na terceira frase, Doña Tadea tem focinho porque se mete em todos os lugares para *cheirar* o que todos fazem, como um animalzinho curioso. Nessa mesma frase, o falante dramático classifica-a como uma raposa, astuta em descobrir as intimidades dos vizinhos. Já na oitava frase, o falante dramático a classifica como uma coruja, porque, até de noite, fica observando a vida dos vizinhos. Por outro lado, na sétima frase, o falante dramático escreve que Don Friolera é um fantoche, pois, ao longo da trama, o leitor verificará que ele não consegue ter uma opinião própria coesa de nenhum assunto, é um brinquedo nas mãos de

¹²⁷ “A costa de Santiago, o Verde, quando as estrelas piscam sobre os telhados. Um bêbado sai dançando pela porta do Bilhar da Dona Calixta. A última beata volta da novena: Embrulhada em seu manto de carneiro, passa cheirando, metendo o focinho por grades e portas: No claro da lua, o borrão da sua sombra tem reminiscências de raposa: escorregadia, desaparece debaixo dos pórticos e reaparece sobre a banda de luz, que verte a grade de uma sala baixa e domingueira, iluminada por lampião de porcelana azul. Interrompe o movimento para espiar. Dom Friolera, sentado em frente à mesinha com tapete de malha, sustenta aberto um álbum de fotografias. Percebe-se o pueril e cristalino gravado de sua caixa de música. Dom Friolera, no reflexo amarelo do lampião, é um fantoche trágico. A beata aproxima-se dele, e gruda na grade o seu perfil de coruja. O Tenente levanta a cabeça e os dois se olham por um instante” (tradução nossa).

outras personagens. Em alguns fragmentos da obra, ele se questiona se realmente deve matar a esposa: “*DON FRIOLERA.- Esta sospecha debo desecharla. ¿Qué fundamento tiene? ¡Ninguno!*” (Valle-Inclán, 1990, p. 130).¹²⁸

Ao pensar sobre os aspectos impressionistas narrativistas, percebemos que a terceira frase é imensa porque apresenta várias ações de Doña Tadea, além da caracterização do espaço no qual se move; logo, essa frase poderia ser fracionada em cinco ou mais. As frases menores poderiam ser as seguintes: “*La última beata vuelve de la novena*”, “*Arrebujada en su manto de merinillo, pasa fisgona metiendo el hocico por rejas y puertas*”, “*En el claro de luna, el garabato de su sombra tiene reminiscencias de vulpeja*”, “*Escurridiza, desaparece bajo los porches*” e “*Reaparece sobre la banda de luz que vierte la reja de una sala baja y dominguera, alumbrada por quinqué de porcelana azul*”. A sexta frase está na voz passiva. Na sétima frase, percebemos o único momento da didascália no qual o falante dramático revela o interior de si, pois classifica Don Friolera como um “*fantoche trágico*”, visto que antecipa o tom trágico que marcará toda a obra. Ao usar esse epíteto, revela ao leitor que o fim da protagonista na trama será péssimo de acordo com a sua focalização interior da trama. Por conseguinte, há uma paralaxe nessa sétima frase, porque o falante dramático muda a sua focalização de exterior das personagens para o seu interior. Na oitava frase, ocorre outra paralaxe, visto que esse falante volta com a sua focalização exterior das personagens até o fim da didascália.

4.3.2.1.5 A Primeira didascália da sétima cena

El Billar de Doña Calixta: sala baja con pinturas absurdas, de un sentimiento popular y dramático.-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. (Valle-Inclán, 1990, p. 168).¹²⁹

Nessa cena, Don Friolera vai ao *Billar de Doña Calixta* para distrair-se porque, algumas horas antes, discutiu com Doña Loreta por causa de Pachequín. Essa didascália abre

¹²⁸ “DOM FRIOLERA.- Eu devo desprezar essa suspeita. Que fundamento tem? Nenhum!” (tradução nossa).

¹²⁹ “O Biliar da Dona Calixta: sala com teto baixo e pinturas absurdas, de um sentimento popular e dramático.- Contrabandistas de tabuco e manta jerezana; madrilenas pobres de bolero e catalães, com olhos assassinos; domadores de cavalos e touros; gritos estridentes do vermelho e do amarelo.- Curro Cadenas toma café na mesa mais perto do balcão, e conversa com a dona, que sobre um fundo de cafeteria, destaca o seu busto próximo, de quarentona” (tradução nossa).

a cena. Sobre os aspectos impressionistas comparatistas dessa didascália, o falante dramático mostra como é a realidade atomizada do espaço de Doña Calixta. Observamos a questão dos cinco sentidos do falante dramático e/ou das personagens (Fernández Roca, 2022, p. 208; Kronegger, 1973, p. 35-36). Temos a visão do falante dramático durante toda a didascália. Na terceira frase, temos o paladar de Curro Cadenas, que toma café. Também há a audição do falante dramático, que escuta a conversa entre o cliente e a dona.

Sobre os aspectos impressionistas narrativistas, destacamos a existência de muitos substantivos e poucos verbos. A última frase é longa, tem dois núcleos de sujeito e, por conseguinte, poderia ser dividida em duas menores. Ei-las: “*Curro Cadenas toma café en la mesa más cercana al mostrador y conversa con la dueña*” e “*Ella destaca su busto propincuo, de cuarentona sobre un fondo de botillería*”.

Em relação aos aspectos impressionistas híbridos, notamos uma paralaxe na terceira frase, visto que, nas duas primeiras frases, o falante dramático focaliza o seu interior. Nessa primeira focalização, esse falante cria um espaço psicológico, visto que classifica as pinturas como absurdas, dramáticas e populares, porque ele as vê com essas características. Já na terceira frase, o falante dramático focaliza o exterior das personagens Doña Calixta e Curro Cadenas, um vendedor, que é cliente do estabelecimento.

4.3.2.1.6 A Primeira didascália da nona cena

El huerto de Don Friolera, a la puesta del sol.-La tapia rosada, los naranjos esmaltados de verdes profundos, el fruto de oro.-La estrella de una alberca entre azulejos. Bajo la luz 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 arillo 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. (Valle-Inclán, 1990, p. 192).¹³⁰

Na nona cena, há um momento de convívio familiar entre Don Friolera, Doña Loreta e a filha do casal, Manolita, que é interrompido pela vizinha fofoqueira Doña Tadea. Essa

¹³⁰ “A horta de Dom Friolera, ao pôr do sol. A cerca vegetal rosada, as laranjeiras esmaltadas de verdes profundos, o fruto de ouro.-A estrela de uma piscina entre azulejos. Debaixo da luz verdosa das parreiras, medita a sombra de Dom Friolera: Panos perto das bochechas, babuchas mouras, calções azuis de um uniforme velho, e jubão amarelo de franela. O Tenente aparece sentado em uma banqueta de acampamento, tem a garota em seu colo e contempla-a com olhos vidrados e lânguidos de cão cansado. Manolita tem o cabelo solto por um arco de coralina, as meias caídas e os amarris das alpargatas soltos. Tem o ar triste, a tristeza absurda dessas bonecas emigradas nos sótãos” (tradução nossa).

primeira didascália descreve o espaço difuso no qual se desenvolverá esse convívio. É difuso porque, na primeira frase, o falante dramático escreve que o sol está se pondo. Outro aspecto impressionista comparatista é que o falante dramático focaliza uma realidade atomizada, pois muitos detalhes compõem esse momento de convívio familiar. Percebemos a importância das luzes, das sombras e das cores com: “*a la puesta del sol*”, “*la tapia rosada*”, “*verdes profundos*”, “*el fruto de oro*”, “*la luz verdosa*”, “*la sombra de Don Friolera*”, “*babuchas moras*”, “*bragas azules*” e “*jubón amarillo de franela*”. Também ocorre a animalização de Don Friolera, comparado a um cão na quinta frase, e a objetificação de Manolita, comparada a uma boneca na sétima frase. Nessa animalização, o falante dramático revela um detalhe do comportamento do militar, que é como um cão que obedece aos ditames de uma sociedade conservadora, na qual os outros dizem como uma pessoa tem que se comportar quando há rumores de que é traída amorosamente, essa pessoa deve se vingar para limpar a sua honra.

Em relação aos aspectos impressionistas narrativistas, constatamos que a quarta frase é longa, apresenta vários detalhes de uma personagem; e, conseqüentemente, poderia ser dividida em duas frases menores. Ei-las: “*Bajo la luz verdosa del emparrado, medita la sombra de Don Friolera*” e “*Lleva parches en las sienas, babuchas moras, bragas azules de un uniforme viejo, y jubón amarillo de franela*”. Nessa didascália, existem muitos substantivos e poucos verbos, prática literária comum em algumas obras literárias impressionistas. A primeira parte da quarta frase possui uma ordem sintática inversa. A ordem mais usual seria: “*La sombra de Don Friolera medita bajo la luz verdosa del emparrado*”. Nessa quarta frase, temos uma hipálage, porque a sombra medita, e, não, Don Friolera. Sustentamos que o falante dramático escreve que a sombra medita, visto que Don Friolera é ridicularizado pelo falante durante toda a obra; logo, só a sombra pode meditar e não o ser humano desprezível Don Friolera, na opinião daquele falante. Inclusive, em vários fragmentos, esse falante compara o referido militar a um simples fantoche.

Concentrando nos aspectos impressionistas híbridos, na última frase, aparece uma paralaxe devido ao fato de o falante dramático mudar o seu foco de exterior das personagens para o interior de Manolita, revelando que ela sente uma tristeza de abandono. Pela trama, percebemos que ela está triste já que os pais brigam e ela fica em segundo plano. Também está triste pois queria ter uma família feliz, um lar tranquilo, e não o tem por causa dos cortejos de Pachequín para com a sua mãe e pelos comentários dos vizinhos sobre essa situação.

4.3.2.1.7 A Primeira didascália do epílogo

La plaza del mercado en una ciudad blanca, dando vista a la costa de África. Furias del sol, cabrilleos del mar, velas de ámbar, parejas de barcas pesqueras. El ciego pregona romances en la esquina de un colmado, y las rapadas cabezas de los presos asoman en las rejas de la cárcel, un caserón destartalado que había sido convento de franciscanos antes de Mendizábal¹³¹. 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.¹³²-El Gran Galeoto.-La Pasionaria.-El Nudo Gordiano.-La Desequilibrada. (Valle-Inclán, 1990, p. 222).^{133 134}

No epílogo, um cego canta uma nova versão da trama na qual Don Friolera é elevado a herói nacional pelo seu desempenho em batalhas internacionais pela Espanha. Também, temos os dois intelectuais, Don Estrafalario e Don Manolito, que voltam a conversar sobre os esperpentos e a Literatura em geral. Essa primeira didascália mostra o espaço geral das ações.

Sobre os aspectos impressionistas comparatistas, observamos que o falante dramático focaliza somente o exterior das personagens por meio de uma realidade atomizada e movimentada de uma cidade litorânea. Notamos os fenômenos naturais: “*furias del sol*” e “*cabrilleos del mar*” na segunda frase. As quinta, sexta, sétima e oitava frases são nominais e curtas.

Ao pensarmos nos aspectos impressionistas narrativistas, constatamos que as terceira e quarta frases são extensas e poderiam ser desmembradas em duas menores cada uma. A terceira poderia se dividir em: “*El ciego pregona romances en la esquina de un colmado*”, “*Las rapadas cabezas de los presos asoman en las rejas de la cárcel*” e “*Un caserón destartalado que había sido convento de franciscanos antes de Mendizábal*”. Já a quarta poderia ser fracionada em: “*El perrillo del ciego alza la pata al arrimo de una valla decorada con desgarrados carteles*” e “*Postrer recuerdo de las ferias, cuando vino a llevarse los cuartos la María Guerrero*”. Nas terceira e quarta frases, notamos informações históricas passadas em relação ao tempo presente da trama (Kronegger, 1973, p. 41) como em obras

¹³¹ Juan Álvarez Mendizábal (1790-1853) foi um político liberal espanhol. Um de seus cargos de maior destaque foi o de Presidente do Conselho de Ministros da Espanha de 25 de setembro de 1835 a 15 de maio de 1836.

¹³² María Guerrero (1868-1928) foi uma grande atriz teatral espanhola por muitas décadas.

¹³³ Esses são quatro títulos de peças teatrais que foram protagonizadas por María Guerrero.

¹³⁴ “A praça do mercado em uma cidade branca, dando vista para a costa da África. Fúrias do sol, ondas do mar, velas de âmbar, pares de barcas pesqueiras. O cego canta romances na esquina de uma loja de comestíveis, e as raspadas cabeças dos presos aparecem nas grades da prisão, um casarão malcuidado, que tinha sido convento de franciscanos antes de Mendizábal. O cachorrinho do cego levanta a pata no canto de uma vala decorada com arrancados pôsteres, antiga lembrança das feiras, quando estava em cartaz a Maria Guerreiro. O Grande Cupido.-A Apaixonada.-O Nó Gordo.-A Desequilibrada” (tradução nossa).

literárias impressionistas. Essas informações referem-se ao casarão da prisão e à atriz María Guerrero. A informação histórica passada da terceira frase marca um paradoxo, visto que o lugar que abrigava religiosos, no atual momento da trama, abriga criminosos.

4.3.2.2 As didascálias impressionistas comparatistas de Los cuernos de Don Friolera

4.3.2.2.1 A Primeira didascália da primeira cena

San Fernando de Cabo Estrivel: Una ciudad empigorotada sobre cantiles. En los cristales de los miradores, el sol enciende los mismos cabrilleos que en la turquesa del mar. A lo largo de los muelles, un mecerse de arboladuras, velámenes y chimeneas. En la punta, estremecida por bocanas de aire, la garita del Resguardo. Olor de caña quemada. Olor de tabaco. Olor de brea. Levante fresco. El himno inglés en las remotas cornetas de un barco de guerra. A la puerta de la garita con el fusil terciado, un carabinero, y en el marco azul del ventanillo, la gorra de cuartel, una oreja y la pipa del Teniente Don Pascual Astete – Don Friolera.- Una sombra, raposa, cautelosa, ronda la garita: Por el ventanillo asesta una piedra y escapa agachada. La piedra trae atado un papel con un escrito. Don Friolera lo recoge turulato, y espanta los ojos leyendo el papel. (Valle-Inclán, 1990, p. 124-125).¹³⁵

Nessa primeira cena, uma personagem anônima joga um bilhete anônimo no local de trabalho de Don Friolera. Nesse bilhete, uma pessoa revela que a esposa desse militar o trai, porém não escreve com quem. Essa primeira didascália mostra aspectos da cidade na qual se desenvolverá o esperpento central, uma cidade litorânea.

Em relação aos aspectos impressionistas comparatistas, observamos que o falante dramático focaliza uma realidade atomizada que vai do macroespaço geral da cidade ao microespaço da porta da guarita de trabalho de Don Friolera. Observamos a questão dos cinco sentidos do falante dramático e/ou das personagens. O falante dramático focaliza o espaço com a sua visão durante toda a didascália. Com o seu olfato nos odores, em: “*Olor de caña quemada. Olor de tabaco. Olor de brea. Levante fresco*”. Com a sua audição, em: “*El himno inglés en las remotas cornetas de un barco de guerra*”. Com o tato de Don Friolera, em: “*Don*

¹³⁵ “São Fernando do Cabo Estrivel: Uma cidade orgulhosa sobre as bordas do mar. Nos cristais dos mirantes, o sol aquece as mesmas ondas que na turquesa do mar. Ao longo dos cais, uma movimentação de arvoredos, velas das embarcações e chaminés. Na ponta, estremecida por entradas de ar, a guarita do Resguardo. Odor de cana queimada. Odor de tabaco. Odor de chispas de madeira queimada. Levante fresco. O hino inglês nas remotas cornetas de um barco de guerra. Na 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 Pascual Astete – Dom Friolera-. Uma sombra, raposa, cautelosa ronda a guarita: Pela janelinha, lança uma pedra e escapa agachada. A pedra traz atado um papel com um escrito. Dom Friolera recolhe-a estupefacto, e espanta os olhos lendo o papel” (tradução nossa).

Friolera lo recoge turulato”. Há muita movimentação das personagens e dos elementos que compõem uma cidade. Também destacamos o verbo no Gerúndio “*leyendo*”, que traz um sentido de ação contínua na última frase. Notamos a importância das luzes e das sombras com a luz do sol, que reverbera nos cristais e nas ondas na segunda frase, e a sombra de uma personagem na antepenúltima frase. Observamos fenômenos e elementos naturais com: “*el sol*”, “*la turquesa del mar*”, “*olor de caña quemada*”, “*olor de brea*” e “*levante fresco*”. Na primeira frase, vemos a humanização da cidade orgulhosa. Na décima primeira frase, uma personagem humana é comparada a uma raposa. Essa comparação ocorre porque a personagem tem que ser astuta para jogar o bilhete anônimo sem ser reconhecida e consegue tal objetivo. Há várias frases nominais: a primeira, a terceira, a quinta, a sexta, a sétima, a oitava, a nona e a décima.

Em relação aos aspectos impressionistas narrativistas, observamos que a quarta frase apresenta a ordem sintática invertida. A ordem sintática mais usual seria: “*La garita del Resguardo, estremecida por bocanas de aire, en la punta*”. A décima frase é longa, e como apresenta dois núcleos de sujeito, poderia ser dividida em duas frases menores. Ei-las: “*A la puerta de la garita con el fusil terciado hay un carabinero*” e “*Y en el marco azul del ventanillo, la gorra del cuartel, una oreja y la pipa del Teniente Don Pascual Astete – Don Friolera*”. Nessa frase, encontramos três metonímias, três partes da figura de Don Friolera que o representam no todo. Na décima primeira frase, existe outra metonímia da parte pelo todo, pois “*una sombra*” joga uma pedra, e, não, “*una persona*”. É o desejo dessa personagem de não ser reconhecida por Don Friolera, que é repassado ao falante dramático, que, indiretamente, adere a esse desejo, o qual perdurará até o fim da trama. Na última frase, constatamos uma paralaxe, visto que o falante dramático muda o seu foco de exterior das personagens para o interior de uma delas, mostrando os sentimentos de Don Friolera ao ler um bilhete no qual está escrito que a sua esposa o trai.

4.3.2.2.2 A Segunda didascália da quarta cena

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 mal casados. 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 alumbrá la sala dominguera. El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos tienen la sugestión de una

tragedia de fantoches. (Valle-Inclán, 1990, p. 149-150, maiúsculas do autor).¹³⁶

Nessa quarta cena, há várias interações entre as personagens: Don Friolera, Doña Loreta, Doña Tadea e Juan Pacheco, Pachquín. Nessa didascália, o falante dramático focaliza a discussão entre Don Friolera e Doña Loreta, o espaço no qual ela ocorre e os seus arredores. Ao lembrarmos dos aspectos impressionistas comparatistas, observamos que o falante dramático focaliza uma realidade atomizada e movimentada com vários verbos que sugerem deslocamentos das personagens: “*desaparece*”, “*reaparece*”, “*baten las puertas*”, “*entran*” e “*salen*”. Também, temos o verbo no Gerúndio “*santiguándose*”, que sugere uma ação contínua de Doña Tadea na primeira frase. Notamos a importância das luzes e sombras em: “*la sombra de la callejuela*”, “*la luna*” e “*el quinqué de porcelana azul alumbra la sala dominguera*”. Existem animalizações e objetificação humanas quando Doña Tadea é comparada a uma coruja, que observa a todos na primeira frase, e o casal é comparado a fantoches na quarta frase, porque brigam por causa da intervenção dos outros em suas vidas, são manipulados por comentários alheios. Dessa briga decorre a presença da questão dos cinco sentidos do falante dramático e/ou das personagens, pois, além da visão desse falante por toda a didascália, temos a audição dos gritos do casal e o tato deles quando batem as portas.

No tocante aos aspectos impressionistas narrativistas, detectamos que a primeira frase é longa e poderia ser dividida em duas ou mais frases menores. Uma sugestão de divisão seria: “*La vieja se arrebujá en el manto, desaparece en la sombra de la callejuela, reaparece en el ventano de su guardilla*” e “*Bajo la luna, espía con ojos de lechuza: Santiguándose oye el cisma de los mal casados*”.

Sobre os aspectos impressionistas híbridos, notamos que, na quarta frase, ocorre uma paralaxe porque, até a terceira frase, o falante dramático focaliza o exterior das personagens; entretanto, na última frase, esse falante muda o foco para o seu interior, pois classifica a discussão como trágica, visto que é o seu sentimento sobre uma briga muito grande entre o casal. Esse sentimento vai ser certo, visto que, no final da trama central, Don Friolera tenta matar a esposa e o vizinho.

¹³⁶ “A velha se enrola no manto, desaparece na sombra da ruazinha, reaparece na janelinha de seu sótão, e, debaixo da lua, espia com olhos de coruja: Benzendo-se escuta a discórdia dos malcasados. Dom Friolera e Dona Loreta brigam gritando, batem as portas, entram e saem com os braços abertos. Sobre o velador com tapete de malha, o abajur de porcelana azul ilumina a sala domingueira. O movimento das figuras, aquele entrar e sair com os braços abertos tem a sugestão de uma tragédia de fantoches” (tradução nossa).

4.3.2.2.3 A Primeira didascália da quinta cena

La alcoba del barbero: pegada a la pared, la cama angosta y hopada, con una colcha vistosa de pájaros 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 saponcio. La luna infla los carrillos en la ventana. (Valle-Inclán, 1990, p. 155).¹³⁷

Nessa cena, Pachequín leva Doña Loreta para a sua casa, visto que ela brigou com Don Friolera na cena anterior e os dois conversam sobre os seus sentimentos amorosos de um para com o outro. Nessa didascália, o falante dramático focaliza um espaço exterior, que é a horta de Don Friolera, e um espaço interior, que é a casa do vizinho Pachequín. Há uma interação dos dois espaços por meio da brisa, das luzes e das sombras, que se espalham e modificam os dois ambientes de várias maneiras. Por essa razão, o falante dramático focaliza uma realidade atomizada com personagens humanas e inumanas, como a lua, a capa, o gorro e o violão, que realizam ações humanas. Um exemplo é a brisa e a lua que parecem conduzir um diálogo entre os dois espaços. Por outro lado, observamos a objetificação humana de Don Friolera, que é comparado a um fantoche na quarta frase. Aquelas humanizações e essa objetificação mostram que o mais importante é a descrição feita pelo falante dramático do espaço no qual acontecerá o diálogo entre os vizinhos. A quarta frase é longa, possui dois núcleos de sujeito e, portanto, poderia ser fragmentada em duas frases menores. Essas seriam: “*Y la brisa y la luna parecen conducir un diálogo entre el vestiglo de la puerta y el pelele*” e “*Ése abre la cruz de los brazos sobre la copa negra de una higuera, en la redoma azul del huerto*”.

¹³⁷ “O dormitório do barbeiro: grudada à parede, a cama estreita e fechada, com uma colcha vistosa de pássaros e ramos, um paraíso português. Atrás da porta, a capa e o gorro pendurados com o violão, fingem um vulto vivente. Pela janelinha aberta penetra, com o clarão da lua, o leque 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, transtornada, pomposa e com suspiros de cansaço. A lua infla as bochechas na janela” (tradução nossa).

4.4 LAS GALAS DEL DIFUNTO

4.4.1 Argumento, e conexões históricas e literárias

Após 1924, Valle-Inclán produz dramas mais curtos como esse esperpento, que é originalmente apresentado na publicação literária espanhola **La novela mundial** (1926-1928), nas datas de 20 de maio de 1926 e 28 de julho de 1927, com o nome de **El terno del difunto**. Em **Martes de carnaval** (1990a), Valle-Inclán muda o título para **Las galas del difunto**, já que a personagem Juanito Ventolera rouba toda a vestimenta de um falecido, e não só o terno desse; também, porque rouba os acessórios do traje que estão na casa do morto e, por fim, aparece para uma prostituta com esse traje de gala para impressioná-la. Em consequência, o título da obra precisou ser ajustado para fazer jus ao que acontece na trama.

O soldado Juan Ventolera ou Juanito Ventolera acaba de perder a Guerra de Cuba (1895-1898) pela Espanha.¹³⁸ Chega ao território espanhol e, por benefício do governo nacional, recebe um quarto e acesso à alimentação na casa do farmacêutico Sócrates Galindo. A filha desse se autodenomina Ernestina Galindo, pois não se sabe o seu real nome, e o falante dramático (Míguez Vilas, 2001, p. 374) a chama de La Daifa, que, em Língua Portuguesa, é, literalmente, *a prostituta*, mostrando que não importa a sua identidade e, sim, o que faz para sobreviver. Antes da chegada de Juanito Ventolera, ela fica grávida de seu noivo Aureliano Iglesias, e o seu pai a expulsa de casa para amenizar o escândalo de ter uma filha naquelas condições, uma grávida solteira, uma grávida sem ter se casado em uma Espanha majoritariamente tradicional nos inícios do século XX. Ela começa a prostituir-se para poder sobreviver, vai morar em uma casa de prostituição e escreve uma carta ao pai pedindo-lhe dinheiro.

Um certo dia, o pai passa mal e falece. Juanito Ventolera conhece tanto La Daifa como Sócrates Galindo, porém não sabe do parentesco deles. Ele decide violar o túmulo do farmacêutico para trocar as suas roupas de soldado falido pelas roupas de burguês respeitado do morto para impressionar La Daifa. De acordo com Lyon (1983, p. 139), ao enterrar a sua roupa, Juanito Ventolera mata o mito do militar espanhol respeitável, leal, patriótico e

¹³⁸ A última fase da Guerra de Cuba ocorre de 1895 a 1898 com a derrota da Espanha para os Estados Unidos, que conquistam as últimas colônias espanholas e põem fim ao império daquela nação europeia. Filipinas, Porto Rico e as Ilhas Guam passam a ser domínio norte-americano, e Cuba se torna uma nação independente pelo Tratado de Paris de 1898. Esse fim de império é muito sentido pelos espanhóis e até é tema de muitas obras literárias espanholas, como **Campos de Castilla** (2013), publicada em 1912, na qual o autor espanhol Antonio Machado (1875-1939) enaltece melancolicamente as belezas naturais da Espanha de começo do século XX.

heroico. Após o roubo, ele faz uma aposta com o militar El bizco Maluenda de que ele conseguirá roubar também a cartola e a bengala do morto para completar o seu traje. Logo, invade a casa do farmacêutico e pratica o roubo. Em seguida, volta ao prostíbulo para mostrar a La Daifa a sua roupa nova e para ter uma relação sexual com ela. Assim que chega ao local, descobre a carta da prostituta no bolso do paletó que usava e começa a lê-la. Ernestina escuta a leitura e percebe que é a carta que escrevera. Como antes Juanito lhe dissera que o seu figurino pertenceu a um morto, La Daifa descobre que o seu pai tinha falecido e desmaia. Entretanto, Juanito não se importa com o acontecido, pois ele tem um dinheiro que era do morto achado no paletó. Como consequência, ele quer se divertir com as prostitutas e nada mais.

Para Lyon (1983, p. 133-140), em “Las galas del difunto” (1990), Valle-Inclán desenvolve os temas da falta de respeito à religião e aos mortos, e o tema da conquista sexual. Lyon propõe que esse esperpento possui semelhanças com as obras literárias nas quais aparece a personagem Don Juan Tenorio.¹³⁹ Percebemos que tanto Juanito Ventolera como Don Juan Tenorio desacatam os homens e as leis. Entretanto, Lyon observa que Juanito Ventolera não encarna nenhum mito de conquistador latino, pois Valle-Inclán não lhe confere nenhuma responsabilidade de ser um conquistador sexual como o que acontece com o protagonista da obra de Zorrilla. A irreverência e o cinismo de Juanito Ventolera são uma resposta para uma sociedade ficcional que degrada valores, como a espanhola do começo do século XX. Lyon afirma que Juanito 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, um anti-herói livre de amarras. Defendemos que é uma personagem que quer mostrar a prevalência da individualidade sobre a coletividade em uma sociedade espanhola dos anos 1920, uma personagem que é o símbolo do egoísmo e da falta de compaixão pela dor do outro, uma personagem que quer desfrutar da vida sem limites nem respeitos.

¹³⁹ Algumas obras da Literatura Espanhola apresentam a personagem Don Juan Tenorio. Para Lyon (1983, p. 133-140) e Cardona; Zahareas (1987, p. 188-191), há mais semelhanças entre “Las galas del difunto” (1990) e **Don Juan Tenorio** (2019) de José Zorrilla (1817-1893), escrita em 1844. Nessa obra, Don Juan faz uma aposta com Don Luís Mejía para ver quem consegue fazer mais maldades e seduzir mais mulheres em um ano. Terminado o prazo, constata-se que Don Juan venceu a aposta. Em “Las galas del difunto” (1990), existe a aposta de uma maldade entre Juanito Ventolera e um outro militar, El bizco Maluenda, para ver se o primeiro consegue roubar todo o figurino do morto, ou seja, terno, bengala e chapéu. Juanito Ventolera consegue cumprir a aposta.

4.4.2 Análise das didascálias com aspectos impressionistas de *Las galas del difunto*

4.4.2.1 As didascálias impressionistas híbridas de *Las galas del difunto*

4.4.2.1.1 A *Quarta didascália da segunda cena*

SE ALEJABA la voz. Se desvanecía la coruja por una esquina, con negro revuelo. Y por donde la bruja¹⁴⁰ se ha ocultado aparece el sorche repatriado. Entra en el claro de luna, la manta terciada, el gorro ladeado, una tagarnina atravesada en los dientes: Recoge la carta: Saluda cuadrándose en la puerta: En los ojos las candelillas de dos copas. (Valle-Inclán, 1990, p. 60-61, maiúsculas do autor).¹⁴¹

Nessa cena, Don Sócrates Galindo recebe uma carta de sua filha. Entretanto, antes de lê-la, ele tem um ataque de epilepsia em sua farmácia e morre. Nessa didascália, Juanito Ventolera chega à farmácia na qual trabalha o pai de La Daifa e lá estão esse senhor, a sua esposa e a garota de recados do prostíbulo, que está de saída, após entregar a carta a Don Sócrates Galindo.

No que se refere aos aspectos impressionistas comparatistas, percebemos a presença de luzes (Shapiro, 2002, p. 82) em: “*el claro de luna*” e “*las candelillas de dos copas*”, como em obras pictóricas e literárias impressionistas. Notamos ações contínuas (Hauser, 1969, p. 202) com dois verbos no Pretérito Imperfeito: “*se alejaba*” e “*se desvanecía*”, e um no Gerúndio: “*cuadrándose*”. Observamos a questão dos cinco sentidos do falante dramático e/ou das personagens (Fernández Roca, 2022, p. 208; Kronegger, 1973, p. 35-36; Míguez Vilas, 2001, p. 374). Temos a visão do falante dramático por toda a didascália. Notamos a audição dele na primeira frase. Constatamos o tato de Juanito Ventolera, que pega uma carta na última frase. Existe a animalização humana com La Bruja, que é comparada a uma coruja na segunda frase, visto que já era de noite, e ela saiu rápida e soturna da farmácia após entregar a carta de La Daifa para o pai dessa, que a jogou no chão. Há um excesso de dois pontos, o que pode ser um sinônimo do excesso de vírgulas em algumas outras didascálias esperpênticas valle-inclanianas impressionistas comparatistas. Esse excesso de dois pontos faz-nos lembrar o excesso de pinceladas curtas em obras pictóricas impressionistas.

¹⁴⁰ La Bruja é a moça de recados que trabalha no mesmo prostíbulo que La Daifa. O falante dramático nunca revelará o seu nome.

¹⁴¹ “Distanciava-se a voz. Desaparecia-se a coruja por uma esquina, com preto voo. E, por onde a bruxa se escondeu, aparece o soldado repatriado. Entra no clarão da lua, a manta de lado, o gorro também, um cigarro atravessado nos dentes: Pega a carta: Cumprimenta os presentes parando ao lado da porta: Os olhos acessos de embriaguez por duas taças” (tradução nossa).

Em relação aos aspectos impressionistas narrativistas, há uma ordem sintática invertida na primeira frase. A ordem sintática mais usual seria: “*La voz se alejaba*”. A última frase é longa e poderia ser desmembrada em quatro menores, ao substituir os dois pontos por pontos finais (Kronegger, 1973, p. 74-80; Shapiro, 2002, p. 312). Na primeira frase, detectamos uma elipse de sujeito, que é identificado pela frase anterior a essa didascália, o sujeito é La Bruja. Percebemos um *hysteron proteron* na segunda frase, pois o falante dramático enfatiza o adjunto adverbial de modo colocando-o no final dela e após uma vírgula. Podemos aventar que o falante dramático quer enfatizar que La Bruja está usando uma roupa preta ou que, após ela brigar com Sócrates Galindo, esse morreu; logo, ela *trouxe* a morte para o pai de La Daifa, simbolizada pela cor preta.

4.4.2.1.2 A Quinta didascália da segunda cena

EL BOTICARIO, con rosma de gato maníaco, se esconde la carta en el bolsillo: Musita rehúso a leerla: Éntrase en la rebotica. La cortineja suspensa de un clavo deja ver la figura soturna y huraña que tiene una abstracción gesticulante. Cantan dos grillos en el fondo de sus botas nuevas. Lentamente se desnuda del traje dominguero: Se reviste gorro, bata, pantuflas: Reaparece bajo la cortinilla con los ojos parados de través, y toda la cara sobre el mismo lado, torcida con una mueca. La coruja, con esquinado revuelo, ha vuelto a posarse en el iris mágico que abre sus círculos en la acera. El estafermo, gorro y pantuflas, con una espantada, se despega de la cortinilla. El desconcierto de la gambeta y el visaje que le sacude la cara, revierten la vida a una sensación de espejo convexo. La palabra se intuye por el gesto, el golpe de los pies por los ángulos de la zapateta. Es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual. La coruja, pegándose al quicio, mete los ojos deslumbrados por la puerta. El boticario se dobla como un fantoche. (Valle-Inclán, 1990, p. 61-63, maiúsculas do autor).¹⁴²

Nessa didascália, ocorre a morte de Don Sócrates Galindo justamente no dia de seu aniversário. Sobre os aspectos impressionistas comparatistas, observamos a animalização do

¹⁴² “O boticário, com barulho de gato maníaco, esconde a carta no bolso: Murmura contrário a lê-la: Entra na sala ao fundo. A pequena cortina suspensa por um gancho deixa ver a figura soturna e miserável, que tem uma abstração agitada. Os barulhos de cantos de dois grilos no fundo de suas botas novas. Lentamente, despe-se de seu traje domingueiro: Põe-se boné, bata, pantufas: Reaparece debaixo da pequena cortina com os olhos parados e atravessados, e todo o rosto voltado para o mesmo lado, torcido como uma careta. A coruja, com um movimento torcido, volta a pousar-se no íris mágico que abre os seus círculos de visão sobre a calçada. O bobo, boné e pantufas, com um susto, se solta da pequena cortina. O movimento desconcertante e a visão turva que lhe invade o rosto, tornam a sua vida como uma sensação de espelho convexo. A palavra se intui pelo gesto, o barulho dos pés pelos ângulos dos sapatos. É um instante no qual todas as coisas se projetam cheias de silêncio. Explicam-se plenamente com uma angustiosa evidência visual. A coruja, encostando-se na dobradura da porta, coloca o seu olhar no farmacêutico por meio dela. O boticário dobra-se como um fantoche” (tradução nossa).

farmacêutico, que é comparado a um gato na primeira frase. Tanto o animal gato como a personagem Don Sócrates Galindo são conhecidos por terem manias, são sistemáticos. Nessa didascália, notamos como o farmacêutico é sistemático com as roupas na sua troca e no seu uso: roupa social para estar com os outros, roupa de casa para dormir, na intimidade do lar. Na cena anterior, La Daifa revela outro detalhe dessa característica sistemática do pai, pois ela foi expulsa de casa porque ficou grávida antes de se casar. Para Don Sócrates Galindo, a vida é uma sequência pré-estabelecida: primeiro, se casa, depois, fica grávida. Existe a objetificação do pai de La Daifa, que é comparado a um fantoche na última frase. As suas manias o fazem refém, manipulado pelas convenções conservadoras sociais. Na décima primeira frase, La Bruja é comparada a uma coruja, que se movimenta rapidamente para espreitar a vida de todos. Verificamos a questão dos cinco sentidos do falante dramático e/ou das personagens. Constatamos a visão do falante dramático durante toda a didascália. A audição dele em: “*con rosma de gato maníaco*” e “*cantan dos grillos*”. O tato do pai de La Daifa em: “*se esconde la carta*” e em todas as suas ações quando troca de roupas.

Pensando nos aspectos impressionistas narrativistas, enfatizamos que as primeira e a quarta frases são longas. Poderiam ser divididas em algumas menores cada uma delas ao substituímos os dois pontos por pontos finais.

Pensando nos aspectos impressionistas híbridos, identificamos duas paralaxes (Kronegger, 1973, p. 53, 59; Nagel, 1978, p. 77, 83). A primeira ocorre na sexta frase, quando o falante dramático muda a sua focalização de exterior das personagens a interior do farmacêutico. Ele descreve com detalhes a angústia do pai de La Daifa, que quer pedir socorro e não consegue nem falar. Logo, existe a angústia de querer lutar pela vida e não conseguir. O falante dramático mostra também como a visão do mundo exterior do farmacêutico muda quando esse começa a ter um ataque de epilepsia. Na décima primeira frase, detectamos outra paralaxe, pois o falante dramático volta a focalizar o mundo exterior das personagens. Ele mostra a reação de La Bruja, que se assusta ao ver a morte do pai de La Daifa.

4.4.2.1.3 A Primeira didascália da sexta cena

En el cielo raso, un globo de luz. Alcoba grande y pulcra, cromos y santicos por las paredes. El tálamo de hierro fundido y boliches de cristal translúcido, perfila bajo la luz el costado donde roncaba el difunto. En la pila del agua bendita, un angelote toca el clarinete –alones azules, faldellín movido al viento, las rosadas pantorrillas en un cruce de bolero-. Entra Doña Terita quitándose los postizos del moño: Se detiene en el círculo de luz, con una horquilla atravesada en la boca. Resuena la casa con fuertes

aldabonazos. Doña Terita, soltándose las enaguas, retrocede a la puerta.
(Valle-Inclán, 1990, p. 87).¹⁴³

Nessa cena, Juanito Ventolera invade a casa do falecido. A viúva e o ajudante de farmácia se assustam com o ocorrido e não reagem de forma a evitar a invasão. O ex-soldado rouba uma cartola e uma bengala do pai de La Daifa para completar o traje conseguido no cemitério. Nessa didascália, Juanito Ventolera chega à casa do pai de La Daifa.

Pensando nos aspectos impressionistas comparatistas, detectamos que o falante dramático focaliza uma realidade atomizada (Hauser, 1969, p. 197; Kronegger, 1973, p. 52; Shapiro, 2002, p. 14-15), que é o quarto do farmacêutico e seus vários objetos. Existe a presença de luzes: “*un globo de luz*”, “*crystal translúcido*”, “*bajo la luz*” e “*el círculo de luz*”. Existem verbos que indicam ações contínuas, e que estão no Pretérito Imperfeito: “*roncaba*” e no Gerúndio: “*quitándose*” e “*soltándose*”. Notamos a questão dos cinco sentidos do falante dramático e/ou das personagens. Temos a visão do falante dramático durante toda a didascália. A sua audição na penúltima frase com “*fuertes aldabonazos*”. O tato de Doña Terita nas antepenúltima e última frases quando retira um acessório e uma roupa de seu corpo, respectivamente.

No que se aplica aos aspectos impressionistas narrativistas, constatamos que as três primeiras frases têm um excesso de substantivos e uma escassez de verbos, como em várias obras literárias impressionistas. A primeira e a terceira frases têm a ordem sintática invertida. A ordem sintática mais usual da primeira frase seria: “*Un globo de luz en el cielo raso*”. A ordem sintática mais usual da parte final da terceira frase seria: “*El costado donde roncaba el difunto perfila bajo la luz*”. As quarta e quinta frases poderiam ser divididas em duas cada uma porque são longas. Uma divisão possível da quarta frase seria: “*En la pila del agua bendita, un angelote toca clarinete*” e “*Tiene alones azules, faldellín movido al viento, las rosadas pantorrillas en un cruce de bolero*”. Uma divisão possível da quinta frase seria: “*Entra Doña Terita quitándose los postizos del moño*” e “*Se detiene en el círculo de luz, con una horquilla atravesada en la boca*”. Na terceira frase, notamos uma informação anterior e inédita ao tempo presente da trama (Kronegger, 1973, p. 41), pois o falante dramático revela onde o falecido dormia, o sistemático pai de La Daifa dormia e roncava sempre no mesmo

¹⁴³ “No teto baixo, um lustre. Dormitório grande e asseado, figurinhas e santinhos pelas paredes. As hastes de ferro fundido e bolas de cristal translúcido, perfila debaixo da luz a cama onde roncava o morto. Na pia de água benta, um anjinho toca o clarinete – asas grandes azuis, sainha movida pelo vento, as rosadas panturrilhas cruzadas em um passo de bolero -. Entra a Dona Terita tirando-se os apliques do coque. Detém-se no círculo de luz, com uma presilha atravessada na boca. Ressoa a casa com fortes batidas. Dona Terita, soltando-se as anáguas, se volta para a porta” (tradução nossa).

lado da cama. Essa ideia de anterioridade é enfatizada por um verbo no Pretérito Imperfeito: “*roncaba*”.

4.4.2.2 As didascálias impressionistas comparatistas de Las galas del difunto

4.4.2.2.1 A Primeira didascália da primeira cena

La casa del pecado, en un enredo de callejones, cerca del muelle viejo. Prima noche. Luces de la marina. Cantos remotos en un cafetín. Guiños de las estrellas. Pisadas de zuecos. Brilla la luna en las losas mojadas de la acera: Tapadillo de la Carmelitana: Sala baja con papel floreado: Dos puertas azules, entornadas sobre dos alcobas: En el fondo, las camas tendidas con majas colchas portuguesas: En el reflejo del quinqué, la daiifa pelinegra, con un lazo detonante en el moño, cierra el sobre de una carta: Luce en la mejilla el rizo de un lunar. A la bruja que se recose el zancajo en el fondo mal alumbrado de una escalerilla hizo seña mostrando la carta. La coima muerde la hebra, y se prende la aguja en el pecho. (Valle-Inclán, 1990, p. 43-44).¹⁴⁴

Nessa primeira cena, há o primeiro encontro entre Juanito Ventolera e La Daifa. Os dois contam um pouco de suas vidas e Juanito critica o Exército Espanhol. No fim da cena, combinam de ver-se novamente no prostíbulo. Essa primeira didascália mostra os espaços externo e interno nos quais se desenvolverá a primeira cena.

Concentrando-nos em aspectos impressionistas comparatistas, observamos que o falante dramático focaliza uma realidade atomizada, que é multiplicada pelo “*enredo de callejones*” citado na primeira frase. Esse falante focaliza de uma realidade macroespacial, que é um conjunto de ruas, a uma realidade microespacial, que é a qualidade crespa de uma pinta de La Daifa (Fernández Roca, 2022, p. 208; Míguez Vilas, 2001, p. 348; Sánchez, 1999, p. 312). Observamos a questão dos cinco sentidos do falante dramático e/ou das personagens. Temos a visão do falante dramático durante toda a didascália. Temos a sua audição em: “*cantos remotos en un cafetín*” e “*pisada de zuecos*”. Notamos o tato de personagens em: “*cierra el sobre de una carta*”, “*se recose el zancajo*” e “*se prende la aguja en el pecho*”. Identificamos uma grande presença de luzes, reflexos e sombras em: “*luces de la marina*”,

¹⁴⁴ “A casa do pecado, em um emaranhado de ruazinhas, perto do cais antigo. A primeira noite. Luzes de marina. Cantos longínquos em uma cafeteria. Piscar das estrelas. Pisadas de sapatos de madeira. A lua brilha nos azulejos molhados da calçada: Prostíbulo da Carmelitana: Sala de teto baixo com papel florido: Duas portas azuis, coladas em dois dormitórios: No fundo, as camas arrumadas com velhas colchas portuguesas: No reflexo do lampião, a prostituta morena, com um laço vistoso no coque, fecha o envelope de uma carta: Em sua bochecha, brilha a superfície de uma pinta. Para a bruxa, que costura o calcanhar de uma meia no fundo mal-iluminado de uma escadinha, faz um sinal mostrando a carta. A encarregada do prostíbulo morde o fio da linha e prende a agulha no peito” (tradução nossa).

“*guiños de las estrellas*”, “*brilla la luna en las losas mojadas de la acera*”, “*en el reflejo del quinqué*”, “*luce en la mejilla el rizo de un lunar*” e “*en el fondo mal alumbrado de una escalerilla*”. Existem algumas frases nominais curtas. A sétima frase é muito extensa e poderia ser dividida em várias. Uma sugestão de divisão seria colocar ponto final nos locais nos quais existem dois pontos; logo, teríamos sete frases menores.

4.5 LA HIJA DEL CAPITÁN

4.5.1 Argumento e conexões históricas

Cardona e Zahareas defendem que: “El último esperpento de Valle-Inclán es quizás el más histórico de todos puesto que Valle-Inclán se basó casi exclusivamente en fuentes periodísticas” (Cardona; Zahareas, 1987, p. 196).¹⁴⁵ É publicado junto com o esperpento anterior na coleção espanhola **La novela mundial** (1927) e, depois, em 1930, é colocado em **Martes de carnaval** (1990a). Observamos que possui um conteúdo complexo já que é uma mescla e uma mudança de dois acontecimentos espanhóis reais em anos diferentes: um crime e uma usurpação de poder.

Lyon comenta (1983, p. 141-148) que um dos acontecimentos que constitui a base desse esperpento é *El crimen del Capitán Sánchez Noguerol*. Em 04 de maio de 1913, o jornal liberal espanhol **El Imparcial** (1867-1933) publica uma reportagem sobre o misterioso desaparecimento de um jogador do cassino que fica perto do *Círculo de Bellas Artes*¹⁴⁶, em Madri, e que se chama Rodrigo García Jalón, um viúvo rico. Depois, descobre-se que é um crime. O Capitão Manuel Sánchez López tem uma relação incestuosa com a sua filha. Jalón é o namorado da filha do capitão, que se chama María Luisa Sánchez Noguerol. No dia 25 de abril de 1913, Rodrigo e María Luisa marcam um encontro. Rodrigo vai à casa da jovem e começa a conversar com ela na sala de estar. O pai da moça o surpreende pelas costas e lhe dá dois golpes na cabeça. Rodrigo morre e o capitão o esquarteja. O pai e a filha se apoderam da carteira do morto e acham uma ficha de jogo no valor de cinco mil pesetas. Depois de uma investigação policial, os restos de Rodrigo são achados na casa do capitão. Na imprensa, aparecem informações de uma possível campanha para chantagear o assassino. Lyon (1983, p.

¹⁴⁵ “O último esperpento de Valle-Inclán é talvez o mais histórico de todos, já que o autor se baseou quase exclusivamente em fontes jornalísticas” (tradução nossa).

¹⁴⁶ O *Círculo de Bellas Artes* está na Rua de Alcalá, em Madri, desde 1880 até hoje. É uma sede cultural privada e sem fins lucrativos. Em 1921, o governo nacional espanhol declarou a entidade como centro de proteção das belas artes e de utilidade pública.

142) 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 ativa que querem acobertar o caso. Após o fim das investigações, o capitão é fuzilado e a filha, presa. Depois de alguns anos de loucura, María Luisa morre.

Lyon (1983, p. 142) observa que, no esperpento “La hija del capitán” (1990), um crime é ligado ao fato da chegada ao poder do General Miguel Primo de Rivera y Orbaneja, em 1923, com a aprovação do rei espanhol da época, Rei Alfonso XIII (1886-1941). Esse rei fica no trono espanhol desde o seu nascimento até 1931, quando termina a ditadura de Primo de Rivera. Na referida trama valle-inclaniana, a personagem El Capitán, Don Sinibaldo Pérez, é acusado de matar, esquartejar e servir como refeição aos militares os restos de um sargento rebelde na campanha guerreira cubana, já trabalhada em “Las galas del difunto” (1990). El Capitán evita ser julgado ao oferecer a sua filha como concubina para a personagem El General, Don Agustín Miranda, que é o similar fictício de Primo de Rivera. A filha daquele é denominada La Sinibalda ou La Sini e se cansa da situação após algum tempo. Com a ajuda de seu ex-namorado, El Golfante del organillo, decidem matar El General.

Na casa de El Capitán, após uma rodada de carteados, El Golfante del organillo acaba matando acidentalmente El Pollo de Cartagena, Don Joselito Venegas, um homem famoso em Madri, local no qual se passa a trama. El General e El Capitán descobrem o corpo e querem ocultá-lo no porão da casa para evitar um escândalo. La Sini observa a cena, rouba a carteira do morto e foge com o assassino, disposta a chantagear El General. Depois, os dois fugitivos descobrem que a carteira tem uma ficha de jogo no valor de cinco mil pesetas, duas promissórias assinadas por El General no valor de vinte mil pesetas cada uma em favor do morto e uma carta daquele na qual pedia a esse mais tempo para pagar as suas dívidas. As informações são vendidas por La Sini e El Golfante del organillo para o editor do jornal liberal espanhol **El constitucional** (1881 – presente) por intermediação do trambiqueiro El Batuco, cujo real nome é Don Arsenio. La Sini embolsa as cinco mil pesetas no cassino. Além do mais, El Golfante del organillo vende a carteira do morto e consegue nove mil pesetas.

Sem embargo, pela região do cassino, circulam fotos de La Sini nua. Essas fotos foram entregues por El Pollo de Cartagena a El General para expor publicamente a filha de El Capitán, caso El General fosse chantageado e/ou ameaçado por ela. É a resposta de El General para a chantagem que sofre por parte da filha de El Capitán juntamente com El Golfante del organillo. Por outro lado, a difamação de El General pelo jornal tem resultado, pois começa a abalar a sua imagem entre a população em geral. Entretanto, o aparato militar usa essa campanha ao reverso para limpar a reputação do acusado e mostrá-lo como inocente,

perseguido, e o protetor das instituições sagradas nacionais e dos padrões morais. No fim da trama, ninguém é punido: La Sini fica com o ex-namorado e o dinheiro, e El General se torna o ditador da Espanha em um evento apoiado pela Igreja Católica Nacional, pelo rei espanhol e pelas Forças Armadas Espanholas.

Identificamos que o crime de El Pollo de Cartagena é usado como pretexto por várias personagens para conseguir benefícios próprios, em uma clara amostra de como é a real sociedade espanhola da década de 1920, na qual as esferas pública e privada se inter-relacionam. Como a personagem Juanito Ventolera do esperpento anterior, as personagens de “La hija del capitán” (1990) são egoístas, não se importam com o próximo. Lyon (1983, p. 142) constata que tanto os militares da Espanha real como os da fictícia do referido esperpento participam direta ou indiretamente dos crimes apresentados e dos golpes de Estado. Segundo esse autor (1983, p. 150-151), “La hija del capitán” (1990) 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 nesse mundo, porque reina a individualidade sobre a coletividade.

4.5.2 Análise das didascálias com aspectos impressionistas de La hija del capitán

4.5.2.1 As didascálias impressionistas híbridas de La hija del capitán

4.5.2.1.1 A Primeira didascália da primeira cena

Madrid Moderno: en un mirador espioja el alón verdigualdo un loro ultramarino: La siesta: Calle jaulera de minúsculos hoteles. Persianas verdes. Enredaderas. Resol en la calle. En yermos solares la barraca de horchata y melones, con el obeso levantino en mangas de camisa.-Un organillo.-Al golfante del manubrio, calzones de odalisca y andares presumidos de botas nuevas, le asoma un bucle fuera de la gorrilla, con estudiado astrágalo, y sobre el hombro le hace morisquetas el pico verderol del pañolito garganero.-Por la verja de un jardín se concierta con una negra mucama. (Valle-Inclán, 1990, p. 233-234).¹⁴⁷

¹⁴⁷ “Madri Moderno: em um mirante, tira os piolhos de uma grande asa verdosa um papagaio ultramarino: A sesta: Rua apertada de minúsculos hotéis. Persianas verdes. Trepadeiras. Reverberação do sol na rua. Na sombra, a barraca de horchata e melões, com o obeso levantino em camisa de mangas.- Um piano pequeno. Ao músico sem-vergonha, calções de odalisca e andares orgulhosos de botas novas, sai um fio de cabelo por fora do chapéu com estudada despreocupação, e sobre o ombro lhe faz caretas a ponta verde do echarpe.- Pela grade de um jardim, conversa com uma negra empregada doméstica” (tradução nossa).

A primeira cena se passa na frente da casa de El Capitán e La Sini. Nessa primeira cena, El Golfante del organillo e La Sini combinam o assassinato de El General. Nessa didascália, em relação aos aspectos impressionistas comparatistas, observamos que o falante dramático focaliza (Bal, 2002, p. 52-58; Míguez Vilas, 2001, p. 374) vários detalhes do espaço e das personagens de uma grande cidade europeia (Hauser, 1969, p. 197; Kronegger, 1973, p. 52; Shapiro, 2002, p. 14-15), com em vários quadros impressionistas. A didascália apresenta algumas luzes, sombras e reflexos (Shapiro, 2002, p. 82): “*resol en la calle*” e “*en yermos solares*”, fato comum em várias telas impressionistas. Na penúltima frase, identificamos as humanizações de um fio de cabelo despreocupado e a ponta de uma echarpe que faz caretas. Essas humanizações revelam que todos os elementos da didascália são importantes para que o leitor capte essa realidade atomizada. Na última frase, há uma interação de uma personagem que está em um ambiente interno com outra que está em um externo (Míguez Vilas, 2001, p. 364), aspecto comum em algumas telas impressionistas como “L’Hôtel des Roches Noirs”, que já analisamos nessa tese. El Golfante del organillo, que está no jardim de La Sini, conversa com La Mucama, que está na rua. Notamos algumas frases muito curtas, que nos faz lembrar as pinceladas curtas de algumas obras pictóricas impressionistas.

Sobre os aspectos impressionistas narrativistas, observamos muitos substantivos e poucos verbos como em algumas obras literárias impressionistas. A primeira e a sétima frases são muito extensas, poderiam ser divididas em várias, visto que possuem mais de um núcleo de sujeito (Kronegger, 1973, p. 74-80; Shapiro, 2002, p. 312). Na primeira frase, poderíamos substituir os dois pontos por pontos finais. A sétima frase poderia ser dividida em: “*Al golfante del manubrio, calzones de odalisca y andares presumidos de botas nuevas, le asoma un bucle fuera de la gorrilla, con estudiado astrágalo*” e “*Y sobre el hombro le hace morisquetas el pico verderol del pañolito garganero*”. Essa segunda parte da sétima frase apresenta a ordem sintática inversa. A ordem sintática mais usual seria: “*El pico verderol del pañolito garganero le hace morisquetas sobre el hombro*”.

4.5.2.1.2 A Segunda didascália da primeira cena

DISIMULÁBASE la negra mandinga regando las macetas, y el pirante del organillo batió la <<Marcha de Cádiz>>. ¹⁴⁸ Salía, en traje de paisano, el Capitán Sinibaldo Pérez: Flux de alpaca negra, camisa de azulinos

¹⁴⁸ O hino militar *Marcha de Cádiz* foi feito em 1868 por Federico Chueca (1846-1908) em homenagem ao general espanhol Juan Prim y Prats (1814-1870).

almidones, las botas militares un abierto compás de charolados brillos, el bombín sobre la ceja, el manatí jugando en los dedos. Dos puntos holgazanes y una golfa andariega que refrescan en la barraca del levantino, hacen su comentario a espaldas del capitán. La Poco-Gusto, le dicen a la mozuela, y a los dos pirantes, Pepe el Cosmético y Toño el Tapabocas. (Valle-Inclán, 1990, p. 236-237, maiúsculas e ênfases do autor).¹⁴⁹

Nessa didascália, El Capitán aparece em seu jardim e algumas personagens que estão na barraca de refrescos em frente da sua casa fazem comentários sobre ele. La Negra e El Golfante del organillo param de conversar e fingem que não viram o militar. Em relação aos aspectos impressionistas comparatistas, notamos que o falante dramático apresenta a personagem El Capitán com riqueza de detalhes exteriores. Essa realidade também engloba mais cinco personagens e, portanto, é atomizada. Ocorre a presença de luzes com: “*cholorados brillos*”. Existem alguns verbos que apresentam uma ideia de ação contínua (Hauser, 1969, p. 202), própria de alguns quadros impressionistas. São eles: “*disimulábase*” e “*salía*” no pretérito imperfeito, e “*jugando*” no gerúndio. Ocorre a questão dos cinco sentidos do falante dramático e/ou das personagens (Fernández Roca, 2022, p. 208; Kronegger, 1973, p. 35-36). Observamos a visão do falante dramático durante toda a didascália. A audição dele com a execução da música por El Golfante del organillo e o som das conversas das personagens na barraca. O tato de El Golfante del organillo com os toques no órgão musical e El Capitán que brinca com a varinha.

Pensando nos aspectos impressionistas narrativistas, percebemos que a segunda frase é longa e poderia ser partida em mais de uma. Sugerimos a seguinte divisão: “*Salía, en traje de paisano, el Capitán Sinibaldo Pérez*” e “*Llevaba flux de alpaca negra, camisa de azulinos almidones, las botas militares un abierto compás de charolados brillos, el bombín sobre la ceja, el manatí jugando en los dedos*”. Nessa segunda frase, identificamos uma elipse em: “*las botas militares (con) un abierto compás de charolados brillos*”. Na última frase, também notamos uma elipse, nesse caso, de verbo com “*le dicen*” antes dos apelidos dos dois homens. Nessa última frase, encontramos três informações passadas em relação ao tempo presente da trama (Kronegger, 1973, p. 41), que são os apelidos que outras personagens já diziam para chamar o trio que conversa na barraca. Todos esses aspectos impressionistas narrativistas estão presentes em obras impressionistas literárias.

¹⁴⁹ “Dissimulava-se a negra do Sudão Ocidental regando os vasilhinhos, e o sem-vergonha do piano pequeno tocou a <<Marcha de Cádiz>>. Saía, em roupas civis, o Capitão Sinibaldo Pérez: Traje de alpaca negra, camisa de azuis amidões, as botas militares um aberto ângulo de muitos brilhos, o chapéu sobre a sobranceira, a vara brincando nos dedos. Dois caras folgados e uma preguiçosa andarilha, que se refrescam na barraca do levantino, fazem os seus comentários pelas costas do capitão. A Pouco-Gosto, é como lhe chamam a moça e aos dois sem-vergonhas, Pepe, o Cosmético e Tonho, o Cala-bocas” (tradução nossa).

4.5.2.1.3 A Décima didascália da segunda cena

EL ECO angustiado de aquel grito paraliza el gesto de las tres figuras, suspende su acción: Quedan aprisionadas en una desgarradura lívida del tiempo, que alarga el instante y lo colma de dramática incertidumbre. La Sini rechina los dientes. Se rompe el encanto. El Capitán Chuletas¹⁵⁰, con brusca resolución, toma una luz y sale. El General le sigue con sobresalto taurino. En el marco de la ventana vestida de luna, sobre el fondo estrellado de la noche, aparece el Golfante del Organillo. (Valle-Inclán, 1990, p. 255-256, maiúsculas do autor).¹⁵¹

Essa segunda cena ocorre dentro da casa el El Capitán. Seis jogadores terminam a partida e El Pollo de Cartagena é assassinado por El Golfante del organillo. Essa décima didascália marca o tempo no qual o jogador é atingido pela facada, grita e o falante dramático mostra a reação de algumas personagens.

Nessa didascália, concentrando-nos em aspectos impressionistas comparatistas, evidenciamos que o falante dramático focaliza uma realidade atomizada com quatro personagens. Observamos a presença de luzes e sombras em: “*En el marco de la ventana vestida de luna, sobre el fondo estrellado de la noche*”. Existe uma animalização humana na quinta frase, pois El General é comparado a um touro, porque sempre age com vigor, já que possui um cargo de comando.

Em relação aos aspectos impressionistas narrativistas, constatamos que a primeira frase é extensa e poderia ser fracionada em duas se mudássemos o sinal de dois pontos por um de ponto final. As terceira e última frases apresentam a ordem sintática inversa. A ordem sintática mais usual da terceira frase seria: “*El encanto se rompe*”. A ordem sintática mais usual da última frase seria: “*El Golfante del organillo aparece sobre el fondo estrellado de la noche, en el marco de la ventana vestida de luna*”. Essa última frase possui um *hysteron proteron* porque a ideia principal é deixada por último, que é o sujeito. Esse sujeito fecha a didascália e só poderia ser esse mesmo, o assassino, a personagem que provoca todo o desenrolar da trama e cuja ação servirá de pretexto para El General tomar o poder nacional.

Sobre os aspectos impressionistas híbridos, notamos que a primeira frase traz um tom lírico (Hauser, 1969, p. 247; Kronegger, 1973, p. 14), visto que o falante dramático apresenta

¹⁵⁰ *El Capitán Chuletas* e *Chuletas de Sargento* são apelidos de El Capitán, que em um tempo pretérito em relação à trama, matou, espartejou e serviu os restos de um sargento em uma ex-colônia espanhola.

¹⁵¹ “O eco angustiado daquele grito paraliza o gesto das três figuras, suspende a sua ação: Ficam presas em uma movimentação pálida do tempo, que alonga o instante e preenche-o de dramática incerteza. A Sini roça os dentes. Rompe-se o encanto. O Capitão Costelinhas, com brusca resolução, toma um fôlego e sai. O General segue-lhe com sobressalto taurino. Na borda da janela vestida de lua, sobre o fundo estrelado da noite, aparece o Sem-vergonha do pianinho” (tradução nossa).

os seus sentimentos e os das demais personagens presentes no referido espaço ante a morte de El Pollo de Cartagena: angústia, tensão e incertezas. A última frase também tem um caráter lírico com a beleza da lua e das estrelas. Há quatro paralaxes (Kronegger, 1973, p. 53, 59; Nagel, 1978, p. 77, 83). Na primeira frase, o falante dramático focaliza o seu interior e de outras três personagens: El General, El Capitán e La Sini. Na segunda frase, esse falante dramático muda o foco para o exterior de uma personagem: La Sini. Nas terceira, quarta e quinta frases, esse falante troca o foco para o seu interior e de outras duas personagens: El Capitán e El General. Na última frase, ele muda o foco para o exterior das personagens. Quando a focalização é interna, o falante dramático mostra os sentimentos dele, dos militares e de La Sini sobre o assassinato de El Pollo de Cartagena. Quando é externa, o falante mostra as consequências, os atos físicos das personagens em decorrência de seus sentimentos sobre a morte de um conhecido.

4.5.2.1.4 A Primeira didascália da terceira cena

Una puerta abierta: Fondo de jardinillo lunero. El rodar de un coche: El rechinar de una cancela: El glogloteo de un odre que se vierte: Pasos que bajan la escalera. Chuletas de Sargento levanta un quinqué y aparece caído de costado Don Joselito.¹⁵² El Capitán inclina la luz sobre el charco de sangre, que extiende por el mosaico catalán una mancha negra. Se ilumina el vestíbulo con rotario aleteo de sombras:-La cigüeña disecada, la sombrilla japonesa, las mecedoras de bambú.- Sobre un plano de pared, diluidos fugaces resplandores de un cuadro con todas las condecoraciones del Capitán.-Placas, medallas, cruces.-Al movimiento de la luz todo se desbarata. Chuletas de Sargento posa el quinqué en el tercer escalón, inclinándose sobre el busto yacente, que vierte la sangre por un tajo profundo que tiene en el cuello. El General, por detrás de la luz, está suspenso. (Valle-Inclán, 1990, p. 257).¹⁵³

Nessa cena, La Sini chantageia El Capitán e El General. Ela diz-lhes que, se eles exigirem que ela tenha relações sexuais com El General, ela falará para todos que esse matou El Pollo de Cartagena. Nessa didascália, El Capitán e El General aproximam-se do morto.

¹⁵² Don Joselito é outro apelido de El Pollo de Cartagena, cujo nome verdadeiro é José Venegas.

¹⁵³ “Uma porta aberta: Fundo de jardim pequeno iluminado pela lua. O rodar de um carro. O barulho de uma cancela: O glogloteo de um cantil que se verte: Passos que descem a escada. Costelinhas de Sargento levanta um lampião e aparece caído de lado Dom Joselito. O capitão inclina a luz sobre a poça de sangue, que estende pelo mosaico catalão uma mancha negra. Ilumina-se o vestiário com rotação das asas das sombras: -A cegonha dissecada, a sombrinha japonesa, os berços de bambú. – Sobre um plano de parede, diluídos fugazes resplandores de um quadro com todas as condecorações do Capitão.- Placas, medalhas, cruces.- Ao movimento da luz, tudo se mistura. Costelinhas de Sargento pousa o lampião no terceiro degrau, inclinando-se sobre o busto jazente, que verte o sangue por um corte profundo que tem no pescoço. O General, por detrás da luz, está perplexo” (tradução nossa).

Nessa didascália, em relação aos aspectos impressionistas comparatistas, evidenciamos que o falante dramático focaliza uma realidade atomizada com vários objetos no espaço no qual se encontram as três personagens, sem contar a descrição do espaço externo da casa. Observamos a luz da lua no jardim e a luz do abajur que El Capitán movimentada por todo o espaço, produzindo reflexos e sombras. Durante toda a didascália, existem movimentos das personagens, de objetos e da luz do abajur como: “*el rechinar de una cancela*”, “*pasos que bajan la escalera*”, “*Chuletas de Sargento levanta un quinqué*”, entre outros. Também, destacamos o verbo no Gerúndio “*inclinándose*”, que indica movimento.

Considerando os aspectos impressionistas narrativistas, constatamos que a segunda frase possui uma onomatopeia com “*el glogloteo*” e uma metonímia de parte pelo todo, pois “*pasos*” está no lugar de “*personas*”. Na última frase, o falante dramático mostra um detalhe do mundo interior de El General, que está perplexo ante a morte de El Pollo de Cartagena e teme a sua possível implicação na morte caso alguém queira difamá-lo, como realmente ocorrerá depois. As primeira, segunda e nona frases são longas e poderiam ser ramificadas em menores. As primeira e a segunda frases poderiam ser divididas trocando os dois pontos pelos pontos finais. Uma divisão possível da nona frase seria: “*Chuletas de Sargento posa el quinqué en el tercer escalón, inclinándose sobre el busto yacente*” e “*Ese busto vierte la sangre por un tajo profundo que tiene en el cuello*”.

4.5.2.1.5 A Primeira didascália da quarta cena

Una rinconada en el café Universal: Espejos, mesas de mármol, rojos divanes, mampara clandestina. Parejas amarteladas. En torno de un velador, rancho y bullanga, sombrerones y zamarras. Tiazos del ruedo manchego, meleros, cereros, tratantes en granos. Una señora pensionista y un capellán castrense se saludan de mesa a mesa. Un señorito y un pirante maricuela se recriminan bajo la mirada comprensiva del mozo, prócer, calvo, gran nariz, noble empaque eclesiástico. La Sinibalda, con mantón de flecos y rasgados andares, penetra en el humo, entre alegres y salaces requiebros de la parroquia. Se acoge al rincón más oscuro y llama al mozo con palmas. (Valle-Inclán, 1990, p. 263).¹⁵⁴

¹⁵⁴ “Um canto do café Universal: Espelhos, mesas de mármore, vermelhos divãs, painel clandestino. Casais muito apaixonados. Ao redor de um velador, comida e tumulto, chapelões e jaquetas. Caras da roda manchega, vendedores de mel, vendedores de cera, tratantes de grãos. Uma pensionista e um capelão militar saúdam-se entre as mesas. Um senhor jovem e um preguiçoso maricas recriminam-se por meio do olhar compreensivo do garçom, alto, calvo, grande nariz, nobre aparência eclesiástica. A Sinibalda, com xale de fios soltos nas pontas e grandes passos, penetra na fumaça, entre alegres e elaboradas cantadas da paróquia. Protege-se no canto mais escuro e chama o garçom com palmas” (tradução nossa).

Na quarta cena, La Sini e El Golfante del organillo vão ao *Café Universal*. Lá, eles se encontram com El Batuco, um trambiqueiro, que aceita ajudar a dupla a publicar uma notícia falsa em troca de dinheiro, na qual se deduzirá que El General matou El Pollo de Cartagena. Nessa primeira didascália, o falante dramático focaliza o exterior das personagens, que estão no *Café Universal*. Ele focaliza uma realidade atomizada com várias personagens. Ao longo da didascália, notamos várias frases nominais.

Se pensamos nos aspectos impressionistas narrativistas, notamos que a sexta frase é extensa e poderia ser convertida em duas menores. Uma divisão possível da frase seria: “*Un señorito y un pirante maricuela se recriminan bajo la mirada comprensiva del mozo*” e “*Él es prócer, calvo, gran nariz, noble empaque eclesiástico*”. A terceira frase apresenta a ordem sintática invertida. A ordem sintática mais usual seria: “*Rancho y bullanga, sombreroes y zamarras en torno de un velador*”. Essa mesma frase tem duas metonímias porque há duas partes pelo todo, “*sombreroes*” e “*zamarras*” estão no lugar de “*clientes*”. Essas metonímias acontecem, pois, o falante dramático mostra um local cheio de clientes e não importa para o leitor saber quem são. O importante é mostrar que La Sini se sente constrangida pelas inúmeras cantadas que recebe dos homens que estão no local e que, só depois, saberá o porquê. Algumas fotos suas nuas, tiradas sem o seu consentimento, circulam pelo local por obra de El General. Ela fica intimidada com as cantadas e se abriga em uma mesa afastada do barulho.

4.5.2.1.6 A Primeira didascália da quinta cena

Un mirador en el Círculo de Bellas Artes. Tumbados en mecedoras, luciendo los calcetines, fuman y bostezan tres señores socios:-Un viejales camastrón, un goma quitolis y el chulapo ayudante en el tapete verde.-Se oye la gresca del billar, el restallo de los tacos, las súbitas aclamaciones. El viejales camastrón, con los lentes de oro en la punta de la nariz, repasa los periódicos. Filo de la acera encienden sus faroles los simones. Pasa la calle el campaneó de los tranvías y el alarido de los pregones. (Valle-Inclán, 1990, p. 277-278).¹⁵⁵

¹⁵⁵ “Um mirante no Círculo de Belas Artes. Esparramados em cadeiras de balanço, brilhando as meias, fumam e bocejam três senhores sócios:-Um velhote aproveitador, um afeminado orgulhoso e o fanfarrão ajudante no tapete verde.-Ouve-se a algazarra do bilhar, o estalo dos tacos, as repentinas aclamações. O velhote aproveitador, os óculos de ouro na ponta do nariz, repassa os jornais. Na sarjeta, acendem os faróis os carros de aluguel. Passa na rua o barulho dos trens de superfície e o grito estridente das manchetes” (tradução nossa).

Na quinta cena, alguns frequentadores do *Círculo de Bellas Artes* comentam sobre o assassinato de El Pollo de Cartagena. Essa primeira didascália mostra uma parte do estabelecimento e uma parte do seu entorno, uma realidade atomizada. Sobre os aspectos impressionistas comparatistas, evidenciamos que o falante dramático focaliza de um macroespaço, que é o mirante do estabelecimento a um microespaço, que é a armação de ouro dos óculos de um dos frequentadores do local (Fernández Roca, 2022, p. 208; Míguez Vilas, 2001, p. 348; Sánchez, 1999, p. 312). Há uma interação entre as personagens do mirante e o seu entorno externo, pois se escutam os anúncios do jornaleiro e o barulho dos trens de superfície que passam na rua em frente (Míguez Vilas, 2001, p. 364). Na quinta frase, observamos uma humanização dos carros que acendem os seus faróis.

Sobre os aspectos impressionistas narrativistas, constatamos que a segunda frase é extensa e poderia ser fracionada em duas ao trocar o sinal gráfico de dois pontos por um ponto final. A primeira parte dessa segunda frase traz a ordem sintática inversa. A ordem sintática mais usual seria: “*Tres señores socios bostezan y fuman, luciendo los calcetines, tumbados en mecedoras*”. A terceira frase está na voz passiva. As segunda, terceira, quinta e sexta frases possuem exemplos de *hysteron proteron* porque a ideia principal, que são os sujeitos, aparecem por último. Efetivamente, essa didascália apresenta vários sujeitos e eles são os centros de atenção do espaço no qual estão, pois, ao longo dessa cena, eles comentarão sobre os vários detalhes do assassinato de El Pollo de Cartagena e o relacionamento sexual entre El General e La Sini. A sexta frase apresenta uma elipse de preposição, pois a palavra “*por*” deveria vir depois de “*pasa*”.

4.5.2.1.7 A Primeira didascália da última cena

Una estación de ferrocarril: Sala de tercera. Sórdidas mugres. Un diván de gutapercha vomita el pelote del henchido. De un clavo cuelgan el quepis y la chaqueta galoneada de un empleado de la vía. Sórdido silencio turbado por estrépitos de carretillas y silbatadas, martillos y flejes. En un silo de sombra la pareja de dos bultos cuchichea. Son allí el Golfante del Organillo y la Sinibalda. (Valle-Inclán, 1990, p. 294).¹⁵⁶

Na última cena, ocorre o evento no qual El General se torna o ditador nacional com o apoio do Exército, da Monarquia e da Igreja Católica nacionais, ou seja, os representantes

¹⁵⁶ “Uma estação ferroviária: Sala de terceira categoria. Sórdidas e oleosas sujeiras. Um divã de borracha translúcida vomita o pelo de cabra, que é o seu interior. Em um prego, colocam o gorro e a jaqueta adornada de um empregado da via. Sórdido silêncio incomodado por grandes barulhos dos carrinhos de mão e assobios, martelos e cintas de construção. Em um lugar profundo de sombra, o casal de dois vultos cochicha. Ali estão o Sem-vergonha do pianinho e a Sinibalda” (tradução nossa).

maiores do conservadorismo espanhol do começo do século XX. Essa primeira didascália mostra uma sala na qual La Sini e El Golfante del organillo estão esperando o começo do evento, já que o trem no qual vão fugir não pode sair antes do fim do evento. Além do mais, não querem ser reconhecidos, já que vão fugir com dinheiro roubado.

Se nos concentramos nos aspectos impressionistas comparatistas, verificamos que o falante dramático focaliza uma realidade atomizada. Essa focalização vai do macroespaço, que é a estação ferroviária como um todo, ao microespaço, que é um cantinho escuro de uma sala simples dessa estação, uma sala de terceira categoria. Observamos a questão das luzes e sombras nas terceira e sexta frases com “*gutapercha*” e “*un silo de sombra*”, respectivamente. As primeira e segunda frase são nominais e curtas. A terceira frase traz a humanização do divã, que vomita.

Em relação aos aspectos impressionistas narrativistas, constatamos que as quarta e quinta frases estão na voz passiva. Na sexta frase, existe uma metonímia da parte pelo todo, visto que quem cochicha é um casal, e, não, as personagens discriminadas individualmente na frase seguinte: La Sini e El Golfante del organillo.

Sobre os aspectos impressionistas híbridos, há duas paralaxes, uma, na quinta frase e outra, na sexta. Até a quarta frase, o falante dramático retrata o mundo exterior da estação. Entretanto, na quinta frase, esse falante revela um detalhe de seu mundo interior, visto que classifica o silêncio das pessoas de sórdido, porque são pessoas que apoiam um golpe militar. Por conseguinte, está classificando essas pessoas de sórdidas. Em seguida, nas sexta e sétima frases, o falante volta a exprimir o mundo exterior da estação.

4.5.2.1.8 A Segunda didascália da última cena

LLEGAN de fuera marciales acordes. Una compañía de pistolas con bandera y música penetra en el andén. Un zanganote de blusa azul, quepis y alpargatas abre las puertas de la sala de espera. El Coronel, que viste de gala, con guantes blancos, obeso y ramplón, besa el anillo a un Señor Obispo. Su Ilustrísima le bendice, agitanado y vistoso en el negro ruedo de sus familiares. Sonríe embobada la Comisión de Damas de la Cruz Roja. Pueblan el andén chisteras y levitas de personajes: Muchos manteos, fajines y bandas. Los repartidos corros promueven rumorosas mareas de encomios y plácemes. El humo de una locomotora que maniobra en agujas, infla todas las figuras alineadas al canto del andén, llena de aire los bélicos metales de figles y trombones, estremece platillos y bombos, despepita cornetines y clarinetes. Llega el tren Real. (Valle-Inclán, 1990, p. 295-296, maiúsculas do autor).¹⁵⁷

¹⁵⁷ “Chegam de fora marciais acordes. Uma companhia de pistoleiros com bandeira e música penetra na plataforma. Um folgadinho de blusa azul, gorro militar e alpargatas abre as portas da sala de espera. O

Nessa cena, ocorre o evento que oficializa El General como o ditador da nação. Efetivamente, nessa didascália, começa o referido evento. Em relação aos aspectos impressionistas comparatistas, notamos que o falante dramático focaliza uma realidade externa às personagens e atomizada. É uma realidade movimentada de uma grande cidade europeia, Madri, com uma inovação tecnológica, o trem a vapor, que, com a sua fumaça, muda o espaço tornando-o difuso como observamos na penúltima frase. No Impressionismo Pictórico, existem alguns quadros nos quais a locomotiva a vapor muda o ambiente com a sua fumaça e grandiosidade. Um exemplo é a tela “A estação de Saint-Lazare” (1877) de Claude Monet. Nesse sentido, o trem é humanizado pelo falante dramático.

No tocante aos aspectos impressionistas narrativistas, evidenciamos que a sétima e a nona frases são largas e poderiam ser divididas em frases menores. A sétima frase poderia ser fracionada em duas trocando os dois pontos por um ponto final. Uma divisão possível na nona frase seria: “*El humo de una locomotora que maniobra en agujas, infla todas las figuras alineadas al canto del andén*”, “*Llena de aire los bélicos metales de figles y trombones*”, “*Estremece platillos y bombos*” e “*Despepita cornetines y clarinetes*”. A décima frase apresenta a ordem sintática inversa. A ordem sintática mais usual seria: “*El tren Real llega*”. A sétima frase traz cinco hipálages, cinco ações de acessórios humanos no lugar de personagens que aparecem nesse momento. Essas hipálages ocorrem porque não importam individualmente as personagens secundárias do evento e, sim, o protagonista El General e as personagens importantes para a nação e que validam o seu golpe, como o Señor Obispo.

4.5.2.2 As didascálias impressionistas narrativistas de La hija del capitán

4.5.2.2.1 A Primeira didascália da segunda cena

Lacas chinescas y caracoles marinos, conchas perleras, coquitos labrados, ramas de madrepora y coral, difunden en la sala nostalgias coloniales de islas opulentas: Sobre la consola y por las rinconeras vestidas con tapetillos de primor casero, eran faustos y fábulas del trópico. El loro dormita en su jaula abrigado con una manta vieja. A la mesa camilla le han puesto bragas verdes. Partida timbera. Donillea el naipe. Corre la pinta Chuletas de Sargento. Hacen la partida seis camastrones. Entorchados y calvas, lucios

Coronel, vestido de gala, com luvas brancas, obeso e vulgar, beija o anel de um Senhor Bispo. A Sua Ilustríssima bendiz-lhe, agitado e vistoso na preta roda de seus pares. Sorri abobada a Comissão de Damas da Cruz Vermelha. Povoam a plataforma chapéus e ternos de personagens: Muitas capas, cinturões e faixas. Os repartidos grupos promovem barulhentas marés de elogios e felicitações. A fumaça de uma locomotiva, que manobra em agulhas, infla todas as figuras alinhadas no canto da plataforma, enche de ar os bélicos metais de flautas e trombones, estremece pratos e bumbos, mostra cornetas e clarinetes. Chega o trem Real” (tradução nossa).

cogotes, lucias manos con tumbagas, humo de vegueros, prestigian el último albur. El Pollo de Cartagena, viejales pisaverde, se santigua con una ficha de nacaradas luces. (Valle-Inclán, 1990, p. 245-246).¹⁵⁸

Na segunda cena, El Golfante del organillo tenta matar El General, mas erra o alvo e dá uma facada mortal em El Pollo de Cartagena, um dos homens que estava jogando baralho na casa de El Capitán. Nessa didascália, o falante dramático focaliza o exterior das personagens, que estão em um cômodo da casa de El Capitán e jogam baralho. O falante dramático mostra uma realidade atomizada com vários objetos e vários detalhes das personagens. Existe a questão das luzes com: “*lucios cogotes*”, “*lucias manos con tumbagas*” e “*nacaradas luces*”.

Se considerarmos os aspectos impressionistas narrativistas, observamos informações históricas por meio da descrição dos objetos roubados pelos oficiais espanhóis nas ex-colônias espanholas e que estão na casa de El Capitán. Na sétima frase, constatamos uma informação anterior ao tempo presente da trama porque o falante dramático revela que os seis jogadores são oportunistas, são pessoas que querem ser beneficiadas em detrimento de outras. A primeira frase traz um espaço psicológico, porque o falante dramático classifica o espaço físico como nostálgico, justamente pelo fato do roubo remeter a uma época áurea para os militares do país. Essa primeira frase é longa e poderia ser dividida em duas menores ao trocar o sinal de dois pontos por um ponto final. A segunda parte dessa primeira frase possui a ordem sintática invertida. A ordem sintática mais usual seria: “*Faustos y fábulas del trópico eran sobre la consola y por las rinconeras vestidas con tapetillos de primor casero*”. A sexta frase também tem a ordem sintática inversa. A ordem sintática mais usual seria: “*Chuletas de Sargento corre la pinta*”. A terceira frase está na voz passiva. Na quinta frase, há uma elipse de sujeito, que é El Capitán, que aparece na sexta frase. Na penúltima frase, há cinco metonímias, pois, o falante dramático substitui o todo, que são as personagens, pelas partes, que são aspectos físicos e acessórios delas.

¹⁵⁸ “Vernizes chineses e caracóis marinhos, conchas com pérolas, coquinhos trabalhados, ramos de madrépora e coral, difundem na sala nostalgias coloniais de ilhas opulentas: Sobre o console e pelos cantos decorados com tapetinho de primor caseiro, eram adornos e fábulas do trópico. O louro cochila na sua gaiola abrigado com uma manta velha. Na mesa, puseram calcinhas verdes. Partida com amantes do carteadado. Mistura as cartas. Distribui as cartas Costelinhas de Sargento. Jogam seis oportunistas. Bordados de ouro e prata, e carecas, brilhantes nucas, brilhantes mãos com anéis, fumaça de charutos, prestigiam o último par de cartas. O Galo de Catargena, velho afeminado, santifica-se com uma ficha de brancas luces” (tradução nossa).

4.6 ¿PARA CUÁNDO SON LAS RECLAMACIONES DIPLOMÁTICAS?

4.6.1 Argumento, e conexões históricas e literárias

Valle-Inclán considera como esperpento somente as quatro obras anteriormente analisadas, entretanto, muitos teóricos e críticos literários colocam um quinto drama valle-inclaniano nessa classificação. Também consideramos esse drama como esperpento porque traz várias características iguais as dos quatro esperpentos já analisados nessa tese. Ei-las: a ridicularização humana na figura do dono de um jornal, uma didascália com aspectos impressionistas, a ironia nas falas sobre a Espanha como sendo um exemplo a ser seguido, a manipulação das personagens e da opinião pública por parte do dono do jornal para obter benefícios próprios, entre outras. O seu título é: “¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?” (1989), publicado na revista **España**¹⁵⁹, no dia 15 de julho de 1922, e que aparece em algumas edições da trilogia **Martes de carnaval** (1989). Em seu artigo “Esperpento y periodismo: ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas? de Valle-Inclán”, José Luís García Barrientos (2004, p. 198) afirma que esse esperpento valle-inclaniano tem como referência a obra **Las columnas de Hércules** – farsa novelesca (1921), publicada em 1921, pelo autor espanhol Luis Araquistáin Quevedo (1886-1959).

Nessa farsa, o aventureiro ignorante napolitano Herculano Cacodoro, que vende pílulas fraudulentas contra a impotência sexual, se muda para Madri. Publicamente, pede ajuda para fundar um jornal com o objetivo de divulgar o seu produto e quem o ajuda é o político Modesto Escudero. Fundam o jornal sensacionalista *El orden*, que é muito lido pela população madrilenha. Herculano e Modesto se aliam a pessoas com interesses políticos e econômicos, as quais levam à presidência do Conselho de Ministros o deputado Bonifacio Gacela. Esse nomeia Herculano Cacodoro como Ministro da Instrução Pública, atitude irônica pelo fato desse ser um homem ignorante. Como Modesto Escudero é preterido, se ressentido e se vinga publicando um artigo em seu jornal no qual denuncia essa trama política. A recepção do artigo pela população desencadeia um escândalo nacional com graves consequências: Bonifacio Gacela renuncia, Herculano Cacodoro morre após um derrame e várias pessoas queimam o edifício do jornal.

O esperpento valle-inclaniano “¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?” (1989) constitui-se como um diálogo jornalístico, histórico e político entre as personagens

¹⁵⁹ A revista **España** existiu de 1915 a 1924, era semanal e foi criada pelo autor espanhol José Ortega y Gasset.

Don Herculano Cacodoro e Don Serenín. A trama se passa na redação do jornal fictício *El abanderado de las hurdes*, cujo dono ignorante e manipulador é Don Herculano. Os seus principais amigos são ignorantes: “*El despacho de Don Herculano Cacodoro. Retratos de celebridades: Políticos, cupletistas e toreros. Los pocos que saben firmar han dejado su autógrafo.*” (Valle-Inclán, 1989, p. 235).¹⁶⁰ Don Serenín é o jornalista chefe de redação, oposto profissionalmente a Don Herculano e é irônico porque o adula: “*DON HERCULANO.- Usted hubiera hecho poco camino en Alemania. No tiene usted espíritu organizador. ¡Pero yo!.../DON SERENÍN.- Usted en cualquier parte.*” (Valle-Inclán, 1989, p. 236).¹⁶¹ Portanto, Don Serenín é um jornalista intelectual, que conhece todos os interesses por detrás das notícias, contudo, prefere ser servil ao sistema jornalístico manipulador.

Don Herculano pede a Don Serenín a escrita de uma série de artigos em agradecimento ao governo alemão, que, na visão daquele, copia a Espanha na execução de magnicídios. Por exemplo, o assassinato do político alemão Walter Ratheneau¹⁶² é parecido com o assassinato do político espanhol Eduardo Dato.¹⁶³ Don Herculano Cacodoro enaltece o orgulho espanhol e hurdano, sua região natal, pela imitação alemã, e se sente agradecido em relação à nação germânica: “*DON HERCULANO.- ¡Pues ese pueblo de técnica tan perfecta, nos copia! ¡Nos rinde ese homenaje, Don Serenín!/ DON SERENÍN.- Hay que agradecersele*” (Valle-Inclán, 1989, p. 238).¹⁶⁴ Por outro lado, os dois senhores criticam negativamente os políticos ingleses, que se negam a adotar a *técnica* espanhola e hurdana de matar os seus políticos opositores esquerdistas. Também, criticam os bolcheviques, em uma alusão à União Soviética. O esperpento termina com o fim da reunião dos dois jornalistas e, em seguida, Don Herculano conversa reservadamente com a sua amante pelo telefone.

De acordo com García Barrientos (2004, p. 214), na farsa de Araquistáin Quevedo e no referido esperpento valle-inclaniano, se discutem os temas da ignorância, da germanofilia, e das manipulações jornalísticas e políticas. Os dois Herculanos são ignorantes, têm uma amante, despreziam os intelectuais, são germanófilos, são patriotas e manipulam as notícias. Na farsa, temos a personagem Perico Negrete, que é um jornalista intelectual servil ao sistema

¹⁶⁰ “O escritório de Dom Herculano Cacodoro. Retratos de celebridades: políticos, autores de coplas e toureiros. Os poucos que sabem assinar deixaram o seu autógrafo” (tradução nossa).

¹⁶¹ “DOM HERCULANO.- O senhor teria progressado pouco na Alemanha. O senhor não tem espírito organizador. Mas eu!.../DOM SERENIM.- O senhor em qualquer parte” (tradução nossa).

¹⁶² Walter Ratheneau (1867-1922) foi um político, escritor e empresário judeu-alemão. Assinou um tratado de cooperação entre a Alemanha e a União Soviética. Foi assassinado em 24 de junho de 1922.

¹⁶³ Eduardo Dato (1856-1921) foi um advogado e político espanhol. Foi presidente do Conselho Espanhol de Ministros por alguns períodos não sucessivos. Foi assassinado em 08 de março de 1921.

¹⁶⁴ “DOM HERCULANO.- Pois esse povo de técnica tão perfeita, nos copia! Rende-nos essa homenagem, Dom Serenim!/ DOM SERENIM.- Temos que agradecer-lhes” (tradução nossa).

e é a inspiração para a criação valle-inclaniana da personagem Don Serenín. Nas duas obras, existe a luta de classes entre os poderosos ignorantes de direita, que querem manipular as informações para mandar no pensar e no agir de grande parte da população espanhola do começo do século XX, que é pobre e ignorante.

Esse esperpento valle-inclaniano possui poucas páginas, só tem uma cena e só tem três didascálias, entretanto, em uma delas, encontramos vários aspectos impressionistas. A seguir, analisaremos essa didascália.

4.6.2 Análise das didascálias com aspectos impressionistas de ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?

4.6.2.1 As didascálias impressionistas híbridas de ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?

4.6.2.1.1 A Primeira didascália

El despacho de Don Herculano Cacodoro en la Redacción de El Abanderado de las Hurdes. Paredes patrióticas listadas de azafrán y pimentón. Estantería con ramplonas encuadernaciones catalanas. Retratos de celebridades: Políticos, cupletistas y toreros. Los pocos que saben firmar han dejado su autógrafo. El de Don Antonio Maura¹⁶⁵ tiene una cruz. Entre dos palmeras enanas se aburre el negro catedrático que lee el periódico en todos los bazares. Sobre un casco prusiano con golpes de latón, destellan dos sables virginales.- Don Herculano toca el timbre: Tres llamadas y un repique. El toque de botasillas para Don Serenín.- Don Serenín es el jefe de Redacción.- Acude suspirando. (Valle-Inclán, 1989, p. 235).¹⁶⁶

Essa didascália mostra todo o espaço no qual se desenvolverá a trama. Em relação aos aspectos impressionistas comparatistas, evidenciamos que o falante dramático (Míguez Vilas, 2001, p. 374) apresenta uma realidade atomizada (Hauser, 1969, p. 197; Kronegger, 1973, p. 52; Shapiro, 2002, p. 82) com vários objetos e três personagens. Esse falante focaliza do

¹⁶⁵ Antonio Maura y Montaner (1853-1925) foi um político espanhol e exerceu o cargo de presidente do Conselho de Ministros Espanhóis em cinco ocasiões diferentes, entre 1903 e 1922.

¹⁶⁶ “O escritório de Dom Herculano Cacodoro na Redação do Abandeirado das Hurdes. Paredes patrióticas listradas de açafrao e pimentaõ. Estante com vulgares encadernações catalãs. Retratos de celebridades: Políticos, autores de coplas e toureiros. Os poucos que sabem assinar deixaram o seu autógrafo. O de Dom Antonio Maura tem uma cruz. Entre duas palmeiras anãs, se chateia o negro catedrático que lê o jornal em todas as seções. Sobre um capacete alemão com detalhes de latão, aparecem dois sables novos.- Dom Herculano aperta a campainha: três toques e uma repetição deles. O toque de corneta para Dom Serenim. Dom Serenim é o chefe de Redação.- Atende suspirando” (tradução nossa).

macroespaço geral do escritório do dono do jornal aos microespaços de detalhes em fotografias, por exemplo, uma cruz na de Antonio Maura (Fernández Roca, 2022, p. 208; Míguez Vilas, 2001, p. 348; Sánchez, 1999, p. 312). Observamos a questão dos cinco sentidos do falante dramático (Fernández Roca, 2022, p. 208; Kronegger, 1973, p. 35-36). Temos a sua visão durante toda a didascália. Notamos a sua audição com a campainha nas nona e décima frases. Constatamos o seu tato quando aperta essa campainha na nona frase. Há o uso de um gerúndio: “*suspirando*” na última frase, que traz a ideia de uma ação contínua, própria de elementos pictóricos em movimento nos quadros impressionistas.

Sobre os aspectos impressionistas narrativistas, destacamos que, na quinta frase, o falante dramático apresenta uma informação anterior ao tempo da trama (Kronegger, 1973, p. 41), pois os retratos assinados são das celebridades que sabem escrever. Essa informação é importante para caracterizar o espaço, visto que ela serve de contraponto à informação da sexta frase. Nessa frase, de forma irônica, o falante escreve que o retrato de Don Antonio Maura só tem uma cruz; logo, esse político não saberia escrever. É fato que Don Antonio Maura escrevia, já que foi presidente do Conselho de Ministros Espanhóis. Por conseguinte, essa sexta frase constitui-se em uma crítica do falante ao profissionalismo desse político. As sétima e oitava frases apresentam a ordem sintática inversa (Kronegger, 1973, p. 74-80; Shapiro, 2002, p. 312). A ordem sintática mais usual da sétima frase seria: “*El negro catedrático que lee el periódico en todos los bazares se aburre entre dos palmeras enanas*”. Já a ordem sintática mais usual da oitava frase seria: “*Dos sables virginales destellan sobre un casco prusiano con golpes de latón*”.

No tocante aos aspectos impressionistas híbridos, notamos que, na sétima frase, o falante revela o interior da personagem Negro Catedrático (Fernández Roca, 2022, p. 204; Shapiro, 2002, p. 312), que se chateia com a leitura de um jornal. Logo, a sétima frase apresenta uma paralaxe (Kronegger, 1973, p. 53, 59; Nagel, 1978, p. 77, 83), pois o falante dramático muda a sua focalização do exterior das personagens para o interior de uma delas. Na oitava frase, há outra paralaxe, porque o falante volta a focalizar o exterior das personagens.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Defendemos que é importante que façamos a tradução dessa obra à Língua Portuguesa porque não encontramos nenhum estudo sobre ela feito por pesquisador brasileiro e ela apresenta uma didascália impressionista; portanto, está dentro do escopo de análise de nossa tese. Pensamos que essa tradução inédita em Língua Portuguesa ajudará e motivará os pesquisadores literários brasileiros no estudo dessa obra importante para os nossos dias atuais, já que ela questiona a dicotomia entre a esquerda e a direita políticas, tema extremamente atual em nosso mundo polarizado dos anos 2020. Essa tradução está no anexo de nossa tese.

5 FIM DE UM PERCURSO E INÍCIO DE OUTRO

*Há uma idade em que se ensina o que se sabe;
mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não
se sabe: isso se chama pesquisar*
(Barthes, 2013, p. 48-49)

Essa tese surgiu de nossas inquietações de pesquisador da poética de Ramón María del Valle-Inclán. Incansavelmente, por mais de uma década, precisamente, por quinze anos, pesquisamos mais de mil obras sobre a poética valle-inclaniana. Após todos esses anos pesquisando os mais diversos temas sobre essa poética, chegamos à conclusão de que não há nenhuma obra que discorra sobre as didascálias esperpênticas valle-inclanianas impressionistas híbridas. Além dessa considerável lacuna, ao pesquisarmos as fortunas teórica e crítica sobre o Impressionismo Literário, não encontramos nenhum estudo que ateste essa manifestação artística em dramas. Com essas duas lacunas e dispostos a começar a completá-las, iniciamos a nossa pesquisa, que está fielmente retratada no percurso dessa tese.

No prólogo, expusemos nossas inquietações e como tentaríamos solucioná-las ao longo da presente tese. No primeiro capítulo, fizemos um estudo sobre os Impressionismos pictórico e literário. No segundo capítulo, apresentamos a poética dramática valle-inclaniana com ênfase nos esperpentos. Também, estabelecemos aspectos comuns apontados por vários autores e por nós entre os esperpentos, e várias obras dos Impressionismos pictórico e literário. No terceiro capítulo, fizemos uma análise detalhada de trinta e três didascálias com aspectos impressionistas presentes ao longo dos cinco esperpentos, nomeados como tais por críticos e teóricos da poética valle-inclaniana, e pelo próprio autor Ramón María del Valle-Inclán.

Perante a discussão que estabelecemos durante essa tese, sem sombra de dúvidas, podemos afirmar que os esperpentos valle-inclanianos trazem várias didascálias impressionistas híbridas, fato inédito na Literatura Espanhola. Essa constatação vem de encontro à afirmação de Lyon sobre a magnitude de Valle-Inclán como autor: “the need to see Valle-Inclán as a major European dramatist” (Lyon, 1983, p. 9).¹⁶⁸ Arriscaríamos afirmar que ele é um dos principais dramaturgos ocidentais de todos os tempos. Até no esperpento “¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?” (1989), que possui só uma didascália impressionista, essa é híbrida. As didascálias esperpênticas valle-inclanianas impressionistas

¹⁶⁸ “a necessidade de ver Valle-Inclán como um dos principais dramaturgos europeus” (tradução nossa).

híbridas estão espalhadas ao longo de várias cenas dos cinco esperpentos analisados e algumas cenas apresentam até duas dessas didascálias.

No tocante aos principais aspectos impressionistas encontrados nessas didascálias híbridas, apontamos alguns próprios do Impressionismo Comparatista, presentes em telas e obras literárias impressionistas. São eles: realidades atomizadas e movimentadas por seres humanos; animais e objetos manipulados por aqueles seres; frases nominais curtas que lembram as pinceladas curtas dos pintores impressionistas; animalizações e objetificações humanas; humanizações de animais e objetos; grande presença de luzes, sombras e cores; e dos cinco sentidos do falante dramático e das personagens. Também, nessas didascálias híbridas, identificamos alguns aspectos do Impressionismo Narrativista, próprios de obras literárias impressionistas e ausentes de obras pictóricas impressionistas. Ei-los: frases longas que poderiam ser fracionadas em duas ou mais frases, ordens sintáticas invertidas, figuras de linguagem como metonímias e elipses; e *hysteron proterons*.

Em menor medida, porém, igualmente importantes para o todo, notamos os seguintes aspectos nessas didascálias híbridas: a descrição de fenômenos naturais; passagens de macro a microespaços por parte do falante dramático; as presenças de espaços e tempos difusos; os espaços psicológicos criados pelo falante dramático e pelas personagens; e a evocação do passado por parte daquele. Todos esses aspectos elencados e discutidos no capítulo anterior deram o caráter híbrido tão marcante na grande maioria das trinta e três didascálias analisadas. Sem contar as paralaxes, que, em nosso entendimento, é o aspecto impressionista híbrido por excelência nessas didascálias esperpênticas valle-inclanianas, visto que o seu uso traz implícita a mudança de focalização do falante dramático e das personagens. Observamos que, em algumas didascálias, há só uma paralaxe; entretanto, em outras, existem duas, três e, até, quatro.

Ao longo das análises, também encontramos algumas poucas didascálias impressionistas comparatistas nos quatro primeiros esperpentos. Os principais aspectos presentes nelas são os mesmos que os aspectos comparatistas presentes nas didascálias híbridas. Ao longo dos cinco esperpentos, só apontamos uma didascália impressionista narrativista, que é a primeira da segunda cena de “La hija del capitán” (1990) e os seus principais aspectos são os mesmos que os principais narrativistas presentes nas didascálias híbridas dessas cinco obras analisadas.

Por conseguinte, o nosso principal objetivo, as nossas inquietações foram resolvidas. Demonstramos a existência de vários aspectos impressionistas em obras dramáticas e que esses aspectos podem aparecer de forma híbrida. Consequentemente, pensamos que

estabelecemos as bases para uma nova seara de pesquisas na Literatura Espanhola, no Impressionismo pictórico e no Impressionismo literário, que é a das obras dramáticas com aspectos impressionistas. Dessa maneira, nessas últimas linhas de nossa tese, proporemos algumas interrogações surgidas e que podem ser aproveitadas por outros pesquisadores.

No que se refere à poética dramática valle-inclaniana, observamos que há vinte e duas obras. Existiriam didascálias com aspectos impressionistas híbridos nos outros dramas valle-inclanianos além dos esperpentos? Elas seriam em número suficiente para serem objeto de pesquisa? Em caso afirmativo, após as pesquisas correspondentes, seria possível estabelecer um padrão literário como o feito nessa tese com os esperpentos? Esse padrão literário seria semelhante ao encontrado nessa tese? Se for diferente, haveria aspectos comuns importantes? Quais?

Já no campo dos Impressionismos pictórico e literário, propomos as seguintes perguntas de pesquisa. Como o surgimento do Impressionismo Literário Dramático e Híbrido afetaria as pesquisas nesse campo? Como os pesquisadores dessa seara introduziriam os estudos dramáticos impressionistas nas pesquisas existentes? Como essa fortuna teórica e crítica já consolidada se veria afetada com esse hibridismo dramático inédito? Nos esperpentos valle-inclanianos encontramos didascálias impressionistas híbridas, porém, poderíamos encontrar diálogos impressionistas híbridos em algum drama da Literatura ocidental? Poderíamos identificar obras literárias com didascálias e diálogos com aspectos impressionistas híbridos ao mesmo tempo? Se para essas duas últimas perguntas as respostas forem positivas, as quantidades encontradas são suficientes para a realização de estudos.

Esperemos que essa tese, fruto de nossas inquietações acadêmicas, possa contagiar e contaminar outros pesquisadores que queiram, como nós, desbravar essa nova seara, instigante e fascinante, que é o Impressionismo Literário Dramático Híbrido. É um terreno fértil e novo, que precisa de pesquisadores dispostos a trabalhar nele, pois há muito a ser feito. Nós plantamos as sementes, esperemos que outros queiram cuidar dessa planta e colher os seus frutos. Boa sorte a todos.

REFERÊNCIAS

Obras impressionistas ou com aspectos impressionistas

BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2000.

BRAFF, Menalton. “O hortelão”. *In*: SANDANELLO, Franco Baptista (org.). **Afluente**. Revista de Letras e Linguística, Bacabal, Universidade Federal do Maranhão, v.4, n.14, p. 180-188, dez. 2019. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/issue/view/571>. Acesso em: 01 jan. 2022.

CONRAD, Joseph. **No coração das trevas**. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Azougue, 2018.

CONRAD, Joseph. **The nigger of the ‘Narcissus’**. Londres: J. M. Dent and Sons Limited, 1987. Disponível em: gutenberg.org/files/17731/17731-h/17731-h.htm. Acesso em: 04 jun. 2022.

CRANE, Stephen. **Death and the child**. Disponível em: <https://www.thefreshreads.com/death-and-the-child/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

FLAUBERT, Gustave. **Par les champs et par les grèves**. Paris: E. Fasquelle, 1900.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Fúlvia Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

FLAUBERT, Gustave. **A Educação sentimental**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2009. Disponível em: <https://grudars.files.wordpress.com/2017/08/a-educacao-sentimental-gustave-flaubert.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2022.

GONCOURT, Edmond e Jules de. **Manette Salomon**. [S. l.]: Snuggly Books, 2017.

GOULD FLETCHER, John. **Prayers for wind**. Disponível em: allpoetry.com/Prayers-For-Wind. Acesso em: 24 jun. 2022.

HUYSMANS, Joris-Karl. **Às avessas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LANIER, Sidney. **The song of the Chattahoochee**. Disponível em: poets.org/poem/song-chattahoochee. Acesso em: 24 jun. 2022.

LOTI, Pierre. **Pescador de Islandia**. Barcelona: Editorial Juventud, 1998.

POMPÉIA, Raul. **O ateneu**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

VERLAINE, Paul. **Sur le balcon**. Disponível em: poeticous.com/paul-verlaine/sur-le-balcon. Acesso em: 24 jun. 2022.

Obras plásticas

BOUDIN, Eugène-Louis. **Chegada da tempestade**. 1864. Óleo sobre madeira, 36,6cm. x 57,9cm. The Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos. Disponível em: <https://artrianon.com/2020/04/29/obra-de-arte-da-semana-a-praia-e-o-mar-por-eugene-boudin/>. Acesso em: 02 set. 2023.

CONSTABLE, John. **A carroça de feno**. 1821. Óleo sobre tela, 130,5cm. x 188,5cm. National Gallery, Londres, Inglaterra. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/701083866966244106/>. Acesso em: 02 set. 2023.

COROT, Jean-Baptiste-Camille. **A catedral de Chartres**. 1830. Óleo sobre tela, 64cm. x 51,5cm. Musée du Louvre, Paris, França. Disponível em: https://*pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Camile_Corot_Chartres.jpg. Acesso em: 02 set. 2023.

COURBET, Gustave. **Marinha, a tormenta**. 1870. Óleo sobre tela, 68,9cm. x 99,7cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos. Disponível em: SHAPIRO, Meyer. **Impressionismo – reflexões e percepções**. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 104.

DEGAS, Edgar. **Mulher com crisântemos**. 1865. Óleo sobre tela, 73,7cm. x 92,7cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos. Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Mujer_con_crisantemos#/media/Archivo:Degas,_A_Woman_Seated_beside_a_Vase_of_Flowers_\(Madame_Paul_Valpin%C3%A7on\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Mujer_con_crisantemos#/media/Archivo:Degas,_A_Woman_Seated_beside_a_Vase_of_Flowers_(Madame_Paul_Valpin%C3%A7on).jpg). Acesso em: 08 set. 2023.

DEGAS, Edgar. **Enfado**. 1869-1871. Óleo sobre tela, 32,4cm. x 46,4cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos. Disponível em: <https://pixtreats.com/el-enfado-by-edgar-degas.html>. Acesso em: 02 set. 2023.

DEGAS, Edgar. **O absinto**. 1875-1876. Óleo sobre tela, 46cm. x 66cm. Musée d'Orsay, Paris, França. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/obras/dans-un-cafe-1147>. Acesso em: 02 set. 2023.

DEGAS, Edgar. **Retrato de Diego Martelli**. 1879. Óleo sobre tela, 110cm. x 100cm. National Galley of Scotland, Edimburgo, Escócia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mbell1975/6137182571>. Acesso em: 02 set. 2023.

DEGAS, Edgar. **Bailarina de quatorze anos**. 1881. Cera, 97cm. Musée d'Orsay, Paris, França. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/obras/petite-danseuse-de-quatorze-ans-961>. Acesso em: 28 ago. 2023.

DELACROIX, Eugène. **O assassinato do bispo de Liège**. 1829. Óleo sobre tela, 91cm. x 116 cm. Musée du Louvre, Paris, França. Disponível em: <https://replicarte.com.br/products/o-assassinato-do-bispo-de-liege-eugene-delacroix-451>. Acesso em: 02 set. 2023.

DIAZ DE LA PEÑA, Narcisse-Virgile. **As três meninas**. Óleo sobre tela. The Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Narcisse-Virgile-Diaz-de-la-Pe%C3%B1a/1292316/Tr%C3%AAs-meninas.html>. Acesso em: 02 set. 2023.

JONGKIND, Johan Barthold. **Pôr-do-sol, porto de Anvers**. Água-forte, 15cm. x 26cm. The Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Johan-Barthold-Jongkind/1242104/Soleil-couchant,-port-d%27Anvers-%28p%C3%B4r-do-sol,-porto-de-Antu%C3%A9ria%29.html>. Acesso em: 02 set. 2023.

MANET, Édouard. **Música nas Tulherias**. 1792. Óleo sobre tela, 76cm. x 118cm. National Gallery, Londres, Inglaterra. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_nas_Tulherias_%28Manet%29. Acesso em: 02 set. 2023.

MONET, Claude. **L' Hôtel des Roches Noirs**. 1870. Óleo sobre tela, 80cm. x 55cm. Musée d'Orsay, Paris, França. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_monet,_1%27hotel_de_roches_noires,_trouville,_1870,_01.JPG. Acesso em: 02 set. 2023.

MONET, Claude. **Impressão, sol nascente**. 1872. Óleo sobre tela, 48cm. x 63cm. Musée Marmottan, Paris, França. Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/impressao-sol-nascente-claude-monet/>. Acesso em: 02 set. 2023.

MONET, Claude. **A catedral de Rouen**. 1894. Óleo sobre tela. Musée d'Orsay, Paris, França. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/as-trinta-telas-da-catedral-de-rouen-claude-monet/> Acesso em: 02 set. 2023.

MONET, Claude. **Waterloo Bridge, London**. 1903. Óleo sobre tela, 66cm. x 46cm. Disponível em: <https://www.claude-monet.com/waterloo-bridge.jsp>. Acesso em: 02 set. 2023.

PISSARRO, Camille. **Boulevard des Italiens, tarde, luz do sol**. 1897. Óleo sobre tela, 73,2 cm. x 92,1cm. National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/camille-pissarro/boulevard-des-italiens-afternoon-1897>. Acesso em: 02 set. 2023.

RENOIR, Pierre-Auguste. **Jardim na rua Cortot, Montmartre**. 1876. Óleo sobre tela, 151,8cm. x 97,5cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Estados Unidos. Disponível em: <https://pt.artsdot.com/@/8EWQDT-Pierre-Auguste-Renoir-O-Jardim-na-rua-Cortot-em-Montmartre>. Acesso em: 02 set. 2023.

RENOIR, Pierre-Auguste. **Paul Durand Ruel**. 1910. Óleo sobre tela, 65cm. x 54cm. Coleção particular. Disponível em: https://replicarte.com.br/es/products/paul-durand-ruel-pierre-auguste-renoir-5830?srsId=AfmBOoqw4Yew1XQjNE2qZPHNVqE-JoN_iHU3XHUXsMpnqY2AHrsvbRBQ. Acesso em: 02 set. 2023.

Obras teóricas e/ou críticas sobre os esperpentos valle-inclanianos¹⁶⁹

ÁLVAREZ MENÉNDEZ, Rosa Ana. **Sistema de signos no verbales en los esperpentos** – análisis semiológico. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998.

AZNAR SOLER, Manuel. **Guía de lectura de <Martes de carnaval>**. Barcelona: Editorial Anthropos, 1992a.

AZNAR SOLER, Manuel. **Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)**. Barcelona: Cop d'Idees – T. I. V., 1992b.

AZNAR SOLER, Manuel. **Illuminaciones sobre *Luces de bohemia* de Valle-Inclán**. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2017.

BERMEJO MARCOS, Manuel. **Valle-Inclán: introducción a su obra**. Madrid: Anaya, 1971.

BOREL, Jean-Paul. **Théâtre de l'impossible**. Neuchâtel: Editions de la Braconniere, 1959.

BROWN, G. G. **Historia de la literatura española**. Barcelona: Ariel, 1988.

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

CANAVAGGIO, Jean (dir.). **Historia de la literatura española – el siglo XX**. Barcelona: Editorial Ariel, 1970.

CARDONA, Rodolfo; ZAHAREAS, Anthony. **Visión del esperpento** – Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán. Madrid: Editorial Castalia, 1987.

CARDONA CASTRO, Ángeles; MUNDI PEDRET, Francisco. “*Las galas del difunto*, de Valle-Inclán – Estudio semiótico de las acotaciones dramáticas”. In: GARRIDO GALLARDO, Miguél Ángel (coord.). **Crítica semiológica de textos literarios hispánicos**. Madrid: CSIC, 1983. p. 857-876.

CHABÁS, Juan; VALCÁRCEL, Carmen. **Literatura española contemporánea – 1898 – 1950**. Madrid: Editorial Verbum, 2001.

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

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. **Las estéticas de Valle-Inclán**. Madrid: Gredos, 1965.

DOUGHERTY, Dru. **Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias**. Madrid: Fundamentos, 1982.

¹⁶⁹ Nesse subtópico, apresentamos as obras teóricas e/ou críticas sobre os esperpentos valle-inclanianos que utilizamos como arcabouço teórico e/ou crítico em nossa tese. Também, apresentamos algumas daquelas que lemos para a definição de nosso objeto de pesquisa, mesmo que elas não tenham sido utilizadas em nossa tese, visto que, tivemos que as ler para observar se discutiam sobre as didascálias esperpênticas valle-inclanianas com aspectos impressionistas ou não.

DOUGHERTY, Dru. “El teatro impuro: el carácter intergenérico del esperpento.” *In*: DOMÉNECH, Ricardo (ed.). **Teatro español: autores clásicos y modernos – homenaje a Ricardo Doménech**. Madri: Editorial Fundamentos, 2008. p. 91-100.

FERNÁNDEZ, Ángel Raimundo. “La literatura, signo teatral: el problema significativo de las acotaciones dramáticas – Valle-Inclán y *Luces de bohemia*.” *In*: ROMERA CASTILLO, José Nicolás (ed.). **La literatura como signo**. Madri: Playor, 1981. p. 246-268.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. **Vida y literatura de Valle-Inclán**. Madri: Taurus Ediciones, 1966.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José. **Ramón del Valle-Inclán**. An appraisal of his life and works. Nova Iorque: Las Americas Publishing, 1968.

FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel. **Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual**. Disponível em: https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/9590/CC_29_art_16.pdf?sequence=1&isAllo wed=y. Acesso em: 05 mar. 2022.

FERRAZ, Joyce Rodrigues. **O lugar do esperpento: Valle-Inclán como encenador no contexto do teatro moderno europeu**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 25 jul. 2023.

FRAGA RODRÍGUEZ, Lucía. **Valle-Inclán: el esperpento entre la pintura y el cine**. Disponível em: <file:///C:/Users/Gustavo/Downloads/Dialnet-ValleInclan-940340.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2022.

GABRIELE, John P. (ed.). **Suma valleincliniana**. Barcelona: Editorial Anthropos, 1992.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luís. **Esperpento y periodismo: ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas? de Valle-Inclán**. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10261/44663>. Acesso em: 01 jan. 2020.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. **Crítica semiológica de textos literarios hispánicos**. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

GATTI, José Francisco. “El sentido de Los cuernos de Don Friolera”. *In*: VÁRIOS. **Ramón María del Valle-Inclán**. Estudios en conmemoración del centenario. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1967. p. 298-313.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. **Don Ramón María del Valle-Inclán**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 2007.

GÓMEZ MARÍN, José Antonio. **La idea de sociedad en Valle-Inclán**. Madri: Editorial Taurus, 1967. Coleção Taurus, nº 76.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio. **El arte dramático de Valle-Inclán (del decadentismo al expresionismo)**. Nova Iorque: Las Américas Publishing Company, 1967.

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier. **Valle-Inclán y el esperpento**. Disponible em: <http://www.xtec.cat/~fgonza28/valle%20y%20esperpento.html>. Acceso em: 03 mar. 2022.

GREENFIELD, Summer M. **Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático**. Madri: Taurus, 1990.

GUERRERO ZAMORA, Juan. **Historia del teatro contemporáneo**. vol.1. Barcelona: Editorial Juan Flors, 1961.

GULLÓN, Ricardo. **La invención del 98 y otros ensayos**. Madri: Editorial Gredos S. A., 1969.

HORMIGÓN, Juan Antonio. **Ramón María del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo**. Madri: Comunicación, 1972.

HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.). **Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán**. Madri: Ministerio de Cultura – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986.

IRIARTE NÚÑEZ, Amalia. **Tragedia de fantoches**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1988.

LYON, John. “Valle-Inclán and the art of the theatre”. In: **Bulletin of Hispanic Review**. Liverpool: Liverpool University Press, 1969. p. 132-152.

LYON, John. **The theatre of Valle-Inclán**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

LYON, John. “Las metamorfosis del <<esperpento>>”. In: ORTEGA, Soledad (ed.). **Revista de occidente**, Madri, Fundación José Ortega y Gasset, n. 59, p. 40-66, abr. 1986.

MARAVALL, José Antonio (dir.). **Cuadernos hispanoamericanos**, Madri, n. 199-200, jul./ago. 1966.

MARCH, María Eugenia. **Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán**. Madri: Editorial Castalia, 1969.

MÍGUEZ VILAS, Catalina. **Las acotaciones en la obra dramática en prosa de Valle-Inclán (1899-1927)**. 2001. Tese (Doutorado). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2001.

NIEVA, Francisco. “Virtudes plásticas del teatro de Valle-Inclán”. In: JACQUOT, Jacques. **El teatro moderno**. Hombres y tendencias. Buenos Aires: Eudeba, 1967, p. 231-249.

PALENQUE, Marta. “Las acotaciones de Valle-Inclán: *Luces de bohemia*”. In: VÁRIOS. **Segismundo**, n. 17, p. 131-157, 1983.

PÉREZ, María Esther. **Valle-Inclán: su ambigüedad modernista**. Madri: Playor S. A., [s.d.].

PIRRAGLIA, Elvira. **La novela en Valle-Inclán: esperpento y conciencia colectiva**. Disponible em: <http://www.elpasajero.com/ventolera/pirraglia.html>. Acesso em: 03 mar. 2022.

POLÁK, Petr. **El esperpento valleincliniano en el contexto del arte grotesco**. Brno: Masarykova Univerzita, 2011.

RISCO, Antonio. **La elaboración artística en “Tirano Banderas”**. Cidade do México: El Colegio de México, 1957.

RISCO, Antonio. **La estética de Valle-Inclán**. Madri: Gredos, 1966.

RUBIA BARCIA, José. **A bibliography and iconography of Valle-Inclán. 1866-1936**. Berkeley: University of California Press, 1960.

RUIZ RAMÓN, Francisco. **Historia del teatro español siglo XX**. 2. ed. Madri: Cátedra, 1975.

RUIZ RAMÓN, Francisco. **Celebración y catarsis – leer el teatro español**. Múrcia: EDITUM, 1988.

SALINAS, Pedro. **Literatura española siglo XX**. 5. ed. Madri: Alianza Editorial, 1983.

SÁNCHEZ, Jordi. “A propósito de las acotaciones de Valle-Inclán en *Luces de bohemia*: un estudio esquematizado de los aguafuertes narrativos”. In: CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.). **Valle-Inclán universal**. La otra teatralidad. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1999. p. 303-315.

SAZ, Agustín del. **El teatro de Valle-Inclán**. Barcelona: Industrial Gráfica, 1950.

SEGURA COVARSI, Enrique. “Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán”. In: DOMÉNECH, Ricardo. **Ramón del Valle-Inclán**. Madri: Taurus, 1988. p. 202-217.

STEMBERT, Rodolphe. “Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura”. In: MARAVALL, José Antonio (dir.). **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madri, n. 311, p. 461-476, 1976.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. **Teatro español contemporáneo**. Madri: Guadarrama, 1968.

TRECCA, Simone. **La tónica esperpéntica en el discurso descriptivo de las acotaciones en Martes de carnaval**. Disponible em: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089_871.pdf. Acesso em: 02 mar. 2022.

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

ZAVALA, Iris María. **La musa funambulesca**. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán. Madri: Editorial Orígenes, 1990.

ZIMIC, Lesley Lee. “Anotaciones escénicas en *Luces de bohemia*”. In: VÁRIOS. *Ínsula*, n. 236-237, 1966.

Obras teóricas e/ou críticas sobre o Impressionismo

ADAMS, Steve. **The Barbizon School and the origins of the Impressionism**. Nova Iorque: Phaidon Press Incorporated, 1994.

ARMSTRONG, Nancy. “Character, closure and impressionist fiction”. In: ARMSTRONG, Nancy. **Criticism**, Detroit, v. 19, n. 4, p. 317-337, outono 1977.

ARMSTRONG, Paul. “The hermeneutics of literary impressionism: interpretation and reality in James, Conrad and Ford”. In: ARMSTRONG, Paul. **The centennial review**. East Lansing, v. 27, n. 4, p. 244-269, outono 1983.

BENDER, Todd. **Literary impressionism in Jean Rhys, Ford Madox Ford, Joseph Conrad and Charlotte Brontë**. Nova Iorque, Londres: Garland, 1997.

BERSON, Ruth. **The new painting – Impressionism – 1874/1886**. Vol.1. São Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1996.

BORGET, Paul. “Deux paradoxes d’un demi-savant”. In: BORGET, Paul. **Études et portraits d’écrivains et notes d’esthétique**. Paris: Plon, 1905. p. 259-273.

BOSI, Alfredo. **O pré-modernismo**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

BRETTELL, Richard. “The ‘first’ exhibition of impressionist painters”. In: MOFFETT, Charles S. (org.). **The new painting – Impressionism – 1874/1886**. São Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1986. p. 189-202.

BRUNETIÈRE, Ferdinand de. “L’Impressionnisme dans le roman”. In: BRUNETIÈRE, Ferdinand de. **Le roman naturaliste**. Paris: Calmann Lévy, 1910. p. 75-104.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CARAMASCHI, Enzo. “A propos des frères Zengamno”. In: CARAMASCHI, Enzo. **Arts visuels et littérature: de Stendhal a l’Impressionnisme**. Bari, Schena, Paris: Nizet, 1985. p. 81-90.

CLAYSON, Hollis. “A failed attempt”. In: MOFFETT, Charles S. (org.). **The new painting – Impressionism – 1874/1886**. São Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1986. p. 145-159.

DÉCAUDIN, Michel. “Poésie impressionniste et poésie symboliste – 1870/1900”. In: VÁRIOS. **Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises**, Paris, n. 12, p. 133-142, 1960.

DUBOIS, Jacques. **Romanciers français de l’Instantané au XIXe siècle**. Bruxelas: Palais des Académies, 1963.

FÉNÉON, Félix. **Gli impressionisti nel 1886**. Tradução de Anna Chiara Cimoli. Milão: Scalpendi Editore, 2021.

HATZFELD, Helmut. **Literature through art: a new approach to French Literature**. Chapel Hill: Longleaf Services, 2021.

HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y el arte**. Madri: Ediciones Guadarrama, 1969. v. III.

HIBBARD, Addison; FRENZ, Horst. "The impressionists". *In*: HIBBARD, Addison; FRENZ, Horst. **Writers of the western world**. 2. ed. Boston: Riverside Press Cambridge, 1954. p. 1109-1166.

HUEFFER, Ford Madox. "On Impressionism". *In*: MONRO, Harold (ed.). **Poetry and drama**. Londres: The Poetry Bookshop, 1914. v. II, p. 167-175.

HUEFFER, Ford Madox. "Joseph Conrad". *In*: CARABINE, Keith (ed.). **Joseph Conrad: critical assessments**. East Sussex: Helm Information, 1992. v. IV, p. 2-13.

ISAACSON, Joel. "The painters called Impressionists". *In*: MOFFETT, Charles S. (org.). **The new painting – Impressionism – 1874/1886**. São Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1986. p. 373-393.

KRONEGGER, Maria Elizabeth. **Literary impressionism**. New Heaven: College & University Press, 1973.

LAMANDÉ, André. **L'impressionnisme dans l'art et la littérature**. Mônaco: Imprimerie de Monaco, 1925.

LEROY, Louis. "L'Exposition des impressionnistes". *In*: VÉRON, Pierre (redator-chefe). **Le charivari**. 25 abr. 1874. p. 2-3. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30708891/f1.item>. Acesso em: 06 jan. 2022.

MOFFETT, Charles S. (org.). **The new painting – Impressionism – 1874/1886**. São Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1986.

MOSER, Ruth. **L'impressionnisme français: peinture, littérature, musique**. Genebra, Droz e Lille: [s.n.], 1952.

NAGEL, James. "Stephen Crane and the narrative methods of impressionism". *In*: NAGEL, James. **Studies in the Novel**, Baltimore, v. 10, n. 1, p. 76-85, primavera 1978.

PETERS, John. **Conrad and impressionism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

PICKVANCE, Ronald. "Contemporary popularity and posthumous neglect". *In*: MOFFETT, Charles S. (org.). **The new painting – Impressionism – 1874/1886**. São Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1986. p. 243-265.

SANDANELLO, Franco Baptista. “O conceito de impressionismo literário”. *In:* SANDANELLO, Franco Baptista (org.). **Impressionismo e literatura**. São Luís: Editora da Universidade Federal do Maranhão, 2017. p. 11-51.

SHAPIRO, Meyer. **Impressionismo** – reflexões e percepções. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

STOWELL, Peter. **Literary impressionism: James and Chekov**. Athens: University of Georgia Press, 1980.

TORGOVNICK, Marianna. **The visual arts, pictorialism and the novel: James, Lawrence and Woolf**. Princeton: Princeton University Press, 2014.

TUCKER, Paul. “The first impressionist exhibition in context”. *In:* MOFFETT, Charles S. (org.). **The new painting** – Impressionism – 1874/1886. São Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1986. p. 93-117.

VOUILLOUX, Bernard. “L’impressionnisme littéraire, un mythe fécond”. *In:* GENGEMBRE, Gérard; LECLERC, Yves; NAUGRETTE, Florence (dir.). **Impressionisme et littérature**. Rouen: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012a. p. 17-25.

VOUILLOUX, Bernard. “Pour en finir avec l’impressionnisme littéraire: un essai de metastylistique”. *In:* VÁRIOS. **Questions de Style**, Caen, n. 9, p. 1-25, mar. 2012b.

WARD, Martha. “The rhetoric of independence and innovation”. *In:* MOFFETT, Charles S. (org.). **The new painting** – Impressionism – 1874/1886. São Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1986. p. 421-442.

WATT, Ian. **Conrad in the nineteenth century**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1979.

WISSMAN, Fronia. “Realists among the impressionists”. *In:* MOFFETT, Charles S. (org.). **The new painting** – Impressionism – 1874/1886. São Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1986. p. 337-352.

Obras valle-inclanianas

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **Cenizas**. Barcelona: Librería Sánchez, 1906.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **Cuento de abril**: escenas rimadas en una manera extravagante. Madri: Espasa-Calpe, 1960.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **Voces de gesta**: tragedia pastoril. Madri: Espasa-Calpe, 1960.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **La Marquesa Rosalinda**: farsa sentimental y grotesca. Madri: Espasa-Calpe, 1961.

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

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **Martes de carnaval**. Las galas del difunto. Los cuernos de Don Friolera. La hija del capitán. ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas? Madri: Espasa-Calpe, 1968a.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **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, 1968b.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **El yermo de las almas**: episodios de una vida íntima – Una tertulia de antaño. Madri: Alianza Editorial, 1970.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **La lámpara maravillosa**: ejercicios espirituales. 3. ed. Madri: Espasa-Calpe, 1974.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **Martes de carnaval**. Las galas del difunto. Los cuernos de Don Friolera. La hija del capitán. ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas? Madri: Espasa-Calpe, 1989.

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 Sempere. Madri: Espasa-Calpe, 1990a.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **Tablado de marionetas para educación de príncipes**. Farsa italiana de la enamorada del rey. Farsa infantil de la cabeza del dragón. Farsa y licencia de la reina castiza. Edição de César Oliva. 8. ed. Madri: Espasa-Calpe, 1990b.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **Comedias bárbaras**: Águila de blasón, Romance de lobos y Cara de plata. Madri: Espasa-Calpe, 2000.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **Luces de bohemia**. Esperpento. Estudio introdutório, tradução e notas de Joyce Rodrigues Ferraz. Madri: Ministerio de educación, cultura y deporte, 2001.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **Sonata de primavera. Sonata de estío. Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín**. Cidade do México: Editorial Porrúa, 2006.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **Divinas palabras** – tragicomedia de aldea. Madri: Espasa-Calpe, 2011.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **Farsa y licencia de la reina castiza**. Sevilha: Padilla Libros, Editores y Libreros, 2017a.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. **Jardín Umbrío**. Historia de santos: de almas en penas: de duendes y ladrones. Tragedia de ensueño. Comedia de ensueño. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017b. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59581/bmc0876502>. Acesso em: 21 fev. 2024.

Outras obras usadas na pesquisa e na tese

ANÔNIMO. **El Constitucional**. Disponível em:

<https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=1377>. Acesso em: 05 out. 2023.

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

ARAQUISTÁIN QUEVEDO, Luis. **Las columnas de Hércules**. Madri: Mundo Latino, 1921.

ARENAL DE GARCÍA CARRASCO, Concepción. **La mujer del porvenir**. Barcelona, Castalia, 1993.

ARENAL DE GARCÍA CARRASCO, Concepción. **Fábula en verso: originales**. Barcelona, Castalia, 1995.

BAL, Mieke. **Conceptos viajeros en las humanidades** – Una guía de viajes. Tradução de Yaiza Hernández Velásquez. Múrcia: Rendeac, 2002.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

BOBES NAVES, María del Carmen. **Temas y tramas del teatro clásico español: convivencia y trascendencia**. Madri: Arco/Libros, Sociedad Limitada, 2010.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **La vida es sueño**. Edição de Ciriaco Morón. 20. ed. Madri: Cátedra Letras Hispánicas, 2006.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **El médico de su honra**. Madri: Cátedra, 2012.

CLARK, Timothy James. **A pintura da vida moderna** – Paris na arte de Manet e de seus seguidores. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DARÍO, Rubén. **Prosas profanas**. Madri: Editorial Mundo Latino, 1917.

DARÍO, Rubén. **Azul**. Buenos Aires, Cidade do México: Espasa-Calpe, 1949.

GARCÍA LORCA, Federico. **La casa de Bernarda Alba**. 23. ed. Madri: Ediciones Cátedra – Letras Hispánicas, 1996.

GASSET Y ARTIME, Eduardo. **El Imparcial**. Disponível em:

<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=188939>. Acesso em: 05 out. 2023.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luís de. **Soledades**. Edição de John Beverley. Madri: Cátedra Letras Hispánicas, 2005.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Entrenotas** – Compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

HOBSBAWM, Eric J. **A era do capital: 1848-1875**. Tradução de Luciano Costa Neto. 24. ed. São Paulo, Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.

HUME, David. **Tratado da natureza humana**. Tradução de Débora Danowski. Araraquara: Universidade Estadual Paulista, 2009.

LOPE DE VEGA, Félix. **Fuente Ovejuna**. Edição de Juan María Marín. Madri: Cátedra Letras Hispánicas, 2006.

MACHADO, Antonio. **Campos de Castilla**. Madri: Alianza Editorial, 2013.

NIETO, Miguel Ángel; VÉLEZ SAINZ, Julio. **La Pluma**. Disponível em: <https://revistalapluma.com/category/porticos/historias-de-la-pluma/>. Acesso em: 05 out. 2023.

OTT, Paul D. **“Death and the child”** – A key to the Crane canon. 1974. Dissertação (Mestrado). Flórida: Florida Atlantic University, 1974. Disponível em: <https://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A10505>. Acesso em: 10 jun. 2022.

PLATÃO. **A república de Platão**. Tradução de Jorge Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2016.

PONGE, Robert; MACHADO, Nara Helena. “As transformações urbanísticas de Paris no século XIX: análise e reflexões”. In: BARRETO, Junia (editora-chefe). **Revista XIX** – Artes e técnicas em transformação, ano 1, n.1, 20 jun. 2014. Disponível em: periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/issue/view/1618. Acesso em: 28 maio 2022.

QUEVEDO, Francisco de. **El buscón**. Edição de Domingo Ynduraín. Madri: Cátedra Letras Hispánicas, 2006.

ROJAS, Fernando de. **La Celestina**. Edição de Dorothy S. Severin. Madri: Cátedra Letras Hispánicas, 2005.

RUSKIN, John. **Arte primitivo y pintores modernos**. Tradução de José R. Destefano. 2. ed. Buenos Aires: Librería El Ateneo Editorial, 1956.

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

SCHWARCZ, Pedro. **5 razões para ler "A educação sentimental", de Gustave Flaubert, em clubes de leitura**. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/5-razoes-para-ler-A-educacao-sentimental-de-Gustave-Flaubert-em-clubes-de-leitura7>. Acesso em: 15 set. 2022.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. 6. ed. Porto: Edições Afrontamento, 2002.

WIMMER, Norma. **Charles Demailly e Manette Salomon**: dois romances de artistas dos irmãos Goncourt. Disponível em: periodicos.fclar.unesp.br/letters/article/view/11637/7480. Acesso em: 24 jun. 2022.

ZORRILLA, José. **Don Juan Tenorio**. Madri: Cátedra Letras Hispánicas, 2021.

**APÊNDICE A – TRADUÇÃO DA OBRA ¿PARA CUÁNDO SON LAS
RECLAMACIONES DIPLOMÁTICAS? DO AUTOR RAMÓN MARÍA DEL VALLE-
INCLÁN – TRADUTOR GUSTAVO RODRIGUES DA SILVA**

<p><i>El despacho de Don Herculano Cacodoro en la Redacción de El Abanderado de las Hurdes. Paredes patrióticas listadas de azafrán y pimentón. Estantería con ramplonas encuadernaciones catalanas. Retratos de celebridades: Políticos, cupletistas y toreros. Los pocos que saben firmar han dejado su autógrafo. El de Don Antonio Maura¹⁷⁰ tiene una cruz. Entre dos palmeras enanas se aburre el negro catedrático que lee el periódico en todos los bazares. Sobre un casco prusiano con golpes de latón, destellan dos sables virginales.- Don Herculano toca el timbre: Tres llamadas y un repique. El toque de botasillas para Don Serenín.- Don Serenín es el jefe de Redacción.- Acude suspirando.</i></p>	<p>O escritório de Dom Herculano Cacodoro na Redação do Abandeirado das Hurdes. Paredes patrióticas listradas de açafão e pimentão. Estante com vulgares encadernações catalãs. Retratos de celebridades: Políticos, autores de coplas e toureiros. Os poucos que sabem assinar deixaram o seu autógrafo. O de Dom Antonio Maura tem uma cruz. Entre duas palmeiras anãs, se chateia o negro catedrático que lê o jornal em todas as seções. Sobre um capacete alemão com detalhes de latão, aparecem dois sables novos.- Dom Herculano aperta a campainha: três toques e uma repetição deles. O toque de corneta para Dom Serenim. Dom Serenim é o chefe de Redação.- Atende suspirando.</p>
<p><i>DON HERCULANO.- ¡Tengo una idea, Don Serenín!</i></p>	<p>DOM HERCULANO.- Tenho uma ideia, Dom Serenim!</p>
<p><i>DON SERENÍN.- ¡Es usted infatigable!</i></p>	<p>DOM SERENIM.- O senhor é incansável!</p>
<p><i>DON HERCULANO.- ¡Una gran idea!</i></p>	<p>DOM HERCULANO.- Uma grande ideia!</p>

¹⁷⁰ Antonio Maura y Montaner (1853-1925) foi um político espanhol e exerceu o cargo de presidente do Conselho de Ministros Espanhóis em cinco ocasiões diferentes, entre 1903 e 1922.

<i>DON SERENÍN.- ¡Lo son todas las de usted!</i>	DOM SERENIM.- Todas as do senhor o são!
<i>DON HERCULANO.- ¡Esta es colosal!</i>	DOM HERCULANO.- Esta é colossal!
<i>DON SERENÍN.- ¿Habrá que escribir un artículo?</i>	DOM SERENIM.- Haverá que escrever um artigo?
<i>DON HERCULANO.- ¡Varios artículos! ¡Se puede usted lucir!</i>	DOM HERCULANO.- Vários artigos! O senhor poderá brilhar!
<i>DON SERENÍN.- ¡Haría falta una pluma mejor cortada!</i>	DOM SERENIM.- Seria necessária uma caneta mais experiente!
<i>DON HERCULANO.- Espere usted a que le exponga mi idea.</i>	DOM HERCULANO.- O senhor espere para que eu lhe exponha a minha ideia
<i>DON SERENÍN.- ¡Venga la idea!</i>	DOM SERENIM.- Venha a ideia!
<i>Don Herculano enciende todas las luces, se mira en el espejo de una jardinera, se escupe pulcramente en los dedos y se atusa el bigotejo pintado.</i>	Dom Herculano acende todas as luzes, se olha no espelho de uma jardineira, cospe delicadamente nos dedos e alisa o grande bigode pintado.
<i>DON HERCULANO.- Ya sabe usted que he sido toda mi vida un adorador de Alemania. Conozco su organización perfecta, admiro las virtudes de ese gran pueblo, y le manifiesto a usted sinceramente de no ser hurdano quisiera ser alemán.</i>	DOM HERCULANO.- O senhor já sabe que fui durante toda a minha vida um adorador da Alemanha. Conheço a sua organização perfeita, admiro as virtudes desse grande povo, e lhe manifesto ao senhor, sinceramente, que, se eu não fosse hurdano, gostaria de ser alemão.

<i>DON SERENÍN.- ¡Yo también!</i>	DOM SERENIM.- Eu também!
<i>DON HERCULANO.- Usted hubiera hecho poco camino en Alemania. No tiene usted espíritu organizador. ¡Pero yo!...</i>	DOM HERCULANO.- O senhor teria progredido pouco na Alemanha. O senhor não tem espírito organizador. Mas eu!...
<i>DON SERENÍN.- Usted en cualquier parte.</i>	DOM SERENIM.- O senhor em qualquer parte.
<i>DON HERCULANO.- ¡Acaso no hubieran ganado la guerra los Aliados!¹⁷¹</i>	DOM HERCULANO.- Talvez os Aliados não tivessem ganhado a Guerra!
<i>DON SERENÍN.- ¡Eran muchos!</i>	DOM SERENIM.- Eram muitos!
<i>DON HERCULANO.- Pero yo hubiera aconsejado al Kaiser.¹⁷²</i>	DOM HERCULANO.- Mas eu teria aconselhado o Káiser!
<i>DON SERENÍN.- Ya le aconsejó usted.</i>	DOM SERENIM.- O senhor já o aconselhou.
<i>DON HERCULANO.- Ahora lamenta no haberme escuchado. Sé que lo lamenta. <<Armando Guerra>> me ha referido una conversación que tuvo con el Emperador.¹⁷³ ¡Me llama el primer hurdano!</i>	DOM HERCULANO.- Agora, ele lamenta não me ter escutado. Sei que o lamenta. “Armando Guerra” foi como se referiu a mim em uma conversa que teve com o Imperador. Chama-me o primeiro hurdano!
<i>DON SERENÍN.- ¡Ese puesto se lo reconocen a usted en todas partes!</i>	DOM SERENIM.- Esse título é aplicado ao senhor em todos os lugares!

¹⁷¹ A personagem refere-se ao grupo das nações aliadas na Primeira Grande Guerra Mundial (1914-1918) como: Estados Unidos, Inglaterra, França, Rússia, entre várias outras.

¹⁷² *Kaiser* refere-se ao rei alemão Guilherme II (1859-1941), que reinou de 1888 a 1918.

¹⁷³ A personagem pode estar se referindo ao Imperador Otomano ou ao Imperador Áustro-Húngaro, pois os dois impérios eram aliados do Império Alemão na Primeira Grande Guerra Mundial (1914-1918). O último e trigésimo sexto imperador otomano é Maomé VI (1861-1926), que comanda o Império Otomano de 1918 a 1922. O último imperador áustro-húngaro é Carlos I da Áustria (1887-1922), que comanda esse império de 1916 a 1918.

<i>DON HERCULANO.- Sí, señor. ¡Hasta en Francia!</i>	DOM HERCULANO.- Sim, senhor. Até na França!
<i>DON SERENÍN.- ¡En todas partes!</i>	DOM SERENIM.- Em todos os lugares!
<i>DON HERCULANO.- No sé si los bolcheviques...</i>	DOM HERCULANO.- Não sei se os bolcheviques...
<i>DON SERENÍN.- La opinión de esa gentuza me tendría a mí sin cuidado.</i>	DOM SERENIM.- A opinião dessa gentalha não me importaria.
<i>DON HERCULANO.- No me explico cómo pacta con ellos Alemania. ¡Un pueblo donde es sagrado el respeto a las jerarquías sociales!</i>	DOM HERCULANO.- Não entendo como a Alemanha compactúa com eles. Um povo para o qual é sagrado o respeito às hierarquias sociais!
<i>DON SERENÍN.- Alemania hoy aparece algo contaminada.</i>	DOM SERENIM.- Hoje, a Alemanha aparece um pouco contaminada.
<i>DON HERCULANO.- ¡Se salvará! ¡Qué duda cabe! Se salvará, como nos salvaremos nosotros los hurdanos. Conozco las virtudes de la raza germánica. ¡No son igualadas! ¡Qué técnica admirable!</i>	DOM HERCULANO.- Salvar-se-á! Não tenho dúvida! Salvar-se-á como nos salvaremos, nós, os hurdanos. Conheço as virtudes da raça germânica. Não se igualam! Que técnica admirável!
<i>DON SERENÍN.- Alemania es el crisol de la cultura.</i>	DOM SERENIM.- A Alemanha é o berço da cultura.

<i>DON HERCULANO.- No hay quien le eche la pata. En la actualidad su técnica no tiene rival. Hablan algunos de que sus mujeres son chatas. ¡Tonterías! ¡Hay chatas que dan el ole!</i>	DOM HERCULANO.- Não há quem lhe roube o título. Na atualidade, a sua técnica não tem rival. Alguns falam que as suas mulheres são magras. Besteiras! Têm magras ótimas!
<i>DON SERENÍN.- Gentes superficiales.</i>	DOM SERENIM.- Gente superficial.
<i>DON HERCULANO.- ¡Pues ese pueblo de técnica tan perfecta, nos copia! ¡Nos rinde ese homenaje, Don Serenín!</i>	DOM HERCULANO.- Pois esse povo de técnica tão perfeita nos imita! Rende-nos essa homenagem, Dom Serenim!
<i>DON SERENÍN.- Hay que agradeceréselo.</i>	DOM SERENIM.- Temos que lhe agradecer.
<i>DON HERCULANO.- ¡Esa es mi idea! Un artículo, o varios artículos, proponiendo diferentes actos públicos donde se manifieste ese agradecimiento.</i>	DOM HERCULANO.- Essa é a minha ideia! Um artigo, ou vários artigos, propondo diferentes atos públicos nos quais se manifeste esse agradecimento.
<i>DON SERENÍN.- ¡Qué grande es Dios! ¿Y en qué nos copia Alemania, Don Herculano?</i>	DOM SERENIM.- Como Deus é grande! E em quê nos imita a Alemanha, Dom Herculano?
<i>DON HERCULANO.- ¿Ha leído usted el asesinato de Rathenau? ¿No le ha recordado a usted la muerte del pobre Don Eduardo?</i>	DOM HERCULANO.- O senhor leu o assassinato de Rathenau? O senhor não se recordou da morte do pobre Dom Eduardo?
<i>DON SERENÍN.- Sí... ¡Parece un plagio!</i>	DOM SERENIM.- Sim... Parece um plágio!

<p><i>DON HERCULANO.- Evidente. No reconocerlo es estar ciego. ¡Ser un fanático! Yo soy un político de la derecha, un pensador de la derecha, un patriota de la derecha...</i></p>	<p>DOM HERCULANO.- Evidente. Não o reconhecer é estar cego. Ser um fanático! Eu sou um político da direita, um pensador da direita, um patriota da direita...</p>
<p><i>DON SERENÍN.- Como que la izquierda sólo hace falta en el toreo.</i></p>	<p>DOM SERENIM.- A esquerda só faz falta nas touradas.</p>
<p><i>DON HERCULANO.- No sea usted chabacano.</i></p>	<p>DOM HERCULANO.- O senhor não seja vulgar.</p>
<p><i>DON SERENÍN.- Lo he dicho sin querer. Vengo del teatro.</i></p>	<p>DOM SERENIM.- Eu disse isso sem querer. Venho do teatro.</p>
<p><i>DON HERCULANO.- Amigo Don Serenín, el ser de la derecha no me pone una venda en los ojos. Antes que personaje de la derecha soy español, y reconozco que han desplegado una técnica muy perfeccionada los canallas que asesinaron al pobre Don Eduardo. Alemania noblemente acaba de reconocerlo en el asesinato de Rathenau. La actitud alemana adoptando para el asesinato de sus grandes hombres la técnica hurdana, nos fuerza a un acto de agradecimiento. Eso es lo primero que usted tiene que enfocar en su artículo. ¡Lo primero! Hace usted un párrafo algo filosófico, y lo termina usted</i></p>	<p>DOM HERCULANO.- Amigo Dom Serenim, eu ser da direita não me faz cego. Antes que personagem da direita, sou espanhol, e reconheço que utilizaram uma técnica muito avançada os canalhas que assassinaram o pobre Dom Eduardo. A Alemanha nobremente acaba de reconhecê-lo no assassinato de Rathenau. A atitude alemã, adotando para os assassinatos de seus grandes homens a técnica hurdana, nos força a um ato de agradecimento. Isso é o primeiro que o senhor tem que enfocar em seu artigo. O primeiro! O senhor escreve um parágrafo algo filosófico, e o senhor o</p>

<i>parafraseando a Doña Concepción Arenal.¹⁷⁴ Abominemos el delito, pero reconozcamos el mérito de nuestros delincuentes, cuyas inteligencias, encaminadas desde la niñez por sanos principios, hubieran, acaso, dado días de gloria a la Patria. El Abanderado de las Hurdes se complace en reconocerlo así.</i>	termina parafraseando a Dona Conceição Arenal: Abominemos o delito, contudo, reconhecamos o mérito de nossos delinquentes, cujas inteligências, encaminadas desde a infância por saudáveis princípios, poderiam, talvez, ter dado dias de glória à Pátria. O Abandeirado das Hurdes se compraz em reconhecê-lo dessa forma.
<i>DON SERENÍN.- Es un final que redondea.</i>	DOM SERENIM.- É um final perfeito.
<i>DON HERCULANO.- En el Parlamento tendría una ovación.</i>	DOM HERCULANO.- No Parlamento, seria ovacionado.
<i>DON SERENÍN.- Y en el Ateneo.</i>	DOM SERENIM.- E no Ateneu.
<i>DON HERCULANO.- ¿Doña Concepción Arenal de dónde era?</i>	DOM HERCULANO.- Onde nasceu a Dona Conceição Arenal?
<i>DON SERENÍN.- De La Coruña.</i>	DOM SERENIM.- De La Corunha.
<i>DON HERCULANO.- Pregunto si era de la derecha.</i>	DOM HERCULANO.- Pergunto se era da direita.
<i>DON SERENÍN.- Lo dudo.</i>	DOM SERENIM.- Eu duvido que era.
<i>DON HERCULANO.- Diga usted que lo era.</i>	DOM HERCULANO.- O senhor diga que o era.

¹⁷⁴ Concepción Arenal de García Carrasco (1820-1893) foi uma jornalista e, uma autora realista e feminista espanhola. Algumas de suas principais obras são: **Fábula en versos**: originales (1995), publicada em 1851 e **La mujer del porvenir** (1993), terminada em 1869.

<i>DON SERENÍN.- Emplearé un eufemismo.</i>	DOM SERENIM.- Usarei um eufemismo.
<i>DON HERCULANO.- ¿No vendrá en la Enciclopedia?</i>	DOM HERCULANO.- Não aparecerá na Enciclopédia?
<i>DON SERENÍN.- ¿Y si resulta que era de la cáscara amarga?</i>	DOM SERENIM.- E se descubro que era da casca amarga?
<i>DON HERCULANO.- No importa. Usted se arregla para decirlo, sin comprometerse.</i>	DOM HERCULANO.- Não importa. O senhor arruma um jeito de dizer que era da direita sem se comprometer.
<i>DON SERENÍN.- Emplearé la manera profética del gran Vázquez de Mella:¹⁷⁵ <<Doña Concepción Arenal, que hoy a no dudar lo hubiera militado con nosotros en las filas de la derecha.>></i>	DOM SERENIM.- Usarei a maneira profética do grande Vázquez de Mella: “Dona Conceição Arenal, que, hoje, sem dúvida, teria militado conosco nas fileiras da direita.”
<i>DON HERCULANO.- Así hasta parece que toma más relieve.</i>	DOM HERCULANO.- Assim até parece que tem mais destaque.
<i>DON SERENÍN.- Si usted quiere que destaque se subraya.</i>	DOM SERENIM.- Se o senhor quer que eu destaque, eu sublinho.
<i>DON HERCULANO.- Eso siempre. Pero vea usted la Enciclopedia.</i>	DOM HERCULANO.- Isso sempre. Porém, o senhor veja a Enciclopédia.

¹⁷⁵ Juan Vázquez de Mella y Fanjul (1861-1928) foi um político conservador e um filósofo espanhol.

<i>DON SERENÍN.- Vale más no averiguarlo. A nuestro propósito basta con afirmar que hoy hubiera militado en las filas derechistas. Y nadie podrá contradecirlo con fundamento.</i>	DOM SERENIM.- Vale mais a pena não a consultar. Para o nosso propósito, basta afirmar que, hoje, teria militado nas fileiras da direita. E ninguém poderá o contradizer com fundamento.
<i>DON HERCULANO.- ¡Evidente!</i>	DOM HERCULANO.- Evidente!
<i>DON SERENÍN.- Las izquierdas no tienen profetas.</i>	DOM SERENIM.- As esquerdas não têm profetas.
<i>DON HERCULANO.- ¡Evidente! ¿Dónde tienen las izquierdas un Vázquez de Mella?</i>	DOM HERCULANO.- Evidente! Onde as esquerdas têm um Vázquez de Mella?
<i>DON SERENÍN.- ¿Y un Maura?</i>	DOM SERENIM.- E um Maura?
<i>DON HERCULANO.- ¡Y un Don Juan de la Cierva!¹⁷⁶</i>	DOM HERCULANO.- E um Dom João da Cierva!
<i>DON SERENÍN.- Ese más que profeta es un Hombre del Renacimiento.</i>	DOM SERENIM.- Esse, mais que profeta, é um Homem do Renascimento.
<i>DON HERCULANO.- No es usted el primero que lo dice. Y a propósito, ¿qué entienden ustedes los intelectuales por Hombre del Renacimiento?</i>	DOM HERCULANO.- O senhor não é o primeiro que o diz. E a propósito, o quê os senhores, os intelectuais, entendem por Homem do Renascimento?

¹⁷⁶ Juan de la Cierva y Codornú (1895-1936) foi um engenheiro e um aviador espanhol, que criou o autogiro, meio de transporte precursor ao helicóptero. Tinha ideias conservadoras e apoiou o General Francisco Franco (1892-1975) durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

<i>DON SERENÍN.- Un tío bragado.</i>	DOM SERENIM.- Um cara enérgico e firme.
<i>DON HERCULANO.- Lo he buscado en la Enciclopedia, y no viene.</i>	DOM HERCULANO.- Busquei-o na Enciclopédia e não o achei.
<i>DON SERENÍN.- ¿Cómo lo ha buscado usted?</i>	DOM SERENIM.- Como o senhor o procurou?
<i>DON HERCULANO.- De tres maneras. En Hombre. ¡Y no viene! En Cierva. ¡Y no viene! En Renacimiento. ¡Y no viene!</i>	DOM HERCULANO.- De três maneiras. Em Homem. E não tem! Em Cierva. E não tem! Em Renascimento. E não tem!
<i>DON SERENÍN.- Está muy mal hecha la Enciclopedia.</i>	DOM SERENIM.- Está muito malfeita a Enciclopédia.
<i>DON HERCULANO.- Evidente. Y ahora a escribir el primer artículo. Divide usted los párrafos con títulos. Hay que ser periodista: Alemania copia nuestra técnica.- Un personaje de la derecha lo reconoce.- Patriotismo ante todo.- Contraste.- Inglaterra nos desprecia.</i>	DOM HERCULANO.- Evidente. E, agora, escreva o primeiro artigo. O senhor divida os parágrafos com títulos. Tem que ser jornalista: A Alemanha imita a nossa técnica.- Uma figura da direita o reconhece.- Patriotismo ante tudo.- Contraste.- A Inglaterra nos despreza.
<i>DON SERENÍN.- ¡Qué artículo!</i>	DOM SERENIM.- Que artigo!
<i>DON HERCULANO.- Estupendo. Hay que terminarlo con un saludo al pueblo alemán, que en todas las ocasiones nos muestra su simpatía, ya con representaciones de nuestros clásicos, ya consagrando el modo que tuvieron de operar los asesinos del pobre Don Eduardo. Un párrafo vibrante.</i>	DOM HERCULANO.- Estupendo. Tem que terminá-lo com uma saudação ao povo alemão, que, em todas as ocasiões, nos mostra a sua simpatia, seja com representações de nossos clássicos seja consagrando o modo que tiveram de atuar os assassinos do pobre Dom Eduardo. Um

<p><i>Un canto a la raza germánica que con nuestros procedimientos se engrandece. Mientras aquí la invención, el ingenio, la técnica se aplican al mal, y se priva de la vida a uno de los políticos más austeros, el pueblo crisol de la cultura nos copia para exterminar a un político traidor al ideal germánico, y simpatizante con las ideas bolcheviques.</i></p>	<p>parágrafo vibrante. Um canto à raça germânica que, com os nossos procedimentos, se engrandece. Enquanto, aqui, a invenção, o engenho, a técnica se aplicam ao mal, e se tira a vida de um dos políticos mais severos, o povo fundador da cultura nos imita para exterminar um político traidor do ideal germânico, e simpatizante das ideias bolcheviques.</p>
<p><i>DON SERENÍN.- Insinuaré que estaba vendido al extranjero.</i></p>	<p>DOM SERENIM.- Insinuarei que estava vendido para o exterior.</p>
<p><i>DON HERCULANO.- ¡Evidente! Puede usted añadir que los ingleses nos desprecian. Inglaterra se resiste a operar con la técnica hurdana. Reciente está el asesinato de un general,¹⁷⁷ donde los criminales, engreídos, como todos sus compatriotas, han manifestado un profundo desdén por las aportaciones hurdanas para el exterminio de los grandes hombres. Y termina usted el primer artículo con una pregunta intencionada, que también puede ser el título: ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?</i></p>	<p>DOM HERCULANO.- Evidente! O senhor pode acrescentar que os ingleses nos desprezam. A Inglaterra se resiste a trabalhar com a técnica hurdana. Recente foi o assassinato de um general, no qual os criminosos, convencidos, como todos os seus compatriotas, manifestaram um profundo desdém pelas contribuições hurdanas para o extermínio dos grandes homens. E o senhor termina o primeiro artigo com uma pergunta intencionada, que também pode ser o título: Para quando são as reclamações diplomáticas?</p>

¹⁷⁷ Não encontramos a qual general a personagem se refere em nenhum texto acadêmico sobre esse esperpento.

<p><i>Suena el teléfono. Don Serenín sonríe levemente y se retira. Don Herculano requiere el auricular, y con él puesto en la oreja espera que desaparezca el Jefe de Redacción. Al cerrar la puerta interroga:</i></p>	<p>Toca o telefone. Dom Serenim sorri levemente e se retira. Dom Herculano pega o gancho e, com ele posto na orelha, espera que desapareça o Chefe de Redação. Ao fechar a porta, interroga:</p>
<p><i>DON HERCULANO.- ¿Estás sola? ¿Te veré esta noche? ¿Por qué me martirizas, cielito lindo?</i></p>	<p>DOM HERCULANO.- Está sozinha? Eu te verei esta noite? Por que me martirizas, ceuzinho lindo?</p>