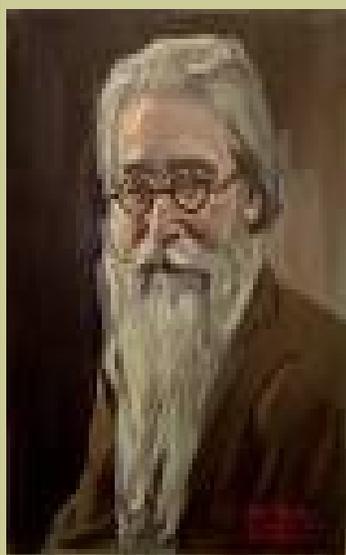


A RECEPÇÃO DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN NO BRASIL: TRADUÇÕES E ENCENAÇÕES¹

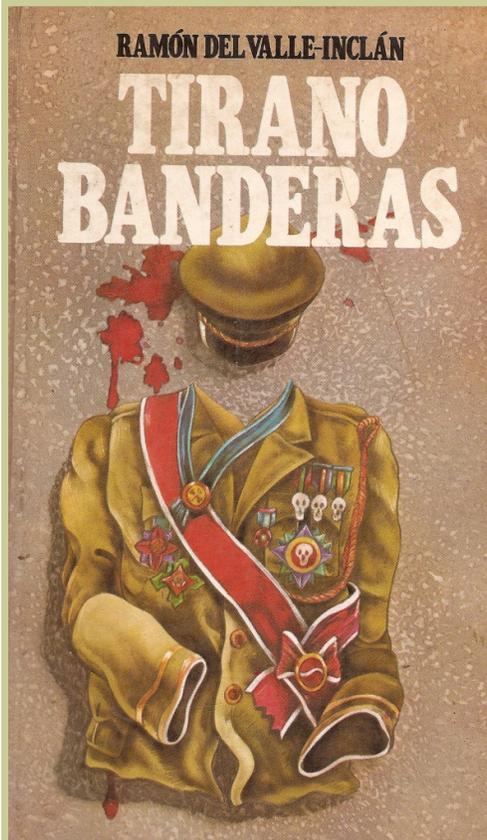
Joyce Rodrigues Ferraz Infante

Uma das primeiras menções no Brasil ao escritor e dramaturgo espanhol Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), encontra-se num artigo de Otto María Carpeaux, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1961. Em "A ditadura nos romances", no qual comenta um recente estudo de Seymour Menton² sobre os reflexos dos regimes ditatoriais nos romances hispano-americanos, Carpeaux refere-se a *Tirano Banderas: novela de tierracaliente*, editado na Espanha em 1926:

(...) Valle-Inclán dispensa as precisões; nem sequer dá nome ao seu país imaginário; e mistura livremente acontecimentos dos últimos 100 anos. Mas não se percebem esses anacronismos, porque os personagens não passam de títeres, gesticulando como num filme mudo sem letreiros. Contribui para a impressão fantástica a composição rigorosamente geométrica: espaços em que só podem viver títeres, mas não gente; e contribui a língua, meio exuberante, meio inarticulada: assim ninguém falou jamais, a não ser um poema desumano. (CARPEAUX, 2005, p.609)



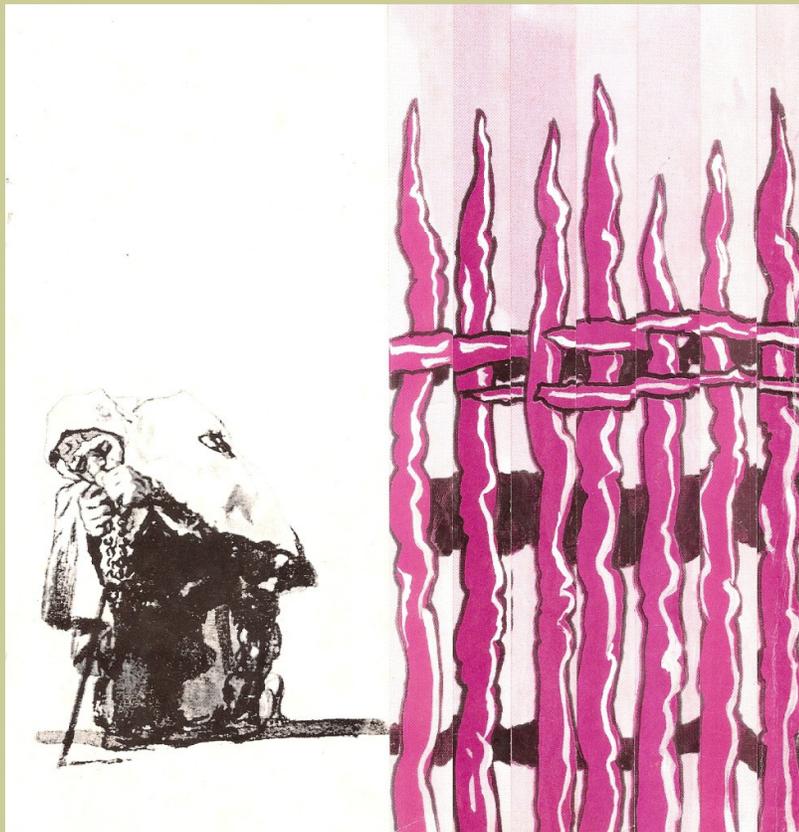
Ramón María del Valle-Inclán



Quando Carpeaux emitiu essa apreciação de *Tirano Banderas*, o romance permanecia inédito no Brasil. Somente em 1976 foi traduzido por Newton Freire e publicado pela editora Nova Fronteira sob o título *Tirano Banderas: romance quente*. É importante lembrar que nos anos imediatamente anteriores haviam sido lançados no país *O recurso do método* (1974), de Alejo Carpentier; *Eu o Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *O Outono do Patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez; o que faz pensar que o interesse por *Tirano Banderas* no Brasil nasceu de sua conexão com a nova narrativa hispano-americana, mais especificamente com o romance de ditador. Contudo, pelo pioneirismo, pode-se dizer que com *Tirano Banderas* Valle-Inclán inaugurou em 1926 uma nova maneira de tratar o tema da ditadura ao utilizar modernas técnicas narrativas, relacionadas à intensificação estilística e à desorientação temporal e espacial, em outras palavras, ao criar personagens caricatas e grotescas e ao localizar a ação do relato numa época indeterminada e num país imaginário, o autor produziu o efeito fantástico capaz de sugerir o clima absurdo dessas ditaduras.

No entanto, ao contrário do que se poderia supor, a publicação de *Tirano Banderas* não abriu caminho para uma ampla divulgação de Valle-Inclán em

traduções no país. Depois desse título, *Luzes da boêmia* – tradução da autora deste artigo – foi lançada em edição bilíngue em 2001, e *Divinas palavras* saiu em 2006, no volume *Teatro Completo*, de Renata Pallottini, que reuniu nessa obra textos de autoria própria e traduções. A maior parte da produção de Valle-Inclán – composta de mais de cinquenta títulos entre contos, romances, teatro, poesia – permanece inédita no Brasil e carecem de divulgação em língua vernácula textos imprescindíveis como *Esperpento de los cuernos de don Friolera* ou *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Deve-se considerar que nem todas as obras dramáticas traduzidas ao português para montagens teatrais chegaram a ser publicadas.



Divinas palavras- programa

O contraste entre o tratamento que tiveram no Brasil as obras de Ramón del Valle-Inclán e de Federico García Lorca permite avaliar o atraso da divulgação do trabalho de Valle-Inclán no país. Apesar de pertencerem a gerações diferentes, Valle-Inclán e Lorca foram contemporâneos na Madri dos anos vinte, onde viveram dedicados à arte e procuraram – cada um ao seu modo – experimentar, inovar e estimular o ambiente cultural da época. Nesse período, no Brasil também se buscavam novas e originais orientações para as artes e a literatura. A Semana de Arte Moderna, que reuniu no Teatro Municipal de São Paulo músicos, poetas e artistas plásticos de todo o país, converteu-se no emblema da busca pela arte diferente e genuína, que, por

outro lado, não se furtou às influências vanguardistas europeias que chegavam, em geral, via França. Por outro lado, no início dos anos trinta, os dois países atravessavam momentos políticos bastante diferentes. A Espanha se caminhava para um governo de esquerdas; enquanto no Brasil, se urdia a ditadura do Estado Novo. Confirmada a vitória dos republicanos, a Espanha se converteu num exemplo a ser evitado no Brasil, onde se lutava contra ideias comunistas ou subversivas. Quando, em 1936, estourou a Guerra Civil Espanhola, o governo brasileiro divulgou sua versão dos fatos e imputou a culpa ao inepto governo de esquerdas dos republicanos, responsável pela desordem econômica, social e política que havia levado o país ao caos e à guerra. Segundo o historiador José Carlos Sebe Bom Meihy, no artigo "O Brasil no Contexto da Guerra Civil Espanhola":

Elaborou-se, então, no Brasil uma engenharia noticiosa que reorganizou as informações, instruindo-as com teor ideológico, montada para fomentar a ideia de que as esquerdas, em qualquer lugar do mundo, eram inconsequentes e desastrosas. Assim, as notícias da Guerra Civil Espanhola tiveram um efeito de eco para mostrar a oposição como incapaz e destruidora da ordem e do progresso. (MEIHY, s/d)

Para dificultar o debate sobre a situação da Espanha, suas repercussões e possíveis desdobramentos, o governo brasileiro mantinha sob controle os meios de comunicação e vigiava a produção artística. A intenção, evidentemente, era evitar manifestações de oposição ao fascismo e à ditadura brasileira. Ainda que tenham eludido o debate popular, essas iniciativas não foram suficientes para calar os brasileiros solidários à causa republicana. Quando se divulgou a notícia do assassinato de Federico García Lorca pelos fascistas, acendeu-se no Brasil a discussão sobre a Espanha, o fascismo e as causas da Guerra Civil. A morte de Lorca representava uma afronta à liberdade individual e à democracia e não era possível silenciar sobre ela.

Desconformes com a apatia do governo brasileiro e da imprensa com relação à situação política da Espanha e do mundo, escritores e intelectuais começaram a publicar em revistas literárias poemas de Lorca e artigos sobre sua vida e obra. Por intermédio de uma dessas revistas, Carlos Drummond de Andrade teve notícia do poeta granadino e deixou sua impressão sobre o acontecimento no artigo "Morte de Federico Garcia Lorca", publicado no *Boletim Ariel* (Rio de Janeiro), de novembro de 1937: "A *Revista Acadêmica* deu-nos (...) dois poemas de Federico García Lorca e a notícia de sua vida, porque García Lorca, desconhecido do nosso público, só chegou até nós por essa informação rápida do assassinato do poeta pelos fascistas de Granada" (*apud* MONTEMEZZO, 2009, p.274).

A partir de então, a poesia e a dramaturgia de Lorca passaram a integrar a vida cultural do país. Em 1944, a companhia teatral Dulcina e Odilon estreou *Bodas de Sangue* na cidade do Rio de Janeiro. A tradução ao português ficou a cargo da poeta Cecília Meireles, que também traduziu *Yerma*, peça que esteve em cartaz em São Paulo, em 1962, no Teatro Brasileiro de Comédia. *Dona Rosita* foi encenada pela primeira vez em 1953, em Belo Horizonte, no Teatro Francisco Nunes; e, em 1956, o elenco do paulistano Teatro Maria Della Costa

representou *A casa de Bernarda Alba*. A princípio, a poesia de Lorca era lida em espanhol e em traduções soltas, até que seus livros de poemas começaram a ser publicados em português: *Romanceiro gitano*, tradução de Afonso Félix de Sousa, saiu em 1957 e *Obra poética completa*, tradução de William Agel de Melo, de 1987, reuniu em português todos os livros de poemas de Lorca. Atualmente existe uma edição bilíngue desse título. O êxito do poeta e dramaturgo granadino no Brasil se deve à qualidade de sua poesia e de seu teatro, mas não há como negar que as circunstâncias trágicas de sua morte contribuíram para o interesse e a divulgação de sua arte. A imagem e a poesia de Lorca contrastavam com as atrocidades da guerra e o poeta andaluz se converteu em símbolo do antifascismo. Mas, até que ponto o destino trágico de um poeta pode contribuir para a permanência de sua obra? Se perguntava o crítico literário Sérgio Milliet, em agosto de 1945, num artigo sobre a poética de Federico García Lorca:

O assassinio estúpido e cruel do poeta no momento político em que ocorreu não será a causa de chegarmos agora transbordantes de boa vontade a seus versos? Se não tivesse havido o incidente e se naquele momento o mundo não estivesse dividido numa luta dolorosa entre a reação desalmada e o idealismo impotente, creio que Garcia Lorca seria hoje um poeta menor, um nome citado nas antologias mas de pequena projeção universal. Sua poesia não é sem encanto, por vezes alcança mesmo um acento de profunda humanidade e é certo que ele se realiza principalmente como autor teatral. "Bodas de sangue" é uma das peças mais apaixonadas e intensas de nosso tempo e creio que se Garcia Lorca tivesse vivido mais sua obra conquistaria a imortalidade. O que ele não pode conseguir em vida, seus algozes lhe deram. (MILLIET, 1981, p.132)

Talvez o juízo de Sérgio Milliet tenha sido demasiado severo, uma vez que Lorca se mantém como um dos autores estrangeiros de maior popularidade no Brasil. Com frequência se reeditam seus livros de poesia (em português ou em edições bilíngues) e praticamente todos os anos se representam suas obras dramáticas nas principais cidades do país.

Essas reflexões sobre a recepção de Lorca no Brasil são importantes se consideramos as décadas de silêncio sobre a obra de Valle-Inclán. Chama a atenção especialmente o silêncio de Oswald de Andrade. Oswald, um dos mentores da Semana de Arte Moderna, além de jornalista e crítico literário, foi dramaturgo e vislumbrou, como Valle-Inclán na Espanha, renovar o teatro brasileiro. Compôs três das obras mais inovadoras do teatro nacional, *O homem e o cavalo* (1934), *O rei da vela* (1937) e *A morta* (1937) – as quais tardaram mais de trinta anos em estrear devido ao descompasso que havia entre a proposta cênica e as limitações do teatro e do público –, como crítico, fundou revistas e colaborou nos principais periódicos do país. Nos seus artigos expôs ideias sobre estética e política e debateu os grandes temas e problemas literários, artísticos e ideológicos de seu tempo. No artigo "Do teatro, que é bom...", do livro *Ponta de lança*, que reúne parte dos textos publicados em 1943, Oswald de Andrade passeia por diferentes autores e tendências cênicas da Europa e Estados Unidos com o propósito de chegar a uma caracterização do

teatro moderno. Da cena grega antiga a Shakespeare e Calderón de la Barca, passando por Ibsen, Strindberg, Jarry, Pirandello, Meyerhold, Oswald busca identificar elementos de modernidade teatral. Quando se refere ao teatro espanhol da época ironiza: "Como teria sido agora na Espanha se acontecesse o contrário do que aconteceu: – para a mediocridade de Jacinto Benavente o Prêmio Nobel e para Federico García Lorca o pelotão da madrugada." (ANDRADE, 1971, p.91) Ou seja, sobre Ramón del Valle-Inclán, num texto que trata da renovação teatral e que não se abstém de mencionar autores espanhóis, somente um eloquente silêncio.

Tampouco Décio de Almeida Prado, um dos mais respeitados críticos do teatro no Brasil, se refere a Valle-Inclán em "Evolução da literatura dramática", capítulo do sexto volume de *A literatura no Brasil*, em que trata dos primórdios do teatro moderno no país. Segundo Almeida Prado, a renovação teatral brasileira começa na década de quarenta impulsada, por um lado, pelo crescimento econômico e cultural do país e, por outro, porque devido à Segunda Guerra Mundial uma dúzia de jovens diretores de teatro europeus imigraram para o Brasil. Entre eles, o polonês Zbigniew Ziembinski, que revelou aos brasileiros – além da representação verdadeiramente naturalista – o simbolismo e o expressionismo; os cenários sintéticos não realistas; a importância da música e da luz; a marcação cênica inspirada na dança e na mímica; a estilização de gestos e movimentos; o teatro teatral à maneira russa ou alemã. Ziembinski revelou ao teatro brasileiro, sobretudo, a importância do diretor e da unidade do espetáculo, que deve apresentar, numa única visão artística, texto, cenários, atores. (PRADO, 1986, p.33)

Com a contribuição de pessoas como Ziembinski, em poucos anos a renovação teatral se anunciou não apenas na direção de atores e nas modernas e originais técnicas cenográficas, mas também no repertório. Em São Paulo, Rio de Janeiro e Recife se representaram nas décadas de quarenta, cinquenta e sessenta obras fundamentais de autores brasileiros e estrangeiros, clássicos e contemporâneos. Citemos algumas entre as muitas montagens: *Vestido de noiva* (1947), de Nelson Rodrigues; *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes; *O auto da Compadecida* (1959), de Ariano Suassuna; *Seis personagens à procura de um autor* (1947), de Luigi Pirandello; *Ubu rei* (1958), de Alfred Jarry; *A alma boa de Setsuã* (1958), de Bertold Brecht; *As cadeiras* (1960), de Eugène Ionesco; *Tio Vânia* (1962), de Anton Tchekhov; *Esperando Godot* (1969), de Samuel Becket; além de clássicos de Shakespeare, Molière e Gil Vicente entre outros (MAGALDI e VARGAS, 2001). Do teatro espanhol, nessa época, salvo a dramaturgia de Federico García Lorca, encontramos referências em São Paulo à encenação, em 1941, de uma peça de Carlos Arniches, *O cura da aldeia*, pelo Grupo de Teatro Experimental-GTE (MAGALDI e VARGAS, 2001, p.181); de *Os interesses criados*, de Jacinto Benavente, em 1957, no Teatro Brasileiro de Comédia-TBC; de *A devoção à Cruz*, de Pedro Calderón de la Barca, em 1959, realizada pela Escola de Arte Dramática-EAD; além de *O entremez do juiz dos divórcios*, peça curta de Miguel de Cervantes, no Teatro Cacilda Becker, em 1964; *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega, em 1962, no Teatro de Arena; *As fúrias*, de Rafael Alberti, em 1966, no Teatro Ruth Escobar; e *Cemitério de automóveis*, de Fernando Arrabal, em 1968, no Teatro 13 de Maio. (SILVA, 1989, p.260)

A década de setenta esteve marcada pela ditadura militar e o recrudescimento da censura no Brasil. Teatros fecharam as portas em São Paulo e Rio de Janeiro, diretores, autores e atores se exilaram e importantes companhias de teatro, as mais dinâmicas e inovadoras, como o Teatro de Arena e o TBC, se desfizeram; já não havia lugar para as pesquisas formais e os propósitos ideológicos da década de 60. A arte cênica brasileira começou, pouco a pouco, a impregnar-se de um forte sentido comercial. Sem companhias estáveis, cada espetáculo se concebia como uma unidade isolada, resultado da reunião provisória de um grupo de pessoas – empresário, autor, atores, diretor, cenógrafo, etc. – cujo compromisso terminava ao final da temporada; essa nova organização do espetáculo não permitia elaborações estéticas ou projetos a longo prazo. (SILVA, 1989, p. 240 e PRADO, 1986, p.126). Durante os anos de ditadura, destaca-se, justamente por escapar dessa situação desfavorável, o labor da Escola de Arte Dramática de São Paulo, a EAD.

Fundada, em 1948, por Alfredo Mesquita, a EAD passou a integrar, em 1969, o Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo e ainda hoje é referência na formação de atores, diretores, críticos e técnicos de teatro. Para atingir seu propósito de formar profissionais de teatro de alto nível cultural e excelência técnica, a EAD investiu tanto na capacitação dos alunos, quanto no repertório, que inclui clássicos da antiguidade e da dramaturgia universal e autores contemporâneos. Desse vasto repertório e da integração de todas as áreas pedagógicas constitutivas da estrutura curricular resultam as montagens teatrais abertas ao público que anualmente apresenta a EAD, dirigidas por profissionais de reconhecido mérito no panorama teatral brasileiro. Nesse contexto, estrearam na EAD: *Divinas palavras*, em 1980; *Farsa infantil da cabeça do dragão - para educação de príncipes*, em 1990; e *Luzes da boêmia*, em 1996, espetáculos que, finalmente, introduziam o teatro de Ramón del Valle-Inclán no Brasil.



A *mise-en-scène* de *Divinas palavras*, da EAD, esteve a cargo de IacovHillel, grande admirador de Ramón del Valle-Inclán. Em sua montagem, Hillel procurou imprimir à representação o clima do texto; para alcançar seu propósito, ambientou as ações em aldeias rurais, confeccionou figurino de época, procurou uma expressão corporal e vocal estilizada e explorou os recursos de iluminação. Ademais, contou com a boa tradução para o português da dramaturga Renata Pallottini e atuações convincentes como a da atriz Lília Cabral (na época, ainda uma estudante de interpretação). Para o crítico teatral Jefferson del Rios, em artigo para o jornal *Folha de São Paulo*, "o mais belo espetáculo de 1980, chama-se *Divinas Palavras*":

IacovHillel, lidando com mais de 30 personagens construiu uma encenação com detalhes impecáveis: beleza visual e vigoroso clima de representação. Plasticamente, *Divinas Palavras*, consegue ser, realmente, Bosch e Goya ao vivo, graças à iluminação perfeita na exploração de cores, sombras e efeitos de claro/escuro com luz branca. (RIOS, 1980, p.27)

Em 1986, IacovHillel preparou uma nova montagem de *Divinas palavras*, no teatro FAAP, em São Paulo, para celebrar os cinquenta anos da morte de Valle-Inclán. Em relação à encenação anterior, Hillel renovou praticamente todo o elenco³, destacando-se a atuação de Laura Cardoso no papel de Marica do Reino. A atriz Imara Reis, que interpretou a personagem Mari Gaila, recorda os bastidores da peça na *Coleção Aplausos*:

Iacov, grande entusiasta da obra de Valle-Inclán, imprimiu grande vigor ao trabalho. Contava com um elenco dedicado e apaixonado. (...)O Jacó, como a gente chamava o Iacov, tem um sentido musical do trabalho, dos

movimentos e intensidades da peça. Assim como o Guilherme [de Almeida Prado] no cinema, o Jacó domina em teatro a engenharia do espetáculo, e também as diferentes medidas de cada movimento. (BECHARA, 2010, p.325)

O entusiasmo por Valle-Inclán levou IacovHillel adirigir uma segunda temporada de *Divinas palavras* no Teatro Municipal de Santo André em 1989 e a participar da montagem de *Farsainfantil da cabeça do dragão (para educação de príncipes)*, dessa vez como iluminador. A peça, *Farsainfantil*, com direção e tradução para o português de Cláudio Lucchesi, foi representada na EAD, em 1990 e obteve importantes prêmios: o APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte – de melhor atriz revelação para Bárbara de la Fuente e os APETESP – Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo – de melhor ator secundário (Fausto César Franco), iluminação (IacovHillel) e cenografia (Umberto da Silva).

Também na EAD estreou *Luzes da boemia: esperpento*. William Pereira foi o responsável pela direção, cenografia, figurino e trilha sonora da montagem exibida em 1996. Há anos o diretor nutria o propósito de montar no Brasil a peça que havia descoberto em Londres e lido pela primeira vez em inglês. A oportunidade surgiu no ano em que se cumpriam sessenta anos da morte do dramaturgo espanhol; ao receber o convite para dirigir uma das *mises-en-scène* da EAD, Pereira não teve dúvidas, traduziu o texto de Valle-Inclán para o português e o sugeriu ao elenco da peça. Dois anos depois, em 1998, o diretor voltou a encenar a obra, em circuito comercial, nos teatros João Caetano e Artur Azevedo, em São Paulo. Tanto na produção da EAD como na posterior, William Pereira, sem evitar o tom lírico, procurou ambientar personagens e situações numa Madri absurda e grotesca e não cair, segundo ele, na "armadilha de trazer o universo brasileiro para a obra de Valle-Inclán. Seria banal. Ela já fala por si, é arquetípica." E acrescenta em seguida: "A peça contém uma revolução social, uma turbulência que a aproxima do Brasil." (*apud* SALLUM, 1997, p.2)

Se em São Paulo a EAD favoreceu a dramaturgia de Ramón del Valle-Inclán, em outros estados brasileiros se observam iniciativas isoladas de diretores de teatro empenhados em fazer conhecido o nome do autor no país. Assim, quando em 1993 o município do Rio de Janeiro passou a controlar o Teatro Carlos Gomes, dois eram os propósitos básicos: por um lado, oferecer à população uma programação cultural marcada pela diversidade e pela qualidade e, por outro, funcionar como um laboratório de artes cênicas em que artistas pudessem experimentar e inovar a linguagem teatral. Com esse espírito contratou-se o diretor Moacyr Góes para conduzir as atividades do teatro a partir de 1997. Meses depois de assumir o posto, Góes anunciava a estreia de *Divinas palavras*, obra que havia lido anos antes e que lhe havia interessado pelas possibilidades estéticas e pela crítica social que contém. Para destacar essas características em sua montagem, Moacyr Góes procurou enfatizar a expressão plástica das personagens, seres sórdidos e grotescos inspirados em figuras de Goya, e ressaltar o ambiente miserável da ação, sugerido pelos cenários e figurino em tons de negro e marrom. Ao optar por esses recursos entregou ao público a decisão sobre o lugar e o tempo da ação. Góes, no

entanto, realizou importantes modificações na estrutura da peça, entre elas, a incorporação das didascálias à fala de uma personagem, o Cego de Gondar, que se converteu numa espécie de narrador. O espetáculo não passou inadvertido, foi bem acolhido por parte da crítica e chegou a receber o Prêmio Mambembe pela cenografia de José Dias. Contudo, em artigo para o jornal *O Globo*, Bárbara Heliodora não se absteve de comentar a *mise-en-scène* de *Divinas palavras* e afirmar a dificuldade que significa a representação de um texto de Valle-Inclán – segundo ela, pouco teatral – e sua falta de interesse para o público brasileiro – devido aos aspectos culturais especificamente espanhóis. Para a crítica, faltou unidade ao espetáculo tanto no que se refere à interpretação dos atores, como às mudanças de cena e opções dramatúrgicas de Moacyr Góes, a primeira delas, o próprio texto:

Não há o que salvar, mas é preciso dizer que a escolha de *Divinas palavras*, de Valle-Inclán, já determinou em si a impossibilidade de se fazer um espetáculo que pudesse chegar a um público brasileiro de 1997, por melhores que fossem as intenções dos realizadores. (HELIODORA, 1997, p.1).

Também no Rio de Janeiro, em 2000, esteve em cartaz *Luzes da boemia*, em montagem de Aderbal Freire Filho. A peça estreou, primeiro, em Fortaleza no Teatro José de Alencar, depois, foi levada para o Teatro Ziemienski, no Rio. Não era a primeira vez que Aderbal Freire encarava esse texto de Valle-Inclán. No ano anterior o diretor o havia montado em Montevideo a pedido do grupo uruguaio El Galpón, que havia escolhido *Luzes de bohemia* para celebrar seu cinquentenário. Tanto lhe agradou a experiência que, de volta ao Brasil, Freire traduziu o texto para o português, reuniu elenco e começou os ensaios. Na temporada do Rio de Janeiro o diretor também atuou como Max Estrella. Optou pela cenografia simples – criação de Oswaldo Reine – pelo figurino sóbrio e adequado – elaborado por Corlún Aharonian – e procurou desenvolver uma atuação não realista mediante a deformação, o exagero e a caricatura. Contudo, a incorporação das didascálias à fala das personagens resultou num texto carregado pela quantidade de referências, citações e desnecessárias explicações sobre cenas e cenários. Ainda que elaborada e bem cuidada, a montagem não agradou, por exemplo, a crítica de teatro Bárbara Heliodora, que depois de asseverar a falta de qualidade e interesse da peça de Valle-Inclán para o público⁴, fez o seguinte comentário sobre o espetáculo em artigo publicado no jornal *O Globo*:

O texto supostamente fala do último dia da vida do poeta cego Max Estrella (Aderbal), acompanhado por seu fiel escudeiro (ou, como diz Estrella, seu cachorro) D. Latino de Hispalis (Ricardo Blat); o que fica feito, na realidade, é uma série de quadros independentes que, a não ser o do encontro com o ministro, praticamente nada têm a ver com a vida do poeta, criando apenas pequenas crônicas irrelevantes que tampouco trazem enriquecimento ou esclarecimento para o espectador. (...) A linha da atuação é a de um exagero que, naturalmente, foi concebido como correspondendo às deformações do "esperpento", mas que só em alguns

momentos se afirmam como postura crítica válida, e com frequência caem em caricaturas gratuitas e constrangedoras. (...) Os enganos, obviamente, foram cuidadosamente ensaiados, e o todo se apresenta destituído de interesse sem dúvida obediente e disciplinado ante a postura da direção. (HELIODORA, 2000, p.6)

Saindo do eixo Rio-São Paulo, Nehle Frank, uma jovem diretora de teatro alemã, residente na cidade de Salvador, surpreendeu, em 1998, o público e a crítica do Festival de Teatro de Curitiba com sua montagem de *Divinas palavras*. "*Divinas palavras: é perfeita demais*", sugeria meio desconfiado Nelson de Sá (1998, p.2) em artigo para o jornal *Folha de São Paulo*; "*Divinas palavras: espetáculo memorável e revelador*", reconhecia Bárbara Heliodora (1998a, p.2) em *O Globo*. Após o Festival, *Divinas palavras* viajou em turnê pelo país e o espetáculo se converteu num êxito teatral.

Nehle Franke teve a ideia de montar a peça quando foi morar em Salvador. Pareceu-lhe que seria possível ambientar *Divinas palavras* nas pequenas vilas do semiárido baiano e, assim, aproximar a obra do público. Pediu ao marido, o brasileiro Carlos Roberto Franke, que traduzisse o texto para o português, e extraiu dele apenas algumas situações que lhe pareceram distantes da realidade nordestina, mais precisamente, da realidade do sertão. Mas isso não foi suficiente, necessitava de uma linguagem tão expressiva quanto a original, que representasse o modo de ser daquelas personagens "esperpênticas" e "nordestinas" (não mais galegas). Para esse trabalho com a linguagem, procurou o auxílio dos músicos, trovadores baianos, Xangai e Elomar, que puseram na boca das personagens de *Divinas palavras* o sotaque, os vocábulos e as expressões próprias da gente do sertão, ou, segundo Elomar – no programa do espetáculo –, "a inteireza do original castelhano vertido para os falares subdialetais de nosso povo". Xangai também compôs as músicas do espetáculo, executadas no palco por um sanfoneiro. Nehle Franke, ademais, viajou com o elenco para o interior da Bahia para encontrar os melhores gestos e movimentos para as personagens. Antes de dar-se a conhecer ao país, a peça fez sua estreia e temporada no Teatro Gregório de Mattos, na cidade de Salvador, em 1997. O crítico Nelson de Sá destacou o desempenho dos atores, que "impressionam pelo rigor da interpretação, não apenas na modelação física, nos gestos, mas no que permitem vazarem de sensualidade." (SÁ, 1998, p.2) Os bonecos articulados de Olga Gomez completavam o elenco, assim como o "carrim" (um cocho de tronco escavado), que servia para transportar o "alejadim", Laureano, motivo de disputa entre as cunhadas. Nehle Franke e Ayron Heráclito conceberam os cenários – um mundo miserável, seco e triste – ao redor dos quais passeava o público sentado numa arquibancada giratória.

Ao ambientar *Divinas palavras* no sertão, a diretora conseguiu aproximar a obra do espectador brasileiro sem realizar adaptações que modificassem a essência do original. Até mesmo os críticos mais exigentes como Bárbara Heliodora, para quem o texto do dramaturgo representava uma impossibilidade cênica, se dobraram à montagem de Nehle Franke: "Quando Ramón del Valle-Inclán escreveu *Divinas palavras*, era da miséria da Espanha que ele falava, e raras vezes tem sido feita de modo tão irretocável a transposição de um texto de uma cultura para outra." (HELIODORA, 1998b, p.3) Em outro artigo, Bárbara

Heliodora havia destacado o caráter acrítico da *mise-en-scène* como um de seus méritos:

Sem dúvida o maior mérito de *Divinas palavras* é a colocação acrítica da encenação: o universo apresentado é tão terrível que qualquer tentativa de um ponto de vista crítico, qualquer tentativa de aproveitamento ideológico, seria redundante e até mesmo contraproducente. Embora para compor sua fábula a diretora tenha levado todos os comportamentos para um certo nível de exagero, a todos os momentos a mensagem recebida pela plateia é a de uma arrasadora verdade da qual o brasileiro urbano e alimentado sempre ignora ou pelo menos finge que ignora. A força do espetáculo vem da noção implacável de que aquele sertão miserável simplesmente "é", e que, com a habilidade de seus cortes e sua adoção do falar do sertão, Nehle fez o teatro cumprir sua missão de nos dizer algo a respeito de nós mesmos por intermédio de uma fascinante forma de arte. (HELIODORA, 1998b, p.2)

Divinas palavras—que conquistou o Prêmio Shell de Teatro em 1999 —,em palavras da articulista de *O Globo* Roberta Oliveira, adquiriu sotaque, cores e texturas nordestinas (1998, p.13) e se converteu, de acordo com Bárbara Heliodora, num ponto alto do teatro brasileiro (1999, p. 2).

Mais recentemente, em 2007, a companhia de teatro Os Satyros — fundada em 1989 por Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez— realizou uma nova e original montagem de *Divinas palavras* na cidade de São Paulo. A história de Os Satyros com Valle-Inclán, entretanto, começou em Portugal, no ano de 1993, quando a companhia aceitou o convite do diretor de teatro espanhol, Blanco Gil, para representar algumas peças curtas do dramaturgo no Teatro Ibérico de Lisboa. Segundo Rodolfo García Vázquez, foi amor à primeira vista. Depois disso, a companhia realizou a montagem de *Divinas palavras*, em 1997, ainda em Lisboa, no Museu da Eletricidade. Procurou-se resgatar uma poética do camponês lusitano, com seus trajes, gestos, comportamentos e expressões. Eduardo Godinho compôs a trilha sonora para o espetáculo que contou com mais de vinte atores. De volta ao Brasil, em 2000, a companhia teatral Os Satyros inaugurou sua sede, Espaço Satyros, no centro de São Paulo, com a estreia de *Retábulo da Avareza, Luxúria e Morte – Pacto de sangue*, espetáculo resultante da combinação de três peças de Ramón del Valle-Inclán até então inéditas no Brasil: *La cabeza del Bautista, Ligazón e La rosa de papel*. Em entrevista por correio eletrônico, Rodolfo García Vázquez, que dirigiu a montagem, comentou o espetáculo:

As peças foram concebidas originalmente por Valle-Inclán para teatro de bonecos e teatro de sombras. Acabamos por misturar várias linguagens e técnicas para criar uma atmosfera envolvente em um espetáculo musical, onde o público se sentava em uma taberna, bebia vinhos e petiscava tapas, ao som de músicas brasileiras dos anos 50 e 60. As personagens masculinas eram interpretadas pelas atrizes e as personagens femininas pelos atores, reforçando um estranhamento bizarro na encenação. Consideramos este um momento muito especial na trajetória da

companhia. Esta peça não foi apenas importante do ponto de vista estético para nós, mas também do ponto de vista histórico, pois marca nossa chegada a São Paulo. O "Retábulo da Avareza, Luxúria e Morte" foi a primeira peça apresentada pelo grupo na nossa chegada à Praça Roosevelt, em dezembro de 2000. Curiosa e coincidentemente, as travestis da Praça se viam refletidas nas personagens femininas interpretadas pelos nossos atores no palco. Foi também um espetáculo indicado a vários prêmios e acabou ganhando nas categorias melhor ator [Ivam Cabral].

O espetáculo foi bastante elogiado pela crítica que, além de comentar o primoroso trabalho de direção e a qualidade dos intérpretes, destacou o uso de diversos recursos cênicos como o teatro de sombras e de marionetes.

Finalmente, em 2007, Os Satyros voltaram a *Divinas palavras* e prepararam uma nova versão da obra. De acordo com Rodolfo García Vázquez, a montagem discutia a situação de precariedade dos artistas de teatro brasileiros, o que ocorria mediante o estabelecimento de relações diretas entre a *mise-en-scène* e a realidade dos moradores da Praça Roosevelt, no centro de São Paulo, onde se encontra o Espaço Satyros. Citando García Vázquez:

A miséria, a mesquinhez, a visão nada otimista da humanidade, todos estes aspectos da obra de Valle-Inclán se encontraram nesta montagem que misturava elementos da robótica e do grotesco, num delírio fantasmagórico.

Para essa encenação de *Divinas palavras*, Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez se encarregaram da adaptação do texto de Valle-Inclán; do original mantiveram as personagens, a disputa das cunhadas pelo órfão e o caso de adultério; modificaram o lugar da ação e acontecimentos. Na adaptação, os personagens miseráveis vivem numa praça, localizada no centro de uma grande cidade. Para sobreviver, se transformam em artistas e precisam enfrentar a oposição dos religiosos moralistas e hipócritas que os consideram amorais. Sem alternativa, para continuar atuando e subsistir, os artistas deixam a praça por algum tempo e viajam pelo mundo. No final, um escândalo provocará o enfrentamento das personagens. A montagem procurou atualizar o espírito de Valle-Inclán, situando-o num contexto brasileiro e urbano e acrescentando à trama uma reflexão sobre a precária realidade do teatro nacional. Esteticamente, buscou-se evitar o realismo por meio de um linguagem cênica contemporânea que mesclasse, de forma inusitada, o humano, o animal e o robótico. A interpretação dos atores pautou-se por gestos e movimentos de animais e, visualmente, o espetáculo procurou resgatar os universos de Bosch e Goya, além de acrescentar elementos de robótica ao cenário e figurino, tudo para criar um universo de "delírio fantasmagórico único". A montagem recebeu o Premio Shell de Teatro 2008 pelo figurino criado por Marcio Vinicius.

Para o crítico teatral Sérgio Sálvia Coelho, essa versão de *Divinas palavras*, que do original espanhol mantém o tom – "um pastiche macabro sobre a miséria humana (...) com personagens grotescas talhadas como marionetes" –, deve ser entendida dentro da trajetória de Os Satyros como uma tomada de

consciência de um momento de crise: a grande personagem seria a própria companhia que se serviu da obra de Valle-Inclán como "base de inspiração para uma observação sobre as condições da criação artística hoje, sobretudo a partir de uma autocrítica do grupo." (COELHO, 2008, p.2)

Considerando-se a importância e a extensão da obra de Valle-Inclán, o que se produziu até o momento no Brasil em termos de traduções e de representações teatrais ainda é muito pouco. Contudo, devido, principalmente, à qualidade das montagens de suas obras, o nome de Ramón del Valle-Inclán passou a figurar no país entre os dos grandes autores de teatro. Evidência disso é o interesse que sua dramaturgia vem despertando em jovens atores e diretores, como comprovam os programas das 62^o e 71^a edições da Mostra de Teatro Macunaíma (tradicional escola de teatro de São Paulo), realizadas em 2000 e 2009, que incluem montagens de *Divinas palabras*; mais recentemente, em 2011, estudantes de artes cênicas representaram *Divinas palabras* na XXI Mostra de Artes Cênicas da Faculdade Paulista de Artes (FPA). Entretanto, se *Divinas palabras* é o texto mais conhecido de Valle-Inclán no país, a maior parte de sua dramaturgia e praticamente toda sua prosa e poesia ainda não chegaram ao conhecimento do público e do leitor brasileiros, que, sem dúvida, aguardam a oportunidade de conhecer em amplitude a real dimensão do autor espanhol.

Procurou-se reunir neste artigo informações sobre a recepção da obra de Ramón de Valle-Inclán no Brasil, considerando-se as traduções e as montagens teatrais que tiveram maior repercussão no país.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BECHARA, Thiago Sogayar. *Imara Reis: van filosofia*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. (Coleção Aplauso/Perfil)

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos (1946-1971)*. Rio de Janeiro: Univer Cidade-TopBooks, 2005.

COELHO, Sérgio Salvia. "Divinas Palavras", um auto-retrato dos Satyros na Praça Roosevelt. *Folha de São Paulo. Ilustrada*. São Paulo, (04/05/2008), p. 2.

FERRAZ, Joyce Rodrigues. "Valle-Inclán en Brasil: una historia que empieza". In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature (Anuario Valle-Inclán)*, v. 35, Universidad de Santiago de Compostela/University of Colorado at Boulder, 2010, p. 245/953-263/971.

GARCIA LORCA, Federico. *Romanceiro Gitano*. (trad. Afonso Félix de Sousa). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

_____. *Obra poética completa* (trad. William Agel de Melo). Brasília: UNB. São Paulo: Martins Fontes, 1989, c1987.

HELIODORA, Bárbara. "Falta de ligação entre culturas provoca engano". *O Globo. Segundo Caderno*. Rio de Janeiro, (14/07/1997), p. 1.

_____. "Divinas palabras. Espetáculo memorável e revelador". *O Globo. Segundo Caderno*. Rio de Janeiro, (23/03/1998a), p. 2.

_____. "Perfeita transposição de uma cultura para outra". *O Globo. Segundo Caderno*. Rio de Janeiro, (17/12/1998b), p. 3.

_____. "Divinas palavras': Diretora alemã NehleFranke transforma texto do espanhol Ramón del Valle-Inclán num ponto alto do teatro brasileiro". *O Globo. Segundo Caderno*. Rio de Janeiro, (25/01/1999), p. 2.

_____. "Luzes da boemia': versão fica distante de público". *O Globo. Segundo Caderno*. Rio de Janeiro, 04/08/2000, p. 6.

MAGALDI, Sábado y Vargas, MariaThereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. 2º ed. São Paulo: Senac, 2001.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. "O Brasil no Contexto da Guerra Civil Espanhola". *Olho da história. Revista de História Contemporânea*. Nº2. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/sumario2.html>

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet III*. São Paulo: Martins/Edusp, 1981.

MONTEMEZZO, Luciana. "O assassinato de García Lorca e suas repercussões no Brasil". *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*. Nº Especial: Guerra Civil Espanhola. Minas Gerais: UFMG (2009, jan-jun), p. 274

OLIVEIRA, Roberta. "Sertões do mundo todo". *O Globo. Segundo Caderno*. Rio de Janeiro, (17/12/1998), p.13.

PRADO, Décio de Almeida. "Evolução da literatura dramática". In Coutinho, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3ª de. Rev. Rio de Janeiro, José Olympio/UFF, 1986. V. 6.

RIOS, Jefferson del. "Divinas palavras de jovens apaixonados". *Folha de S.Paulo. Ilustrada*. São Paulo, (01/08/1980), p. 27.

SÁ, Nelson de. "Divinas Palavras' é perfeita demais." *Folha de São Paulo. Ilustrada*. São Paulo, (25/03/98), p. 2.

SALLUM, Érica. "Valle-Inclán deforma o palco em 'Luzes". *Folha de São Paulo. Ilustrada*. São Paulo, (31/05/1997), p. 2.

SILVA, Armando Sérgio da. *Uma oficina de atores. Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: EDUSP, 1989.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Tirano Banderas. Romance quente*. (trad. Newton Freire). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

_____. *Luces de bohemia. Esperpento./Luzes da boêmia. Esperpento*. (trad. e Introd. Joyce Rodrigues Ferraz). Brasília: Thesaurus, 2001.

_____. *Divinas palavras* (trad. Renata Pallottini). In: Pallottini, Renata. *Teatro Completo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

¹ Versão para o português do artigo originalmente publicado em espanhol sob o título "Valle-Inclán en Brasil: una historia que empieza", em: *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature (Anuario Valle-Inclán)*, v. 35, Universidad de Santiago de Compostela/University of Colorado at Boulder, 2010, p. 245/953-263/971.

² O trabalho de Seymour Menton, "La Novela Experimental y la República Comprehensiva de Hispano-América", citado por Carpeaux, encontra-se no primeiro número do *Anuario Humanitas (I/1, 1960)*, publicação da Universidad Autónoma de Nuevo León, México.

³ Informações sobre elenco, cenografia, figurino de montagens referidas neste artigo encontram-se na página web da *Enciclopédia Itaú Cultural-Teatro*, disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>

⁴ Segundo Bárbara Heliodora em artigo para o jornal *O Globo*: "Luzes da boemia, a peça para a qual o autor usa pela primeira vez seu termo [esperpento], tem sua efetiva falta de qualidade e interesse atestada pelo fato de até na Espanha só ter sido montada no início da década de 70, ou seja, 50 anos depois de ter sido escrita." (2000, p.6)