

# UMA CRÍTICA POLÍTICA E SOCIAL POR MEIO DO MITO DE DON JUAN EM LAS GALAS DEL DIFUNTO

Carlos Giovani Dutra Del Castillo (FURG)<sup>1</sup>

**Resumo:** A peça teatral *Las galas del difunto* (1926), de Ramón del Valle-Inclán trabalha a figura de Don Juan com objetivos políticos e ideológicos, uma vez que tematiza a Guerra de 98. O sedutor de mulheres é usado como arquétipo ou modelo para demonstrar a decadente sociedade espanhola de fins do século XIX e inícios do XX. Esta obra literária é resultado de um engajamento político e social de Valle-Inclán, o qual é integrante da denominada *Generación del 98*, junto a um grupo de escritores preocupados com a crise política e econômica que a Espanha vivenciava naquele dado momento histórico.

**Palavras-chave:** Crítica política e social; Mito de Don Juan; Teatro espanhol.

## Introdução: os pressupostos histórico-literários da Geração de 98 espanhola

A obra dramática *Las galas del difunto* (1926), de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) explora o famoso mito de *Don Juan* no intuito de criticar uma ideologia política e um fato histórico negativo na Espanha de fins do século XIX e inícios do XX: a Guerra de 98. Ao que o famigerado sedutor de mulheres serve como arquétipo ou modelo de retratar a decadência espanhola em tais aspectos. Dessa forma, o autor é partícipe da chamada *Generación del 98*, composta por um grupo de escritores preocupados com a crise política e econômica que a Espanha vivenciava nesse momento. Acerca de tal grupo de escritores, engajados socialmente, Jaime Castañeda Iturbide comenta:

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras e doutorando em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). E-mail: [giovanidelcastillo@gmail.com](mailto:giovanidelcastillo@gmail.com).

*En el año de 1898 tuvo lugar la guerra entre España y los Estados Unidos, que culminó con la derrota de la nación europea y, consecuentemente, la pérdida de Cuba. Precisamente en ese mismo año, se dieron a conocer o reafirmaron su prestigio los integrantes de la generación, quienes, por otra parte, publicaron artículos, en periódicos y revistas, cuyo contenido hacía alusión al desastre ocurrido en tal fecha, misma que se convirtió en un símbolo de doble significación: la liquidación de una España imperial y el nacimiento de una España nueva, proyectada hacia el futuro. Los miembros de la Generación del 98 mantuvieron, al menos al principio, una cierta amistad, no exenta de frecuentes discusiones y altercados, dada la recia personalidad de cada uno de ellos<sup>2</sup>. (ITURBIDE, 2012, p. 81-82)*

Dentre os integrantes mais significativos podem ser citados Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, Enrique de Mesa, Ramiro de Maeztu, Azorín, Antonio Machado, os irmãos Pío e Ricardo Baroja, Ramón Menéndez Pidal e o autor que destacamos neste artigo: Ramón María del Valle-Inclán. Tais escritores e intelectuais compartilhavam muitos ideais e aspectos estéticos. Os principais caracteres que os aproximam, do ponto de vista literário são os seguintes:

*En el caso de la del 98 lo indiscutible es que comparten muchas ideas en común: 1. Distinguieron la España real y la España oficial, falsa y aparente. Su preocupación por la identidad de lo español está en el origen del llamado debate sobre el "ser de España", que continuó aún en las siguientes generaciones. 2. Siendo originarios de diferentes regiones geográficas de España, sienten un gran interés y amor por Castilla; revalorizan su paisaje y sus tradiciones, su lenguaje castizo y espontáneo, sus mitos literarios y tradiciones. 3. Rompen y renuevan los moldes clásicos de los géneros literarios, creando nuevas formas en todos ellos [...] 4. Rechazan la estética del Realismo y su estilo de frase amplia, de elaboración retórica y de carácter detallista, prefiriendo un lenguaje más cercano a la lengua popular, de sintaxis más corta y formato impresionista. 5. Intentaron introducir en España las corrientes filosóficas del irracionalismo europeo, en particular de Nietzsche (Azorín, Maeztu, Baroja, Unamuno), de Schopenhauer (especialmente Baroja), de Kierkegaard (Unamuno) y de Henri Bergson (Machado). 6. Coinciden en el pesimismo, la actitud crítica y rebelde, el individualismo y egocentrismo, en esto último particularmente Unamuno y Valle Inclán<sup>3</sup>. (ITURBIDE, 2012, p. 82-83)*

<sup>2</sup> Tradução de citação: "No ano de 1898 ocorreu a guerra entre a Espanha e os Estados Unidos, que culminou com a derrota da nação europeia e, consecuentemente, com a perda de Cuba. Precisamente nesse mesmo ano, os integrantes da geração anunciaram ou reafirmaram seu prestígio, os quais, por outro lado, publicaram artigos, em jornais e revistas, cujo conteúdo aludiu ao desastre ocorrido naquela data, que se tornou realidade e um símbolo de duplo sentido: a liquidação de uma Espanha imperial e o nascimento de uma nova Espanha, projetada para o futuro. Os membros da Geração de 98 mantiveram, pelo menos no início, uma certa amizade, não isenta de discussões e brigas frequentes, dada a forte personalidade de cada um deles".

<sup>3</sup> Tradução da citação: "No caso de 98 é indiscutível que compartilham muitas ideias em comum: 1. Eles distinguiram a Espanha real e oficial, falsa e aparente Espanha. A preocupação com a identidade do espanhol é a fonte de debate sobre o chamado "ser da Espanha", que ainda continuou em gerações posteriores. 2. Sendo de diferentes regiões geográficas da Espanha, eles sentem um grande interesse e

Porquanto percebemos a vasta diversidade da produção literária, a qual transita por todos os gêneros: “*Un rasgo muy especial que distingue a los noventayochistas de otros grupos o movimientos literarios es que cultivaron prácticamente todas las modalidades o géneros de la literatura: novela, cuento, ensayo, crónica, artículo periodístico, teatro y poesía*”<sup>4</sup> [...]” (ITURBIDE, 2012, p.83). Além disso, se consolida como um grupo sem precedentes na história literária espanhola no que diz respeito aos propósitos com uníssonas preocupações ideológicas e estéticas, logicamente ressalvadas as naturais diferenças de personalidade e estilo de cada integrante. Eles costumavam se reunir em bares e cafés de Madri, com o objetivo de promover tertúlias literárias e discussões intelectuais que aglomeravam os artistas boêmios. Não obstante, os principais integrantes da Geração 98 tiveram seu próprio caminho estético, mesmo simpatizando com alguns preceitos das vanguardas literárias europeias<sup>5</sup>. Muitos deles publicavam revistas literárias com focos idealistas sobre o futuro da Espanha em crise:

*Aunque todos los miembros de la generación del 98 asimilaron en diverso grado las influencias modernistas y vanguardistas, estilísticamente cada uno tuvo su propia voz y personalidad [...] se preocuparon, a raíz del desastre de 1898, de encontrar un camino de superación nacional [...] anhelan y proyectan también esta regeneración de la España de su tiempo [...] La revista Juventud, fundada por Azorín y Baroja, fue el órgano de difusión de sus afanes. En noviembre de 1901, publicaron un editorial sobre la regeneración nacional. Un mes más tarde su ideario lo sintetizaron en un Manifiesto firmado por José Martín Ruiz (Azorín), Pío Baroja y Ramiro de Maeztu [...] La regeneración de España fue una preocupación constante en sus vidas pero su influencia social la alcanzaron mediante la difusión de sus obras e ideas [...] Ya sea en un tono humorístico o dramático, ya optimista o escéptico, la preocupación sobre el futuro de su país es algo que no abandonan como creadores ni como ciudadanos*<sup>6</sup>. (CÁRDENAS, 2018, p. 590-591)

amor por Castela; revalorizam suas paisagens e suas tradições, sua linguagem autêntica e espontânea, seus mitos literários e tradições. 3. Eles quebram e renovam os moldes clássicos de gêneros literários, criando novas formas em todos [...] 4. Eles rejeitam a estética do realismo e seu estilo de frase ampla, de elaboração retórica e de caráter detalhista, preferindo uma linguagem mais próxima à linguagem popular, de sintaxe mais curta e formato impressionista. 5. Tentaram introduzir na Espanha as correntes filosóficas do irracionalismo europeu, particularmente de Nietzsche (Azorín, Maeztu, Baroja, Unamuno), de Schopenhauer (especialmente Baroja), de Kierkegaard (Unamuno) e de Henri Bergson (Machado). 6. Eles coincidem no pessimismo, a atitude crítica e rebelde, o individualismo e egocentrismo, neste último particularmente Unamuno e Valle Inclán”.

<sup>4</sup> Tradução de citação: “Uma característica muito especial que distingue os integrantes de 98 de outros grupos ou movimentos literários é que eles cultivaram praticamente todas as modalidades ou gêneros da literatura: romance, conto, ensaio, crônica, artigo de jornal, teatro e poesia”.

<sup>5</sup> As vanguardas europeias representam um conjunto de movimentos artísticos e culturais que ocorreram em diversos locais da Europa a partir do início do século XX. As vanguardas artísticas europeias que se destacaram foram: Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Futurismo, Expressionismo. Juntos, esses movimentos influenciaram a arte moderna mundial desde pintura, escultura, arquitetura, literatura, cinema, teatro, música.

<sup>6</sup> Tradução de citação: “Embora todos os membros da Geração de 98 assimilaram em diferentes graus influências modernistas e vanguardistas, estilisticamente cada um tinha a sua própria voz e personalidade [...] estavam preocupados, após o desastre de 1898, em encontrar uma forma de

Deste modo, nasciam textos literários engajados socialmente, já que resolveram não atuar diretamente na política, nem aliar-se a movimentos partidários, uma vez que a veia artística preponderou e por isso floresceram muitas obras que tematizavam o momento em diversas faces. Basta ver que esta geração foi contemporânea aos seus conterrâneos modernistas e ambos compartilhavam a mesma atitude de protesto; primordialmente contra os problemas políticos da Espanha, assim como cultivando questões filosóficas (sendo basicamente o teor da visão dos escritores de 98), e na vertente modernista focavam, sobretudo, a uma rebeldia em relação aos aspectos estéticos vigentes na tradição literária, debruçando-se mais nos caracteres formais das obras literárias. Dentro desse contexto, o mito de *Don Juan* se consolidou em um modelo ideal para representar a Espanha tradicional que deveria ser exaltada e homenageada (aos moldes reconfigurados da Geração de 98), ao mesmo tempo, seria trabalhada por meio do estilo modernista e vanguardista. Valle-Inclán reuniu tais quesitos em sua peça teatral *Las galas del difunto*, como um dos escritores que viu no mito uma forma de manifestação pautada pelo teor de protesto e crítica: “[...] *el mito de don Juan es uno de los temas favoritos de los escritores de la generación del 98 [...] Valle Inclán [...] experimenta mucho más con la estructura teatral y crea un Don Juan esperpéntico, recurriendo a la farsa y la parodia literarias*” (KARSIAN, 2014, p. 1).

Portanto, o contexto cultural da Espanha fervilhava e os questionamentos se refletiam na literatura mediante técnicas modernistas com a finalidade de inverter as lógicas instituídas no cânone literário tradicional. Por exemplo, inversões de sentido promovidas pela paródia (entendida como uma releitura cômica de alguma composição literária, em uma técnica artística que ridiculariza um determinado tema) e a intertextualidade (criação de um texto a partir de outro pré-existente), são muito trabalhadas pelos autores, como Valle-Inclán. Vejamos a seguir como que alguns desses aspectos são pensados e utilizados no que tange ao contexto do *donjuanismo* no século XX.

### **A reatualização literária do mito de *Don Juan* no século XX e em *Las galas del difunto*, de Valle-Inclán**

A partir do ambiente em crise da Espanha de fins do século XIX e por meio das vanguardas e do modernismo, os autores começaram a conjecturar sobre a própria literatura no sentido de autorreflexão acerca da história literária, com vistas a

---

superação nacional [...] desejam e projetam também esta regeneração da Espanha do seu tempo [...] A revista *Juventude*, fundada por Azorín e Baroja foi o disseminador de seus anseios. Em novembro de 1901, eles publicaram um editorial sobre a regeneração nacional. Um mês depois, sua ideologia se sintetizou em um manifesto assinado por José Martín Ruiz (Azorín), Pio Baroja e Ramiro de Maeztu [...] A regeneração da Espanha foi uma preocupação constante em suas vidas, mas suas influências sociais alcançaram mediante a difusão de suas obras e ideias [...] Seja em um tom humorístico ou dramático, seja com aspectos otimistas ou céticos, a preocupação sobre o futuro do seu país é algo que não abandonam como criadores nem como cidadãos”.

<sup>7</sup> Tradução de citação: “o mito de *Don Juan* é um dos temas favoritos dos escritores da Geração de 98 [...] Valle Inclán [...] experimenta muito mais com a estrutura teatral e cria um *Don Juan* esperpéntico, recorrendo à farsa e às parodias literárias”.

subverter os códigos estabelecidos ou metamorfoseá-los em meio a essa ânsia de mudanças estéticas que inspirassem aos novos tempos. Assim, a paródia se manifesta na metaliteratura, como mecanismo de debruçar-se sob os aspectos relacionados aos gêneros literários e à conformação dos mesmos em face dos acontecimentos sociais e políticos que inspiravam um pessimismo questionador nos artistas da época:

*De obligado cumplimiento resulta hablar de la parodia en este tiempo comprendido entre finales del XIX y principios del XX [...] en la necesidad de considerar este género/subgénero no ya como literatura menor o “subliteratura” sino más bien literatura a partir de la propia literatura, es decir, literatura sobre la literatura, “metaliteratura”<sup>8</sup>. (LÓPEZ, 2012, p. 20)*

A julgar pelo fato de que o próprio mito de *Don Juan* serviu ao propósito de modelo de reflexão literária, pois cresceu e se proliferou de forma paródica no início do século XX, tendo como base o cânone das obras literárias anteriores, cujo panorama foi favorável para a recriação do paradigma mítico em muitos autores espanhóis:

*Como prueba de la abultada producción, basten una serie de títulos enraizados con la temática donjuanesca, siendo el periodo comprendido entre 1905 y 1910 el de mayor relevancia por asistirse al lanzamiento de las parodias donjuanescas más significativas: Tenorio en berlina, “bufonada lírica en un acto y en verso” (1905) de Antonio Segura, Joaquín Roig y Salvador Escalera; Tenorio modernista, “remembrucia hipocrénica enoemática y jocunda en una película y tres lapsos, ingénita del subintelectualente” (1906) de Pablo Parellada; La xicota del Tenorio, “juguete cómico” (1907) de Ferrer Galobert; Tenorio feminista, “parodia lírica mujeriega en un acto dividido en tres cuadros, original hasta cierto punto” (1907) de Antonio Paso, Carlos Servet, Ildefonso Valdivia y Vicente Lleó; El sueño de Doña Inés, “parodia del drama Don Juan Tenorio en un acto y cinco cuadros, en verso” (1909) de Julio Mosé y Luis Criado y Mendoza; El trust de los Tenorios, “humorada cómico-lírica en un acto dividido en ocho cuadros, en prosa, original” (1910) de Carlos Arniches, Enrique García Álvarez y José Serrano<sup>9</sup> [...] (LÓPEZ, 2012, p. 21-22)*

<sup>8</sup> Tradução de citação: “De cumprimento obrigatório resulta falar da paródia neste tempo entre o final do século XIX e início do XX [...] na necessidade de considerar este gênero/subgênero não mais como literatura menor ou ‘subliteratura’, mas sim uma literatura a partir da própria literatura, isto é, literatura sobre literatura, ‘meta-literatura’”.

<sup>9</sup> Tradução de citação: “Como evidência da produção volumosa, basta uma série de títulos enraizados no tema donjuanesco, sendo o período entre 1905 e 1910, o mais importante para ajudar no lançamento das paródias donjuanescas mais significativas: Tenorio en berlina, “bufonada lírica en un acto y en verso” (1905) de Antonio Segura, Joaquín Roig y Salvador Escalera; Tenorio modernista, “remembrucia hipocrénica enoemática y jocunda en una película y tres lapsos, ingénita del subintelectualente” (1906) de Pablo Parellada; La xicota del Tenorio, “juguete cómico” (1907) de Ferrer Galobert; Tenorio feminista, “parodia lírica mujeriega en un acto dividido en tres cuadros, original hasta cierto punto” (1907) de Antonio Paso, Carlos Servet, Ildefonso Valdivia y Vicente Lleó; El sueño de Doña Inés, “parodia del drama Don Juan Tenorio en un acto y cinco cuadros, en verso” (1909) de Julio Mosé y Luis Criado y Mendoza; El trust de los Tenorios, “humorada cómico-lírica en un acto dividido en ocho cuadros, en prosa, original” (1910) de Carlos Arniches, Enrique García Álvarez y José Serrano [...]”.

Sobretudo a obra dramática *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla, formou parte do modelo a ser parodiado pela imensa maioria dos autores desse período: “*La herencia paródica de extraordinaria capacidad generativa que dejó el Don Juan Tenorio de Zorrilla a varias decenas de obras derivadas es un aspecto poco estudiado [...] de gran interés [...]*”<sup>10</sup> (KANG, 2016, p.15). O drama romântico de Zorrilla ainda era muito representado e cultuado na Espanha da transição do século XIX e XX, bem como pela notável qualidade estética, tornando-a a preferida de ser recriada. Haja vista que a paródia não só subverte uma obra como também a homenageia de certa forma, tendo em conta a grande repercussão da versão de Zorrilla nos teatros espanhóis, na época de celebração do dia de finados: “[...] *el cierre de una parodia presenta siempre un recuerdo halagador para con el autor parodiado, acompañado de una petición de aplauso final. Que sea éste para Zorrilla y todos sus parodiadores [...]*”<sup>11</sup> (KANG, 2016, p. 21). Ao que Kang conceitua a paródia como um palimpsesto, ou seja, possui a intertextualidade com um texto original, ressignificando-o geralmente de forma cômica ou irônica, sem deixar de reverenciar a fonte primordial em si, uma vez que o foco do riso é a de criticar o momento atual de uma dada sociedade:

*La parodia es un palimpsesto (un texto escrito sobre otro borrado en el que se ven todavía los rasgos del viejo bajo el nuevo). La parodia dramática, que experimenta un auge importante en el último tercio del s. XIX y principios del XX,... una retórica. Toda parodia nace inspirada en un reciente y gran éxito teatral. Ya no es reírse del modelo, sino con el modelo. Su predecesor es el género bufo, verdadera escuela de aprendizaje para el género paródico, pues ambos procuran la degradación burlesca, la puesta en solfa de los cánones ortodoxamente establecidos [...] suponen una vía de expresión de ideas, la posibilidad de verter libremente una ideología avanzada, en una sociedad anclada a ultranza en el conservadurismo [...] En la parodia hay una clara tendencia a simplificar ligeramente el argumento original, prescindiendo de la historia de algunos personajes más secundarios. Casi siempre se reducen a un único acto destinado a representarse en un máximo de una hora. La parodia empieza en el propio título, que debe transparentar ya la imitación y la degeneración, evocando de inmediato el recuerdo del modelo. El título procurará tener el mismo o muy semejante número de palabras*<sup>12</sup>. (KANG, 2016, p. 23-24)

<sup>10</sup> Tradução de citação: “A herança paródica de extraordinária capacidade que legou o Don Juan Tenorio, de Zorrilla, a várias dezenas de obras derivadas é um aspecto pouco estudado [...] de grande interesse [...]”.

<sup>11</sup> Tradução de citação: “[...] o fechamento de uma paródia apresenta sempre uma lembrança que homenageia ao autor parodiado, acompanhado de uma solicitação de aplauso final. Que seja este para Zorrilla e todos os seus parodiadores [...]”.

<sup>12</sup> A paródia é um palimpsesto (um texto escrito sobre outro apagado no qual se observam ainda os caracteres do velho sob o novo) A paródia dramática, que experimenta um auge importante no último terço do s. XIX e princípios do XX,... uma retórica. Toda paródia nasce inspirada em um recente e grande êxito teatral. Já não é rir-se do modelo, senão com o modelo. Seu predecesor é o gênero bufão, verdadeira escola de aprendizagem para o gênero paródico, pois ambos procuram a degradação burlesca, o questionamento dos cânones ortodoxamente estabelecidos [...] supõem uma via de expressão de ideias, a possibilidade de verter livremente uma ideologia avançada, em uma sociedade ancorada no conservadorismo [...] Na paródia há uma clara tendência a simplificar ligeiramente o argumento original, abrindo mão da história de alguns personagens mais secundários. Quase sempre

Por isso é que a paródia é uma via de mão dupla: “Tomando como referente un texto [...] la parodia se asegura el éxito -llegar a ser parodia en el lector- y contribuye a hacer de su pre-texto, un clásico al tiempo que lo denigra con su risa<sup>13</sup>” (KANG, 2016, p.25). Em suma, diagnostica uma obra literária com recepção exitosa e parte dela, e da tradição que suscita, para reorientar os rumos estéticos (típicos da vanguarda de inícios do século XX) e com preceitos bem definidos: “[...] son precisos tres elementos: primero, personalidad inconfundible y acusada del modelo; segundo, desfiguración extrema que deja, con todo, intacto y cognoscible al sujeto caricaturizado; tercero, que tal condición se encuentre [...] potenciada”<sup>14</sup> (KANG, 2016, p.25-26). Tais traços, comuns na paródia, são observados de imediato no estilo literário de Valle-Inclán. Bem como a “personalidade inconfundível”, aludida por Kang, que evoca um paradigma anterior, é o protagonista *Don Juan*; a face do burlador ou enganador de mulheres é totalmente descaracterizada dos traços habituais e são exageradas em *Las galas del difunto* (1926), de Valle-Inclán:

[...] um *Don Juan* «esperpéntico», isto é, uma representação cruel, paródica e, logo, antimítica, que se acha presente no drama em três atos *Las galas del difunto*, publicado pela primeira vez em 1926 [...] constitui uma subversão paródica da mais popular versão espanhola do mito de *Don Juan*, cuja representação incompleta e grotescamente deformada ocupa a cena terceira da breve peça de Valle-Inclán [...] (MENDES, 2003, p. 287-288)

Por essa razão, houve uma desmitificação de *Don Juan*, durante o século XX e na Geração de 98, mediante as obras literárias, como a de Valle-Inclán, reatualizando o paradigma da sedução masculina, como outrora o protagonista era representado:

*A lo largo del primer tercio del siglo XX, la figura de Don Juan, como representación máxima de la masculinidad española, quedó en entredicho al ser su estampa desacreditada por los discursos literarios, científicos y periodísticos de la época. Sin embargo, pese al proceso de desmitificación del donjuanismo, y por muy paradójico que pudiera resultar, la imagen conductual del Tenorio continuó siendo la idea reguladora que todo hombre español debía seguir, si no deseaba verse privado de su condición masculina. Ignorar este estereotipado modelo identitario suponía perder aquellos caracteres que acreditaban que « un hombre era un hombre », sumamente necesarios en una España huérfana de*

---

se reduzem a um único ato destinado a representar-se em no máximo uma hora. A paródia começa no próprio título, que deve transparecer já a imitação e a degeneração, evocando de imediato a lembrança do modelo. O título buscará ter o mesmo ou muito semelhante número de palavras”.

<sup>13</sup> Tradução de citação: “Tomando como referente um texto [...] a paródia assegura o sucesso -chega a ser paródia no leitor- e contribui a fazer de seu pré-texto, um clássico ao mesmo tempo que o denigre com seu riso.”

<sup>14</sup> Tradução de citação: “[...] são precisos três elementos: primeiro, personalidade inconfundível e acusada do modelo; segundo, desfiguração extrema que deixa, contudo, intacto e verossimilhante ao sujeito caricaturizado; terceiro, que tal condição se encontre [...] potencializada”.

*héroes nacionales que reanimaran ese « espíritu de conquista » maltrecho tras la crisis del 98<sup>15</sup>. (LÓPEZ, 2018, p. 49)*

### **Valle-Inclán e seu livro paródico *Martes de Carnaval*: a estética do esperpento na representação do mito com teor de crítica política e social**

Ramón José Simón Valle y Peña é o verdadeiro nome de Don Ramón María del Valle-Inclán, sendo este um pseudônimo adotado por ele. Nascido em 1866 em Villanueva de Arosa, pequeno povoado galego, ele tem na Galícia a inspiração de toda uma vida literária. Além do fator local, outra fonte de inspiração inequívoca para sua versão do mito donjuanesco parte de um dos seus autores favoritos, quando o encontrou em sua juventude na universidade: “[...] *sintió surgir en sus venas las primeras inspiraciones creadoras y las encontró afines con Zorrilla, quien le había hablado durante una visita a la universidad y a quien recordaría en sus cuentos [...]*”<sup>16</sup> (LIMA, 2018, p.218). Não por mero acaso, em *Las galas del difunto* o cerne da representação do mito de *Don Juan* parte da versão de José Zorrilla, como paródia do famoso *Don Juan Tenorio* romântico, uma vez que houvera uma explosão das versões do mito a partir desta obra de 1844, no início do século XX. Naturalmente Valle-Inclán homenageou uma das suas referências dramáticas:

*[...] en "Las galas del difunto", Valle-Inclán crea una obra realmente innovadora, siguiendo al mismo tiempo de forma más fiel las piezas anteriores dedicadas al mismo tema. Según la opinión de todos los críticos, su obra es una parodia de la de Zorrilla. Hay alusiones directas al "Don Juan Tenorio" [...] Valle-Inclán plantea el tema de la imposibilidad del heroísmo en la sociedad moderna a través de la degeneración del mito de don Juan*<sup>17</sup>. (KARSIÁN, p. 2-3)

Com isso, *Las galas del difunto* foi inserida no livro *Martes de Carnaval* (1930), apesar de ter sido escrita um pouco antes, em 1926. De fato, são três textos dramáticos

<sup>15</sup> Tradução de citação: “Ao longo do primeiro terço do século XX, a figura de Don Juan, como a representação máxima da masculinidade espanhola, foi comprometida porque sua imagem foi desacreditada pelos discursos literários, científicos e jornalísticos da época. No entanto, apesar do processo de desmistificação do donjuanesco, e por mais paradoxal que possa ser, a imagem comportamental do Tenório continuou a ser a ideia reguladora que todo homem espanhol deveria seguir, se não quisesse ser privado de sua condição masculina. Ignorar esse modelo estereotipado de identidade supostamente faria perder aqueles aspectos que provam que "um homem era homem", extremamente necessários em uma Espanha órfã de heróis nacionais que revivessem esse "espírito de conquista" após a crise de 98”.

<sup>16</sup> Tradução de citação: “Ele sentiu as primeiras inspirações criativas surgirem em suas veias e as encontrou relacionadas a Zorrilla, que falara com ele durante uma visita à universidade e a quem ele se lembraria em seus contos [...]”.

<sup>17</sup> Tradução de citação: “[...] em ‘Las galas del difunto’, Valle-Inclán cria uma obra verdadeiramente inovadora, seguindo as peças anteriores dedicadas ao mesmo tema de maneira mais fiel. Na opinião de todos os críticos, seu trabalho é uma paródia do Zorrilla. Há alusões diretas a ‘Don Juan Tenorio’ [...] Valle-Inclán levanta a questão da impossibilidade do heroísmo na sociedade moderna através da degeneração do mito de Don Juan.”

que englobam assim uma coletânea nesse livro, sintetizando um compêndio da estética de Valle-Inclán: “[...] *el libro titulado Martes de carnaval [...] con un subtítulo de carácter genérico «Esperpentos». Reunía dicho tomo tres textos dramáticos [...]: Las galas del difunto (1926), Los cuernos de don Friolera (1921 y 1925), La hija del capitán (1927)*”<sup>18</sup> (KROL, 2018, p.1627). São três “esperpentos”, como o próprio Valle-Inclán denominou sua técnica dramática que visa deformar a realidade, de uma maneira paródica, com o intuito de criticar ironicamente ao universo ditatorial pelo qual historicamente a Espanha passava nos primeiros anos do século XX. Inclusive o nome “Martes de Carnaval” alude ao militarismo ufanista que assolava as primeiras décadas:

*Pues la acción dramática se relaciona en los tres esperpentos con el mundo militar y como resume Joaquín Casaldueiro «partiendo del 98, Las galas, pasamos por los años del pistolero de Barcelona, Martínez Anido y Dato, de 1917 a 1921, y llegamos al Directorio Militar, 13 de setiembre de 1923. Es la cronología de la más completa desmoralización [...] Pasamos del soldado de Las galas a los oficiales de Los cuernos y vamos a parar al General. Expresión de un derrumbamiento.» [...] Valle-Inclán había elaborado su libro movido por motivos políticos, lo cual confirmaba con las siguientes palabras: “Voy a publicar el próximo mes de marzo Martes de carnaval, que es una obra contra las dictaduras y elitarismo” [...] En este contexto descubren los autores citados el doble sentido del título: Martes – el día en el período de carnaval y – los carnavalescos Martes, dioses de la guerra. Así, a través de este título se expresa la intención crítica del autor respecto a la historia militar de España [...] en el contexto carnavalesco se revela el sentido de Martes de carnaval en que se ofrece una mascarada – sin máscaras, claro – grotesca, absurda, irracional; grupo de mamarrachos sin careta que despojan la vida humana de toda dignidad*<sup>19</sup>. (KROL, 2018, p. 1628)

Em suma, são evidentes as relações que motivavam Valle-Inclán desde sua época nas tertúlias, pelos idos do grupo de 98, e seu crescente interesse por denunciar a realidade opressiva de uma república espanhola ainda presa aos ditames monárquicos, no que diz respeito aos moldes militares de governar pelo autoritarismo.

<sup>18</sup> Tradução de citação: “o livro intitulado ‘Martes de carnaval’ [...] com um subtítulo de caráter genérico «Esperpentos». Reunía dito volume três textos dramáticos [...]: ‘Las galas del difunto’ (1926), ‘Los cuernos de don Friolera’ (1921 y 1925), ‘La hija del capitán’ (1927)”.

<sup>19</sup> Tradução de citação: “Pois a ação dramática diz respeito aos três esperpentos com o mundo militar e como resume Joaquín Casaldueiro ‘partindo de 98, Las Galas, percorremos os anos de gangsterismo em Barcelona, Martínez Anido e Dato, 1917-1921, e chegamos ao Diretório militar, 13 de setembro de 1923. É a cronologia da desmoralização mais completa [...] passamos dos soldados de ‘Las galas’ aos de ‘Los cuernos’ e vamos parar no general. A expressão de um colapso “[...] Valle-Inclán tinha desenhado seu livro movido por razões políticas, que confirmou com as seguintes palavras: ‘Vou publicar em março próximo Martes de Carnaval, que é um trabalho contra as ditaduras e o elitismo’ [...] Neste contexto descobrem os autores citados o duplo significado do título: Terça- o dia no período de carnaval e os carnavalescos Marte, deuses da guerra. Assim, através desse título se expressa a intenção crítica do autor sobre a história militar da Espanha expressou [...] no contexto do carnaval se revela o sentido de Martes em um baile de máscaras, sem máscaras, claro- grotesco, absurdo, irracional; grupo de transviados sem máscaras que despojam a vida humana de toda a dignidade.”

O riso acaba sendo a “válvula de escape” do momento complicado e se reflete na estrutura do livro, a qual desarticula os meandros do poder hierárquico, por meio da metáfora carnavalesca:

*Las obras de Martes de carnaval ofrecen la visión de una sociedad que se encuentra en el caos político y vive el total rebajamiento de valores mayores. Se realizan en Martes de carnaval las reglas del «mundo al revés» que en la teoría de Mijail Bajtín se resumen en suspensión de las leyes, prohibiciones y restricciones que normalmente sirven para mantener el orden del ordinario mundo extracarnavalesco; desaparición de las jerarquías sociales y por otra parte creación de un mundo de libres relaciones: todos con todos, un mundo sin barreras de ninguna clase que permite mesaliances, excentricidad, profanación, blasfemias, desprestigio y degradación, la explosión de las subcutáneas intenciones humanas, alusiones a las fuerzas reproductoras de la tierra y del cuerpo humano, parodia, sátira, etc<sup>20</sup>. (KROL, 2018, p. 1628-29)*

O esperpento é a técnica teatral criada por Valle-Inclán que “capta” com maestria uma visão de mundo deteriorada, em plena crise vivida pela sociedade espanhola em seus reflexos políticos. Assim, a maneira artística mais adequada de retratar é mediante a paródia que inverte a lógica habitual e a submete a uma visão de mundo cômica dos problemas sociais. É o processo catártico do século XX, instituído com uma acidez vigorosa pelo autor galego, conforme Krol detalha sobre as três obras dramáticas do livro:

*Se ve que la esperpéntica visión del mundo que da la obra de Valle-Inclán coincide con la que crea el carnaval y la que transmite la literatura carnavalesca, revelando lo ridículo y lo absurdo, a consecuencia de una inversión del orden corriente. Esto provoca la risa que como en el tiempo de carnaval también aquí se relaciona con la muerte y la regeneración brutalmente entendidas. Reyéndonos de lo cruelmente ridículo podemos quizás salvarnos. La risa no significa sino una purificación catártica. [...] Los protagonizan: el soldado que regresa de la guerra y la daifa del prostíbulo (Las galas), un teniente supuestamente cornudo y su mujer con el amante cojo y ridículo (Los cuernos), la hija del capitán con un golfante junto a los oficiales del ejército y otros golfos y camastrones (La hija). Los tres textos poseen características del discurso popular y se sitúan entre los géneros cómicos o serio-cómicos según lo distingue Bajtín [...] De acuerdo con los principios de la poética de la parodia, los tres esperpentos, que funcionan como textos paródicos, comprenden elementos de los textos parodiados, y ambos niveles: paródico y parodiado, se distinguen por una*

<sup>20</sup> Tradução de citação: “As obras de ‘Martes de carnaval’ oferecem a visão de uma sociedade que está no caos político e vive a redução total de grandes valores. As regras do ‘mundo de cabeça para baixo’ são realizadas na obra ‘Martes de Carnaval’, conforme vemos na teoria de Mikhail Bakhtin, em que se resumem em suspensão das leis, proibições e restrições que normalmente servem para manter a ordem do mundo extra-carnavalesco; o desaparecimento das hierarquias sociais e, por outro lado, a criação de um mundo de relações livres: tudo com um mundo sem barreiras de qualquer tipo que permita, excentricidades, profanação, blasfêmias, descrédito e degradação, a explosão das intenções humanas subcutâneas, alusões às forças reprodutivas da terra e do corpo humano, paródia, sátira, etc”.

*distancia crítica marcada por la ironía del autor. El texto paródico cita al original deformándolo<sup>21</sup>. (KROL, 2018, p. 1629-1630)*

Assim, *Martes de Carnaval* resulta de um conjunto de obras dramáticas que não só retratam as aflições e preocupações sociais e políticas do autor como também sintetizam a técnica teatral idealizada para esse fim, uma vez que o esperpento desintegra a realidade de uma maneira irônica e até chocante para o espectador:

*En los tres textos de Martes de carnaval se confirma el metateatral o metaliterario carácter de la parodia. Citando la obra parodiada el autor la está comentando, al igual que la tradición y convención teatral a la que ésta pertenece. La obra paródica constituye entonces un metadiscurso crítico de la obra original, con lo cual nace una categoría nueva: el esperpento. A consecuencia de este particular proceso creativo nacen dramas de rasgos esperpénticos en los que se sugiere también la visión del teatro, es decir, la representación escénica<sup>22</sup>. (KROL, 2018, p. 1630)*

Com esta sucinta descrição do livro que inclui *Las galas del difunto*, versão mítica de *Don Juan*, Valle-Inclán funda uma importante versão paródica do mito literário, dentro dos principais escritores da Geração de 98, com a clara preocupação de elucidar as contendas sociais da crise espanhola de 1898, aliadas a essa estética teatral bastante particular do esperpento:

*En el esperpento de Las galas del difunto, la figura donjuanesca aparece totalmente degradada, desde el diminutivo de su nombre - Juanito Ventolera -, hasta su condición social de «sorche» repatriado de la guerra de Cuba, sin más fortuna que unas medallas baratas e inútiles [...] Para unos, se trata de una parodia, con una significación exclusivamente literaria; para otros, de una desgarrada crítica histórica. En mi opinión, ambas posturas no tienen por qué*

<sup>21</sup> Tradução de citação: “Vê-se que a visão de mundo esperpêntica que dá a obra de Valle-Inclán coincide com a que cria o carnaval e a que transmite a literatura carnavalesca, revelando o ridículo e o absurdo, como resultado de uma inversão da ordem habitual. Isso faz com que o tempo de risos do carnaval aqui também se relaciona com a morte e regeneração severamente compreendida. Rindo-nos do cruelmente ridículos podemos nos salvar. O riso não significa nada além de uma purificação catártica. [...] Os protagonistas: o soldado que retorna da guerra e a Daífa do prostíbulo (‘Las galas’), um tenente supostamente corno e sua esposa com o amante coxo e ridículo (‘Los cuernos’), a filha do capitão com um golfante, junto aos oficiais do exército (‘La hija’). Os três textos têm características do discurso popular e situam entre os gêneros cômicos ou sério-cômicos, como Bakhtin distingue [...] De acordo com os princípios da poética da paródia, os três esperpentos, que funcionam como textos paródicos, compreendem elementos dos textos parodiados, e ambos os níveis: paródico e parodiado, distinguem-se por uma distância crítica marcada pela ironia do autor. O texto paródico cita o original deformando-o”.

<sup>22</sup> Tradução de citação: “Nos três textos de ‘Martes de carnaval’ se confirma o meta-teatral ou meta-literário caráter da paródia. Citando a obra parodiada o autor a está comentando, ao igual que a tradição e convenção teatral a qual esta pertence. A obra paródica constitui então um meta-discurso crítico da obra original, com a qual nasce uma categoria nova: o esperpento. Por consequência deste particular processo criativo nascem dramas de traços esperpênticos nos quais se sugere também a visão do teatro, isto é, a representação cênica”.

*excluirse. La obra valleinclaniana entraña una inmensa riqueza de significaciones que nadie ignora [...]*<sup>23</sup> (YÁÑEZ, 2018, p. 149)

E no que diz respeito aos traços dramáticos tradicionais adotados por Valle-Inclán em *Las galas del difunto*, há, por exemplo, a farsa, tida como parte dos subgêneros da comédia. O que a caracteriza principalmente é a ênfase em retratar o submundo, mediante personagens marginalizados, sem espaço no meio social e esquecidos no seio artístico:

*La farsa, mediante la forma entremesil, nace como “esqueje desgajado de la comedia” para reflexionar acerca de la conducta humana y se nutre [...] de los estratos inferiores y marginales de la sociedad. Todo en él se refiere a lo bajo, a lo innoble [...] puesto que se trata de un género con el que mostrar, no solo el sentir más indigno y vil del ser humano, sino también el conflicto del individuo que es incapaz de adaptarse a las normas sociales frente a una sociedad en la que reina la apariencia y el deber; un conflicto que jamás encuentra resolución al final de la obra ni con el pasar de los tiempos, pues se sabe eterno*<sup>24</sup> (ESTEVE, 2015, p. 16).

Bem como o “*entremés*”, enquanto desdobramento espanhol da farsa e oriundo de uma herança dramática do teatro áureo espanhol demonstrava as fraquezas do homem das classes populares, por meio de personagens marginalizados e configurados em breves peças para descontrair rapidamente ao espectador, acostumado aos grandes gêneros dramáticos: “*Los entremeses forman pequeñas piezas que surgen en los márgenes de los grandes géneros del teatro [...] de las grandes comedias y tragedias del Siglo de Oro donde se hicieron posibles y cobraron grandeza*<sup>25</sup>” (ESTEVE, 2015, p. 103). Ao que Esteve acrescenta a predileção de Valle-Inclán por adotá-lo em face de tais características:

*De su intento por transgredir esos márgenes, por subvertir lo que la sociedad espera de ellos, es de donde [...] Valle-Inclán aprehende y retoma los elementos con los que construir su gran retablo grotesco: soldados desahuciados por guerras*

<sup>23</sup> Tradução de citação: “No esperpento de ‘Las galas del difunto’, a figura de Don Juan aparece totalmente degradada, desde o diminutivo de seu nome - Juanito Ventolera - até seu status social de “sorche” repatriado da guerra de Cuba, sem mais sorte do que medalhas baratas e inúteis [...] Para alguns, é uma paródia, com um significado exclusivamente literário; para outros, de uma ácida crítica histórica. Na minha opinião, ambas as posições não precisam ser excluídas. A obra valleinclaniana envolve uma imensa riqueza de significados que ninguém ignora [...]”

<sup>24</sup> Tradução de citação: “A farsa, por meio da forma entremesil, nasceu como um “recorte da comédia” para refletir sobre o comportamento humano e é nutrida [...] pelas camadas inferiores e marginais da sociedade. Tudo nela se refere ao baixo, ao ignóbil [...] já que é um gênero com o qual se mostra não apenas o sentido mais indigno e vil do ser humano, mas também o conflito do indivíduo incapaz de adaptar-se às normas sociais contra uma sociedade em que a aparência e o dever reinam; um conflito que nunca encontra resolução no final da obra ou com a passagem do tempo, porque se sabe que é eterno”.

<sup>25</sup> Tradução de citação: “Os entremeses formam pequenas peças que surgem na periferia dos grandes gêneros do teatro [...] das grandes comédias e tragédias do ‘Século de Ouro’ onde se fizeram possíveis e cobraram grandeza”.

*injustas, militares convertidos en títeres fantochescos, jóvenes esposas livianas bajo las que recae la honra de sus maridos, y, de fondo, una sociedad envilecida son de nuevo, en las piezas del dramaturgo gallego, en los elementos que le permitirán subir a escena las bajas de la condición humana y la enajenación del individuo frente al poder establecido*<sup>26</sup>. (ESTEVE, 2015, p. 103)

Diante dessas características, tanto a farsa quanto o *entremés* foram inspirações bastante presentes na técnica dramática do esperpento de Valle-Inclán em *Las galas del difunto*, ambas oriundas do teatro tradicional espanhol. O que os une é o fato de ser constituído de elementos que contrastam e transitam entre a tragédia e a comédia:

*Uno de los rasgos que hacen de la farsa y el entremés géneros de una peculiaridad especial es que en ellas se da el único espacio en el que pueden coexistir elementos contrarios; es decir, se trata de un ingenio nacido entre la tragedia y la comedia en el que sujetos, acciones y elementos antagónicos conviven sin disonancia alguna. Un espacio en el que sus personajes “habitan simultáneamente en dos mundos: el mundo de la realidad concreta y el mundo de la imaginación” [...] que permite a los individuos que lo habitan llevar a cabo todo tipo de ataques al orden establecido: la autoridad social, política, moral o religiosa [...] en este espacio de la transgresión y de la deformación de la condición humana en el que convergen [...] los esperpentos de Valle-Inclán*<sup>27</sup> [...] (ESTEVE, 2015, p. 103-104).

À vista disso, o teatro de Valle-Inclán é portador de uma mescla de correntes estéticas oriundas da tradição dramática espanhola e de inovações, as quais o dramaturgo fora experimentando até chegar a sua fórmula estética para expressar a realidade espanhola por um viés deformante: o esperpento. Os primeiros pressupostos estéticos deste subgênero foram germinados, então, essencialmente no que tange aos procedimentos formais, somados aos aspectos cômicos e paródicos da linguagem cênica que ridicularizam até o que é trágico (a realidade espanhola deformada e em crise). Portanto, a mistura de técnicas teatrais da tradição e as experimentações vanguardistas são o cerne da obra teatral *Martes de Carnaval*, em que *Las galas del difunto*

<sup>26</sup> Tradução de citação: “De sua tentativa por transgredir essas periferias, por subverter o que a sociedade espera deles, é de onde [...] Valle-Inclán apreende e retoma os elementos com os quais construir seu grande retábulo grotesco: soldados despejados por guerras injustas, militares transformados em bonecos ou fantoches, jovens esposas sob as quais recaem a honra de seus maridos, e, ao fundo, uma sociedade degradada são novamente, nas peças do dramaturgo galego, nos elementos que o permitirão trazer à cena a baixeza da condição humana e a alienação do indivíduo contra o poder estabelecido”.

<sup>27</sup> Tradução de citação: “Uma das características que tornam a farsa e o *entremés* como gêneros de uma peculiaridade especial é que neles se dá o único espaço no qual elementos opostos podem coexistir; isto é, é um artifício nascido entre a tragédia e a comédia, no qual sujeitos, ações e elementos antagônicos coexistem sem qualquer dissonância. Um espaço em que seus personagens ‘habitam simultaneamente dois mundos: o mundo da realidade concreta e o mundo da imaginação’ [...] que permite aos indivíduos que nele habitam realizar todo tipo de ataques à ordem estabelecida: autoridade social, política, moral ou religiosa [...] neste espaço de transgressão e a deformação da condição humana em que convergem os esperpentos [...] de Valle-Inclán”.

está inserida. E há três elementos básicos que o dramaturgo galego considerou na constituição dramática do esperpento, bem como na configuração do mito de *Don Juan*:

[...] *por un lado, la brevedad, pues debe ser una pieza corta para que así sea posible ser insertada entre los actos de la comedia; y por otro lado, debe traslucir comicidad, es decir, debe despertar la risa y el divertimento entre el auditorio. Comicidad y brevedad, necesarias e imprescindibles en una pieza teatral que a la vez hunde sus raíces en la fiesta pagana del Carnaval, ya que en ella se produce “el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber [...] Estos tres elementos, brevedad, comicidad y carnaval, hicieron que [...] se convirtiera en el molde perfecto para jugar con la transgresión de lo establecido*<sup>28</sup> (ESTEVE, 2015, p. 105)

Em outras palavras, a comicidade transviada pela paródia; a brevidade da peça tematizando a marginalidade social, como herança estilística do entremês, e finalmente um contexto carnavalesco que alude a uma homenagem também paródica de Valle-Inclán ao teor mascarado de *Don Juan*, desde a versão romântica de Zorrilla. Da mesma maneira que explora o contexto metafórico de inversão dos valores sociais, por meio dessa festa pagã, no próprio título da trilogia *Martes de Carnaval*.

### **A paródica crítica social e política na figura do protagonista de *Las galas del difunto*: Juanito Ventolera**

A primeira menção que caracteriza a *Don Juan*, nesta peça de Valle-Inclán, o delinea como “*un sorche repatriado, al que dicen Juanito Ventolera*” (VALLE-INCLÁN, 1989, p. 84). O termo “*sorche*” é uma denominação que se refere a soldado, com um tom humorístico, trazido pela sonoridade do termo originário do inglês. E ao citar a palavra “*repatriado*” percebemos que ele provinha de uma guerra, perdida pela Espanha contra os Estados Unidos em 1898, estando em jogo o controle da até então colônia espanhola de Cuba. Logo, Juanito Ventolera está passando em frente a um prostíbulo e uma mulher o chama, para tentar convencê-lo a adentrar o recinto:

*La Daifa. – ¡Chis!... ¡Chis!...*  
*Juanito Ventolera. – ¿Es para mí ese reclamo, paloma*<sup>29</sup>?  
*La Daifa. – ¿No te gusto?*

<sup>28</sup> Tradução de citação: “[...] por um lado, a brevidade, porque deve ser uma peça curta para que seja possível inserir-se entre os atos de comédia; e por outro lado, deve transparecer comicidade, isto é, deve despertar risos e diversão entre o público. Comédia e brevidade, necessárias e essenciais em uma peça teatral que ao mesmo tempo tem suas raízes na festa pagã do carnaval, pois produz ‘a desfaçatez exaltada dos instintos, a glorificação do comer e beber’ [...] Estes três elementos, brevidade, comédia e carnaval, fizeram que [...] se convertesse no molde perfeito para brincar com a transgressão do estabelecido”.

<sup>29</sup> *Paloma*: é uma gíria que significa “prostituta”. Assim como evoca a uma metáfora intertextual de *Don Juan Tenorio*, de forma paródica ao se referir à personagem Doña Inés, invertendo de um sentido romântico de nomear a uma bela dama como uma pomba (*paloma*, em espanhol), para um sentido deteriorado da gíria.

[...]

*La Daifa.* – *¿En qué Regimiento estaba usted?*

*Juanito Ventolera.* – *Segunda Compañía de Lucena.*

*La Daifa.* – *¡Segunda de Lucena! ¿Y usted, por un casual, habrá conocido a un punto<sup>30</sup> practicante que llamaban Aureliano Iglesias?*

*Juanito Ventolera.* – *Buen punto estaba ése.*

*La Daifa.* – *¿Le ha conocido usted, por un acaso? ¿No es una trola<sup>31</sup>? ¿Le ha conocido?*

*Juanito Ventolera.* – *Bastante. Simpatizamos.*

*La Daifa.* – *Era mi novio. Estábamos para casar.*

*Juanito Ventolera.* – *Pues aquí tiene usted su consuelo. (VALLE-INCLÁN, 1989, p.85)*

Nesta citação, La Daifa é uma prostituta que tenta seduzir a *Don Juan*, ao que este acaba gostando da ideia e age como “sedutor” no final do trecho, quando ela pergunta por seu noivo, Aureliano Iglesias, e Juanito diz que a vai “consolar” por saber que ele morrera na guerra. É uma clara evidência que alude ao tradicional conquistador de mulheres mediante a sedução de uma dama, com o agravante de ser comprometida. Porém, o contexto é completamente parodiado, uma vez que não só há a intertextualidade com a peça de Zorrilla, ao chamá-la de “paloma<sup>32</sup>”, quanto pela deformação das circunstâncias: La Daifa é que dá a iniciativa por causa de sua profissão de prostituta. Além disso, na sequência dessa cena, ele encarna a um crítico contumaz à guerra hispano-americana de 1898. Como ex-soldado, ele demonstra não haver “honra” nem valentia em uma batalha ineficaz e com argumentos insustentáveis, baseados na manutenção de uma colônia espanhola, como era Cuba. Portanto, a paródia sobre o conquistador de mulheres se inverte na medida em que evidencia a um protagonista que critica a “conquista” de terras (em vez de mulheres):

*Juanito Ventolera.* – *Allí solamente se busca el gasto de municiones. Es una cochina vergüenza aquella guerra. El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes.*

*La Daifa.* – *Todos volvéis con la misma polca, pero ello es que os llevan y os traen como a borregos. Y si fueseis solos a pasar las penalidades, os estaría muy bien puesto. Pero las consecuencias alcanzan a los más inocentes, y un hijo que hoy estaría criándose a mi lado, lo tengo en la Maternidad. Esta vida en que me ves, se la debo a esa maldita guerra que no sabéis acabar.*

*Juanito Ventolera.* – *Porque no se quiere. La guerra es un negocio de los galones. El soldado sólo sabe morir.*

*La Daifa.* – *¿Como el mío! ¿Oye, tú, le envolverían en la bandera?*

*Juanito Ventolera.* – *No era para tanto. ¡La bandera! Pues no dice nada la gachí. La bandera es la oreja. ¡Esos honores se quedan para los jefes! (VALLE-INCLÁN, 1989, p.86)*

<sup>30</sup> *Punto*: gíria que alude a “indivíduo”; que costuma ter sentido pejorativo de “pícaro” (pessoa esperta).

<sup>31</sup> *Trola*: gíria usada para designar a palavra “mentira”.

<sup>32</sup> O termo “paloma” é muito usado na peça *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla, conforme neste trecho: “D. JUAN.[...] *¿no es cierto, paloma mía,/ que están respirando amor [...]*” (ZORRILLA, 2018, p.106-108).

O tom é tão feroz contra as autoridades militares que Juanito chega a insuflar a rebeldia, a insubordinação e a violência exagerada (disparar a arma) contra os seus superiores hierárquicos: “*El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes*”. O soldado é “animalizado”, dentro da estética do esperpento, de deformar e metaforizar o homem comparando-o a um animal, violento como seu instinto: “[...] *pero ello es que os llevan y os traen como a borregos*”<sup>33</sup>. Em outra sequência do diálogo entre eles, há um momento cômico de sedução desfigurada, recheada de gírias, pois a personagem La Daifa tenta convencer ele a ir para cama com ela, ao que lhe falta dinheiro e segue uma crítica sobre a guerra:

*Juanito Ventolera. – Siento no agradarte, paloma. Lo siento de veras.*  
*La Daifa. – ¿Quién te ha dicho que no me agradas? Tanto que me agradas, y si quieres convidar, puedes hacerlo.*  
*Juanito Ventolera. – Estoy sin plata.*  
*La Daifa. – Algo tendrás.*  
*Juanito Ventolera. – El corazón para quererte, niña.*  
*La Daifa. – ¿Ni siquiera tienes un duro romanonista*<sup>34</sup>?  
*Juanito Ventolera. – Ni eso.*  
*La Daifa. – ¿Ni una beata*<sup>35</sup> *para convidar?*  
*Juanito Ventolera. – Pelado al cero*<sup>36</sup>, *niña.*  
*La Daifa. – ¡Más que pelado! ¡Calvorota!*  
*Juanito Ventolera. – Es el premio que hallamos al final de la campaña. ¡Y aún nos piden ser héroes! (VALLE-INCLÁN, 1989, p.88)*

Porquanto o tom crítico também denuncia o tratamento aos ex-soldados que retornam da batalha, os quais são esquecidos e ficam na penúria total, sem apoio para recomeçarem suas vidas. O heroísmo de uma guerra acaba sendo ironicamente mais uma fantasia, a semelhança da figura mítica de *Don Juan*, a qual sempre fez parte do inconsciente coletivo espanhol e por isso é reconfigurada nesta peça de Valle-Inclán, com claras alusões de engajamento social e político, em face dos desmandos do governo militarista da época da crise de 1898. Ao ponto de que os símbolos do heroísmo são também deformados pelo dramaturgo, mediante as honras militares, representadas por medalhas ao mérito de servir à pátria:

*La Daifa. – ¡Camelista! ¡Si al menos tuvieses para pagar la cama!*  
*Juanito Ventolera. – Nada tengo.*  
*La Daifa. – Pues la cama es una beata. Dirás que no la tienes, con las cruces que llevas en el pecho. ¡Alguna será pensionada!*  
*Juanito Ventolera. – Te hago donación de todo el tinglado.*  
*La Daifa. – Gracias.*

<sup>33</sup> Nome que designa a cria da ovelha.

<sup>34</sup> *Duro romanonista*: estudiosos da obra supõe aludir ao famoso nome de “Romanones” (Alvaro de Figueroa y Torres, 1863-1950), quem fora um destacado político da época. O sentido da palavra seria “duro madrileño”, ou seja, com o significado figurado de algo “autêntico”.

<sup>35</sup> *Beata*: gíria que significa a moeda espanhola “peseta”.

<sup>36</sup> *Pelado al cero*: gíria que figuradamente denota “estar sem dinheiro”.

*Juanito Ventolera. – Son las que me cuelgan.  
La Madre. – Ernestina, basta de pelma<sup>37</sup>.  
La Daifa. – Es un amigo de mi Aureliano.  
Juanito Ventolera. – ¿Hacemos changa<sup>38</sup>, negra?  
La Daifa. – ¿Y si te tomase la palabra?  
Juanito Ventolera. – Por tomada. Me das la dormida y te cuelgas este calvario<sup>39</sup>.  
La Daifa. – ¡Pss!... No me convence.  
Juanito Ventolera. – Te adornas la espetera.  
La Daifa. – ¡Guasista!  
Juanito Ventolera. – Salte un paso que te lo cuelgo. (VALLE-INCLÁN, 1989, p.89)*

Assim, o valor dado aos méritos é satirizado por Juanito Ventolera pelo fato de negociar suas medalhas para poder seduzir La Daifa. Esta não aceita, também dando pouco valor a esse símbolo de honra. Juanito inverte o sentido dos emblemas, passando de honrosos para um “calvário”, como metáfora que se relaciona com os sofrimentos cristãos na cruz e, inclusive, os compara a simples “adornos”, objetos de decoração sem valor. Dá-se uma constante gradação negativa a tais objetos que representam as glórias militares, as quais seriam meras ilusões criadas pelas autoridades. O *Don Juan* de Valle-Inclán perdeu seu tino de sedutor, desolado e inserido em um momento histórico bárbaro. Em outras palavras, o orgulhoso senso da conquista de mulheres, típico do mito donjuanesco, é substituído pelo orgulho sem sentido das conquistas militares, amplamente criticado na peça:

*La Daifa. – El ama está alerta. ¿Qué medalla es ésta?  
Juanito Ventolera. – Sufrimientos por la Patria.  
La Daifa. – ¡Hay que ver!... ¿Y ésta?  
Juanito Ventolera. – Del Mérito.  
La Daifa. – ¡Has sido un héroe!  
Juanito Ventolera. – ¡Un cabrón! (VALLE-INCLÁN, 1989, p.90)*

Após o suposto diálogo de sedução entre Juanito Ventolera e a prostituta La Daifa, com diversas críticas ácidas, cômicas e ironias perspicazes acerca do momento histórico espanhol, o protagonista é descrito fisicamente: “*El soldado [...] Alto, flaco, macilento, los ojos de fiebre, la manta terciada<sup>40</sup>, el gorro en la oreja, la trasquila en la sien. El tinglado de cruces y medallas daba sus brillos buhoneros*” (VALLE-INCLÁN, 1989, p.90). Juanito não aparenta, então, ser um galã, pois é um sujeito alto e magro, pálido e com olhos febris; vestindo uma espécie de bata (manta), com um chapéu sem abas, tipo gorro, e cabelo curto (“*la trasquila en la sien*”). Em síntese, uma descrição longe de caracterizar a um conquistador ou a um arquétipo masculino da sedução, sendo uma

<sup>37</sup> *Pelma*: gíria espanhola para “conversação desnecessária que se prolonga”.

<sup>38</sup> *Changa*: é um termo galego que significa “trato feito”.

<sup>39</sup> *Calvario*: se refere à colina, sendo o local no qual Jesus foi crucificado e, neste caso, alude ao peito cheio de cruces, como costumavam ser o formato das medalhas de honras militares.

<sup>40</sup> *Terciada*: gíria para “atravessada”, algo que cruza diagonalmente sobre o corpo.

paródia do tradicional *Don Juan*, quem é nesta peça apenas um soldado desolado pela guerra.

Outro quesito importante de se salientar é a descrição dos cenários da obra dramática, considerando-se que obedecem à mesma lógica degradante do esperpento, porquanto precisam sintetizar uma ambientação social marginalizada, com espaços que devem auxiliar o espectador a visualizar uma realidade deformada e desolada. Por esse motivo, as descrições são comuns e abundantes em *Las galas del difunto*, para fundir nos personagens uma atmosfera psicológica mais densa e, por vezes, chocante. Na primeira cena da peça, o olhar de Valle-Inclán já é bastante irônico ao descrever um prostíbulo, como um cenário marginal, designando-o de “a casa do pecado”, em uma ambientação noturna: “*La casa del pecado, en un enredo de callejones, cerca del muelle viejo. Prima noche. Luces de la marina. Cantos remotos en un cafetín*” (VALLE-INCLÁN, 1989, p.83). Ainda, há uma intertextualidade do cenário em relação à peça *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Ocorre quando se faz menção de uma taverna, onde Juanito Ventolera estava: “*El Galopín. – Viene de la taberna, y el vino es muy temoso*” (VALLE-INCLÁN, 1989, p.110). A taverna é o principal espaço de tal peça romântica. De qualquer forma, o cenário principal que inicia e encerra a peça teatral é o prostíbulo onde La Daifa trabalha e Juanito, bem como outros soldados, costumam frequentar. A título de exemplo, tem-se uma ambientação da “*casa del pecado*”, em uma noite entre as vielas, com os bêbados circulando e Juanito incluído:

*La borrosa silueta por el entresijo de callejones, entrevista la casa del pecado. Bastón y bombín, botas con grillos en las suelas. Esguinces de avinado . En la sala baja las manflotas – flores en el peinado, batas con lazos y volantes – cecean tras de las rejas a cuantos pasan. Juanito Ventolera, con un esguince, en la puerta. (VALLE-INCLÁN, 1989, p.114)*

Portanto, a paródia se consolida na medida em que o herói romântico de Zorrilla é desmitificado, já que as mulheres que ele seduzia desapareceram e no máximo há a conquista de uma prostituta. O heroísmo romântico é deformado e *Don Juan Tenorio* se metamorfoseia em Juanito Ventolera, um homem comum, com menos virtudes e mais defeitos, típicos dos personagens anti-heróis da literatura universal:

O anti-heroísmo que se infere do retrato físico é, antes de mais, conscientemente sentido: num curto diálogo com a prostituta que procura seduzir, Juan (ito) rebela-se contra a sordidez de uma guerra cuja retórica patriótica serve apenas para esconder interesses econômicos [...] Assim, Juanito recupera a rebeldia do herói romântico – que é também a de *Don Juan* – contra um mundo movido exclusivamente por valores materiais e uma ordem divina arbitrária [...] O anti-heroísmo de Ventolera traduz, mais do que a erosão da aura mítica de *Don Juan*, a intenção de desmitificação de uma sociedade historicamente identificada, na qual o único heroísmo possível é o grotesco. Neste sentido, tanto a desmitificação do referente literário, *Don Juan Tenorio*, quanto, mais genericamente, a visão esperpêntica do donjuanismo realizada por Valle-Inclán em *Las galas del difunto* são enlaçadas com uma

crítica a uma realidade histórica e a uma sociedade que cria seres como Juanito Ventolera, imitação truncada, grotesca e risivelmente deformada da figura mítica de *Don Juan*. (MENDES, 2003, p.291-293)

Como o intuito era denunciar os desmandos de um falso patriotismo, frente a uma guerra sem sentido para o povo espanhol, Valle-Inclán explora a figura mítica para deixar seu legado estético e de engajamento político e social. Juanito Ventolera é um patético anti-herói, delineando os defeitos de qualquer ser humano, com o agravante universo do esperpento, cuja regra é deformar a realidade e as atitudes dos personagens, exagerando-as, conforme exemplificado com o protagonista. O autor da Geração de 98 conseguiu deixar um recado para a sociedade espanhola e as autoridades vigentes, ao parodiar o mito mais expressivo e conhecido da história literária de seu país.

### Considerações finais

A questão do (anti) heroísmo é o modo encontrado por Valle-Inclán de parodiar o mito tradicionalmente consolidado. Em vez do conquistador de mulheres, temos a um fracassado “conquistador de terras”, como ex-soldado, a mando de autoridades militares incipientes, em cujo patriotismo exaltado em relação à Guerra de 98 já não convence ao homem espanhol de bom senso e crítico do seu entorno social. Todos os aspectos da peça circundam nessa ótica, com uma atmosfera plena de decadência acerca do meio social:

[...] *el soldado grotesco valleinclaniano aparece en escena como un antihéroe forjado bajo las galas de la tradición de un mito universal. Don Juan Tenorio pasa por el mundo como un vendaval erótico incapaz de ajustarse a las normas sociales, morales y éticas, con lo que le transforma en un hereje a ojos de la sociedad y termina siendo una amenaza constante hacia toda una estructura social que encierra al individuo y lo tiraniza; estas son las galas de un hombre convertido en mito, incapaz de vivir dentro de los márgenes, y que claramente hemos observado que son las que visten a ese Juanito Ventolera con el que en el fondo, Valle- Inclán pone en tela de juicio toda un sociedad corrupta, degradada y grotesca en la que la tragedia ya no tiene cabida*<sup>41</sup>. (ESTEVE, 2015, p. 329)

Nesse sentido, Juanito Ventolera é o arquétipo ou modelo do inconsciente coletivo espanhol do século XX, um porta-voz da parcela da sociedade cansada da guerra e da hipocrisia na Espanha desse período: “*En la obra de Valle Inclán hay una*

<sup>41</sup> Tradução de citação: “O grotesco soldado valleinclaniano aparece em cena como um anti-herói forjado sob as galas da tradição de um mito universal. Don Juan Tenorio atravessa o mundo como um vendaval erótico incapaz de ajustar-se às normas sociais, morais e éticas, que o transforma em herege aos olhos da sociedade e acaba por ser uma ameaça constante a toda uma estrutura social que encerra o indivíduo e o tiraniza; estas são as galas de um homem transformado em um mito, incapaz de viver dentro das margens sociais, e temos claramente observado que são elas que vestem Juanito Ventolera com quem, no final, Valle-Inclán põe em xeque toda uma sociedade corrupta, degradada e grotesca na qual a tragédia não se encaixa mais.”

*degradación total del mito y del mundo. Juanito es un héroe de la guerra, pero, según él «es una cochina vergüenza aquella guerra»<sup>42</sup>* (KARSIAN, 2014, p.3). Some-se a isso o fato de Juanito expressar duas vertentes da representação coletiva instintiva: a ânsia de controlar uns aos outros e disputar territórios, comportamento instintivo que irmana o homem ao animal, bem como o lado mais sexual do ser humano na relação entre o protagonista e a prostituta La Daifa são a outra face do instinto de preservação do homem. Sob tais traços, inerentes no conceito de arquétipo, Jung assevera:

Os instintos são entretanto fatores impessoais, universalmente difundidos e hereditários, de caráter mobilizador, que muitas vezes se encontram tão afastados do limiar da consciência [...] Além disso os instintos não são vagos e indeterminados por sua natureza, mas forças motrizes especificamente formadas, que perseguem suas metas inerentes antes de toda conscientização, independentemente do grau de consciência. Por isso eles são analogias rigorosas dos arquétipos, tão rigorosas que há boas razões para supormos que os arquétipos sejam imagens inconscientes dos próprios instintos; em outras palavras, representam o modelo básico do comportamento instintivo. (JUNG, 2000, p. 54)

Valle-Inclán capta com louvor o lado instintivo dessa sociedade espanhola decadente e alia os pendores aos anseios populares, antenado com a profunda crise social. Assim, o dramaturgo capitaliza os esforços dos escritores da *Generación del 98*, no intuito de usar sua arte dramática a favor de um engajamento social e político bem controverso naquele dado momento:

*Valle-Inclán hace la crítica de una sociedad degradante de la persona que no reconoce el heroísmo, la rebelión y ni siquiera el mismo mito. Estas diferencias muestran que estos autores de la Generación del 98 utilizan el mito de don Juan en sus diferentes manifestaciones básicamente como forma de estudio de la posibilidad de la redención del hombre o la sociedad<sup>43</sup>.* (KARSIAN, 2014, p.5)

A importância desta versão do mito de Valle-Inclán é, portanto, um retrato fiel do declínio espanhol, diante dos desafios de uma guerra que não fazia mais sentido, pois querer ainda o controle de uma colônia não se traduzia em patriotismo e sim em uma ambição, não correspondente com os propósitos mais libertários do século XX. Por isso a sociedade sem escrúpulos é deformada e exagerada, no mecanismo do esperpento, na peça *Las galas del difunto*. O objetivo é criticar os desmandos políticos e ideológicos de um falso patriotismo, bem como demonstrar o lado sombrio do ser humano, o instinto que se traduz em uma sociedade sem controle dos seus impulsos

<sup>42</sup> Tradução de citação: “Na obra de Valle Inclán há uma degradação total do mito e do mundo. Juanito é um herói da guerra, mas, segundo ele ‘é uma desvairada vergonha aquela guerra’”.

<sup>43</sup> Tradução da citação: “Valle-Inclán critica uma sociedade degradante da pessoa que não reconhece o heroísmo, a rebelião ou nem sequer o mesmo mito. Essas diferenças mostram que esses autores da Geração de 98 usam o mito de Don Juan em suas diferentes manifestações, basicamente como uma maneira de estudar a possibilidade da redenção do homem ou da sociedade”.

mais recônditos, demonstrados metaforicamente em um espelho para o espectador, diante das atitudes desvairadas dos principais personagens:

*Juanito Ventolera, tras el proceso de esperpentización al que es sometido de la mano de Valle-Inclán, aparece a ojos del espectador como producto de una guerra, la de Cuba de 1898, que se ha convertido en un espacio de degradación de valores; una guerra de la que regresa a un lugar, el de la España de finales de siglo que aparece ante su mirada como una sociedad amoral, un prostíbulo carente de valores de ningún tipo en el que puede llevar a cabo, sin remordimiento ni conciencia de culpa [...] Militar desamparado, lleno de medallas en su traje que sube a escena como símbolo de la degradación de valores que representan, con los que intenta conseguir los favores carnales de la Daifa. Infierno y pasión, los heredados del mito, por los que Valle-Inclán, siente gran atracción a lo largo de su vida, que le sirven para encarnar un personaje con el que mostrar la degradación de los valores de la sociedad burguesa [...]*<sup>44</sup>  
 (ESTEVE, 2015, p. 266-267)

Conquanto a sociedade burguesa espanhola precisava se chocar diante do espelho deformado que reflete imagens grotescas da própria realidade. Dá-se um exímio convite em *Las galas del difunto*, de Ramón del Valle-Inclán, à meditação do próprio contexto cultural e social, imerso na política e na ideologia pautada por falsas promessas e infelizes escolhas por parte dos homens a quem se confiou o poder de decidir pelo coletivo.

#### A POLITICAL AND SOCIAL CRITICISM THROUGH DON JUAN'S MYTH IN LAS GALAS DEL DIFUNTO

**Abstract:** The play *Las galas del difunto* (1926), by Ramón del Valle-Inclán, works the figure of Don Juan with political and ideological goals, since it thematizes the War of 98. The seducer of women is used as archetype or model to demonstrate the decadent Spanish society of the late nineteenth and early twentieth centuries. This literary work is the result of a political and social engagement of Valle-Inclán, which is part of the so-called *Generación del 98*, together with a group of writers worried about the political and economic crisis that Spain was experiencing in that historical moment.

**Keywords:** Political and social criticism; Myth of Don Juan; Spanish theater.

<sup>44</sup> Tradução de citação: “Juanito Ventolera, após o processo de esperpentização ao qual é submetido pela mão de Valle-Inclán, aparece ao observador como produto de uma guerra, a Cuba de 1898, a qual se converteu em um espaço de degradação de valores; uma guerra da qual ele retorna a um lugar, o da Espanha no final do século que aparece diante de seus olhos como uma sociedade amoral, um bordel desprovido de valores de qualquer espécie em que ele possa demonstrar, sem remorso ou consciência de culpa. [...] Militar desamparado, cheio de medalhas em seu traje que sobem à cena como um símbolo da degradação de valores que representam, com o qual ele tenta obter os favores carnavais da Daifa. Infierno e paixão, herdados do mito, pelo qual Valle-Inclán, sente grande atração ao longo de sua vida, que servem para incorporar um caráter com o qual mostrar a degradação dos valores da sociedade burguesa [...]”

## REFERÊNCIAS

CÁRDENAS, Hernán Urrutia. *La Edad de Plata de la Literatura Española (1868 - 1936)*. Disponível em: [https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23\\_33.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_33.pdf). Acesso em 27 Set. 2018.

CASALDUERO, J. *Sentido y forma de Martes de carnaval. Estudios sobre el teatro español*. Madrid, Ed. Gredos, 1967.

ESTEVE, Marta Cobo. *La herencia del teatro clásico en el esperpento de Valle-Inclán y las farsas de Federico García Lorca*. 2015. Tese de doutorado (Doutorado em Literatura Espanhola) Departamento de Filología Hispánica. *Facultad de Filología. Universidad de Barcelona. Barcelona*.

ITURBIDE, Jaime Castañeda. *Ramón María del Valle Inclán, el hijo pródigo de la Generación del 98*. Universidad Marista. *Revista Estudios* 102, vol. x, 2012.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* [tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KANG, Sook-Hwa Noh. *Las parodias dramáticas de Don Juan Tenorio en el siglo XIX*. 2016. Tese de doutorado. *Facultad de Filología. Departamento de Filología Española II. (Literatura Española) Universidad Complutense de Madrid. Madrid*.

KARSIÁN, Gayané. *El arquetipo de Don Juan y el teatro del 98: los Machado, Valle-Inclán y Unamuno*. Universidad Estatal Lomonosov de Moscú. Disponível em: <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/karsian.pdf>. Acesso em 09 Dez. 2014.

KROL, Urszula Aszyk. *Algunas consideraciones acerca del tomo Martes de Carnaval como libro de teatro*. Universidad de Varsovia. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunas-consideraciones-acerca-del-tomo-martes-de-carnaval-como-libro-de-teatro/>. Acesso em: 19 Out. 2018.

LIMA, Robert. *Dimensiones de Valle-Inclán*. Disponível em: <http://www.acuedi.org/ddata/6301.pdf>. Acesso em 17 Out. 2018.

MENDES, Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso. *A desmitificação de Don Juan em Ramón del Valle-Inclán*. In: *Diacrítica. Revista do Centro de Estudos Humanísticos*. Universidade do Minho. Portugal. N.º 17/3, 2003.

VALLE-INCLÁN, Ramón M. *Martes de Carnaval Esperpentos: Las galas del difunto, Los cuernos de don Friolera, La hija del capitán*. Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe, 1989.

YÁÑEZ, María-Paz. *La función poetológica de "Don Juan" en los renovadores del 98*. Disponível em: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ver-001:1997:32::171>. Acesso em 20 Abr. 2018.

ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Colección Averroes. Consejería de Educación y Ciencia. Junta de Andalucía. Disponível em: <http://www.css.cl/catalogo/pdf/lib014956-.pdf>. Acesso em 20 Jun. 2018.

---

**ARTIGO RECEBIDO EM 15/01/2019 E APROVADO EM 18/04/2019**