

SOBRE AS FONTES LITERÁRIAS DE OS VELHOS DE CASTELAO

No 14 de Agosto de 1941 estreia-se no Teatro Mayo, de Buenos Aires, a peça galega *Os velhos nom devem de namorar-se*. O seu autor, Afonso Rodríguez Castelao, é um exilado político, residente entom naquela cidade. Era deputado no Parlamento espanhol cando estalou a guerra civil em 1936. Castelao já residira na República Argentina na época da sua meninhez. O desenlace da guerra surprendera-o nos Estados Unidos de Norteamérica, de onde passou a Cuba, e depois à capital riopratense. Alí morreu o 7 de janeiro de 1950, e os seus restos repousam no cemitério de La Chacarita.

O teatro galego é quantitativamente pobre. A língua galega convive em Galiza com a castelhana numha situación de diglósia que dificulta o desenvolvemento literário da primeira. A peça de Castelao, nom só polos seus valores dramáticos, senom pola popularidade que a pessoa do seu autor alcançou na vida política, fíxo-se mui famosa. Editada por primeira vez em 1953, foi-no depois mais vezes que calquer outra obra teatral galega. A última edición integra-se num tomo com outras duas obras, umha de Vicente Risco e outra de Ramon Otero Pedraio, os seus dous amigos e companheiros da que chamamos geração "Nós".

Os velhos nom devem de namorar-se é na realidade umha trilogia, composta de três versons do mesmo esquema dramático, enquadradas entre um prólogo e um epílogo. O autor di que se trata de "três faces diferentes de um mesmo drama, contado à maneira galega". Com estas últimas palabras alude sem dúvida ao carácter popular das personagens, da language e de certos motivos tomados da cultura tradicional do país. Mas nom menos é de registar a genealogia da peça dentro da dramaturgia culta. Enfim, hai fontes artísticas desta obra, cujo texto literário vai acompanhado de elementos cenográficos, musicais e coreográficos mui importantes, que nos remetem a formas refinadísimas do Teatro de Arte, precisamente naquelas manifestaçons que transportam a um plano de alta estilizaçon umha temática popular.

En 1921, Castelao, que entom conta trinta e cinco anos de idade, chega a Paris, pensionado pola Junta para a Ampliaçon de Estudos. Permanece na capital francesa, que visita por vez primeira, durante seis meses, antes de prosseguir os seus estudos nos museus da Bélgica e da Alemanha. Castelao era professor auxiliar de Desenho no Instituto Geral e Técnico de Pontevedra, e a pensom fora-lhe concedida para que estudasse principalmente água-forte, litografia e gravura.

No dia 10 de Abril acode ao Teatro Fémina, e com este ensejo escreve um largo parágrafo no seu Diário. Actua no Teatro Fémina o espectáculo russo de Nikita Balieff, o Teatro de La Chauve-Souris. Do seio do Teatro da Arte, em Moscovo, antes da Revoluçon, saíra o Teatro do Morcego, como umha diversom privada dos artistas, que depois se converteu em espectáculo público. Caracterizava-se pola estilizaçon de todo: palabra, mímica, música, pintura, dança. As grandes obras populares ou de autores eminentes som interpretadas com umha concentraçon expressiva que as converte em jóias esquisitamente trabalhadas. As realizaçons deste teatro som de um gosto artístico tam alto que só as pessoas cultivadas as podem apreciar. O público está composto quase exclusivamente por artistas ou gentes que se interessam pola arte.

Castelao declara que este teatro é o que ocupa todos os seus pensamentos, até tal ponto que pensa, de regresso à terra, promover algo similar na primeira ocasiom. Anota alguns projectos. Um deles implicaria umha caricatura de qualquer obra de Orfeom. Podemos ver nel umha primeira ideaçon da cena do coro de boticários que no primeiro lance de *Os velhos nom devem de namorar-se* cantam umha adaptaçon da popular melodia de ambiente escolar compostelano "*Triste y sola, sola se queda Fonseca*". Um

par ou um grupo de actores podem cantar alguma coisa apropriada, mas têm de ser as personagens de um quadro pintado que tenham só as cabeças de verdade. Vemos aqui o germe da cena sexta do lance de Pimpinela, em que há um pano de fundo, com figuras pintadas, cujas caras são de verdade, que cantam em coro. Finalmente, Castelão no seu Diário imagina conversas entre os retratos pendurados numa sala, e pensa na possibilidade de que uma das personagens dos quadros se inteire da má conduta dos descendentes do antigo dono da casa. Temos aqui já a ideia da cena primeira do lance segundo de Os velhos.

No 10 de Maio, Castelão volta ao Teatro de La Chauve-Souris e anota que se põem coisas novas que lhe sugeriram outros projectos para o Teatro de Arte galego. Mas o esboço que traça não é diferente de um dos consignados um mês antes. Num quadro pintado com muitas figuras -algo caricaturesco e de muita cor até recorrer a influências cubistas e futuristas- haverá os nos sítios das caras, pelos quais assomaram as dos actores, que entoaram canções populares. É o já indicado final de "Pimpinela".

Podemos ampliar as notícias que nos dá Castelão dos espectáculos de La Chauve-Souris consultando os exemplares de Comoedia Illustré que registam as representações, e que, procedentes dos papéis do escritor, se conservam no Museu de Pontevedra. A peça que lhe sugere a cena dos retratos parlantes de Os velhos, aparece designada com o título *Sous l'oeil des ancêtres*, e também com o de *Gavotte*. Era um passo cantado e bailado. Dois retratos de antepassados do século XVIII, uma senhora e um cavaleiro, presenciam e comentam a interpretação de uma gavota por um par que veste à moda do primeiro terço do século XIX. Não encontrando em dita interpretação a graça que reinava na sua juventude, as pessoas dos retratos retornam ao silêncio, desiludidas.

De regresso a Pontevedra, Castelão tenta criar um Teatro de Arte; e propom aos amigos uma série de ideias inspiradas no estilo do teatro russo de La Chauve-Souris. Entre elas está um diálogo entre duas personagens de agora debaixo de duas telas penduradas das paredes em que assomam os rostos de dois antepassados. É uma derivação de *Sous l'oeil des ancêtres*, e um antecedente da cena primeira do segundo lance da única peça do nosso autor.

Também figuram entre os projectos cénicos de Castelão representações inspiradas ainda mais directamente nas peças russas que se punham em Paris em 1921. Assim, a *Serenata* de quatro galãs e uma dama, sugerida, segundo Filgueira Valverde, por uma aguarela de Remisoff. A Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra, que se criou em vez do Teatro de Arte, por oferecer menos dificuldades, interpretou a partitura de Borodín, cantada, segundo parece, em russo, com decoração de Castelão. Este também imaginara uma cena oriental, pantomina que Filgueira crê inspirada no quadro traçado por Soudeikin para *Les balances du Destin*.

Polos anos 30, Castelão volta a pensar no seu Teatro de Arte. Em 1931 é eleito deputado a Cortes por Pontevedra, ao tempo que Otero Pedraio o é por Ourense. Ambos os escritores, quando viajavam no trem entre Galiza e Madrid, conversavam sobre os seus planos cénicos e imaginavam peças de curta extensão, de uma estilização na qual se combinassem humor e lirismo. Castelão envia projectos deste tipo a Otero Pedraio, e este, com a sua extraordinária capacidade de improvisação, elabora não menos de dezasseis esboços, guions ou cenários de farsas, breves como tais esboços, mas algumas previstas para serem desenvolvidas em dois e até três actos, que envia a Castelão, e que se conservaram entre os papéis deste.

Os esboços de Otero Pedraio, datados em 1934, e publicados em 1975, contêm motivos ou funções que reaparecem em Os velhos não devem de namorar-se. Trata-se de teatro de máscaras, como o de Castelão, pois as personagens de Os velhos não devem de namorar-se levam todos caretas, afora os retratos dos pais de dom Ramon e os

moços e moças do coro do pano de fundo que cantam ao final de "Pimpinela". Em Otero hai tamém caras de personagens pintadas no decorado, ainda que neste caso estas caras formem parte da pintura, quer dizer, nom som "de verdade", como as de Os velhos. Num dos esboços de Otero baralham-se os motivos da morte, o borracho e o sapo, como no lance de dom Ramom. Este morre caído no chao, embriagado, e um sapo ajuda-lhe a exalar a alma. Em Otero, o velho Cacharacas, rico e mulhereiro, como aquel, acha-se de bruços sobre as lajes do caminho, com umha grande bebedeira. Das poças formadas pola chuva sai um sapo vestido de senhor de século XVIII, que, depois de cantar umha romanza, salta por cima do vulto do velho, fazendo-lhe cóxegas nas orelhas. Tamém em Otero encontramos os espantalhos que depois encontraremos em Castelaio. O tipo de português que figura no mesmo lance de Micaela, nom difere muito do que dá nome ao esboço de Otero intitulado As bodas do português. O fidalgo de Castelaio oferece fincas a Micaela a troco de beijos. Em Vento noutúrnio, de Otero, o fidalgo do paço de Laiovento fala de um seu parente que dava por um beijo de moça três ferrados de sementeira.

Dos três episódios da farsa de Castelaio, o terceiro, "Pimpinela", foi composto primeiramente, quiçá depois dos esboços de Otero, quiçá antes. Os outros dous lances, ou polo menos o primeiro, som posteriores. Este foi terminado em 1939. Na verdade, nom podemos assegurar nada sobre prioridade cronológica entre a cena oteriana de Cacharaças e o sapo, e a cena de dom Ramom e o sapo em Os velhos. Temos para a primeira a data de 1934, mas nom sabemos exactamente quando foi escrita a segunda.

Ainda que a semelhança entre as cenas seja notável, tanto polas personagens como pola situaçom, é maior a que se regista entre a de Castelaio e a de umha peça que o escritor galego teria visto representar em Moscovo, cidade que visitou em 1938. Mas se a cena de dom Ramom e o sapo estivesse influída pola peça vista em Moscovo, teria sido escrita depois de 1934, isto é, depois da cena oteriana de Cacharaças.

A notícia da peça a cuja representaçom teria assistido Castelaio na Uniom Soviética, chegou a nós, certamente, contaminada de dados que parece referirem-se a outros feitos. A nossa fonte é um amigo de Castelaio, a quem este falou ao seu regresso de Moscovo. Tratava-se de umha obra mui breve. Num salom da época dos zares dialogam os retratos de umha senhora e um senhor anciaos, lamentando-se da má conduta do seu crapuloso neto. Este entra, ao pouco tempo, ébrio, e com voz alterada polo alcool, responde altivamente aos impropérios dos seus avós. Logo inicia umha dança bufa, que se interrompe cando o degenerado aristocrata tomba e, no chao, começa a sua agonia. Entra em cena um gigantesco sapo, que dança à sua vez em torno ao corpo do jovem, encanto os avós entoam tristes salmodias encomendando a alma de seu neto. Esta sai da boca da personage à maneira de algo assi como um copo de algodom que o sapo se traga alcançando-o de um salto.

Som mui grandes, com certeza, as semelhanças entre esta descriçom e a cena da morte de dom Ramom combinada com a dos retratos de seus pais. Nom duvidaríamos em supor a peça soviética fonte da galega, se nom fosse por sabermos que a cena dos retratos estava pensada desde 1921 e se inspirava em *Sous l'oeil des ancêtres*, montado por Balieff. Temos neste sketch diálogo entre retratos de antepassados, salmodia e dança. Nom temos sapo nem alma. Para escrever a primeira cena do segundo lance de Os velhos, nom necessitava presenciar Castelaio nengumha peça em 1938. Realmente, nom hai aqui confusom? Voltou verdadeiramente Castelaio a ver em Moscovo o que vira em Paris? Nom se di que fosse assi, e realmente é difícil que assi fosse e Castelaio nom lho dicesse ao seu amigo.

A seqüência do sapo e a alma, em troca, tal como se nos refere, é demasiado semelhante à da morte de dom Ramom -ainda que a alma seja agora umha luzinha- para

que nom nos vejamos obrigados a considerar mui a sério a sua candidatura a fonte da passage correspondente de Os velhos. No entanto, Castelao di-nos que o lance de dom Ramom fora "tramado" em Pontevedra -portanto antes de 20 de julho de 1936-, e isto -a sermos escrupulosos- origina umha nova dúvida, ja que entom Castelao nom vira em Moscovo a peça antedita.

Haveria, pois, que analisar até os últimos elementos das notícias que se nos dam sobre este ponto, para coonestá-los com os demais dados conhecidos até onde seja possível.

Ramom Martínez Lopez, que é o nosso informador a respeito da peça moscovita, declara, por outra parte, que o uso das máscaras -que é outra questom- fora relançado naqueles anos polo expressionismo alemám, por Copeau no seu teatro do Vieux-Colombier e por O'Neil. Assi é, mas eu quero engadir que muito mais próximo culturalmente a Castelao se achava William Butier Yeats. Os autores da chamada escola anglo-irlandesa eram mui lidos polos galeguistas do grupo Nós. Algunhas peças de Yeats fôrom traduzidas para o galego por Plácido Rodríguez Castro e os irmaos Vilhar Ponte. Eram folk-dramas, denominaçom aplicável à peça de Castelao. Os "anglo-irlandeses" eram objecto de atençom porque eram nacionalistas e porque pertenciam a um povo céltico, como era corrente considerar o galego. Ainda que os "anglo-irlandeses" nom escrevessem em gaélico, senom em inglês, o que literariamente devia separá-los dos galeguistas, estes liam com mais facilidade o inglês que o gaélico, ou dispunham mais facilmente de traduçons para o espanhol do primeiro que do segundo daqueles idiomas. Tinham pois que considerar Yeats, prémio Nobel 1923, como autêntico representante do espírito irlandês, ainda que este escritor tenha mais bem em Valle-Inclán o seu paralelo galego, encanto que este, e os seus afins da escola "hispano-galaica", tratavam em espanhol os assuntos galegos. Yeats escreveu umha série de obras nas cais os actores deviam levar máscaras ou umha maquilhage que as imitasse (At the Hawk's Well, The Only Jealousy of Emer, The Dreaming of the Bones...). O jogo de máscaras do actor que fai na segunda das obras citadas a figura de Cuchulain, é realmente mui parecido ao da Morte na cena sexta do lance primeiro e ao do Velho na cena quinta do terceiro lance de Os velhos. Mas nom hai evidência de que Castelao conhecesse essas obras de Yeats, que, com certeza, nom figuram na biblioteca do rianjeiro, conservada no Museu de Pontevedra.

Em todo caso, o leitor ou espectador de Os velhos nom devem de namorar-se, se quer possuir um conhecimento geral das fontes da obra, e nom limitar-se à fruiçom da mesma, deve saber em que medida os motivos populares galegos, o realismo dos tipos e da language están estilizados por umha técnica literária perfeitamente filiada nalguns casos, afim, polo menos, noutros, à de escritores nacionais e estrangeiros. A seiva popular passou polo alambique de umha refinada técnica, e das cenas e diálogos da vida corrente na botica, no paço ou na casa do campesino, fixo-se verdadeiro Teatro de Arte. De algum modo, o que Castelao sonhava desde a sua primeira visita a Paris.

SOBRE A LAGARADA

Sempre me interesou A Lagarada, que considero umha das obras máis perfeitas de Otero Pedraio. Cando eu digo que teño A Lagarada por umha das obras máis perfeitas de Otero Pedraio, ou cando dixen que - no seu tempo- Os dous de sempre era a novela galega máis perfeita, non quixen dicir, como alguns entenderon, que esa tragédia ou esa novela sejan obras absolutamente irreprocháveis. Emprego a expresión perfeita neses casos no sentido de 'acabada', 'equilibrada', 'ordenada', 'proporcionada'. E se antepoño a perfeita o advérbio máis, quero significar, e signifíco, umha relatividade de perfeición, quer dentro da obra ciclópea do polígrafo ourensán, quer dentro da novelística galega da

época do artista rianjeiro. Perfeita non significa, pois, 'mellor'. Estou caracterizando unha estrutura, e non formulando juízos estimativos.

A obra de Otero Pedraio, que -contra o que outros cren saber- debe ser julgado principalmente como novelista, pois esta era a súa aspiración persoal, non se distingue, certamente, pola súa perfeición. Pode ser unha obra asombrosamente inspirada, pode ser unha obra genial; mais é unha obra imperfecta. Unha obra romántica, unha obra desigual, unha obra tan poderosa como defectuosa na economía das súas partes, na compensación das súas forzas, na dosificación dos seus ingredientes. A Lagarada, creio eu, está libre de moitos dos defectos que son propios, senón esenciais, na obra de Otero Pedraio. Esta peza, na que se sobrepón à manifestación dun mundo rural con toda a súa ruda realidade, unha glosa simbólica de poética fantasía, é, dentro da súa contrapuntística composición, notabelmente perfecta.

Sempre crin que A Lagarada podía ser a base dunha magnífica ópera. Sempre me lembro de Cavalleria Rusticana. Ningun Mascagni galego reparou neste drama rural, onde Eros e Bia, Plutos e Thánatos pairan sobre unha ribeira de barrocas vidras que o verismo de Giovanni Verga non traduciría mellor que Otero a termos literários. A violencia e a cobiza expresan-se na esgrévia voz de baixo cantante do señor Vences, nos alucinantes agudos de tenor do Delmiro, como nos estremecidos ais de desolación da soprano Basilisa e nos proféticos graves de contralto da sibilina señora Bubela. Os Coros de Vendimadores, os concertantes da grei familiar, medidos polo compás do egoísmo e do medo, completarian a atmósfera sonora de catástrofe dionisiaca.

É evidente que a forma desta peza é máis cinguida e funcional que a da maioría das obras de Otero. O verismo impón-se plenamente ao romantismo, o naturalismo à retórica, a paisanage ao señorío. Otero consegue ocultar-se tras as súas personaxes, e deixa-as talar e facer, renunciando ao comentário moralizante ou lírico, ou confinando-o nas escenas do plano supra-real que pontúan o desenvolvemento da acción. A realidade da súa aldea, o balbordo de vespas da terríbel bebedeira vendimal, impón-se ao autor en termos tan crus e urgentes, que renúncia a elaborá-los nunha interpretación en que a prosa à Chateaubriand enfeitase con veludos de melancólico fausto a espasmódica musculatura dos flagrantes sucesos. Unha fatalidade dionisiaca moi alongada de calquer providencialismo rege os acontecementos, e é revelada nunha language de forte sobriedade, na que cantan os ardentes procesos de báquica posesión, que conduz à alienación e ao crime.

A Lagarada é a obra cabal do dramaturgo Otero, nunca representada, que eu saiba, para consternación dos que aínda cremos na posibilidade dun teatro galego non limitado ao paso satírico ou ao melodrama social. Mais a preocupación de Otero polo teatro manifestou-se tamén na rica série de esquemas para teatro de máscaras que ofreceu fraternalmente a Castelao, e que, posibelmente, Castelao aproveitou en parte da súa propia obra. Todo o que seja representar a Otero é unha homenage moi justa que se debe a este grande señor das letras galegas, tan aberto e lúcido perante o latejo aldeán. A representación de A Lagarada sería o grande experimento que non se debe obliterar, e co que culminaría esa homenage.