

SOBRE O SEU TEATRO

É verdadeiramente um exemplo de vocação servida pola laboriosidade, a que representa a colección dos cadernos da escola dramática galega publicados até a data, e que agora se nos apresentam nos seus primeiros números formando um conjunto compacto que nos permite apreciar panoramicamente o esforço realizado. Desde edições e reedições populares de textos clássicos até as primícias de autores moços de grandes esperanças, desde informes esclarecedores a propósito de questões de técnica teatral até pequenos estudos monográficos sobre obras dramáticas concretas, os Cadernos oferecem ao estudioso do teatro galego, ao amante da arte dramática, ao erudito e ao afeiçoado, materiais de conhecimento que supõem umha importante contribuição ao enriquecimento da nossa cultura teatral e à educação popular neste aspecto artístico, de transcendência social tam relevante. Nom podia eu negar-me a pronunciar nesta ocasiom umhas palavras, como contribuição entusiasta, ainda que modesta, à celebração de um trabalho que merece a gratitude de todos os galegos. Podo considerar-me como um colaborador a distância desta obra, pois se bem nom se me pode estimar como home de teatro, escrevim algumas peças e pronunciei algumas conferências que me relacionam com estas actividades, e algunha amostra da minha teima como autor e como crítico foi benevolmente incorporada à série dos cadernos. Mesmo, dentro de reduzidos círculos escolares, sendo professor em diversos centros, privados ou públicos, de distintas cidades galegas, tenho montado alguns espectáculos dramáticos, em galego, castelhano, francês e latim, segundo as circunstâncias o aconselhavam; e ainda que tais ensaios se podem considerar puramente domésticos, som testemunho, a maior abundamento, do meu amor ao teatro, que me dá, se nom autoridade, pretexto para comparecer hoje aqui, requerido pola cordialidade do director da publicação, a quem felicito pola sua dedicação, assi como a todos os que com diversas funções estão integrados na Escola Dramática Galega, que nalgumha ocasiom botou mao de algum texto meu para realizá-lo com esquisito gosto.

Por isso pareceu oportuno aproveitar esta minha comparecência ante vós para tratar, sequer seja de forma sumária, do meu próprio teatro, o que nom deixa de produzir-me umha forte confusom; mas as pessoas da minha idade soem ser requeridas com frequência como testemunhas de acontecimentos sobre os que podem fornecer informes de primeira mao, e nom podo negar que a minha mao é a primeira cando se trata da minha própria obra. Os actores dos acontecimentos e as testemunhas visuais dos mesmos nom sempre estão em condições de fornecer informes objectivos sobre o que fixérom ou presenciárom, mas representam um ponto de vista que é mui específico, e que é mui natural que interesse conhecer ao historiador ou ao curioso. Assi, com suma timidez, pois a bailarina do strip tease ha estar mui convencida da beleza das suas formas para despi-las publicamente sem desacougo, avenho-me a tencionar a iluminação de alguns aspectos do meu trabalho, sem a tranquilidade com que a consciência da sua própria beleza pode conformar à profissional que a exhibe.

A minha afeição ao teatro, afeição que só esporadicamente podem cultivar ao longo da minha vida, data dos meus anos infantis. Os meus pais, no pequeno Ferrol dos tempos da guerra europeia e o após-guerra imediato, acudiam sistematicamente ao teatro Jofre cando o seu cenário nos brindava algum espectáculo. Alternando com séries cinematográficas que conseguiam grandes êxitos, como *La máscara de los dientes blancos*, em que a rapaza que hoje designariamos como actante objecto era personage interpretada por umha actriz que conheciamos polo pseudónimo de Pearl White, ofreciam-se ao público actuações de companhias de teatro, muitas vezes lírico, do que

estava em voga em Espanha: comédias de Benavente ou Linares Rivas ou Munoz Seca ou Arniches; peças em verso de Marquina, Villaespesa ou Fernández Ardavin; zarzuelas clássicas de Fernández Caballero, Bretón, Chueca ou Chapí, ou mais modernas de Luna, Serrano, Vives, Guerrero ou Alonso. Levavam-me quase sempre os meus pais com eles ao teatro, e primeiro sentado num joelho do meu progenitor, e logo ocupando umha butaca que me vinha mui ancha, eu escutava os cínicos alegados de Crispim, interpretado por Ricardo Puga ou os maternais conselhos da senhá Rita, cantados por Sélica Pérez Carpio. Já moço, desde a minha humilde localidade de respaldo do Principal de Santiago, continuei vendo teatro, o mesmo que durante as minhas vacações em Ferrol ou as minhas primeiras excursions a Madrid. Enrique Borrás em El alcalde de Zalamea, Santacana em Espectros, Francisco Morano em El collar de estrellas, Lola Membrives em Pepa Doncel, Rosario Pino em Cristalina, Catalina Bárcena em calquer comédia de Martínez Sierra, e outros muitos actores e actrizes espanhóis de grande soada, suscitárom em mim nom só umha secreta vocação de comediógrafo, senom de comediante. Com o tempo, ainda que de jeito modesto, cumpriu-se algo daquela primeira vocação, a de comediógrafo; em troca frustrou-se inteiramente a segunda, pois na minha vida interpretei um papel nas tábuas, ainda que para adoutrinar os meus pequenos actores dos centros docentes em que trabalhei, tiveram que assumir provisionalmente nos ensaios, como director, a personalidade do senhor Fuco... e até a da mesmíssima Pimpinela!

Felizes dias de Fingoi! Com actrizes tam excelentes como as irmás Baamonde, as irmás Herrero, as irmás Fernández, algumhas das cais ainda o ano passado, neste mesmo local, recitárom versos do seu velho mestre, e outras muitas rapazas e rapazes que hoje som catedráticos, médicos ou advogados distinguidos, puxémos em cena, para os alunos, os professores e as famílias de uns e outros, nos locais do colégio ou fora deles, peças ou fragmentos de Herondas, Plauto, Lope de Rueda, Lope de Vega, Li Hsing-Tao, Seami Motokiyu, Baring, Courteline, Castelao, Cabanilhas, e mesmo como anónima, umha versom ad usum Delphini da Farsa das çocas, que foi a minha primeira estreia, na cal Glória Baamonde, hoje casada em Oviedo, e Carmen Fernández, hoje casada em Madrid, fixérom umhas sensacionais Edelmira de Comido e Divina da Acea, admiravelmente replicadas por Joám Carlos Teixeira, que continua a residir em Lugo, e que fixo um Jocas insuperável.

Em 1971 reunim num tomo o que me pareceu mais legível ou visível do meu teatro. Fôrom quatro peças, às cais em 1982 agreguei outras catro para constituir o meu Teatro completo.

A mais antiga desta peças é O filho, excluída na colecção de 1971. Escrevim-na aos vinte e três anos, recém-casado, e como estava ambientada na aldeia, para a language dos campesinos pedim assessoramento à minha mulher, que nasceu e viveu de nena numha aldeia de Lugo, mentres eu nacim e vivim de neno no bairro marinho de Ferrol.

Nesta peça apresentava um tipo feminino que encarna o ideal cristão da Virge-Nai. A exaltação simultânea da ideia de pureza sexual e a ideia de agarimo maternal. Dous arquétipos femininos, a donzela e a nai, contraditoriamente mitificados na Idade Média dentro da sociedade europeia. Dous valores românticos da estimativa religiosa tradicional nom conciliáveis senom na figura da Virge Maria. Joana, na minha peça, professa, até a exaltação irracional, a devoção por ambos os princípios, e nom se contenta com venerar a figura que no catolicismo os realiza sobrenaturalmente, senom que sonha com realizá-los pessoalmente de algum modo na sua própria vida. A realidade impom-lhe a virgindade estéril, que elege voluntariamente por aversom à

união carnal com varom. Mas o seu pulo maternal é tam poderoso que de algum jeito se crê favorecida com o dom milagroso de um filho.

Escrita a obra, que doze anos depois obtivo em Buenos Aires o prêmio Castela de teatro, fum perdendo simpatia polo tipo de Joana, que nom só chegou a parecer-me psicopático, cousa que em realidade admitim desde que o concebim, senom que chegou a semelhar-me desumano, e falta de simpatia e atractivo pola sua aberrante conduta. Por isto, e por rasgos de realização da peça que ja estimava demasiado convencionais ou anacrônicos, condenei-na à fogueira, mas nom executei a sentença, e cando a relim ao tempo de ordenar o material para a segunda colecção, julguei-na menos desfavoravelmente.

Desde que fora premiada em Buenos Aires, o manuscrito experimentara várias sucessivas alterações. Umha quase explícita interpretação freudiana da personage chegou a parecer-me vulgar e grosseira, contraditória com o ar de peça semihagiográfica e poética, como um mistério de natal, piedosamente lírica, que pairava sobre o texto. Joana, assi, com diversas emendas, perdeu muito do seu carácter psicopático. Ficou mais bem como umha santa ingenuamente confiada em excepcionais favores divinos, que afinal renuncia ao seu secreto orgulho de sibila Casandra e sabe ser maternal permanecendo afastada do amor de varom, ja sem obsessões condenatórias das fraquezas da carne.

Tecnicamente, haveria que destacar que é um drama de mulheres. As personagens masculinas estão em certo modo neutralizadas sexualmente, o Crego pola sua condição de célibe, e os nenos pola sua idade. Caracteres, nom hai propriamente mais que dous: Joana e Estrela. Esta é simplesmente a mulher normal, na qual se fundem harmonicamente o instinto amoroso e o instinto maternal. Contraponto da sua descarreirada senhora, é ao cabo a que triunfa, arrastando a Joana à outra banda do berce onde dorme o filho do pecado, agora aceitado pola mística vinculeira na sua inocência natural.

A peça oferece nos seus três quadros unidade de lugar. Um quadro que se desenvolvia na casa da nai do neno e no qual se desvelava o mistério no trance da morte daquela, pareceu-me afinal melodramático e ventajosamente substituível pola notícia dos acontecimentos através do diálogo das personagens testemunhas; de jeito que a verdadeira nai e a sua irmã, que na primeira versão apareciam em cena, foram riscadas no elenco das *dramatis personae*.

Concebida essencialmente esta peça, como todas as minhas, em função da sua representabilidade cénica, tem finais de actos, ou de quadros, pensados com referência ao seu dinamismo plástico. O primeiro acto remata com o súbito estralar do climax da obra. Umha pequena parrafada inecessariamente declarativa que no primeiro borrador punha em lábios de Joana, foi substituída por umha rápida exclamação, composta de dous vocábulos, que estimei de maior eficácia dramática.

A cena final da primeira parte do acto segundo apresenta a complexa integradora dualidade amorosa de Estrela num movimento como de ballet, acompanhado de canto, em que a pendulação da moça entre a janela e o berce, entre o parrafeio galante e a nana maternal, quer simbolizar na sua estética oscilação a plenitude humana, a normalidade psicossomática da moça montanhesa.

A cena final da peça, como fica sugerido, apresenta plasticamente a normalização dos sentimentos da morgada, que aceita o filho que rejeitara no seu delírio de pureza; de forma que o expósito contará agora com o agarimo de duas nais. Joana acorda do seu sonho desumano.

A sua transformação é resultado de umha luta interior entre os elementos patológicos e os elementos saudáveis da sua estrutura anímica. Para expressar isto,

como no fim do acto primeiro, abandona-se a técnica de representação objectiva realista que se mantém no resto da obra. No que nesse final vemos não é o que perceberiam os sentidos de uma testemunha indiferente, senão a versão que Joana dá de si mesma da aparição do neno. De jeito que as condições das categorias de espaço e tempo são alteradas nesta cena, que nos abre o mundo interior de Joana. Também no diálogo desta com a Desconhecida, salta às tábuas o diálogo íntimo da própria Joana, a luta consigo mesma. Triunfa a Joana moça, que intercambia o seu aspecto com a Joana madura, assim que a que se situa enfrente de Estrela no final do drama é a actriz que representa a Joana ao longo da obra, mas agora representa a Desconhecida, que é a que espiritualmente habita agora na forma exterior de Joana, enquanto que a Joana visionária, enferma ou megalómana, se alongou na forma da Desconhecida, perdendo-se na noite.

Isabel arranca de uma ideia, profundamente modificada no curso da execução, e que brotou numa conversa com um amigo que cria dispor de possibilidades para fazer representar a obra uma vez escrita. Isto explica que eu repetisse em certo modo nas personagens de dona Júlia e Rosalia as de Generosa e Estrela que aparecem em *O filho*. São personagens que na nova peça cumprem fundamentalmente a função de informar ao espectador, mediante o seu diálogo, a propósito dos antecedentes da comédia. São a criada velha e a criada nova. A situação suposta é a mesma. A criada moça acaba de entrar ao serviço na casa, e é informada pela criada velha dos precedentes que o autor necessita pôr em conhecimento do espectador. Ante a perspectiva de uma pronta representação de Isabel, e estando relegada a primeira peça ao limbo das obras manuscritas sem esperanças de ver a luz, recorrimos por motivos de urgência à contaminação, tomando de *O filho* duas personagens e uma situação que me convinham para Isabel. Mas Estrela, e a própria Generosa, têm o seu papel autónomo na economia de *O filho*, muito mais acusado, sobretudo o daquela, que os de Júlia e Rosalia em Isabel. Estrela, se não é indispensável como elemento do drama pessoal de Joana, desempenha um importante papel técnico na realização desse drama tal como autor o apresenta, enquanto a normalidade da criada contrasta com a anormalidade da senhora, que é conduzida finalmente à normalização através da pressão da Desconhecida, ou seja da própria Joana moça e cheia de força vital. E esta desconhecida, que representa as reservas positivas que dormiam em Joana, é figura que nos seus traços essenciais responde ao mesmo modelo que Estrela.

Em Isabel, como em *O filho*, o essencial é a tensão entre a ilusão e a realidade. Mas enquanto na peça anterior, o processo vai da ilusão à realidade, e é um processo de saneamento, em Isabel o processo vai da realidade à ilusão, e é um processo de saneamento também. A realidade é a viuvez de Mário, que recupera ilusoriamente a sua mulher. Mas esta recuperação ilusória remove a neurose da personagem, com o que se revela positiva. A outro nível, podemos assentar que também nesta obra se impõe a realidade, porque a segunda Isabel é uma realidade viva, enquanto que a primeira, morta, é uma realidade ilusória na vida do seu marido. No entanto, a peripécia em Isabel é menos radical que em *O filho*, pois, como sugere o diálogo monológico com a Desconhecida, em Joana há um câmbio completo de atributos, e Joana aceita plenamente a realidade, quer dizer, a verdade, enquanto que a cura de Mário, que também aceita a realidade, se verifica sem que a verdade se reconheça, pois Mário, intencionalmente, não cambeia de mulher, ou não contrai novo matrimónio, senão que aceita a Isabel II como idêntica a Isabel I. E, por suposto, a própria Isabel II aceita essa identidade. Em *O filho*, afinal, a realidade desaloja a ilusão. Em Isabel ocorre mais bem o contrário.

Ainda que a psicologia na segunda peça oferece mais refinamento que na primeira, não há em Isabel cenas expressionistas ou simbólicas. Por duas vezes, em *O filho* o espectador vê o invisível, vê o interior de Joana. Nada semelhante há em Isabel, na qual uma técnica completamente realista nos fornece a visão do que realmente veriam os olhos dos presentes nos acontecimentos. Neste sentido, a peça mais moderna é menos moderna -menos vanguardista, menos experimental- que a anterior.

No seu assunto, que versa sobre os mistérios da personalidade, que destrói a rigidez teórica da personalidade definida e intransferível, a comédia pode lembrar o teatro de Pirandello, que o autor desconhecia quando a escreveu. Mas nada é inteiramente novo de baixo do sol. Nem Joana nem Isabel brotaram em mim como sugestões de precedentes literários. Mas lembro que assistindo a uma representação de *Campo de armíño*, de Jacinto Benavente, observei que a separação do filho quando se averigua a verdade da sua origem, e a sua posterior readmissão, porque o sentimento maternal se impõe à realidade da filiação, é um motivo comum às duas obras. Pelo demais, o nó mítico de *O filho*, a maternidade virginal, não é o fundamento da obra de Benavente. Esta mais bem nos remete a *El abuelo* de Galdós, encanto exalta a filiação espiritual, sentimental e voluntária, face à material, legal e genésica. Maior impressão me fixo a semelhança da minha Isabel com a peça de Pirandello *Come tu mi vuoi*, quando a conhecim através da versão cinematográfica de Greta Garbo.

Externamente, Isabel pode parecer uma peça de intriga, suspense e mistério; uma comédia policial, se queredes, ainda que nela não há crime algum. Vejamos como funcionam neste sentido as cenas finais dos actos.

A do primeiro aspira a suscitar uma brusca surpresa na consciência do espectador. Aparentemente, está viva uma pessoa que a todo o longo do acto fora considerada morta.

A do segundo acto marca a crise da situação criada com a aparição de Isabel. Esta comporta-se em todo o acto segundo conforme os supostos indicados ao final do acto primeiro; mas as palavras que um visitante lhe dirige, e com as quais remata o acto segundo, criam uma crise na situação. Temos agora uma indicação segura de que se nos vai dar uma explicação do mistério. Temos uma pista.

O terceiro acto, efectivamente, trai-nos essa explicação. Mas a cena final, em que Mário e Isabel ficam só frente a frente, desenvolve-se como se aquela explicação não se produzisse. El fuma, ela cose, falam de trivialidades domésticas, e o pano cai sobre uma normalidade conjugal que sabemos fictícia. É um final atípico. Um final que não tem fim, senão continuidade na situação que criamos crítica, e que resulta não tê-lo. A ilusão tomou o lugar da realidade. Não só Mário, senão Isabel, os amigos, os criados, o próprio representante dos ideadores da ficção -como a mesma "impostora"- aceitam a ficção, aceitam a impostora, e quando cremos que o ilusionado e a ilusionista, só conosco, vão comportar-se como gentes que estão no segredo e que entre eles não necessitam dissimular, vemos, ouvimos, observamos que se comportam de modo tal, que a ilusão da última cena do acto primeiro foi assumida por eles como verdadeira realidade. Efectivamente, não há nada que secretar, não há nada que dissimular, não há nada que dizer. Só que é duvidoso que uns jornalistas possam rematar uma obra, pois as chuvas causarão muitos defectos, e não se dispõem de pessoal suficiente.

O ano de 1948 escrevim três peças. A primeira delas, em três actos -ou lances-, como Isabel, renuncia também na visualização da trama a todo procedimento que não seja realista. É também uma comédia psicológica, e ainda que agora não há esses jogos de ósmose entre a realidade e a ilusão que há em Isabel e em *O filho*, pois as coisas que vemos suceder no cenário em *A sombra de Orfeu* transcorrem dentro da mais

absoluta verosimilitude material, a análise psicológica parece-me mais matizada que a das peças anteriores, onde propriamente nom se estudavam individualidades, senom situaçõs ou modelos típicos de reacçom humana perante problemas existenciais. Aqui o autor acha gosto em traçar os perfis de seis mulheres, três delas em alto-relevo, as outras três em relevo menos salientado, que bolem arredor de umha figura masculina consagrada à sua vocaçom artística como suprema finalidade da sua vida, e que, dotado de um forte poder de atracçom sobre as mulheres, e perfeitamente capaz de valorizar o encanto feminino, subordina totalmente à sua relaçom com a música a sua relaçom com o sexo oposto, e com heróico egoísmo se abstém de aceitar laços que pudessem comprometer a sua dedicaçom a própria obra de compositor. Necesita ser livre, e por isso rompe o seu vínculo com Mariana, joga sem queimar-se com o lume perigosíssimo de Madalena e mantém um trato assepticamente amistoso e profissional com Luisa. Excepto esta, devota servidora do mestre, que é feliz com a confiança e estima do mesmo, sem nengumha veleidade erótica ostensível, as demais misturam a admiraçom artística com a inclinaçom galante, o que fai impossível umha comunicaçom afectiva duradoira com el. Orfeu refuga ser devorado polas feras que o ameaçam com as fauces da sua feminidade enervante, e o Mestre conserva só ao seu carom a feminidade da sua fiel e digna colaboradora, feminidade sublimada em dedicaçom profissional, e que só a custa dessa sublimaçom mantém a privilegiada posiçom de sombra familiar do Mestre, a quem nom inquieta e que, naturalmente, a estima como preciosíssimo coadjuvante da sua obra.

A indolência, e mesmo a desconfiança do artista perante a mulher que pode perturbar o seu matrimónio com a musa, fica patente na cena final do acto primeiro, tam decepcionante para o que espera, como alguns indícios poderiam sugerir, o triunfo do erotismo.

O final do acto segundo revela a disposiçom para a luita de Mariana e Madalena, cada umha das cais vê a Rafael segundo as suas respectivas experiências e temperamentos.

O do terceiro pom de manifesto que ainda que nessa luita vence aparentemente Madalena, o objecto da disputa nom está disposto a alhear a sua independência, que mantém com implacável decisom.

Comédia com unidade de lugar, como Isabel, e de mais cingida unidade de açom, é mais irónica e lúdica, como corresponde à condiçom das suas personagens, que aqui som todas artistas. Creio que os seus procedimentos técnicos som menos "benaventianos" que os de Isabel. Cando um crítico regista como ingénua ou convencional a frase de Mariana: "Todas vivemos longe, menos Madalena", dirigida às suas amigas, que, naturalmente, sabem mui bem onde vivem, esquece que Mariana nom tenciona informar ao espectador, através de umha redundância inverosímil, de um feito sobre o que mais adiante se fornecem dados, senom urgir a necessidade de nom demorar a marcha, relembrando as distâncias que hai que percorrer, para remover a resistência a emprender o regresso das persoas que se mostram renuentes a encetá-lo.

A Farsa das çocas baseia-se num relato popular recolhido em Sam Sadorninho por umha minha discípula, hoje catedrática nesta cidade. Tomei-me, naturalmente, todas as licenças que me prouvérom na dramatizaçom da história, e resolvim os problemas de ambiente e personagens estilizando todo segundo as fórmulas da farsa semiguinholesca. Os convencionalismos e a ruptura dos mesmos estão utilizados com finalidade humorística, como é o caso das autopresentaçõs das personagens, os apóstrofes dos mesmos ao público e outras técnicas. E umha obra caricaturesca, que admite umha leitura social ou simplesmente lúdica, inteiramente inserida no contexto galego rural.

Tamém hai estilizaçom em A árvore, mas de outro tipo. Parece-me que neste auto, que trata do amor -totalmente ausente na Farsa das cocas, onde o motor da açom é o interesse económico-, ainda que hai ironia, e mesmo certa esperpentizaçom, mais chaplinesca que valleinclaniana, a substância do assunto é de um existencialismo mui sério, mesmo trágico. Dando um tratamento moderno à história bíblica da árvore da ciência, encena-se a expulsom do Paraíso e a conversom do amor, que devia dar felicidade ao home, em causa da sua desdita.

Em 1969 puxem-me a redigir em Lugo o Auto do prisioneiro, longo tempo meditado, e que é a mais expressionista das minhas peças. Como os autos sacramentais do teatro clássico espanhol, utiliza as personagens simbólicas, ainda que sem sacrificar a sua aparência individual. Evidentemente, contém muitos elementos de sátira social, mas a sua raiz última é o problema da transcendência: do que pode haver, se hai algo, tras a porta que permanece fechada mentres o Prisioneiro vive. Existe o Director? Isto perguntava um espectador tras umha representaçom desta peça nesta cidade. Essa pergunta constitui o assunto da obra. Com relaçom a ela tem-se falado de Beckett e de Kafka. Na época em que se estreou, cando se considerava imoral em certos meios toda literatura independente, uns interpretárom-na benevolmente como dirigida contra a sociedade de consumo, e outros, detectando nela umha postura ideológica incompatível com o materialismo dialéctico. Eu creio que tencionei refletir numha forma moderna, poética e incisiva, a angústia do home engaiolado na sua finitude, mas com umha fáustica sede de além. Destas catro peças últimas falei algo no prólogo ao volume que as contém, e nom desejo repetir-me. Nom direi, pois, mais delas.

A última das minhas obras de teatro é umha comédia política. Muito tempo a incubei, mas até 1980, precisamente na Corunha, nom podem pôr-me a escrevê-la. Se alguém se molesta em interpretá-la, pode chegar à conclusom de que é umha apologia de classe militar, ou bem que é umha sátira contra a mesma. Tamém cabe interpretá-la como progresista e como conservadora, como de esquerda e como de direita, e até como de centro. O pensamento que quixem desenrolar é o da ambigüidade das posiçons políticas, e, como harmónico deste motivo, o da inanidade das luitas civis, o da identidade íntima dos ideários políticos opostos, o da escravidude dos chefes com relaçom às massas e o da manipulaçom das massas polos chefes. O acto primeiro desenrola-se no Quartel Geral das forças conservadoras. O acto segundo desenrola-se no Quartel Geral das forças progressistas. Som inteiramente paralelos. Num é noutro bando aparecem o chefe inteligente, paciente e objectivo; o colaborador profissional, cortês e frio; o político profissional, que domina a retórica da propaganda. Som duas entidades de igual magnitude, de idêntica estrutura. Compreendem sectores moderados e sectores radicais. Só se diferenciam na orientaçom do seu esforço. Uns tendem ao leste e outros ao oeste, uns à esquerda e outros à direita. Sem um rígido esquematismo, que daria à peça um ar de farsa que nom tem, os dous primeiros actos oponhem-se quase cena a cena, personage a personage. O General Branha e o General Dragom, o General Brandariz e o General Bravo, o Ministro de Informaçom e a Ministra de Propaganda. Salvo o signo, a cor branca ou negra, escuitamos as mesmas soflamas, contemplamos as mesmas atitudes, observamos as mesmas convençons, estimamos os memos valores. O acto terceiro reduz a sintese a tese e a anttese manifestadas nos anteriores. Os chefes ponhem-se em contacto e revelam-se idênticos. A guerra é inevitável, porque as asas extremas de ambos os bandos som irreconciliáveis, e querem esmagar-se mutuamente; mas essa guerra é inútil, porque ganhe quem ganhe, os chefes comprometêrom-se a manter a mesma posiçom. Tenhem que lutar, ainda que os seus ideais sejam idênticos, porque a força dinâmica está nas posiçons extremas, e estas chocam. Mas umha destas posiçons será eliminada pola vitória do ganhador, e este eliminará logo a força do bando

vencedor homóloga e antagónica da esmagada. Nom é possível a paz entre Branha e Dragom, mas si o acordo, porque realmente estão de acordo, e ainda que vam lutar, vam triunfar inevitavelmente ambos, ja que o sobrevivente realizará a política comum.

O terceiro acto desenrola-se em terreno neutral, e por vez primeira enfrentam-se os dous chefes. Este acto foi o primeiro que escrevim, precisamente nesta cidade, no verao de 1980, portanto antes do intento de golpe militar do 23 de Fevereiro de 1981. Digo isto último porque nesse acto dous generais se ponhem de acordo para realizar um golpe militar. Mas o ambiente da minha peça nom é o das intrigas políticas, senom o da guerra civil. Nom se trata da guerra civil que dessangra Espanha entre 1936 e 1939. Os chefes da minha obra pouco se parecem aos chefes daquela guerra real. Ambos som caudilhos militares, e nengum reproduz os rasgos do único que existiu na nossa guerra. Excepto que um se apoia na direita e outro na esquerda, nada os diferencia, e, afinal, o mesmo dá que vença Joám ou que vença Pedro. Mas como o drama está concebido de jeito realista, utilizei a minha experiência da guerra civil espanhola para dar verosimilitude a açom. Fala-se de quinta coluna, fam-se mútuas acusaçons de crimes de guerra, pronunciam-se palavras que fõrom realmente pronunciadas. "Catro columnas do nosso exército convergêrom sobre Gaibor, mas quiçá seja a quinta a que despegue a primeira bandeira nossa na Casa de Governo da capital". Som palavras atribuídas a Mola, postas aqui em boca do Ministro de Informaçom dos brancos. "Imporemos a nossa vontade com a vitória". Som palavras de Franco. "Renunciamos a todo menos à vitória" era umha consigna dos anarquistas. "Nom passarám" foi o lema dos defensores de Madrid. "Gaibor será a tumba da subversom reaccionária" adapta a fórmula propagandística "Madrid será la tumba del fascismo".

O diálogo dos chefes no terceiro acto é o caroço da obra, e todo o demais som antecedentes ou consequentes desse momento crucial. Os dous primeiros actos apresentam aos dous antagonistas. O terceiro enfrenta-os. Como o Heitor e o Ulisses de Giraudoux, entendem-se; mas como é inevitável que haja guerra de Tróia, é inevitável que se dê a batalha de Gaibor. Sem embargo, calquer que seja o resultado desta batalha, o porvir político de Gurlândia será o mesmo: um golpe de estado militar que imponha uma situação de centro.

A posição do autor perante a matéria ideológica que organiza em condutas dramáticas é a de cronista imparcial. Nom hai nengumha preocupação propagandística, nom hai nengumha caricatura. Nom hai nengum maniqueísmo. Sentiria muito que um director progressista caracterizasse de maus aos combatentes do primeiro acto, ou um director conservador fixesse o próprio com os do segundo. Cada quem defende a sua causa na peça o melhor que pode, mas som dous turnos, um para cada bando, os que se concedem. E se no diálogo dos chefes se propugna umha terceira solução, a responsabilidade é dos chefes, nom minha. Pode-se pensar: dous homes de honor com verdadeiro sentido patriótico. Ou tamém dous chefes que pactam um engano às massas que os apoiam. Umha apologia da democracia ou umha sátira da oligarquia. A vida pública, como a privada, pode ter interesse dramático independente das condutas éticas.

Contra o meu costume, os dous primeiros actos rematam com cenas neutras, porque som pura preparação do enfrentamento do terceiro. Este si tem um final marcado, ainda que o feito de que o cenário esteja vazio, e as únicas vozes que se ouvem sejam a do relógio e a do canhom, dé, segundo creio, algumha originalidade técnica a este desenlace.

Ja nom hai tempo para que falemos de O redondel, de 1951, adaptaçom num acto para teatro infantil do complicado drama chinês de Li Rsing-Tao O círculo de giz. Foi representada duas vezes em Fingoi. Glória Baamonde, actriz mui excelente, fixo a primeira o papel de Hai-Tang. A segunda vez incorporou essa personage a mesma aluna

que fixera com anterioridade umha impecável Pimpinela, Carmen Herrero. As duas fôrom as minhas discípulas tamém na Universidade.

Queridos amigos: devo rematar e remato. Muitas graças poja vossa atençom, e as minhas excusas por ter-vos entretido tanto tempo falando de mim mesmo. Nom o volverei a fazer.