

TEATRO DE CASTELAO

Estrutura

Castelao nom foi um escritor prolífico. Deixemos a um lado, para este cômputo, a sua literatura política, mesmo a sua literatura oral -pois, em contradición com as raíces das palabras, falamos desde hai tempo de umha tal literatura. Se excluímos os artigos e os discursos de propaganda ideolóxica de Castelao, os ensaios políticos -Sempre em Galiza-, o epistolário, nom é volumoso o que resta, que é a obra literária propriamente dita, a obra de criação. Se o Castelao deputado a Cortes ou ministro tivo que botar muitos discursos, redigir um certo número de artigos e escrever cartas avondo, foi um imperativo funcional. Mas o rianjeiro era de por si um artista mesurado e cauteloso, pouco ou nada improvisador, que procurava na sua obra a perfeição formal com grande teima, e nestas condições, e devendo ademais atender à sua obra gráfica, nom tinha muito tempo para acrescentar o número dos seus textos literários. Estes, pois, reduzem-se substancialmente a Cousas, prosas breves; umha novela, Os dous de sempre; um livro de contos, Retrincos; e umha obra de teatro, Os velhos nom devem de namorar-se. Esta peça consta de três lances, que som três farsas autónomas, ainda que coordenadas entre si pola temática e por certos elementos técnicos, assi como por um epílogo que reúne os protagonistas dos lances. Nos lances mesmos, nengum dos protagonistas sabe nada dos seus homólogos; de jeito que o epílogo parece invenção serôdia, nom presente na mente do autor mentres os lances fôrom compostos, ou, polo menos, concebidos. Assi que a contribuição de Castelao ao teatro é verdadeiramente reduzida, pois na forma em que chegou a nós, limita-se a um só texto.

O título do mesmo hai que interpretá-lo como umha exortação aos velhos para que nom se namorem. Nom rege em Castelao, como nom rege no galego vivo, nem no histórico, a distinção entre a construção dever mais infinitivo e a construção dever de mais infinitivo. De jeito que, ainda que seja recomendável escrever segundo essa distinção, reservando a primeira dessas construções para expressar obrigatoriedade, e a segunda para expressar probabilidade, em Castelao nom se observa tal norma, e Os velhos nom devem de namorar-se expressa proibição e nom suposição, como se dixese Os velhos nom devem namorar-se.

Confirma esta interpretação o contido mesmo da peça, na cal os velhos som condenados à morte por namorar-se. E por se a moralidade nom era suficientemente óbvia, o autor explicita-no-la num epílogo, onde um deles di: "Morrin por namorar-me de velho", e outro confirma: "Por namorar-nos de velhos!". Mas o carácter didáctico da peça já fora sublinhado nas primeiras palabras do prólogo: "Aginha ides ver umha farsa em três lances, na que se demostra que os velhos nom devem de namorar-se". E mais adiante: "Este (...) drama (...) é (...) um aviso de três estalos que lhe damos aos velhos namoradeiros (...) os amores serôdios andam sempre aparelhados coa morte. Os velhos (...) morrem cos amores novos". Nestas circunstâncias, a afirmação, também contida no prólogo, de que a peça nom é de tese: "nom pensedes que a minha obra é de tésis, nom", resulta incongruente. A farsa é um provérbio, ou seja, um texto cénico em que se trata de pôr de manifesto um dito, de provar dramaticamente um aforismo, umha sentença, como em Musset Il ne faut jurer de rien, ou On ne badine pas avec l'amour.

Como temos de interpretar, pois, a afirmação de Castelao segundo a cal nom se deve pensar que a sua obra seja de tese? Já dixemos que nos parece incongruente com o texto mesmo e com outras explícitas formulações do prólogo. Temos que admitir que o que quijo negar Castelao foi que a sua obra fosse um drama de tese ao jeito, digamos, de

Ibsen; quer dizer, umha obra realista, ou naturalista, na qual se demonstrasse umha tese mediante a reprodução directa da realidade social. Fixemo-nos em que Castelao, imediatamente daquela afirmação negativa, "Não é de tese, não", explica: "Trata-se apenas de umha síntese artística, ou mais bem, artimanha escenográfica, onde jogam o amor e a morte de três velhos imprudentes". Opunha, pois, "obra de tese" a "artimanha cenográfica". Mas o primeiro conceito pertence a finalidade da obra, e o segundo ao método artístico. Não estamos em presença de entidades homólogas. E como a oposição supõe homogeneidade, deveremos concluir que Castelao não expressou com correcção formal o seu pensamento. Ao nosso entender, o campo em que Castelao quis estabelecer a oposição, foi o campo da forma artística. Então "obra de tese" está empregado como um tropo, umha sinédoque, por "texto realista (como sói ser o drama de tese ibseniano, ou benaventiano)", que se opõe a "texto expressionista" (que isto quer dizer no fim de contas "síntese artística" ou "artimanha cenográfica" ao mesmo tempo que sincretismo de várias artes). É, pois, a peça de Castelao, umha obra didáctica, que demonstra, que avisa; ou seja, e contra o que o autor diz, "umha obra de tese"; mas não formalizada de acordo com a séria, com a grave técnica naturalista das obras de tese que constituem o modelo do género no teatro escandinavo ou francês ou espanhol moderno, senão com umha técnica estilizada, a técnica da farsa. Farsa em que o literário só é um elemento da complexa, da sintética composição, em que entram o canto, a música instrumental, a dança, a luminotécnica: síntese artística. Apenas síntese artística. E este apenas sublinha, face às pretensões formais de umha obra de tese convencional, o carácter livre, popular, esquemático, estilizado, elementar, guinholesco, rápido, expressionista da sua peça, que só pretende esboçar, sem solenidade, sem gravidade, sem fidelidade realista ao assunto, sem empaque catedrático nem pedantaria pedagógica, o ridículo drama, a tragédia grotesca dos amores serôdios.

Este drama é contado "à maneira galega". Que quer dizer isto? Singelamente, que o ambiente da peça é galego. Que são galegas as personagens, que é galega a localização, que é galega a linguagem. Não quer dizer que se siga no relato um método patenteado como galego. Se calhar pensou Castelao que é galego o muito humor e o pouco lirismo que há na obra. E nisto tinha razão. Mas isto já vem dado na eleição de ambiente galego, na eleição de personagens galegas. É redundante. Trata-se de um apólogo de validade universal realizado numa localização galega, contado para galegos (especialmente), e portanto elaborado, plasmado sobre supostos galegos.

O velho que se namora de umha moça, e pretende obter os favores da mesma, move a riso, porque as suas pretensões violam umha lei da natureza, ao querer ajuntar a velhice com a mocidade, ao contrariar a normal inclinação das moças para os moços. O velho altera assim a ordem natural, e a restauração desta ordem entranha a condenação à morte do velho. Todo isto está explícito na obra de Castelao.

Mas nela, implícita, lateja a antítese dessa tese. É natural que o velho se namore da moça. A moça é a vida, e tem um irresistível engado para o que se sente morrer. A moça é o calor vital, de que o velho está necessitado, como David está necessitado de Abisag. A moça é a fonte da mocidade, que o velho procura numa utópica Florida, como Ponce de León. A moça é o cravo ardendo a que o velho se aferra para resistir a sua velhice, para conjurar a morte. Então, esse assunto é trágico.

Logo, a conduta do velho namorado é antinatural e natural, cómica e trágica, move a riso e a pranto. Exteriormente, a peça é umha farsa cómica; interiormente, umha farsa trágica. Umha síntese, umha tragicomédia.

A realização cénica deste assunto verifica-se em três lances. A expressão é mais ajeitada que a de actos, pois em realidade trata-se de três farsas perfeitamente autosuficientes, mas nas que o assunto é o mesmo: um velho namora-se, e morre em

consequência. Também se chamavam lances as partes em que se dividia A fiestra valdeira, de Rafael Dieste; no entanto, neste outro caso do rianjeiro mais novo, esses três lances são verdadeiros actos. Lance dramático denominava-se também o melodrama num acto de Mourença, de Armando Cotarelo. Atendendo às datas das primeiras edições, A fiestra valdeira é de 1927, Mourença de 1931, Os velhos não devem de namorar-se de 1953.

Se designamos os lances pelos nomes dos actantes sujeito e objecto de cada um deles, as personagens que representam respectivamente o Velho e a Moça, teremos o seguinte quadro.

Lances	Velho	Moça
I	Dom Satório	Lela
II	Dom Ramom	Micaela
III	Senhor Fuco	Pimpinela

Os lances dividem-se em "esceas", quer dizer, cenas ou escenas. O primeiro compreende sete, o segundo quatro e o terceiro seis. Se nos perguntamos que entende Castelaio por "escea", descobriremos que o seu critério é oscilante. Ordinariamente, as peças divididas em cenas têm em conta para formalizar a divisão, o movimento das personagens: de jeito que comece uma nova cena quando alguma personagem entra no palco ou sai do mesmo. Mas há outra concepção da cena, segundo a qual é o câmbio de decorado, ou a queda do pano, o determinante. Hoje vemos as comédias de Calderón divididas em cenas consoante o primeiro critério, e as de Shakespeare consoante o segundo. Neste último caso, cena vem ser o mesmo que quadro. No lance I de Os velhos não devem de namorar-se, as quatro primeiras "esceas" constituem um só quadro, mas as 5ª, 6ª e 7ª constituem quadros independentes. No lance II, cada quadro é uma "escea". No III, as três primeiras "esceas" agrupam-se no mesmo quadro, e as restantes constituem quadros independentes. O epílogo está formado por uma cena única, que em realidade é um quadro também. Castelaio intitula "esceas" todas as divisões dos lances, haja câmbio de personagens ou haja câmbio de decoração. Mas quando ocorre isto último, fala de câmbio de quadro.

"Baixa o pano para cambiar o quadro."

"Cai o pano para mudar o quadro."

"Cai o pano para mudar o quadro."

"Cai o pano para mudar o quadro."

"Cai o pano para mudar o quadro."

"O pano cai a modo, para mudar o quadro."

"Cai o pano para mudar o quadro."

"Baixa o pano para mudar o quadro."

"Baixa o pano para mudar o quadro."

O quadro, pois, é a decoração. Não há quadros como uma divisão pertinente, que poderia compreender várias cenas, segundo pode suceder habitualmente. Há, simplesmente, cenas com câmbio de personagens e com câmbio de decoração. Assim que a divisão é heterogênea, porque há cenas ou sucessões de cenas que se desenvolvem sem câmbio de decoração, e há quadros que compreendem várias esceas, ainda que neste caso os quadros continuem chamando-se esceas, e o movimento das personagens é indicado nas acções, mas sem que se faça divisão formal e numerada das cenas por esta causa; de jeito que se trata de uma escea formal (quadro) dividida em cenas reais que não repercutem numa divisão formal. Assim que há uma incongruência terminológica evidente, que supõe uma estrutura formal distinta da estrutura real, porque Castelaio chama esceas umas vezes às cenas delimitadas pelo movimento de personagens, e outras vezes às partes com unidade de lugar (quadros).

Procuremos umha sinopse.

LANCE I		
(Quadros)	"Esceas"	(Cenas)
I	1 ^a , 2 ^a , 3 ^a , 4 ^a	4
II	5 ^a	3
III	6 ^a	1
IV	7 ^a	1

Realmente, o primeiro lance está dividido em quatro quadros. Chamando "esceas" às divisons assi denominadas e postas por Castelao, e ceas às seqüências com continuidade de personagens, resultaria que o primeiro quadro compreende quatro cenas ("esceas" 1^a, 2^a, 3^a, e 4^a); o segundo, três cenas; e o terceiro e o quarto, umha cena cada um. A divisom em cenas temo-la feito atendendo às anotações que registam o movimento das personagens, e aceitando os convencionalismos usuais a respeito deste movimento, como por exemplo a unidade cénica cando hai um breve intervalo na apresentaçom no palco de duas personagens que figuram no rubro da cena. De jeito que a divisom do lance polo autor em sete "esceas" nom responde à estrutura real, que comprende nove cenas distribuídas em quatro quadros.

LANCE II		
(Quadros)	"Esceas"	(Cenas)
I	1 ^a	3
II	2 ^a	2
III	3 ^a	3
IV	4 ^a	2

Neste lance, Castelao chamou "esceas" aos quadros, afastando-se do critério que o levou a fazer quatro "esceas" do primeiro quadro do primeiro lance, e seguindo a pauta que seguiu no resto desse primeiro lance. Este segundo é, pois, na realidade, um lance dividido em quatro quadros ("esceas") nos cais nom se regista formalmente a divisom em cenas, que se dá em todos os quadros. Castelao aplica aquí pura e simplesmente a divisom "shakespeariana", mentres que no primeiro começou com a "calderoniana" para passar-se à "shakespeariana" logo. As quatro "esceas" de Castelao som na realidade dez cenas distribuídas em quatro quadros.

LANCE III		
(Quadros)	"Esceas"	(Cenas)
I	1 ^a , 2 ^a , 3 ^a	3
II	4 ^a	1
III	5 ^a	3
IV	6 ^a	1

Castelao, como no lance I, começa aplicando a divisom "calderoniana" para passar-se logo à "shakespeariana". Nos dous lances segue o primeiro modelo até o primeiro câmbio de quadro, e logo o segundo modelo. As seis "esceas" de Castelao som realmente oito cenas divididas em quatro quadros.

O Epílogo pode ser considerado como constituído por um só quadro que comprende umha única cena.

EPÍLOGO		
(Quadros)	"Esceas"	(Cenas)
1	1	1

Vemos que a divisom dos lances em quadros e cenas é a seguinte.

Lances	Quadros	Cenas
I	4	9

II	4	10
III	4	8

O número de quadros é, pois, o mesmo em todos os lances, e o número de cenas varia mui pouco, já que só admite sobre a média, nove, umha de mais ou umha de menos. Em total, nos lances hai vinte e sete cenas, o que dá umha média aritmética de nove, como fica indicado.

Visto isto, vejamos cal é a estrutura real da obra, como deveria aparecer dividida em consequência, especificando mediante rúbricas a definição dos quadros e as cenas. Quer dizer, anotando os lugares em que se desenrola a acção e as personagens que intervinhem na mesma.

LANCE I

Quadro primeiro: A botica de Dom Satúrio.

Cena 1ª: Lela e o Boticário.

Cena 2ª: O Boticário, e, depois, mais Boticários.

Cena 3ª: A Morte e o Boticário.

Cena 4ª: O Boticário e as suas Catro Irmãs.

Quadro segundo: No campo.

Cena 1ª: Lela, o Carabineiro e as Dez Mulheres.

Cena 2ª: As Dez Mulheres.

Cena 3ª: As Dez Mulheres e a Morte.

Quadro terceiro: Interior da casa do Boticário.

Cena única: O Boticário e a Morte.

Quadro quarto: Exterior da casa do Boticário.

Cena única: As Catro Irmãs.

LANCE II

Quadro primeiro: Casa do Fidalgo.

Cena 1ª: Dom Ramom e os seus Pais.

Cena 2ª: O Rapaz e Dom Ramom.

Cena 3ª: Dom Ramom e os seus Pais.

Quadro segundo: No campo.

Cena 1ª: O Demo, a Porca e as Dez Mulheres.

Cena 2ª: Os mesmos e Dom Ramom.

Quadro terceiro: Casa de Micaela.

Cena 1ª: Micaela e o Português.

Cena 2ª: Micaela e Dom Ramom.

Cena 3ª: Micaela e o Português.

Quadro quarto: Exterior.

Cena 1ª: Dom Ramom e Dous Espantelhos.

Cena 2ª: Dom Ramom, o Sapo e os Espantelhos.

Cena 3ª: Dom Ramom, morto, e os Espantelhos.

LANCE III

Quadro primeiro: Casa de Pimpinela.

Cena 1ª: Pimpinela e os seus Pais.

Cena 2ª: Pimpinela e o Moço.

Cena 3ª: Pimpinela e o Velho.

Quadro segundo: No campo.

Cena única: O Velho e as Dez Mulheres.

Quadro terceiro: Dormitório.

Cena 1ª: O Velho e o Moço.

Cena 2ª: Os mesmos e a Morte.

Cena 3ª: O Velho, morto, e Pimpinela.
Quadro quarto: Interior.

Cena única: Pimpinela e o Coro.

EPÍLOGO

Quadro único: Cemitério.

Cena única: Dom Ramom, o Boticário e o Senhor Fuco.

Umha edição "racionalizada" da obra, polo que se refere à sua divisom em partes funcionais, teria de basear-se no esquema que acabo de formular.

Polo que se refere aos elementos pessoais que intervenhem na acção, remeto-me a anteriores trabalhos²⁸. O elenco, em resumo, é o seguinte:

Caracteres	Lance I	Lance II	Lance III
1. Velho	Satúrio	Ramom	Fuco
2. Moça	Lela	Micaela	Pimpinela
3. Moço	Carabineiro	Português	Moço
4. Morte	Mendicante	Sapo	Morte
5. Povo	Mulheres	Mulheres	Mulheres
6. Parentes	Irmãs	Pais	Pais
7. Coro	Coro de Boticários	Coro do Baile	Coro do pano
8. Mensageiro		Rapaz	
9. Censores		Máscaras	
10. Bailadores		Espantalhos	
11. Servidora		Mari Pepa	

Como vemos, hai sete caracteres fixos, ou que se dam em todos os lances, e catro eventuais, que nom aparecem em todos eles. O lance II acumula os onze caracteres, mentres que o I e o III registam só os sete constantes.

As relações fundamentais entre as personagens, tal como aparecem no funcionamento da acção, som:

1. O amor do Velho pola Moça
2. A ligação entre a Moça e o Moço
3. A penalização do Velho pola Morte.

Em principio, Castelao poderia desenvolver o seu relato sem usar da segunda relação. Nos três lances hai um rival do protagonista, mas o essencial é que o Velho ama e morre. Que tenha um antagonista nas suas pretensões, nom é indispensável para o assunto do drama. Mas Castelao fai do antagonista -que nunca se enfrenta directamente com o protagonista- um carácter constante. A relação 2 sublinha a relação 1. A Moça poderia nom ter pretendente algum distinto do Velho. Com que rejeitasse a este, era avondo, sem necessidade de preferir a ninguém. Mesmo no caso de Pimpinela, a preferência é só interior, pois de feito acede a casar com o Velho. É irrelevante a estes efeitos que no Epílogo apareça contraindo com o Moço segundas núpcias, como que Micaela afirme falsamente que era amante do Fidalgo. As Moças nom podem dar ao Velho a felicidade, porque a mocidade nom ama a velhice. O Epílogo, calquer que poda ser a sua força satírica, introduz um elemento de moralidade normativa supérfluo depois da sanção "biológica" que constitui o desenlace dos lances.

A trama dispom-se segundo as seguintes seqüências essenciais:

1. O Velho solicita a Moça
2. Censura dos amores dos Velhos
3. Duo de Moça e Moço
4. O Velho e a Gente
5. Anúncio da catástrofe
6. Catástrofe

7. Epílogo.

Estes som os sintagmas essenciais da obra, ou as cenas naturais e teóricas, mas em nengum dos lances se realizam por esta ordem, nem sempre correspondem exactamente a outras tantas "esceas" (nem cenas) da peça. A distribuiçom formal das cenas nom se corresponde necessariamente com a sintaxe da estrutura profunda do relato. A subordinaçom e o hipérbato, a elipse e a redundância alteram no texto o esquema.

Estilo

Como conta Castelaio esta história? Que estilo emprega no desenrolo das "esceas"?

Em primeiro lugar, as personagens e as situaçoms estãm tratadas de jeito caricaturesco. Hai umha estilizaçom "esperpêntica" que dá carácter de farsa ao drama. Mas esta atitude do autor perante a sua matéria tem os seus limites. Nom observamos a crueldade valleinclanesca na caricatura castelaína. Mália ao Epílogo, realmente perturbador, nom vemos desprezo do autor polas suas criaturas. Desde logo, hai algumas que nom estãm em absoluto caricaturizadas. Tal me parece ocorrer sobretudo no lance III, onde nem o Velho, nem a Moça, nem o Moço estãm desenhados como monicreques. A mesma Nai nom é umha figura ridícula. Mas até os pícaros, os senvergonhas, som tratados sem sanha, quase com compaixom, ao menos com comprensom. A desumanizaçom que em Valle-Inclán converte em miseráveis bonifrates as mais das personagens dos seus esperpentos, nom se consuma em Castelaio. No rianjeiro avondam as debilidades humanas postas em evidência sem nengumha atenuaçom convencional, mas tamém sem tartufesca indignaçom nem nieztscheana superioridade desprezativa.

Ora, a atitude humorística nom exclui em Castelaio a consciência da tragédia do Velho Namorado. O pudor contém a entrega sentimental à comiseraçom, mas a mesma crueza com que se apresenta a desgraça dos Velhos, dá testemunho da sua magnitude no ánimo do dramaturgo. O humor negro, o humor macabro trata de dissimular por decoro a solidariedade, a consideraçom, a condolência que inspira a situaçom, tam natural e tam fatal, que aflige ao Velho, ao home que se aferra à Vida sem saber renunciar a ela.

Deste jeito, umha forma cómica trata um assunto no fundo trágico, porque o amor do Velho pola Moça é um aferrar-se à Vida, é umha luita contra o destino, contra o fado, e esta rebeldia contra o fatal, esta desesperada resistência perante a Morte, é um assunto essencialmente trágico. Assi, podemos considerar que a obra de Castelaio é umha tragicomédia.

O discurso dramático resolve-se mediante dous estilos de cenas, que podemos calificar de realistas ou expressionistas. Estas últimas tenhem às vezes um sentido simbólico notório, mas noutras occasions nom se lhes vê mais que intençom estilizante, sem aparente funçom simbólica. Nas cenas realistas, o autor conta "à maneira galega", empregando movimentos e palavras, manifestando sentimentos e condutas consoantes o ambiente e as personagens que se utilizam. O protagonista é no primeiro lance um burguês, no segundo um fidalgo, no terceiro um paisano. O ambiente, no lance primeiro é urbano, no segundo pancego, no terceiro campesino. Lela é umha artesana filha de família, pois vai à botica em procura de medicamentos para o seu pai; Micaela parece umha solteira da aldeia próxima ao paço de Dom Ramom, que vive só, pois recebe na sua casa sem problemas tanto o português como o fidalgo: no entanto, fala do seu creto, de jeito que nom é umha mulher que trafique descaradamente com o seu corpo; Pimpinela vive com os seus pais num pobre casoupo rural. Nas cenas realistas, estas gentes, e as que com elas aparecem nos lances, falam e conduzem-se como corresponde à sua condiçom. Mas hai outras cenas em que o autor nom procura ganhar-se a

aprovaçom do espectador polo verismo da sua arte, senom pola força da sua estilizaçom do suceder dramático. Som as cenas expressionistas.

Se chamamos R ao estilo realista e E ao expressionista, colocando entre parénteses um S acarom do E quando a cena expressionista contenha um claro elemento simbólico, teremos a seguinte distribuiçom de "esceas", respeitando a divisom das mesmas feitas por Castelaio:

Lance I	Lance II	Lance III
1ª.R	1ª. E	1ª.R
2ª.E	2ª. R	2ª.R
3ª.E (S)	3ª.R	3ª.E
4ª.E	4ª.E (S)	4ª.R
5ª.R		5ª.E
6ª.E (S)		6ª.E
7ª.E		

Assi que das dezassete "esceas", dez som expressionistas e sete realistas; quer dizer, o expressionismo domina em dez, e o realismo em sete. Porque, por exemplo, a organizaçom do diálogo e do movimento na "escea" primeira do terceiro lance, é expressionista na sua simetria, ainda que a substância ideológica da "escea" cai dentro do estilo realista; e o expressionismo evidente do granguinholesco final do lance primeiro, a "escea" 7ª, reveste na locuçom a forma realista de um pranto. Neste sentido, a tendência é a combinar em toda a obra, em distintas doses, realismo e expressionismo. Por outra banda, o elemento simbolista tende a manifestar-se sob a forma expressionista, merecendo sublinhar-se polo menos três vezes.

Podemos considerar que na parte realista Castelaio continua a tradiçom do sainete costumista da inspiraçom popular decimonónica, e na parte expressionista se achega à peça estilizada de tom artístico esquemático do "teatro de vanguarda". O primeiro arranca da observaçom directa polo autor dos costumes do seu país. O segundo tem que ver com o "teatro de câmara", o teatro experimental, como o ensaiou Yeats na Abadia, ou Balieff no "Teatro do Morcego".

Língua

A língua de Castelaio supom um dos compromissos mais equilibrados entre os modernos escritores galegos polo que se refere aos dous polos de atracçom que actuam sobre a língua literária. Estes dous polos som a realidade da fala dialectal e a necessidade de limpar o galego de aderências castelhanas. No léxico e na sintaxe, achamos em Os velhos nom devem de namorar-se muita louçania verbal, muita vida espontânea, muita autenticidade coloquial. Mas Castelaio quer evitar deturpaçons castelhanizantes, tam numerosas numha língua silvestre, nom normalizada, e às vezes incorre a este respeito em excessos de celo, ou seja, em hiperenxebrismos, mentres que noutras occasions admite castelhanismos que se podiam subsanar, segundo o nosso critério.

Assinalaremos exemplos de um e outro caso, consoante a nossa ediçom de 1979.

Hiperenxebrismos	Castelhanismos
escea	tésis
experência	síntesis
concência	o noso language
comenência	porque ajudam-lhe
abandoache	silha
cência	boeno
nasceu	pinheirales

pacência
estranas
esceário
brila
ambiente

pelejo
enganhaba
romerías
bachilher
angelinhos
principales
cabezales

Entre os hiperenxebrismos, alguns, como se vê (experiência, concência, comenência, cência, pacência), som, paradoxalmente, formas vulgares. Na língua literária resultam formas demasiado evolucionadas, ainda que tenham a sua justificação dialectal. Se se quer, afastam-se dos hiperenxebrismos; mas, funcionalmente, em Castelao respondem à mesma intenção de sublinhar o enxebre face o castelhano que os pseudogaleguismos (estranas, esceario, brila, ambiente), que som hipercorreções. Tamém som hipercorreções, mas nom propriamente hiperenxebrismos, azas, e anceios, onde se corrigiu um inexistente dialectalismo de sesseio.

Fontes

Os velhos nom devem de namorar-se nom é so umha farsa, umha peça de literatura teatral. Contém um texto, e a este nos vimos referindo. Mas a obra é umha síntese artística, umha artimanha cenográfica. Segundo o seu autor, é umha obra imaginada por um pintor e nom por um literato. Castelao desenhou os figurins das suas personagens e as maquetas de algumas cenas, e deu minuciosas instruções para a montagem. O espectáculo conjuga literatura, cenografia, luminotécnia, canto, música instrumental, dança, tramóia. É essencial o colorido. Nos três lances hai umha "escea verde". Os retratos parlantes, os telons animados, as luzes móveis, os panos que cobrem Pimpinela, o sapo, os espantalhos, as posturas simétricas, os movimentos colectivos procuram uns efeitos ópticos que nom se podem esquecer se queremos ter umha visom total da obra. Algumas críticas de Os velhos visam somente o texto literário, o libretto da obra. Mas esta só se consuma na representação. Ainda que o texto em si mesmo pode ser estudado -e é o que nós fazemos-, nom se pode perder de vista que é só umha parte do conjunto, se se quer formular um juízo total sobre a obra como produto teatral, cuja realização está na sua representação cénica.

Já registamos o carácter popular das personagens e a utilização de motivos pré-literários de tipo folclórico: o parrafeio amoroso, a serenata estudantil, o pranto funeral, as brincadeiras do entruido, a canção coral, o conto de fantasmas... Mas é tamém mui importante o elenco de formas dramáticas inspiradas no teatro de ensaio.

Em 1921, em Paris, Castelao assiste às representações do "Teatro do Morcego", espectáculo russo dirigido por Nikita Balieff. Este inspira-lhe as "esceas" do coro de boticários, da cortina com figuras que cantam, da conversa com os retratos dos antepassados, algumas das cais estão prefiguradas em sketches imaginados ou realizados por Castelao para o Teatro de Arte que queria criar em Pontevedra e que desembocou na Sociedade Coral Polifónica. Outros projectos e esquemas análogos ideou Otero Pedraio cando mais adiante Castelao volta a pensar no seu Teatro de Arte. Como expliquei noutros lugares, motivos de Balieff e de Otero aparecem em Os velhos nom devem de namorar-se. As máscaras, a maquilhagem, os trocos de figuras, a música, o canto e a dança som mui frequentes nas peças anglo-irlandesas de William Butler Yeats imitadas do teatro "Nó" japonês, peças que Castelao pudo conhecer, pois os homes de Nós tinham muita admiração polos escritores irlandeses nacionalistas, mesmo os que escrevessem em inglês. Mas ainda que Castelao como artista plástico gostou muito da pintura japonesa, a sua obra teatral semelha pouco a dos dramaturgos

do Abbey Theater, nos quais encontramos os traços de farsa de bonifrates que é um componente de Os velhos.