

ESQUEMA ARGUMENTAL DE OS VELHOS NÔM DEVEM DE NAMORAR-SE

A tragicomédia *Os velhos nôm devem de namorar-se*, peça de literatura culta, nôm pode possuir um esquematismo tam acusado como un texto tradicional, ou umha obra pertencente a um género infraliterário, por mais que tal obra -a suposta- apareça como composta por um autor individual. A literatura popular -o conto tradicional, o romance folhetinesco, rosa ou policíaco- articula-se mediante estereótipos que lhe imprimem um carácter arquetípico, e isto permite construir com facilidade o modelo estrutural do qual o espécimem é realizaçom. A literatura de intençom artística pessoal rompe aqueles moldes, e, nôm sendo umha projecçom do inconsciente colectivo, apresenta-se mais rebelde a umha descriçom do padrom imanente que existe em todo produto cultural, mas nôm escravo de traçados fixos quando o produtor se move com independência relativa no seu labor de criaçom poética.

Porém, a peça de Castelao, mas que nôm seja umha obra de origem popular, utiliza elementos da arte popular, imita conscientemente os procedimentos da arte popular. Desde logo, nôm é umha obra ingénua, senom sentimental; mas ao mesmo tempo é ingenuísta, e tal ingenuísmo, ainda que se opom à ingenuidade folclórica, permite umha análise que muitas vezes nos autoriza a reconstruir ou revelar um desenho orgânico essencial caracterizado por simetrias e paralelismos semelhantes aos que constituem a armaçom da arte popular.

A peça consta de três lances, que som ou pretendem ser versons distintas do mesmo drama. As personagens, logo, deverám funcionar analogamente em todos os lances. Para servir à demonstraçom apontada no título da obra, servirá-se o autor dos mesmos argumentos revestidos de distinta linguagem. Sendo a obra de carácter didáctico -ao menos a nível superficial-, as personagens especificarám-se pola sua funçom mais do que polas suas qualidades, serám actantes, forças temáticas sem psicologia, que se acharám em determinada relaçom coa açom desenvolvida. Assi, poderemos estabelecer uns arquétipos aos que se reduzam por tríadas os principais actores da comédia. Claro está que a exactitude ou inexactitude com que isto se verifique dependerá da medida em que o autor -propositada ou involuntariamente- insira na sua obra elementos e orientaçoens de tipo popular- quer dizer, na medida em que a sua obra seja ingenuísta ou ingénua.

Nos três lances aparecem personagens reductíveis pola sua funçom a sendos estereótipos, pois as três partes do conjunto se definen como distintas formas de um mesmo apólogo, com umha conclusom moral que se expressa no título. O tema único: um velho namora-se de umha moça e morre em consequência, trata-se com três variaçoens. Qualquer que leia a obra ou presencie a sua representaçom, percebe esta realidade, polo demais expressamente registada polo próprio autor no prólogo da farsa. Prescindamos do epílogo, que tem por objecto recolher num feixe as canas dos três foguetes espargidos nos lances, e tentemos ver de perto como Castelao modela em três variaçoens o motivo que o seu texto desenvolve.

Se for aceite a formulaçom do motivo -e nôm vemos razons para discuti-la-, pois parece fundar-se na evidência- teremos que os elementos essenciais da farsa som os seguintes:

1. Personagens
 - A) O Vello
 - B) A Moça
2. Forças temáticas

C) O Amor

D) A Morte

3. Relaçom de causalidade entre as forças temáticas.

É um esquema entre os possíveis. Baseia-se na distinçom entre elementos antropomorfos e forças abstractas da açom. Quer dizer, por um lado, os actores que representam seres que no mundo real tenham categoria de pessoas; e por outro, entidades que nom tenham esse carácter, ainda que o autor poda servir-se da personificaçom para no-las pôr perante os nossos olhos. Mas se tivermos em conta que tanto o Velho como a Moça como o Amor como a Morte desempenham um papel no progresso da açom, podem todos reunir-se num so elenco de agentes do drama, considerados como personagens ou forças temáticas, distinçom que perderia relevância, ou que se neutralizaria.

Partindo do esquema proposto vemos as seguintes realizaçoms:

1. Personagens

A) Os vellos

a Dom Satúrio

a' Dom Ramom

a" O senhor Fuco

Vemos os rasgos que distinguem estes três vellos.

A primeira vista ressalta a sua qualificaçom social. O senhor Fuco é um camponês; dom Satúrio é um boticário; dom Ramom é um fidalgo. Supomos que a profissom de dom Satúrio o situa socialmente dentro da burguesia. Nada se nos di da sua origem. Poderia ser fidalga, poderia ser labrega. A nossa interpretaçom é a de que nasceria num fogar da classe média. De todos os jeitos, a sua vida situa-o nela. Assi que as três classes sociais básicas estám representadas neste actante sujeito do drama.

Se considerarmos a qualificaçom moral, observamos umha gradaçom análoga, mas inversa. O mais humilde polo seu sangue é o mais nobre. Nom podemos dizer que o Boticário se conduz imoralmente, mas o seu jeito de galantear a Lela nom nos permite equipará-lo ao senhor Fuco quanto à respeitabilidade. Dom Ramoncinho é um ser francamente degradado

Assi temos:

Escala social

Escala moral

a'

a"

a

a

a"

a'

B) A moça

b Lela

b' Micaela

b" Pimpinela

De Lela sabemos que tem um pai adoecido -é, pois, umha filha de família-, e que pensa casar com um carabineiro. Temo-la por artesá. Micaela parece umha aldeá, declara-se pobre, e nada nos di da sua família. Pimpinela é filha de labregos comidos pola miséria. Parece-nos que na jerarquia social, aqui claramente condicionada pola situaçom económica, Pimpinela ocupa o degrau mais baixo, e Lela o topo da escala.

Quanto à ética da conduta, Pimpinela leva a palma. É honesta, e pensaremos-lo duas vezes antes de condenar que ceda à pressom dos seus pais e que case co senhor Fuco. Lela encirriquitada o Velho, e logo bota mao do Carabineiro, que, como é forasteiro, morde mais facilmente em carne sovada¹⁵. Quanto a Micaela, a sua exploraçom do fidalgo em convivência com o português apresenta-no-la como umha desvergonhada sem

escrúpulos. A ordem aqui é simétrica ao dos sujeitos dos distintos lances. Os objectos perseguidos correspondem-se respectivamente com eles.

Escala social	Escala moral
b	b''
b'	b
b''	b'

2. Forças temáticas

C) O Amor

- c Amor de a
- c' Amor de a'
- c'' Amor de a''

Como os protagonistas da peça apenas se caracterizam mais que pela paixão que lhes inspira a respectiva mulher -objecto, tanto na forma como no fundo-, a táboa de valores tem que corresponder-se exactamente com a indicada para o portador da função como sujeito de moralidade. Como, segundo vimos, a hierarquia do actor sujeito se corresponde com a do objecto, teremos a escala:

- Amor de a'' por b''
- Amor de a por b
- Amor de a' por b'

A ordenação moral das acções coincide necessariamente com a ordenação moral dos actores, pois esses dois elementos estão integrados numa isotopia. A coincidência da ordenação das acções com a hierarquização dos objectos da acção é contingente; mas parece-nos natural, para reforço da significação, que o autor observasse essa simetria. O sujeito mais digno ama o objecto mais digno, e o mais indigno o mais indigno.

D) A Morte

- d suicídio
- d' intoxicação etílica
- d'' furtura de felicidade.

A única hierarquização pertinente é aqui, como no caso do amor, uma hierarquização moral -do ponto de vista da sociedade a que o drama está referido. É muito significativo do esquematismo da peça que esta ordenação de tipos de morte coincide com a dos sujeitos. Era de esperar que o carácter didáctico da obra levasse consigo esta correspondência. A morte configura o risco definitivo a fisionomia do que morre. Quer dizer, como nos contos de fadas, cada um recebe o dom que deveria receber.

A escala é:

- d''
- d
- d'

Do que resulta que, se prescindirmos do aspecto social das personagens, os quatro elementos homólogos dos três actos da farsa hierarquizam-se -moralmente- com perfeita correspondência:

a''	b''	c''	d''
a	b	c	d
a'	b'	c'	d'

3. Relação de causalidade entre as forças temáticas.

Afinal, o enunciado temático escolhido dá-nos notícia de uma relação entre os fenómenos indicados pelos verbos, mediante uma locução consecutiva. O amor e a morte, assim, estão vinculados por uma relação que transporta o sujeito de uma situação a outra.

1. O Velho ama --> 2. O Velho morre.

O amor é a causa da morte. A morte é consequência do amor.

O trânsito de namorado a morto que lhe acontece ao protagonista, pode ser considerado como a peripécia, a mudança da fortuna que marca o desfecho da tragédia segundo a teoria aristotélica. Esta mudança de fortuna, ao procurar a catarse, é para piorar. Isto é, constitutiva de catástrofe, como na maior parte das tragédias clássicas.

É que, na verdade, Os velhos non devem de namorar-se reúne as condições essenciais de umha tragédia clássica. O seu herói é um actante neutro, que nom tem mais carácter do que lhe dá a sua idade. Comete o erro de enfrentar-se co destino ao pretender um objecto que está naturalmente fora do seu alcance. Está incurso na hybris. Sobrevém a némesse conseguinte. A morte é a sanção com que se restaura a ordem moral rompida polo abusivo proceder do herói. Ao cobiçar a Moça, o Velho quer igualar-se aos Deuses, que nom conhecem a Velhice. E os Deuses condenam a sua vaidade sacrílega lembrando-lhe do jeito mais prático que é um simples mortal.

Mas o tema trágico está tratado com umha perspectiva cómica. O humor de Castela procura os rasgos caricaturescos de umha situação que está chamada a promover a dor e a compaixão no espectador do drama. A obra é, pois, umha tragédia disfarçada de comédia. Umha tragicomédia, pois.