

O TEATRO RURAL DE ARMANDO COTARELO

A publicación recente por Edicións do Castro de um tomo que reúne três peças teatrais de Armando Cotarelo, reaviva o interesse pola obra dramática deste autor, mui bem caracterizada nas suas linhas gerais pola preparadora do volume, Aracéli Herrero, que, polo demais, fai un detido estudo dos textos integrados naquela publicação: a "pantasia trágico-histórica" Hóstia o "drama" Beiramar e o "lance dramático" Mourença.

Essas três peças som, ao meu juízo, as que se podem considerar como efectivos logros. Logros, claro está, dentro da linha cronológica de desenvolvimento do teatro galego; logros, no contexto temporal e local em que se produzem. Acrescentam algo ao teatro galego no momento em que se escrevem ou estreiam; e, nesse sentido, podem considerar-se peças clássicas para um estudo da nossa literatura dramática.

Mas, acarom destas três peças logradas, Cotarelo elaborou outras três que estimo de mérito inferior, e que, sem embargo, nom veria sem satisfação reunidas noutro volume, sempre que fossem precedidas de um estudo e acompanhadas por umhas notas de rodapé semelhantes ao estudo e às notas que ilustram o Teatro histórico e marinheiro recém saído do prelo. Nesse imaginário volume, que poderia intitular-se simplesmente Teatro rural introduçom e notas som ainda mais desejáveis que no caso anterior; pois se as obras reunidas no volume ja publicado tenhem valores estéticos substantivos, que podem excusar análise e glosa -ainda que sejam de grandíssimo proveito as fornecidas por Aracéli Herrero-, no caso das peças de tema rural, nom tam convincentes, frustradas em parte -segundo o meu parecer-, a edição só se justificaria plenamente se o aparato erudito e a crítica estilística assumissem a importância precisa para situar as peças na história do teatro galego, amostrando-nos em que medida devem interessar-nos como passos progressivos ou regressivos, ou simplesmente acenos, fecundos em algo, em algo estéreis, encaminhados ou descaminhados na soluçom dos problemas levantados à nossa dramaturgia. Haveria que catalogar os rasgos positivos e os negativos destes ensaios, à luz de um critério histórico ou estrutural, que nos explicasse plausivelmente a imperfeição destas peças em comparança com as do teatro histórico e marinheiro do mesmo escritor.

Essas três peças de teatro rural som Trevom (1922), Singebra (1923) e Lubicám (1924), todas anteriores -ao menos na data da sua publicação- às peças de teatro histórico e marinheiro. O editor -chamarei assi ao estudioso que tiver ao seu cargo a responsabilidade da edição- deveria-nos ilustrar, em vista deste feito, a propósito de se cabe detectar em Cotarelo como autor dramático um processo de maduração que explique a distinta fortuna dos dous grupos de peças.

O Labrego e o Rural

Nom vacilamos em considerar as constitutivas do grupo formado por Singebra, Trevom e Lubicám como integradas no teatro rural. Preferimos esta denominação à de teatro labrego. A interessante observação de Aracéli Herrero segundo a cal as figuras de Trevom nom som propriamente labregas, pode ser matizada no sentido de que nom hai constância de que exerçam activamente, com dedicação exclusiva ou preferente, a profissom agrícola Rosalia, sobrinha do abade; Sabela, ama do mesmo; Suinha, moinanta; Dom Andrês, abade; e Manuel, foragido. No entanto, a reitoral dispom de umha horta, a palha que arrecada Tralo ha proceder de umha agra da casa, e a extracçom de todas as personagens mencionadas tem que ser labrega. Mesmo o Cura fala das leiras dos seus maiores, radicantes na marinha. Cibrám, Ramom e o resto das figuras da peça

som evidentemente lavradores ou filhos de lavradores. Todo ocorre na aldeia, e é difícil crer que os que vivem na reitoral se abstenham totalmente de botar umha mão para o mantimento das terras de que obtêm peras e palha. Assim que o ambiente e a natureza das pessoas me autorizaria a falar de teatro labrego em sentido amplo. Em Lubicám há um homem da vila; todos os demais caracteres são lavradores. Tampouco tenho escrúpulo em incluir Lubicám dentro do teatro labrego. Porém, no caso de Singebra seria abusiva esta denominação, pois o ambiente é o de um Paço, em que sem dúvida se praticava a lavoura, mas no qual, como cenário da obra, esse rasgo não é pertinente. Em troca, a ruralidade abrange como âmbito local todas as peças consideradas, ainda que as personagens nucleares sejam da classe senhorial em Singebra e da classe lavradora -com as restrições indicadas pela senhora Herrero, se se quer- nos outros dois casos.

A peça de ambiente rural aparece no teatro galego desde os primeiros momentos. Para muitos -ainda hoje- o galego identifica-se com o aldeão. Assim que temos teatro rural -labrego- desde *A casamenteira* (1812). O teatro "de paço" aparece mais tarde, quando já se superou a fase labrega da literatura teatral, e o pluralismo ambiental bate à porta. Mesmo o teatro de paço é uma forma moderada de reacção contra a identificação do galego com o labrego, que produzira um excesso de peças paifocas. Deve-se lembrar, sem embargo, que desde fins do século XIX o teatro histórico alternava com o labrego. A torre de peito burdelo de Salinas, é de 1897. O teatro rural "senhorial" de assunto contemporâneo, o teatro "de Paço", não surge até 1919 com *A mam de Santinha*, de Cabanilhas, peça em que todas as personagens, salvo um criado, pertencem à classe senhorial.

Singebra

Dentro deste tipo de teatro de paço insere-se Singebra; mas, à diferença de *A mam de Santinha*, apresenta-nos, acarom dos senhores, vários criados, e as gentes falam galego ou castelhano em diversos níveis de pureza. Neste aspecto é uma peça interessante pelo seu propósito de ensaiar uma reprodução realista da linguagem de cada quem. O fidalgo Dom Luís fala em galego com os criados, em castelhano com os seus iguais em condição social. Em castelhano fala sempre Dona Rosa, mas num castelhano com um forte substrato léxico e sintáctico galego. Menos galeguizado está o castelhano da sua filha Chelo e o dos nenos de Dom Luís, entre os quais Tonito usa uma linguagem infantil. Chelo é, sem embargo, capaz de falar galego, e assim se demonstra num diálogo com o seu namorado Melchor, que devia de pertencer ao Seminário de Estudos Galegos, pois fala um galego literário muito característico. Os criados do paço falam em galego; mas Ama Lisa, quando se dirige aos nenos de Dom Luís, tenta falar castelhano, sem conseguí-lo.

Singebra, como *A mam de Santinha*, é uma comédia "rosa", ou seja uma peça em princípio conformista, que não aspira a questionar a ordem social, senão a plantear e resolver dentro dela, e de jeito satisfatório, problemas que não afectam aos fundamentos mesmos do sistema. Uma colisão de interesses entre duas forças temáticas que pressionam sobre o mesmo objecto sem violar nenhuma norma estabelecida, resolve-se pela expulsão do campo da contenda de uma delas. Mas se visamos a obra com referência às convenções morais que são os seus supostos, não podemos menos de registar um certo desequilíbrio entre o desenlace e as premissas no plano das estruturas éticas próprias da comédia burguesa sentimental e idealista. A personagem Chelo está traçada com rasgos tão atractivos que se converte em favorita do espectador, e a sua derrota perante o objecto a que tende, impressiona a aquele desagradavelmente, porque dentro do mundo da obra é a heroína, a chica, e está desenhada para um final feliz. No entanto, a triunfadora é a neta Nela, que representa a sua mãe falecida, e que, vendo folcloricamente a Chelo sob espécie de madrastra, se ergue

contra ela, apoiada pela servidume do Paço, que confere a Chelo -mui injustificadamente- o status de intrusa. Mas este falso papel de antagonista constitui a consequência de um prejuízo. É o espírito infantil e popular do folclore dos contos de madastra o que, de um jeito dogmático e supersticioso, enquadra fanaticamente a sugestiva moça no esquema odiado da usurpadora do posto da mãe no lar, cando com base nos dados que o autor nos forneceu, todo faz supor que Chelo está magnificamente dotada para ocupar o posto de mãe, para encher o vazio da morta, reatando e continuando a sua função familiar. Assim, se olharmos a peça focando a Chelo como protagonista, Nela resulta uma antagonista perturbadora do desenvolvimento feliz dos acontecimentos, e a peça resulta de final desgraçado. Ora bem, a pintura que o autor faz de Nela, dista intencionalmente de apresentar-no-la como odiosa, e na economia da obra pode Nela ser considerada como a personagem principal, força do destino e determinante da solução do problema. Daquela, seria a protagonista, e, como compete com Chelo, esta resultaria a antagonista, e na peça triunfaria a moral dos contos de fadas, mas não com o casamento da bela e boa moça com o príncipe azul, senão com a derrota da madrasta em potência. Mas como Chelo não é uma madrasta em potência, senão uma mãe em potência, o desenlace semelha, dentro da estrutura moral da obra, aberrante, e Nela perversa ou ignorante, contra o que parece sugerir o autor ao pintar a neta ao pastel com suavíssimos matizes de rosa.

Claro está que caberia conceber o conflito como uma dramática pugna entre dois sujeitos que se disputam um objecto sem que caiba nenguma sanção maniqueia da conduta daqueles, e sem que o autor tome partido por ninguém. Então a comédia rosa derivaria cara a tragédia, fosse o triunfo de quem fosse. Mas esta concepção do caso é incompatível com os pressupostos desta peça, em que o desenlace aparece funcionalmente apresentado como feliz e aceitado pela consciência hipostatizada da peça, cando, por outra parte, tal solução supõe a infelicidade de uma personagem demasiado simpática para merecer esse destino, e, objectivamente, favorita do autor e do espectador ingénuo. Se o pano caísse sobre alguma cena que procurasse a compaixão a respeito da desgraçada heroína, veríamos em Singebra uma comédia dramática de final infeliz. Mas o facto de que o autor reserve a Nela a última palavra, e a peça remate com uma apoteose familiar, que exalta a persistência da situação ameaçada pela presença perturbadora da candidata a madastra, indica que, apesar de todo, funcionalmente este final é o final feliz da comédia rosa, ainda que no mundo da realidade esse final seria insensato, e na própria peça estranhamente incongruente com a pintura da filha de Dona Rosa. O autor encarinhou-se demasiado com esta personagem, e, se pretendia o triunfo de Nela, não deveu pintar Chelo como a pintou, para não fazer odioso ou extravagante aquele triunfo num tipo de comédia que exige o desenlace justo e feliz.

Apesar de tão grave desequilíbrio no metabolismo da peça, que afecta à essência da sua estrutura, observamos em Singebra primores de técnica teatral a que não nos temos acostumados os antecessores e contemporâneos de Cotarelo. O traçado das personagens é muito cuidado, e no caso de Chelo, dotado de uma firmeza e uma frescura que acerta a apresentar-nos um carácter que justifica o enamoramento de Dom Luís. A graça, a sinceridade, a naturalidade e a generosidade que brilham naquela menina, dão-lhe relevo de autenticidade, e, à parte da precoce, imaginativa e voluntariosa Nela - realmente, menos atractiva-, evade-se do conjunto de figuras mais estereotipadas que acompanham na peça aquelas duas fortes personalidades. O movimento circular das cenas, que ameaça o conto de nenos do princípio com a moralidade ou simbolismo do final; o epifonemático remate do acto primeiro, e em geral a concatenação e

movimento de toda a peça, amostram umha habilidade que nom achamos, por via de regra, no teatro galego deste tempo.

Lubicám

Lubicám desenrola-se numha aldeia de montanha, entre labregos. Tamém hai distintos níveis de language nas personagens, ainda que a peça ja nom pode considerar-se bilíngüe. Escrita em verso, os labregos falam em geral um galego literário que, porém, beneficia muito o léxico rural, mas sempre na procura de umha expressom enxebre e diferenciada do castelhano. Lorcho, um miles gloriosus campesino, fala castrapo, com finalidade cómica. Como drama poético, Lubicám está algo afectado negativamente pola falta de fluidez da versificação e a sua escassa potência de iluminaçom lírica no desenrolo rotineiro do diálogo. Mas o verso de Lubicám nom carece de momentos felizes, como ocorre no relato patético que fai a tia Minhota da sua luita com o lobo para recuperar a sua ovelha Martinha. Neste caso, Cotarelo logra umhas endechas que nos lembram funcionalmente as usadas em casos análogos por Lope, Tirso e outros dramaturgos espanhóis do século XVII, que Cotarelo mui bem conhecia. Lembremos esse passo. Escrevemos os versos seguidos, como prosa, se bem sempre com maiúscula inicial.

"A minha Martinha, Martinha branca... Aquela anhagota, Cordeira galana, De pelica crecha, De singelas patas; A dos olhos lenes, A da voze maina, A mais carinhenta, Mais jeitosa e mansa, Que de cote, leda, Ao meu pé choutava; A que ervas e grumos catava na faldra... Ali está tendida, De sangue çafada! A minha Martinha, Martininha branca... O lobo famento Baixou da montanha; Brincou no cortelho, Travou na coitada. Erguim-me de um pulo. Arrastro a levava, E em cima da neve Seu sangue pingava...! Berrei-lhe; parou-se; tirei-me a arrincar-lha... E fugiu o lobo Na noite giada. Quitar, eu quitei-lha, Però, Malpocada!: Ja estava ferida, Mortinha ja estava, Comesta do lobo, Do lobo esgolada. A minha Martinha, Martininha branca!"

Se o assunto de Singebra, o viúvo que renuncia a novas núpcias, é bem conhecido na literatura universal, o de Lubicám, a perseguiçom da mulher do povo por um home de extracçom superior, tivo umha notável fortuna na dramaturgia galega. Lugris repete esse esquema em quase todos os seus dramas: A ponte (1903), Mínia (1904), Escravitu (1906). Vilhar Ponte desenrolou-no em A pátria do labrego (1905). Sam Luis em O fidalgo (1908). Comelhas em Pilara (1919). O essencial do motivo é a inferioridade em que se topa a perseguida com relaçom ao seu perseguidor do ponto de vista social, pois aquel é un cacique ou um home da vila. O corrente é que a perseguiçom da mulher se inscreva entre os abusos do poder caciquil, de jeito que o conflito erótico é umha forma de conflito social. O marido, o noivo, o pai da perseguida, ou ela mesma dam morte ao perseguidor, que pode ter ou nom colhido os frutos da sua perseguiçom. Lubicám neste aspecto é original avondo. O perseguidor, Damásio, é un home da vila, moço forte, barbucám, com ar de senhorio; mas ainda que, desde logo, parece possuir bens folgados, nom hai rastos de que exerça nengum poder caciquil, de jeito que aqui o drama é mais amoroso que social. A editora de Teatro histórico e marinheiro crê ver em Damásio o dono de um paço na aldeia, o que suporia ja umha matizaçom "social" da perseguiçom; mas, ao meu juízo, o paço de que Damásio fala é o do rei do conto que conta a Inesa e que verdadeiramente representa ao próprio Damásio, mas no simbolismo dos seus amores. Nom hai que entender -parece-me a mim- que Damásio tem um paço, como nom hai que entender que Damásio seja rei no mundo real. Mesmo nom consta que na vila ostente nengum poder de mando. Mas o que interessa, à parte de que Cotarelo nom quer dar carácter "social" ao seu drama, é o feito de que, à diferença de todas as virtuosíssimas filhas do povo dos outros autores, as cais tenhem da honestidade feminina um conceito rigorosíssimo, esta de Cotarelo é sensível aos afagos do seu

perseguidor -que nom parece um avassalador de mulheres humildes, se nom um apaixonado por umha mulher-, e oscila entre o atractivo do seu rondador vilego e o do seu cortejo aldeao. Afinal, também o perseguidor morre, mas nom ferido de mao humana, senom de poútas e canteiros de lobo. A perseguida e o perseguidor nom som, pois, nesta peça, os puros arquétipos das outras, senom que possuem umha personalidade humana algo mais complexa. Nem el é tam lobo feroz, nem ela tam branca cordeira como nos mais casos. Se Cotarelo aprofundasse em maior medida na psicologia destas personagens, poderia ter escrito um drama passional mais interessante, que em realidade sacrificou a um pintoresquismo ambiental de tipo costumista que oferecia menos possibilidades.

Trevom

Com Trevom, Cotarelo ensaiou a comédia dramática, ou melodramática, em três actos. O costumismo, harmónico da fábula de todas as peças rurais e marinheiras de Cotarelo, tem nesta ampla representaçom. Trevom, apesar do romantismo popular da figura de Manuel, é um drama que procura o realismo pola banda do costumismo, e figuras como a tia Suinha e Tralo estão concebidas mais como ilustraçons folclóricas da açom -como tipos populares- que como elementos funcionais da mesma. A peça é mui sentimental, e a sua composiçom cénica, como é regular em Cotarelo, amostra umha articulaçom hábil, dentro das convençons próprias do teatro do tempo. As cenas finais dos três actos estão pensadas e resoltas com eficácia efectista. Escrita em prosa, e com mais sossego que Lubicám, resulta mais acabada e morosa que o conto de lobos em verso, ainda que a tendência ao teatro poético incruste em Trevom tiradas métricas com hipérbatos poéticos de duvidosa oportunidade. A ponderaçom entre o dramático e o cómico, entre as cenas que fam progressar a açom e aquelas que a retardam, está lograda segundo os procedimentos vigentes no teatro espanhol da época, dominado polo semi-realismo semi-idealista de um Benavente e a sua escola -à que pertencia o galego Linares Rivas-, um Arniches nas suas obras menos originais, ou mesmo os dramaturgos catalans cultivadores do drama rural, entre os que Guimerá atingiu especial ressonância.

Trevom foi a primeira peça de teatro que Cotarelo logrou ver representada pola companhia de estudantes universitários afeiçoados que tamém puxo em cena as outras duas obras examinadas neste artigo. Para algum comentarista é tamém a melhor obra de Cotarelo. Como vai indicado, disto de professar semelhante opiniom. As personagens, em geral, respondem às características de estereotipos teatrais mais que a qualidades individuais que as destaquem como personalidades vivas. Ainda que do ponto de vista da arquitectura da peça, Trevom apresenta mais travaçom que Lubicám, a "dama moça" da obra em prosa, Rosalia, resulta menos relevante que Inesa, que anima a açom com o seu conflito psicológico. E, por suposto, nom pode nem de longe comparar-se com Chelo, a mui caracterizada heroína de Singebra. Sem embargo, Trevom é mais coerente que Singebra na sua valorizaçom objectiva da significaçom moral das personagens, e nom obriga o espectador a elaborar nengumha interpretaçom aventurada ou bizantina da estimativa implícita na obra para explicar o destino das personagens, como no caso da citada Chelo. E ja fica dito que a fluência do desenrolo de Trevom e acougo do seu ritmo cénico som tecnicamente superiores ao elementar esquema evolutivo de Lubicam.

Para o espectador galego dos anos vinte, seguramente Trevom reunia caracteres de aceitabilidade superiores de feito como representaçom teatral aos que podiam ostentar Singebra e Lubicám. Mas parece-me indubitável que em interesse temático e em força de sugestom dramática, fica bem por baixo de Hóstia, Beiramar e Mourença.