

SOBRE OS VELHOS NOM DEVEM DE NAMORAR-SE

Pretendo expor com singeleza algunhas ideas a propósito de umha obra importante do nosso teatro, do teatro galego, umha obra que, se calhar, é a mais representada das que se escrevêrom para as nossas tábuas. Nom é o teatro galego, como alguns crêm, um ermo desprovido de textos, nem tampouco umha sucessom de ausências interrompidas raramente por algumha representaçom. Nom. Houvo momentos em que um movimento de teatro se desenrolou na Galiza com intensidade. É verdade que estes movimentos que tendiam a criar no nosso país umha literatura dramática e, sobretudo, o hábito da representaçom teatral, nom calhárom nunca definitivamente; mas isso é a história geral da nossa literatura e a história geral do nosso país. Como um dos mais grandes poetas contemporâneos, José Diaz Castro, tem indicado num famoso poema, a Galiza é semelhante a Penélope: está dando sempre um passo adiante e outro atrás. Hoje, vê-se na mocidade interesse pola representaçom dramática. Entre os presentes, figura quem fai um verdadeiro esforço por dotar de umha cena dramática à nossa terra. Se a mocidade que vós representades, acolhe estes esforços com interesse, podemos chegar a conseguir algo que é indispensável para que se mantenha umha cultura: umha literatura dramática, uns grupos de intérpretes estáveis, que podem fazer muito pola galeguizaçom da Galiza.

Entre as obras dramáticas com que contamos, figura como umha das clássicas esta tragicomédia de Castelao, que intitulou o grande escritor e grande artista Os velhos nom devem de namorar-se, peça estreada no teatro Mayo de Buenos Aires durante a estadia deste ilustre exilado em terras portenhas, e que tem merecido por um motivo duplo estudos e análises que vam achegando-nos nom só à intençom íntima do dramaturgo, senom tamém aos procedimentos técnicos empregados para revelar-nos essa intençom, e às fontes literárias que indubitavelmente contribuírom a plasmar umha das obras que continua sendo das mais interessantes, das mais singulares dentro da nossa literatura dramática.

A intençom imediata de Castelao foi tratar o tema do velho namorado; um tema que por si mesmo reúne elementos de tragédia e elementos de comédia. Trata-se, naturalmente, do velho que se namora de umha moça. Porque, decidido a namorar-se, o velho nom vai namorar-se de umha velha; é absolutamente gratuito o amor e, portanto, na fantasia, na imaginaçom, no coração ardente e incontrolado do namorado, pode desenhar-se a figura ideal que deseje e, entom, o velho elege naturalmente umha moça. Resulta cómico, porque, naturalmente, a possibilidade de umha consecuçom, de umha realizaçom desse amor, tem caracteres de algo antinatural. A separaçom de anos entre a moça e o velho -a moça na plenitude ou no começo da sua mocidade, símbolo da vida que se desenvolve viçosa e desejável, e o velho que está já dando os derradeiros passos cara o sarego do Além- supom umha parelha mui desequilibrada, e o desequilíbrio é, precisamente, umha das fontes da comicidade. Temos na literatura universal muitos exemplos de tratamento cómico, humorístico, às vezes sarcástico, sempre satírico, do amor do velho por umha moça, e nom digo dos amores do velho e umha moça, porque, naturalmente, no paradigma ideal deste superdrama, a moça nom corresponde aos amores do velho. E como o amor exige um comportamento que parece que leva consigo umha graça juvenil, umha agilidade mental e física que nom se podem dar no velho, a torpeza do velho que trata inutilmente de fazer os acenos próprios do amor, é um motivo de comicidade, porque hai umha desproporçom entre os seus propósitos e a sua capacidade de realizaçom.

O mesmo que dom Quixote resulta cómico, resulta mesmo ridículo, tratando de impor a ordem moral no mundo com umha armadura cheia de feluge e com um lançom destartalado, assi o velho que intenta conquistar os amores de umha moça com as escassas possibilidades de combate que a natureza lhe oferece, é um motivo de comicidade explorado por numerosos dramaturgos e por numerosos novelistas. "El viejo y la niña", un tema moratiniano que foi tratado muitas vezes de maneira mais ou menos piedosa para o namorado, mas procurando de todas as maneiras um fácil -facilom, diria eu- efeito cómico.

Mas, por outra banda, a situaçom do velho namorado da moça, ainda que contenha esse elemento de comicidade, se o consideramos desde umha perspectiva humana mais profunda, contém elementos emotivos que apresentam um conflito insolúvel e, portanto, trágico. O velho que se namora da moça -e hai positivamente muitos velhos que se namoram de moças- trata em realidade de prorrogar de algum jeito a licença de viver que lhe concedeu a natureza e que está a ponto de caducar-lhe. O conflito, o drama, remata ordinariamente, cando se trata em termos de ordenaçom dramática, com a morte do velho, como passa na obra de Castelao, pois é umha inexorável fada a que determina a última soluçom disto tam antinatural e, ao mesmo tempo, tan natural, como é o amor de um velho por umha moça.

Castelao tratou o tema tragicomicamente. Na superficie, no exterior, a obra é cómica, humorística, e mesmo hai umha tendência satírica que responde mais que ao desejo moralizante em Castelao, ao pudor que o impele a rodear de umha circunstância de tipo humorístico umha realidade demasiado amarga, que seria penoso apresentar, a tragédia do velho, sem que umhas pingas de humorismo aliviassem a tensom que num espectador atento e maduro pode produzir umha situaçom definitivamente lastimosa como é a que presumimos, como é a que postulamos.

Mas, em muitos aspectos, está indicada, por baixo dessa superficie satírica e humorística, a realidade antropológica da tragédia do velho namorado. Como sabedes, a obra compom-se de três lances, em realidade de três peças, mas três peças que som três realizaçoms do mesmo superdrama, do mesmo arquidrama. O drama que podemos induzir, o superdrama que podemos erguer como modelo, considerando as analogias das diversas realizaçoms, tem, por suposto, como protagonista, como actante-sujeito, ao velho, o velho em geral. E, por suposto, tem como objecto à moça. Estes som os elementos principais. Na realidade, com estas duas personagens poderiam resolver-se todas as cenas do drama de Castelao. Mas hai umha realidade extrapessoal, a da Morte, que é necessária para o desenlace da tragédia e que, às vezes, aparece em Castelao mesmo personificada, mesmo materializada em forma de personage. De maneira que a essas duas personagens fundamentais, o velho que se namora, a moça de quem se namora o velho, e que, com certeza, em nengum dos três casos lhe corresponde -ainda que num caso aceda a ser a sua dona-, a essas duas personagens hai que agregar essa outra personage oculta, se querem abstracta, mas que se concreta às vezes em figuras humanizadas, que é a Morte. Logo, hai outra personage, que joga o seu papel, mas que, ainda que funciona formalmente como antagonista do velho, nom é inteiramente indispensável no desenrolo do drama. É o moço. A moça que rejeita o velho, naturalmente está interessada por um moço. A mocidade com a mocidade, as folhas secas com as suas companheiras. Aparece o moço que, curiosamente, em Castelao, nom é nunca defrontado com o velho; nom hai nunca umha cena em que estas duas personagens, que podiam parecer o protagonista e o antagonista numha superficial leitura, se juntem para realizarem um duo de oposiçom. Finalmente, temos a opiniom pública, o povo, que é indispensável no drama de Castelao, porque vai comentar, como o coro da tragédia grega, os amores do velho e da moça. E, demais, hai uns adjuntos de

algumha personage, adjuntos do protagonista, que reforçam, que sublinham a sua posiçom. Estas som, pois, as personagens essenciais do drama, ou do superdrama de Castelao. O velho, a moça, o moço, a Morte, o povo, e uns adjuntos.

No primeiro lance, o velho é o boticário dom Satúrio, a moça é a Lela, o moço é carabineiro, a Morte reveste a forma de mendicante; o povo nos três lances está representado por umhas mulheres, que som sempre as mesmas, ainda que com gestos, com acenos distintos, segundo o carácter do drama que vam comentar. E, interessantes, ainda que nom essenciais, som os adjuntos, constituídos neste primeiro lance de dom Satúrio, polas irmás do boticário, aquelas mulherinhas solteironas que lhe fam o pranto, o famoso pranto, cando por fim el morre, envenenado com o seu próprio solimám, por nom resistir a desilusom e a amargura do desdém de Lela.

No segundo dos lances, estamos num paço. Agora o velho é um fidalgo, o fidalgo dom Ramonzinho, um fidalgo degenerado, que se prenda da moça Micaela, mui semelhante à Lela na estrutura psíquica que Castelao nos revela. Tamém tem um moço, que vai beneficiar-se da moça e mesmo das generosidades pecuniárias, dos galanos com que obséquia à moça dom Ramom. Neste caso, é um português. A Morte está simbolizada no sapo que, numha cena expressionista, ajuda a dom Ramom a exalar a alma, que tem a forma de umha luzinha. E os adjuntos som agora os pais de dom Ramom, representados por sendos retratos parlantes, que reprocham ao seu degenerado descendente ter conduzido à desonra e à ruina a casa petrucial e a nobre familia de que descende.

Estes dous lances, o de dom Satúrio e o de dom Ramom, tenhem notáveis semelhanças entre si, ainda que, do ponto de vista das figuras do drama, das dramatis personae, este segundo drama se caracteriza por umha maior riqueza. Hai várias personagens que nom se dam nos outros dramas, personagens non essenciais, mas que vestem de um movimento e de um colorido maiores neste lance que em nengum dos outros dous, a peça de Castelao. Hai um rapaz que actua como os mensageiros das tragédias gregas, e leva os recados de dom Ramom a Micaela. Hai duas máscaras e dous espantalhos que bailam umha dança, que podemos chamar macabra, no turreiro em que vai morrer, na lama, embulheirado e bêbedo, dom Ramom. E hai um coro especial, distinto do coro das mulheres.

Mas o terceiro lance, o de Pimpinela, destaca pola sua singularidade frente aos outros dous. O velho, Fuco, é um lavrador, um lavrador rico, mas, à diferença de dom Ramom, que é, como dixemos várias vezes, um fim de família, um fidalgo no que já nom se conservam as possíveis virtudes da nobreza primitiva; ou de dom Satúrio, que, a verdade, galanteia a Lela com umha certa malícia, com umha certa tendência à sensualidade, que num velho resulta libidinosidade; à parte destes dous velhos que, de um ponto de vista moral -se quigéssemos focá-los de acordo com mais que umha ética de conduta última, de acordo com umha etiqueta social- som personagens "negativas", com toda a tragédia que comporta e com todo o respeito que nos merece a sua desgraça, este senhor Fuco é um home honrado, limpo, que pretende a Pimpinela, da que se namora, porque de Pimpinela nom cabe outra soluçom que namorar-se, dada a figura que nos apresenta Castelao (entre outras virtudes tinha a de falar mui pouco; passa-se quase toda a peça dizendo "si" e "nom" cando a nai e o pai a incitam a aceitar a boda com o senhor Fuco, e somente ao final pronuncia aquel maravilhoso monólogo em que lamenta a riqueza que a cobre e que nom compensa a sua soidade, já viúva, e que começa: "¡Tantos panos rameados...!"). Pois bem, Fuco é umha personage positiva, porque, ainda que está, desde logo, fascinado pola beleza de Pimpinela e está namorado fora de tempo do ponto de vista da convençom social, nom tem nengumha das tachas que se lhe podem apor aos outros dous velhos, o fidalgo e mais o boticário. Pretende a

Pimpinela como mulher e, como Pimpinela é mui pobre, como Pimpinela vive realmente na miséria, os seus pais, um à esquerda e outro à direita, tanto malham nela - dialecticamente, com certeza- que conseguem convencê-la, e Pimpinela sacrifica-se, nom sabemos bem se para desfrutar -cousa mui natural numha rapaza- de "panos rameados", de refaixos, de mantelos bonitos, ou para aliviar a miséria dos seus pais. Pimpinela, pois, é umha boa filha, que tem um moço que nom é um pícaro, como o som o português de Micaela e o carabineiro de Lela; é um honrado lavrador. Mas ela deixa-se convencer polos seus pais e casa com Fuco, que ha morrer pouco depois de casado.

Frente aos outros dous velhos que nom conseguem as suas moças, este consegue-a, mas, evidentemente, pouco desfruta dela, porque esse desequilíbrio entre a mocidade e a velhez leva consigo tamém a morte de Fuco. Morte que lhe dá a própria Morte, que neste caso aparece com os seus atributos tradicionais na obra, para chegar um momento em que, mediante um jogo de máscaras (que quiçá esteja inspirado no teatro de Yeats, o dramaturgo irlandês), se identifica com o próprio velho, a quem mata; quer dizer, Fuco realmente suicida-se, como dom Satúrio, e, em último termo, como dom Ramom, mas se dom Ramom se suicida a base de alcoolismo e Satúrio se suicida conscientemente, porque nom pode suportar a perda de Lela, Fuco suicida-se casando com Pimpinela, suicida-se querendo realizar umha funçom, querendo encher um papel que verdadeiramente nom responde à sua capacidade.

Pimpinela, debuxada com cores mais amáveis que as lerchas de Lela e de Micaela, tem um rango de co-protagonista neste lance, como podemos apreciar nom só polo enfoque positivo que lhe deu o autor, senom tamém porque os adjuntos do protagonista, que aqui aparecem, como nos outros lances, som os pais de Pimpinela. Os adjuntos sublinham, reforçam o papel do protagonista, mas neste caso é o papel de Pimpinela o reforçado; constituem um séquito de duas pessoas, mas de Pimpinela, nom de Fuco.

Esta obra, como vem vocês, esta peça, que tamém tem um coro especial, distingue-se, pola sua estrutura e pola sua intençom, um tanto das outras duas. E isto obedece a que Pimpinela foi originariamente umha peça independente. Eu recordo sempre cando Castelao, na praça do Toural de Santiago de Compostela, me referiu o argumento desta obrinha que tinha entom no tear da sua imaginaçom, ou, quiçá, estava já em parte escrita nas quartilhas. Nom pensava entom Castelao em fazer umha trilogia. Posteriormente, redactou os outros dous lances: o de Micaela, antes de 1936; o de Lela foi rematado em Nova Iorque em 1939, durante o mês do Natal. Ou seja que, escrita "Pimpinela" independentemente, ideou depois Castelao completá-la com dous lances mais que fossem outras duas realizaçons do grande drama do velho namorado.

Como sabedes, hai tamém um epílogo em que se reúnem os três velhos que se supom que já morrêrom, e recebem noticias do que aconteceu às suas amadas -no caso de Pimpinela, a sua viuva- depois de eles mortos. Falaremos entom um pouco desse epílogo. Agora temos traçado o esquema das personagens. Mas o drama tem tamém unidade polo que se refere às situaçons. A sintaxe narrativa fai que estas situaçons se combinem de distintos jeitos, mas, ao meu juizo, podem reduzir-se a sete. Hai sete cenas, sete situaçons, que nom coincidem exactamente com as cenas em sentido material, com a entrada ou saída das personagens, que resumem todo o drama. Nom hai mais que essas situaçons mesmo nas três realizaçons. Sem cuidar demasiado pedantescamemente, mesmo por um prurido ridículo de método rígido de homogeneidade, das caracterizaçons das situaçons, eu apontaria estas:

Umha primeira situaçom, que se pode dar naturalmente antes ou depois, em que o velho solicita, requer de amores à moça; o velho tem que fazer à moça umha proposiçom que no caso do velho Fuco é umha proposiçom limpíssima, de matrimónio; nos outros casos nom chega a perfilar-se. Nom cabe a menor dúvida de que se Lela ou

Micaela quigessem, dom Satúrio -apesar das suas irmãs- e dom Ramom -apesar dos retratos de seus pais- teriam aceitado contrair matrimónio com as moças, mas estas nunca pensaram em semelhante cousa; tratam de obter o máximo proveito do velho, fazendo-lhe conceber esperanças, coqueteando com el, a fim de que esta relação com este carcamal redunde no próprio proveito. Pimpinela é tam honrada como Fuco, e aceita casar com el; erro, naturalmente, mas erro digno de gabança, porque está inspirado mais que nada, no desejo de sair da miséria, de tirar da miséria aos seus pais mais que de sair ela mesma da miséria, e quiçá, por umha equivocada e simpática tendência a vestir com vestidos vistosos, para poder luzir-se com as suas amigas, desejo inocente de umha mocinha da idade da nossa heroína. Hai também inevitavelmente umha outra situação em que se verifica por parte de alguém a censura dos amores dos velhos. No caso de dom Ramom som os seus próprios pais desde os retratos que adornam o salom; nos outros casos, resolve-se de distinto jeito esta situação, mas também se dá.

Hai um duo de moço e moça, um duo, diríamos, de tenor e soprano. Enfrentam-se o moço e a moça: o português e Micaela, o carabineiro e Lela, o moço e Pimpinela. Hai um concertante entre o velho e a gente: as mulheres que representam a opinião pública. Hai umha cena em que se anuncia a catástrofe; hai umha situação em que esta se produz; e hai um epílogo que fai que remate anticlimaticamente cada um dos lances da obra.

E, logo, vem este epílogo geral, um epílogo em que no cemitério em que estão enterrados os três velhos que nom sabíamos que eram convizinhos, estes, pola noite (Castelao lembra aqui a sua primeira obra literária de importância, *Un olho de vidro*. *Memórias dum esqueleto*), dialogam a propósito do que sucedeu depois da sua morte, porque lhes traem notícias do mundo dos vivos. Este epílogo, por muito valor que tenha do ponto de vista das cenas expressionistas que contém, amera um pouco, ao meu juízo, a peça, porque parece que quer convertê-la numba peça moralista, cando na realidade é umha peça existencialista. Insistir em que os velhos nom devem de namorar-se é um pouco pueril, porque a tendência do que se acha a dous passos da morte a aferrar-se à vida nom se sujeita a um código moral nem é por si mesma imoral. Aí cedeu Castelao, se calhar, ao sentimento de que a gente ia procurar a lição didáctica e ver o ridículo da conduta dos velhos, porque estava acostumada ao sainete, à comédia satírica, que apresentava as cousas deste modo; ou, se calhar, em Castelao, na sua velhez, surdiu algum amor por alguma moça, e umha autoconsciência de repressom determinou-no a castigar-se simbolicamente nesse epílogo. Nom penetremos agora na consciência de Castelao, nom tentemos fazer investigação freudiana nem moral subjectiva, e limitemo-nos a dizer que queda um tanto desfigurada a peça existencialista, em que se mostra simplesmente que os velhos se namoram, com este epílogo, em que se sustém, de maneira nom mui convincente, que os velhos nom devem de namorar-se.

Como se resolvem do ponto de vista técnico os três lances da peça? Estão escritos a base de cenas realistas, cenas realistas que podem ter a aparência de momentos de obra costumista, de teatro rural, mas pontuadas por cenas expressionistas, como por exemplo no primeiro lance a aparição dos múltiplos boticários. Cando dom Satúrio decide lembrar os seus anos de estudante de Compostela, colhe a guitarra e pom-se a tocar "*Sola y triste, sola se queda Fonseca...*", começam a agromar boticários idênticos a el, que fam o coro com a guitarra e com a voz. Evidentemente, nom pretendeu Castelao aqui continuar dentro do tom de realismo que caracteriza as outras cenas.

No caso do segundo lance, o diálogo de dom Ramom com os retratos dos seus pais, naturalmente também é simbólico e expressionista. E no caso do lance de Pimpinela, a cena da morte do senhor Fuco, com aquel jogo de máscaras entre o próprio senhor Fuco e a Morte que acaba por ser o senhor Fuco, maneira enormemente

expressiva, expressionista, de indicar que o senhor Fuco se dá morte a si próprio, está dentro das características mais acusadas do teatro expressionista alemão, por exemplo, do teatro judeu-alemão e mesmo também do teatro simbolista da escola anglo-irlandesa representada por exemplo por Yeats, a quem sem dúvida leu Castelão.

Isto polo que se refere à estrutura da peça. Digamos agora algo nesta segunda parte, que é a derradeira desta conferência, a propósito das fontes desta obra. Em primeiro termo, há a ideia de que os velhos se namoram, que é uma ideia comum, é um tópico; são frequentíssimos no teatro castelhano, no teatro russo, no teatro francês os desenrolos deste tema, ainda que quase sempre tratados com impiedosa comicidade, como lostreção, como trabalho satírico sobre as costas do velho, que já se inclina cara a sua tumba. Em Castelão está presente esta tradição; não se atreveu a apresentar o velho como um herói nimbado pela austeridade, pela majestade da tragédia grega e limitou-se a insinuar soterranhamente este terrível drama da tendência ao amor, que é tendência à vida, do homem que se sente murchar, sem sublinhá-lo aparentemente. Quicá haja algum elemento, alguma vivência recolhida da vida pessoal de Castelão, ou da vida de alguém que ele conheceu, que contribui a dar coerência e consistência ao tratamento deste motivo. Mas não cabe dúvida que Castelão, que era um homem de grande cultura, sobretudo de grande cultura artística, conheceu textos literários que puderam influir decisivamente na resolução de diversos problemas técnicos da sua obra e que sem dúvida também determinaram a função de determinadas cenas. Em primeiro termo, Castelão, no ano 1921, estava em Paris; com uma bolsa de viagem da Junta para a Ampliação de Estudos, viajou por França, Bélgica e Alemanha, a fim de realizar estudos que correspondiam à sua condição de pintor, e escreveu um Diário -publicado postumamente- em que se recolhem dados que nos interessam a propósito das suas visitas ao teatro Fémina, onde Nikita Balieff à frente da sua companhia do Teatro do Morcego de Moscovo, apresentava sketches, apresentava cenas e breves quadros dramáticos, nos quais evidentemente se inspirou para a resolução de vários problemas técnicos, tomando ideias que estão expressadas nas maquetas de Remisoff e de Soudeikine feitas para estas representações do Teatro do Morcego, o teatro de la Chauve-Souris, como se lhe chamava em Paris, e que conhecemos através dos exemplares da revista Comoedia illustrée, que Castelão conservou e que estão hoje depositados no Museu de Pontevedra.

Sous l'oeil des ancêtres, baixo a olhada dos devanceiros, era uma das peças em que se combinava uma arte refinada, a música, a poesia, a cenografia e que evidentemente é a fonte da cena em que dom Ramonzinho sofre os reproches dos seus pais. A mesma combinação de popularismo e de estabilização artística, que caracterizava este teatro russo, é a que resplandece na obra de Castelão, que em Paris sonhava com criar em Pontevedra um teatro de arte como o que lhe oferecia o grupo de Balieff.

Destes anseios falava Castelão com o seu amigo Otero Pedraio, e este, que, por certo, na sua tragédia A lagarada tinha roçado o tema da relação erótica entre velho e moça, escreveu em 1934 uma série de guions ou esboços de peças para o teatro de arte ao qual Castelão continuava dando-lhe voltas. É a série publicada logo com o nome de Teatro de máscaras. Pois neste teatro achamos, no texto número um, caras de personagens pintadas no decorado, como no decorado do final de "Pimpinela". No texto número dois, um velho, Cacharaças, bêbedo e caído na lama, de onde surge um sapo, todo o qual nos faz pensar no fim de dom Ramonzinho. O texto oitavo de Teatro de máscaras intitula-se "As bodas do português", e este português assemelha-se ao galão de Micaela. No texto número onze achamos espantalhos, como em Os vellos; e se nesta peça do rianjeiro o fidalgo oferece leiros a Micaela em troca de bicos, em Otero

Pedraio, texto número cinco, o fidalgo do paço de Laiovento lembra um parente que dava por um bico de moça três ferrados de sementeira. Hai, pois, nestes esquemas dramáticos, que estavam em poder de Castelao, motivos que aparecem, seja coincidência ou influência, na obra estreada em Buenos Aires.

Haveria também que estudar as possíveis pegadas em Castelao do teatro anglo-irlandês. No número 3 da revista Nós aparece umha nota sobre Yeats. No 8 travamos conhecimento com a peça deste autor Cathleen ni Houililan, que Vilhar Ponte puxo em galego. Risco ocupa-se no número 26 da moderna literatura irlandesa, e menciona a Yeats, Edward Martyn, George Moore, Lady Gregory, Synge, Lord Dunsany, George Russell. Os homes de Nós interessavam-se muito por estes autores por causa do seu nacionalismo e o seu celtismo. Em várias peças de Yeats, especialmente as que imitam a técnica do teatro "Nô" japonês, achamos precedentes possíveis ou analogias curiosas com motivos ou situações de Os velhos. A borboleta que sai da boca do sábio em O relógio de areia, lembra a luzinha do lance segundo. O jogo de máscaras da morte e o velho na cena quinta do terceiro lance, é semelhante ao jogo de máscaras de Cuchulain na peça de Yeats Emer sente ciúmes umha vez. A cortina que pode estar decorada com espargidas figuras de dançantes em O rei da torre do relógio grande, é análoga ao pano parlante do final de "Pimpinela".

Por mui interessantes que sejam estes estudos de literara comparada, já nom dispomos de tempo para aprofundar neles. O teatro russo do Morcego, como o irlandês da Abadia, potenciam o popular e tradicional estilizando-o artisticamente. Eram bons modelos para Castelao, que tinha a mesma filosofia em matéria de arte dramática.