

NOTAS PARA UMHA LEITURA ESCOLAR DE *O MARISCAL*

Elvira Souto

“Benito Vicetto fixo a Pero Pardo caudilho dos Irmandinhos, contra os que realmente luitou. Leiras Pulpeiro, nas suas cingidas, elípticas e misteriosas cantigas, rendeu-lhe culto de mártir da sua galegidade. E no drama de Cabanilhas e Vilhar Ponte aparece já decididamente transformado em caudilho nacionalista”¹

Com estas palabras ajustadas e económicas resume Carvalho Calero, num artigo dedicado a estudar o destino cénico de outro grande Pedro galego e medieval (Pedro Madruga), a trajectória histórico-literária do Marechal Pardo de Cela, depois de anotar que a origem da lenda popular que nimba de heroísmo o perfil do Senhor da Frouseira e a persistência dessa visom mitificada nos meios patrióticos de princípios de século, quando a romântica inexactitude tinha sido já perfeitamente esclarecida, deve buscar-se na sua morte violenta a maos da justiça real. Justiça, “modernamente interpretada como tirania centralista”, que em 1483 ditou contra ele sentença condenatória e a seguir o decapitou na praça de Mondonhedo polo delito de ter oferecido resistência à política de repressom com que os Reis Católicos procuravam na altura debilitar o poder nobiliário.

Eis pois indirectamente sugeridos dous primeiros, e cremos que convincentes, argumentos em abono do interesse que o destino ficcional da figura de Pero Pardo tem para os estudos literários: 1) a facilidade com que pode ser reconhecido o fio que une a tradição lírica popular (o “Romance de Pardo de Cela”, o “Cantar do Mariscal”, etc.) à historiografía (o citado Benito Vicetto mas também Alfredo Brañas) e à literatura dita culta, de autor (Leiras Pulpeiro, Cabanillas-Villar Ponte, Valentin Lamas Carvajal, Florencio Vaamonde, José Trapero Pardo, etc.); 2) a transparência do processo que levou ao aparecemento e consolidaçom de um tema mítico-literário de frutífera vida nas letras galegas.

E eis também umha implícita alusom às possibilidades que a leitura destes textos artísticos abre para a revisom de, no mínino, dous momentos importantes da nossa história comum:

. as revoltas irmandinhas e as calamidades de toda caste que daquelas luitas antifeu-dais decorrerom;

. a formaçom do moderno movimento patriótico que, como se sabe, no dealbar do século se transforma em consciência nacionalista.

Aspectos ambos, em princípio, nom necessariamente ligados à funçom docente do professor de literatura mas aos quais a experiência mostra, com perseverância e sanha, ser prudente prestar algunha atençom pois a profundidade e espessura do desconhecimento que destes temas existe na populaçom dicente (e em muitas outras populaçoms sem dúvida também) chega a um grau tam extremo que resulta aconselhável, se se querem evitar apre-ensons em excesso distorsionadas do propriamente artístico, dar um que outro rodeio polos arrabaldes periféricos do extra-literário antes de entrar em matéria. Aliás, a ninguém

¹ Ricardo Carvalho Calero, “Pedro Madruga no teatro galego”, em *Estudos e Ensaios sobre Literatura Galega*, Sada-A Coruña, Ed. do Castro, 1989, pp. 38-47.

escapa que a comparecência textual da figura de Pardo de Cela é indício quase inequívoco a apontar para umha estratégia autoral de intuítos políticos que convém nom perder por completo de vista à hora da análise (mesmo quando se trata de textos hodiernos onde, como igualmente recorda Carvalho Calero, os autores tendem a cingir-se mais à verdade histórica e se afanam por descobrir o reverso escuro do belicoso Marechal).

Ora, isto leva-nos directamente a um assunto que nom podemos passar aqui por alto e que se relaciona com a leitura e estudo de obras de temática ou referência histórica num âmbito cultural como o nosso onde, como dizemos, nada autoriza a atribuir ao aluno esse conhecimento dos aconteceres pátrios, conhecimento mais ou menos epidérmico ou mais ou menos preciso que noutros contextos com toda a legitimidade se dá por suposto. Essa informação média que as pessoas recebem polas mais diversas vias, entre elas a escola, e que lhes permite identificarem com relativa facilidade o tempo e/ou o espaço dos feitos de antigamente, sejam esses feitos aventuras de tam forte impacto social como as do hipotético e ultimamente mui publicitado Cristóvão Colom (ou as dos seus sucessores), sejam eles circunstâncias políticas mais ou menos adversas (e nunca tam entusiasmaticamente difundidas) que explicam o conteúdo de alguns acordos cujas consequências vigoram no presente (na linha, por exemplo, no caso espanhol, do Tratado de Utrech) ou sejam eles as causas que determinaram no seu dia as sucessivas mudanças de sistema, de regime político ou de casa governante (poucos serám os alunos que ignorem a dinastia dos Borbons ter sido precedida pola casa dos Austrias no governo do reino de Espanha e ter sido mais tarde substituída pola regência franquista, embora, paradoxalmente, seja o mais frequente desconhecerem o processo que levou à sua ulterior re-entronização).

Aquele autor para quem a história seja fonte de inspiração, e nom parece que no momento actual esses autores escasseiem, actuará de forma diversa segundo for o conhecimento que dos feitos aludidos na sua obra pressumir no leitor. Escrever um texto moderno glossando o perfil e as andanças de figuras como Rodrigo Diaz de Vivar (há algumas décadas indissolúvelmente unida à estampa de um Charlton Heston ainda novo e hoje encarnada polos habitantes de algum município galego em curioso revival “medievalista” de verao) dista de ser o mesmo que reconstruir literariamente os traços (verazes ou lendários) das imagens de Gelmírez, Dona Urraca, Pedro Madruga ou o próprio Marechal. Nomes que mais facilmente se identificam popularmente com topónimos urbanos ou instituições culturais do que com o suporte de um significado histórico controverso. Para a literatura galega a ironia post-moderna, o sub-entendido cúmplice, é ainda, no tempo incerto do nosso autonómico presente, terreno perigosamente escorregadio.

Nom digamos já nos alvares do século, quando o fervor patriótico de Villar Ponte animou o nom menos entusiasta Cabanillas a pôr ao serviço da causa em que ambos militavam o melhor do seu estro poético para dramatizarem, em forma de “lenda trágica” ou “traxedia histórica en verso”, a paixão de Pero Pardo de Cela.

Recorde-se que na altura a tarefa de acabar com a proverbial indigência do teatro galego, penúria a que nom terám sido de todo alheias aquelas disposições legais que no século XIX proibiam nos espectáculos públicos o uso normal de outra língua que nom fosse o castelhano², era sentida como um dever do movimento empenhado na restauração da cultura própria. Na consciência dessa pobreza e dessa necessidade, na vontade de construir um teatro nacional que dignificasse a língua e acabasse com a perigosa práti-

² No seu trabalho *Teatro e Nacionalismo* (Cadernos da Escola Dramática Galega, nº 45, Xullo, 1984) Daniel Cortezón retoma, acrescente e corrige parcialmente o que sobre estas disposições legais escrevera anteriormente Pérez Costanti (*Notas Viejas Galicianas*, Imprenta de los Sindicatos Católicos, Vigo, 1925, V. II, p. 68).

ca do fenómeno hoje conhecido como “xambolismo”, devemos buscar, segundo todos os indícios, a ideia matriz desta peça que lemos assinada em aliança comandita por duas das personalidades mais sobressalientes das Irmandades da Fala³.

E “lemos” nom é fórmula a significar por sinédoque a inteira trajectória de **O Mariscal**. Segundo as notícias de que dispomos, ainda nunca foi possível à “traxedia histórica en verso” que em 1926 publicara a editora Lar e cinco anos depois fora estreada em versom operística (de Eduardo Rodríguez Losada, com cenografia de Camilo Diaz Baliño e libreto dos próprios autores) nas cidades de Vigo, Ponte-Vedra, Ferrol, A Corunha e Madrid, ainda nom lhe foi nunca possível, dizíamos, ultrapassar esse estádio de escrita e ser representada no palco devido, argumenta-se, às muitas dificuldades técnicas que entranharia a sua encenação, e devido também, afirmam alguns críticos, às diversas censuras que, especialmente a partir 1936, operaram sobre a vida teatral⁴.

No entanto, resulta bastante difícil crer que, depois de vários anos de funcionamento mais ou menos regular, entidades de patrocínio público como o Centro Dramático Galego nom estejam ainda em condições de acometerem a empresa⁵. Aliás, em absoluto parece que a envergadura dessas pretensas dificuldades seja tal que aconselhe adiar **sine die** o projecto, a nom ser que com unha justificación tam genérica se queira em realidade apontar para um problema bem mais concreto como poderia ser a eventual falta de actores e/ou directores que puderem afrontar com garantias de éxito os busfíis da récita versificada. Nom afirmamos, note-se, que esses actores e/ou directores nom existam em Galiza. Limitamo-nos a sugerir que talvez seja esse o miolo do assunto e essa a razom de que prudentemente os supostos abrolhos técnicos por regra nom se explicitem. Porque pior seria imaginar que o verdadeiro motivo se encontre num eventual rejuvenescimento daquelas “diversas censuras” que no passado obstaculizarom a sua posta em cena. O qual resultaria, quereríamos ter a certeza, democraticamente impensável.

Mas vamos ao que importa, porque isto de que até aqui se falou era o limiar. O resto é literatura.

Literatura, de inspiração romántica e verso vaziado em molde modernista pontualiza a crítica, em que o leitor actual logo percebe um certo recendo arcaizante que nom sempre, nom a todos, resulta talvez grato.

Mas, quer se aprecie quer nom este pouso romántico que perfuma a “lenda tráxica” de Cabanillas-Villar Ponte, unha virtude ninguém lhe negará: **O Mariscal**, mesmo se dela apenas conhecemos a versom escrita, é obra que nos entretém e diverte. Qualidade que nengum professor sensato se atreverá a olhar com desdém nos duros tempos que andamos. Mais ainda quando se trata de um texto dramático (em narrativa as cousas costumam correr por trilhos melhor azeitados), que logicamente nom se pensou para satisfazer o gosto do espectador televisivo e, em troca, sim foi projectado como um instrumento de açom política.

³ Consciência que já antes determinara, nom esqueçamos, o aparecimento (em texto escrito e em exitosa representação no palco) da obra do próprio Cabanillas *A man da Santiña* (ao que parece animado também nessa ocasión por Villar Ponte).

⁴ Manuel Lourenzo e Pillado Mayor, *O Teatro Galego*, Sada-A Coruña, Ed. do Castro, 1979, p. 76.

⁵ Note-se, contodo, que segundo o autor da entrada PARDO DE CELA da Enciclopedia Gallega alguns membros desta família traem como armas, “en campo de azur, seis cruces llanas, de oro, colocadas en dos palos de tres cada uno, acompañando a ambos lados a un copón del mismo metal, que termina en una cruz (de éste derivaria la que luego sería el blasón oficial de Galicia)” e que no longo parlamento do Marechal da Cena I do Acto Segundo há unha referência explícita, e nom menos anacrónica, á “galega bandeira”.

Que apesar desta roupagem embaraçosa o texto bi-autoral consiga prender a atenção do leitor, proporcionando ao docente um aliado tão valioso como é o prazer estético, sem dúvida se deve à arte com que se tecem os fios da trama, à força com que são desenhadas as personagens, ao ritmo ágil em que os lances se sucedem e à qualidade poética dos versos de Cabanillas.

E como o objectivo se coloca aqui no reconhecimento do aluno dos elementos que à linguagem teatral são específicos e não numa eventual e esforçada encenação escolar da obra, para a prática docente estas virtudes contam mais do que aquelas hipotéticas dificuldades que explicam, di-se-nos, a frustrada trajetória cénica de **O Mariscal**. Empecilhos cuja efectiva realidade importa não obstante identificar nas aulas e para os quais, se os houver, pelo menos no plano teórico, sempre será aconselhável imaginar soluções técnicas.

Poremos de parte as numerosas possibilidades que o texto escrito oferece para os estudos de tipo linguístico (pense-se, por exemplo, no interesse de se analisar o modelo de língua que os autores propõem ou de se reflectir sobre os processos de que se valem para a evocação do momento histórico em que o assunto se desenvolve) e o mesmo faremos com as possibilidades que também oferece para a análise de tipo estritamente literário (não porque pensemos, é claro, que os versos de Cabanillas não mereçam atenção). Fixaremos apenas alguns aspectos relacionados com a cenografia da peça, com a construção das personagens e outros signos que habitam o espaço cénico, signos cuja importância e sentido convém os alunos identifiquem e que mais facilmente entenderão se à explicação teórica se acrescentar o exercício da própria imaginação.

COMO FAZER COM O HABITO UM MONGE

Qualquer pessoa que desprevenidamente se aproximar de um estudo de semiótica teatral nascido do esforço investigador em que os meios académicos levam anos empenhados logo há de sentir-se surpreendido da abundância de trabalhos que, em torno ao mesmo assunto e baixo títulos chocantemente similares, se citam no livro que foi cair nas suas mãos. E se a essa pessoa calhou ser um professor (ou professora) interessado em encontrar um meio de os seus alunos entenderem, digamos cientificamente, qual o estatuto da personagem teatral, quais a sua função e o seu funcionamento, nada nos surpreenderia que, uma vez lido o primeiro texto, o desejo de esclarecer conceitos que não acabou de entender bem e a esperança de encontrar novas pistas para o seu cometido o levassem a se embrenhar na leitura dos outros estudos que ali se citam. Novas pistas mais acessíveis (e talvez menos áridas) que, sem quebra de rigor, o tirem do atoleiro em que o sumiram os argumentos esgrimidos pelo responsável do estudo para determinar quais os traços semióticos que definem a personagem dramática, qual a sua condição (se sujeito, se objecto do discurso), qual o seu funcionamento (metonímico ou metafórico, poético e sintáctico), etc. etc. etc.

Ora, se em vez desse semiótico tratado a professora (ou professor) de que falamos se deparar com um volume pequeno que leva por título **The Empty Space (O Espaço Vazio)** é o mais provável que a amenidade do texto, a inteligência com que foi escrito e a forma directa em que se abordam alguns dos grandes problemas da representação imprimam no seu espírito a agradável sensação de ter percebido sem traumas o significado do que o autor pretendia transmitir e de ter encontrado um instrumento valioso — útil e acessível — para o seu objectivo. Para facilitar aos seus alunos, por exemplo, a compreensão do que é essencial à construção cénica de uma personagem nascida em texto escrito.

Comecemos por recordar as treze questons que coloca Peter Brook como incógnita a resolver no momento de se começar a montagem de umha nova obra e logo se verá por que afirmamos ser o seu texto um instrumento valioso, didacticamente valioso:

1. O quê podem vestir os actores? 2. Há alguma época implicada na acçom? 3. O quê é umha “época”? 4. Qual a sua realidade? 5. Som reais os aspectos que nos proporcionam os documentos? 6. Ou é mais real o voo da fantasia e a imaginaçom? 7. Qual o propósito dramático? 8. O quê há de ser vestido? O quê é que deve ser afirmado? 9. O quê requer fisicamente o actor? 10. O quê exige o olho do espectador? 11. Há de se satisfazer esta exigência do espectador de jeito harmonioso ou se lhe opor de forma dramática? 12. O quê podem ressaltar a cor e o tecido? 13. O quê poderiam ocultar?

Claro está que ninguém pensa ser necessário exigir do aluno resposta cumprida a cada umha destas interrogantes nem conveniente dispersar a sua atençom por todas as personagens da obra. Bastará com escolher aquelas que, por um ou outro motivo, podam interessar para os objectivos do exercício em foco. No caso que nos ocupa cremos poderia ser suficiente seleccionar estas: o próprio Marechal e o seu mais directo oponente, Don Lois Marcos Mudarra —“capitán francés á xornal dos reis de Castela” a cujo mando estão as tropas que conseguem prendê-lo—; Dona Sabela de Castro, mulher de Pardo de Cela, e os dous cônegos do Cabildo de Mondonhede que a entretêm na Ponte para a impedirem de chegar a tempo com o perdome real; um par de personagens populares (Amaro/Elvira de Muras, Elvira de Muras/Pedro Valadouro ou Vilarelle/Elvira).

As razons para se preferirem estas figuras, a outras muitas possíveis, facilmente se justificam. Todas elas temem umha intervençom decisiva no enredar, desenvolver e desenlaçar-se da trama, as exigências de vestuário som em todos os casos diferentes e todas aparecem vinculadas entre si mediante umha relaçom simbólica, mais ou menos complexa segundo o caso, de carácter opositivo (Galiza/Castela, lealdade/traiçom, poder civil/poder eclesiástico, etc.), oposiçom que abre, por ser tam óbvia, excelentes perspectivas para a exploraçom didáctica da sua imaginária representaçom.

Detenhamo-nos um momento na possível caracterizaçom de umha delas. O Marechal, por exemplo.

“Vestir” D. Pero Pardo de Cela, indesmentido centro nodular da peça de Cabanillas-Villar Ponte muito embora a sua presença no texto seja relativamente reduzida, nom será tarefa que levante excessivas dificuldades. Em primeiro lugar porque é bem conhecida a existência de numerosos, e mui diversos, documentos gráficos que podem ser consultados com proveito (dos livros de trajes até algumha moderna representaçom pictórica do próprio Marechal, das ilustraçons de Cebreiro incorporadas à primeira ediçom da peça a outros debuxos mais recentes como, ponhamos por caso, os de Xaquín Marín). Em segundo lugar porque o “propósito dramático” dos autores é o bastante explícito como para nom haver margem a muita dúvida. Os traços que Cabanillas-Villar Ponte esperavam ver afirmados na vestimenta do seu herói —a belicosa galeguidade e o trágico destino (reiteradamente equacionado no texto este destino com a paixom de Cristo)— som sugeridos na anotaçom didascálica que anuncia a sua entrada em cena (entrada solene que antecipam, note-se, os parlamentos de outras personagens, o ruído dos seus passos e o balbordo das armas).

“O MARISCAL entra cuberto de ferro: un pouco atrás PEDRO BOLAÑO e o fillo de PARDO DE CELA.”,

Isto apontam os autores para acrescentarem imediatamente a seguir (depois um breve diálogo):

“O MARISCAL vai até o fondo onde dous servidores recollen as suas pezas da armadura, a capa e a espada”.

Acotaçons cénicas que completam o perfil guerreiro do Marechal já antes várias veces evocado, quer directamente quer mediante a vinculaçom metafórica da Frouseira com o seu Senhor, nos diálogos de Amaro e Elvira, de D. Lope e Mudarra:

¡A Frouseira! ¡Ergueita, inmobre
e chea de maxestá,
impondo respeto e medo
ô trebón e ô vendabal
— ¡alá se vé, e míraa ben
que abofé ten que mirar!—
non se terá de render
ni-a mouro ni-a cristián;
fai conta que dentro d-ela
alenta forte e lanzal
como un águia, vixiante,
disposto sempre a voar,
o rexo Pardo de Cela,
o valente Mariscal
como ninguén arriscado,
e mais nobre que o que mais,
e en quen temos os galegos
rei, amo, señor e pai.

e prenunciam, estas notas, a catástrofe que desabará no Acto Segundo (repare-se que o Marechal é despojado da armadura e a espada, os símbolos da sua força, polos criados que mais tarde ham de atraçoá-lo). Catástrofe que assim mesmo fora já antes prefigurada, recordemos, em versos postos em boca do Capitám francês:

E ti, ¡ou Mariscal! ¡No-han de valerche
ni-a man de ferro ni-a cortante espada!
As costas afundidas,
as mans agrilloadas,
escaldados os ollos
por sanguíñentas bágoas,
unha corda ó pescozo,
tembrorosas as barbas,
diante do meu cabalo
antre locentes, enemigas lanzas,
irás pol-as veredas pregoando
a gloria de Loís Marcos Mudarra!

Ora, se esta parafernália militar que D. Pero despe ao ingressar no espaço onde terá lugar a traçom deixar à vista algum elemento que indicie a tam insistentemente recordada condiçom galega, e redentora, do herói (a cruz de Santiago, tal como aparece na capa do livro que Lar editou em 1926; o escudo da sua casa, bordado sobre o sobrecoota segundo a moda que Henny Harald Hansen nos di ter vigorado no medioevo gótico ou mesmo as cores branca e azul que podem evocar, mui anacronicamente isso sim mas nom importa, essa galega condiçom⁶, etc.), teremos posto as bases para se significar visualmente a

⁶ Claudius Seidl, *Billy Wilder*, Madrid, Ed. Cátedra, 1991.

oposiçom que enfrenta o par Pardo de Cela/Mudarra, o Cristo galego e o capitám francês que se vale de um ardil tam pouco honroso para o prender. Personagem esta última em cuja representaçom logicamente se há de acentuar a prepotência de vencedor estrangeiro (observe-se que as personagens identificadas como castelhanas som as que detem em exclusivo o uso das armas a partir do momento em que os nobres galegos juram lealdade ao Marechal).

E nom estaria de mais sugerir também aos alunos imaginarem qual o perfil físico do actor (os próprios membros da aula podem aspirar ao papel) que poderia encarnar a heróica figura do Marechal, prestar corpo e voz a esses gestos e palavras que os autores nos dim serem em todo o momento enérgicos, nobres, repousados. Se alguém quizer provas recentes da importância desta escolha e as nefastas consequências de umha eleição desacertada bastará que recorde como a discreta presença de José Luís Pellicena, junto com os seus pouco afortunados esforços para a compensar a gritos, conseguiu retirar ao imponente D. Juan Manuel Montenegro, o bárbaro fidalgo galego de Valle Inclán, toda a autoridade que no texto escrito lhe impregna a figura. Claro que sempre haverá quem argumente os actores contarem com muitos outros recursos para além da mera presença física (e a interpretaçom de Luísa Martínez no papel de Gerda, a madura mai do incerto D. Hamlet, bem o confirma) mas as aulas de literatura nom som escolas de arte dramática e isso obriga-nos a simplificar um tanto as cousas

Fixemo-nos agora, também de forma breve, noutro aspecto da representaçom que assim mesmo se relaciona com hábitos e monges. Mais exactamente com monges que trocam de hábito perante os olhos do espectador com o fim de fornecerem a este um conhecimento que furta às personagens implicadas no conflito. Monges hipócritas, em todos os sentidos da palavra, que escondem a sua identidade atrás de umha máscara para os outros verem neles o que nom som.

A cena em que dous cônegos do Cabildo de Mondonhede disfarçados de camponezes leais convencem Dona Sabela a deter-se a descansar na ponte hoje chamada do Pas-satempo enquanto na praça da cidade, nós sabemos e ela ignora, som executados D. Pero, o seu filho e Miranda, proporciona-nos umha boa escusa (no texto há outras) para chamar a atençom do aluno sobre esse traço distintivo do teatral que reside na possibilidade de fazer com que um mesmo fenómeno seja percebido simultaneamente de diferentes perspectivas (a de umha e/ou várias personagens e a do espectador).

Onde Dona Sabela de Castro vê dous labregos partidários da sua causa, “Rendeiros de Don Pedro Miranda, en terras de Silán”, nós vemos dous monges mendazes e arteiros a quem antes nos foi dado espreitar desvestindo o hábito e preparando a cilada. Onde ela ouve notícias alentadoras, nós ouvimos falsidades a apagarem o som das badaladas que anunciam a morte do Marechal e os seus companheiros de martírio.

Receita esta do “vejo algunha cousa que o herói nom vê” de que Hitchcock se valeu para o “thriller”, recorda Claudis Seidl, e de que Billy Wilder beneficiou largamente para criar um “suspense” de velha comédia⁷.

Convém notar, no entanto, que este desdobraimento de identidade nem sempre se antecipa no texto de Cabanillas-Villar Ponte tam explícita e circunstanciadamente como no caso citado. No “Primeiro Cadro” do “Acto Primeiro” assistimos a umha cena amorosa (Amaro e Elvira) em que nom há indício algum que nos alerte sobre a falsidade das palavras, que mais tarde sabemos serem enganosas, do galanteador. No “Segundo

⁷ Alfredo Rodríguez López-Vázquez, “Elementos de Didáctica Teatral”, in...

Cadro” desta mesma “Xornada Primeira” o espectador adivinha que o “cego de guedellas brancas” que vê chegar a Castrodouro “guiado d-un rapaciño” é em realidade Amaro porque antes viu D. Lope e Mudarra aludirem a umha possível traiçom, mas os autores nom desvelam a sua identidade até ele arrancar “barbas, capa e chapéu” perante Elvira (que entretanto tinha representado para ele o papel de “senhora de paço” crendo encontrar-se realmente em presença de um cego esmoleiro). E no “Cadro IV” do “Acto Segundo” quando vemos aparecer o peregrino, pretendo mensageiro de Madrugá, sabemos que se trata de Amaro porque assim se indica na acotaçom cénica que precede as suas palavras, mas para quem desconhecer o texto escrito a ambiguidade da situaçom apenas se resolverá no momento de o soldado castelhano revelar a sua verdadeira identidade (e as razons do seu disfarce) ao próprio D. Pero.

¡A vos mesmo busco, e son
un soldado castelán,
un dos lobos de Mudarra
a quén ninguén restará
a gloria de ter collido
prisioneiro ô Mariscal! (Cadro VII, “X.II”)

Como mostrar nas aulas qual o funcionamento e o sentido deste processo de desdobramento tam característico do teatral? Parece-nos que o tratamento didáctico proposto por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, avalado pola sua própria prática docente, resulta em extremo sugestivo⁸. Consiste esta proposta em fazer com que diferentes alunos assumam cada umha das perspectivas possíveis (a da personagem e a do espectador) para, cingindo-se às limitaçoms impostas por esse ponto de vista, acompanharem e analisarem a lógica do desenvolvimento dramático, a funçom estética dos quiproquós originados pola duplicidade da personagem hipócrita e as consequências do equívoco no decurso e desenlace da trama. Muitos dos filmes dos directores antes mencionados (Hitchcock e Wilder) podem ser utilizados com proveito para facilitar aos alunos a compreensom deste procedimento e das exigências que a sua representaçom no palco pom ao trabalho actoral (**Some Like it Hot**, por exemplo, de que existe versom sublegendada em galego).

COMO HABITAR O ESPAÇO VAZIO

Tampouco agora será necessário indicar que nom se trata em nengum caso de pedir aos alunos que mobilem o espaço cénico com a arte e a precisom do profissional. De resto, e voltamos a Peter Brook, o sucesso de umha montagem depende em grande medida da relaçom harmónica da totalidade dos elementos que a integram e essa relaçom facilmente pode destruir-se se a cenografia, mesmo no caso de ser óptima em muitos outros sentidos, nom se adequar às necessidades estéticas do todo e se o seu responsável nom tiver a flexibilidade necessária para a ir transformando a medida que o conjunto evolui, “going back, changing, scrapping, as a conception of the whole gradually takes form.”(p.135). Evoluçom impossível, e aliás desnecessária, na escola onde o único objectivo será identificar o processo e os instrumentos de que se vale o cenógrafo para a construçom do significado no palco.

Fixemo-nos em três lances da tragédia do Marechal em que nom resulta difícil imaginar, mesmo sem grandes vóos, algunhas possíveis soluçoms cénicas à proposta textual de Cabanillas-Villar Ponte.

⁸ RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A.,

Cena II do Acto Primeiro.

Esta é a cena em que Mudarra e D. Lope planeiam a cilada que tenderám ao herói. O episódio tem lugar no mesmo espaço onde momentos antes vimos namorarem Elvira e Amaro (a criada de Castrodouro e o soldado castelhano). Neste caso, os autores som o suficientemente explícitos nas suas acotaçons para logo se adivinhar como concebiam eles esse espaço e como pretendiam se figurasse visualmente a oposiçom que enfrenta a revolta do Marechal à sinuosa estratégia do Capitám e o Alferes ao serviço dos Reis castelhanos.

A campía de Valedoura á luzada do día (...) Unha corredoira, torta e sombriza, ábrese no termo derradeiro. O fondo, a montaña e o castelo da Frouseira. Escóitase às veces, lonxano, o cantío guerreiro dos galos.

Repare-se que é por essa corredoira “torta e sombriza” que os soldados castelhanos transitam (entra D. Lope e sai Amaro) e note-se também que é nas palabras do próprio Alferes que o vínculo “caminho tortuoso/traiçom” se establece:

D. LOPE

Con todo hai un camiño. ¡Torto... escuro,
mais un camino ô fin! ¡Pode que...!

MUDARRA

¡Fala!

¡Ese camiño...!

D. LOPE

¡É a treición!

Enquanto o Marechal, já foi dito antes, reiteradamente se identifica com a “forte e altiva Torre da Frouseira” que, anotam os próprios autores, “recorta a sua fasquía no ceo” banhada “co-a luz doirada da mañán”.

O efectismo do contraluz em que insistem os responsáveis do texto escrito para impedir que escape ao eventual encenador a oposiçom que divide e enfrenta as personagens facilita sem dúvida as cousas.

Ora, nom se pense que em todas as occasions Cabanillas e Villar Ponte se mostram tam loquazes.

Vejamos o que acontece na Cena II da “Xornada segunda”:

Os cabaleiros, en pé, arrodean ô Mariscal e ispindo as espadas xuran seguilo.

DON ALFONSO

¡Con vós en vida e morte, meu señor!

PEDRO MIR

¡A vosa sorte ten de ser a nosa!

PEDRO (Fillo)

¡Son voso fillo...!

O MARISCAL

¡Dios sea loubado!

¡E El e a Terra premien a nobreza
do voso xuramento! ¡Esto é acabado!

Os cabaleiros pousan as espadas encol da mesa.

O momento é importante porque nessa mesma sala veremos pouco depois (Cena VII) o Marechal dirigir a vista à mesa em busca de umha espada com que poder defender-se ao ser surpreendido, solitário e inerme, polos soldados castelhanos e os criados traidores:

O MARISCAL (ollando a mesa en que estaban as armas)

¿Onde a espada...?

Mas agora é a nós que toca decidir onde se coloca a mesa (com e sem as espadas) e como se ilumina pois neste caso as indicaçõs dos autores som mais discretas e limitam-se a dar conta dos movimentos das personagens, deixando que seja no decorrer da açom, no confronto entre os dous momentos (o do juramento de lealdade e o da traiçom), que se afirme a sua importância.

Discriçom autoral que no entanto por completo se abandona, junto com a verosimilhança realista, na cena V do “Acto Terceiro”.

E nom podia ser de outro modo porque aqui, na representaçom do calabouço de Mondonhede onde os três prisioneiros esperam a morte, é que se encena a entrada do Marechal no panteom dos mais illustres galegos, o seu ingresso na esfera mítica dos heróis do Medúlio e o milagre do Cebreiro. Este é o momento em que os autores mais acabadamente traçam o seu perfil de redentor, vinculando a sua figura primeiro à imagem do Cristo crucificado que preside ao todo o espaço (banhada pola luz que se filtra através das grades da janela) e depois, mediante umha metáfora, à do esperado Galaaz. As acotaçõs autorais som bem explícitas: quando a “Vella” que figura a “Raza” entra, “A escena escurece paseniñamente” ficando apenas “unha craridade vermella e dourada” a iluminar o “viril-cáliz do recital, escintilante e misterioso” que esta fantasmagórica encarnaçom levanta na sua mao esquerda. Agregado simbólico constituído por elementos de procedência mui diversa (cristá, artúrica e popular) que Cabanillas explorou noutros textos e cuja construçom cénica interessa examinar polo contraste que a sua procurada “irrealidade” introduz nesta obra que, no resto, se concebe em termos realistas.

Aliás, a iconografia artúrica é sobejamente conhecida e convém nom esquecer que esta, assim chamada, “matéria da Bretanha” foi e continua a ser fonte inspiradora de fluir constante na literatura galega (e nom só). Nom faltarám portanto documentos que consultar (banda desenhada incluída) nem referências culturais a que aludir (das sagas do próprio Cabanillas até textos recentes de Méndez-Ferrín ou Cabana; da lenda do Cebreiro até à da hoje desaparecida Lagoa de Antela).

E acabamos já. Permita-se-nos pôr o ponto final recordando, para quem estiver interessado em tratar outros aspectos, que da elegia de Pedro Bolaño, o fidalgo dado por morto que chora o trágico destino do Marechal prisioneiro, existe, além da operística, umha versom musicada de Miro Casabella que ele mesmo interpretou. Versom que conheceu no seu dia, nos começos da década de setenta, um mais que notável êxito de audiência.

A escea fica en silencio. A tormenta crece. Andan a rolar con estrondo imponente pol-o ceo os tronos. Os lóstregos óllanse ô través da grande fenestra. Pol-a pequena porta da esquerda aparece BOLAÑO, ferido, pálido, sangrando. Atravesa o taboado, poseniño (sic), paseniño, até quedar ollando o camiño pol-a vidreira.

!Camiño de ferradura
que levas a Mondoñedo;

!Nova rúa da Amargura;
;Ou vereda da inxustiza
pol-a que rube ô martirio
o redentor da Galiza;
!Dalle paso doce e brando,
que tamén él vai doído,
antre saións e sangrando;
!Tamén él, todo bondades,
leva ás costas a cruz sagra
d-un sono de libertade;
;Tamén él cheo de dores,
vai con coroa de espiñas
posta de man de treidores;
!Tamén él murcho e maltreito,
como rosa de pasión
leva unha chaga no peito;
!Camiño de ferradura
aberto ô paso da Morte
na noite tristeira e escura,
leva con paz e sosego
ô soñador d-unha patria,
ô novo Cristo galego;

E quem visitar o Museu de Lugo nom esqueça ir ver os elos, “longos e pesados”, da “Marechala”, a cadeia que aferrolhou a liberdade do rebelde galego.

Verdade histórica ou lenda patriótica, nom importa. Suas som as palavras derradeiras: **Credo, Credo, Credo.**