

Entre a carne e o sonho ou as personagens no teatro de Álvaro Cunqueiro

Carne FERNÁNDEZ PÉREZ-SAN JULIÁN

Universidade de Santiago

A modo de introdução devo dizer que este achegamento ao teatro de Álvaro Cunqueiro surge da particular impressom que sempre me provocou essa obra única que é *A morte vai coma un río*. Penso que, apartir da duplamente fantástica Dona Inês, pode considerar-se que se abre umha nova perspectiva para as figuras femininas no teatro deste autor, onde chama a atençom nom só o relevante papel que cumprem nas obras senom também o vigor que elas possuem; mesmo aquela *Dona Urraca* que aparece nesse breve projecto de obra que é *Palavras de Vispera* amosa-se-nos cuns traços nom mui diferentes de Gerda (decisom, apaixonamento, amor incestuoso...) e algumha breve referência ao tema exposto por Dona Inês do afastamento entre a *alma* e o *corpo* (1).

De qualquer jeito, a nossa análise centrara-se nas que podemos considerar propriamente peças teatrais: *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* e *A noite vai coma un río* (2).

Primeira parte: O olho que mira.

Em primeiro lugar imos delimitar os traços que nos podem levar a formular umha tipologia dos tipos femininos que topamos nas obras e que, talvez, nos permitam aventurar algumha análise mais profunda.

Penso que nom resulta mui problemático afirmar que estas obras estám atravessadas por dous tipos femininos, de doada catalogaçom: o tipo da *mulher fatal* (Gerda/Dona Urraca) e o tipo da *mulher frágil* (Ofélia/Dona Inês).

(1) Deixamos à parte a breve peçinha «Función de Romeu e Xulieta», intercalada nas *Crónicas do sochantre*, pois tendo entidade na obra, fora dela nom tem a suficiente consistência teatral como para nos permitir falar das suas personagens «per se». O seu interesse radica noutros aspectos (estrutura, jogo metateatral,...) alheos à nossa análise.

(2) Cita-se apartir de CUNQUEIRO, A.: *Obra en galego completa, 1*, Galaxia, Vigo, 1980.

Até tal ponto estas personagens som fiel reflexo dos mitos que reproduzem, mesmo, pareceria que nalgum caso o autor procurasse conscientemente essa equivalência, a plasmação do mito nela.

Lembrando brevemente a origem dessas imagens da mulher, diremos que essas duas polarizações do ideal feminino vêm já do Romantismo, mas vai ser sobretudo no Fim de Século quando consigam o rango de manifestações arquetípicas da figura feminina.

Nom se investiga no mundo do feminino, num intento de pescudar nesse universo diferente, senom que a mulher vai representada através de imagens simbólicas onde tomam corpo complexas experiências complementárias de índole sensual-sexual.

Este «eterno» feminino de que se fala topicamente tantas vezes vai ter, pois, duas manifestações concretas que, se bem sempre existírom na literatura ou na arte (lembramos por exemplo a «belle sans merci» da literatura medieval ou outras figuras clássicas como sereias, esfinges, harpias,...) vai ser apartir do Romantismo quando fiquem totalmente definidas e perfiladas desde um ponto de arquetípico.

Nelas vam-se concretizar determinadas qualidades, defeitos, sensações, condutas,... que tentam ser um retrato (sempre do ponto de vista masculino, nom o esqueçamos), umha pescuda nos hipotéticos extremos do comportamento das mulheres.

Num dos extremos o mito do eterno feminino associa-se irremisivelmente coa maldade, é a *mulher fatal*, representante dunha feminidade prepotente e cruel «un arquetipo que reúne en sí todas las seducciones, todos los vicios y todas las voluptuosidades» (3). Nom poderíamos topar melhor exemplo que a própria Gerda para estudarmos as características deste tipo literário.

Gerda, rainha de Dinamarca, é um exemplo perfeito de princesa perversa, de comportamentos complexos e um tanto misteriosos onde lateja a tragédia, em boa medida provocada por ela mesma. Com muitas das mulheres que o tópico situa ao seu carom (Salomé, Cleopatra, Helena,...) deixa umha pegada imborrável no corpo e na alma e provoca a morte ou a perdição dos homes que a rodeam, sendo precisamente nisso onde radica um dos seus maiores atractivos. Hai nelas umha mistura de beleza requintada, de sensualidade e de experiência erótica postas ao serviço da astúcia e da crueldade: «Ela tería algunha segreda caricia, algunha dozura ou engado, ou daríalle un feitizo en gotas no viño, digo eu» (p. 200).

Possuem umha vontade perversa, umha ánsia de dominação total do corpo e da alma dos seus amantes. A estes, presos no encanto dessas deusas da fascinação, só lhes resta acatar os seus desígnios por indignos, diabólicos ou ruins que estes sejam. Mário Praz descreve a situação:

(3) PRAZ, Mário: «La belle dame sans merci» in *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Monte Avila editores, Caracas, 1969, p. 225.

«el enamorado es habitualmente un jovencito y mantiene una actitud pasiva; es oscuro, inferior por condición o exuberancia física, a la mujer, que frente a él está en la misma condición que la «mantis religiosa» (4).

Cumpre ter em conta que boa parte do atractivo desta situação estava no fatal e irremediável submetimento à paixão, pois nesse sair-se fóra de si lateja o intento de situar a experiência vital num plano superior, afastado do vulgar e quotidiano lugar comum do amor tradicional.

Eis, pois, o nosso Hamlet, co seu problema edípico para mais, ante essa mantis-Gerda, a quem a crítica tem definido como: mulher corrompida e maquiavélica, dona dum apaixonamento maduro e lascivo (5).

O seu atractivo físico resulta patente para o seu filho, prendido no jogo erótico que ela propom:

«Hamlet: Góstame a tua compañía. Eres unha muller alegre e conservas toda a túa fermosura. ¿Será por que te amaron tanto? ¿Segues usando leite de corza contra as enrugas, miña nai? (...) ese perfume que leva é un perfume de verán (...) ¿Quen non se namoraría de vós? (...) Todo o que precisedes para non envellecere, eu volo daréi, de carne e alma. Unha frol tan amada debe chegar ao Xuicio Final en todo o seu esplendor» (pp. 242-244).

O corpo, os aromas,... umha flor esplendorosa e a procura de algo singular através do mundo do proibido, do escuro.

Já antes Gerda figera mais doado esse processo ao sugerir um desejo semelhante nela mesma.

«Gerda: Sempre me pareciche mui fermoso!
¡Unha vez tiven ciumes de Ofelia, que che bicaba as mans! (...)
Preferiría ser dona de ti, por amor, Hamlet, que pola forza do dereito antergo...» (pp. 242-243).

Ainda que no seu caso ficam muitas mais dúvidas de que isto é real ou simplesmente umha hábil estratégia para fugir de vingança de Hamlet, pois já escuitáramos a sua reflexom quanto tem a certeza de que o príncipe sabe da sua participação no crime: «A ese único testigo heino de manter no meu colo» (219).

Nem que dizer tem que, ante Hamlet, ela nom é umha mulher qualquer; é a *própria nai* co que penetramos polo espinhento caminho do incesto. Este foi um dos temas mais utilizados no Fim de Século, mui ligado, ademais, a este da mulher fatal «dada su naturaleza ambivalente que ata a víctima y vic-

(4) Op. cit., p. 221.

(5) MÍGUEZ BEN, M.: «Hamlet de Shakespeare en O incerto Señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca» in *Homenaxe a A. C.*, Universidade de Santiago, 1982, p. 86.

timario en redes estrechas y trágicas de miedo y fascinación, atracción y repulsión a la vez» (6).

Representa um valor absolutamente transgressor, pois *amor* é aqui sinónimo de *maldiçom*, de expulsom do corpo social, mas também situa aos seus protagonistas para além do bem e do mal; é o magnífico pecado das tragédias antigas que dizia Valle na *Sonata de Estío*, dotado dumha aura de divindade:

«Hamlet: Hai nações que coidan que un incesto fai que se espanten as estrelas e abra a coda da terra deixando ver as chamas interiores.

Gerda: Eu escoiteille dicir a miña nai que era unha a xeito de escolleita sagra» (p. 243).

Este referendo da tradiçom das sagas nórdicas, onde se fala do incesto como umha uniom excepcional que origina um herói, nom abonda para eliminar a sensaçom de fortíssimo erotismo e de pecado que rondam pola cena. E a face mais escura e perversa de Eros.

Certamente, essa necessidade de afirmaçom em si mesmo manifesta-se nesse processo intelectual deformante que subtrai ao acto sexual da esfera do quotidiano. Vemos de novo a fugida da mediocridade e nesse anseio, tam próprio do príncipe como do moço que procura os seus sinais de identidade, hai um intento de afirmaçom sexual e pessoal fronte ao contorno.

Hai, para acabar, umha espécie de recriaçom na morte como cume do desejo (morte violenta que, por outra parte, parece reservada para este tipo de mulheres). Chega a ter tintes quase religiosos, de uniom mística (o punhal que se crava no ventre) numha estética da decadência coerente co texto, pois decadente é Dinamarca e decadente é também o sangue dos Hardrada.

O tipo feminino que se situa no extremo totalmente contrário é o da *mulher frágil*.

Face ao dinamismo e açom do tipo anterior, aqui topamos cumha mulher estática: é umha mulher para olhar e para, desde umha certa distância, admirar pola sua grácia etérea e espiritual que vem expressar umha espécie de refinamento distinguido.

Som images que remetem imediatamente às artes plásticas, especialmente à pintura, onde podemos achar os seus modelos: as madonnas do Quatrocento, as mulheres de Boticelli e, mais modernamente, os prerrafaelistas ingleses do XIX onde aparecem essas figuras estilizadas de túnicas flutuantes, longos cabelos com coroas de flores, um sorriso entre lânguido e triste e, sobretudo, uns olhos polos que flui a acendida espiritualidade que habita nesses corpos frios e distantes.

Ao mesmo tempo, elas son representaçons de valores positivos numha mentalidade religiosa, quase mística: possuem um elevadíssimo sentimento de devoçom que as prepara, de jeito heroico e resignado, para o sacrifício

(6) LITVAK, Lily: «Eros negro» in *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosh editor, Barcelona, 1979, p. 151.

e/ou a redençom do pecador. Isto vemo-lo em Ofélia ou em Dona Inês na cena do músico, onde se sente feliz de poder protegê-lo na sua torre.

Representam a pureza, a virgindade e mesmo, como «sumum» de tanta virtude, a santidade.

O melhor exemplo de todo o anterior é *Dona Inês*. Esta personage também aparece nas páginas de um dos seus romances em espanhol: *Um hombre que se parecía a Orestes*. Ali topamos, traduzida, claro, a peça teatral quase na sua totalidade (só falta o monólogo da protagonista) nuns casos literalmente, como cenas compostas por Filón, um dramaturgo da ficçom, e noutras como história posta em prosa contada por este ou por alguma outra personage (Líria, por exemplo).

Assi pois, imos lembrá-la brevemente recolhendo a descriçom que dela se nos fai no «Índice Onomástico» dessa obra:

«Doña Inés.— ¡Luz que el mismo sol la toma! Todas las cosas de este mundo se reducían para ella a señales de un amor que llegaba, o que andaba buscándola, devanando los ovillos de todos los caminos. Delicada flor, siempre con el rocío de la mañana como señal virginal, entregaba su corazón a todos los hombres que la miraban a los ojos. Enloqueció, se echó a los caminos, daba limosna a los perros, y finalmente la violó un herrador ambulante. La encontraron muerta, desnuda, bajo un almendro. Llegó el juez y gritó: «¡Vestidla!» Y en el acto el almendro dejó caer todas sus flores sobre el cuerpo de doña Inés, y quedaron cubiertas las desnudeces. Pasa por santa en el país» (7).

Velaí umha perfeita figura prerrafaelista, com Dona Inês convertida em santa num final de livro piedoso, com milagre incluído.

Volvendo à obra de teatro «verdadeira», D. Inés de Valverde, «dona das aves cantoras na soedade do mundo» (p. 299) fai a sua apariçom na obra do seguinte jeito:

«D. Inés amósase na baranda do primeiro andar. Parez que se acende unha luz acolá enriba. Trae o loiro cabelo solto pola espalda, e unha rosa branca na man dereita (...) Baixa como por música, a rosa onde terá o corazón» (p. 267).

Essa flor branca, tópicó elemento destas figuras, aparece praticamente na sua mao durante toda a obra (mesmo na cena do mendinho), acompanhada dum colibri na cena do rei e substituída por uns jasmins na do músico.

(7) CUNQUEIRO, Á.: *Un hombre que se parecía a Orestes*, Destino Libro, 2.ª edición, Barcelona, 1987, pp. 233-234.

Ela di:

«D. Inés: Si pensamentos virxináis, que ningún home osóu de mín (...) Eu estaba sentada nos seus xoellos, cos ollos pechados, pro sabía xusto cál era o instante de saír voando do seu abrazo, (...) esconderme tras os lirios, ou nunha danza (...) Nunca me entreguéi nos meus soñares a un home» (pp. 301-302).

Nom hai que buscar muito mais. Ela é umha pura image prerrafaelista, um arquétipo posto em movimento para pôr de relevo o essencial: a desesperada metáfora do amor que ela mesma personifica, toda ela *é um interior*, a expressom de umha ideia «nessa zona onde o sonho está sempre nutrido de realidade no cerne da mente humana», (8) em palavras de César Morám.

Explicitar essa ideia doutro jeito seria mais que difícil; portanto, ao autor nom lhe queda mais remédio que recorrer à distorsom da realidade e mesmo do código teatral, construindo umha obra lírica simbólica e aberta.

À sua beira temos a Ofélia. A namorada de Hamlet tem menor relevância dramática; integra-se no fundo do cadro mais, talvez por isso, responde em maior medida ao arquétipo do ideal de ingenuidade e pureza quase mística deste grupo.

Ofélia é quase umha nena, tem quinze anos, quando entra, é-nos descrita assi na acotaçom: «Algo, fror ou paxaro, miúdo, fermosísimo, asombreado, tímido» (p. 204).

Chama-se-lhe: cotovia, ajôujere, pruma que o vento revoa, caravel, pinga de orvalho que a evapora o sol que amence..., cousas sempre ligeiras. Num momento Hamlet di: «Non poido atenderte (...) *Xoga* nun recuncho do xardín» e ela, que nom parece comprender as duras palabras que Hamlet lhe dirige em determinados momentos, só confessa umha e outra vez: Amor é seguirte» (p. 208), «Amo ser a túa sombra. Deixa andar tras de ti este pequeno ventíño que eu son e anda descalzo ao teu carón (...) Quero ouvirte, Hamlet, señor, adprender» (pp. 231-232).

O amor consiste, já que logo, em seguir ao amado com confiança cega, em qualquer situaçom, lugar ou circunstância, ainda que nom se comprenda o que ele fai, sem o mais mínimo assomo de dúbida.

E, portanto, umha nena ingénua (quase em excesso) que, como contraponto de Gerda, encarna esse paradigma de inocência.

Este tipo enlaça coa tradiçom platónica e neoplatónica onde, fronte ao Eros que rebaixa, propugna-se um Eros que eleva à esfera do sublime. Estamos ante símbolos dumha situaçom complexa de onde «pasarán a ser una solución precaria y efímera para el hombre que se debate entre la sexualidad y el ideal de pureza» (9).

(8) MORÁM FRAGA, C.: *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*, AGAL, A Corunha, 1990, p. 83.

(9) HINTERHAUSER, H.: *Fin de siglo. Figuras y mito.*, Taurus, Madrid, 1980, p. 121.

Assi poderemos explicar o feito de que Hamlet, o home que procura a sua própria identidade, pronuncie o nome de Ofélia antes de morrer, buscando nela quase umha esperança de redenção.

Segunda parte. O fundo do espelho.

Até aqui creio que nengum problema nem tampouco nengumha novidade digna de especial menção. Poderíamos ficar neste ponto conformando-nos coa dissecção realizada e cos elementos significativos que fôrom aparecendo. Na teoria teríamos chegado ao limite desde esta perspectiva analítica.

Mas aqui ides-me permitir lembrar a particular impressom de que falei no início. Chegada a este ponto seguia a ter a sensação de que algo faltava no cadro, outra leitura possível entre as linhas do texto, especialmente para a figura de Dona Inês.

Porém, a resposta apareceu no *Don Hamlet* ao me fixar no diálogo composto polo príncipe e posto na boca dos cómicos italianos (um outro exemplo desse jogo tam repetido em Cunheiro do teatro dentro do teatro). Ali escuitamos:

«—*Colombina*.— (...) Varios homes, variados asegún o pedido da carne, serían máis levadeiros. E a alma quedaría libre para un soio amor galán, revestido de rosas.

—*Pantalone*.— Eso non podería decirse nas táboas de Italia.

—*Escaramuza*.— E que alí privamos os masculinos. Donde *privan os femininos e filosofan as mulleres, amor ten outra calidade máis desvergoñada*» (pp. 228-229).

Eis a questom fundamental. Se revisamos outra vez as obras baixo esta perspectiva poderíamos topar achádegos sorprendentes. Deixemos de lado por um momento às mulheres vistas como objectos que provocam desejo ou admiração no protagonista masculino que olha, admira, procura, ou, simplesmente, sonha com certo tipo de mulher, e foquemo-las como sujeitos da acción que, contrariamente, projectam a sua luz sobre o contorno.

Em concreto, Gerda afirma: «A tea que eu *tezo* é de outra calidade (...) Quixera que Hamlet soupera dos meus beizos (...) Digo-che que non abusaría, nin acodiría a exempros antigos, nin me esmaiaría entre choros. Non é o meu xeito» (p. 216-217).

«Defendo-me diante do mundo (...) Porque quero que seipan que fun eu quen escollín (...) E porque fun quen escollín, paguei» (pp. 216-218).

Confessa como manejou os fios da história: «Eu non quería ser vendida a varas. Cando soupen, escollín (...) Fuches pola miña man levado ao crime. Miña era a copa e o veneno». «A tua man somentes foi un polido mandadeiro» (pp. 237-238).

A seguir vai ser ela quem, escolhendo de novo, sugira a Hamlet a morte do seu verdadeiro pai: «¡Ouh, si foras tí, Hamlet! ¡De un soio golpe e seguro!

Ela é a que ama, a que escolhe, a que deseja (mesmo ao filho).

O próprio Cunqueiro indica no epílogo que a nai nom tem aqui a apatía que os gregos conferírom à nai de Edipo, como tampouco a nai de Hamlet tiña maior relevância na obra de Shakespeare, aqui a nai «intervén *voluntariamente* na traxédia, que o é, a meirande traxédia de todas» (p. 252).

Ofélia é apenas um reflexo de Hamlet, mas isso nom acontece com Gerda. Aparecem marcas, pegadas dum interior que se manifesta aos poucos: umha orfa que chegou à Corte onde aprendeu de bem nena o valor do sexo. Ela «non quería ser vendida a varas» e a rainha aprende a utilizar o seu corpo como veículo de poder, ao tempo que conduz os seus desejos. Entrega-se, calculando mal as possibilidades, mas ela escolhe até o final o objecto do seu amor, sendo essa a derradeira palavra dedicada a Hamlet:

«¡E nunca lle tiven medo aos pequenos falcóns! ¡E non che tiña medo, Hamlet, fillo, amor!» (p. 245).

O espelho que antes só servia para reflexar começa a nos devolver imaxes distorsionadas para o olho que, desde fóra, se busca idêntico, retrato fiel de si mesmo. Agora o azougue parece apresentar umha figura com entidade de seu, algo rebule alí no fondo que nom era o home que olhava.

E de novo Dona Inês. Princípio e fim de todo.

Se reflectirmos desde esta nova perspectiva acharemos umha incoerência. As mulheres prerrafaelistas eram mulheres adoradas, amadas, descritas polo pecador-amante, que admirava tal pureza e a própria inacessibilidade, pois bem, acaso em *A noite vai coma un rio* nom acontece exactamente o contrário? Dona Inês languidece ante a ausência de amor, ela nom é o reflexo de nada nem de ninguém senom protagonista dessa ánsia desesperada de amor total que resulta impossível na crua e vulgar realidade.

Nela amosa-se-nos problematizado aquilo que o tópico afirmava que ela devia suscitar. Surpreendentemente ela é quem di: «Todos os que pasan, todos, se namoran de min» (p. 265) (também Ama Modesta afirma algo parecido) mas nunca fica claro se é no plano dos sonhos ou no da realidade onde isto acontece. «Nunca puiden reter a ningún. ¿Reter? Nunca tiven a ningún» (p. 302).

Ninguém se olha nela; a image vai tomando protagonismo pouco a pouco até encher toda a cena no seu monólogo e desde aí fala directamente (desde a sua própria identidade). Estamos ante um eu lírico que se confessa ante nós, ao tempo que nos introduz nos recunchos mais remotos do seu universo íntimo, obrigando-nos a discorrer, a ir e vir por esse seu *tempo* particular.

Segundo Isabel Allegro, existe umha diferente concepçom do tempo, nom só para o escrito por mulheres, senom também para o que se escreve «no nome das mulheres». Ela define-o como «tempo parado» fronte ao «tempo fluente» próprio da ficçom masculina.

Para explicar isto lembra o que acontece nas *Cantigas de amigo*.

Todos e todas sabemos que, apesar de ser da mesma autoria que as cantigas de amor e as de escárnio e maldizer, apesar de estar compostas polos mesmos trovadores-homes que, no caso das de amigo, suplantam a voz femi-

nina, hai algo diferente nelas. Hai umha preponderância total das nais, outros espaços, outras situaçõs, um *intimismo*... As mulheres, já que logo, à parte de protagonistas, som também filtro através do qual se olha a vida. Essas mulheres habitam num «tempo parado», indo e vindo à espera do regresso ou dos arrependimentos dos homes.

Em concreto, esta autora, utiliza como exemplo a cantiga «Sedia-m'eu na ermida de S. Simion», a partir de aqui, afirma que nas cantigas de amigo se fixa e estiliza

«um tempo das mulheres que é juntamente estático e místico, mesmo na sua mais profana incarnação amorosa. E místico significará, aqui, virado para a recordação e o desejo de qualquer coisa que foi, ou irá ser, ou voltará a ser, sem nunca atingir uma satisfação ou ter uma razão imediata no presente» (10).

Esse desejo de algo inabarcável, essa nostalgia do absoluto que se sabe impossível mas que se deseja igualmente, essa fugida cara a irrealidade, é o mesmo que topamos em Dona Inês; de aí a sua singularidade. Isto é também a chave do que andávamos a percurar para explicar aquelas filosofias femininas, aquelas inexplicáveis figuras que, dizíamos, devolviam umha image deformada de aquel que se intentava mirar nelas.

Volviendo de novo ao *Orestes*, topamos ali umha personage: Eumón, rei de Trácia. Este, que se define a si mesmo como um sentimental, escuita a história de Inês dos lábios de Filón, o dramaturgo; tras escuitar a cena co *Correo*, reflexiona assi: «Y se dolió de sí mismo que nunca lo habían amado tanto *ni se le habían ocurrido tales imaginaciones amorosas*» (11).

Eumón nom tem mais remédio que fitá-la a distância, admira-a, gostaria de sentir algo semelhante, mas hai umha certa impossibilidade nel para penetrar polos mesmos caminhos: diferente é a imaginação, diferentes os sonhos, diferente o pensamento e o processo mental e, portanto, diferente a apreensom da realidade e o seu manter-se nela.

A modo de conclusom, poderia-se afirmar que nas personagens femininas do teatro de Á. Cunqueiro ecoam vozes que nos levam a sugerir que, por vezes, é quem de escrever «en nome das mulleres».

Isto poderiamo-lo considerar umha manifestação de intuição genial (talvez pola sua condição de poeta, de reescritor da lírica medieval onde isto também aparece) ou senom umha mostra de grande sensibilidade que lhe teria permitido captar esse ar indefinível, esse tempo, esse espírito familiar que todas reconhecemos como próprio em Dona Inês de Valverde.

(10) ALLEGRO DE MAGALHAES, I.: *O tempo das mulheres*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1987, pp. 108-109.

(11) Op. cit., p. 178.

