

# O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

## Teatro Greco-Latino e sua recepção II

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu  
Fialho & José Luís Brandão  
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

*A SOMBRA DE ORFEU, DE RICARDO CARVALHO CALERO:*  
O MITO CLÁSSICO AO SERVIÇO DE UMA FANTASIA MASCULINA?  
(*Orpheus' shape*, by Ricardo Carvalho Calero:  
classical myth serving a male phantasy?)

MARIA PILAR GARCIA NEGRO (maria.pilar.garcia.negro@udc.gal)  
Universidade da Corunha-Grupo de Investigación ILLA

RESUMO - *A sombra de Orfeu*, de Ricardo Carvalho-Calero, foi escrita em 1948 e nunca foi representada. A sombra de Orfeu ilumina, paradoxalmente, um painel de personagens femininas de grande atractivo sugeridor: quem é *planeta* e quem é *satélite*?

PALAVRAS-CHAVE - Sombra, Orfeu, Carvalho-Calero, mito clássico, personagens femininas.

ABSTRACT - *The shadow of Orpheus*, by Ricardo Carvalho-Calero, was written in 1948 but it was never performed. The shadow lights, paradoxically, a range of female characters with a greatly suggestive attractive: who is a *planet* and who is a *satellite*?

KEYWORDS - Shadow, Orfeu, Carvalho-Calero, classical myth, female characters.

Ricardo Carvalho Calero (Galiza [Ferrol], 1910-[Santiago de Compostela], 1990) é, sem dúvida, o intelectual galego de maior relevo e dedicação às letras galegas da segunda metade do século XX. Tendo iniciado precocemente a sua vocação literária e crítica no período anterior à guerra civil espanhola, o seu compromisso, nela, com a República e com o nacionalismo galego determinara prisão, petição de condenação à morte pelo controle militar e, finalmente, liberdade condicional sujeita à perda de todos os direitos cívicos. Toda a obra de criação e toda a obra científica posterior a este drama possuem um certo carácter catártico, como elo de união com a Galiza possível que tinha deixado de ser após o desfecho destruidor da guerra. Cultivador de todos os géneros literários, foi o teatro um campo que lhe foi muito querido. A obra a que nos referimos data de 1948 e nunca foi representada. *A sombra de Orfeu* ilumina, paradoxalmente, um painel de personagens femininas de grande e sugestivo atractivo: quem é *planeta* e quem é *satélite*?

1.

*A sombra de Orfeu* é uma obra cheia de originalidade, cheia também de enigmas. O seu desenlace abre tantas incógnitas como fecha. É, pois, *opera aperta* não por não dispor de um final explícito mas por abrir, como estamos a indicar, um enorme leque de possibilidades interpretativas, de simbologia densa e fecunda.

Falámos de originalidade extrema. Justifiquemo-lo. Em primeiro lugar, é uma peça escrita no ano de 1948, em pleno exílio interior do autor, que poderia ter até sido escrita, pela sua modernidade, no século XXI. Em segundo lugar, aparece publicada em 1971, junto com outras três obras teatrais, mas nunca foi representada, a despeito da vontade do autor, que reafirmou sempre a necessidade de o teatro se escrever para a cena, não só para ser lido. Em terceiro lugar, admira a enorme agilidade linguística de diálogos que em muitos casos estão atravessados pela ironia como lubrificante retórico-estilístico fundamental. Esta qualidade atinge tanto a personagem masculina como as antagonistas femininas, o que nos dá a oportunidade de assistirmos a uma espécie de esgrima verbal avançada a respeito de uma tradição teatral que secundarizou as mulheres ou que as fez bonecas da ventriloquia masculina. O próprio elenco, as *dramatis personae*, é também singular: um homem, Rafael, e seis mulheres: Mariana, Magdalena, Luísa, Fermina, Elvira, Antonia. A ordem em que figuram não é casual, pois as duas primeiras apresentam carácter protagónico; a terceira, no equador, é a perfeita mulher-escrava, a sombra do homem; as outras três serão espectadoras ou coro acompanhante. Existe, pois, uma hierarquia deliberada. Assinalemos, enfim, como um outro elemento relevante, a escolha de duas artes “extra-verbais”, a música e a pintura, quer dizer, de duas artes cuja inefabilidade e cuja inevitabilidade não dependem da palavra no sentido estrito mas do som, da luz e da cor. Adiantamos aqui um outro significado epocal carregado de simbolismo: naquela altura, na Galiza, a palavra galega é palavra proibida, é palavra proscrita. Se Orfeu *ressuscita* no seu mito, a escrita literária galega, em 1948, quase clandestina, devido à repressão da ditadura franquista, havia de *hibernar* à espera de melhores tempos, na esperança de um porvir que deveria ser alimentado com frutos estéticos cuidados como os que tinham alumiado as esplêndidas promoções anteriores à guerra civil espanhola, as que haviam iniciado o Segundo Renascimento da Cultura Galega, há agora cem anos, em 1916, ano de fundação das “Irmandades da Fala”. Carvalho Calero, o autor desta obra, é filho desta geração e deste impulso nacional e patriótico.

## 2.

Na primeira edição desta obra, o autor, em paratexto prefacial, explica a razão de um prólogo *nonnato* que, na ideia inicial, daria carácter retrospectivo às cenas da peça e que teria assim tipologia de prólogo e simultaneamente de epílogo. Afinal não se chegou a inserir mas o escritor evoca-o deste modo:

O grande músico Golpe ven de morrer. En execución da súa vontade, non se fixo púbrica a noticia ate despóis do enterro. A persoa que o asistiu nos seus derradeiros días, a súa discípula e segredaria Luisa, recibe a visita da muller do compositor, que vivía separada del desde longo tempo. Outra muller, pintora

como a dona de Golpe, e antiga discípula desta, acode tamén a Luisa co ouxeto de rescatar un retrato do mestre que esta derradeira visitante tiña pintado vinte anos atrás. As dúas forasteiras non poden outar de Luisa as informacións que percuran. Remata o prólogo, e o espectador, ao traveso dos tres actos da comedia, é transportado aos días en que por derradeira vez se relacionaron con Golpe as visitantes de Luisa.

Este sería o prólogo... que habería que escribir.

¿Por qué penséi facelo? Coido que, maiormente, para suliñar que os acontecementos presentados na peza se desenrolan na década dos 40, e xustificar certas formas de trato social que hoxe resultarían anacrónicas. Esa técnica de retrospección, de outra banda, realzaría a siñificación dos feitos. Mais desistín, afinal. Se tivera tempo de escribir, escribiría outra peza. E con datar ésta, fica xustificado o seu ambiente (Carballo Calero 1971: 11-12).

Teria sido –este prólogo-epílogo– un texto indiciário. Como finalmente non existiu, atemo-nos aos três “lances” de que consta a obra. Resumiremos o seu conteúdo. No “Lance Primeiro”, estamos numa casa rústica habilitada para estúdio de músico e pintor. Poderemos ver dúas telas de pintura, un piano, varios móveis. A pintora Mariana lê a varias discípulas suas, que dela reciben aulas de pintura, uma carta do seu marido, de quem, porém, está separada há anos. Nela, este homem, músico, concorda com a petición feita por ela e que consiste em pousar como modelo para a realización de dois quadros, dois retratos em que a artista, livremente, pintaria o músico. É muito eficaz esta primeira presentación epistolar, porque ela contém dados relevantes da personalidade do protagonista, em anticipación indiciária do desenvolvemento posterior da acción. Eis o texto da missiva:

Con sincera satisfacción, comunico-che que o elegante pesimismo de que das mostras na tua espiritual carta, verbo do éxito da gestión que a motiva, non ficará justificado pola realidade. Acedo. Non estou nada seguro de que a tua ja brillante carreira vaia adquirir un pulo extraordinario pola execución desedous retratos. Creo, francamente, que non poderás evitar por neles demasiada psicología. E se gosto da tua pintura, é pola ausencia nela de problemas caracteriológicos. Pero, meu Deus, despois de todo o que temos discutido noutro tempo, temo que vejas un mundo de tempestades en cada ruga da miña fronte, requintadas crueldades na miña pobre boca e soberbos egoísmos na prega das miñas pálpebras. Moito carácter, Mariana. Pouca pintura, pouca sensualidade. Unha equivocación. Afundirei a tua glória. Pero ja que o queres, acedo. O Concello do meu pobo e o opulento e filarmónico fabricante da capital pagarán sen dúbida generosamente. E, polo menos, ja que a miña música te non fixo rica, que a miña sinistra figura contribua a che facilitar a vida. Ademais, creo que podemos asociar dous intereses. O teu e o meu. Eu tamén teño un encárrago. Na cabana, podería me pechar para compor e posar. Claro que poño condicións. Arranjarías-me un pouco o pabellón, e o día 15

pola noite, chegaría. Terías todo previsto. Irias polas mañás e pintarias. As tardes serían para min so, e faría fogo sobre todo aquel que quixese perturbar a miña soledade. Luísa Malvar prestaría-me a súa asistencia. Iria unha vez ao día, deixaría-me algo que ingerir e lavaría-me os pratos. Tamén tería que se ocupar nalgunhas outras miudezas domésticas. Ja comprenderás que non podo che impor a ti esa obriga, e non quero estraños, pois aspiro a permanecer no incógnito. Ademais, Luísa é-me necesaria para me copiar a música. Pero claro que ela dormirá na aldea. Ja sabes, por outra parte, que só hai unha alcoba e unha cama na cabana. Se estás conforme, telegrafía-me, vai por ali e deixa, singelamente, a porta entornada. Aquilo está dabondo isolado para que non teñamos que temer por ese motivo. Chegarei en automóvil, segundo calculo ao redor das once da noite, despois de cear na cidade. Estarei moi canso. Non debe haber ninguén ali. Receberei-te ao día seguinte, ás once da mañá. Deica pronto (Carballo Calero 1982: 81-82).

Se relermos este longo auto-retrato após concluírmos a lectura de toda a obra, encontraremos sem dúbida chaves fundamentais da personagem e, aínda, da acción futura: narcisismo; complexo de superioridade; feroz individualismo; egoísmo machista: non podendo utilizar a esposa como criada, dispõe da asistencia doméstico-profesional da discípula Luísa como se fosse súa propiedade... Fica assim mesmo enunciada a dualidade arte-negócio, arte-mercado. No diálogo inter-feminino que se produz após a lectura da carta, Mariana, a pintora, antecipa com total clareza o retrato que vai pintar de Rafael. O retrato através da descrición verbal antecipa o retrato pictórico e justifica-o: «Nen eu nen muller algunha foi nunca nada para el. Si, é egoísta, e cínico, e duro, e groseiro. ¿Como pode querer-se-lle se se lle coñece? Si, só unha escrava pode vivir con el» (Carballo Calero 1982: 84).

Luísa representa a esposa que Rafael querría ter, apesar de saber o delito que com ela comete, o qual aínda engrandece a exploración sexista: «Pudo ser vostede a miña mellor discípula e fixen-na... o meu chófer, o meu amanuense... ¡Diaño! Son un monstro, Luísa, e vostede outro. Por moito que eu a queira, por moito que vostede me queira, non se justifican o meu señorío nen a súa escravitude (*ibidem*: 88). A alienación dela é total: Alguén tiña de facer o que eu fago. E a miña música é a de vostede: ¿para que traballar pola miña conta? ¡Cantas persoas se trocarían por min! Deixe-me facer a miña vontade que é a súa» (*ibidem*: 89).

Este primeiro “lance” ou acto vai terminar com uma cena surpreendente. Irrompe na cabana Magdalena, discípula de Mariana, rompendo assim o acordo de só conhecerem - ela e as suas compañeiras de pintura - o músico no día seguinte. Mas, cheia de forza e vontade, esta mulher vai ficar a dormir no único cuarto, no único leito existente na casa, enquanto mantém um bom braço de ferro verbal com ele, com o músico, que dormirá no sofá. Toda a cena destila

um erotismo contido: ela não se rende em absoluto a uma superioridade que não reconhece, mas joga entre seduzir e pôr o freio ao mesmo tempo.

O “Lance Segundo” tem como núcleo dramático uma novidade que altera as previsões de forma surpreendente. Assistimos a um debate, a uma discussão meta-artística, que têm Rafael, Mariana e Magdalena como principais agentes e cuja desembocadura será o acordo em virtude do qual ambas –mestra e discípula– pintarão o seu respectivo quadro. Temos destarte uma espécie de *ménage à trois* e uma importante modificação a respeito do plano inicial. Haverá duas telas, dois retratos, mas como produto do trabalho de duas artistas, a veterana e a novel, a mestra e a aluna, a que conhece sobejamente o modelo e a que o acaba de conhecer. Duas cabeças e quatro mãos, em lugar de uma cabeça e duas mãos. Ficam bem à vista as diferentes estéticas, as perspectivas diversas de ambas.

O “Lance Terceiro”, sempre no mesmo lugar, na casa de campo habilitada para estúdio de arte pictórica e de arte musical, começa com a notícia da finalização de um quarteto que Rafael ultimou, sempre com a ajuda e a solícita colaboração da fiel Luísa. Aproximamo-nos da resolução do duelo pictórico. A sublimação do particular erotismo Rafael-Magdalena consistirá num intercâmbio artístico: quadro por sinfonia. Mariana, ao chegar, sendo a um tempo juiz e parte, resume o conflito que se adivinha, ou seja, a dicotomia absoluta de perspectivas e de óptica que guiou as duas pintoras na elaboração dos seus retratos. A questão é dilemática: uma das soluções é a equivocada. As outras mulheres, as alunas de Mariana e companheiras de Magdalena, vão ser as encarregadas do veredicto. Estamos a chegar ao clímax. Juntam-se significativamente perante o quadro de Magdalena, que admiram superlativamente. Mariana capta a unanimidade e decide executar a sentença: agarra numa faca da mesa e num rápido gesto racha a sua obra, a tela pintada, e sai apressadamente. No final, na cena derradeira, ainda se nos depara uma outra surpresa. Desenvolve-se um diálogo “técnico” só entre Rafael e Luísa, entre chefe e empregada. Ele ordena a redacção de duas cartas, uma dirigida a Mariana, a outra, a Magdalena. Lamenta, na primeira, a destruição do quadro, pois “era unha obra mestra”. Na segunda, compromete a compra do retrato, já que o considera admirável. Dono de ambas as obras, decide a sua liquidação: as duas telas acabarão no lume da chaminé. Os retratos ardem. Rafael contempla a chama devoradora. Dorian Grey –dizemos nós– perpetra a sua vingança.

### 3. O MITO DE ORFEU

Façamos a primeira aproximação ao tema órfico nesta obra, a mais superficial, isto é, a que se resolve na menção directa do mito grego. São exactamente seis citações, tantas como as personagens femininas. A primeira e a segunda têm lugar no equador da obra, no meio do segundo acto, dentro do diálogo entre

Mariana e Magdalena, quando ambas discutem sobre como retratarían Rafael, na presenza deste:

Mariana - ¿Vestiria-lo de Orfeu, Magdalena? Os gregos non fumaban, coido.  
¡Que ben estarias, Rafael, con vestiduras flutuantes!

Magdalena - ¡Por Deus, Mariana! ¡Nada grego! De Orfeu só a luz infernal. E un fondo de feras, se cadra. Larvas de homes ou mulleres, deitadas no chan, a escoitar, como panteras.

A terceira figura na parte final deste segundo acto, mas na boca directamente de Rafael, em conversa com Luísa:

Rafael - Luísa: Orfeu ¿non foi manjado polas feras?

Luísa - Cale-se vostede, por Deus.

Rafael - Esfolen-me, pois; desalmen-me, miñas señoras (*Silencio. Rafael, sentado, no centro, fuma. As pintoras, aos lados, traballan. Luísa está, contra o fondo, en pé*).

O fim do acto segundo marca o inicio da obra pictórica, do desvendar da personagem retratada e da interpretación do mito. Avanzamos claramente para a imolación final, com a recordación do fim do herói no mito clásico, morto por enfurecidas mulleres. A quarta citação directa de Orfeu cobra toda a importancia reveladora. O retratado vai contemplar e contemplar-se no resultado do traballo das duas pintoras, numa especie de confronto psicanalítico implacável:

Rafael - Moi ben, pois. Mañá imo-nos. Rematamos a nosa música, e elas remataron os seus retratos. Aí me ten vostede. Que dúas interpretacións máis diferentes. ¿Son algún deses? Cada unha pintou o que cada unha se imagina de min. Magdalena. Unha mulleriña con moita personalidade! Olle-me no seu cadro. Son verdadeiramente Orfeu. Transfigurou-me. Aí son un meigo, un herói, un mito. Son sereno, poderoso, frío: son un deus. ¿E Mariana? Todos os sufrimentos que lle ocasionou o seu matrimonio, o seu desencanto, o seu fracaso, a sua cólera, foron tomando cor e forma nesa tea. ¡Un cabaleiro de agradábel fasquia! ¡Iso quería pintar! Olle vostede a crueldade desa boca, a ironía desa ollada: pintou un monstro. Ja mo temia. Ese retrato está pintado con carrage. ¡Non cabe dúbida que é unha obra valente! Cada pincelada que daba na tea era un golpe que quería asestar a Magdalena. Mália as suas teorías, puxo no lenzo demasiada alma. Con toda a sua literatura, Magdalena fixo unha obra máis tranquila. Para esta son o froito na árbore. Para Mariana son o froito mordido con arela e que lle queimou e amargurou a boca. Está resentida e non resignada. En fin, corramos un veu. Molestan-me ese deus e ese demo coas suas olladas fixas. Tape-os, Luísa (Ela fai-no). A miña modéstia e a miña vaidade son feridas por tais espellos. Cando onte remataron as dúas, cuase

que ao mesmo tempo, depois de ter proibido as visitas das suas amigas nos derradeiros dias, era já nuamente franca a sua rivalidade. Só que Magdalena é máis inteligente que Mariana, e a sua energia apenas se revela. ¡Muller profunda, Magdalena! ¡Muller terríbel! Ama o jogo ousado, o jogo con fogo; e non quer se queimar e non se queima. Considera-se suficientemente poderosa para atrair a chama e a deter. Curioseosa tranquilamente no cráter do volcán, e cando ten visto o que quería ver, vai-se e non volve. Hai que admirá-la, porque triunfa. Mais divago, querida Luísa. ¿De que estaba falar con vostede? De socato, puxen-me a falar so.

Finalmente, o nome de Orfeu vai aparecer no diálogo entre Magdalena e Rafael do terceiro acto, quando, em sublimação de um erotismo não consumado nos corpos, intercambiam objectos artísticos: quadro por sinfonia. Ambas as peças podem levar como título o nome do herói. Destinada à venda a obra pictórica, a ironia omnipresente no discurso do protagonista ainda acentua o seu ferrete quando se pergunta a quem irá destinada, aos vereadores da Câmara Municipal ou ao fabricante de instrumentos musicais, quer dizer, a arte pretensamente sublime e celestial do mito reverencial-romântico convertida em valor de troca, em objecto de luxo adquirível pelo capital privado ou pelo capital público. O herói, aburguesado e reificado. O reino do individualismo superior, desfeito, ao transformar-se em coisa seriada (a respeito de outras peças de arte) e comprável.

#### 4. ORFEU, SUBMETIDO AO JOGO DOS ESPELHOS

Mais um paradoxo que acrescentamos às originalidades que marcámos no começo desta análise. Obra nunca representada é, porém, citação incluível em toda a bibliografia que se tem ocupado da criação literária do autor, incluindo nela a auto-citação, isto é, a explicação autoral da sua poética. Dois trabalhos a destacarmos: o artigo de Aurora Marco, publicado um ano depois do falecimento de Carvalho, e a longa monografia de Manuel Castelao Mexuto (vid. Bibliografia) que mereceu o prémio que, na cidade natal do homenageado, leva o seu nome, e que assim honrou o centenário do seu nascimento, em 2010. Não por acaso se intitula o volume que recolhe esta monografia (que ocupa 160 páginas do total) *Elucidacións na sombra*, recolhendo explicitamente no seu título um termo tão rico semanticamente, muito em particular na literatura galega, desde o prodígio do poema de Rosalia de Castro popularmente conhecido como “Negra sombra”.

Não temos tempo nem espaço, naturalmente, para realizarmos um passeio pela fortuna crítica desta obra, de modo que só nos referiremos ao espelho que o próprio autor colocou sobre o seu drama, como citação de obrigatória autoridade a partir da qual enunciaremos, muito brevemente, algum apontamento da nossa colheita, da nossa particular leitura.



Em primeiro lugar, é imprescindível a contextualização histórico-epocal que o autor realiza acerca do seu teatro, a evocar também graves condições de penúria e de repressão da língua galega e da sua cultura, nos anos do primeiro pós-guerra. Questionado pelo facto de escrever teatro sem o poder levar à cena, acrescenta:

Quero dizer que para muitos escritores, ou polo menos para min, a necesidade de escrever está mui desvinculada da necesidade de publicar. Mais que fazer saber aos outros o que nós pensamos ou sentimos, hai neste tipo de escritores entre os cais me situo, unha necesidade de dar forma, dar forma exterior, dar forma plástica, a unha realidade de criazón literária que é interior. Unha vez que as nosas ideas, os nosos pensamentos, as nosas vivências toman forma externa, queda satisfeita aquela necesidade de alumiar esas ideas ou eses pensamentos. Entón, concibo perfectamente un poeta, un escritor en xeral, que na illa de Robinson, e sen esperanzas de regresar à sociedade, escribe sen embargo. Pero ademais, o escritor galego daquela época, formado como eu me formei, de nengunha maneira dava por definitiva a situazón que entón reinava, de xeito que tamén hai que considerar que alentava en nós a esperanza doutro tempo futuro en que a literatura galega recuperase a plenitude que xa iniciara con anterioridade à guerra, e que superase incluso aquela situazón, de modo que havia que imaxinar un tempo futuro en que existise un teatro galego pleno con obras representadas -certamente, ese futuro non se realizou aínda-, e havia que traballar con vistas a el. Estas duas razóns: a necesidade do solilóquio, próprio do escritor que se desdobra en realizador e espectador da sua própria obra, e a esperanza dun futuro en que o teatro galego fose unha realidade social, explican que escrevese tantas obras que de momento estaban condenadas, non só a non representar-se, senón a non publicar-se sequer (subl. nosso) (Fernán-Vello / Pillado Mayor 1986: 109-110).

Note-se, pois, como o autor não se recolhe à clausura na torre de marfim, não defende o solipsismo como rígido método, mas sim a prática da literatura como consolação e como semente de futuro, numa espécie de *revival* laico das três virtudes teológicas: fé na cultura galega e, por lógica metonímia, no povo galego como sujeito histórico; esperança na sua reabilitação, nas possibilidades de criar e de exteriorizar uma cultura plena; amor à sua língua, transformado em desejo de ela existir como instrumento público, como signo de normalidade social, visível e audível, portanto.

Num outro livro de memórias dialogadas, Carvalho define esta sua obra como “unha comedia psicolóxica” e acrescenta como, na realidade, há drama, não comédia, e em concreto, “un drama de mulleres”. Eis o resumo da peça na sua voz:

“A sombra de Orfeo”, onde a única personaxe masculina é o músico e ao redor del xiran unha constelación de mulleres, todas elas, desde logo, dalgunha maneira, eroticamente relacionadas con el: a súa propia muller; a discípula da súa muller; a secretaria, coa cal non ten relación erótica expresa, pero que, ao parecer, supón unha devoción por parte dela que, se non é atracción amorosa, non sei como chamarlle. En fin, hai unha serie de mulleres que xiran ao redor dun home, o cal sen embargo non se entrega en definitiva a nengunha, porque é un artista e considera que a muller é un elemento perturbador na súa creación artística. Por iso a súa secretaria, que é a única que non o inquieta eroticamente, é a que en definitiva permanece ao seu lado. Podemos preguntarnos se é posíbel que un gran criador artístico sexa ao mesmo tempo un gran amante e se cadra a fábula parece indicar que non é posíbel, que un gran criador sacrificará á muller, quizá teña con ela contactos episódicos, pero non pode entregarse cunha fidelidade cotiá a nengunha muller, necesita ser libre para a súa creación artística, e se hai algunha muller que pode estar próxima a el, é aquela que renuncia á súa propia personalidade para ser un instrumento de creación artística que secunde os planos do artista mesmo (Blanco 1989: 262-263).

Avançamos agora com a nossa aproximação crítica, que, em muitos aspectos, bebe do investigador Manuel Castela Mexuto, já mencionado, o autor que estudou esta peça com mais extensão e rigor analítico. Em síntese:

Junto ao mito explícito de Orfeu, existe um pano de fundo que funciona como subtexto. É um outro mito ancestral, o mito bíblico de Adão e Eva, aqui uma Eva desagregada em seis elementos, em seis mulheres diferenciadas. A anomia feminina do mito original –Eva não tem nascimento autónomo; ela nasce da costela do homem– entra neste retrato múltiplo em crise. A feminilidade tradicional, de que tira proveito e benefício o homem, ao ponto de o protagonista da obra declarar que se sente só na presença da criada-secretária, pois é como se ela formasse parte dele, está representada por Luísa, exemplo da alienação completa no seu grau abissal ou máximo: a total aceitação da sua função, do seu papel ancilar. Eis o exemplo, igualmente, da grande fantasia masculina: dispor permanentemente, durante toda a vida, de uma mulher polivalente, mãe e cuidadora, fornecedora de alimentos e atenção doméstica, garante da tranquilidade precisa para o trabalho masculino, e, ao mesmo tempo –e, portanto, como signo de “modernidade”–, culta e preparada para poder coadjuvar eficazmente a criação masculina.

A antítese deste modelo está representada na personagem da cónjuge, portanto da única mulher legal de Rafael, do músico famoso. Separados de facto, não se menciona a separação legal, pois na altura, em 1948, não existe divórcio. Aponta o estudioso citado *supra*: «A súa relación marital tería sido un éxito se Mariana fose quen de adoptar a posición de Luísa. Tal o segredo da felicidade. Descubrimos, tamén, que transcorreron dez anos desde ese matrimonio. As informacions colaterais déixanse caer con oficio. Mariana, por ser a muller de

Rafael (por estar ligada a el mediante un vínculo regulado e, podemos engadir, por ser unha muller emancipada, non submisa, renuente a inmolarse nese amor), non estaba obrigada –nótese- *a ollar as cousas dese jeito*. Terríbel circunstancia: Luísa está “obrigada” a asumir ese contrato non escrito que a anula» (Castelao Mexuto 2010: 55-56). Temos, pois, um outro paradigma da feminilidade: a que representa a mulher com dedicação profissional autónoma, com fama adquirida por si como pintora, **a que quer viver (e cobrar) do seu trabalho**, a que tem, enfim, a possibilidade de romper de facto o laço matrimonial. É, portanto, a contraface da resignação, da passividade. No entanto, ela própria entrará também em conflito com a sua aluna, com a discípula que acabará superando a mestra. Abre-se, pois, por aqui um outro motivo dramático, que ilumina, aliás, uma outra personalidade feminina muito atractiva, a de Magdalena, a jogar sempre no gume da sedução / distanciamento.

A obra tem o grande mérito de nos oferecer um elenco de personagens-pessoas, isto é, reconhecemos nelas uma tipologia perfeitamente real e existente naquela sincronia (e ainda hoje!). São mulheres que falam por si próprias, não bonecas de ventríloquo, de que a literatura universal está cheia, toneladas de personagens femininas moldadas-manipuladas a gosto e a bel prazer do demiurgo masculino correspondente. A Divisão Sexual do Trabalho actua também como elemento do subtexto, tanto a respeito da preferência masculina quanto da feminina. As alunas da pintora talvez optem por ela por moda, por *hobby* de burguesas acomodadas. Não é este o espírito da mestra.

A obra tem todos os elementos de um psicodrama, reforçado pela unidade mantida de espaço e de acção. As personagens revelam-se no conflito. No mito clássico, as ciumentas matadoras de Orfeu não aturam a ruptura da tradição seriada, isto é, morta *uma* mulher, por que não escolher *outra*, se todas –na rotina sexista- podem ser elementos substituíveis, transferíveis? O Orfeu clássico mantém uma fidelidade à memória de Eurídice que, na realidade, parece feminina. Não cumpre a norma masculina dominante: falecida ou impossibilitada a relação com a amante desejada, desafia as regras: não haverá alternativa. Elas, na sua vingança, serão ao mesmo tempo vítimas e capatazes da imposta educação deformada e deformante. Na presente obra, a vingança será executada pela mão do próprio herói. Para sobreviver, precisa de *matar* o seu retrato. Não pode admitir de maneira alguma, não pode suportar, que o seu *ego* padeça o contraste axiológico-interpretativo de dois elementos exteriores a ele, que, além disso, **são mulheres!** O lume, o fogo, a destruição absoluta desta visão do Outro supõe a radical oposição a toda a possibilidade de diálogo inter-sexual em pé de igualdade. A fronteira é inexpugnável. *Vae victis!*, quer dizer, não haverá, nesta mentalidade, saída ou pacto possível para as transgressoras, para as *pecadoras*, para, enfim, as *Evas* rebeldes.

Em conclusão, estamos perante uma obra moderníssima nos expedientes que levanta: relações inter-sexos; papel redentor ou penalizador da arte;

confronto tradição sexista / libertação feminina; relacionamento arte / mercado; ligação indivíduo / papel social. Uma obra de grande eficácia na sua ambiguidade, entendida esta, na definição semiótica, como estímulo de significados e leituras. Sendo caracterizadamente realista no desenho de ambientes e personagens, a potência simbólico-alegórica está servida, através de uma fina e subtil introdução dos ingredientes mitológicos. A destreza teatral está assegurada no desenvolvimento ágil das cenas e no ritmo bem mantido nos três “lances” ou actos que a integram. A leitura meta-literária, inter-textual, leva-nos não só ao mito clássico mas também a autores contemporâneos como Oscar Wilde. O autor esquia inteligentemente o perigo da grandiloquência ou da refacção académica. A grande ajuda retórica para este bom fim será o uso constante da ironia como alimentador estilístico e como antídoto de qualquer pretensiosidade. Os diálogos –duais ou polifónicos– são neste sentido exemplares. Um outro atractivo –a manutenção do enigma, a intriga, o debate aberto sobre o lexema do título– vem somar-se ao já apontado e, com ele, concluiremos, não oferecendo uma resposta, mas formulando várias perguntas: qual a sombra de Orfeu?; é a sombra que ele projecta ou a que uma outra figura projecta sobre ele?; é por acaso a sua esteira, a sua descendência histórica?; ainda: será talvez que alguns elementos definidores da masculinidade e da feminilidade ancestrais, que firmam as suas raízes no patriarcado, ainda continuam vivos e em vigor; no estrito terreno artístico, o individualismo divinizado do artista, do divo, cancelou o seu devir histórico ou acaso continua actuante e patrocinado, agora por uma rede mediático-cibernética de ofegante peso?

## 5.

Todas estas questões, enfim, visam uma finalidade muito prática e material: animar a representação desta obra, por um grupo galego, português, argentino... ou de qualquer outro lugar do mundo onde existam amantes do teatro e das suas virtudes higiénicas. Que assim seja.

## BIBLIOGRAFIA

- Blanco, C. (1989), *Conversas con Carballo Calero*. Vigo: Galaxia.
- Cadernos de Medúlio* (2000 [1982, 1ª ed.]): *Homenaxe a Carvalho Calero*. Concello de Ferrol.
- Carballo Calero, R. (1971), *4 pezas. A sombra de Orfeo. Farsa das zocas. A arbore. Auto do prisioneiro*. Vigo: Galaxia.
- Carballo Calero, R. (1982), *Teatro completo*. Vigo: Edicións do Castro.
- Carvalho Calero, R. (2000), *Escritos sobre teatro* [edición de Laura Tato]. Universidade da Coruña.
- Castelao Mexuto, M. (2010), *Elucidacións na sombra*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Fernán-Vello, M. A., Pillado Mayor, F. (1986), *Conversas en Compostela con Carballo Calero*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións.
- García Negro, M. P. (2011), *Ricardo Carvalho Calero: a ciencia ao servizo da nación*, Santiago de Compostela: Laiovento.
- Guisán Seixas, J. (2002), “Carvalho Calero: o teatro e a vida”, in *Actas do Simposio Ricardo Carvalho Calero. Memoria do século* [edición de Teresa López e Francisco Salinas]. Coruña, Universidade da Coruña / Asociación Socio-Pedagóxica Galega: 205-225.
- Herrero Figueroa, A. (2002), “Carvalho Calero no diagrama da comunicación dramática”, in *Actas do Simposio Ricardo Carvalho Calero. Memoria do século* [edición de Teresa López e Francisco Salinas]. Coruña, Universidade da Coruña / Asociación Socio-Pedagóxica Galega: 227-247.
- Marco, A. (1991), “Rafael-Orfeu: a sombra de um mito”, in AA. VV., *Ricardo Carvalho Calero. A razón da esperanza*. Vigo, A Nosa Terra: 84-88.
- Montero Santalha, J. M. (1993), *Carvalho Calero e a súa obra*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Tato, L. (2011), “O teatro de Ricardo Carvalho Calero”, en AA. VV., *Ricardo Carvalho Calero: ciencia, literatura, nación* [edición de Carlos Caetano Biscainho Fernandes e Xosé Manuel Sánchez Rei]. Coruña, Universidade da Coruña: 201-213.