



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Ricard Salvat en Portugal: Brecht, Castelao e a sua época e censura

Antonio Iglesias Mira



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.

Ricard Salvat en Portugal:
Brecht, Castelao e a sua época
e censura

Tese doutoral

Antonio Iglesias Mira

Directora e titora

Dra. Helena González Fernández

Director

Dr. Luciano Rodríguez Gómez

Programa de doutorado
Construcció i representació

d'identitats culturals

Universitat de Barcelona

2017



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



À miña familia, rede de seguranza e exemplo de traballo, sacrificio e amor.

À tripulación. Com quem naveguei imprecisamente, pois era preciso facê-lo.

Agradecementos

O traballo que desemboca nesta tese de doutoramento foi realizado durante unha mudanza de capítulo na miña vida. Ao longo destes anos fun lector de galego, profesor particular, tradutor, corrector de textos, docente nun colexio e administrativo/teleoperador para unha empresa de telecomunicacións. Esta investigación viaxou comigo por dous países, catro cidades e varias casas. Tantos quilómetros non poderían ter sido soportados se non fose polo apoio e comprensión de quen me rodea. Resulta innecesario afirmar que, de entre todas esas persoas, a tese non tería sido posible sen Beatriz, pois absolutamente nada meu tería sido posible sen a súa enerxía e exemplo. Cortazar sabía que “no se la elige” e eu non podo máis do que abraíarme diaria e eternamente.

Outras persoas foron portadoras de ánimos, forzas, bibliografías ou acubillo. Axudas que me fixeron poder rematar hoxe o traballo e escribir estas liñas e non podo deixar de mencionalas: Alberto Pombo e Emilio Cambeiro, camaradas. David Pereira, porto seguro na cidade de Barcelona. Liliana Inverno e João Viegas deron casa, cariño e consellos. Enya Somoza Graña trocou a súa quenda na fábrica comigo e eu conseguín tempo para seguir investigando. Aitor e Mariana, que trouxeron de Brasil unha idea que faltaba na miña cabeza. Paulo Serantes e Xavier Ramilo, servidores dun só amo, o teatro, e contrapunto cos pés no chan, que me impiden afogar na teoría e me manteñen ao seu lado. A miña familia e aqueles e aquelas que me viron nacer e crecer en Portugal. Sei que esquezo a moitas e sei que, como me coñecen, saberán perdoalo. Gardo un especial agradecemento a Ana Gesto, pois foi co seu talento, ilusión e traballo que este volume tomou forma.

Pode parecer obvia esta mención, mais confeso ter medo dos tempos que están por chegar, polo que declaro solemnemente que este traballo non podería ter sido realizado sen o sistema público de bibliotecas.

Houbo un momento en que este proxecto semellaba destinado a desaparecer, no que me din por vencido, antes de iniciar o camiño coa Universitat de Barcelona. A lembranza das palabras de Eugénia Vásques, Xabier DoCampo ou Manuel Lourenzo foi fundamental para erguerme e teimar.

Por último, non teño máis que agradecer a calidade humana e científica de Helena González Fernández e Luciano Rodríguez Gómez. Foron guía, sustento e combustíbel.

O derrotado invencível

— Gigantes!

(Moinhos
de vento...)

— Malina
mandinga,
traça

d'espavento

(Moinhos e moinhos
de vento...)

— Gigantes!

Seus braços
de aço

me quebram
a espinha

me tornam
farinha?

Mas brilha
divino

o santelmo
que rege

e ilumina

meu valimento.

Doído,

moído,

caído,

perdido,

curtido,

morrido,

eu sigo,

persigo

o lunar

intento:

pela justiça no mundo,

luto, iracundo.

(Carlos Drummond de Andrade)

Índice

Resumo/Abstract.....	13
1. Un texto inédito e un espectáculo non representado	
1.1. O camiño a <i>Castelao e a sua época</i> : corpus e hipótese.....	17
1.2. Metodoloxía	23
2. Ricard Salvat e a súa época portuguesa.....	33
3. “Facer entrar ao espectador na Historia”: Pegadas dun desafío ao Estado Novo.	
3.1. A estancia de Ricard Salvat en Coímbra: Pedagogía e dirección teatral.....	59
3.1.1. O curso de historia do teatro	63
3.1.2. Brecht en Coímbra	71
3.1.3. Brecht no Portugal do Estado Novo.....	78
3.2. O teatro de Ricard Salvat en 1969.....	85
3.3. A Censura e <i>Castelao e a sua época</i>	100
3.4. Consecuencias artísticas e culturais	121
3.5. Achegamento ao texto dramático de <i>Castelao e a sua época</i> e criterios de edición	130
4. Edición comentada de <i>Castelao e a sua época</i>	141
5. <i>Castelao e a sua época</i> , terreo vougo?	279
6. Bibliografía.	
6.1. Bibliografía e documentación crítica, histórica e teórica	285
6.2. Entrevistas	291
6.3. Textos orixinais referenciados en <i>Castelao e a sua época</i>	292
7. Anexos.	
7.1. Documentación da PIDE sobre Salvat e o CITAC.....	295
7.2. Carteis do CITAC.....	312
7.3. Ficha técnica de <i>Castelao e a sua época</i>	314
7.4. Imaxes de figurinos e decorados de Luís Seoane.....	315
7.5. Fotografías dos ensaios	316
7.6. Fragmentos dos documentos con anotacións dos censores.....	320

Resumo

Durante o curso académico de 1968/69, o grupo de teatro universitario Circulo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) contrata como director artístico ao catalán Ricard Salvat. Este era unha figura destacada polo seu traballo coa Escola de Arte Dramática Adrià Gual (EADAG) e pola súa vertente como profesor e ensaísta, así como polo seu coñecemento das teses teatrais de Bertolt Brecht. Salvat é contratado para realizar un traballo pedagóxico, cun curso de libre inscrición de historia do teatro, e un traballo artístico, coa preparación de dous espectáculos co CITAC. O primeiro destes espectáculos, titulado Brecht + Brecht, aborda as teses brechtianas dun modo práctico ao tempo que reflexiona sobre acontecementos históricos como o crack da bolsa de 1929, sendo acollido polo público con grande interese. O segundo espectáculo estaba destinado a ser unha ambiciosa montaxe, relacionada co teatro épico e o teatro documento e con colaboradores estranxeiros do nome de Luís Seoane ou Isaac Díaz Pardo e a colaboración de músicos como José Niza. Este proxecto, titulado Castelao e a súa época (CSE), pretendía ser un diálogo entre culturas ibéricas centrado na figura de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, político e artista galego. O texto dramático do espectáculo estaba formado por máis de 140 textos autónomos. Eses textos son de autores, entre outros, como Rosalía de Castro, Joan Maragall, Federico García Lorca, Almada Negreiros ou André Bretón, pertencentes a diferentes campos culturais destacando a presenza portuguesa, galega e catalá.

Infelizmente para o traballo de Salvat, o curso 1968/69 sería lembrado en Coímbra pola Crise Académica de 1969, onde os estudantes se enfrontaron ás autoridades universitarias nun dos desafíos máis famosos á ditadura portuguesa. A policía do Estado Novo, Policía Internacional e de Defensa do Estado (PIDE), nun ataque contra o movemento estudantil, prende e expulsa a Salvat do país o que, sumado á anterior negativa de autorización para a representación de CSE que fora levada polos servizos de censura, fixeron con que o traballo deste segundo espectáculo se perdese. Despois do acontecido, a memoria de CSE foise perdendo co tempo.

Con esta investigación tentamos recuperar, case 50 anos despois da suposta estrea de CSE, o traballo de Salvat en Coímbra, polo que abordamos un estudo do seu curso de teatro, das principais teses teatrais que impulsaban a súa actividade artística en 1969 e presentamos unha edición crítica e comentada do texto dramático de CSE, até o de agora inédito, partindo dos materiais de traballo do grupo e da versión enviada á censura para a súa avaliación. Estudamos tamén as marcas que a censura deixou sobre ese texto así como outros materiais da PIDE sobre director e identificamos as consecuencias artísticas e culturais que dese proxecto falido naceron.

Abstract

During the 1968/69 academic year, the university theatre group *Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC)* hired the Catalan playwright Ricard Salvat as artistic director. He was well-known for his work at the *Escola de Arte Dramática Adrià Gual (EADAG)*, and for his activities as a teacher and essayist. Salvat was hired to teach a free registration course on the history of theatre and coordinate two shows at CITAC. The first show, *Brecht+Brecht*, represented the most serious approach to Brechtian theses made in Portugal until then, and was therefore received by the public with great interest. The second show, *Castelao e a sua época (CSE)*, was conceived as a grand performance combining epic theatre and documentary theatre, and encouraging an Iberian cultural dialogue on the figure of the Galician artist and politician, with the help of artists such as Luís Seoane, Isaac Díaz Pardo and Jose Niza. This drama was composed of 142 autonomous texts written by authors from various literary fields such as Rosalía de Castro, Federico García Lorca, Joan Maragall, Almada Negreiros and André Breton. Unfortunately, the preparation and premiere of this show coincided with a moment of special tension in Portugal known as the 1969 academic crisis. Thus, in an attack on the academic movement, the authorities of the *Estado Novo (New State)* banned the performance and Ricard Salvat was expelled from the country. Later, the memory of the project was gradually lost.

Our research has recovered Salvat's work in Coimbra, nearly fifty years after the intended premiere of CSE. We have studied his theatre course and the main characteristics of his artistic activity in 1969. Here, we provide a critical and commented edition of the dramatic text of CSE, unpublished until now, based on the materials of the group and on the version delivered to censors for evaluation. We have also examined the marks of censorship in the text and other materials collected by the Portuguese International and State Defense Police (PIDE) about the group director. Lastly, we have identified the artistic and cultural consequences arising from this unsuccessful project.

1. Un texto inédito e un espectáculo non realizado.

1.1. O camiño a *Castelao e a súa época*: corpus e hipótese.

“Quando o discurso se defronta com a prática do teatro, não há identidade de materiais. (...) O verbo defronta-se com um real maior. De nenhuma outra arte fica tão longe a escrita”

(Mateus, 2002: 214).

“COLOMBINA: Quero xustificarme”

(Cunqueiro, 1974: 66).

O xermolo da tese que presentamos nestas páxinas tomou vida en 2006, durante a miña estada na Universidade de Coímbra como alumno da licenciatura en Estudos Artísticos, cando no Teatro Académico Gil Vicente asistín á celebración do 50 aniversario do Círculo de Iniciación Teatral da Academia de Coimbra (CITAC). Alí, en conversa con diferentes xeracións de citaquianos e citaquianas, souben da colaboración entre Ricard Salvat e o grupo de teatro universitario e naceu en min o xerme da curiosidade. Eu sabía que Salvat dirixira na Galiza un dos meus textos dramáticos favoritos, o cunqueiriano *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, mais descoñecía calquera relación que puidese ter con Portugal. Preguntando sobre o director catalán foi como coñecín a João Viegas, quen se achegara ao grupo no curso 1968/1969 durante a dirección artística de Salvat. João Viegas é un home de innumerábeis historias e xa logo me estaba falando da súa amizade con Salvat e de como participara no que tería sido, na súa opinión, o mellor espectáculo presentado en Coímbra: *Castelao e a súa época* (CSE). Se Viegas tiña antes a miña curiosidade, pasaba daquela a ter a miña total atención: un espectáculo en Coímbra con Salvat e sobre a figura de Castelao? Resultábame moi difícil entender o motivo de que iso fose descoñecido ao norte do Miño. Viegas foime contando a historia de CSE: a súa grande calidade artística, a prohibición por parte da censura portuguesa e a posterior expulsión de Ricard Salvat do país no día da estrea do espectáculo. Tamén me indicou, pesaroso, que todo ese traballo ficara perdido, pois a policía tiña destruído todo o material do grupo en 1970 (e comezou entón co relato da dirección de Juan Carlos Uviedo durante o curso 1969/1970, que acabaría coa clausura do grupo por parte das autoridades). Máis tarde, revisando o libro editado polo aniversario do grupo, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, fun atopando testemuñas daquela temporada con Salvat; referencias ao primeiro espectáculo do curso, *Brecht + Brecht*; ao ambiente na universidade desa época, coa famosa *Crise de 69*; mais escasa información arredor do espectáculo sobre Castelao, que non aparecía nin referido dentro do repertorio histórico do grupo. A idea de rescatar dalgún xeito este traballo comezábame a rondar a cabeza.

Anos despois, durante o seminario que pecha a licenciatura en Estudos Artísticos (realizado na área de teatro) propuxen como traballo final un achegamento ao acontecido no curso 68/69 con Salvat, resultando desa investigación a descuberta dunha versión do texto dramático, arquivada no Institut del Teatre de Barcelona¹. Posteriormente, José Oliveira Barata, docente do seminario e que realizaba naquel momento a súa investigación arredor do teatro universitario en Portugal, encontrou nos arquivos da Torre do Tombo a versión do texto dramático marcada pola censura e tivo a amabilidade de poñela no meu poder. CSE, envolto até o momento en tebras, comezaba a gañar algo de luz.

Máis adiante, sendo eu lector de galego na Universidade do Algarve e alumno do programa de mestrado en Comunicação, Cultura e Artes, na especialidade de Teatro e Intervención Social e Cultural, retomei novamente a labor sobre CSE. Na parte final do mestrado e baixo a titoría e orientación da profesora Gabriela Borges e o profesor Rui Bebiano, naquela época docentes da Universidade do Algarve e da Universidade de Coímbra, respectivamente, presentei en 2011 a tese *Castelao e a súa época na Coímbra de 1969*, na que realizaba unha primeira aproximación histórica á etapa de Salvat durante o curso 68/69 en Coímbra. Nesa investigación recuperáronse diferentes materiais, como por exemplo a estrutura dun proxecto discográfico arredor dos dous espectáculos que o catalán dirixiu cos estudantes ou a documentación que a policía da ditadura portuguesa gardaba sobre o director e o grupo. Tamén se documentaron os diferentes testemuños xornalísticos relacionados coa estada de Ricard Salvat en Portugal, así como varias entrevistas realizadas a participantes no proxecto. Infelizmente non puidemos contar coa testemuña do propio Salvat, pois faleceu durante o inicio da investigación. Finalmente presentamos o noso traballo en 2011, na Facultade de Ciéncias Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, diante dun tribunal presidido por Eugénia Vasques, coordinadora da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Tras a inicial presentación do traballo realizado, a sorpresa chega cando a directora comeza a súa intervención visibelmente emocionada. Soubemos entón que mantiña diferentes lazos familiares e sentimentais con citaquianos da época, tendo vivido ela durante aquel tempo na cidade do Mondego. Para alén dunha favorábel avaliación, Eugénia Vásques foi unha fonte de encoraxamento para levar alén a nosa investigación sobre CSE.

Como resultado dese primeiro traballo naceron diferentes participacións en congresos como *Castelao e a súa época: unha tentativa de (re)-coñecemento a través do teatro*, coa que fixemos parte do XV Forum for Iberian Studies da Universidade de Oxford ou *O goberno portugués contra Castelao: A aventura galega do CITAC*, presentada no X Congreso da Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG) celebrado en Caerdydd. Desta última agromou un texto homónimo que foi publicado na revista *Abriu: Estudos de textualidade do*

1 Baixo a errata de “Castelas e a súa época”.

Brasil, Galicia e Portugal (4, pp. 61-76, 2015). Tamén realizamos diferentes publicacións como “Unha aproximación ao texto de *Castelao e a súa época*” (*Dorna* 35, pp. 103-115, 2011), “*Castelao e a súa época. O diálogo que a PIDE nos roubou*” (*Revista Media & Jornalismo* 23, pp. 149-162, 2013), así como un capítulo no libro *El teatro gallego en el exilio republicano de 1939* (2015, edición a cargo de Inmaculada López Silva e Euloxio R. Ruibal) e que levou o título de “Ricard Salvat y *Castelao e a súa época* en la Coímbra de 1969”.

Finalizada esa aproximación histórica ao traballo de Salvat en Coímbra, tiñamos claro que o seguinte paso debería ser un achegamento máis ambicioso e de carácter artístico, aproveitando os diferentes materiais que tiñamos no noso poder e as nosas inquietudes persoais, que serviron de motor durante estes anos. Resolvemos, xa coa orientación da profesora Helena González Fernández (Universitat de Barcelona) e do profesor Luciano Rodríguez Gómez (Universidade da Coruña), realizar un achegamento ao fenómeno de CSE que implicase unha recuperación do texto dramático, inédito até a data e non hai moito tido por perdido, así como o tratamento de varias cuestións relacionadas coa estada de Salvat en Portugal e o seu traballo co CITAC.

Como obxectivos máis concretos destacamos a recuperación do traballo de Ricard Salvat co CITAC, tanto na súa vertente de director escénico como na de pedagogo, pois o catalán impartiu un curso libre de historia do teatro que tivo bastante aceptación dentro do ámbito cultural da cidade. Sintetizaremos tamén as principais teses teatrais do Salvat de 1969, poñéndoas en relación cos seus traballos anteriores e contextualizándoas dentro dunha carreira artística de máis de cincuenta anos de duración. Organizaremos toda a documentación recuperada durante esta investigación, tanto os diferentes textos dramáticos do espectáculo como outros documentos relacionados coa etapa portuguesa de Salvat. Tentaremos fixar o texto dramático de CSE nunha edición crítica para, partindo desta, poder definir a súa particular tipoloxía, encontrar e destacar os elementos intertextuais que se atopan nel ou atopar, tras a sistematización e análise das marcas do censor, os motivos que levaron a que a Inspeção Geral de Espectáculos prohibise a representación do espectáculo. Tamén pretendemos presentar unha proposta de lectura do texto, destacando unha serie de características que achamos de interese no proxecto CSE. Para alén destes obxectivos, e ao se tratar CSE dun espectáculo non realizado debido á acción da censura e da Policía Internacional e de Defensa do Estado (PIDE), pretendemos, estando próximos ao seu cincuenta aniversario, valorar esta tentativa de espectáculo, identificando as posíbeis consecuencias artísticas e diálogos culturais que del puidesen ter xurdido.

A principal dificultade á que nos enfrontamos radica na peculiaridade do noso obxecto de estudo, pois CSE non foi posto en escena nunca. Foi pensado, proposto, ideado, artellado, ensaiado, corrixido e afinado. Tivo data de estrea, mais nunca chegou a ser, para alén dalgunhas das cancións que o integraban, como veremos en capítulos posteriores, presentado diante do público. Temos, polo tanto, un espectáculo non realizado, un acontecemento que destaca por non ter acontecido o que, se o pensarmos ben, é a completa negación do feito teatral. O teatro acontece, ou non é. Parafraseando Peter Brook (2008) falaríamos de alguén, nun espazo baleiro, ao tempo que outra persoa observa. Esta ou calquera outra definición esencial que procuremos do teatro contará sempre coa noción de presentación, transmisión ou comunicación en vivo entre quen fai e quen observa (Kowzan, 1992: 24-25). Poderíamos afirmar, daquela, que CSE non é teatro, posto que non foi nunca visto polos espectadores e que, polo tanto, a súa recuperación está condenada, desde o inicio, ao fracaso.

Por se esta dificultade non fose suficiente, contamos tamén coa problemática xeral que representa a tentativa de recuperación do teatro. A arte dramática é dificilmente capturábel, non deixa restos esenciais tras de si cando as luces se apagan, baixa o pano e finaliza a función. O seu carácter performativo fai desta unha arte de constante mudanza, non sendo unha representación igual á seguinte. Tampouco adoita deixar elementos físicos que sexan perdurábeis, polo menos que sexan de carácter esencial, e dos espectáculos resta só a memoria de quen asistiu. Os espectáculos viven só na memoria de quen asistiu. Como recuperar algo que acontece diante dos nosos ollos e desaparece ao finalizar, tan só para reiniciarse de xeito diferente na seguinte función? Tradicionalmente caeuse na tentación de reducir o espectáculo a texto escrito que representase as falas das personaxes e algunhas indicacións, mais esta solución fica lonxe da realidade mostrada na representación. Neste sentido, na procura da restauración do teatro vivido, reflicte Osório Mateus (2002) no seu artigo “Especificidade do texto dramático” sobre a inclusión do teatro dentro dun inmóbil triunvirato dos xéneros literarios: catalogación eternamente conformado polas etiquetas de “Narrativa”, “Poesía” e “Teatro” que abranguerían toda a creación literaria realizada ou por realizar e que ten a súa orixe na Grecia clásica:

Na tradição cultural de Ocidente, pelo menos desde Platão e Aristóteles, assiste-se à absorção da história do teatro na história da literatura; a inclusão do ‘teatro’ nas ‘letras’. Dos Gregos a Jakobson ou a Emil Staiges, o ‘drama’ aparece como un ‘género literário’ que se tenta caracterizar por uma ou outra via, procurando encontrar-lhe uma especificidade no interior das demais práticas literárias, situadas, por necessidade de análise, num mesmo plano (...) (Mateus, 2002: 108).

Esta inclusión, redución máis ben, do teatro a xénero literario deixa fóra de toda análise o cariz performativo (cerna, ao noso entender, do teatro) para reducir a arte dramática a simple tinta sobre papel². Esa “tripartición aristotélica”, aínda que vai sufrindo leves modificacións durante os séculos, mantense como unha idea xeral mesmo nos nosos días. Faino, ademais, apelando á lóxica e presentándose como unha catalogación “natural”: “A inclusão do dramático no literario aparece assim naturalizada, fundada nos universais da linguagem, carregada de um tal peso lógico que quase impossibilita outros modos de visão das coisas e dos tempos” (*ib.* 109). Este apelo ao “natural”, como xa nos advertira María Xosé Queizán (2008), impide a formación dun discurso crítico sobre o declarado e ten como consecuencia a creación dun manto de sal que impide o agromar de calquera pensamento diverxente. A ríxida catalogación resultou especialmente perniciosa para os estudos teatrais³, pois levou a que o espectáculo teatral quedase relegado a unha posición subsidiaria da literatura, “aún más despreciable por facultativa y efímera” (Kowzan, 1992: 17-18).

Obviamente, non pretendemos nestas páxinas presentar unha alternativa á teoría canónica dos xéneros literarios. Fica lonxe do obxecto de estudo e das nosas posibilidades, revelándose unha tarefa para toda unha vida. Nin sequera as dúbidas que nos provoca a simplificación do teatro en mero texto para que encaixe ben nos baldes dos nosos estantes serán postas sobre a mesa nesta investigación, pois afastaríanos do obxectivo central do nosos estudo e ademais, honestamente, non saberíamos colocar outra alternativa. Indicamos o noso rexeitamento, iso si, á sacralización do texto dramático por parte de moitos estudosos e denunciámos o logocentrismo⁴ imperante en certas visións do teatro, que subordinan o espectáculo ao literario e desembocan na denominada *corrente marxinal* dos estudos teatrais, pouco frutuosa para o avance dese campo do coñecemento (Vieites, 1997: 36-37). Rexeitamos este enfoque do teatro, ademais, coa tranquilidade de saber que o propio Ricard Salvat opinaba de xeito semellante: “ (...) el teatre en la seva realitat escènica i en la seva relació i fins servitud enfront del públic. Analitzar el teatre com a simple gènere literari es, repetim, una anàlisi fragmentària i desorientadora” (Salvat, 1966: 259).

Tendo claro que o teatro é ben máis do que texto, enfrontamos o problema da recuperación da memoria teatral. Sendo performativo e inaprehensíbel na súa totalidade, partimos da

2 O que reduce até negar a esencia mesma do teatro pois, como indica Artaud, “El teatro debe (...) para sobrevivir, acentuar lo que le diferencia del texto, de la palabra, de la literatura, de todos los medios escritos e inamovibles” (*apud* Kowzan, 1992: 18).

3 Vieites (1997: 24) exemplifica como esta tradición da identificación automática entre texto e teatro fai que estudos denominados como “teatrais” non deixen de ser aproximacións ao texto dramático e á historia da literatura.

4 Patrice Pavis indica que a concepción logocéntrica do teatro, actitude característica da tradición occidental, equivale a considerar “el texto como el elemento básico, la estructura profunda y el contenido esencial del arte dramático. El escenario sólo viene después, como expresión superficial y superflua (...)” (1998: 473-474). Sobre a relación entre a concepción logocéntrica e a escenocéntrica, ver García Barrientos (1991).

necesaria e honesta admisión do fracaso. A nosa meta principal, a recuperación de CSE, é inalcanzábel. En primeiro lugar porque nunca existiu e despois porque, aínda que tivese sido estreada, case nada fica despois dun espectáculo teatral para alén da memoria do vivido, aquela enerxía da que fala Derrida (*apud* Mateus 2002) e que convertía o teatro na única arte da vida. Diante desta imposibilidade de recuperación total da memoria teatral, optamos por achegarnos ao proxecto de CSE a través dos seus elementos perennes. O espectáculo non é recuperábel, non temos nin sequera a máis mínima marca da súa dramaturxia, mais daquel lume que podería ter sido restan algúns elementos previos, parciais, que podemos tratar. Como indicaba Mateus, temos que nos aproximar ao teatro dun modo diferente ao que empregamos para tratar a literatura, o cinema ou outras artes, pois o teatro é, tras o caer da cortina, nada máis ca memoria. Só poderemos rondar o teatro de lonxe, achegándonos a el a través dalgún dos seus vestixios:

O teatro existe enquanto traballo de corpos vivos a ser vistos em directo. Onde se faz se consume. Acaba a cada vez. É pontual e irrepitível como a vida. Morta a memória humana, a acção está perdida. Faltam os materiais percívéis com que se faz no real: corpos no espaço e no tempo. Falta a rede axiológica, o modelo social e cultural em que se inscreve e que também representa. No caso da literatura, posso ter acesso directo aos objectos de que falo. Ao teatro não posso ter acesso directo e quando falo do passado anterior a mim é sempre memória transmitida. O teatro pede que se lhe ponha de modo específico a questão do conhecimento e que se emprenda um acesso indirecto e fragmentado, um restauro imaginário (Mateus, 2002: 108).

Entre os elementos recuperábeis de CSE, destaca o texto dramático, que nos trae coñecemento tanto do proxecto como das incomodidades que este provocaba na censura do Estado Novo. Outros elementos destacábeis poderían ser a música ou os deseños plásticos para decorado, figurinos ou material complementario. Aínda a memoria dos participantes podería ser invocada, gardando sempre unha necesaria aproximación crítica, para traer aos nosos días os métodos de traballo nos ensaios, a nómina de personaxes e intérpretes ou a estrutura e as características performativas e escénicas daquel proxecto. A aproximación que realizamos neste traballo está baseada nunha edición crítica do texto dramático. Somos plenamente conscientes da contradición que supón basear nunha edición textual un traballo no que constantemente nos afirmamos en posturas non logocéntricas, mais as nosas limitacións e as diferentes posibilidades de acceso a estes elementos (lembramos que, por exemplo, este texto se pensou perdido durante moitos anos, que o arquivo do CITAC, como veremos, foi asaltado pola PIDE en 1970, provocando a perda do material da época ou que algunhas das persoas participantes, comezando polo director, xa non se atopan entre nós) fixeron que entre pouco material recuperábel hoxe en día destaque esta compoñente.

1.2. Metodoloxía.

Para a contextualización, fixación e análise de CSE a metodoloxía máis axeitada é o resultado de combinar historia cultural e historia do teatro, para poder entender as implicacións políticas e culturais da obra teórica e creativa de Ricard Salvat, así como a edición crítica. Por unha banda a historia cultural permite que nos acheguemos á intrahistoria do proxecto dramático de Salvat e o CITAC; un episodio singular que xorde como resultado da contratación por parte dun grupo de teatro universitario portugués dun director catalán con formación brechtiana e espírito pedagóxico. Este espectáculo, como xa indicamos, non chegou a ser estreado, pois resultaría prohibido polo Estado Novo. O propio feito desta censura e a análise dos motivos que a propiciaron achéganos a un momento histórico relevante das culturas ibéricas, sumidas en procesos ditatoriais e que albergaban situacións internas de tensión. Dentro do estudo da figura de Ricard Salvat, persoa de vulto no teatro catalán da segunda metade do S.XX, abordamos un episodio pouco investigado da súa carreira e realizamos unha aproximación ás súas teorías teatrais a finais da década de 1960.

Por outra banda, o traballo ecdótico de edición crítica realizado sobre as versións do texto inédito que se conservan hoxe en día, unha delas coas marcas da censura, permite a aproximación á intención inicial do autor que, como veremos no capítulo correspondente, é Ricard Salvat. Para este traballo optamos por elaborar unha edición crítica que comparase as dúas versións que temos no noso poder, a de Lisboa e a de Barcelona. A fixación crítica do texto é complementada con comentarios que acrecentan información sobre as diferentes intertextualidades que compoñen CSE e outras cuestións que poidas ser relevantes ou de interese para quen se achega a este texto. Tamén sinalamos as marcas externas ao texto dramático, sexan estas do propio grupo (e que son, dun xeito remoto e tanxencial, o único que nos restaría dunha suposta dramaturxia de CSE) ou as do censor encargado de avaliar a peza, estas últimas dotadas de maior sistematicidade e que nos permitirán destilar os motivos da prohibición do texto. A seguir describiremos a estrutura desta tese e o xeito como foi abordado cada un dos apartados.

O capítulo que segue a estas páxinas, “Ricard Salvat e a súa época portuguesa”, procura recuperar e contextualizar dun modo sucinto o acontecido con Salvat e a importancia que o decorrer da *Crise Académica de 1969* tivo na expulsión do director catalán e na prohibición do seu segundo espectáculo. Empregamos para este apartado un cruce de diferentes fontes históricas, así como varias entrevistas realizadas a participantes no proxecto. Os principais campos dos que bebemos son a historia do teatro en Portugal, especialmente o teatro universitario, e a historia dos movementos académicos na década de 1960.

Para documentar o teatro universitario en Portugal, as nosas bases son o volume conmemorativo do cincuenta aniversario do CITAC (2006), polo seu alto valor tanto na catalogación dos espectáculos do grupo universitario como pola cantidade de testemuñas presentadas; e o traballo de José Oliveira Barata (2009), até o de agora a máis completa aproximación ao teatro universitario en Portugal. Tamén foron consultadas publicacións da época como o *Boletim de Teatro* Nº5 do CITAC (1969a), onde encontramos bastante material referido a Ricard Salvat así como unha interesante entrevista co director, ou diferente material publicado polo grupo e no que podemos encontrar reflexións sobre o seu traballo baixo a guía do catalán (CITAC, 1969b).

No tocante ao movemento estudantil e á contextualización cultural, as nosas fontes son os traballos individuais de Rui Bebiano (2003) ou os realizados en conxunto con Elisio Estanque (2007), así como o traballo de Miguel Cardina (2004, 2008). Destacamos destas obras o achegamento ao movemento estudantil desde ópticas como a da socialización ou as prácticas culturais, que nos aportan, para o noso traballo, unha perspectiva máis útil do que o tradicional enfoque partidario-ideolóxico. No referente ao decorrer da Crise Académica, guiámonos polos seguintes volumes: Celso Cruzeiro (1989) e Nuno Caiado (1990), tomados coa necesaria perspectiva crítica pois Cruzeiro, por exemplo, foi un axente activo naquela *Crise de 69*. É por iso que, afastándonos das valoracións persoais que poden aparecer no seu traballo, utilizamos este como base para cuestións cronolóxicas e de descrición xeral do acontecido no curso 68/69.

Estas fontes (a que nace do estudo do teatro universitario portugués e a da contextualización histórica e social así como a narración do transcorrer da crise académica de 1969), son postas ao lado dos diarios do propio director, amabelmente cedidos pola familia Salvat e actualmente en período de edición en varios volumes por Publicacions de la Universitat de Barcelona. A ampla bibliografía de Ricard Salvat tamén é consultada para realizar este apartado, concretamente os volumes máis memorísticos e que reflexionan sobre o seu teatro: *Els meus muntatges teatrals* (1971a); o prólogo da edición de 1985 de *Ronda de Mort a Sinera*, titulado “Per una història de Ronda de Mort a Sinera (1965-1985)”; *Quan el temps es fai espai. La professió de mirar* (1999a); a súa achega ao libro homenaxe a Xesús Alonso Montero (1999b), titulada “Momentos compartidos del largo trayecto de Xesús Alonso Montero” e o artigo “Mi puesta en escena de *Os vellos non deben de namorarse*”, que o autor publica na revista *Primer Acto* no seu número 120, adicado ao teatro galego (1970).

En relación ás fontes orais, puidemos completar moita información sobre o acontecido grazas a diferentes entrevistas. Ao longo da nosa investigación puidemos ter a fortuna de falar con varias persoas envoltas no traballo, que nos forneceron diferentes apreciacións

sobre o acontecido e non poucos problemas. A primeira entrevista, realizada en Vigo en febreiro de 2010, foi a Xesús Alonso Montero, quen prestou asesoramento literario e cultural ao CITAC para a montaxe de CSE e que se desprazou a Coímbra para dar unha conferencia sobre Castela pouco antes da estrea do espectáculo. Alonso Montero foi fonte de datos sobre a viaxe a Galiza que Salvat e algúns integrantes do CITAC realizaron antes de iniciar o proxecto de CSE e un punto de vista externo en relación á situación que vivía Coímbra durante a crise académica. Posteriormente, en marzo de 2014 e xa como presidente da Real Academia Galega, tivemos unha segunda entrevista, mellor sería dicir unha sesión de traballo, na sede desta institución, situada na Coruña, onde revisamos algúns dos textos que integran CSE para clarificar a súa procedencia e autoría. Agradecemos a Alonso Montero a inestimábel axuda que nos prestou nesa tarefa, pois foron varios os textos que ficaron identificados tras a súa guía.

En febreiro de 2010, Isaac Díaz Pardo tivo a amabilidade de recibirnos no hoxe extinto Instituto Galego de Información, onde tiña fixada a súa residencia. Alí falou con nós sobre a súa participación e a de Luís Seoane en CSE, así como doutros proxectos de colaboración que realizou despois con Salvat. Tamén nos informou sobre as tentativas de edición de CSE por parte de Edicións do Castro, que nunca se puideron cumprir. Isaac Díaz Pardo, ademais de resaltar a importancia deste proxecto e da figura de Salvat, foi unha fonte de encoraxamento para a continuación do proxecto de investigación.

A nosa seguinte entrevista foi realizada en Lisboa, na Casa da Achada-Centro Mario Dionísio, durante o ronsel dos festexos do 25 de Abril de 2010. João Duarte Rodríguez, citaquiano cando Salvat dirixe o grupo, aportou abondosa información sobre a estancia do catalán en Coímbra, pois para alén de mestre e alumno desenvolveron unha grande amizade ao longo do tempo. Curiosamente, foi unha conversa con Pedro, fillo de João e director do Coro da Achada, por quen soubemos desta relación. João Duarte aportou a perspectiva dos pupilos de Salvat así como un relato sobre o traballo do CITAC daquel curso, destacando a inmersión no teatro de Brecht ou a constante procura dun enfoque máis comprometido politicamente. Duarte Rodríguez tamén nos indicou o nome do músico José Niza como unha boa fonte de información sobre CSE.

En maio de 2010, Núria Golobares recibíunos na súa casa de Barcelona para conversar connosco, nunha entrevista especialmente reveladora en relación aos días en torno da expulsión de Salvat do territorio portugués. Falounos da visión da parella sobre aquel Portugal da ditadura, sobre os mozos e mozas do CITAC e o ambiente do movemento estudantil, tamén sobre o traballo realizado por Salvat co grupo. Ademais da amabilidade da conversa, Núria forneceunos de material gráfico sobre CSE e dunha copia dos diarios de Salvat durante o seu período portugués, hoxe en proceso de publicación.

Finalmente, en novembro de 2010, tivemos unha entrevista na casa de José Niza, en Santarém. Co político e compositor mantivemos unha longa conversa arredor do seu traballo co CITAC de Salvat e da crise académica do 1969. Grazas a el soubemos do proxecto discográfico que debería ter nacido dos dous espectáculos da temporada 68/69, *Brecht + Brecht* e CSE, e que non se chegou a realizar polo medo á censura, así como a existencia dunha gravación en audio do ensaio xeral de CSE, perdida desde 1969. Niza revelouse como un conversador ameno cunha grande memoria e logo transitaron pola nosa charla figuras como Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Luís Seoane e, como é lóxico, Ricard Salvat, que poboaban as lembranzas daquel traballo do CITAC e do movemento estudantil ou a vida nas Repúblicas a finais dos anos sesenta.

Niza encheunos de documentación sobre CSE e na súa casa puidemos consultar unha versión do texto dramático de CSE moi semellante á de Barcelona. Entregounos copias das cartas que, semanas despois da expulsión de Salvat, cruzou co director, así como nos agasallou cun dos carteis de CSE, da autoría de Seoane, que o grupo imprimiu en 1969. Tempo despois da entrevista, recibimos un sobre con máis información e recortes de prensa da época. Posteriormente, e xa co traballo finalizado, tentamos contactar con Niza para unha segunda entrevista e para entregarlle o resultado da nosa investigación, mais o contacto non foi posíbel: o músico e ex-deputado morrera menos dun ano despois do noso encontro. Non é esaxerado dicir que sen aquela conversa e sen o material que nos forneceu o traballo que hoxe presentamos non tería a mesma profundidade.

Todas as entrevistas realizadas, agás a xornada de traballo con Alonso Montero en 2014, foron rexistradas en gravación. O cruzamento de todas estas fontes, bibliográficas e entrevistas, deu como resultado esa breve introdución histórico-cronolóxica na que podemos situar o traballo de Ricard Salvat en “la seva época”.

Pasamos, no terceiro capítulo da nosa tese, a estudar diferentes cuestións relacionadas co espectáculo. O título xeral “Facer entrar ao espectador na Historia: Pegadas dun desafío ao Estado Novo” introduce cinco apartados diferentes que van desde o traballo de Salvat como director artístico de CSE até as consecuencias artísticas que ese abortado proxecto conseguiu sementar.

Comezamos por “A estancia de Ricard Salvat en Coímbra: Pedagogía e dirección teatral”. Pretendemos recuperar o labor de Salvat en Coímbra, na súa vertente docente e tamén como director. Analizaremos o curso de teatro impartido polo catalán así como o traballo interno co CITAC, que tomou base na dramaturxia de Brecht. Tentaremos tamén inserir o

primeiro espectáculo da dupla Salvat/CITAC, titulado *Brecht + Brecht*, na escasa tradición do dramaturgo alemán no teatro portugués durante a ditadura.

Tras unha contextualización da posición do teatro universitario e do CITAC en Coímbra, onde acudimos á bibliografía xa citada coa especial relevancia do traballo de Oliveira Barata (2009), realizamos unha análise dos sumarios que a revista *Vértice* rescatou do curso impartido por Salvat (1971a, 1971b, 1971c, 1971d e 1972). Eses sumarios son postos en comparación coa obra ensaística do catalán, concretamente os dous volumes que integran *El teatre contemporani* (1966). Posteriormente, e xa debruzados sobre a súa tarefa como director, centramos a análise no primeiro espectáculo que dirixe co CITAC, *Brecht + Brecht*, que supuxo unha das máis serias aproximacións realizadas en Portugal ao teatro do dramaturgo alemán. O primeiro subapartado, “Brecht en Coímbra”, aborda a formación do director en Alemaña e a súa toma de contacto co Teatro Épico, para despois pasar a describir o traballo realizado co CITAC sobre Brecht. No segundo subapartado “Brecht no Portugal do Estado Novo”, faise unha relación da presenza do dramaturgo xermano no campo teatral portugués durante a ditadura de Salazar e Marcelo Caetano. Para isto foron fundamentais as achegas comprendidas no traballo coordinado por Gouveia Delille (1991), unha moi completa e plural percepción sobre a influencia do alemán no teatro portugués, así como as investigacións de Miriele Abreu (2013) sobre a Companhia Maria Della Costa e a súa polémica expulsión de Portugal tras a representación de *A Alma Boa de Setsuan*. Tamén son citados volumes de carácter teórico da autoría de Salvat e a interesante entrevista que Isasi Angulo (1974) realiza ao director en *Diálogos del Teatro Español de la Postguerra* e na que Salvat reflexiona sobre o seu teatro.

O seguinte apartado é “O teatro de Ricard Salvat en 1969” onde analizamos a práctica artística de Salvat nese momento concreto da súa carreira como director escénico. O obxectivo deste apartado é achegarnos ao pensamento teatral de Salvat a finais dos anos sesenta, inserido nun percorrido artístico máis completo e que superou as cinco décadas. Pretendemos trazar unhas liñas panorámicas para mostrar despois en que momento do seu camiño se encontraba o director catalán cando viaxou a Portugal para traballar cos estudantes.

Para encarar esta tarefa serán fundamentais os textos teóricos do propio Salvat, tendo especial relevancia a entrevista publicada no *Boletim de Teatro* do CITAC (1969a), posto que é realizada durante ese curso concreto e presenta unha evidente declaración de intencións en relación ao seu proxecto co grupo universitario. Destacamos tamén os dous prólogos a *Ronda de Mort a Sinera* (1974b e 1985), pois son reflexións sobre un espectáculo de grande importancia para a carreira de Salvat e que tivo, como é lóxico, influencia no seu traballo portugués. Outros textos de Salvat de carácter teórico e reflexivo (1966, 1966b, 1971a, 1973,

1974a, 1983 e 1997) ou relacionados con el (Isasi Angulo, 1974) serán empregados para este estudo do seu teatro pois existe, como é lóxico, unha relación moi próxima entre as aproximacións teóricas de Salvat, os seus ensaios históricos e a súa práctica artística.

De capital importancia será o lúcido prólogo de Corbella (1999) para indicarmos as principais características de Salvat como creador. Sobre elas trazaremos o que podería ser o seu camiño artístico no momento no que se encontraba cando acepta o convite do CITAC. Tomando en conta que consideramos que para calquera creación artística nace dunha estética que é unha técnica e unha ética (Branco, 2011), procuramos as liñas mestras que sustentan o traballo de Ricard Salvat como director, os seus referentes e os seus obxectivos, buscándolles sempre relación directa co proxecto que desenvolve en CSE e colocando este espectáculo en diálogo con outras experiencias do catalán como *Ronda de Mort a Sinera* (1965) ou *Adrià Gual i la seva época* (1967). Cruzamos tamén a teoría de Salvat con textos teóricos de Brecht (1978, 1999) e Piscator (2001), dúas das principais referencias sobre as que constrúe a súa linguaxe artística propia. Tamén utilizamos como fontes outros estudos sobre estes dramaturgos como o de Rosenfeld (1985), Weber (1998), Brooker (1998) e aproximacións á figura de Salvat como as de Corbella, xa indicada, Foguet e Molins (2015), Ferrer e Rom (1998) ou o estudo do seu proxecto pedagóxico e artístico na Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) realizado por Puig Taulé (2007) e que contou coa dirección do propio Ricard Salvat.

O seguinte apartado é “A Censura e *Castelao e a sua época*”, onde realizamos un achegamento aos estudos sobre censura no teatro durante o Estado Novo para despois aplicar ese coñecemento ao texto que o CITAC enviou ás autoridades e que se encontra actualmente nos arquivos da policía política situados na Torre do Tombo, en Lisboa. Traballaremos especialmente sobre as marcas que a censura deixou no texto dramático de CSE, proceso que en Portugal é coñecido como “o lápis azul”. Pretendemos realizar un traballo de identificación e unha análise cuantitativa desas marcas, organizándoas atendendo á súa tipoloxía para despois cruzar esa información coa anterior análise sobre a censura en Portugal e poder así definir os motivos que levaron a que CSE fose prohibida. Finalmente, reuniremos e analizaremos os diferentes informes que a PIDE realizou sobre o traballo de Ricard Salvat en Coímbra e que son indicativos do interese que mantiñan as autoridades sobre as prácticas culturais dos estudantes, especialmente no caso do teatro universitario.

Nun primeiro paso, a análise e estudo da censura ao teatro durante o Estado Novo, partiremos dos traballos de Cabrera (2008, 2013) e Santos (2008), así como da aproximación no contexto brasileiro realizada por Castilho Costa (2006). A segunda parte do traballo baséase en fontes directas como a versión do texto dramático que se encontra na Torre do Tombo en Lisboa e que designaremos como CSE-L (en contraposición á versión do Institut de Teatre

de Barcelona, CSE-B, ou a que se encontraba en poder de José Niza en Santarém, CSE-S) así como a correspondencia entre o grupo e as autoridades ou os informes que os axentes da PIDE destinados ao seguimento do CITAC emitían sobre os espectáculos de Salvat e que se encontran no arquivo lisboeta baixo o rexistro PIDE/DGS 38711.

Posteriormente tratamos as “Consecuencias artísticas e culturais” que CSE deixou tras de si pois, pese a non ter sido levado a escena, o proxecto deixou semente en diferentes procesos creativos que beberon do traballo de Salvat co CITAC. A base contextual e histórica volve partir dos volumes de Oliveira Barata (2009), CITAC (2006) e dos diarios do director, así como outras aproximacións á relación de Salvat con Galiza como Salvat (1999b) ou Alonso Montero (2013).

Encontramos dous proxectos que consideramos que poden ser herdeiros do traballo de Salvat en Coímbra. O primeiro titúlase *Trajecto com Brecht* e foi unha proposta de traballo do CITAC para o curso 69/70, posterior á expulsión de Ricard Salvat e durante o período no que o grupo aínda non tiña director artístico. O segundo recibe o título de *Se outros fossem os deuses?* e foi levado a cabo por João Rodrigues (integrante do CITAC durante o curso 68/69) no Porto. Ambos textos dramáticos aparecen publicados no volume coordinado por Gouveia Delille (1991). Reseñaremos tamén as pegadas que, no campo musical portugués, deixou o proxecto de Salvat a través dos traballos discográficos de Adriano Correia de Oliveira. Tamén citaremos outras colaboracións artísticas que xurdiron do encontro, naquela Coímbra de 1969, de artistas como Salvat, Luís Seoane, Isaac Díaz Pardo ou Alonso Montero e que participan na, sorprendentemente escasa, colaboración e diálogo cultural entre Cataluña e Galiza.

Para rematar este apartado, e antes de dar paso á edición comentada do texto, presentamos o “Achegamento ao texto dramático de *Castelao e a sua época* e criterios de edición” onde, para alén de fixar os criterios que guían a nosa edición, achegamos algunhas cuestións en relación á mesma, como poden ser a descrición das diferentes versións do texto encontradas, a particular tipoloxía que presenta, a cuestión da autoría e outros elementos que encontramos destacábeis deste peculiar texto dramático e que resultaron de importancia á hora de encarar o noso traballo.

O cuarto capítulo está constituído pola edición comentada do texto dramático de CSE. Tendo en conta as características propias do texto e tras a consulta de bibliografía sobre o tema como Blecua (2001), Ruíz (1985) ou Pérez Priego (2011), optamos por presentar unha edición crítica anotada que permitise un correcto achegamento ao texto orixinal e, ao mesmo tempo e sen confundir esta recepción, información adicional en relación a varios aspectos de

interese como poden ser o carácter intercultural e intertextual do proxecto ou a súa posterior interacción coa censura portuguesa. Cómpre lembrar que a edición é realizada partindo dos diferentes materiais de traballo do CITAC (as versións de Barcelona, CSE-B, Lisboa, CSE-L e Santarén, CSE-S, principalmente as dúas primeiras) que non foron pensados para unha posterior edición. É por iso que, neste texto dramático composto por máis de 140 textos autónomos, moi raramente aparecen referencias aos títulos e moito menos á autoría dos mesmos. O proceso de fixación do texto dramático de CSE, no que pretendiamos dar información do maior número posíbel deses textos autónomos, foi moi dificultoso xa que bastantes deses textos autónomos eran traducións portuguesas do catalán, galego ou castelán feitas polos integrantes do proxecto, o que facía máis arduo o proceso de identificación, en ocasións algo semellante a un traballo detectivesco no que determinadas palabras chave, enfoques ou expresións, apuntaban para un campo cultural ou un autor concreto (como foi o caso do *Auto do Labrego*, de Manuel María). Neste proceso contamos coa inestimábel colaboración tanto dos nosos orientadores como de Xesús Alonso Montero, que nos axudaron a localizar algúns dos textos que se nos presentaban como enigmas indescifrábeis. Unha vez identificado e delimitado o número destes textos autónomos (a cantidade dos mesmos foi variando durante a investigación até chegar aos 142 actuais) procedemos a destacar as posteriores anotacións que recibe o texto dramático. A edición presentada conta cunha estrutura semellante para cada texto autónomo, onde se indica a autoría do texto (se é coñecida) así como a súa orixe e tamén se existen marcas de traballo do propio grupo ou da acción da censura, indicando tamén a tipoloxía no caso destas últimas. En diferentes notas ao pé, referimos as diferenzas destacábeis entre as versións de Lisboa e Barcelona e realizamos comentarios en relacións a aspectos que nos parezan de interese para a persoa que le.

Co seguinte capítulo, “Castelao e a súa época, terreo vougo?” pecharemos a nosa presente aproximación ao traballo de Salvat en Coímbra cunha (re)visión dos obxectivos iniciais da nosa investigación e a achega das conclusións pertinentes. Presentaremos tamén algunhas liñas de lectura de CSE, características do texto dramático que encontramos de especial interese. Finalmente, tentaremos reflexionar sobre a cuestión do fracaso de CSE, un proxecto que foi abortado pola PIDE en 1969 e do que partiron diferentes tentativas, tanto discográficas como editoriais, que resultaron tamén frustradas. No axitado ambiente da crise académica de 1969, as autoridades portuguesas procuraron decapitar o movemento estudantil e, inserida nese proceso, foi realizada unha operación contra os principais grupos de teatro universitario da que resultou a expulsión de Ricard Salvat. Para alén diso, o espectáculo CSE foi prohibido, impedindo a representación dese ambicioso e estimulante proxecto do CITAC. Tentaremos valorar se ese terreo artístico sementado en 1969 e botado a perder pola acción das autoridades resultou un ermo ou se, polo contrario e como cantaba Chico Buarque, “esqueceram uma semente nalgum canto de jardim”.

Nos derradeiros apartados, presentaremos a bibliografía utilizada e unha listaxe dos orixinais de onde se retallan ou adaptan os diferentes textos que compoñen CSE, así como diferentes anexos que ilustran ou completan esta investigación. Estes anexos están estruturados en varios apartados e neles aportaremos a documentación que a PIDE mantiña sobre Salvat; os carteis relacionados tanto con *Brecht + Brecht* como con CSE; unha ficha técnica deste segundo espectáculo; algunhas imaxes do traballo de Luís Seoane; fotografías dos ensaios do CITAC e fragmentos dos documentos utilizados para a edición nos que aparecen marcas dos censores que nos resultan ilexíbeis.

2. Ricard Salvat e a súa época portuguesa.⁵

“Cada sociedad tiene el teatro que merece”

Federico García Lorca.

Ricard Salvat chega a Coímbra nun luns de Novembro, día 18, acompañado pola súa compañeira Núria Golobares e Neus, a filla deles. Chega convidado polo Círculo de Iniciación Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) para ser o novo director e substituír ao arxentino Víctor García, quen tiña recibido boas críticas polos traballos realizados con este grupo universitario. Instálase así o catalán nunha cidade que non podía imaxinar que iría escribir un dos momentos máis tensos e recordados da súa historia: a afamada crise académica de 1969.

Ao longo dos anos cincuenta e sesenta, a comunidade universitaria (tradicionalmente formada por un reducido número de estudantes, no xeral varóns e herdeiros das clases privilexiadas) vaise afastando ideoloxicamente do autoritario réxime de Oliveira Salazar a medida que a xuventude se vai formando como grupo social diferenciado. Así, de fábrica elitista de futuros dirixentes fundamentais para perpetuar a ditadura, o Estado Novo e o sistema social que estes representaban, a Universidade vira un foco de paulatino descontentamento e visíbel protesta contra o rumbo tomado polo país, feito que lle provocaba un grande desagrado ao ditador: “Que pena me faz saber aos domingos os cafés cheios de jovens discutindo os mistérios e problemas da baixa política” (Oliveira Salazar, *apud* Bebiano, 2003: 108). Non é tarefa deste estudo afondar na historia do movemento estudantil daquelas décadas⁶, mais non podemos deixar de referir os principais motivos que levarán a que xermole un clima de confronto e rebeldía dos estudantes durante os gobernos de Oliveira Salazar e Marcelo Caetano; motivos que son de carácter xeral (compartidos globalmente pola xuventude do occidente), mais tamén particular, tendo estes que ver coas características propias da etapa histórica que Portugal atravesaba.

O período denominado como “longos anos sesenta”⁷ foi un tempo de revolta e desafío dos valores tradicionais hexemónicos no que a xuventude se constituíu como un axente activo que “integrava (...) com grande destaque, (...) [o] movimento universal de contestação”(ib.67). Pola primeira vez na historia encontramos nos mozos e mozas:

5 Se non se indica o contrario, as fontes de información histórica son Oliveira Barata (2009), Bebiano (2003) e Cardina (2008). No que é relativo á *Crise Académica de 1969*, seguimos os traballos de Cruzeiro (1989) e Caiado (1990).

6 Remitimos á bibliografía citada para un mellor coñecemento desta cuestión.

7 A datación destes anos é variábel dependendo do autor, mais é xeral o seu encadramento entre a segunda metade dos anos 50 e a primeira dos anos 70.

(...) um universo singular que (...) projectava os sinais da juvenilização – tal como a dissensão em relação ao modelo de sociedade que a excluía ao mesmo tempo que a produzia – como factores de um movimento que tendia para o embate, inevitável num tempo de profunda redefinição de modelos, com os sectores que se permaneciam afectos a um mundo dentro do qual cada um deveria reconhecer na perfeição o seu lugar, e no qual se era punido por não o fazer. Onde se tornava impossível aceitar, sem uma resistência activa e violenta, as profundas transformações em curso (*ib.* 26).

Durante a década de 1950, na secuencia da posguerra, as familias europeas vivían tempos de crise nos que a contención e o aforro eran procederes comúns e inevitábeis. O aparecemento da consciencia de colectividade xuvenil chega principalmente da man das institucións académicas, que afastaban aos mozos dos seus contextos familiares, facilitando así o desenvolvemento dunha cultura propia baseada nunha vivencia colectiva. Estas institucións, reducidas tradicionalmente ás elites, tornáranse fundamentais, co crecemento da escolarización en masa posterior á II Guerra Mundial, para a definición dun estado de ruptura de importantes sectores da xuventude en relación ao seu contexto tradicional. Como refiren Estanque e Bebiano (2007: 19), “[o] encontro dunha época de cuestionamento e de reconstrução com o inicio da recuperaçã demográfica do pós-guerra, associado a um ambiente emergente muito permeável à busca de novos caminhos e à experiencia de novas atitudes” fixeron que a xuventude europea se presentase como un colectivo conscientemente diferenciado e en moitas ocasións en conflito coa sociedade tradicional. Os mozos e mozas da Europa desexaban deixar atrás os escenarios que levaran ao seu mundo á guerra, recusando as estruturas, valores e prácticas que permitiran a existencia de tales escenarios e que estaban enraizados nas xeracións que os precederan.

Baseados nesta concepción autónoma como grupo que non está de acordo nin se integra na sociedade hexemónica (que, lembremos, era unha sociedade da que non tiñan participado na súa construción), os mozos reaccionan contra esta, cuestionándoa e presentando un universo cultural e social alternativo nun proceso de progresiva politización que tería grande importancia na formación da chamada Nova Esquerda:

(...) um sector importante da juventude procurava criar, em conjunto com alguns intelectuais provenientes da anterior geração, uma experiência alternativa (...) situada completamente de fora – ou que, pelo menos, ousava tornar-se a si própria como tal – de um meio sociocultural em cujos valores deixara de acreditar e cuja linguagem rejeitava (Bebiano, 2003: 43).

Este proceso de crecente politización foi inseparábel dos novos valores asociados á xuventude e tivo grande influencia nos produtos culturais relacionados con esta, principalmente na

música: “Esta politización (...) intensa que envolveu os meios juvenis europeos integrava porém una dimensión festiva proporcionada sobretudo pola presenza de un som que com ela insistentemente convivía” *ib.* 53). Temos, polo tanto, que unha boa parte da poboación xuvenil definiu unha serie de padróns culturais propios e autónomos do resto da sociedade (cunha dimensión que non ficaba reducida ao nacional, acadando unha escala planetaria) e que, partindo dun conxunto de valores tamén propios, se confronta cos poderes tradicionais presentando as súas propostas alternativas. Esta tensión social que a xuventude mantiña deuse con maior forza nos ambientes académicos e desabrochou nunha serie de revoltas nas universidades un pouco por todo o planeta a partir de 1964, sendo a primeira en Berkeley (EUA) e espallándose logo o fenómeno por Berlín, Italia, Francia e tamén no bloque socialista, en Checoslovaquia ou Polonia. Durante o período de 1967 a 1968 encontramos mais de 1800 levantamentos de medio ou elevado impacto. Estes levantamentos, orixinados en lugares tan diferentes e distantes, tiñan en común o seren feitos “non propriamente contra a universidade em si, mais contra as estruturas sócio-culturais da sociedade afluente” (Guerra e Nunes *apud* Bebiano, 2003: 56-57) e asumiren compoñentes críticas e propostas dun forte e consciente carácter xuvenil. Os estudantes defínense intérpretes dunha consciencia especificamente estudantil que debe ter voz nunha institución, a académica, considerada por eles arcaica e fosilizada. Estamos perante unha “inversión de valores que recusa a antiga deferencia polo velho, por aquilo que se mostrava irreformábel, (...) em nome de un novo iconoclasta, que se cria profundamente regenerador, materializado em prácticas culturais que deveriam desembaraçar-se das marcas do pasado” (*ib.* 59). Os estudantes recusan a súa transformación en meros executores do papel social que a súa orixe lles dita e preséntanse como un foco de recusa das xerarquías, valores e prácticas conservadas e consentidas polas xeracións anteriores e como unha fonte de esperanza no troco destas por outras.

Cómpre destacar que o mundo se atopaba dividido en dous grandes bloques con sistemas de organización política antagónicos e que foi nesta época cando apareceron movementos que procuraban un camiño rumbo ao socialismo, como os iniciados en Cuba (1959) ou a revolución cultural chinesa (1966). Tamén é de destacar que en 1967 se inicia a ofensiva do Tet, acontecemento central para o desfecho da guerra do Vietnam. Nesta época, o mundo sabía da existencia de alternativas reais ao sistema en que vivían e o colectivo estudantil tiña plena consciencia da amplitude do campo do posíbel. Os anos sesenta foron unha época de confronto e dor, mais tamén de esperanza e ledicia.

O panorama portugués era ben menos alegre, pois un goberno conservador e autoritario rexía os destinos do país desde 1932. Ademais, a partir de febreiro de 1961 os territorios colonizados polos portugueses no continente africano comezaran a sublevarse, iniciando guerras de liberación nacional que desviaban unha enorme cantidade de fondos e de capital

humano para África. Angola (1961), Guinea (inicio de 1963) e Mozambique (verán de 1965) dan inicio ás longas loitas que acabarían por derrubar o Estado Novo e o imperio colonial portugués. Mais mentres isto non acontecía, milleiros de mozos eran obrigados a pasar o inicio da súa vida adulta en África, perdendo a vida moitos deles nas guerras coloniais. Esta incorporación obrigatoria no servizo militar (unha experiencia dura, longa e perigosa) afectaba especialmente aos estudantes universitarios, que tiñan que renunciar a calquera proxecto de vida futura, fose este profesional ou familiar. Se á conseqüente impopularidade das guerras en África sumamos a sensación de incomodidade coa situación política do país e a filtración (pese a “impermeabilidade” do réxime salazarista) das noticias das axitacións que os estudantes causaban noutras partes do mundo e o “espertar” que as inundacións de 1967 provocaran nos estudantes⁸, encontramos o clima de revolta necesario para que a Universidade, frecuentada agora por un maior número de alumnos que proviñan das clases medias e con moita máis presenza feminina, comezase a ser un problema considerábel para el Estado Novo, un réxime que “se mantinha autista, com raras exceções de permeio, em relação a tudo o que pudese dizer respeito a uma perceção divergente, contraria à norma e não integrada” (*ib.* 74).

Em Portugal, como no resto do mundo, tomaba forma a idea da caracterización do estudante como “mozo traballador intelectual”. Esta caracterización, que marca novos comportamentos baseados no compromiso social e o abandono do papel de elite, modifica a imaxe do medio estudantil, desprazando a visión tradicional do estudante como “situado fora da sociedade, vivendo como uma espécie de parasita, passando a maior parte do seu tempo em ocupações agradáveis mais ou menos folclóricas e sem preocupações com o futuro” (Gaudez *apud* Cardina, 2004). En Coímbra, a pesar da aura tradicional e localista que rodea á Universidade, sentíronse os efectos desta mudanza, transformando algunhas formas simbólicas da academia, dotadas de novos significados⁹.

Esta toma de consciencia, que é social mais tamén da colectividade que os estudantes representaban, levou a que se producisen diferentes confrontacións coas autoridades académicas e gubernativas. A tensión foi aumentando progresivamente até que en 1965 a Direção Geral da Associação Académica de Coimbra (DG-AAC), órgano democrático representativo dos estudantes universitarios e que durante os cursos 63/64 e 64/65 mantivera

8 A finais de novembro de 1967, unha serie de enchentes e inundacións atacaron o sur de Portugal. Os estudantes organizaron grupos de apoio e moitos se trasladaron até os locais inundados. Será ese o momento en que, para moitos deles, se rompan as catro paredes académicas entre as que vivían e caian na conta da miseria que o país sufría e da escasa intervención do goberno para axudar aos mais necesitados. A visión da miseria e do abandono daquelas persoas marca a toma de consciencia de moitos estudantes.

9 Como a Tomada da Bastilha (ver nota 15) ou a utilización da capa negra e o traxe universitario como símbolo de unidade entre “revoltosos” e non da diferenca cos traballadores e traballadoras da cidade, ou *futricas*, como era tradicional na cidade.

altercados coas autoridades, foi cesada e substituída por unha “Comissão Administrativa” nomeada pola autoridade e formada por estudantes afectos ao réxime. A pesar da pouca reacción perante o abuso, a situación a partir de 1965 comeza a acumular presión até estourar durante o curso 1968/1969, coincidindo coa chegada do director catalán, completamente alleo, por descoñecemento, á situación de tensión que vivía a Universidade e ao momento histórico no que acabaría por participar.

A *crise de 69* comezara a súa xestación o ano anterior, nun proceso que serviu para mobilizar de novo a unha comunidade estudantil, a de Coímbra, que perdera o interese polas cuestións referentes ao movemento académico. Conscientes da situación de inxustiza que reinaba na AAC co secuestro da mesma pola Comissão Diretiva, os estudantes máis politicamente activos (agrupados a maior parte deles no Conselho das Repúblicas¹⁰ e nas seccións culturais da Academia, entre elas o CITAC) formaron a comezos do ano un grupo que tiña a finalidade de crear as condicións necesarias para a convocatoria de eleccións na Associação. Este grupo, chamado Comissão Pró-Eleições (CPE), logo comezou a gañar apoios, revelándose moitos dos socios da AAC contrarios á Comissão Diretiva que os presidía.

Mentres, dous feitos históricos abanaban Europa: o Maio de 68 na Francia e a fin da Primavera de Praga coa invasión de Checoslovaquia por parte dos tanques do Pacto de Varsovia. En Portugal asisten á exoneración de Salazar como Primeiro Ministro e ao nomeamento de Marcelo Caetano como o seu substituto. Por primeira vez nos últimos trinta anos, no país mudaba algo.

Marcelo Caetano, un home do réxime mais de tendencias liberais, foi visto, no inicio, como a persoa que podería guiar paulatinamente o Estado Novo cara a un sistema menos opresivo, e neste camiño apuntaban as súas primeiras decisións políticas, non sen críticas internas. A chamada “primavera marcelista” presentábase como unha oportunidade ideal para a volta da democracia á Universidade de Coímbra. Os estudantes reforzan a presión e en setembro presentan 2000 sinaturas pedindo a convocatoria de eleccións para a AAC. Dous meses despois o goberno acepta as súas reivindicacións: a chamada a urnas para decidir a nova Dirección Geral da AAC foi marcada para o 12 de febreiro de 1969. Esta é a Coímbra que Salvat encontra cando alí chega un 18 de novembro: unha universidade e un país cheos de esperanza nunha posíbel moderación da ditadura e un goberno autoritario dividido entre reformistas e continuadores do antigo réxime.

¹⁰ As repúblicas son casas de estudantes de carácter autoxestionado, características de Coímbra e que resultan activos axentes na dinamización política e cultural na súa universidade. A totalidade das repúblicas están representadas no Conselho de Repúblicas, órgano que tiña suma importancia no movemento estudantil da época.

Aínda que envolto neste optimista escenario estudantil, o CITAC enfrontábase a unha mudanza importante na súa historia. A etapa dirixida por Víctor García chegara ao seu fin despois de tres anos como director artístico do grupo universitario. O director arxentino conseguira para o grupo unha importante proxección a nivel nacional e internacional, grazas á realización de espectáculos de grande calidade plástica como *O grande teatro do mundo* (Coímbra, Teatro Avenida, febreiro de 1967) ou *Assim que passem cinco anos* (Coímbra, Teatro Avenida, abril de 1967). Porén, algúns elementos do CITAC consideraban o traballo de García demasiado estetizante e propuxeron a posibilidade de contratar un director máis virado para un teatro de carácter político. Procurar outro director que permitise un enfoque social mantendo a calidade artística acadada por Víctor García era o desafío da dirección do CITAC, que pensou en primeiro lugar en Jack Lang¹¹. Foi Lang quen puxo sobre a mesa o nome de Ricard Salvat, a quen coñecía polo seu traballo presentado en Nancy. O director, que tiña realizado nos últimos anos espectáculos da calidade de *Ronda de mort a Sinera* (Barcelona, 1965) ou *Adrià Gual i la seva época* (Barcelona, 1967¹²), aceptou o convite do CITAC, aliviando así os problemas económicos que os seus últimos proxectos lle terían causado. É deste modo que, iniciado o curso académico 1968/1969, entra coa súa familia en Coímbra.

Salvat, nada máis chegar a Portugal, entra en contacto cos mozos do CITAC, polos que gaña simpatía rapidamente. Aproveita os primeiros días para coñecer a cidade, a rexión e a varias persoas do ámbito da cultura, como Raul Gómes, director da revista *Vértice*¹³. Instala-se coa súa familia no ático do número 100 da rúa dos Combatentes da Grande Guerra e dedica o resto do ano a impartir un curso teórico de teatro e a traballar de modo máis práctico cos membros do CITAC, sen desenvolver aínda un proxecto concreto. Ambos traballos inciden na noción de Realismo Épico de Piscator e Brecht, teoría pola cal Salvat mostraba gran simpatía, como veremos en apartados posteriores.

Non podemos precisar con exactitude o momento no que Salvat comeza o traballo práctico co CITAC, mais as aulas do seu curso de teatro, de inscrición aberta a calquera participante e non só aos pertencentes á AAC, comezaron dez días despois da súa chegada, o xoves 28.

11 Lang era o organizador do Festival de Nancy, considerado a Meca do teatro universitario e onde xa participara o Cénico de Direito e o TEUC, que presentou o *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, en 1965. A Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) tamén fora convidada por Lang ao festival (Salvat, 1985: 14).

12 A versión en castelán Adrià Gual y su época foi estreada no Teatro María Guerrero de Madrid en 1966. Para unha descrición detallada do traballo da EADAG e a Companyia Adrià Gual, ver Puig Taulé (2007).

13 Hai unha serie de publicacións que acadaran unha grande importancia para a formación extraacadémica dos estudantes, como a revista *Seara Nova* ou *O Tempo e o Modo*. A revista *Vértice*, "revista de cultura e arte" editada en Coímbra, mantiña unha estreita relación co ambiente estudantil e desempeñaba un importante papel na formación da comunidade académica da cidade, achegando aos estudantes "um mundo para além daquele que o réxime lles deixava ver ou lles prescrevía" (Estanque e Bebiano, 2007: 66). Destaca para a nosa investigación o seguimento dos Ciclos de Teatro do CITAC que a *Vértice* publica, así como artigos aparecidos na súa sección de teatro.

A partir dese día e durante todos os luns e xoves despois das 22h, preto de dúas centenas de asistentes chegaban ao Teatro de Bolso do CITAC para asistir ás aulas impartidas polo catalán. Esta característica do curso, que non reduciu o público unicamente ao sector universitario, fixo que o interese pola figura de Salvat se espallase entre os círculos culturais da cidade.

O programa do curso e os poucos sumarios que foron publicados pola revista *Vértice*¹⁴ revelan que se trataba dunha especie de Historia do Teatro Moderno. Tomando como base a afirmación de que toda época ten o seu teatro específico e que nese momento correspondía o Realismo Épico, Salvat viaxa até o século XIX para procurar as raíces e os precursores da proposta teatral de Bertolt Brecht. Aínda que en posteriores apartados analizaremos o curso de Salvat no Teatro de Bolso, presentamos agora unha breve aproximación que permita entender mellor a narrativa que nestas páxinas presentamos.

Analizando os documentos da época e outros textos teóricos de Salvat, deducimos que as principais liñas teóricas seguidas polo novo director do CITAC son o rexeitamento ideolóxico e estético do teatro burgués (*pièce bien faite*) por ser considerado un mero obxecto de distracción e a predilección por un teatro obxectivo e comprometido como, por exemplo, o Realismo Épico de Brecht. Os mestres predilectos e destacados son o propio Brecht, Meyerhold e Piscator. A través dos sumarios do curso verificamos que as aulas conteñen moitas referencias ao decorrer do século XX, resultando por veces conferencias nas que se abordaban destacados momentos históricos. Este é un dos motivos polos que o curso despertou o interese dos estudantes e tivo tanto éxito de público, algo lóxico se temos en conta o clima cultural fechado que vivía o país. Tamén podemos ver reflectidas nos sumarios outras características ideolóxicas de Salvat, tales como a simpatía polo socialismo e o interese polo *crash* da bolsa de Nova York de 1929, que considera o calcañar de Aquiles do capitalismo. Serve tamén este curso para entendermos as liñas estéticas practicadas polo director, principalmente no que se refire á solución ofrecida perante a oposición entre *teatro de actor*, *teatro de autor* e *teatro de director*. O catalán propón un teatro de binomio entre autor e director, ao estilo dos practicados por Copeau, Jouvet, Kazan/Williams ou Piscator/Hochnut. Todo iso enfocado na eliminación dos habituais problemas provocados polo exceso de protagonismo dos actores e actrices no teatro (*divismo*).

É importante que entendamos o curso de teatro de Salvat non só como unha “intervención” cultural no ambiente estudantil mais tamén como un reforzo do traballo que realiza cos integrantes do CITAC. Neste curso, o director transmite un conxunto de conceptos e ideas estéticas e éticas que complementan o traballo dos integrantes do CITAC. Non debemos

¹⁴ Lección 1 (xullo 1971), Lección 2 (agosto/setembro 1971), Lección 4 (novembro/décembro 1971), Lección 5 (xaneiro/febreiro 1972) e Lección 6 (sen identificar, mais comprendida no mesmo número que a anterior).

esquecer que Salvat se destaca pola súa vertente como pedagogo e que toda a súa formación, teórica e práctica, remite a un teatro de compromiso moi relacionado coas teses de Brecht. Salvat, co seu curso, procura implicar eticamente aos seus actores. Este compromiso valoriza o “facer ben” por oposición ao “triunfo fácil” e á procura do efecto no público, tan habituais no teatro comercial e alienante ao que o director se opuña. As ensinanzas teóricas de Salvat dotan de profundidade ética o posterior traballo do CITAC.

Non é arriscado supor que Salvat traía a idea de traballar sobre as teorías e os textos de Bertolt Brecht, pois era un autor da súa simpatía e base da súa formación con pouca presenza escénica en Portugal. Así, o autor alemán é o inicio do traballo práctico que Salvat leva a cabo co CITAC, baseado na lectura de poemas e fragmentos de textos dramáticos, acompañados das aulas teóricas. Esa é, polo demais, unha novidade que aporta Salvat en relación aos antigos directores convidados polo grupo universitario: el é, alén dun director con experiencia, un pedagogo que chega a Coímbra cun proxecto cultural e docente sólido e ideas moi claras sobre a liña de traballo que quería tomar cos seus pupilos.

Neses meses, mentres comezaba as aulas de historia do teatro e o traballo práctico cos integrantes do CITAC, Salvat comprobaba como a universidade se preparaba para unha mudanza. No día 23 presentábase publicamente a candidatura da lista CR (Conselho das Repúblicas, institución con moito prestixio entre os estudantes máis politicamente activos e que xa tiña dinamizado listas que acabarían por dirixir a AAC nos cursos 63/64 e 64/65), na que se integran membros das seccións culturais da asociación académica, en total consonancia coa anterior Comissão Pró-Eleições. No día 25 Salvat asiste, xunto con Núria Golobares e na compañía de João Duarte Rodrigues e Maria Clara Boleó (ambos integrantes do CITAC), a un evento no Teatro Avenida onde se conmemoraba a Tomada da Bastilha¹⁵, o equivalente a unha especie de “día do estudante” en Coímbra, con estudantes convidados vindos desde o Porto e Lisboa. Salvat queda impresionado coa actuación de Zeca Afonso, de quen escribe no seu diario que “és un gran, extraordinari artista, sembla un trobador medieval. Va tenir un èxit increíble, una cosa fora mesura, li va tocar fer no sé quants bisos” (Salvat, 2015: 521). No evento e nas reunións que nel xorden son debatidas con sumo interese as futuras eleccións académicas de febreiro e as medidas suavizantes do goberno de Marcelo Caetano. Na entrada do seu diario datada en 26 de novembro, Salvat anota: “Realment sembla que algunes coses estan canviand des que hi ha hagut el canvi de noms en el govern. Es nota molt, diuen a la premsa. Ahir, per exemple, l’acte va ser autoritzat i es va parlar amb una gran contundència. Ara veurem si la censura, pel que fa al teatre, també ha millorat.” (*ib.*).

15 Data festiva da Universidade de Coímbra que celebra o 25 de novembro de 1920, cando os estudantes tomaron os andares superiores do Colégio de São Paulo. Os estudantes viñan reclamando eses andares como necesarios e, diante da inactividade das autoridades universitarias, decidiron pasar á acción e ocupalos.

É nesa altura cando Salvat comeza a pensar no resultado práctico do seu traballo co CITAC. Tendo aproveitado a súa estancia para mergullarse na literatura portuguesa, propón aos citaquianos traballar con textos de autores do país, pois considera que unha das funcións do teatro universitario é dar valor e presentar textos nacionais e actuais, polo xeral menos frecuentes en escena do que os considerados clásicos. Os nomes que se barallan son Sttau Monteiro (con *Felizmente há luar*) e Bernardo Santareno, coa peza *O Inferno*, texto que impresionara moito a Salvat. Seguindo o anotado no seu diario, fica claro que a estratexia do director era a seguinte: un grande espectáculo dun autor nacional vivo e outra montaxe de carácter popular para que puidese ser presentada polas vilas do interior do país. As primeiras ideas para este teatro popular foron un espectáculo do Romanceiro Portugués ou unha montaxe de “a conquista de Tánxer co problema do Príncipe Constante”, segundo refire o director (*ib.*). Estes dous proxectos, o grande espectáculo e a xira polo interior de Portugal, son síntoma de dúas das características que Salvat quería imprimir ao seu traballo co CITAC: a xa citada predilección por autores vivos e nacionais e a intención de que o teatro universitario se abrise á realidade do país e entrase en contacto coa poboación, no canto de ficar fechado entre as paredes das institucións.

Salvat pensa no seu amigo Urbano Tavares como coordinador dos dous espectáculos e prepara unha visita a Lisboa para o día 27 de novembro. Mais unha serie de malentendidos, sumados á difícil situación persoal que o escritor enfrontaba, impiden que este se mostre favorábel á idea de tomar conta dos proxectos (*ib.* 522-ss). Segundo nos indica Salvat nos seus diarios, o escritor tiña pasado pola prisión e atopábase nunha delicada situación de pluriemprego, engadindo a todo isto a fuga por motivos políticos dun amigo seu a cuxa familia estaba axudando. Suxire Urbano Tavares algúns textos de Gil Vicente e promete colaborar aportando ideas, porén recusa responsabilizarse do proxecto. Na semana seguinte contactan co propio Bernardo Santareno, que se mostra aberto a colaborar e montar ese espectáculo de teatro popular. Propónselle tamén facer unha revisión de *O Judeu* mais, polo momento, todos son proxectos e ideas que, no inicio de 1969, a censura aborta. Presentáronse catro pezas aos censores. *Felizmente há luar*, de Sttau Monteiro, *O Inferno*, de Santareno e *A outra morte de Inês*, de Luso Soares, son rexeitadas. Só se permite *O render dos heróis* de José Cardoso Pires, mais Salvat non quere traballar nese proxecto, pois xa fora levado a escena recentemente e non encontraba interesante facer unha nova representación¹⁶.

Em xaneiro de 1969, Salvat, segundo os seus diarios (anotación do 5 de xaneiro de 1969), ofrece unha conferencia sobre teatro na Marinha Grande, no ámbito da inauguración dun

¹⁶ Anotación do diario de Salvat no día 15 de xaneiro de 1969, na parte dos diarios inédita no momento de redacción desta tese. Serán indicadas coa data pertinente as citas do diario non editadas durante a redacción deste texto.

club universitario e en substitución dunha conferencia sobre a proclamación dos Dereitos da Humanidade que fora prohibida polo alcalde. Tamén convoca, neste mesmo mes, unha reunión coa dirección do CITAC para solucionar o problema da ausencia de proxectos para os seus espectáculos. Dada a indecisión dos mozos, Salvat propón un pequeno espectáculo sobre Brecht (aproveitando o traballo feito e substituíndo a idea orixinal de facer unha montaxe de teatro popular, pois nesa liña non tiñan chegado propostas que fosen interesantes) e retoma un antigo proxecto para a grande montaxe: *Os vellos non deben de namorarse* (OVN), de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao. Xa en 1966, Salvat falara con Alberto Míguez (autor do ensaio *El pensamiento político de Castelao*, publicado en París na editora Ruedo Ibérico e que acabaría por levar ao autor diante do xuíz¹⁷) sobre a posibilidade de levar a escena esta peza en catalán na versión de Salvador Espriu. Daquela non fora posíbel realizar o proxecto, polo que, aproveitando a xenerosa achega económica que a Fundação Calouste Gulbenkian outorgaba ao CITAC e a proximidade cultural entre Portugal e a Galiza, Salvat coloca a hipótese de levar adiante un espectáculo sobre a peza do escritor e político galego.

Recibida a idea con interese por parte do grupo, Salvat escribe un telegrama ao profesor Xesús Alonso Montero¹⁸ o día 7 de xaneiro para organizar unha viaxe á Galiza e así recoller informacións sobre o intelectual galego. Alonso Montero respóndelle rapidamente, moi ilusionado coa idea e coa posibilidade de ver de novo ao seu amigo. Catro días despois partiron nun coche, con escala no Porto, o propio Salvat, João Rodrigues, Isabel Pinto e Joaquim Pais de Brito. O seu primeiro destino foi Lugo, cidade onde residía o profesor coa súa familia. Como coñecedor da figura de Castelao, Alonso Montero era un dos máis prolíficos estudosos da época, aportou ao grupo moita información gráfica e literaria sobre o autor e os seus escritos, tanto de OVN como do resto da súa obra. O grupo aproveita a estancia na cidade para visitar o Museo de Lugo, que mantiña unha sala dedicada á figura do rianxeiro, como indica Salvat nos seus diarios do día 15 de xaneiro.

Segundo entrevista con Alonso Montero (2010) sabemos que o proxecto, nesa altura, era facer OVN. Tamén apoia esta tese a descrición que Salvat fai na revista *Primer Acto*, no seu

17 Casualmente o proceso será simultáneo á decisión de Salvat de levar OVN ás táboas co CITAC, sendo por ventura este facto un incentivo para que o catalán se decidise por este autor. A sentenza, emitida en decembro de 1968, será de seis meses de prisión e 10.000 pesetas de multa. Non podemos deixar de citar un fragmento dun artigo da autoría de José Manuel González Torga (2010) referente ao semanario *3E*, no que se fai referencia a Míguez, ao libro *El pensamiento político de Castelao* e ao boato sobre a propia intervención de Francisco Franco no perseguimento de Míguez: “Alberto Míguez había desaparecido anteriormente, a raíz de la publicación, en París, de su libro *El pensamiento político de Castelao*, con el cuño editorial de Ruedo Ibérico. Circuló el rumor, entre los colegas de la Redacción, de que Franco, dado su paisanaje gallego, detestaba de modo particular la significación política de Alfonso Rodríguez Castelao. En principio, Míguez se situó en ignorado paradero, con el fin de evitar las primeras reacciones oficiales, que terminarían llevándole al Tribunal de Orden Público.”

18 Salvat mantiña unha grande amizade con Alonso Montero desde o seu primeiro encontro, en 1962, durante un Congreso Mundial da Paz celebrado en Moscova ao que ambos asistiran na clandestinidade.

número 120, nunha monografía sobre o Teatro Galego dedicado case integramente á figura de Castelao e a súa única peza dramática. Mais non podemos deixar de sospeitar que na cabeza do director rondaba xa a idea dun espectáculo no estilo do que levara a cabo uns anos atrás, *Adrià Gual i la seva época* (AGS). Independentemente da idea inicial, Salvat encontra neste proxecto unha forma de vencer a dificultade na escolla dunha peza por parte do CITAC e unha boa oportunidade para ensaiar un espectáculo que, no futuro, podería repetir tanto en catalán como en español. O propio Salvat afirma que foi na viaxe á Galiza onde comezou a xurdir unha imaxe próxima ao estilo de *Adrià Gual i la seva época*. O director reflicte no seu diario (15 de xaneiro) que a idea xa non é unicamente presentar a peza de Castelao, mais tamén facer chegar ao público portugués a figura do intelectual galego e, consecuentemente, a cultura da Galiza.

A segunda parada da viaxe foi en Vigo¹⁹, onde tiveron unha reunión con intelectuais antifranquistas²⁰ aos que querían envolver no proxecto. Describe Salvat unha reunión no café *Alameda* na que participan diferentes intelectuais: Xosé Luís Méndez Ferrín, Valentín Paz Andrade, Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo²¹. A pesar da frustración de non conseguirmos unha descrición adecuada deste encontro, o que podemos destacar é que os resultados foron os seguintes: a decisión de levar a escena un espectáculo sobre a figura de Castelao (CSE), a adaptación dos textos galegos ao portugués e a colaboración de Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo na escenografía, vestuario e material gráfico en xeral.

Tras a escolla dos espectáculos para o que quedaba de curso, o CITAC continuou co seu traballo diario. Salvat dirixía o grupo, mantiña as clases do seu curso libre de teatro e tomaba parte nas reunións que se convocaban con outras agrupacións de teatro universitario. No día 18 de xaneiro, asiste a un encontro no Teatro de Bolso do CITAC coa participación dos seguintes grupos: Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC) e CITAC como grupos da cidade, Cénico de Direito e Letras (Lisboa) e TUP (Porto). Nesta reunión Salvat toma contacto co Cénico de Direito, grupo que meses máis tarde pide consello ao catalán na procura de novo director. Salvat non dubida e recomenda para o posto o seu

19 Alonso Montero nega a posibilidade desta segunda parada, mais tanto o propio Salvat, en textos posteriores, como os integrantes do CITAC que se trasladaron á Galiza corroboran que as entrevistas existiran. Por desgraza para nós, Salvat pouco comenta no seu diario sobre este tema, citando só Lugo e Vigo.

20 Salvat afirma que esta reunión foi aconsellada por Alonso Montero, mais o profesor néganos esta posibilidade. Sexa como for, parece evidente que tal reunión tivo lugar. O director descríbena como “un auténtico baño de inmersión galleguista” (Salvat, 1999b: 907).

21 A verificación desta segunda parada galega constituíu un auténtico problema. Poucos dos galegos presentes nese encontro continúan vivos e as versións difiren. Salvat recoñece que Díaz Pardo nega telo coñecido nesa reunión e si posteriormente en Coímbra. Isto ten a súa lóxica (podería ter asistido á reunión unicamente o seu amigo e socio Luís Seoane). João Rodrigues fala de Blanco Amor como outro dos asistentes, mais esa versión só é corroborada polo artigo de Salvat no *Primer Acto* (Salvat, 1970) e non polos seus textos posteriores. Por outra banda, a presenza de Méndez Ferrín tamén está en entredito.

amigo Adolfo Gutkin, figura que terá impacto na historia do teatro en Portugal²². Salvat tamén foi convidado para dar unha conferencia sobre Gorki en Lisboa o día 24 de xaneiro. Foi na capital do país, no mesmo día da conferencia, cando o director toma coñecemento do estado de excepción de tres meses decretado en España. Ben sexa polo impacto da noticia ou por outros motivos, Salvat non queda contento co resultado da súa conferencia, como deixa indicado no seu diario no día 26 de xaneiro.

Ao longo da súa estancia en Portugal, Salvat foi establecendo contacto con diferentes persoas do mundo do teatro, sendo de destacar, pola súa importancia no proxecto CSE, a relación con Paulo Quintela, que comezara o ano de 1969 afastado do teatro. O histórico director do TEUC dimitira no seguimento dunha crise interna en torno da necesidade dunha actualización estética do grupo, até a data asociado a un repertorio tradicional. Sabendo isto, Salvat visita ao profesor para informalo da futura posta en escena dun espectáculo que partía de textos de Bertolt Brecht e pedir a súa colaboración na tradución dalgúns poemas do alemán. Esta aproximación entre CITAC e Paulo Quintela (que até ao momento era visto polos integrantes do grupo como un conservador pouco amigo das modernidades) viuse reforzada pola colaboración do profesor en *Brecht + Brecht* e na participación en futuros debates nas representacións deste espectáculo.

O inicio de febreiro trouxo consigo avances substanciais no traballo de Salvat sobre Brecht, mais tamén foi un mes decisivo para a comunidade estudantil. O movemento académico de Coímbra depárase coas tan agardadas eleccións á Dirección Geral da AAC. As dúas listas candidatas representaban políticas opostas: a lista CR (Conselho de Repúblicas) é contestataria, de esquerda, contraria ao réxime e aglutinadora de estudantes das Repúblicas e organismos autónomos como o CITAC. A lista MRR (Movimento Revolução e Reforma) é afecta ao poder e presenta poucas diferenzas en relación á Comissão Administrativa que fora nomeada polas autoridades. No día 10 de febreiro celébrase un debate público entre as dúas listas. A vitoria do CR é tan evidente que o propio axente da PIDE encargado de facer o informe do evento augura pésimos resultados para a lista da dereita. Efectivamente, dous días despois, as eleccións deixan un contundente resultado: dos sete lugares en competición, o CR gaña seis e a MRR só un. Para alén deste desastroso resultado, o MRR renuncia a tomar posesión, quedando o grupo do CR coa totalidade dos lugares. Os estudantes tomaran a palabra nas eleccións e decidiran apoiar sen dúbidas a unha candidatura de esquerda contraria ao goberno. Quedaban así definidos os grupos que se oporían na futura crise académica.

Salvat continua coas súas aulas e o CITAC traballa sobre *Brecht + Brecht*, espectáculo en dúas partes compostas por *A exceção e a regra* xunto con poemas do propio Brecht (em

22 E será tamén expulsado pola PIDE en 1973.

carta enviada ao director galego López-Veiga, datada en 24 de febreiro, Salvat cita *Historias do calendario*²³), de Carl Sanburg, textos de John Dos Passos e de diferentes economistas americanos. Segundo explica Salvat en entrevistas posteriores tratábase dunha reflexión sobre a crise capitalista de 1929. Como xa referimos anteriormente, Salvat sabe que se trata da primeira ocasión en que un grupo de portugueses represente Brecht no país (en posteriores capítulos trataremos a presenza deste autor en Portugal) e é ben consciente das implicacións deste feito. Este é o principal motivo para que o texto non teña sido enviado á censura, xogando así cunha omisión legal: se non había representación nin billete, non había espectáculo. *Brecht + Brecht* era presentado como unha “Conferência-Teatro” de carácter pedagóxico ou como un “ensaio aberto” para o cal non era preciso cobrar billete. Ficaba así solucionado o problema do envío de textos á censura, a cal, sen ningún lugar a dúbidas, os tería prohibido.

É bastante probábel, segundo os datos que encontramos na prensa, que unha parte de *Brecht + Brecht* teña sido representada durante as aulas de historia do Teatro que Salvat impartía no Teatro de Bolso do CITAC, probabelmente o día 10 de febreiro e como apoio da lección sobre o *teatro épico* do dramaturgo alemán. O público asistente, grazas ao éxito que as aulas de Salvat estaban a ter e tamén á novidade que constituía a presentación de textos de Brecht en Portugal, encheu o local. No día 22 de febreiro (coa peza aínda sen estar ao cento por cento, para incomodo do director) o CITAC representou novamente o “espetáculo-conferência” na Marinha Grande. O espectáculo vai, progresivamente, tomando forma. O axente da PIDE encargado do informe describe as poesías pertencentes ao espectáculo como “magistralmente encenadas pelo espanhol Ricardo Salvat Ferrer” (Informe 333/2, in Processo N°38711). A fama de Salvat en Coímbra continúa a crecer e a incomodar aos sectores máis reaccionarios, polo que o director, consciente do clima de confronto que vai en aumento na universidade, comeza a ficar preocupado polas posíbeis represalias das autoridades. Nunha carta a uns amigos datada a 26 de febreiro, o director comenta:

Como están las cosas aquí y dado mi trabajo en Portugal sobre Brecht, podría darse el caso de que me echaran. Sin dramatismo ninguno y siendo casi seguro que esto no sucederá, pero cabe pensarlo. De echarme probaría ir a París. Hay avión directo. Pienso que no me conviene entrar en España mientras haya estado de excepción. [...] Yo allí talvez necesite ayuda. Pensad que tengo a mi mujer y a la niña. Yo olvidé los contactos en París. No sé, no os preocupeis por eso siempre es mejor prevenir que curar, no?

23 Ou *Historias do almanaque*, dependendo da tradución.

A seguinte representación do traballo do CITAC realizouse durante unha gala en homenaxe a Azeredo Perdigão, Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian, que fora nomeado *Honoris Causa* pola Universidade de Coímbra. A gala decorreu no teatro da Faculdade de Letras da UC e para participar nela foran convidados o Coral da Faculdade de Letras, o Orfeão Académico, o Coro Misto, a tuna académica, o TEUC e o CITAC. Sendo que os traballos dos grupos de teatro non estaban aínda concluídos, estes optaron por un recital: o TEUC presentaría poesía neorrealista portuguesa e o CITAC poemas de Bertolt Brecht. A inclusión de textos do dramaturgo alemán na gala incomodou a algunhas personalidades como o Vice-Reitor Arnaldo Barbosa, quen protestou pola repetición do recital realizado na Marinha Grande (e, probablemente, no Teatro de Bolso do CITAC) e, vendo que os seus protestos non tiñan provocado ningunha reacción, anunciou a súa ausencia da gala e pediu a súa exoneración do cargo, como relatan os informes da PIDE sobre o evento. Tamén o grupo de teatro académico OTUC (Oficina de Teatro dos Estudantes de Coímbra) elevou unha protesta ao reitor, indignados pola representación en Coímbra de textos do dramaturgo comunista. Como se a “afronta” de levar Brecht á Faculdade de Letras non tivese sido pequena, no escenario no que o TEUC e o CITAC presentaban o seu traballo había, ben visíbel, un improvisado cartel onde o público podía ler a seguinte frase: “Trazem-se versos em vez de flores, porque a Primavera não vem...”, nunha clara alusión ás políticas de abertura iniciadas por Marcelo Caetano coa chamada “Primavera Marcelista”.

Chegado o día da gala, o CITAC impresiona co seu traballo. O público, cerca de cincocentas persoas, responde cunha entusiasta ovación. Salvat describe a reacción no seu diario (no día 28 de febreiro) como “euforia” e “entusiasmo” entre o público: “Jo vaig quedar força satisfet. Els nois tan contents que és difícil d’explicar”. Algúns chegan a considerar o visto no teatro da Faculdade de Letras como o mellor espectáculo do CITAC até a data. Unha das profesoras que asisten ao espectáculo comenta con Salvat que, comparando este Brecht con outro presentado anteriormente por unha compañía brasileira na capital (ver capítulo 3.1.3), non dubidaba de cualificar o de Lisboa como un espectáculo feito “á moda antiga”. Se a primeira representación pública de Brecht na Universidade de Coímbra fose pouco movemento para unha academia que fervía, nesa mesma noite prodúcese un sismo que abala a cidade. Se callar un presaxio dos movidos tempos que se aveciñaban.

As dereitas académicas non se atreven a boicotear o espectáculo, mais inician accións de protesta pola representación de textos de Brecht na universidade. O ambiente estudantil da cidade non fala doutra cousa e Salvat teme seriamente pola súa expulsión. Envía cartas a amigos no estranxeiro e comeza a preparar unha saída do país que lle evite ser deportado para España (que, lembremos, aínda se mantiña en estado de excepción). Escribe no seu diario (o día 3 de marzo) que “[e]n aquest país tot és possible malgrat que m’avala el director de

la Facultat de Dret” e indica que Marcelo Caetano, nunha intervención pública, tiña falado de “estranxeiros inimigos do país” cos que habería de ser “moi inflexíbel”. Pensa en pedir asilo político a algunha embaixada, probabelmente a de Suecia, caso dispuxese de vinte e catro horas para abandonar Portugal: “La pitjor de les hipotèsis és que m’agafin i em deixin immediatament a la frontera”. Mal sabia Salvat que os negros presaxios que confesaba no seu diario persoal virarían realidade poucos meses despois.

O día 8 de marzo, o Centro de Formación e Assistència Social de Águeda anuncia a “Conferência-Teatro: Tendências do teatro moderno” a cargo do CITAC. No folleto que acompaña o evento, o CITAC presenta unhas *Breves notas sobre o noso traballo* que se revelan como unha das poucas reflexións escritas polo grupo sobre o seu traballo neste espectáculo.

Com esta montagem de Brecht, que não é um espetáculo mas apenas um ensaio, Ricard Salvat quis iniciar uma nova linguagem e forma de expressão teatrais, fugindo aos trâmites arcaicos do teatro burguês tradicional, com uma reconsideração absoluta das linhas básicas do espetáculo, construindo assim uma nova visão do texto teatral. (...)

Salvat tenta, nestas ilustrações sobre Bertolt Brecht, analisar criticamente a validade e a riqueza da época deste grande homem de teatro, montando os seus poemas nunha linha cronológica e evolutiva do pensamento de Brecht, o que simultaneamente nos transmite uma ideia informativa sobre um momento fundamental da sua época (...) (CITAC, 1969b).

Podemos encontrar neste texto varias características de Brecht + Brecht, algunhas tamén presentes en CSE. En primeiro lugar, o espectáculo é introducido como un ensaio (xa vimos que esta clasificación do traballo do CITAC impedía moitos problemas coas autoridades) e un traballo que procura unha nova linguaxe teatral, diferente do teatro que se acostumaba representar²⁴. A estrutura é unha presentación cronolóxica de diferentes textos que describe tanto a vida do dramaturgo alemán como o tempo que lle tocou vivir, característica que tamén comparte CSE. A de Águeda é a terceira e última representación pública de *Brecht + Brecht*.

O inicio de marzo é un momento difícil para o catalán. Por un lado, o medio intelectual e artístico da universidade está marabillado co *Brecht + Brecht*, mais como efecto deste éxito para sobre el a posibilidade de expulsión. A isto temos que sumar a dificultade de comezar coa preparación do espectáculo CSE, xa que o proxecto non conseguía arrincar

²⁴ No apartado 3.2. abordaremos a linguaxe teatral de Ricard Salvat con maior profundidade.

con forza. Despois dunha maior aproximación á figura e á obra de Castelao, os integrantes do CITAC, e mesmo Salvat, descubren que o galego non é a figura que tiñan idealizado. Imaxinaron un Castelao ultrasquerdista e revolucionario, mais a realidade dos textos dos que dispuñan non lles devolvía esa imaxe. Salvat relaciona a súa desilusión con outras xa sufridas anteriormente con algúns mitos culturais da II República Española (o director cita Alejandro Casona, Rafael Alberti ou Federico García Lorca)²⁵. Perante esta situación, o grupo encóntrase nunha encrucillada: ou politiza Castelao ao seu xeito (seguindo algunhas liñas xa existentes, como a de Míguez en *El pensamiento político de Castelao*) ou abandona o proxecto e inicia outro. Xorde entón a idea de facer algo sobre Almeida Garrett (proxecto presentado por José Baldaia e Marcelo Ribeiro)²⁶.

O propio Baldaia afirma (CITAC, 2006: 67) que a preferencia por Castelao en detrimento de Garrett se debera a finalidades políticas, sendo o espectáculo unha forma de aproximación entre partidos comunistas dos dous países. Encontramos difícil que esta fose a motivación que residía na escolla da peza de Castelao, pois era un proxecto que xa viña na cabeza de Salvat desde había polo menos tres anos e que nacera para un contexto social e político diferente. O propio director reconece posteriormente que sempre tivera o proxecto de representar OVN de Castelao (Salvat, 1971a: 75). Supoñemos que Salvat defende a realización de CSE por ser este un proxecto interesante, que envolve a figura de Castelao e partes de OVN e que se podía politizar ao gusto do CITAC, para alén do feito de xa ter sido conseguida a colaboración de artistas estranxeiros no proxecto como Isaac Díaz Pardo ou Luís Seoane. CSE era un proxecto demasiado prometedor para ser trocado con tan pouca antecendencia. Ademais, a dificultade e lentitude que os integrantes do CITAC demostran á hora de escoller un espectáculo (lembramos que esta cuestión non ficou resolta até comezos de 1969, sen dúbida por culpa do axitado contexto académico) disuade a Salvat da tentativa de emprender outro proxecto desde o inicio.

Sexa como for, da reunión do grupo resulta a conservación do proxecto inicial sobre a vida de Castelao realizado cunha estrutura semellante á do espectáculo *Adrià Gual i la seva época*. Con este traballo, o CITAC continúa co traballo na aplicación das teorías aprendidas con Salvat e xa experimentadas en *Brecht + Brecht*.

25 Concretamente, o catalán acusará o autor galego de “l’home era amic de totes les dretes d’aquest país i que queda molt poc revolucionari i molt alienador”, “és un simple regionalista, paternalista, que creu en els fets diferencials de la raça celta i recolzant-se en aquest feble argument parla d l’ independència de Galícia” (Diario de Salvat, 3 de marzo de 1969).

26 Esta será a última entrada que conservamos do diario persoal do catalán durante a súa estancia en Portugal, amablemente cedido pola súa familia. Os diarios encóntranse en proceso de publicación en Publicacions de la Universitat de Barcelona tendo xa saído ao prelo o volume co título *Diaris (1962-1968)* e baixo a edición de Eulàlia Salvat. Durante o proceso de edición final deste traballo, foi editado o volume *Diaris (1969-1972)* baixo a edición de Francesc Foguet i Boreu.

Supoñemos que, resolta finalmente a cuestión da escolla da peza, o inicio do traballo sobre CSE teña coincidido coa finalización de *Brecht + Brecht* (entre febreiro e marzo de 1969). Tamén coincidirá coa tomada de posesión da nova dirección da Associação Académica de Coimbra, electa despois dunha esmagadora vitoria da lista CR nas eleccións de febreiro. No día da tomada de posesión, o CITAC pecha o seu ciclo sobre Brecht coa representación do espectáculo en Águeda. Que o traballo de Salvat co CITAC non estaba a ser do agrado das autoridades fica constatado polo feito de que o centro onde levaron a Brecht fose pechado pola PIDE no día seguinte da representación. O mes de abril de 1969, que se iniciara con grandes expectativas despois do traballo realizado con *Brecht + Brecht*, marcou o final da colaboración de Ricard co CITAC e a súa designación como *persona non grata* en Portugal.

Unha vez escollida a peza e iniciado o traballo, os ensaios de CSE transcorrían con normalidade e os colaboradores estranxeiros viaxaban á cidade para participar no proxecto. Os actores do CITAC traballaban intensamente, axudados por Seoane e Díaz Pardo no apartado gráfico ou Marina Noreg na coreografía. O proxecto logo se converte nun remuíño de propostas artísticas en torno dun motivado conxunto de criadores de alta calidade.

O día 3 de abril, o CITAC entra en contacto coa Comissão de Censura a través dos procedementos habituais. En nome da Vice-Presidenta, Isabel Pinto, envían o texto de CSE para a súa avaliación pola Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos. É importante lembrar que o espectáculo xa fora programado para a súa representación no Teatro Avenida, durante o XI Ciclo de Teatro do CITAC, nos días 23 e 24 dese mesmo mes²⁷. O grupo estaba a traballar para presentar a peza en Benavente no día 19 de abril. Ensaian os cadros, afinan para as cancións, ultiman as musicalizacións e os textos traducidos, mentres no medio universitario aumenta a expectativa en relación ao seguinte traballo de Salvat co CITAC. A tarefa é intensa e os membros do grupo chegan a prescindir das vacacións de Semana Santa, ficando na cidade para preparar CSE. Mentres, o XI Ciclo transcorre con normalidade. Con excepción da renuncia da Companhia Vasco Morgado, diferentes compañías profesionais e de teatro universitario pasan polo Teatro Avenida para mostrar os seus traballos. Destácase entre elas a representación do TEUC de *A ilha dos escravos*.

O traballo do CITAC continúa con normalidade até o día 17 de abril, data en que chega a resposta da censura: A Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos suspende o espectáculo no día 15 de abril. A representación de CSE queda prohibida “no Portugal Continental e Ilhas Adjacentes”.

²⁷ Se ben o grupo tiña programado un espectáculo anterior en Benavente, no sábado 19 de abril, e en Lisboa na segunda 21, moi probabelmente a convite do Cênico de Direito. Ningunha destas dúas representacións tiveran lugar, prólogo do que acontecería coa participación do grupo no seu propio ciclo de teatro.

A resposta do grupo non se fai esperar. No día seguinte, envían un documento ao Diretor Geral dos Serviços de Inspeção de Espectáculos pedindo a reconsideración da prohibición do espectáculo e que, no mínimo, permitise a representación exclusiva en Coímbra durante o XI Ciclo de Teatro. O grupo comprometíase a retirar despois as partes da peza que fosen necesarias para poder iniciar unha xira de verán polo interior do país. O CITAC tentaba facer o imposíbel para salvagardar a participación no seu propio festival de teatro e así non deixar desaparecer todo o traballo feito neses meses²⁸.

Para que se entenda a dimensión que esta prohibición tiña para o CITAC, é necesario comprender a importancia que o propio ciclo representaba para o grupo de teatro universitario. De feito, case desde os seus inicios (1959 é a data do primeiro ciclo de teatro) o CITAC empeñárase, coa importante axuda económica da Fundação Calouste Gulbenkian, na organización dun festival que levase á cidade o mellor do que se facía nas grandes cidades do país, tanto por parte dos grupos universitarios como dos profesionais. “Ao CITAC tería que agradecer-se (...) o establecemento de una infraestrutura logística que todos os anos acollía três ou quatro espectáculos que faziam furor nos palcos portugueses e que a crítica assinala como relevantes” (Oliveira Barata, 2009: 302). No primeiro semestre do ano chegaban á cidade as compañías cos espectáculos mais aclamados, para se someteren ao ollar dun público entendido e altamente selectivo, encarando os Ciclos como unha proba decisiva para testar a calidade do espectáculo. O CITAC mobilizábase desde o inicio do ano para certificar a celebración do Ciclo, contando coa axuda económica da Fundação Gulbenkian e a colaboración da familia Mendes de Abreu, xerentes do Teatro Avenida e figuras moi destacadas do espazo cultural de Coímbra. O Teatro Avenida convertíase, así, no centro cultural onde moitas xeracións “encontravam a fascinação mágica da descuberta e da fruição artística” (*ib.* 305) que os Ciclos de Teatro ou as sesións do cineclub de Coímbra lles ofrecían. Para alén das representacións, o Ciclo alargábase en frecuentes debates no Teatro de Bolso, que por veces se prolongaban por máis dunha sesión e nos que interviñan directores, participantes nos espectáculos e público.

Definitivamente, o grupo non quería perder a presenza nun dos seus maiores sinais de identidade e nun dos principais eventos culturais do ano. A importancia dos Ciclos queda patente nas palabras de Oliveira Barata (*ib.* 305): “Os Ciclos de Teatro fizeram parte do grande colectivo cultural da Coimbra resistente ao obscurantismo cultural do país (...) cuidando (...) em oferecer o que a modernidade teatral portuguesa ia realizando nos apertados caminhos que lhe permitiam trilhar”.

28 O proceso de censura e a correspondencia entre grupo e autoridades son analizadas no apartado 3.3.

O CITAC tentaba desesperadamente facer entrar en razón ás autoridades, mais o clima académico tiña aquecido e as relacións entre estudantes e goberno xa pasaran un punto de non retorno. No mesmo día da recepción da carta da censura, o Presidente da República Américo Tomás inaugura, xunto co Ministro de Educación Hermano Saraiva, un novo edificio universitario, o das Matemáticas, situado no Largo de D. Dinis. Esta sería a primeira ocasión en que a nova Dirección Geral da AAC podería facer valer o cargo recentemente oficializado. Envoltos nun clima de solidariedade e revolta, os estudantes organizan unha manifestación á porta do edificio, exhibindo carteis que, entre outros, mostran os seguintes lemas: “Em Portugal 40% de analfabetos”, “Exigimos o diálogo”, “Intervenção das AAEE²⁹ na vida e na reforma da universidade”, “Democratização do ensino”, “Ensino para todos” ou “Reintegração dos professores e alunos expulsos”. A comitiva militar que acompañaba ao Presidente da República toma conta da entrada e as autoridades van entrando no edificio das Matemáticas diante dun ben visíbel acto de protesta dos estudantes. Unha vez acomodadas as autoridades, os estudantes obteñen permiso para entrar no edificio, enchendo a sala de actos, o atrio e quedando moitos fóra.

Despois dos discursos de rigor dun representante dos profesores e do reitor, toma a palabra o Ministro Saraiva. Ao rematar, o presidente da Dirección Geral da AAC érguese entre o público e pide a palabra en nome dos estudantes, nun acto nunca antes visto e que representaría a presenza da voz dos mozos nun acto oficial. Durante algúns instantes, as autoridades dubidan diante de tan inaudita actitude. Despois deses breves momentos de dúbida, o Presidente Tomás indica que antes falará o Ministro das Obras Públicas, o que é visto polos estudantes alí reunidos como un consentimento da súa intervención dos no acto. Unha vez terminado o discurso do ministro, as autoridades abandonan a sala sen dar a palabra prometida. Cando os representantes do goberno marchan, o Presidente da Dirección Geral da AAC, nas súas propias palabras, “fai a verdadeira inauguración” da sala. Este acto de desagrado en relación ao Ministro Saraiva e ao Presidente da República marca o inicio das hostilidades abertas entre goberno e estudantes na chamada “crise académica”. Os xornais do día seguinte non relatan ningún incidente, mais tempo despois chegan a suxerir que o Presidente de República fora “vaiado” polos estudantes, nun esforzo do Ministerio da Educación Nacional para xustificar a represión exercida ao colectivo universitario de Coímbra a partir desa data. O día 18 de abril, o Presidente da Dirección Geral da AAC é preso durante unhas horas. Os estudantes que se desprazan até a sede da PIDE/DGS para protestar son atacados pola policía. Nese mesmo día, como xa indicamos, o CITAC enviara a súa petición para que CSE puidese, no mínimo, ser estreado o día 23 e 24 de abril no Teatro Avenida. Preocupados por veren seriamente en perigo a estrea do espectáculo no que tanto traballo e diñeiro tiñan investido, e conscientes de que unha carta non facía a presión necesaria, José Niza, Isabel Pinto e Ricard Salvat

29 Siglas de “Associações de Estudantes”.

deciden viaxar até Lisboa para falaren coa censura e tentaren salvagardar a estrea³⁰. Saen de Coímbra en coche o luns día 21, despois do xantar, mais en Lisboa non teñen éxito no intento de falar con alguén da Censura. Na noite do día 21, aproveitan para asistir á estrea no Teatro Politeama do *Volpone*, espectáculo do Cénico de Direito dirixido por Adolfo Gutkin. Pasan o resto da noite, segundo nos referiu Niza en entrevista (2010), conversando e establecendo contactos políticos co movemento estudantil da capital, a pesar de non ter sido ese o motivo da viaxe. O día 22, sen teren durmido, volven tentar o contacto coa Censura mais, de novo, éelles imposíbel. Retornaran a Coímbra no final da tarde, coa lixeira esperanza de que as autoridades reconsiderasen a avaliación e de que a estrea, no día 23, puidese realizarse.

Esta viaxe a Lisboa impediu que Salvat asistise á conferencia do seu amigo Xesús Alonso Montero, que se trasladara a Coímbra para falar no Teatro de Bolso sobre a Galiza e a figura de Castelao. Supoñemos, pois non temos datos definitivos, que a conferencia decorreu nos días 21 ou 22 de abril, xa que sabemos polo propio Alonso Montero que foi pouco antes da estrea, cando Salvat se encontraba en Lisboa tentando falar coa Censura e a cidade contaba cunha forte presenza policial. Sabemos tamén que o profesor galego non ficou máis tempo en Coímbra debido a compromisos profesionais e que abandonou a cidade sen se encontrar con Ricard Salvat. A conferencia de Alonso Montero no Teatro de Bolso do CITAC, segundo palabras del propio, contou cunha grande asistencia e moi boa recepción por parte do público, sendo moi felicitado pola mesma. Aínda nas palabras do propio Alonso Montero, a conferencia foi “unha análise máis ou menos esquerdista” da figura de Castelao.

Eles pensaban que era unha cousa folclórica, da Galiza, costumista, (...) e faleilles da República, faleilles do exilio, faleilles... da visión esquerdista que en ocasións ten [Castelao] das cousas... ou en todo caso a que tiña eu. E quedaron, naturalmente, moi contentos (Alonso Montero, entrevista febreiro 2010).

Mentres, o día 21, fora emitida desde Lisboa unha resposta á reclamación do CITAC na cal se reafirmaba a prohibición do espectáculo sobre Castelao. Ese documento chega ao CITAC no día 23, xa con Salvat expulsado, día da suposta estrea en Coímbra. Naquel momento, o ambiente na cidade era extremadamente tenso e o confronto entre estudantes e autoridades unha realidade imposíbel de ignorar, pois entre a reclamación do CITAC e a estrea prevista de CSE rebenta o confronto aberto debido á reacción das autoridades perante o acontecido durante a inauguración do edificio das Matemáticas.

30 O mais probábel é que tivesen intención de falar co Dr. Caetano de Carvalho, contacto do CITAC na censura e ver se el conseguía destrabar a representación no XI Ciclo de Teatro.

O día 22 de abril, oito representantes estudiantís (todos os elementos activos da Dirección Geral da AAC, un representante da Junta de delegados de Ciências e un membro da Comissão Nacional dos Estudantes Portugueses) reciben un comunicado oficial declarándolles que “... se encontram preventivamente privados de todas as prerrogativas universitárias e proibidos de quaisquer actividades relacionadas com a Universidade, incluíndo a frecuencia ás aulas, até á conclusión do inquérito...” (Cruzeiro, 1989: 136). Esta acción das autoridades universitarias, que procuraba amedrentar o movemento estudiantil coa decapitación das principais figuras, non tivo ningún éxito. Os estudantes actuaban cunha firmeza e unha unidade en poucas ocasións vista neste colectivo. Foi convocada unha Asemblea Magna de estudantes ese mesmo día e, para sorpresa e alegría dos presentes, compareceron tamén os profesores Paulo Quintela e Orlando de Carvalho, demostrando como o colectivo estudiantil gañaba apoios. Nesa Asemblea, xa histórica, os estudantes aproban con ampla maioría a folga ás aulas, desafiando dese xeito ás autoridades universitarias. É o inicio do chamado “loito académico”. No día seguinte, a Dirección Geral edita un comunicado titulado *A Academia está de luto* no que se informa o seguinte:

Que seja decretado luto académico com várias formas:

1. Que amanhã, dia 23, os estudantes:

a) evitem sob todas as formas que as aulas se realizem;

b) transformem essas aulas, sempre que possível, em debates onde sejam discutidos os últimos acontecimentos, bem como os problemas próprios da Faculdade (que essa discussão seja feita com base nos comunicados saídos) (*apud* Cruzeiro, 1989: 137).

E, máis adiante:

Quando são negadas as mais justas reivindicações dos estudantes, quando se considera crime político pedir respeitosamente a palabra ao Presidente da República, quando é violada a autonomia da Universidade, quando à defesa dos intereses e direitos estudiantis as autoridades respondem com injustiça, a Academia responde: LUTO ACADÉMICO! (*ib.*).

Este chamamento ao loito académico e á ocupación da Universidade polos estudantes é abrazado con total fervor polo colectivo, resultando todo un éxito. Os organismos autónomos da AAC, entre eles o CITAC, apoian, como é lóxico, o chamamento. Os profesores, xa en masa, mostran tamén o seu apoio ás mobilizacións dos estudantes. Nos seguintes días, verificase unha moi elevada adhesión ao loito académico (100% en Dereito, Medicina e Letras, contando o loito na segunda facultade co apoio da maioría dos profesores; 93% en Ciências...). A Universidade desafiaba, abertamente, ao goberno.

Mais Ricard Salvat non puido vivir ese momento da historia universitaria da cal el fai, para sempre, parte. Chegado de Lisboa no final da tarde do día 22, acordada encontrarse no día seguinte cos membros do grupo para preparar a estrea, mais a PIDE o desperta de madrugada na súa casa da rúa Combatentes da Grande Guerra. Cinco axentes entran na residencia familiar onde vivían Salvat, Núria e a súa filla pequena. Os axentes ordenan ao director que os acompañe á comisaría e comezan a rexistrar o apartamento e a requisar papeis e documentos varios (desde apuntamentos e cartas do director a brinquedos da crianza, segundo nos contou Núria en entrevista). Salvat tranquiliza a Núria e pídlle, en catalán, que garde as súas axendas. Despois foi levado para a comisaría e, nese mesmo día 23, para o posto de fronteira en Vilar Formoso, pasando nese momento o director para as mans da policía franquista. Xa en España, Salvat é mantido na cela da comisaría, pois o superior se encontraba ausente para asistir a un evento deportivo e os policías preferían ser precavidos con aquel expulsado de Portugal. Unha posterior confusión co seu nome (o xefe da comisaría pensou que estaba relacionado coa editora Salvat) permite que Ricard saia da comisaría sen problemas e poida esperar nunha pensión pola chegada da súa familia días despois, segundo nos relatou a súa viúva. Unha vez en liberdade, chama a Núria para tranquilizala e para lle pedir que recupere a súa carpeta verde, onde gardaba correspondencia con diferentes personalidades de Cataluña (como o poeta Salvador Espriu ou o President da Generalitat de Catalunya no exilio, Josep Tarradellas).

Mais antes de ter noticias de Ricard, Núria seguira o consello de amigos e se enfrontara afoutamente á policía. Foi para a comisaría coa súa filla e negouse a abandonar o local mentres o oficial de maior rango non lle explicase o que acontecera co seu marido. Foille comunicado, despois dunha longa espera, que Ricard fora posto na fronteira por ser “persoa indesexábel ao goberno da República”, tal e como nos relatou Núria Golobares que lle indicaron na comisaría (entrevista, 2010). Comezou entón o contacto telefónico de Núria con todos os postos da fronteira até que un deles informa que Ricard Salvat foi, efectivamente, deportado e que se encontra en territorio español.

Despois de recibir a tranquilizadora chamada telefónica de Ricard e seguindo o consello dun amigo avogado de recoller todo canto tivese sido confiscado na súa casa, Núria viaxa até Lisboa para recuperar os documentos que lle tiñan sido retirados. A policía, sen moita vontade, devolve todo salvo uns exemplares do xornal cubano *Gramma*, que ficarán retidos na sede da PIDE.

Cancelada a representación do día 23, no día 24 é o Teatro Universitário do Porto (TUP) quen substitúe ao CITAC no Teatro Avenida. A representación da peza *Fuenteovejuna* serve como homenaxe a Ricard Salvat e Luís de Lima (este último, director artístico do outro gran grupo de teatro universitario de Coimbra, o TEUC), expulsados no día anterior. Segundo

o informe da PIDE, sabemos que na sesión da noite o local estaba cheo, principalmente de estudantes universitarios. Prevendo algún tipo de alteración da orde, a policía cerca o Teatro Avenida durante a representación, noticia que corre de boca en boca entre o público. Segundo sabemos polo relatorio da PIDE, os momentos que preceden á representación son aproveitados por representantes do CITAC e do TUP para mostrar o seu malestar e tristeza tanto pola situación da universidade como pola expulsión dos dous directores que traballaban en Coímbra e tamén polo feito insólito de que o grupo anfitrión non puidese participar no seu propio ciclo de teatro. A representación da peza, de enfoque fortemente combativo, foi feita para un auditorio emocionado que interrompe con salvas de aplausos (“apoteóticos”, en palabras do axente da PIDE) os momentos de maior carga política. No final da representación, os actores reciben unha grande ovación e son distribuídos entre o público comunicados da AAC e vendidos selos que tiñan como finalidade reducir o gasto económico que a censura de CSE provocara no grupo universitario.

Entre a recuperación dos documentos antes indicada e as homenaxes e mostras de afecto no Teatro Avenida, Núria vai metendo as súas pertenzas dentro dun coche para, un día ou dous despois da expulsión de Ricard, dirixirse ao posto de fronteira onde este a agardaba. Segundo nos relatou, foi acompañada nesta viaxe por varios integrantes do CITAC, que armaron unha comitiva de seis ou sete coches para se despedir daquel que fora o seu mestre e director nos últimos seis meses. Finalizaba así a estancia de Ricard Salvat co CITAC, entre abrazos cheos de rabia por todo o traballo perdido mais que selaban unha experiencia que nunca poderían esquecer e unha amizade que perduraría para sempre. A familia Salvat puña rumbo a Barcelona e a novos proxectos artísticos.

De volta a Coímbra encontramos que, como é lóxico, a detención e expulsión dos directores dos dous principais grupos de teatro universitario da cidade provocou entre a comunidade académica unha onda de indignación, especialmente forte nas seccións culturais da AAC. O CITAC lanza un comunicado titulado *Aos estudantes e à cidade de Coimbra*, moi probabelmente entre os días 23 e 24 de abril. Nese comunicado, infórmase da prohibición por parte da Comissão de Censura de CSE e lígase este facto aos expedientes e prohibicións abertos o día 22 contra os oito representantes estudantís e á represión contra o teatro e a AAC³¹. Esta non é a única reacción do grupo universitario, pois como informa un telegrama enviado ao Diretor Geral da PIDE desde a delegación de Coímbra o día 24 de abril “*Sócios CITAC protestam saída forçada de Portugal pela PIDE seu encenador Ricard Salvat*”.

Tendo xa en conta as expulsións, encontramos reaccións de repulsa e solidariedade cos

31 Con total seguridade este comunicado foi redactado antes da expulsión de Salvat, pois non menciona nin este feito nin a expulsión de Luís de Lima.

grupos teatrais asinados por diferentes seccións e grupos culturais universitarios: o propio TEUC, a Coral dos Estudantes de Letras ou a Tuna Académica lanzan comunicados despois das intervencións da policía do réxime e a expulsión dos directores. Noticias sobre esta represión aparecen en diferentes panfletos e publicacións clandestinas dos estudantes.

No decorrer da *Crise de 69*, verificamos que, o día 30 de abril, Hermano Saraiva, Ministro da Educación Nacional, declara na RTP (Rádio Televisão Portuguesa) que “a orde será mantida” na cidade universitaria. Perante esta demostración de forza do Ministro, os estudantes deciden, nunha Asemblea Magna moi participada, continuar co loito académico. Isto leva a que no día 6 de maio, e fronte a imposibilidade de controlar o movemento estudantil, as autoridades pechen oficialmente a Universidade. A partir desa data a crise segue o seu curso, co confronto entre estudantes e autoridades debido á folga aos exames. Os membros do CITAC, xa sen Salvat nin proxecto artístico, participan activamente nas accións levadas a cabo polo colectivo estudantil. As mobilizacións académicas deron varios episodios hoxe en día célebres, mais nestas páxinas destacaremos as Noites Culturais que, durante todo o mes de maio, transcorren nos xardíns da AAC. Nestas multitudinarias reunións de estudantes, as diferentes seccións culturais presentan os seus traballos. Como nos relatou João Duarte Rodrigues (entrevista, 2010), entre esas presentacións están algunhas das cancións que integraban os espectáculos que o CITAC tiña realizado baixo a dirección de Salvat. Son os espectadores das máxicas sesións nos xardíns da Associação os únicos que puideron gozar de fragmentos (adaptados) do intenso traballo nacido da colaboración CITAC/Salvat. É naquelas Noites Culturais cando algunhas composicións, principalmente a chamada *Cantar de emigração* e que ten como letra un poema de Rosalía de Castro, se transforman en himnos dos estudantes, cantares de protesta e resistencia. Os estudantes, a pesar de non teren posibilidade de asistir ás aulas na universidade, mantéñense unidos. As autoridades debían ser conscientes do efecto destas noites culturais, pois nos inicios de maio envían cartas a diferentes seccións culturais lembrando-lles o *Decreto Lei N° 42.660 e § 3º do Artº. 63º do Decreto 42.661*, segundo o cal:

(...) nenhuma peza poderá ser levada à cena sem que seja comunicado a esta Direção de Serviços a hora e local do respetivo ensaio de apuro com, pelo menos, cinco dias de antecedência. (...) os ensaios em que (...) os artistas [não] respeitem rigorosamente os cortes indicados acarretará a imediata invalidação do ensaio.³²

Mais naquel momento de unión estudantil, a ameaza non tivo efecto algún e as Noites Culturais continuaron nos xardíns da AAC. De repercusións máis graves para o CITAC e a

32 Comunicado enviado a diferentes seccións culturais, entre elas o CITAC e o TEUC, datado en 6 de maio de 1969.

vida académica son as incorporacións forzadas á vida militar de 49 estudantes, en outubro de 1969. Esta manobra do goberno fixo diminuír os activos das fileiras estudantís, acción especialmente nociva no caso dos grupos culturais como o CITAC, que presenciaba non só incorporacións regulares (de José Niza, por exemplo), como incorporacións compulsorias (João Rodrigues, Joaquim Brandão, Pedro Mendes de Abreu, Agostinho Pessanha Gonçalves, Fernando Riveiro Cunha, Joaquim Pais de Brito ou José Baldaia, para citar algúns exemplos). Estes membros do CITAC desempeñaban funcións diversas, tanto nos corpos xerentes como nos postos técnicos e artísticos. O mesmo acontecería co TEUC, cos membros da DG da AAC e varios elementos activos no movemento estudantil (Oliveira Barata, 2009: 208). Esta medida do goberno provoca unha grande manifestación de estudantes que acompaña os forzados recrutados desde a Praça da República até a estación de tren cantando, con letra adaptada á triste situación, o *Cantar de Emigração*. CSE podía ter sido prohibido, e co tempo esquecido, refuxiado apenas na memoria dos participantes, mais conseguiu deixar, a través de algunhas composicións musicais (a única compoñente do espectáculo algunha vez presentada en público), unha semente de unión na xeración que, naquel axitado ano de 1969, abalou un réxime que se cría intocábel.

Até aquí unha pequena aproximación ao acontecido desde a chegada de Salvat até despois da súa expulsión. Pasaremos, nos seguintes apartados, a tratar con maior profundidade diferentes cuestións arredor da montaxe de CSE e o traballo de Ricard Salvat en Coímbra.

3. “Facer entrar ao espectador na Historia”: Pegadas dun desafío ao Estado Novo.

3.1. A estancia de Ricard Salvat en Coímbra: Pedagogía e dirección teatral.

Como xa vimos no apartado anterior, o luns 18 de novembro de 1968 chega Ricard Salvat a Coímbra acompañado da súa muller Núria Golobares e da filla deles, Neus, tras unha longa viaxe en coche desde Barcelona. Instálanse no ático do número 100 da rúa dos Combatentes na Grande Guerra, o mesmo lugar onde a PIDE, en abril do ano seguinte, entrará de madrugada para prender ao catalán. Entre un feito e o outro, Salvat toma conta da dirección artística do CITAC, desenvolvendo un plan con dúas vertentes: a pedagóxica e a artística, tal como era desexo do grupo universitario, que contratara a Salvat para realizar dous espectáculos e un curso de teatro (Salvat, 1999b: 905). Pese a ter, no inicio, reticencias (Salvat, 2015: 495), Salvat acepta a proposta do CITAC xa que o seu proxecto de dirección do teatro Romea durante a temporada 67/68 fora un fracaso en termos económicos (Isasi Angulo, 1974: 482). Fronte ás condicións de traballo propostas polo grupo (8 meses de traballo, 2 de vacacións e 20.000 escudos), Salvat pide 5 meses de traballo e 1 vacacións e indica que a súa incorporación ten que ser adiada até que regrese dunha viaxe a Cuba (Salvat, 2015: 495). Tras a aceptación dos portugueses será esta, como indica o propio Salvat, a súa primeira experiencia teatral cun grupo da universidade (CITAC, 1969a: 49).

O teatro universitario é, como afirma Oliveira Barata (2009: 38), un territorio de difícil definición. Non pertence ao teatro comercial, como é obvio, mais tampouco coincide coas características do teatro amador sendo, ademais, amplamente diverso dependendo de cada país e situación histórica, percorrendo polo xeral “un caminho teatral propio e sintonizado com problemas da vida académica no quadro de uma autonomia reivindicada perante o poder político central e os poderes universitários locais” (*ib.* 29-30). Destilar unha definición está lonxe das finalidades deste traballo, mais non podemos deixar de destacar dúas características do teatro universitario da época que encadran perfectamente co cometido de Salvat en Coímbra. En primeiro lugar, o teatro forma parte dunha concepción da aprendizaxe “alongada” da época universitaria. Como indica Oliveira Barata, había unha universidade para alén da simple formación académica oficial. Outra universidade que se desenvolvía “(...) nas tertúlias, nas leituras proibidas e nas realizações culturais que articulavam o desejo de saber e aprender dos universitários” (*ib.* 22). As diferentes seccións culturais e deportivas da Associação Académica de Coimbra (AAC) dan conta da amplitude da oferta existente, se ben que non todas elas ofrecían o mesmo grao de aprendizaxe ou de formación social. Outros investigadores (Cardina, 2008; Estanque e Bebiano, 2007) teñen chamado a atención para a

importancia das actividades culturais no movemento estudantil da época, pois eran “espazos permanentemente renovados de sociabilización alternativa à tradicional e de preparación de actividades culturais e políticas de resistencia” (Estanque e Bebiano, 2007: 69), a importancia dos grupos teatrais dentro da comunidade de estudantes fica patente se comparamos os nomes dos seus integrantes cos dos principais axentes do movemento estudantil. Desde un punto de vista máis artístico, o teatro universitario presta unha especial atención tanto á linguaxe estética como ás “rigorosas propostas éticas” (Oliveira Barata, 2009: 21). Encontramos neste teatro unha maior dispoñibilidade para a experimentación e a mudanza de dirección estética, característica que non sorprende se temos en conta que os teatros universitarios sofren unha renovación natural cada certo tempo. Hai, lonxe da necesidade de vender un produto do teatro comercial, unha maior aposta pola experimentación e a aprendizaxe.

A procura da modernidade e este gosto pola experimentación encóntranse na xénese do CITAC. Dentro do campo cultural da cidade, no relativo ao teatro universitario, destacaba o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coímbra (TEUC). Fundado en 1938, foi o primeiro grupo de teatro universitario portugués, estando sempre moi relacionado coa figura do profesor Paulo Quintela así como cun traballo especialmente centrado nos clásicos portugueses e na traxedia grega (*ib.* 112). Durante as décadas de corenta e cincuenta, as teses teatrais de Quintela dominaban o panorama teatral universitario en Coímbra. Mais ao longo da década dos cincuenta o ambiente estudantil foi mudando e unha nova xeración entrou en escena, contraria aos dogmas estéticos imperantes e anhelosa de novidades. Esta xeración consideraba que as propostas do TEUC se encontraban estancas, sentindo o traballo do grupo, e a figura de Quintela, como algo pertencente ao pasado. Durante os “longos anos sesenta” de Hobsbawm, aparece unha nova cultura xuvenil (*ib.* 163) que fai que, dentro dos sectores opostos ao Estado Novo en Coímbra, poidamos diferenciar dúas xeracións ben marcadas. A máis nova abraza todo o que sexa moderno e rexeita calquera dogma estético, o que a enfronta coa xeración máis antiga: “não era só o desejo por uma novidade europeia ou norte-americana. Fundamentalmente era uma mitigada rebeldia contra uma inteligentzia que, na segurança das suas convicções, estabelecia a ortodoxia do gosto e do compromisso ético que a arte devia expressar” (*ib.*). Esta, pola súa parte, teme que as diverxencias estéticas enfraquezan a oposición ao réxime (*ib.* 164). Mais, pese aos receos da xeración máis vella, o embate da modernidade foi imparábel e, imbuído nese espírito, naceu en 1956 o Circulo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) como evolución do CAIT (Círculo Académico de Iniciação Teatral), proxecto creado no curso 51/52 por un grupo de estudantes do Liceu D. João III. Na xénese do CITAC encóntrase, por tanto, a necesidade de procurar linguaxes modernas e o rexeitamento ao primado estético de Paulo Quintela (*ib.*).

A chegada do CITAC ao medio teatral da cidade supuxo unha renovación e obtivo un éxito inmediato, pois foi rapidamente aceptada polos estudantes. Nunha entrevista na revista *Via Latina* (*apud* CITAC, 2006), Gomes Teixeira declara:

O CITAC é un organismo com algo de novo. Sente-se que nós trazemos algo de novo. Vocês reparem uma coisa: não temos deslocações de vulto, ao contrário da maioria dos outros organismos; não temos director artístico; não fizemos portentosas realizações. E, no entanto, querem crer que, em quinze dias, foram aprovadas as propostas de 110 novos sócios? Uma entrada de sócios nesta proporção tem de ter uma causa (...) a que tu chamas-te o “espírito do CITAC” (...) Preencheu-se uma lacuna que se fazia sentir no nosso teatro universitário: a falta de teatro moderno.

Pasado un ano da súa fundación, o CITAC presentou o seu I Ciclo de Teatro, que contou coa colaboración, estreita desde ese momento e capital para a supervivencia económica do grupo, da Fundação Calouste Gulbenkian. O CITAC logo se caracteriza por presentar un repertorio moderno, experimental e sobre autores de vangarda (Estanque e Bebiano, 2007: 69). O apoio económico e as boas relacións coa Fundação Calouste Gulbenkian permiten que o CITAC poida contratar como director ao brasileiro Luis de Lima (que tamén será expulsado en 1969 pola policía, sendo director do TEUC), introducindo outra característica do proxecto do grupo: a contratación de directores externos e estranxeiros para traballar durante un ou varios cursos, o que non deixou de ter certa polémica dentro do ambiente teatral estudantil, como comprobamos polas palabras de António José Soares na revista *Vértice* (*apud* Oliveira Barata, 2009: 187): “...o CITAC importou de Paris un cenógrafo e figurinista, tal como um grupo de futebol aluga jogadores no Brasil ou na Itália. A discutível e contingente subida do valor do espectáculo compensará a quebra efectiva do princípio educativo que está na base do teatro dos estudantes?”.

Tras a saída de Luis de Lima, o grupo non ten director fixo até Víctor García, con quen acadan unha grande proxección, mesmo a nivel internacional (*ib.* 200). Porén, o seu estilo é considerado por algúns membros do CITAC como “estetizante” (Salvat, 1999b: 905) e pouco comprometido (Oliveira Barata, 2009: 205), polo que o grupo procura un novo director para o curso 68/69. A primeira opción do CITAC foi o francés Jack Lang, impulsor do Festival de teatro de Nancy, na época un dos principais encontros internacionais do teatro universitario (*ib.* 295). Será este quen suxira o nome de Ricard Salvat (CITAC, 2009: 67), figura que podería dar solución á inqueda do grupo por entrar en contacto co teatro de Bertolt Brecht (Salvat, 1999b: 905).

O interese formativo que mantivo o CITAC desde os seus inicios queda patente coa publicación non-periódica que editou baixo o título de *Boletim de Teatro* e que reforzaba, con artigos e estudos, o traballo artístico do CITAC. En abril de 1969 o grupo lanza o *Boletim de Teatro* 5³³, tras varios anos de ausencia. Esta retoma da publicación, que sae coa promesa de ser máis regular a partir dese número, é de especial interese xa que é unha publicación moi centrada no traballo recente do grupo, xa baixo a dirección de Salvat. Nun dos primeiros textos, titulado “Citac 68 69”, a dirección do grupo (quen asina o texto) reflexiona sobre o traballo do CITAC durante ese curso.

A directriz que presidiu à programación do noso traballo para este ano lectivo foi a de impulsar un amplo traballo interno de carácter formativo que abranguesse não só a massa asociativa do CITAC mas também os estudantes em geral e a de levar os resultados do noso traballo pelo País fora. Com a vinda de Ricard Salvat para o CITAC, os nossos objectivos começaram a tornar-se realizáveis (CITAC, 1969a :6).

Temos, polo tanto, que a escolla de Ricard Salvat non ten orixe, unicamente, no seu profundo coñecemento sobre Brecht, mais tamén na súa faceta como pedagogo³⁴. Lembremos que Salvat fora contratado non só para dar formación interna ao grupo e artellar dous espectáculos, mais tamén para realizar un curso teórico aberto ao resto do colectivo universitario. O boletín presenta, ademais, unha biografía artística do director e unha ampla entrevista, na que podemos rescatar moita información sobre as ideas que o catalán tiña sobre o teatro universitario, do cal confesa que é a súa primeira experiencia³⁵ (*ib.* 49):

- Como situa o teatro na problemática da sociedade contemporânea, ou melhor, na perspectiva de uma civilização que tende a transformar-se?
- (...) Neste apaixonante momento de crise aguda que o mundo atravessa, o teatro pode ajudar a provocar essa crise, agudizá-la e deve, logo em seguida, propor caminhos de ordenação e orientação. (...)
- Na sua opinião, quais devem ser as funções dum grupo universitário de teatro?
- Os grupos universitários devem ser a verdadeira vanguarda das ideias expostas

33 Editado polo CITAC, aparecen os seguintes nomes como responsábeis: Director e editor (sic), Maria Isabel Pinto; Redactor, Augusto Leitão; Direcção Gráfica, Miguel Terroso e João Botelho; Composição e impressão, Gráfica de Coimbra; Colaboradores: Ana Alvim Costa, María Isabel Silva, António Mesquita, António Travanca, Artur da Costa, Cabral Martins, José Borges, Marcelo Correia Ribeiro, Sónia Rodrigues, Teresa Feijó, Teresa Saraiva e Vasco Goucha.

34 No seu libro sobre o teatro universitario, Oliveira Barata (2009) presenta o percorrido do CITAC dedicando un amplo apartado a cada director escénico convidado, titulando cada subcapítulo cunha categorización de cada un deles. Dese xeito, fala de Luis de Lima “o estrangeirado”, Víctor García “o alquimista” e Ricard Salvat “o pedagogo”.

35 Entendemos que Salvat non considera a ATE (Agrupación de Teatre Experimental, 1953) un grupo universitario.

na resposta anterior. (...) em Portugal, onde os grupos universitários são amplamente ajudados pela Fundação Calouste Gulbenkian, estão moralmente obrigados (...) a fazer um teatro enraizado na sua história, apresentando todo tipo de problemas, quase diríamos, um teatro conflitivo. Pessoalmente, acho que se não deve tratar os grupos universitarios com paternalismo, com indulgência. (...) O Teatro Universitario nunca deverá ser uma cópia do teatro profissional, deve ser fundamentalmente precursor de todas as inovações teatrais. Se não trabalharem dentro desta linha de orientação, não vejo necessidade de existirem os grupos de teatro universitário (*ib.* 49).

Observamos como Salvat procura un teatro universitario que, lonxe de conformismos evasivos, afronte seriamente unha renovación estética e ética. Consciente do desfase estético entre o teatro portugués e o europeo, e tendo en conta as importantes achegas económicas da Fundação Gulbenkian e a ausencia de finalidades comerciais, Salvat aspira a un teatro social, ligado ás teorías de Piscator ou Brecht. Na mesma entrevista aparece a cuestión da elaboración dun repertorio para o teatro universitario, e Salvat indica a recuperación de clásicos e a colaboración con dramaturgos actuais que puidesen crear “por exemplo, espectáculos de teatro documental onde se poderá desmontar críticamente a historia do País” (*ib.* 50), descrición que nos remite a Piscator, a anteriores espectáculos realizados en Cataluña por Salvat e dentro da que encaixaría perfectamente o proxecto de CSE.

Pasamos agora, tras esta breve introdución do que significaba o CITAC na época e as súas características como grupo, a revisar o traballo de Salvat en Coímbra, dentro dos dous vectores que o guiaron: o pedagóxico e o artístico. En relación ao primeiro, describiremos e analizaremos o curso de teatro que ofreceu, poñéndoo en relación coa súa anterior obra ensaística. Do traballo artístico de Salvat co CITAC (formación interna e espectáculos), centraremos a nosa análise no seu primeiro proxecto (*Brecht+Brecht*), xa que CSE está amplamente abordado en apartados posteriores. Relacionaremos esta montaxe coa tradición brechtiana dentro do teatro portugués.

3.1.1. O curso de historia do teatro.

O CITAC comezou a ofrecer “Cursos de Teatro” desde a temporada 1960/1961, sendo Luís de Lima o primeiro profesor que os impartiu. Estes cursos, abertos á totalidade da comunidade académica e non unicamente aos integrantes do CITAC, servían para captar novos integrantes e proxectar a súa presenza na comunidade estudantil (Oliveira Barata, 2009: 183). Este coidado en abrir o grupo á comunidade na que se insire é unha das liñas de acción do CITAC, o que se aprecia tanto nestes Cursos de Teatro como na organización dos Ciclos de Teatro que, moitas veces acompañados de debates posteriores ás representacións,

serviron para crear un público esixente e un lugar de contacto e comunicación interno entre os grupos mais tamén cos espectadores (*ib.* 305).

No caso de Salvat, o curso ofertado era de carácter teórico e serviu para que a figura do director catalán gañase presenza no medio universitario de Coímbra. Dez días despois da súa chegada á cidade, o 28 de novembro, comezaba o seu curso no Teatro de Bolso do CITAC, situado nas instalacións da AAC. En horario nocturno (comezaba ás 22h), o recinto do CITAC reunía, os martes e os xoves, arredor de dúas centenas de asistentes, segundo indica o propio grupo (CITAC, 69: 6), destacando o interese que o curso despertou na comunidade. O curso tivo unha duración de aproximadamente catro meses e nel tratouse “A evolución histórica, social e estética do teatro desde 1830 até os nosso días” (*ib.*). O boletín do CITAC tamén indica que o curso constaba de 22 leccións, se ben que na programación do propio curso consta outra organización. No sabemos con exactitude se o número de asistentes chegaba ás dúas centenas, mais si que foron clases moi esixentes para Salvat, como afirma no seu diario:

Ahir vaig fer la segona lliçó, encara va venir més gent. Em cansen molt aquestes conferències, perquè com que les faig en el teatre de butxaca he de cridar molt i he de parlar clarament i amb molta cura perquè m’entenguin. Les faig en castellà, es clar. Ells diuren que m’entenen però l’he de parlar molt clar i poc a poc. Sembla, però, que els agrada molt (Salvat, 2015: 527).

Os sumarios, segundo o propio grupo (CITAC, 1969a: 6) foron repartidos entre os inscritos e algúns deles chegaron a ser publicados, tempo despois na revista *Vértice*, nos seus números entre xullo de 1971 e xaneiro/febreiro de 1972. Son estes últimos, os aparecidos en *Vértice*, os únicos que chegaron ás nosas mans. O programa do curso, publicado en *Vértice* e polo propio CITAC, é o seguinte³⁶:

Lección 1. Introducción ao curso. A) As raíces da nova obxectividade: Zola, Ibsen, Hauptmann, Strindberg, André Antoine. O impresionismo: Tchekov. B) As raíces da nova subxectividade. Aspectos do subxectivismo romántico.

Lección 2. O Teatro Literario: Copeau, Jouvet, Giradoux.

Lección 3. O subxectivismo: os primeiros pasos do Teatro do Absurdo: Alfred Jarry-Artaud. Expresionismo e futurismo.

Lección 4. O obxectivismo: os primeiros pasos do “Teatro Político”. Maiakovsky,

³⁶ Traducimos os títulos do portugués.

Gorki, Piscator. O Movemento en *Francia* e nos EUA.

Lección 5. O teatro da desmitificación, de B. Shaw a Salacrou.

Lección 6. Prestixio e aniquilación da traxedia: O teatro nos EUA e o teatro soviético.

Lección 7. Os camiños da creación poética.

Lección 8. O novo subxectivismo. Teatro do Absurdo de Ionesco a Genet.

Lección 9. O novo subxectivismo (continuación). De Becket a Orson Wells. Os seguidores do teatro da crueldade.

Leccións 10, 11 e 12. Concretización da nova obxectividade: Realismo épico.

Leccións 13, 14 e 15. A presenza da realidade: de Adamov a Max Frisch. De Max Frisch a Sastre.

Lección 16. Posibilidade dun teatro popular? Sean O'Casey. Berliner Ensemble. Piccolo Teatro de Milán.

Ricard Salvat publicara tres anos antes o que sería un dos seus grandes traballos ensaísticos, *El teatro contemporani* (1966). Lanzado en dous volumes na colección *a l'Abast* de Edicions 62 (o primeiro *El teatro és una arma? De Piscator a Espriu* e o segundo *El teatro és una ètica. De Ionesco a Brecht*, números 39 e 40, respectivamente, da colección) é a primeira publicación en volume unitario, sen contar prólogos ou artigos, na que Ricard se debruza sobre historia do teatro. Inicialmente o traballo deste libro debía ter sido a tese doutoral de Salvat, baixo a orientación e dirección de Walter Biemel e José María Valverde (Isasi Angulo, 1974: 469), mais esta non chegou a ser presentada e acabou por publicarse en Barcelona. Posteriormente, Salvat preparará, para Ediciones Península, unha versión en castelán titulada *Historia del teatro moderno*, proxectada tamén en dous volumes mais do que só sairá do prelo o primeiro, *Historia del teatro moderno I. Los inicios de la nueva objetividad* (1981). Estes traballos académicos de Salvat insírense conscientemente nunha tradición anterior, de carácter positivista tal e como sinala Ferrán J. Corbellá (1999: 9), conformando unha ambiciosa achega ao terreo da historia do teatro do século XX.

(...) mou a admiració el nivell acadèmic que traspuen aquest llibres, tots tres en molt bona sintonia, dins les lògiques limitacions intrínseques a quasevol manual d'ampli

abast, amb els manuals històrics dels seus tan admirats Siegfried Melchinger, Silvio D’Amico, Allardyce Nicoll o Vito Pandolfi, noms als quals hauria d’afegir els de René Köning, Carl Niessen o Walter Biemel, alguns dels mestres influents que han fornint la seva visió alhora hegeliana i positivista de l’evolució del teatre segons el rerefons sociològic i les tensions socials que feien possible l’evolució d’unes determinades formes o procediments comunicatius.

A coincidència entre curso de teatro en Coímbra e o traballo previo para a súa historia do teatro é total, como podemos comprobar comparando o programa do primeiro e os índices dos dous volumes lanzados por Edicions 62. Podemos concluír, sen pensar que nos arriquemos moito, que tamén hai coincidencias co curso libre impartido por Salvat na Universidade de Barcelona sobre “O teatro moderno desde 1830 até os nossos dias” (CITAC, 1969a: 7).

Programa do Curso de Teatro Coímbra (1968)	El teatre contemporani Edicions 62 (1966)
	Volume I
Lección 1. Introducción ao curso. A) As raíces da nova obxectividade: Zona, Ibsen, Hauptmann, Strindberg, A. Antoine. O impresionismo: Tchekov. B) As raíces da nova subxectividade. Aspectos do subxectivismo romántico.	Introducción. Fonaments del teatre del segle XX. A) Les arrels del a nova objectivitat. Émile Zola, André Antoine. Ibsen, Björson, Hauptmann, Strindberg. Impressionisme: Txèkhov. B) Les arrels de la nova subjectivitat. Les derivacions del subjectivisme romàntic.
Lección 2. O Teatro Literario: Copeau, Jouvet, Giradoux.	I. La dignificació per la paraula. Teatre literari: Copeau. Jouvet: refermament del teatre literari. El binomi Giradoux-Jouvet. El binomi Romains-Jouvet. Els directores de “Le Cartel”. Els autors de “Le Cartel”: Lenormand, Obey, Vildrac. Teatre literari sense directors. Unamuno. Azorín, Gómez de la Serna, Jacinto Grau.
Lección 3. O subxectivismo: os primeiros pasos do Teatro do Absurdo: Alfred Jarry-Artaud. Expresionismo e futurismo.	II. El subjectivisme. Els primers passos del teatre de l’absurd: Alfred Jarry. Roger Vitrac. Antonin Artaud. Roussel, Cocteau, Goll. El preexpressionisme: Franz Wedekind. El moviment expressionista. Futurisme i crepuscularisme.

<p>Lección 4. O obxectivismo: os primeiros pasos do “Teatro Político”. Maiakovsky, Gorki, Piscator. O Movimento en Francia e nos EUA.</p>	<p>III. L’objectivisme. Els primers passos del teatre polític: Maiakovski. Màxim Gorki. Grandesa i servitud del teatre polític: Piscator. Teatre polític a França: el grup “Octobre”. Teatre polític als Estats Units: El Teatre Federal.</p>
<p>Lección 5. O teatro da desmitificación, de B. Shaw a Salacrou.</p>	<p>IV. Els hereus d’Ibsen: teatre de desemascarament i desmitificació. Bernard Shaw. Pirandello. Ugo Betti. Buzzati, Fabbri. Jean-Paul Sartre. Albert Camus. Gabriel Marcel. Thierry Maulnier. Armand Salacrou.</p>
<p>Lección 6. Prestixio e aniquilación da traxedia: O teatro nos EUA e o teatro soviético.</p>	<p>VI. Prestigi i anihilació de la tragèdia. Teatre nord-americà: intent de crear una tradició. O’Neill. Thornton Wilder. Saroyan. Arthur Miller. Tennessee Williams. Altres dramaturgs nord-americans. L’avantguarda nord-americana. El Nou Teatre Nord-americà. El teatre soviètic: Vixnievski o l’intent de destruir una tradició. Altres autors soviètics. L’avantguarda soviètica.</p>
<p>Lección 7. Os camiños da creación poética.</p>	<p>VII. Els camins de la creació poètica. Teatre de fira, guinyol i “esperpento”: Valle Inclán. Salvador Espriu. Ghelderode. El teatre poètic a Irlanda. Sygne. La solució espanyola d’un teatre poètic: García Lorca, Alberti i altres. El teatre poètic a altres països. Els autors anglo-saxons: d’Eliot a Fry. L’experiència Valéry. Un nou teatre poètic.</p>

	Volume II
<p>Lección 8. O novo subxectivismo. Teatro do Absurdo de Ionesco a Genet.</p> <p>Lección 9. O novo subxectivismo (continuación). De Becket a Orson Wells. Os seguidores do teatro da crueldade.</p>	<p>I. El nou subjectivisme: el Teatre de l' Absurd. La crisi de la paraula. Ionesco. Vauthier. Jean Tardieu. Boris Vian. Obaldia. Billetedoux. Weingarten, Dubillard, Kenen. Gombrowicz, Mrozek. El lirisme: Audiberti, Schehadé. El dimonisme: Genet. La crisi de la transcendència: Beckett. Pinget. Arrabal. Un precursos: Kafka. Pedrolo. L'absurd de la quotidianitat: Harold Pinter. Jellicoe, Simpson. L'absurd a Alemanya. L'absurd a Itàlia. L'absurd a la Península Ibérica: Mihura, Brossa. L'absurd als Estats Units. Albee, Gelber i altres. Orson Welles. Els seguidors del teatre de la crueltat.</p>
<p>Leccións 10, 11 e 12. Concretización da nova obxectividade: Realismo épico.</p>	<p>II. Concreció de la nova objectivitat: el realisme épico. La tradició teatral alemanya. Les primeres obres de Bertolt Brecht. Del teatre tradicional al teatre épico. La llengua de Brecht. Les peces didàtiques. Les grans obres dramàtiques de Brecht. Brecht, com a home de teatre. Contemporanis de Brecht a Alemanya.</p>
<p>Leccións 13, 14 e 15. A presenza da realidade: de Adamov a Max Frisch. De Max Frisch a Sastre</p>	<p>III. La presència de la realitat. En la cruilla d'un nou realisme: Adamov. Armand Gatti. Vinaver, Prost, Cousin, Vailland, Planchon. Jean Vilar, Georges Wilson. Seguidors directes de Brecht: Dürrenmatt. Max Frisch. Hacks, Hochhuth i altres autors realistes. El teatre realista a la Gran Bretanya. Arnold Wesker. John Arden. Les obres recents de John Osborne. Altres autors britànics. Els camins del realisme a Espanya. Buero-Vallejo. Sastre.³⁷</p>

<p>Lección 16. Posibilidade dun teatro popular? Sean O’Casey. Berliner Ensemble. Piccolo Teatro de Milán.</p>	<p>IV. Possibilitat d’un teatro popular. Sean O’Casey. Brenda Beham. Eduardo de Filippo. Autors dialectals italians revalorats. Conjunts teatrals modèlics: “Berliner Ensemble”. “Piccolo Teatro” de Milà. Creadors teatrals</p>
---	--

Como podemos comprobar tras cotexar os dous traballos, a única parte do libro que non aparece directamente relacionada cunha lección do curso é o capítulo quinto do primeiro volume, dedicado ao teatro burgués³⁸, así como parte do capítulo terceiro do segundo volume. A comparación parécenos interesante xa que os sumarios das leccións publicados pola revista *Vértice* non recollen a totalidade das leccións e, grazas á comparativa, podemos intuír como se abordou cada unha delas.

Tanto o curso como o libro parten da base de que cada época ten o seu teatro particular, sendo que á época na que se encontraban lle correspondía o teatro épico. Desde esa premisa, Salvat, plenamente consciente de que o seu traballo resulta unha novidade no ermo dos estudos teatrais que é a España franquista, fai un percorrido polos séculos XIX e XX describindo dúas correntes enfrontadas: a subxectiva e a obxectiva, ambas envoltas nun constante proceso evolutivo que vai sendo analizado ao longo das leccións do curso. Cómpre destacar que este traballo ensaístico de Salvat está moi enfocado cara o seu facer artístico, presentándose como unha análise da historia do teatro que lle permite reflexionar sobre a práctica teatral. O propio Salvat indica isto na “justificació” que abre o primeiro volume:

M’he plantejat el fenòmen teatral, i la seva vasta producció literària, no amb el criteri d’un historiador de la literatura, sinó com a home de teatre. El teatre és, doncs, per a mi no un fenomen literari solament, sinó un producte complex que anomenarem, per entendre’ns, spectacle (Salvat, 1966: 7).

37 No libro, despois de Sastre, aparecen os seguintes apartados: La lliçó del sàinet i del teatre d’Arniches. Autors aïllats. Un contemporani mític: Max Aub. El teatre realista català. Joan Oliver. Xavier Benguerel. Maria-Aurèlia Capmany. Baltasar Porcel. Altres autors catalans. Addenda: El teatre basc. El teatre gallec. El teatre llatino-americà. El teatre portuguès. Entendemos que non facían parte do curso de teatro.

38 O índice do capítulo é o seguinte: V. Inmobilitat del teatre burguès i de les seves fórmules. Teatre comercial amb categoria literària. Marcel Pagnol. La tradició anglesa: de Wilde a Osborne. Altres autors. Henry de Montherlant i les fórmules aristocràtiques. Julien Green i el teatre catòlic. Altres seguidors del teatre poètic: Cocteau, Aymé. Jean Anouilh. Actituds aïllades dins el corrent burguès. André Gide. Romain Rolland. Jean-Jacques Bernard. Bernard Crommelynck. Els cacics del teatre: Benavente. Els seguidors de Benavente. Alejandro Casona. Els autors compromesos. Teatre regional i còmic. Josep Maria de Sagarra. Altres autors catalans.

Com a home de teatro, el fenómeno teatral m'interessa, no en tant que arqueología, sinó en tant que realidade existente i en la seva projección en el futur; projección en el futur que, naturalment, va lligada a l'evolució de la societat en la qual estic vivint (*ib.* 9).

A liña na que Salvat se debruza máis é a obxectiva, na que el mesmo se insería e que vai desde o naturalismo de Zola até o teatro de Bertolt Brecht. O realismo épico, polo tanto, tería as súas raíces no século XIX, nunha corrente enfrontada ao dominante teatro burgués. Nas leccións, Salvat presentou a evolución destas dúas correntes (a subxectiva, que tende á evasión da realidade, e a obxectiva, de cariz máis social e que representa o mundo para intentar melloralo) cunha pormenorizada análise do traballo dos seus integrantes. Ao longo das súas aulas, Salvat foi modelando para os asistentes unha visión propia do teatro, non exenta de cariz ético, como podemos comprobar coa súa posición contra o gusto polo triunfo fácil que procura o teatro comercial (Oliveira Barata, 2009: 206) ou a diferenciación entre teatro de autor, de director ou de actor (este último, xermolo dun divismo que Salvat rexeita) e a súa proposta dun binomio autor/director (Iglesias Mira, 2011: 47). Durante eses catro meses, pasaron múltiples autores polas súas aulas, destacando nomes como Strindberg ou Meyerhold e, especialmente, Piscator e Brecht.

O traballo que Salvat desenvolve nos seus dous libros e no curso de teatro é especialmente sistemático, completo e didáctico, polo que non pretendemos nestas páxinas mostrar o que se encontra excepcionalmente descrito neles. Porén, non podemos deixar de ofrecer un breve repaso da concepción que Salvat ten destas dúas correntes do teatro moderno. A primeira delas, da que xa referimos que é na que o propio director se inscribe, nace do realismo/naturalismo e na súa xénese teñen unha grande importancia dúas figuras: Zola, teórico do movemento naturalista, e André Antoine quen, co seu traballo iniciado no Théâtre-Libre, crea o concepto de dirección escénica, fundamental para entender o teatro do século XX³⁹. Este movemento, o naturalista, está intimamente relacionado co elo final da cadea descrita por Salvat, o teatro épico de Brecht, pois o realismo/naturalismo implica unha figura autorial tomada por un espírito “científico” ao representar a sociedade, mesma idea que move a Brecht a bautizar o seu teatro épico, nun primeiro instante, como “científico”. Entre estes dous momentos, encontramos autores como Strindberg, Ibsen ou Chekhov (lección 1), así como outros xa directamente politizados como Maiakovsky, Gorki ou Erwin Piscator (lección 4).

Da outra banda, Salvat describe un teatro esquivo coa realidade, que parte do subxectivismo romántico contra o que se revolta Zola e vai pasando polas vangardas e o teatro do absurdo, coa análise do traballo de autores como Ionesco, Artaud, Jarry, Beckett ou Pinter. Teatro este

39 Salvat ten, en galego, un artigo no que desenvolve especificamente a importancia de Zola e Antoine para o teatro moderno (Salvat, 1997).

moi do gusto da burguesía, segundo Salvat, xa que non pon en causa a sociedade forxada por esta clase social, tal e como fai o teatro denominado obxectivista. A cuestión das clases sociais encóntrase dentro da cuestión teatral, pois da burguesía que se asenta no século XIX é de quen obtemos a *pièce bien faite* que representa, e xustifica, a súa sociedade. Co ascenso do proletariado, o teatro político está intimamente ligado ao marxismo, cómpre un novo teatro que analice o mundo coa intención de transformalo. É esta a finalidade do teatro político de Piscator e do teatro épico de Brecht e Piscator, figuras referentes para Salvat, como abordaremos en apartados posteriores, na súa tarefa de director escénico.

A seguir trataremos o labor de Salvat como guía do CITAC, relacionando os traballos desenvolvidos en Coímbra coa tradición brechtiana en Portugal.

3.1.2 Brecht en Coímbra.

O curso de teatro impartido nas instalacións do CITAC non só serviu para que Salvat dese a coñecer o seu traballo e as súas teorías á comunidade estudantil, senón que foi importante para reforzar e cimentar o traballo práctico realizado co grupo. O rigor no traballo, que xa vimos que Salvat destacaba na entrevista publicada no *Boletim de Teatro* como unha característica esencial do teatro universitario, sumábase ao compromiso ético e estético que se vía reforzado co aprendido no Teatro de Bolso (Oliveira Barata, 2009: 206). En paralelo ao curso de historia, Salvat desenvolvía unha intensa actividade formativa cos integrantes do CITAC nun curso interno de dous meses de traballo actoral (CITAC, 1969a: 6) especialmente enfocado ao teatro de Brecht. Nesta formación interna, Salvat emprega poemas de Brecht (o que acabaría desembocando no traballo presentado durante a gala a Azeredo Perdigão na Facultade de Letras) e o texto dramático *A excepción e a regra*, tamén do dramaturgo alemán. A unión de ambos traballos xera o primeiro espectáculo do CITAC dirixido por Salvat, baixo o revelador título de *Brecht + Brecht*. A unidade do traballo de Salvat reflíctese no aproveitamento do traballo interno para a presentación de mostras e espectáculos e tamén na súa utilización como reforzo e exemplo das clases teóricas, pois *Brecht + Brecht*, que analizaremos a seguir, foi presentado, en dúas sesións, como exemplo de teatro épico durante o Curso de Teatro (Gouveia Delille, 1991: 42). A seguir a este espectáculo, e antes de dar inicio á montaxe de CSE, o grupo segue a traballar sobre o alemán, cun exercicio de interpretación sobre o texto da nona escena de *Terror e miséria do III Reich*, titulada “A mulher judia” (CITAC, 1969a: 50).

Esta coherencia coa liña ético-estética brechtiana é unha das características que se destacan do traballo realizado por Salvat en Portugal, tanto docente como artístico (Oliveira Barata, 2009: 206). O director catalán propón un teatro de compromiso (lembramos que o grupo

quería dar un xiro tras unha etapa, a de Víctor García como director, que consideraban demasiado estetizante) e responsábel. Encontramos moi ilustrativo ao respecto desta cuestión a entrevista ao director publicada no *Boletim de Teatro*:

— Como situa o teatro na problemática da sociedade contemporánea, ou melhor, na perspectiva de una civilización que tende a transformar-se?

— (...) acredito que no futuro só deve haver teatro para una clase; o teatro será una tribuna, un podium, onde se fará a desmontagem anatómica da historia.

Neste apaixonante momento de crise aguda que o mundo atravesaba, o teatro pode ajudar a provocar esa crise, agudizá-la e debe, logo em seguida, propor caminos de ordenación e orientación (CITAC, 69: 49).

Para alén diso, na mesma publicación (*ib.* 6), infórmase de que o CITAC prepara unha xira (entendemos que con CSE) polo interior de Portugal para visitar áreas que, tradicionalmente, estiveron afastadas dos circuitos teatrais. Hai, máis outra vez, unha perspectiva social da finalidade do teatro, en especial o universitario, que debe levar a cultura ás camadas máis desfavorecidas. A figura de Salvat era a indicada para un grupo que procuraba unha maior “intervención social” e que tiña moita vontade de traballar baixo as teses de Bertolt Brecht (Gouveia Delille, 1991: 43).

De 1955 a 1957⁴⁰ estudou teatroloxía, socioloxía e filosofía en Alemaña, onde entrou en contacto co teatro de Piscator, entre outros, e o traballo que se mostraba no Berlin Ensemble, aínda que Salvat confesa que o que realmente o impresionou foi a Ópera de Pekín, nunha actuación que puido ver en Munich (Isasi Angulo, 1974: 468). Volvería a Alemaña en 1964, para realizar unha montaxe de *Yerma*. Nesta segunda etapa coñecerá en persoa a Piscator pouco antes da morte do mestre alemán (*ib.* 468-469). Estas estadias en Alemaña foron moi importantes para Salvat quen, consciente do estado de subdesenvolvemento no que se encontraba o teatro español, segundo ás súas palabras, puido acceder ao teatro máis avanzado de Europa (*ib.* 469).

A nivel de información, me abriu mucho los ojos. Progresivamente fui dándome cuenta de algo que había siempre intuído, y era que el teatro era una realidad muy diferente de la que yo había tenido ocasión de ver en España. Podía cumplir una alta función educativa y servir para hacer entrar al espectador en la Historia. En otras palabras, el teatro era un escenario donde se podía reflexionar sobre el devenir

40 Na biografía que aparece na páxina web da Fundació Ricard Salvat, nun texto do propio director, aparece o seguinte: “El 1956 obté una beca de l’Institut Alemany per anar a Heidelberg un mes a l’estiu. Es queda fascinat i decideix quedar-s’hi més temps treballant en una fàbrica de Mannheim traient òxid a les estufes. Allargar l’estada li permet estudiar estètica a Heidelberg amb el professor H. G. Gadamer durant el semestre d’hivern.”

histórico y en donde se podía ayudar a mejorar el mundo. Eso, fundamentalmente, me lo hizo ver Piscator.

É durante a súa etapa alemá cando o estudante Salvat comeza a se mergullar nas teses de Bertolt Brecht, empezando a definir daquela o que sería a tese que despois plasmaría nos dous volumes do *Teatro Contemporani* e no seu curso de teatro en Coímbra. Posteriormente, realizará o prólogo da edición española da obra de Jacques Desuché *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, publicada en español en 1966. Do mesmo ano é a montaxe en catalán de *La bona persona de Sezuan* coa Companyia Adrià Gual, o que significa a primeira representación deste texto en España (Puig Taulé, 2007: 94). No ano seguinte, a versión en castelán *La persona buena de Sezuan*, chegará ao Teatro Reina Victoria de Madrid coa Companyia Núria Espert. Temos, polo tanto, que o Salvat que chega a Coímbra para traballar co CITAC tiña xa publicada unha ambiciosa obra sobre a historia do teatro, entrara en contacto co teatro alemán e as teses de Brecht e Piscator (no segundo caso de primeira man) e interviñera na realización de máis de un espectáculo sobre textos do dramaturgo alemán. E, alén diso, tamén xa botara a andar unha liña persoal ao abeiro que proporciona o chamado teatro épico mais adaptada ao contexto catalán, como veremos en posteriores apartados. A figura de Salvat preséntase como a ideal para introducir o teatro de Brecht no CITAC, polo que non sorprende que planifique a súa primeira experiencia escénica co grupo universitario arredor da figura do dramaturgo alemán.

Brecht + Brecht estaba composta de dúas partes ben diferenciadas e o proceso de creación foi, como xa dixemos antes, gradual. Unha primeira parte estaba formada por poemas de Brecht traducidos por Paulo Quintela (Gouveia Delille, 1991: 42) e parte do proceso de creación foi presentado na gala homenaxe ao profesor Azeredo Perdigão pola súa distinción como *honoris causa* da Universidade de Coímbra o 27 de febreiro de 1969, xunto cunha presentación de poemas neorrealistas de autores portugueses. Posteriormente, o grupo incluíría outros textos de John Dos Passos, Carl Sandburg ou Maurice Dobb (CITAC, 1969a: 50) e unha segunda parte, que inclúe *A excepción e a regra*⁴¹, para completar o espectáculo e servir de exemplo nas aulas de historia do teatro de Salvat (Gouveia Delille, 1991: 42). Máis tarde, o espectáculo será presentado baixo diferentes denominacións⁴² na Marinha Grande e en Águeda.

Temos poucos indicios do que puido ter sido *Brecht + Brecht*; tan só referencias do propio grupo, textos que acompañaban ás representacións e os informes dos censores. A partir destes

41 Na súa entrevista ao CITAC, Salvat indica que a segunda parte está formada por *A exceção e a regra* e “uma apresentação dita pelos autores, tirada dum ensaio de René Vicent”. Non atopamos ningunha outra referencia tanto ao autor como ao texto.

42 Co obxecto de escapar á censura, como veremos no apartado 3.3.

retallos, tentaremos aproximarnos ao espectáculo para despois enmarcalo nos diferentes achegamentos teatrais a Brecht realizados durante o Estado Novo.

Encontramos poucas referencias concretas ás influencias que recibe o proceso de creación de *Brecht + Brecht*, se ben encontramos unha especialmente interesante nun fragmento da entrevista a Salvat no boletín do CITAC e na que o director se refire aos referentes do espectáculo:

Neste espectáculo procuro superar algúns aspectos do teatro de Brecht, ou mellor, sensibilizá-lo através das lições do Living Theater e das lições de humildade do Bread and Puppet e da “La Mamma” (sic), teatro experimentais dos E.U.A. Claro está, seguindo a liña persoal de un teatro documento (CITAC, 1969a: 50).

Encontramos abondosa información neste pequeno fragmento. Por unha banda, o director afirma partir dunha base brechtiana, superándoa coas achegas de arriscados grupos de teatro norteamericanos como son o Living Theater, quen presentara xa textos de Brecht no seu espectáculo *Ladies voices* (1951) e que viña de presentar en Europa en 1967 outro proxecto baseado nunha peza do dramaturgo alemán: *Antígona*. Pouco máis podemos saber do contestatario Bread and Puppet e do grupo do off-off Broadway La MaMa, ambos fundados na década dos sesenta (1963 e 1961, respectivamente) salvo que Salvat destaca a humildade do seu traballo. Por último, hai unha referencia directa ao teatro documento de Piscator que se repetirá, como veremos, na creación de CSE. Podemos definir o teatro documento como aquel que utiliza fontes auténticas e documentos de variada procedencia para realizar con estes unha montaxe, no sentido cinematográfico do termo, para desenvolver o espectáculo, que terá un marcado enfoque socio-político (Pavis, 1998: 451).

A segunda referencia por parte do grupo a *Brecht + Brecht* encontrámola no texto que acompañou ao que denominou “Conferência-Teatro” *Tendências do teatro moderno*, que o CITAC impartiu no Centro de Formação e Assistência Social de Águeda o sábado 8 de marzo. O texto, probablemente escrito por algún dos estudantes, é en ocasións grandilocuente, mais permite intuír algunha das referencias das que partiu o traballo presentado (CITAC, 1969b).

Ricard Salvat quis iniciar una nova linguagem e forma de expresión teatrais, fugindo aos trâmites arcaicos do teatro burguês tradicional, com uma reconsideração absoluta das linhas básicas do espectáculo, construindo assim una nova visão do texto teatral.

(...) montando os seus poemas numa liña cronológica e evolutiva do pensamento de Brecht (...)

Esta tentativa, agora e pela primeira vez em Portugal, sobretudo com este autor, representa um grande passo em frente no desenvolvemento da arte teatral portuguesa, aínda sufocada por unha tradición difícil de superar, devendo ser tomado en conta o risco que este salto tão brusco implica, risco esse que alguén tería de correr e que a nós nos coube em primeira mão.

Os fragmentos destacados volven apuntar para as teorías destacadas por Salvat no seu curso, principalmente as contrarias ao teatro burgués, considerado desfasado e arcaico e inadecuado para a época que vivían, á que lle cumpriría unha nova linguaxe. Destacamos tamén a estruturación cronolóxica do espectáculo, que se repetirá en CSE e no proxecto posterior titulado *Trajecto com Brecht*, xa sen Salvat en Coímbra, e do que falaremos no apartado 3.4 deste traballo. O CITAC, como comprobamos no fragmento que acabamos de citar, era consciente da novidade da súa proposta tanto pola forma do espectáculo como polo autor escollido que, como veremos a continuación, mantivera até o momento unha relación pouco fluída co teatro portugués.

Por este meio se pretende entrar no camiño que conduza a uma forma de expresión teatral, tanto quanto possível concordante com as exigências da sociedade da segunda metade do século vinte, e que tem como antecedente o Teatro Documental, o Living Newspapers, o Teatro objectivo em geral e o Teatro político de Piscator (*ib.*).

Esta última cita remítenos ás referencias teatrais de *Brecht + Brecht*, primeiro traballo de Salvat co CITAC e que terán certa continuidade en CSE. Semella claro que a referencia ao teatro obxectivo foi feita seguindo as directrices do curso de teatro de Salvat, no que se refire á liña da nova obxectividade. O teatro de Piscator, teatro documental e político, aparece como referencia, o que non sorprende se temos en conta que no *Boletim de Teatro* aparece un artigo sobre o alemán. A referencia aos Living Newspapers temos que procurala no teatro norteamericano da segunda metade da década dos 30⁴³, dentro do controvertido Proxecto de Teatro Federal iniciado durante o New Deal como un dos Federal Project Number One da Works Progress Administration rooseveltiana, unha iniciativa que procuraba fomentar o emprego no eido artístico (Salvat, 1966: 129). Este tipo de espectáculo baseábase en situacións de actualidade que afectasen á clase obreira norteamericana, sustentando a peza un traballo previo de investigación xornalística que acumulaba noticias, estatísticas ou textos que eran organizados e entregados aos escritores para que traballasen sobre eles. A nivel escénico, os Living Newspapers fuxían da representación realista tradicional, optando en moitas ocasións polo experimentalismo. No primeiro volume da súa historia do teatro,

43 Se ben o xermolo desta práctica está nas pezas propagandísticas bolxeviques, agitprop, dos anos vinte.

Salvat cita unhas declaracións de Joseph Losey, que foi director dun Living Newspaper, a respecto desta forma teatral (*ib.* 130):

Anàvem buscant un estil, a realitzar una forma, els diaris vius utilizaven totes les tècniques: era un teatre polític que se servia del mitjà de la mímica, de la dansa, del cabaret i del cinema. Una temptativa de trencar amb els costums del teatre tradicional, per establir una relació nova entre l'espectacle i el públic... Avui dia es reutilitzen certes formes que nosaltres havíem inventat aleshores, nosaltres havíem trobat el nostre camí sota la pressió d'una situació política i econòmica: la crisi. En aquella època tots érem compromesos.

Vemos como, de novo, Salvat crea lazos entre o seu traballo e un teatro internacional, de marcado carácter político e que procura unha renovación da linguaxe como contrapunto a un teatro burgués, acrítico e narcotizante.

Deste espectáculo encontramos tamén referencias nacidas desde fóra do grupo, como as que conteñen os informes confidenciais da PIDE sobre as representacións de *Brecht + Brecht* na Facultade de Letras (daquela aínda non se trataba do espectáculo na súa totalidade) e tamén en Águeda, aínda que este segundo informe remita en varias ocasións para o primeiro. En relación ao escrito da policía sobre a actuación do CITAC na Facultade de Letras, encontramos as seguintes anotacións:

(...) ficou exuberantemente demonstrado o carácter revolucionario dessas poesias, aliás, exertos de tetos daquele autor comunista, magistralmente encenados pelo español Ricardo Salvat Ferrer (...)

“No palco, em letras sugestivas, o nome de Bertolt Brecht. Os trinta e cinco figurantes moviam-se na cena em gestos ora arrogantes e agressivos, com punhos fechados, ora sensuais, despidos de dignidade, como que votados a uma escravidão fatalista.

O texto, apresentado pelos declamadores, versava a revolução industrial norteamericana, a crise dos anos 20, o desemprego, a miséria e a submissão a um capitalismo satânico e demolidor.

Tudo no entrecho era propenso a criar um clima emocional, dissolvente, apelando para os sentidos, que não para a inteligência ou razão (333/2 in PIDE Processo N° 38711).

Chama poderosamente a atención o xeito como o axente fala dun espectáculo que se dirixe “aos sentidos e non á intelixencia ou razón”, todo o contrario do que correspondería agardar

partindo das descrições e dos referentes dos que, en teoría, bebía o traballo de Salvat co CITAC. O propio director fala nun texto posterior sobre a xénese do espectáculo, aportando novos referentes para a estrutura de *Brecht + Brecht*.

(...) Viveca Lindfords (...) nos falou do espectáculo que había feito hacía pouco, dirixido por (...) Georg Tabori y (...) con Lotte Lenya. Nos mandó el libreto original que se titulaba *Brecht on Brecht*. Siguiendo este modelo hicimos un espectáculo compuesto por una primera parte en la que se incluían poemas de Brecht y Carl Sanburg. Añadimos fragmentos de la trilogía U.S.A. de John Dos Passos y textos de economistas americanos sobre el crack del 29. Esta propuesta constituía la primera parte del espectáculo. En la segunda parte escenificamos el texto de Brecht *La excepción y la regla*. El título del espectáculo fue *Brecht + Brecht*. La idea era hacer un Brecht actualizado: la primera parte, con las técnicas de alienación modernizadas y puestas al día y, en la segunda, con un todo absolutamente académico y didáctico, con un tipo de interpretación muy rabiosamente “distanciado” (Salvat, 1999b: 906).

A organización dicotómica do espectáculo, que se artella na diferenza das técnicas interpretativas, reforza a idea expresada polo censor diante da presentación de poemas de Brecht na Facultade de Letras, cando falaba dun espectáculo que apelaba aos sentidos e non á razón. Deste xeito, a especificidade do teatro épico quedaría destacada en comparación coa técnica utilizada polo grupo na primeira parte do espectáculo, enfocadas a nivel actoral de xeitos diametralmente opostos. Salientamos tamén o uso de textos sobre o crack do 29 e do americano John Dos Passos⁴⁴, que repetirá en CSE.

Destaca tamén na descrición do axente a contextualización temporal do espectáculo, no que se referencia a revolución industrial nos EUA, o crack da bolsa e a posterior situación de crise, entendendo que a crise á que se refire o policía é a dos anos 30 e non a dos *golden twenties*. Para alén destas indicacións, o informador pon de relevo o carácter subversivo e disolvente do espectáculo, así como a súa excelente calidade artística. Resalta de Brecht a súa connotación co comunismo, pois o dramaturgo alemán non era descoñecido para as autoridades portuguesas, sendo un dos autores marcados pola censura.

Parécenos moi interesante que Salvat admita que na base dos seus espectáculos están outros proxectos, xa que cremos que é sintomático de certa idea salvatiana de teatro, que lle permite incorporarse, como xa sinalamos, a un teatro de denuncia e moderno que está en constante comunicación cos seus predecesores. Até o de agora, e referíndonos só a *Brecht + Brecht*,

44 Para Piscator, referente de Ricard Salvat polo seu teatro épico e político, o escritor norteamericano representaba a aplicación do drama épico no campo da novela (Piscator, 2001: 101).

atopamos unha serie de nomes de grupos e proxectos aos que Salvat non ten reparo en vincularse, dando mostras dunha concepción mundial e evolutiva do seu teatro: Brecht, Piscator, Tabori, o Living Theatre, Bread and Puppet e La MaMa conforman, neste caso, a familia recoñecida de *Brecht + Brecht*, nunha concepción da tradición teatral que supera fronteiras, algo no que tamén incidirá o proxecto de CSE no referente á adscrición dos seus textos, como veremos en páxinas posteriores.

Porén esta superación da fronteira que sinalamos non é sempre positiva para Salvat. En paralelo coa súa visión da historia do teatro, que analizamos noutra parte desta tese, opina que encontramos dúas clases de internacionalismo, unha relacionada coa corrente obxectivista e outra coa subxectivista. Nun artigo posterior (Salvat, 1974a: 95-103), o director reflexiona en relación a un internacionalismo positivo, “ese teatro que se apoia en la supresión de fronteras culturales, pero que tiende a la valoración de lo diferencial y autóctono como base necesaria para conseguir un verdadero universalismo (...) sirviendo unas cosmovisiones y unas actitudes estéticas comprometidas con la circunstancia cultural en que apoia su trabajo” (*ib.* 103), fronte a outro de carácter esteticista e alienador, que máis do que “internacionalista” sería “cosmopolita” (*ib.* 96). A frase citada para ilustrar este primeiro internacionalismo teatral acaería á perfección como baliza moral do traballo de Salvat co CITAC.

Mais volvendo sobre a figura de Brecht, non podemos deixar de relacionar a mesma coa historia do teatro en Portugal, pois o dramaturgo alemán ostentou sempre unha posición delicada. Autor marcadamente comunista, indicado por un censor portugués como “socialmente inconveniente” (Abreu, 2013: 353), encontrou sempre dificultades para ser mostrado no territorio portugués, pese a que a súa posición central no teatro do século XX despertase o interese de intelectuais e artistas. Nas seguintes liñas trazaremos unha breve panorámica da relación entre Brecht e o teatro luso, na que *Brecht + Brecht* e Ricard Salvat ocupan un lugar de importancia, malia a reducida repercusión destes traballos.

3.1.3. Brecht no Portugal do Estado Novo.

Non atopamos moitas representacións de Brecht antes de 1969, principalmente fragmentos e escenas illadas, o que é sorprendente se temos en conta que as traducións ao portugués das súas pezas ou textos se inician a comezos da década de 1940 e que o seu é un nome bastante mencionado por parte das persoas interesadas no teatro. A aparición de Bertolt Brecht no campo cultural portugués dáse, curiosamente, da man de Júlio Dantas, autor dunha obra que poderíamos considerar antagónica á do alemán. Achega, polo demais, pouco interesante xa que nos dous artigos nos que menciona de modo superficial a Brecht, Dantas deixa patente que o seu coñecemento sobre a figura deste dramaturgo é só referencial e de

escasa profundidade (Gouveia Delille, 1991: 27-28). Por outra banda, en 1940, o semanario artístico *O Diabo* presenta unha tradución dun fragmento do texto *Cinco dificultades ao escribir a verdade*, que titula “A coragem de escrever a verdade” baixo a sinatura de Mario Fonseca de Azevedo. É aquí onde atopamos por primeira vez referencias á súa vertente política e á defensa da implicación do autor coa sociedade, idea que, por outra banda, ía en consonancia coa publicación opositora que publicaba o texto (*ib.* 28). Porén, a figura de Brecht non será abordada aínda con rigor, pois até finais da década de 1940 encontramos só abordaxes superficiais e unha tradución en prosa. Será Luiz Francisco Rebello, importante home de teatro moi interesado polo que se facía fóra das fronteiras do país, quen presente o primeiro achegamento á figura do alemán como renovador da arte teatral, nun artigo aparecido na revista *Vértice* en novembro de 1949 e titulado “Notícias de Bert Brecht”. Neste texto, que será o primeiro en portugués dedicado en exclusiva ao dramaturgo, Luiz Francisco Rebello fai un breve percorrido sobre a súa produción nos anos 20 e comezos dos 30 (*ib.* 30) para presentar despois a traxectoria do alemán como paradigma do camiño que tomaba o teatro moderno (*ib.* 31). Destaca Gouveia Delille, no seu estudo da presenza de Brecht no Portugal previo ao 25 de Abril, a importancia de Luiz Francisco Rebello como un axente empeñado na renovación do teatro portugués, naquel tempo ancorado en teses naturalistas, e exemplifica este interese coa súa participación na fundación en Lisboa do Teatro-Estúdio do Salitre, de carácter experimentalista moi ligado á cultura italiana. Probabelmente é por esta vía italiana da que proveñen as súas informacións sobre Brecht (*ib.* 31-32).

Durante a década dos 50 aparecen varias referencias ao traballo de Brecht na prensa portuguesa, manténdose sempre o silencio, ou a calculada indefinición, no referente ás coordenadas políticas do dramaturgo. Posteriormente, tal como indica Gouveia Delille (*ib.* 34), o inicio da publicación en Francia pola editorial L’Arche do *Théâtre Complet*, proxecto que comeza en 1955 e finaliza en 1962, facilita ao lector portugués interesado o acceso á obra de Brecht, o que trae consigo unha maior aceleración da recepción da mesma, como tamén o fará o éxito do Berlinier Ensemble e o seu *Mutter Courage* no Festival Internacional de Teatro de París de 1954. Un ano despois, en 1955, Luiz Francisco Rebello publica outro artigo na revista *Vértice* tratando de novo a figura de Brecht. Encontramos sintomático da aproximación permitida no Estado Novo a frase que Rebello dedica ao teatro máis empeñado socialmente: “(...) obras didácticas, declaradamente de tese (mais não de propaganda), nas quais, sem alienar nenhuma das suas excepcionais qualidades estilísticas, Brecht defende unha dada concepção da vida e do mundo” (*apud* Gouveia Delille, 1991: 35). Como podemos comprobar, na segunda metade dos anos 50 a figura de Brecht comeza a ser destacada pola súa calidade artística mais aínda sen poder referir, por causa do ambiente pechado da ditadura, uns alicerces políticos que son inseparábeis do seu teatro. Será de novo Rebello quen volva sobre Brecht no seu *Teatro Moderno* de 1957, peza central no estudo do teatro europeo e

norteamericano desde Portugal (*ib.* 36). Neste libro o autor presenta a tradución completa de *A exceção e a regra* así como dous textos teóricos do alemán nos que aborda o Teatro Épico: “Ensaio sobre a ópera” e “Por uma nova técnica dramática”. Non esconde Rebello no seu ensaio a admiración polo alemán, e será el quen fomente a iniciativa de acompañar a súa conferencia sobre *Os caminhos do teatro moderno*, pronunciada no Teatro da Trindade en Lisboa en 1959, co *Prólogo a Antígona*⁴⁵ representado polas actrices Eunice Muñoz e Lúcia Teles (*ib.* 37), na primeira representación documentada dun texto de Brecht en Portugal.

As aproximacións críticas e noticias sobre a figura deste importante home de teatro foron aumentando en cantidade conforme avanza a década dos sesenta⁴⁶. Destaca a comparación feita polo profesor António José Saraiva en “Gil Vicente e Bertolt Brecht. O papel da ficção na descuberta da realidade”, publicado na revista *Vértice* en setembro de 1960 (*ib.* 50-51) polo que representa de innovador dentro dunha revisión do teatro portugués na figura principal de Gil Vicente. É de resaltar tamén o traballo que Carlos Porto inicia no suplemento literario do *Diário de Lisboa* en decembro de 1968 e que titula “Inquérito Brecht”, onde procura a opinión de diferentes figuras do teatro portugués en relación ao dramaturgo alemán. As primeiras preguntas desta enquisa deixan ver que no ambiente teatral pairaría un certo fastío en relación ás teses brechtianas (*ib.* 54), o que non deixa de sorprenden se temos en conta que poucas das súas pezas foron presentadas en Portugal e que a influencia do teatro épico dentro das producións lusas, influencia peneirada polo acceso polo xeral indirecto á súa teoría teatral salvo os casos de asistencia á representacións na Inglaterra, Francia ou Alemaña, tampouco foi hexemónica⁴⁷. Porén, o máis interesante desta enquisa do *Diário de Lisboa* é que, nas tres respostas publicadas antes da súa prohibición (Luzia Maria Martins, Luís Sttau Monteiro e Mário Sérgio), existe unanimidade na idea de que son precisas representacións de obras de Brecht en Portugal mais que, por motivos políticos, estas non eran posíbeis (*ib.*). Á incomparecencia deste autor no teatro portugués sumaráselle a aparición de novas linguaxes teatrais vistas como máis modernas, por exemplo a do Living Theatre ou o teatro de Artaud, o que leva, en parte do campo teatral portugués, á idea da articulación das teorías do alemán coas novas propostas escénicas que é algo que, como vimos, propuxo Salvat nos seus proxectos co CITAC.

45 En tradución do propio Luiz Francisco Rebello, publicada catro anos antes na revista *Vértice* (XV, 139, abril de 1955, pp. 203-208; *apud* Gouveia Delille, 1991: 499).

46 O traballo coordinado por Gouveia Delille (1991), nos seus anexos, presenta unha listaxe de todas estas aproximacións, así como das traducións e os proxectos teatrais sobre Brecht (*ib.* 499-542).

47 Gouveia Delille (1991) destaca o traballo de Luzia Maria Martins no Teatro-Estúdio de Lisboa, Fernando Gusmão no Teatro Moderno de Lisboa e o Grupo Cénico da Facultade de Direito de Lisboa, João Guedes no Teatro Experimental do Porto e Luís Miguel Cintra no Grupo de Teatro da Facultade de Letras de Lisboa. No total, contando teatro profesional e universitario, unha decena de pezas, aproximadamente a metade delas posteriores á enquisa.

Até o de agora abordamos resumidamente a influencia de Brecht a nivel teórico e crítico. Pasaremos deseguido ao campo da práctica teatral, coas diferentes aproximación a textos brechtianos, que se inician co *Prólogo a Antígona* que acompañaba a conferencia de Rebello xa citada. Distinguimos, seguindo o criterio de Gouveia Delille (1991) entre teatro profesional e teatro amador/universitario.

Desde aproximadamente a metade da década dos cincuenta, coa popularización de Brecht entre o medio teatral, varias compañías inician o proxecto de levar a prestixiosa *Nai Coraxe* ás escenas portuguesas. A lonxeva compañía Rey Colaço-Robles Monteiro fai a tentativa en 1955, con permiso do propio Brecht, e despois en 1959 mais choca coa censura do Estado Novo, tal como acontece co proxecto do Teatro Experimental do Porto para a temporada 59/60 (*ib.* 39-40). Pouco tempo despois destas prohibicións, o grupo brasileiro Companhia Maria Della Costa presentou no Teatro Capitólio de Lisboa a que sería a primeira e única representación dunha peza completa de Brecht nun teatro público antes da revolución do 25 de abril⁴⁸, *A alma boa de Setsuan*. A avaliación da Comisión de Censura para este espectáculo actuou dun xeito moito máis laxo do que con os grupos portugueses⁴⁹, catalogando o texto dramático baixo a cualificación de aprobado con cortes para adultos, o que reducía a asistencia aos maiores de 17 anos (Abreu, 2013 : 351). Posteriormente, tras o ensaio previo (práctica que os grupos estaban obrigados a realizar, unha representación en exclusiva para os censores), o censor demandou que se retirasen os panos do fondo, onde se representaban estatísticas comparativas entre o prezo dos alimentos e dos salarios, e que non fose lido ningún texto no inicio do espectáculo (*ib.* 354). A compañía acatou as modificacións indicadas pola Censura, mais isto non salvou o seu traballo dun desenvolvemento polémico, xa que tras cinco representacións a peza foi prohibida polas autoridades para garantir a seguranza do grupo diante de grupos que rexeitaban esta “perturbação da ordem” e “ataque à saúde moral do povo” (*Diário da Manhã*, 22-03-1960 *apud* Carrington, 1991: 264).

Como a propia compañía puido comprobar desde a estrea, un grupo de espectadores afectos ao Estado Novo e presuntamente molestos pola presentación en Portugal da obra dun autor comunista, asistían á peza para dificultar o traballo dos artistas. Segundo a propia Maria Della Costa, o grupo tiña sido avisado con anterioridade por “os estudantes de Coímbra”, que asistiron á representación para mostrar apoio e acompañar á compañía:

Maria comentou que, já no início do espetáculo, arremessaram bombinhas e ovos ao palco. Parte do público gritava “fora os comunistas” e fora “Carlos Prestes”⁵⁰. Por sua

48 Lembremos que o *Prólogo à Antígona* foi un acompañamento teatral para unha conferencia.

49 Se ben, como indica Abreu (2013: 251-252), a decisión da Comisión foi dubitativa e non acadou a unanimidade dos cinco censores.

50 Luís Carlos Prestes (1898-1990) foi Secretario Xeral do Partido Comunista Brasileiro.

vez, os estudantes aplaudiram. Sorrindo, a actriz lembrou sobre o susto que apanhou na estreia: “Meu marido teve um chique e desmaiou”. (...) Ela começou a gritar perguntando se havia algum médico no público. Este episódio esfriou os ânimos exacerbados. Um tempo depois, Sandro deixou-a tranquila quando ele se levantou e piscou o olho para a mulher (...). Tudo não passou de uma estratégia inteligente para acalmar a gritaria (Abreu, 2013: 354-355).

Os disturbios foron tan notorios que a policía portuguesa tivo que defender á Companhia Maria Della Costa dos boureóns estadonovistas, interrompendo a representación e resolvendo a situación con expulsións e mesmo a prisión dalgún dos alborotadores (Carrington, 1991: 264). A peza, xa sen boicoteadores, terminou a altas horas da noite, baixo unha clamorosa ovación (*ib.*). Posteriormente, as manifestacións contra a compañía gañaron resonancia grazas á Mocidade Portuguesa e outros sectores de extrema-dereita, que sistematicamente tentaron impedir a representación, como refire o editorial asinado por Pedro Correia Marques:

(...) nas noites inmediatas à da estreia repetiram-se, entretanto, os incidentes, sendo cada vez em maior número os contramanifestantes, reforçados, agora, por jovens de organizações católicas. É verdade que a Polícia intervinha, é verdade que todas as noites efectuava prisões, é verdade que sempre acabava por “restabelecer a ordem” (*A Voz*, 21-03-60, *apud* Carrington, 1991: 264).

Vista a situación de estancamento na que a representación se encontraba, a embaixada brasileira recomendou a Maria Della Costa e o seu grupo que abandonasen Portugal. Non é arriscado deducir que foron as relacións entre ambos países as que permitiron que *A alma boa de Setsuan* fose presentada na escena portuguesa (Abreu, 2013: 357), cun Estado Novo luso que procuraba a toda costa evitar conflitos coa antiga colonia. Finalmente e tras os incidentes e a polémica, á compañía foille ofrecida a posibilidade de continuar o seu percorrido por Europa, viaxando ao Festival do Théâtre des Nations en París en troca de manter o silencio sobre o acontecido en Portugal. A compañía accede e parte cara Francia permitindo que moito do seu material quedase retido en territorio portugués. Unha vez rematada a participación no festival na capital gala, a Companhia Maria Della Costa retorna a Brasil desde Lisboa (*ib.* 356). Anos despois, en 1969 e tras a representación de *Brecht + Brecht* na Facultade de Letras, Salvat foi abordado por unha espectadora daquel *A alma boa de Setsuan* representado en Lisboa, recibindo eloxios o traballo do catalán e do grupo universitario:

Una de les profesores, dona molt llesta em va dir que ella havia vist a Lisboa la *Bona alma* i que era el dia que va entrar la PIDE. Em va dir que ella creia haver vist representar Brecht més que ara després d’haver vist el nostre spectacle s’adonava

que els brasilers ho havien fet a la manera antiga i tradicional. A mi em va agradar molt de sentir-li aquestes paraules (Diarios de Salvat, 24 de febreiro de 1969).

Coa experiencia da Companhia Maria Della Costa en Portugal ficou patente que Brecht nunca sería un autor de fácil representación a ollos da sociedade do Estado Novo, e o chamado teatro comercial nunca volve a tratar de levar a escena ningunha das súas pezas de modo explícito. En 1969 a compañía Rey-Colaço procurou a intercesión do propio Marcelo Caetano, aproveitando o período de apertura co que iniciou o seu mandato, para que *A vida de Galileo Galilei* puidese ser levada á escena, tal e como comprobamos pola correspondencia do grupo (Gouveia Delille, 1991: 40-41), mais probabelmente a proposta formal nunca chegou a ser feita por falta de resposta do xefe de goberno. De xeito clandestino, sen indicar o autor do fragmento, Henrique Santana introduce no seu espectáculo *Os elefantes não sentem as pulgas*, o poema “Maria Farrar”, adaptación da balada de Brecht “Da infanticida Maria Farrar”. Este espectáculo foi levado á escena no Teatro Monumental de Lisboa en decembro de 1969 (*ib.* 41), resultando este breve *cameo* de Brecht a última aparición de textos do autor alemán nos escenarios profesionais de Portugal até 1974.

Maior presenza tivo no teatro amator e universitario, menos sometido a presións censoras e máis proclive a proxectos destemidos. Nas seguintes liñas faremos unha breve aproximación a algúns dos espectáculos dos que se ten constancia. As primeiras noticias que encontramos veñen de Mozambique, pois en 1964 o Teatro de Amadores da Beira representou *A exceção e a regra* baixo a orientación de Cardoso dos Santos e coa colaboración musical de José Afonso⁵¹. Sobre a orixe deste espectáculo fala João Afonso dos Santos, irmán do Zeca Afonso:

Havia a tal associação (associação dos antigos estudantes de Coimbra) que resolveu promover as comemorações da Tomada da Bastilha como se estivéssemos em Coimbra. A direção mandou fazer uma réplica da fachada da Sé Velha em cartão ou madeira para montar na praça, onde se faria a sessão comemorativa. No programa incluíram-se fados e guitarradas. Cantaria eu e o meu irmão. Uma peça de Brecht, *A exceção e a Regra (...)*. O doutor da censura resolveu cortar o Brecht (...). Perante isto meu irmão, e depois eu, disse logo: “Se não há Brecht, eu não canto fados.” Isto a uns dias da festa. Ora sem fados não haveria espetáculo (...) de modo que teve que dar o dito por não dito e autorizar a representação da peça. Foi assim que Brecht

51 Artista que, en 1969 e xa como un referente cultural, se sitúa na órbita do CITAC. Porén, o traballo musical da etapa Salvat será desenvolvido por José Niza pese a que o nome de José Afonso sexa suxerido para a gravación do disco coa Sonoplay. As pezas de José Afonso para este espectáculo de Mozambique aparecerán editadas no seu álbum *Coro dos tribunais* (1974), curiosamente un dos catro traballos que, entre 1972 e 1976, produza José Niza.

apareceu pela primeira vez no império colonial. O Zeca musicou então as canções que vieram a integrar o álbum *Coro dos Tribunais* (in Lima, 2014).

No ano seguinte e tamén en Mozambique, o Teatro Académico Lourenço Marques, dirixido por Mário Barradas, tentou estrear *A boa alma de Sé-Chuão*, mais este proxecto fracasou por causa da censura. Retomou o grupo ao dramaturgo alemán e, en 1966, puido levar á escena *O que diz sim* e *O que diz não* (Gouveia Delille, 1991: 41)⁵².

No territorio continental a chegada de Brecht ao teatro amator foi posterior e fragmentada, pois no espectáculo *Autores Modernos*, que presentou en 1968 o Grupo Cénico da Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico de Lisboa baixo a dirección de Mário Sérgio, aparecía a escena número dez de *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, titulada “O espião”. O espectáculo foi presentado na cantina do Instituto, onde tamén sería presentado, no ano seguinte, a *Antígona* de Brecht. (*ib.*). Tamén nesa altura, Maria Helena Dá Mesquita presentou en Lisboa, con alumnos do Liceu Padre António Vieira, *A excepção e a regra* e, un ano despois, “O espião”. Mais no segundo proxecto só foi permitida a asistencia como público aos alumnos e despois da mesma a Maria Helena foille prohibido volver retomar a Brecht (*ib.* 41-42).

Na temporada 1968/69, como sabemos, o CITAC presenta o espectáculo *Brecht + Brecht* e finaliza o proxecto de *Castelao e a sua época*, ambos baixo a dirección de Ricard Salvat. Desta etapa nacerán outros proxectos teatrais que describiremos no capítulo 3.4 “Consecuencias artísticas e culturais”. O interese do CITAC sobre Brecht xa viña de vello, pois nos números 2 e 4 do seu *Boletim de Teatro*, aparecían, respectivamente, unha tradución dun artigo sobre o alemán e unha nota biográfica. (*ib.* 43). Fóra do territorio portugués, foi en París, cidade coñecida polo seu grande número de emigrantes lusos, onde actores e actrices non profesionais presentaron as pezas *As espingardas da Mãe Carrar*, *A excepção e a regra*, e *A Mãe*, sendo que a segunda peza foi dirixida polo antigo integrante do CITAC Hélder Costa (*ib.* 44).

Tras este reducido percorrido polas principais tentativas de levar a Brecht á escena portuguesa podemos comprobar como o Estado Novo, fose con António Salazar ou Marcelo Caetano no mando, procurou impedir na medida do posíbel a aparición de obras do dramaturgo comunista. Cando estas, por diferentes motivos, furaban o bloqueio, a política era minimizar as súas consecuencias. Mais, pese a eses esforzos por parte da censura ou dos sectores máis

52 Non serán estes as únicas achegas dos territorios africanos, pois pouco despois da falida tentativa do CITAC, José Niza, destinado en Angola, traslada o aprendido con Salvat para realizar unha nova montaxe de *A excepção e a regra*, como veremos en posteriores capítulos.

reaccionarios, a figura de Brecht vai gañando presenza e interese en Portugal desde finais dos anos 50, converténdose nunha referencia para os intelectuais portugueses, non sen certa dose de idealización. O dramaturgo alemán é en ocasións un referente de carácter central, porén descoñecido ou mitificado, fillo dunha interacción indirecta, incompleta e moitas veces tardía coa escena portuguesa. O traballo de Salvat, que actualizaba e adaptaba as teses brechtianas, revélase como unha das achegas máis interesantes en relación a Brecht no panorama teatral portugués dos anos sesenta.

3.2. O teatro de Ricard Salvat en 1969.

“El teatro era un escenario donde se podía reflexionar sobre el devenir histórico y en donde se podía ayudar a mejorar el mundo”

Ricard Salvat (Isasi Angulo, 1974: 469).

“Salvat havia de ser el pal de paller del teatre català d’una Catalunya que sortia del malson del franquisme”

(Rom, 2014: 15).

O labor de Ricard Salvat como creador escénico non pode ser desvencellado, como é lóxico, do seu traballo como historiador e ensaísta teatral. Como xa vimos no apartado anterior, Salvat desenvolveu ao longo da súa vida un amplo traballo de reflexión sobre o teatro dos séculos XIX e XX e que desembocou en variadas publicacións. Esta actividade analítica sobre o devir do teatro contemporáneo e a súa organización en correntes é fundamental para entendermos ao Salvat director, pois é destas teorías de onde nacen as bases éticas e estéticas do seu traballo artístico. O seu proceso reflexivo afecta non só ao facer teatral de Salvat senón tamén ao seu obxectivo como artista, outro dos vectores que consideramos interesantes á hora de abordar a súa carreira no mundo do teatro.

O coñecemento que Salvat tiña do teatro, non só desde unha perspectiva histórica, mais tamén das máis recentes propostas teatrais no seu tempo, fixo que o director fose moi consciente do contexto no cal se desenvolvería o seu traballo. En varias ocasións, Salvat lamenta o atraso e a pouca calidade do teatro en España, panorama que chega a denominar como “subdesenvolvido a nivel teatral” (Isasi Angulo, 1974: 470).

Outra das características que se destacan do traballo artístico de Salvat é que o director ten plena consciencia do seu percorrido teatral, enfocado a un esixente obxectivo. Como ben sinala o prólogo do primeiro volume dos seus *Diaris*:

(...) el seu objectiu principal és convertir-se en un dels directores d’escena més importants del moment. Ni més, ni menys. De manera conscient, meditada, Salvat es planteja lúcidamente els reptes i els entrebancs que ha de superar per arribar-hi, n’analitza els pros i els contres, els encerts i els fracassos, amb un alt grau d’exigència i professionalitat (Foguet e Molins, 2015: 9).

A análise dos textos de Salvat (foran estes pensados para dirixirse directamente ao público, como os seus artigos e libros, ou ben, como no caso dos seus diarios, textos que semellan ter sido pensados para unha publicación posterior) revela un pensador e un creador ambicioso, que observaba o panorama europeo sen complexos nin inferioridades mentres iniciaba e percorría un vieiro de construción persoal, estética e social (*ib.*). Salvat, consciente da pobreza do panorama teatral español e da pouca bagaxe do teatro catalán, arelaba converterse nun director de referencia, unha figura destacada da súa época, cun proxecto que non se reducía ao marco ibérico e que co que pretendía poñer en contacto o teatro catalán co resto dos teatros de vangarda do momento. Facer parte dos creadores do *Welttheater*, concepto que podemos relacionar coas propostas teatrais máis interesantes do momento (Salvat, 1974a: 9-17). Mais para acadar o seu obxectivo, esa posición central dentro do campo teatral global, Salvat era consciente de que precisaba crear unha linguaxe escénica de seu, como o propio director indica na súa entrevista no *Boletim de Teatro 5* do CITAC:

A essa procura de uma linguagem teatral própria respondem os meus espectáculos: *Ronda de mort a sinera* (sic) sobre textos de Espriu; *Vinte cinco anos de poesia espanhola* (sic) segundo a antologia feita por Jose Maria Castellet e *Adria Gual e su época* (sic) escrito por mim (CITAC, 1969a: 49).

A evolución do labor teatral de Salvat é a procura desa linguaxe persoal, busca que non podemos desligar do seu traballo ensaístico nin tampouco do contexto social na Cataluña do franquismo. Para entendermos o seu traballo en Coímbra, abordaremos esa procura salvatiana dunha linguaxe escénica propia e concreta, procurando as características principais do seu facer teatral e as súas bases éticas, estéticas e técnicas.

Sendo Salvat, como xa se indicou en repetidas ocasións, un creador que mantivo un intenso labor de investigación, non é estraño que a análise do seu teatro relacione este coa súa obra ensaística. Atendendo aos textos teóricos do catalán, atopamos as principais ideas que guían a súa angueira como director. Destacan entre elas a complexa definición da instancia autorial no teatro e a concepción deste como fenómeno espectacular, a función social da arte e a súa adscrición na corrente obxectivista, coa conseguinte oposición á evasión subxectiva e ao denominado teatro burgués.

A primeira cuestión, por básica, que cómpre sinalar para enfrontar o traballo de Salvat é a consciencia da total autoría e responsabilidade do director de escena en relación ao espectáculo teatral. O propio director deixa constancia disto, por exemplo, no prólogo a *Ronda de muerte en Sinera* titulado, non por casualidade, “De qué maneira convertí en espectáculo unos textos de Salvador Espriu”:

Es lo más usual considerar al director escénico como un hábil virtuoso que convierte en visible una obra que, en potencia, ya existía en un texto. En este caso, el director no es más que un buen traductor, tanto mejor cuanto más “visibilidad” consigue, a través de la buena calidad de su trabajo, la obra, ya previamente acabada y pulida, del dramaturgo. (...) Esta concepción supone que la obra teatral es un todo autónomo en su mismo texto y que se trata de un género literario para el cual la puesta en escena no tiene otro fin que darle “visibilidad” (Salvat, 1974b: 12).

Fronte a esta visión do teatro como simple traslado dun texto escrito á escena, que Salvat denomina como “literaria”, o autor opón a súa visión, amplamente secundada ao longo da historia do teatro e á que chama “espectacular”:

En mi opinión, es un hecho evidente que el teatro propiamente dicho es espectáculo y se sirve del elemento literario sólo como base y no como único componente. (...) el director teatral tiene en sus manos la posibilidad de convertir en espectáculo no sólo los textos especialmente escritos para el teatro – en el sentido de obra literaria para el escenario – sino incluso aquellos géneros que, en una actitud que creemos equivocada, se martienen al margen de la escena: la poesía y la narración (*ib.* 13 e 15-16).

Para Salvat, a un teatro excesivamente centrado na palabra, que noutras partes deste estudo temos denominado como *logocéntrico*⁵³, hai que opoñer un teatro visual, onde a escena non estea subordinada á tinta do papel impreso, sendo simple apoio do escrito polo autor dramático, “La imagen siempre se apoyaba en la palabra. El teatro de estos últimos años nos ha enseñado que la imagen escénica es tan importante o más que la palabra (...)” (Salvat, 1973). Porén, Salvat cóidase moito de desbotar o texto literario ou exiliarlo do teatro, xa que, a pesar de afastalo do centro do espectáculo, segue a considerar que é un elemento de valor dentro do conxunto teatral:

53 O artigo xa citado de García Barrientos (1991) mostra unha acertada e lúcida descrición destas correntes.

Me parece evidente que la calidad del espectáculo no debe prescindir de la del texto literario que se utilice, sino todo lo contrario: su plenitud y validez dependerá, entre otras cosas, de la calidad literaria del texto utilizado. Entre las muchas aportaciones de Brecht, no es quizá la menos importante el habernos hecho comprender que la eficacia de un espectáculo iba unida a la calidad del texto utilizado, no para reproducirlo, sino para manejarlo como un instrumento con el que se crea una nueva realidad. (...) No se trata de una actitud antiliteraria, sino de un retorno a la fuerza comunicativa del lenguaje, liberándolo del prestigio de la letra impresa (Salvat, 1974b: 13-14 e 15).

Salvat confronta esta estrutura teatral, a do director como eixo central, con outras nas que son diferentes axentes do proceso artístico sobre quen recae a importancia. Partindo da idea de “nómina teatral” (Salvat, 1983), o conxunto das persoas que compoñen un determinado espectáculo, Salvat vai organizando varios esquemas de importancia segundo o tipo de teatro que estea presentando. Así teremos un “Teatro de Autor”, un “Teatro de Actor” (que estaría exemplificado polo *star-system*) ou o xa descrito “Teatro de Director” ([Salvat], 1971c: 715-716). Salvat tamén indica outro sistema, unha colaboración estreita entre un escritor (autor) e un director, que chamada de “binomio” (“duumbirato”, en palabras de Meyerhold) e exemplifica co traballo de Jovet e Giraudoux, Jovet e Romais ou Pitoeff e Lenormand (Salvat, 1966: 69) e que no Curso de Teatro impartido en Coímbra aparecía relacionado cos fracasos comerciais de Copeau ([Salvat], 1971c: 716-717)⁵⁴.

É interesante ver a Salvat nun equilibrio entre o gusto polos textos de calidade e o desexo de liberación do director teatral do xugo do logocentrismo. Salvat é consciente que o teatro é un espectáculo que supera amplamente o xénero literario, “[a]nalitzar el teatre com a simple gènere literari és, repetim, una anàlisi fragmentària i desorientadora” (Salvat, 1966: 259), e que está conformado por diversos elementos, entre os que se atopa o texto dramático. Así, noutras ocasións, Salvat mostrará a súa predilección por unha superación do texto que incluso pode facer que a compoñente literaria desapareza do proceso. O director pode, daquela, ou ben traballar sobre un texto escrito para elaborar un segundo texto, o espectacular, ou chegar a ese texto final que é o mostrado sobre as táboas sen ter ningunha base literaria previa. Semella claro que Salvat é consciente na afirmación da autonomía do director en relación ao autor do texto dramático, colaboren estes dous nun “binomio” ou non. Esta independencia pode vir dada, polo tanto, pola ausencia de texto literario: “Los espectáculos de la Escuela d’Art Dramàtica Adrià Gual tuvieron por norma la creación de realidades escénicas prescindiendo de los textos teatrales establecidos por la tradición, etc. Si ser artesano implica la creación total de un espectáculo, sin apoyarse en un texto teatral al uso, ¡vivan nuestros artesanos!” (Isasi Angulo, 1974: 466); pola reversión dun texto dramático establecido ou

54 Non é difícil ver na anterior colaboración Salvat/Espriu unha tentativa de “binomio”.

ben pola utilización de textos que non fosen pensados, inicialmente, para seren levados á escena, como é o caso de CSE. O propio Salvat declara que o director ten potestade para realizar co texto dramático o que encontre axeitado para “decir algo máis de lo que el texto escrito decía” (*ib.* 465-466).

Salvat, en resumo, enfoca o fenómeno teatral desde a súa vertente espectacular e dando por superada a mera aproximación literaria, nunha corrente que o emparellaría dentro da historia do teatro, por exemplo, coa Commedia dell’Arte, os misterios medievais ou autores como Appia, Meyerhold ou Erwin Piscator (Salvat, 1974b: 13). Tamén traballa asumindo por completo a responsabilidade e a autoría do resultado e situando ao director de escena no centro do proceso creativo.

Efectivamente, aínda que CSE sexa presentado como unha tentativa de “traballo autenticamente colectivo” (CITAC, 1969a: 50), observamos como nas diferentes comunicacións oficiais do grupo (por exemplo cos servizos de Censura) sempre aparece referido como un “espectáculo de Ricard Salvat”. Por outra banda, a propia composición de CSE presenta un afastamento da obra dramática común, pois está formada por múltiples textos autónomos⁵⁵ sendo poucos destes os que tiñan en orixe unha finalidade espectacular. Podemos relacionar esta composición especial que existe en CSE e que pretende “sacar”, en palabras de Salvat, un espectáculo teatral de textos non teatrais, cunha característica do Teatro Épico de Brecht: a contestación duna liña argumental tradicional que pode desembocar na alienación de quen asiste, absorto polo decorrer da historia e a identificación coa personaxe. Ese risco, como veremos máis adiante, non está presente no texto dramático de CSE. Tamén atopamos no proxecto co CITAC mostras da concepción do teatro como un espectáculo integrado por diferentes elementos igualmente importantes, como demostra o traballo plástico de Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo, louvado por Salvat nun artigo titulado “De cómo dos pintores gallegos me ayudaron a encontrar un camino” (1973); as composicións de José Niza, realizadas ao tempo e en colaboración cos ensaios do grupo (Iglesias Mira, 2011: 63-64) ou as coreografías traballadas con Marina Noreg⁵⁶ (*ib.* 60-61). En relación á importancia que tiña o aspecto musical para Salvat, cómpre lembrar que do espectáculo *Ronda de Mort a Sinera* nacería un disco (García Ferrer e Rom, 1998: 45) e que, tras a expulsión de Salvat de Portugal, tamén se iniciaran dous proxectos coa discográfica Sonoplay, un correspondente a *Brecht + Brecht* e outro a CSE, que non chegarían a ver a luz por medo á censura (Iglesias Mira, 2011: 66-72). Hai polo tanto, no traballo de

55 O tratamento do texto dramático de CSE será realizado con maior profundidade no apartado 3.5. “Achegamento ao texto dramático de *Castelao e a súa época* e criterios de edición”.

56 Marina Lie de Goubonina (San Petersburgo 1902-Barcelona 1976) foi unha coreógrafa que, baixo o nome de Marina Noreg ou Marina Lee, traballou na Escandinavia e Barcelona. Suposta espía para Alemaña na II Guerra Mundial, fixa a súa residencia nos anos 40 en Barcelona, colaborando coa Adrià Gual (Salvat, 1985: 26). A colaboración con Salvat tamén se estende ao seu traballo en Coímbra. O fondo de Marina Lie pode ser consultado no Arxiu Nacional de Catalunya.

Salvat co CITAC, unha vontade expresa de teatro como espectáculo, vontade que o director xa tiña declarado para anteriores proxectos como *Ronda de mort a Sinera*:

(...) el teatro no es sólo un género literario, sino también un fenómeno público, un espectáculo, con unas leyes estéticas claras e independientes de las del género literario propiamente dicho. El espectáculo es un complejo estético-social proyectado en el tiempo y en el espacio, que recoge, no sólo elementos literarios, sino también musicales, plásticos e incluso arquitectónicos (Salvat, 1974b: 12-13).

Xa temos indicado, dentro desta aproximación á linguaxe salvatiana, como o director se sitúa no centro do proceso e como ese teatro é, ante todo, un espectáculo sostido por diversos alicerces, entre as que o texto literario se atopa inter pares. Pasemos agora a abordar a finalidade do teatro para Ricard Salvat, quen é consciente de que o traballo artístico está composto por vertentes éticas e estéticas, intimamente relacionadas: “Todo acto de creación es una elección. Toda ética es una estética y una política y cualquier montaje implica un compromiso” (*ib.* 55).

No prólogo a unha antoloxía dos seus artigos, *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar* (Salvat, 1999a), trázanse algunhas das liñas éticas que sustentan o percorrido teatral, e vital, de Ricard Salvat. Nese clarificador texto, Ferrán J. Corbellá define a traxectoria do director co delicioso título de *humanismo dramaturxico*. Para Salvat, nunha concepción progresista, a cultura era un elemento mediante o cal as comunidades poderían mellorar, un servizo de auténtica utilidade social.

(...) la trajectòria de Salvat ha estat eminentment culturalista, sempre orientada sota l’impuls de la gran tradició progressista i voltaireana del Segle de les Llums: la cultura, en aquest cas la cultura teatral, l’humanisme dramaturgic, com a condició de possibilitat d’un millorament de la societat (Corbellá, 1999: 10).

O propio director, nos seus textos ensaísticos, sitúa en Alemaña o berce desta corrente: “(...) o teatro é, dentro da sociedade alemã, um elemento essencial e constitutivo e um factor pedagógico importantíssimo. Lessing, Goethe e Schiller foram os primeiros a verem o teatro como uma potência educadora e orientadora dos destinos do homem (...)” (Salvat, 1969a: 9)⁵⁷. Esta función educadora está intimamente relacionada, claro, coa perspectiva esquerdista de Salvat. O director é consciente de que o teatro é unha arte baseada, dado o seu carácter performativo, no “aquí e agora”, nun cruzamento espazo-temporal (Salvat, 1997: 53). E sabe que para que a función pedagóxica do seu teatro sexa efectiva precisa que o seu traballo

57 O artigo orixinal foi publicado en *Primer Acto* 62, 1964.

este tamén cimentado no “aquí e agora”, con plena consciencia do seu momento histórico e contexto social. É por iso que Salvat, durante os seus ensaios e historias do teatro, mostra o seu rexeitamento ao que chama “teatro da evasión”, o cal é acusado en variadas ocasións de reaccionario por parte do director (Salvat 1966, 1966b). Como veremos máis adiante, na proposta artística de Salvat é tan importante definir o que esta afirma como contra que se sitúa en oposición. A función pedagóxica, que é política, ten que estar inserida na realidade e ser plenamente consciente da súa situación:

(...)el teatre que cal fer en el nostre temps ha de ser un teatre arrelat a la nostra circumstància, plenament historicitzat, i per tant, en la mesura en què ens hem de fer conscients de la nostra problemàtica i les formes adequades per a abordar-la, ens és necessari de conèixer el contingut de l’herència rebuda, i des de quin moment i com aquesta herència actua sobre nosaltres (Salvat, 1966b: 327).

Este interese na función pedagóxica do teatro relaciónao, como o propio director indica no *Boletim de Teatro* do CITAC (Salvat, 1969a: 9), cun dos seus referentes principais no Teatro Épico, Erwin Piscator:

Con esto apareció un nuevo momento de la representación: el pedagógico. El teatro ya no debía producir en el espectador un efecto meramente sentimental ni espectacular con su rapidez de reacción emotiva...; ahora se dirigía conscientemente a su razón. No debía proporcionar solamente arrobamiento, entusiasmo, desgarramiento, sino también explicaciones, instrucción y enseñanzas (Piscator 2001: 80).

(...) el teatro era una realidad muy diferente de la que yo había tenido ocasión de ver en España. Podía cumplir una alta función educativa y servir para hacer entrar al espectador en la Historia. En otras palabras, el teatro era un escenario donde se podía reflexionar sobre el devenir histórico y en donde se podía ayudar a mejorar el mundo. Eso, fundamentalmente, me lo hizo ver Piscator (Isasi Angulo, 1974: 469).

No caso concreto da situación política peninsular a finais da década de 1970, o *Boletim de Teatro*, na súa entrevista a Salvat, inclúe un fragmento no que podemos observar como o director reflexiona sobre a utilidade do teatro naquel momento e lugar:

- Como situa o teatro na problemática da sociedade contemporânea, ou melhor, na perspectiva de uma civilização que tende a transformar-se?
- (...) acredito que, no futuro, só deve haver teatro para uma classe; o teatro será uma tribuna, um podium, onde se fará a desmontagem anatómica da historia.

Neste apaixonante momento de crise aguda que o mundo atravesa, o teatro pode ajudar a provocar essa crise, agudizá-la e deve, logo em seguida, propor caminhos de ordenação e orienração (sic) (CITAC, 1969a: 49).

Vemos como, neste fragmento, o teatro aparece definido como un axente transformador político que, mediante a educación e a pedagogía do público, se ergue como un elemento de crítica ao devir da historia e, ao tempo, de ampliación do campo do posíbel. O teatro é, como afirmaba o GAC en relación á cantiga, unha arma⁵⁸.

Dentro deste empeño pedagóxico e culturizador, hai en Ricard Salvat un elemento (na súa vertente de director máis tamén na de programador) que toma grande importancia: o repertorio, entendido como o conxunto de pezas, non necesariamente clásicos canónicos, que cómpre que sexan mostradas a un público. O contacto con estes espectáculos culturiza e forma a quen asiste (Corbellá, 1999: 10). Unha das características de CSE, e que podemos relacionar cunha tentativa de educar ao público, é a orixinal conxunción de autores pertencentes a diferentes campos culturais, entre os que destacan o catalán, o portugués, o español e o galego. Isto revélase como unha asunción consciente dun campo cultural ibérico e supra-nacional. Reflexionando sobre a figura de Castelao, Salvat indicaba que era, na súa opinión, un autor fundamental para entender o que se podería denominar como “auténtico teatro español” ou mesmo “ibérico”:

(...) obra necessària i imprescindible en el repertori d’un veritable teatre nacional espanyol, o bé, encara més, ibèric. Crec que al repertori d’un veritable teatre nacional espanyol no pot faltar-hi l’obra de Castelao, com tampoc no hi pot faltar, posem per cas, *Primera història d’Esther*. Si algun dia algú es planteja la veritable funcionalitat d’un teatre nacional, crec que haurà de partir de les aportacions de les diverses dramàtiques nacionals, i no del criteri centralista i discriminador del qual es parteix de massa anys ençà (Salvat, 1971a: 74-75).

Hai na concepción teatral e cultural de Salvat unha recusa do centralismo e unha arela integradora moi relacionada coa problemática da configuración política de España e moi en sintonía co ambiente cultural catalán dos anos sesenta e setenta, como veremos máis adiante. Esta idea dun auténtico teatro español ou mesmo ibérico é parte fundamental da concepción e da compoñente ética que atopamos en CSE, como veremos posteriormente.

58 O Grupo de Acção Cultural, fundado en Maio de 1974, foi un conxunto de cantores portugueses (entre os seus fundadores se encontran Fausto, José Mario Branco, Tino Flores e Afonso Dias) formado para crear cancións de marcado carácter político. O tema “A cantiga é uma arma” dará título ao seu primeiro álbum e nela se recolle unha reflexión sobre a relación entre arte (cantiga, na denominación do grupo) e loita de clases.

O teatro de Salvat conxuga diferentes características entre as que temos destacado a concepción espectacular e a función pedagóxica e política. Nos seus textos, Salvat diferencia claramente as limitacións destas características, como antídoto que evite a confusión de que a forma puidese facer sobordar o contido:

El elemento espectáculo no se autojustifica, ya que no se trata de maravillar, sorprender o ganar al espectador por el camino visual —eso es tarea del cine—, sino de comunicarle reflexivamente unas ideas, un contenido y una visión del mundo, de tal manera que se vea obligado a tomar una actitud crítica ante el espectáculo. Comunicación que solo se puede realizar a través de la presencia humana expresiva: vibración de la palabra en el espacio y en el tiempo (Salvat, 1974b: 15).

Salvat era consciente de que as finalidades ética, política e pedagóxica do seu teatro non poderían ser nunca abandonadas en beneficio da forma, pois o resultado sería van e insubstancial e polo tanto nocivo. En varias ocasións o director sintetiza este teatro negativo na chamada *pièce bien faite* (peza ben feita), teatro creado pola burguesía e que destaca polo seu carácter taxidérmico. “La *pièce bien faite* es la fórmula más inmovilista de toda la historia del teatro. Se adecúa de manera tan perfecta a las exigencias de la burguesía que ella misma repite como fórmula el inmovilismo esencial de la clase (...)” (Salvat, 1981: 27). Un formato ben definido e consciente das teclas, trilladas e gastas porén eficaces, que debe pulsar para acadar o seu obxectivo:

(...) unos industriales del entretenimiento. Crean unas leyes para la consecución de una obra de teatro divertida. Las cosas más importantes serán, pues, los golpes de efecto, la trama complicada y el desenlace feliz y ‘moral’ (...) Todo este andamiaje teatral no sería posible si el autor no hubiera hecho un tácito convenio con el público. La sorpresa de los golpes de efecto no es tal sorpresa. El desenlace no es nunca misterioso, porque, de hecho, no puede decepcionar jamás. El público oye las réplicas que espera, las escenas ofrecen las ‘sorpresas’ que el público reclama. Si el público no fuera al teatro dispuesto a conformarse con este mínimo abanico de posibilidades, no le sería posible aguantar ni una sola de estas obras. Pero el público va a buscar precisamente eso, una especie de juego de sociedad cuyo desarrollo y desenlace ya conoce (Salvat, 1981: 23-24).

Como se comproba, os ataques de Salvat ao teatro burgués non teñen piedade. Tamén é interesante a apreciación do director, indicativa da súa visión esquerdista da sociedade, ao analizar os motivos que levan á burguesía a sentir esta predilección por unha arte teatral de carácter evasivo e concibida coma un simple divertimento:

Es preciso decir que la burguesía subía al poder con mala conciencia. Con una mala conciencia que, costara lo que costase, quería ahogar. Y que, cuando esta burguesía iba al teatro, no quería que le presentasen ningún tipo de problemáticas que le pudiera inquietar (...) La burguesía de 1830 quiere que la diviertan al precio que sea, pero, eso sí, que le proporcionen fundamentos para su propia moral. Es paradójico que nunca se haya hablado tanto, en el teatro, de moral. Quizá porque jamás había habido un teatro tan absolutamente amoral (*ib.* 23).

Introduce así Salvat a oposición subxectivismo/obxectivismo, iniciada coa dupla romanticismo/realismo, sendo o primeiro elemento dos pares o predilecto da burguesía. Este tipo de teatro é designado como evasivo, pois foxe da representación da realidade impedindo dese xeito a crítica á mesma (Salvat, 1966: 105) tal e como fará despois o teatro do absurdo, tamén atacado por Salvat (1966b: 332) “Pel camí de l’evasió, de la interioritat, de l’abstracció pura, només podem trobar l’anihilació”.

Este teatro burgués, mero pasatempo ocioso, é elevado pola nova clase dominante e chega a conformar segundo Salvat o centro do teatro comercial durante os séculos XIX e XX. Contra este centro, tan estático, van xurdindo diferentes correntes artísticas que son as que, en verdade, fan avanzar o teatro (*ib.* 190). Entre esas correntes artísticas, abordadas nos dous volumes dedicados á historia do teatro (Salvat, 1966 e 1966b), destaca o Teatro Épico, do que Salvat toma a base para a súa linguaxe persoal. Definiríamos este tipo de teatro como aquel que se opón a unha concepción dramaturxia clásica, baseada na progresión linear da acción, no conflito, na identificación e na catarse aristotélica. O Teatro Épico, que apela á razón e non ás emocións, utiliza o escenario para “explicar” e non para “mostrar”, tentando por todos os medios que o público non se vexa arrebatado polo decorrer da historia, provocando para iso constantes interrupcións e incentivando os momentos reflexivos.

Afirma Salvat que o Teatro Épico é a forma propia do teatro alemán, froito dunha tradición nacional xermana da que Brecht sería o último e máis brillante elo, dotando a esta de coherencia e rigor (Salvat, 1966b: 79-80). Desta corrente, da que aparecen indicios nos misterios medievais como destaca Patrice Pavis (1988: 162) e que é teorizada e aplicada sistematicamente grazas a Piscator e posteriormente Brecht, herda Salvat unha oposición consciente ao teatro burgués e unha función claramente pedagóxica e política, centrada nas clases traballadoras. Unha concepción de teatro consciente de que a compoñente ética e a estética son inseparábeis:

La fe de Brecht reposa únicament en la confianza en l’home, no pas en tant que essència humana, sinó en tant que realitat histórica en moviment. De fet tota la seva obra i la seva projecció en tant que home de teatre anavem dirigidés a comunicar als

altres homes aquesta fe. Aquesta fe de Brecht é o fundamento de la súa ética, aló que fa que diante do espectador refusa toda posibilidade de estupidizalo. (...) Aquesta ética, en manifestarse, dá lugar a la súa estética (Salvat, 1966b: 144).

Salvat parte do Teatro Épico para crear a súa linguaxe artística, mais sendo consciente de que esta non debe permanecer estática ou encallada en dogmatismos, pois correría o risco de ficar varada e inútil: “No creo que sea un contrasentido seguir sendo brechtiano a los dieciseis años de la muerte del maestro, siempre que uno no se detenga en el momento de su defunción (...) Creo que hai que ir evolucionando, como Brecht lo hubiera hecho de haber vivido aún” (Isasi Angulo, 1974: 473). Pódense atopar moitas liñas en común entre as propostas de Piscator e Brecht e o traballo de Salvat, comezando pola feroz oposición ao teatro burgués, que xa temos comentado, ou o aprecio polo traballo colectivo, partindo da consideración de que o mostrado na escena nace do traballo colaborador de todos os participantes. O xogo escénico individual de cada actor acádase grazas ao traballo conxunto cos outros actores máis do que con esforzos solitarios, como nos indica o propio Salvat (1966b: 138). Este sentido comunal tamén aparece nas reflexións de Piscator, que consideraba a colectividade esencial para o teatro “Ninguna otra forma artística, excepto la arquitectura y la música de orquesta, se basa en la existencia de una comunidad igualitaria tan esencialmente como el teatro.” (Piscator, 2001: 210). Na entrevista no *Boletim de Teatro*, cando é preguntado sobre o traballo que pensa realizar en Coímbra, Salvat fala de CSE nos seguintes termos: “Estou a escribir este espectáculo com a colaboración de todos os elementos do CITAC, numa tentativa de teatro total e de trabalho autênticamente colectivo” (CITAC, 1969a: 50). As reservas que, chegado un determinado punto, provocou a idea do espectáculo en parte do grupo e que estivo a piques de fanar o proxecto son proba do carácter colectivo do traballo (Iglesias Mira, 2011: 57-58). A visión de Salvat (CITAC, 1969a: 49) dun teatro para unha única clase vén na liña da idea piscatoriana da unión do proletariado con diferentes artes, da cal tería resultado o Naturalismo na literatura e, no teatro, o seu traballo no *Volksbühne* de Berlín (Piscator, 2001: 64).

En relación aos estamentos sociais, Piscator afirmaba que os papeis estaban intimamente relacionados con estes, sendo que todo actor ou actriz tiña que sentirse representante dunha clase concreta (2000: 228-229). No final do prólogo de *Ronda de muerte en Sinera*, Salvat afirma: “Quedaban abiertamente definidos en el transcurso del espectáculo dos planos comunicables y opuestos: dos planos que eran plasmación visual de las fronteras de clase. Unos planos que la infancia y la muerte unían sólo por azar” (Salvat, 1974b: 23). Non temos modo de saber como resultou a preparación de CSE⁵⁹, mais conversas con Eugénia

59 Tal angueira implicaría un proceso de localización e entrevista ás persoas que participaron no proxecto, seguido dun tratamento distanciada e crítico das diferentes memorias presentadas, obxectivos que fican lonxe,

Vásques⁶⁰ sobre aquel traballo apuntaban cara unha separación dos actores en dous grupos sociais diferentes, segundo lle relataron integrantes no proxecto. O propio deseño de Seoane para o cartel do espectáculo (que contrapón a imaxe dunha nena tapada con mantas cun festín da alta sociedade, ver anexo 7.2) e certas fotografías dos ensaios (ver anexo 7.4), así como algúns textos do espectáculo (por exemplo o texto 2, seguindo a edición neste traballo presentada) semellan confirmar que, canto menos, nalgúns secuencias de CSE opera esa distinción como marca estética, técnica e ética.

Anteriormente xa temos indicado a importancia que os diferentes elementos escénicos tiñan para Salvat, quen sabía que a escenografía, as coreografías ou a música posuían o mesmo valor que o texto dramático. Atopamos as mesmas ideas en Brecht: “La actuación, la música, los elementos visuales del escenario, en breve, todo lo que la audiencia percibía, tenía que contribuir a contar la historia y a hacerla lúcida, convincente, entretenida y ‘elegante’ (...)” (Weber, 1998: 223). En CSE encontramos tamén un abundante uso das cancións, un dos recursos máis queridos e empregados polo teatro de Brecht (Rosenfeld, 1985: 161). O propio Piscator tamén considera como elementos iguais o traballo de actores, a construción, o texto ou a música (Piscator, 2001: 132). En relación á escenografía, a colaboración con artistas plásticos, o afastamento de escenarios realistas e a utilización da luz como un medio creador de espazos escénicos ten sido referida como outra característica que achega o teatro de Salvat ao de Piscator (García Ferrer e Rom, 1998: 92).

No relativo á estruturación do espectáculo, o teatro épico está caracterizado por ir alén da dramaturxia clásica e do seu desenvolvemento linear e progresivo da acción. Salvat afirma estar en sintonía con esta idea na súa entrevista para o CITAC: “Procuró conseguir una linguagem teatral que não precise da história contada, do argumento, um teatro em que se elimine a servidão ao argumento, no qual se conteste ou se ponha em questão a necessidade do argumento.” (CITAC, 1969a: 48-49). Xa anteriormente, coa montaxe de *Ronda de mort a Sinera*, Salvat anunciaba que, partindo da base do teatro de Brecht, formaba parte do grupo dos seus renovadores, desbordando os cánones do realismo épico para adaptar esta técnica á posta en escena do complexo universo espriano (Salvat, 1974b: 17). Na procura desa representación do mundo de Espriu, Salvat indica que “(...) los actores trabajaron, con una absoluta entrega, en el montaje, sin saber nunca, a ciencia cierta, qué parte del espectáculo estaban construyendo en aquel momento. Nuestro trabajo se me apareció entonces como semejante a los procedimientos de la creación cinematográfica, montaje a posteriori de unas tomas realizadas sin orden cronológico narrativo” (*ib.* 19-20). Outra técnica de representación

actualmente, das miñas posibilidades.

60 A doutora Eugénia Vásques, docente e coordina a Escola Superior de Teatro e Cinema en Lisboa, foi a presidenta do xurado que avaliou o meu traballo de mestrado.

destacada por Salvat para o traballo sobre Espriu é o *gestus* brechtiano, que o autor localiza xa en Lessing e que define como un conxunto de ademáns que non son complemento expreso da palabra mais que aportan algo á personaxe que a verbalización non pode expresar (Salvat, 1981: 74-ss). A consecución do atinado *gestus* da personaxe sería un dos principais obxectivos do traballo dos actores e Weber relaciónao coa posición social e a historia da personaxe (Weber, 1998: 223). De novo atopamos que os condicionamentos de clase son importantes á hora de traballar a creación das personaxes. Esta técnica brechtiana de interpretación non era allea a Salvat, pois os alumnos da EADAG, no seu segundo e terceiro ano, traballaban sobre Brecht, tras ter pasado a base de Stanislavsky do primeiro ano⁶¹. Salvat é moi explícito a respecto diso: “Brecht era el nostre nord” (García Ferrer e Rom, 1998: 37).

Porén, pese a ter moi claro que Brecht é a pedra sobre a que edificará o seu teatro xunto coa influencia de Piscator, Salvat sabe que ese Teatro Épico non pode ser un calco das teses do alemán as cales, por outra banda, non consideraba ríxidas e estáticas (Isasi Angulo, 1974: 473). Gran admirador deste tipo de teatro, é consciente que non debe ser copiado como un esquema inflexíbel que se aplica por moda mais si como un exemplo ao que as diferentes tradicións teatrais deben encamiñar os seus pasos. Chegar ao Teatro Épico polo camiño propio, da súa tradición nacional e sen realizar imitacións simplemente formais (Salvat, 1966b: 293). Algúns críticos culturais non teñen pasado por alto esta cuestión na avaliación e comentario dos espectáculos de Ricard Salvat, como comprobamos no artigo de Terenci Moix, asinado como Ramon Moix, publicado no número 83 da revista *Primer Acto* e que levaba por título “Barcelona. Temporada de la EADAG”:

Que Salvat escogiese para la presentación de la fórmula épica un pensamiento y una realidad catalanas, me parece otro de los grandes hallazgos de “Ronda” [RMS] al margen de sus cualidades intrínsecas en cuanto a espectáculo y busca de una forma total del mismo (*apud* Salvat, 1985: 15).

É por iso que Salvat afirma que o seu camiño consistiu en aplicar o aprendido do teatro brechtiano á situación concreta do contexto no que o seu teatro se insire. Concretamente, na etapa que estudamos, a entrevista co CITAC volve ser clarificadora: “Pessoalmente, procuro, a partir das coordenadas estético-sociais de Piscator e Brecht, nas quais me formei, ir evoluindo para um teatro mais amplo, procurando recriar as normas do teatro tradicional burguês, no qual, ja o disse, a nossa circunstância está imersa” (CITAC, 1969a: 48).

61 Para un maior coñecemento do traballo pedagóxico da EADAG, o traballo de Puig Taulé proporciona unha aproximación ao programa pedagóxico da escola en tres momentos diferentes da súa historia (Puig Taulé, 2007: 28-37).

No percorrido teatral de Salvat, nesta evolución e creación da linguaxe salvatiana, destaca, nun primeiro momento, a colaboración con Salvador Espriu. O traballo sobre o mundo deste escritor inicia-se con *La pell de brau* en 1960 e a colaboración vai ser especialmente intensa entre 1961 e 1966 (Corbella, 1999: 16) coincidindo cos primeiros tempos da EADAG. Este traballo resulta dunha tentativa de situar a Espriu como un autor catalán sobre o que erguer un teatro nacional, pois Cataluña carecía desa figura nun período tan importante para a súa construción cultural como era a posguerra e o franquismo. *La pell de brau*, así como as versións de *Primera història d'Esther* (1962), *Antígona* (1963) e *Gent de Sinera* (1963), que rematará desembocando en *RMS* (1965) conforman un “cicle literari mitopoètic dignificador i legitimador d’un poble i una identitat que així trobaven expressió revitalitzadora” (ib. 15). Paralelamente ao traballo coa EADAG, no que levan á escena pezas dos propios integrantes (*Mort d’home* ou *El desert dels dies*), clásicos (Shakespeare ou Lope de Vega) e autores máis contemporáneos (Pinter, Ionesco, Shaw, Pirandello...), Salvat vai conformando este traballo con Espriu, co que profundar na súa propia linguaxe escénica, que se sabía rompedora e allea con todo o que pairaba sobre os escenarios españois. Segundo nos indica Corbella:

La pell de brau havia estat l’obra veritablement pionera en l’inici d’un nou estil èpic i antidramàtic contraposat a la tradició conversacional i neodramàtica que dominava tot el teatre espanyol de postguerra (...) partir d’una posada en escena que per primer cop a la Catalunya de postguerra combinava l’antiga lírica coral amb els postulats èpics i distanciadors de la “vulgata” brechtiana (ib.).

Neste ciclo espriuano, Salvat quere achegar o teatro catalán aos grandes teatros europeos, co inicio dunha “via catalana” ao teatro épico, ao servizo tamén dun teatro de reivindicación nacional fortemente ancorado na cultura do seu país. O punto álxido deste ciclo, *RMS*, acadará un grande valor tanto a nivel de público como simbólico, conformándose unha das pezas estandarte do teatro catalán da posguerra, “la més destacada mostra del repertori de teatre català els anys de resistencialisme” (ib.) e chegando a exercer como embaixadora do teatro catalán, e en catalán, no Teatro Beatriz madrileño. Un traballo que trouxo consigo novidades e renovacións estéticas tomadas do Teatro Épico postas en función dunha revisión “dels orígens mítics, ancestrals i populares d’un poble sense institucións culturais representativas de las seva identitat històrica” (ib. 19). Existe unha finalidade nacional nese ciclo, mais non unha aberta e clara politización como ben indica Corbella (ib.) “(l)a raó fundamental de l’originalitat salvatiana en l’encreuament del món espriuà i l’estètica brechtiana: Salvat va defugir, en efecte, tot dogmatisme recusatori, tota actitud de ‘denúncia’ directa (...)”.

O seguinte “ciclo épico” de Salvat, seguindo a guía de Corbella, abandona o mundo mítico de Espriu para asentarse na historia dun xeito máis realista e documentado, utilizando

como pretexto, principalmente, a vida de Adrià Gual e Salvat-Papasseit, artistas cataláns de comezos do século XX. É un ciclo de maior duración temporal, xa que se inicia con *Adrià Gual i la seva època* (AGS) en 1966, dous anos antes da aventura portuguesa de Salvat e continúa con *Salvat-Papasseit i la seva època* (composta de dúas partes, actualmente a segunda aínda inédita) en 1976. A estas dúas aproximacións habería que sumarlle *Josep Andreu i la seva època* (1996) e o noso obxecto de estudo, CSE (1969). Complementan estes espectáculos os prólogos dramáticos e pedagóxicos que Salvat realiza para *El caballero de Olmedo* (1971) e a terceira versión de *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1978) (*ib.* 21). Corbellá designa este ciclo como “histórico”, en contraposición ao “espriuano”, e destaca, no paso entre estes dous, a intensificación do carácter rupturista. Sen perder nunca de vista o seu obxectivo, erixirse como un gran director de escena e levar ao teatro catalán a un modelo propio, moderno e de calidade, o ciclo histórico preséntase como un avance na creación dunha linguaxe propia, arela perfectamente integrada no contexto da “cultura resistencialista” dos anos sesenta e setenta en Cataluña (*ib.*). Superando o modelo mítico-nacional, opta Salvat nesta segunda etapa por presentar unha aproximación a Cataluña moito máis contextualizada desde o punto de vista histórico e cunha maior aposta no valor pedagóxico. Se o ciclo espriuano é a conxunción dos mundos de Espriu e Brecht, encontramos nesta segunda fase, sen abandonar o alicerce do Teatro Épico e os seus recursos distanciadores e antidramáticos (*ib.*), grande influencia do teatro documento do dramaturgo alemán Erwin Piscator:

Su cometido [el del teatro] es engranar activamente en la marcha de los acontecimientos de su época. Y solo puede cumplir ese cometido mostrando la historia de su verdadero curso (...) no se reduce a presentar los acontecimientos históricos considerados en si mismos. Tendrá que sacar de esos acontecimientos enseñanzas para el presente, tendrá que precaver a nuestra época (...) e intentará, en la medida de sus fuerzas, intervenir de manera activa en la marcha del desenvolvimiento social (Piscator, 2001: 262-263).

Neste ciclo atopamos un desenvolvemento cronolóxico da acción, enmarcado na vida da personaxe cultural indicada no título, e con abundantes referencias históricas ao mundo da política, da cultura e da ciencia. Toma Salvat esta idea de Max Aub, concretamente da súa orixinal novela *Jusep Torres Campalans* (JTC). Conforma unha descrición histórica típica dos libros divulgativos sobre arte, á que o escritor francés chama “anais”. Neses anais preséntanse as principais noticias culturais e políticas de cada ano, unha especie de efemérides, conformando unha base intermitente que vai dotando ao espectáculo de unidade, caso especialmente visíbel no proxecto portugués⁶².

62 Recuperamos na nosa edición a denominación empregada por Max Aub.

Dentro deste ciclo histórico no que se integra, CSE presenta certas diferenzas que o caracterizan como espectáculo. Se este conxunto de proxectos destaca por unha percepción histórica catalanista, cunha clara finalidade nacional, e por unhas bases éticas sólidas (como o antibelicismo ou a denuncia social), en CSE Salvat fai pivotar o seu anticentralismo castelán cara unha perspectiva que podemos relacionar co iberismo, movemento que xa contaba con certa tradición na península. Esta idea dunha “Iberia cultural”, que integrase en igualdade os diferentes campos culturais nacionais que a conforman, acompañou a Salvat ao longo dos seus escritos, como xa referimos en páxinas anteriores ao falar do que el denominaba como “auténtico teatro español”. Partindo da base formal xa experimentada en AGS e coa que acadara un grande éxito, Salvat move o marco cultural, ampliando o foco para abranguer toda a península ibérica, cos seus diferentes pobos. Este carácter supranacional de CSE, coa integración plena dos diferentes campos culturais ibéricos (salvando o vasco, entendemos que por descoñecemento), é unha das características máis orixinais de CSE. Tamén destaca este proxecto por presentar un enfoque esquerdista máis explícito e desafiante, como podemos comprobar no texto dramático que presentamos, destacando especialmente o explícito ataque ao militarismo que encerra CSE nun contexto, o portugués, onde a guerra colonial se erixía coma o grande tabú.

É esta a situación teatral de Salvat que enfrontamos ao encarar CSE e o traballo co CITAC en Coímbra. Un autor consciente do seu camiño de investigación, que acadou o éxito en Cataluña coas súas experiencias escénicas arredor do mundo espriuano e que, nun segundo paso no seu vieiro artístico, vai iniciando e profundando na súa vía ao Teatro Épico, optando por unha aproximación máis histórica e didáctica, con espectáculos como AGS. Partindo do modelo deste espectáculo, Salvat móstrase en CSE menos contido en relación a determinadas posicións contestatarias, moi probabelmente contaxiado polo contexto político que envolvía ao movemento estudantil en Coímbra. Salvat tamén aproveita CSE para realizar unha defensa da periferia fronte ao centralismo cultural, presentando un espectáculo que, no canto dun enfoque catalán como viña sendo habitual nel, aposta pola xunción dos diferentes campos culturais ibéricos, como veremos a seguir no tratamento do texto dramático de CSE.

3.3. A Censura e Castelao e a sua época.

“A supressão forçada, necessária, de certas liberdades, de certos direitos humanos, tem de ser coroada através da alegria, do entusiasmo, da fé”

(Antonio Ferro, “O Ditador e a multidão”, in *Diário de Notícias* 31 de outubro de 1932).

“Salazar não podia gostar de teatro: Ele, que detestava a multidão, desconfiava desta arte potencialmente capaz de juntar gente”

(Santos, 2004: 38).

A censura, xunto coa propaganda, foron ferramentas de uso habitual para a ditadura portuguesa. O réxime que quere ser forte ten que manter o control do pobo que goberna, e este control non debe estar referido só á acción dos cidadáns, sendo preciso tamén un control do imaxinario. O Estado Novo, empeñado en que Portugal transitase seguindo a tripla directriz “Deus, Pátria, Família”, precisaba modelar e educar ao pobo, inculcándolle unha serie de ideas políticas, morais, sociais ou estéticas, entre outras. Para acadar ese control total, necesitaba construír unha imaxe específica do propio país. A construción desta imaxe foi realizada mediante os servizos de propaganda, que crearon unha narrativa concreta sobre Portugal. Mais ao mesmo tempo, o réxime tiña que eliminar as narrativas que fosen discordantes, especialmente no caso destas seren máis axustadas á realidade do que o discurso oficial. O aparello do Estado Novo creou unha serie de institucións que interviñeron na vida do país dun modo transversal e case omnipresente. Exemplos disto foron a Policía Internacional e de Defensa do Estado (PIDE, 1945), a Mocidade Portuguesa (MP, 1936) ou a Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT, 1935) así como o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN, 1933), renomeado posteriormente como Secretariado Nacional de Informação (SNI, 1943). Estes últimos órganos foron os encargados de divulgar o ideario do Estado Novo e, ao mesmo tempo, degallar as narrativas discordantes (visións, ideas políticas, estéticas ou informacións) a través da acción da censura. Ningunha expresión artística era permitida sen o visto bo do estado e a prensa só podía ser publicada sen o seu correspondente selo de “Visado pela Comissão de Censura”. Nas seguintes páxinas abordaremos a relación creada entre a ditadura e o teatro, unha relación que se desenvolveu a través das liñas que marcaba o primeiro por vía da censura.

O Estado Novo desenvolveu un especial coidado no control de dous eidos tendentes a colidir coas súas visións propagandísticas: o xornalismo e a arte. Ambos conforman campos de batalla de capital importancia estratéxica para a imposición da visión do país, debido á cantidade de público á que poden chegar. O control do xornalismo e a arte é conscientemente nocivo pois, como afirmou o propio Oliveira Salazar nunha célebre declaración durante a fundación do SNI: “Politicamente, só existe aquilo que o público sabe que existe”. Ao longo do seu percorrido (de 1933 a 1974), o Estado Novo crea un inxente número de textos legais que regulan a censura e o control desas actividades⁶³. Xa desde os inicios do Estado Novo, encontramos que a censura ten un importante lugar na vida do país. Así, a Constitución de 1933 indica:

Art. 20º — A opinião pública é o elemento fundamental da política e administração do País, incumbindo ao Estado defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a boa administração e o bem comum (Cabrera, 2008).

⁶³ O clarificador traballo de Cabrera (2008, 2013) ofrece un resumo dos principais textos legais que o Estado Novo redactou en relación á censura.

O decreto lei 22469 de 11 de abril de 1933 describe a finalidade da censura:

Art. 3º — A censura terá sòmente por fim impedir a perversão da opinião pública na sua función de fôrça social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administración e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organización da sociedade (ib.).

En relación ao teatro, encontramos que o celo do goberno é anterior á creación do Estado Novo, pois en 1927, durante a súa precursora ditadura militar, foi creada a Inspeção Geral dos Teatros, a quen “competia reprimir quaisquer aspectos que fossem ofensivos ‘à lei, à moral e aos bons costumes’ e por isso tinham poderes para ordenar a suspensión de espectáculos” (ib. 33). O Estado Novo non mudou as prácticas e a Inspeção Geral de Espectáculos operou de forma estábel ao longo das catro décadas de duración do réxime, adscrita a diferentes ministerios e secretariados. Os espectáculos eran examinados pola Comissão de Censura ou, desde 1957, pola Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos. Pretendía o estado, deste xeito, exercer un control sobre unha expresión artística, a teatral, que supón un contacto especial, por definición directo, cos espectadores. En palabras de Manuela de Freitas (2009): “Um espectáculo de teatro é um ritual integrador de todos os presentes numa corrente que une as entidades separadas num único corpo vivo”. Esa comunicación especial con quen assiste é unha óptima ferramenta de crítica social e política, como demostra o traballo de tantos grandes dramaturgos ao longo da historia. O propio Salvat afirmaba, seguindo os pensamentos de Piscator, que “el teatro era un escenario donde se podía reflexionar sobre el devenir histórico y en donde se podía ayudar a mejorar el mundo” (Isasi Angulo, 1974: 469). Plenamente consciente disto, o Estado Novo pretendía marcar unha serie de liñas polas que deberían transitar as realizacións artísticas.

(...) para serem bem vistas pelo Estado Novo, as formas artísticas estarão proibidas de se debruçarem demasiado sobre a realidade social do país que deverá sempre ser apresentado como sendo um universo harmonioso e alegre. Quando os serviços de propaganda não conseguirem ser suficientemente convincentes, entram em acção os serviços de censura para proibirem olhares não conformes com os ideais do regime (Santos, 2008: 62).

Calquera proxecto que se pretendese levar a escena debía pasar polo escrupuloso obstáculo da censura previa. O control ás pezas de teatro realizábase en tres etapas: nun primeiro momento, o texto dramático era enviado á Inspeção de Espectáculos, xunto co pagamento das correspondentes taxas. Unha vez recibido, os censores lían e realizaban marcas no texto

cun hoxe en día simbólico lapis de cor azul. Finalizado ese traballo, a comisión decidía se se aprobaba a súa posta en escena integramente, se era aprobaba con cortes e modificacións ou se era desaprobada. No último caso, a representación quedaba prohibida no territorio nacional, isto é Portugal e colonias. Nos casos nos que o texto tivese sido aprobado, aínda habería que realizar un segundo control: o ensaio previo. Neste, os censores encargados de examinar o texto asistían a un ensaio xeral antes da estrea e ditaminaban se a representación era correcta e se as modificacións foran efectivamente realizadas. Para alén destas dúas fiscalizacións, o inspector xeral da censura e os seus delegados podían asistir a calquera peza, armados, para a súa avaliación (Cabrera, 2008: 36).

En setembro de 1968 hai unha mudanza na dirección do Estado Novo, ascendendo Marcelo Caetano á presidencia do consello de ministros e iniciando unha etapa á que se deu en chamar período marcelista. As análises históricas, por exemplo as realizadas por Rosas e Oliveira (2004), coinciden en diferenciar dous momentos diferentes dentro do marcelismo, unha primeira fase aperturista e de abrandamento que abranguería do ano 1968 ao 1970 e que recibiría o propagandístico nome de “primavera marcelista” e unha segunda etapa que duraría até a caída do réxime en 1974 na que se produce un recrutamento do autoritarismo. A permisión de eleccións dentro da Associação Académica de Coimbra entra dentro dese relaxamento co que Marcelo Caetano iniciaba o seu camiño ao leme do Estado Novo. No relativo á censura, existiron tentativas de presión por parte de sectores artísticos e xornalísticos (Cabrera, 2008), e unha das medidas dos primeiros tempos do marcelismo foi a extinción do SNI e a súa reconversión na Secretaria de Estado de Informação e Turismo (1968), se ben que o propio Presidente defendía a persistencia da censura por mor da guerra colonial. Observando a comparación que Cabrera (*ib.* 40-ss) realiza das estatísticas en relación á censura encontramos que hai un lixeiro descenso nos textos dramáticos que, tras pasar polo exame do censor, son prohibidos, o que podería ser tamén mostra dese abrandamento na acción censora do estado. Das 29 obras prohibidas en 1967 (o 10,7% do total de pezas presentadas) ou as 27 de 1968 (13,1%) pasamos a 14 en 1969, representando o 7,3% e entre elas, como ben sabemos, *Castelao e a sua época* do CITAC.

En relación co teatro universitario, encontramos un estudo no libro de Oliveira Barata (2009) no que pon de manifesto que o teatro universitario recibiu, desde o final da década dos 50, unha atenta vixilancia por parte dos servizos da censura, como consecuencia do crecente compromiso político no traballo dos estudantes (*ib.* 321) e os seus elos co movemento estudantil. Analizando os datos que aporta o estudo, podemos comprobar como durante o curso 1968/1969 foron presentadas á censura 11 pezas de teatro universitario, sendo unicamente desautorizadas *O respiradouro*, de Schwarzlein, do Grupo Cénico da Faculdade de Direito de Lisboa e CSE, do CITAC. Das restantes, só tres foron aprobadas con cortes e

as outras resultaron aprobadas sen ningunha modificación. Tendo en conta que a expulsión de Ricard Salvat foi, como xa vimos, coincidente coa de Luis de Lima (quen dirixía o outro gran grupo universitario de Coímbra, o TEUC), non podemos deixar de comparar o tratamento que a censura dá aos textos dramáticos dos espectáculos que presentaban ambos grupos nese momento. O TEUC tiña en escena *A ilha dos escravos*, de Pierre de Marivaux, cun texto adaptado aos referentes da época (por exemplo, o nome Ificrates foi mudado por Okassis, nome semellante ao do célebre multimillonario Aristóteles Onassis). A censura permitiu a representación da peza, sen indicar que fosen necesarias modificacións no texto dramático, polo que esta foi levada á escena no Teatro Avenida durante o XI Ciclo de Teatro do CITAC, nos días 9 e 10 de abril. Porén, encontrou dificultades á hora de realizar posteriores presentacións, pois os organizadores nunca conseguían as licenzas precisas para as representacións (*ib.* 318-ss). Esta contrariedade administrativa sumouse ao decorrer da crise académica e ás súas posteriores represalias sobre o movemento estudantil, do que formaban parte moitos integrantes das seccións culturais da AAC. Os grupos de teatro, que xa sufriran a expulsión dos seus directores, reciben unha segunda sacudida: a expulsión e integración forzada ao servizo militar de parte dos seus integrantes e directivos. Dentro destes dous grupos de teatro encontramos os seguintes nomes entre as listas de estudantes represaliados (*ib.* 208). Polo CITAC: João Rodrigues, Joaquim Brandão, Pedro Mendes de Abreu, Agostinho Passanha Gonçalves, Fernando Ribeiro Cunha, Joaquim Pais Brito e José Baldaia. Polo TEUC: José Barata, Redondo Lopes e Pires de Carvalho.

En relación ao caso concreto da avaliación do texto dramático de CSE polos servizos da censura, a documentación referida encóntrase nos arquivos da PIDE, na lisboeta Torre do Tombo. Esta documentación inclúe a correspondencia entre grupo e censura, envío para avaliación e posterior tentativa de negociación ante a prohibición do mesmo, así como un texto dramático que contén as marcas do traballo do censor. Pasaremos agora a analizar a carpeta dos arquivos da PIDE/DGS, SNI que leva o número de Proceso 1/8868 e o título *Castelao e a sua época*.

A correspondencia ente grupo e censura⁶⁴ está iniciada por unha carta que asina Maria Isabel Pinto como Vice-Presidente do CITAC e que foi enviada o día 3 de abril de 1969, sendo que o selo da Dirección dos Servizos de Espectáculos marca a súa entrada no día 9 de abril de 1969⁶⁵. Na carta, dirixida ao Director Geral da Comissão de Censura, o CITAC pedía, seguindo os trámites oficiais, a valoración da peza *Castelao e a sua época*, que presentaba como sendo:

64 Que incluímos en anexo no apartado 7.1.

65 A situación temporal do proceso é importante vista a pouca marxe de tempo coa que se rematará por solucionar a cuestión do espectáculo.

(...) uma montagem de textos dos seguintes autores: Alfonso Castelao, Padre Matín Sarmiento, Rosalía de Castro, André Breton, Manuel da Fonseca, Teixeira de Pascoais, António Oliveira Salazar, António Sérgio, Manuel Maria, Santiago Rusiñol, Emília Pardo-Bazán, Alexandre Herculano, Oliveira Martins, Curros Henriquez, Garcia Lorca, José Gomes Ferreira, Eugénio d'Ors, Alberto Míguez, Rodrigues Lapa, Jaime Cortesão, Frei Marcos da Portela, Salvador Espriu, Ramon Sender, Almada Negreiros, Cardeal Gonçalves Cerejeira, Adriá Gual, Soeiro Pereira Gomes, Mário Sacramento, Joan Maragall, Ramón Ferrer, Mário Dionísio, Xesús Alonso Montero, John dos Passos, António Machado. A montagem dos textos foi feita por Ricard Salvat com colaboração do CITAC (PIDE/DGS SNI 1/8868).

No documento tamén indican que se envían tres exemplares da obra e un selo fiscal de cinco escudos, pedindo que a avaliación fose resolta no máis curto espazo de tempo. Unha anotación manuscrita comenta “ [n]ão recebi o selo de 5#00”, mais comprobamos como máis adiante, na primeira páxina do texto dramático, aparece o citado selo de pagamento.

Os seguintes documentos da correspondencia correspóndense coa avaliación da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos. No primeiro, asinado por cinco persoas, indícase o número de rexistro (8868), o nome do grupo e da peza e a valoración, con data do 15 de abril, de que “É de reprovar, como se reprova”. Con data do 17 de abril, outro documento da Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos, dentro da Secretaria de Estado da Informação e Turismo, no oficio 442/69, envía a seguinte mensaxe ao Delegado da Direcção dos Serviços de Espectáculos de Coímbra:

A fim de ser entregue aos interessados, junto envio a V. Ex^a um exemplar da peça “CASTELAO E A SUA ÉPOCA”, que foi apresentada nesta Direcção de Serviços pelo CITAC e que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos reprovou pelo que a mesma não pode ser representada em Portugal Continental e Ilhas Adjacentes (PIDE/DGS SNI 1/8868).

A comunicación co grupo debeu ser inmediata, pois no día seguinte é redactada unha carta, novamente asinada por Maria Isabel Pinto como Vice-Presidente do CITAC, á atención do Director Geral dos Serviços de Inspeção dos Espectáculos e que dá entrada no mesmo día co número de rexistro 9843. Nesta segunda carta, o grupo pide a reconsideración da cualificación da peza en base a unha alegación claramente exposta e que implica razóns literarias, económicas e mesmo políticas. Nun inicio, o grupo mostra a súa sorpresa pola prohibición da peza, aducindo que os textos pertencen a un espazo de tempo que vai de finais do século XIX a principios do XX. Aclaran tamén que dous terzos da peza (que inclúen a

parte que se refire a España) foron presentados en Barcelona e Madrid, en catalán e castelán, sen que houbera daquela problema algún coa censura franquista. Sinalan que ese espectáculo obtivo o premio á mellor posta en escena no Festival de Teatro Latino de Barcelona e que foi presentado en Madrid, no teatro María Guerrero, por convite do Ministro de Educación Manuel Fraga Iribarne. Trátase, obviamente, dunha confusión, pois este desempeñou, entre outros, o cargo de Ministro de Información e Turismo durante a ditadura franquista e non o de Educación. Outra imprecisión da carta do CITAC é a concesión a AGS, pois é deste espectáculo do que nace a parte que describe a carta, dun “primeiro premio” no Festival de Teatro Latino, pois foi *Ronda de mort a Sinera*, tamén de Salvat, a que acadou un marcado éxito no festival. No relativo ao terzo da peza restante, aluden que tratan sobre feitos importantes da historia portuguesa, sobre todo no aspecto cultural, citando Saudosismo ou Futurismo, que quedaban ilustrados con textos de, neses casos, Teixeira de Pascoaes e Almada Negreiros.

Chama a atención a carta para o feito de que a preparación do proxecto tiña custado moito esforzo ao grupo, que prescindira das súas vacacións de Semana Santa e que xa tiña realizado considerábeis achegas económicas. Se o grupo se vise impedido de representar o seu espectáculo, non tería maneira de recuperar os gastos e iso resultaría un duro golpe. Por outra banda, indica que sería a primeira vez en once anos que o CITAC non presentase nada no seu propio ciclo de teatro, o que causaría estrañeza no medio teatral. Argumenta tamén que o feito de que un director coa sona de Salvat pasase un ano a traballar en Portugal sen presentar finalmente ningún traballo ao público podería ter repercusión internacional, danando a imaxe do país.

Despois destas argumentacións, o CITAC presenta unha solución de urxencia: que a peza sexa autorizada para a súa estrea, cos cortes que a censura indique no texto, durante o ciclo de teatro, nos días 23 e 24 de abril. Posteriormente, o grupo presentaría outra versión da obra, máis do agrado da censura, para novas representacións, xa que tiñan preparada unha xira polo interior do país durante o mes de agosto. Como indica Salvat posteriormente, CSE pretendía ser explotado nun circuito máis ou menos comercial (Isasi Angulo, 1974: 482).

A resposta, interna, é emitida no día 21, nunha nota manuscrita da Secretaria de Estado da Información e Turismo na que se indica que se mantén a decisión da comisión. A nota contén tamén unha indicación para o CITAC no caso de que este non estea de acordo, mais resulta pouco lexíbel⁶⁶. Ese documento interno vese transcrito na nota oficial que foi enviada ao Presidente da Dirección do “Círculo de Iniciação Teatral” (*sic*), onde se informa

66 Podemos sospeitar, vendo a posterior nota enviada ao CITAC, que a indicación remite ao grupo aos canais habituais para as reclamacións deste tipo.

que a peza continúa estando desautorizada e que o grupo ten a posibilidade de interpor un recurso dirixido ao Presidente da Comisión de Exame e Clasificación de Espectáculos. Esta comunicación é emitida no día 23 de abril, suposta estrea de CSE e o día no que Salvat foi detido e posto pola PIDE na fronteira con España. Este será o derradeiro documento na correspondencia entre censura e grupo con motivo de CSE.

Aínda que o aflorar da crise académica non teña influencia na avaliación inicial de CSE (se temos en conta que a tensión, que viña en aumento, rebenta o 17 de abril coa inauguración do edificio das matemáticas comprobaremos como a censura emite a súa resposta dous días antes), non é arriscado pensar que o clima de evidente enfrontamento creado na universidade de Coímbra entre estudantes e autoridades é esencial para entender o discorrer dos eventos seguintes. Unha vez enviada a carta na que propoñen unha solución de urxencia, Salvat e dous participantes en CSE (José Niza e Isabel Pinto) deciden viaxar até Lisboa para tentar desbloquear a estrea, moi probablemente a través da figura de Caetano de Carvalho, contacto do CITAC dentro da censura (Iglesias Mira, 2011: 91). Non conseguiron ser recibidos por ninguén, polo que ao día seguinte retornaron a Coímbra ignorantes de que o día anterior a censura decidira manterse na súa avaliación. Esta viaxe á capital impediu que Salvat asistise á histórica asemblea magna da AAC na que se declarou o loito académico pola expulsión preventiva da universidade de oito dirixentes do movemento académico. A comunidade estudantil deixaba claro que ía plantar batalla, chamando a un paro das aulas e marcando un punto de non retorno na crise académica. Esa mesma madrugada, os directores Luis de Lima e Ricard Salvat serán presos e expulsados do país.

Na mesma carpeta da Torre do Tombo encontramos unha copia do texto enviado á censura, prologada por unha nota manuscrita con data de 17 de abril de difícil lectura. Este texto está composto por 187 páxinas e nel observamos as marcas do famoso “lápiz azul” dos censores. Como xa indicamos noutra parte da investigación, o documento, que identificamos como CSE-L, consta de 143 textos autónomos nos que encontramos 38 marcas do censor, que organizamos en tres categorías diferentes: Signos de interrogación, e riscos que tallan, directamente, texto. Neste último caso, diferenciamos entre os textos que teñen fragmentos marcados e os que son riscados na súa totalidade. Os fragmentos riscados son de delimitación evidente mais o mesmo non acontece cos signos de interrogación, que poden estar referidos a unha frase, varias, un parágrafo ou mesmo un texto enteiro⁶⁷. A nosa edición, en base ao coñecemento do texto enteiro e das restantes marcas que nel aparecen, tenta deducir os límites do fragmento marcado e é sobre esa hipótese sobre a que se constrúe a súa descrición.

67 Se ben esta última posibilidade, polo tipo de marcas e porque hai textos que presentan varios signos de interrogación, semella menos probábel.

Ao longo da investigación, iniciada coa tese de mestrado defendida na Universidade do Algarve en 2011, aportamos datos diferentes dos que manexamos agora. O exame de variantes como o documento de Barcelona (CSE-B) demostrou que non todas as marcas que aparecen en CSE-L son da man do censor. Nunha inicial lectura, que agora se demostra errónea, englobamos nunha mesma categoría marcas da censura e marcas internas do propio grupo. Comparadas as dúas versións do texto (CSE-B contén as marcas do grupo pero non as da censura), puidemos chegar a uns díxitos máis correctos e agardamos que definitivos⁶⁸. O documento, por tanto, contén 38 textos marcados polo lapis azul, preto dun 27% do total dos que compoñen CSE. Deses textos, 12 aparecen riscados completamente, mentres que os restantes se reparten en 11 con fragmentos censurados e 16 con signos de interrogación. Entre os autores que sofren a censura, destaca a figura de Castelao que, sendo o autor máis utilizado en CSE é tamén o máis censurado, tanto parcial como totalmente ou con interrogacións. Lamas Carvajal tamén é completamente censurado, e Curros Enríquez recibe signos de interrogación. Os textos orixinais de Unamuno e Joan Maragall son completamente riscados e o mesmo acontece cos portugueses Mário Sacramento e Almada Negreiros. Para unha mellor comprensión dos motivos da censura, pasamos a indicar os textos e os fragmentos marcados, organizando esta análise por tipo de marca: signos de interrogación, riscado parcial e riscado total de texto.

a) Signos de interrogación

O primeiro texto que recibe as marcas do censor é o poema de Curros Enríquez “A emigración” (texto 10⁶⁹), onde a censura marca con interrogante as seguintes estrofas: “Dir-vos-á que é pouco quanto ganha/ prós cofres do senhor e prós do rei/ faz um mês que não comem comida quente / os filhos e a mulher!” e “O rio tem um leito/ perfumado de rosas e de cravos/ também tinha outro o povo; mas... venderam-lho/ e agora não o tem”. Comprobamos que as referencias aos impostos que soportaban os labregos e á indefensión do pobo non pasaron inadvertidas polos servizos da censura.

Encontramos marcas de interrogación en diferentes textos pertencentes ao ensaio político *Sempre en Galiza* (SEG), de Castelao. Así, no texto 19, é resaltada a seguinte frase “é mellor ser escravo da terra do que ser escravo do detentor da terra”. No texto 102, as interrogacións abarcan un texto de maior lonxitude:

68 Infelizmente, no decorrer da investigación, apareceron diferentes artigos que corriximos agora, como é o caso de Iglesias Mira (2014, 2014b).

69 A numeración dos textos corresponde á nosa edición, presentada no capítulo 3.

Estes são os que me dizem: —Eu não sinto necessidade de falar galego. —Porque essa necessidade não se sente no bandulho. —Eu sinto-me bem onde possa viver desafogadamente. —Porque levam a pátria na sola dos sapatos. —Eu não creio em ninguém. —Porque tão pouco crêem em si próprios. —Eu renego a política. —Porque sabem que a política traz desgostos.

O texto 104 contém até quatro signos de interrogación, abarcando estes case toda a totalidade do texto:

Sou de uma terra onde os camponeses não foram capazes de suportar o despotismo senhorial e mais de uma vez, desde há centenas de anos, fizeram revoluções sangrentas. Desses tempos extintos restam ainda alguns foros; porém esta carga vai-se aligeirando à custa de rebeliões surdas. É certo que desapareceu o “senhor das terras”, porém foi substituído por muitos patrões associados que fazem chegar até à Galiza a divisão da miséria central.

Vejo a minha terra dividida em pequenos pedaços de propriedade e em cada pedaço uma casa cheia de gente. Há fome nos lares, e a miséria dos minifúndios vai invadindo as almas dos camponeses; no entanto estes seguem endurecidos no afã de trabalhar e prosseguir. Pelos cumes dos montes incultos sobem os pinheiros como se fossem dedos astutos de um ladrão.

A minha terra devia ser um paraíso nesta Espanha castrada. Ali devia criar-se uma verdadeira democracia republicana e cristã, mas a cabeça dos governantes está congestionada de tanto pensar na Andaluzia, Castela e Estremadura... e não lhes resta tempo para pensar nos trabalhadores da Galiza. Apesar de tudo, a minha terra está em condições de salvar-se porque conta com uma personalidade indiscutível e quer exteriorizá-la numa forma de cultura e de leis públicas, e um dia virá em que se governe por si mesma. Então as realidades do nosso tempo serão recordações acalentadoras.

Tamén de Castela, o fragmento de *Cousas* que se inicia con “Se eu fosse autor de teatro escreveria uma peça em dois actos” (texto 98) recibe interrogacións que abarcan o texto por completo. Encontramos tamén un par de poesías portuguesas que reciben estas marcas como son “O cedro de Guernica”, de Álvaro Feijó, ou o texto de Reinaldo Ferreira que comeza “A que morreu às portas de Madrid” (textos 119 e 120). Nos dous casos encontramos referencias á guerra civil española, se ben o segundo poema pode conter, como veremos máis adiante, outros temas incómodos para a censura.

Textos de carácter teórico son destacados polo lapis azul, como os textos 124, 125 e 127, onde aparecen os seguintes fragmentos marcados con interrogante:

Outro conjunto importante de influências relaciona-se com as vicissitudes de Espanha (queda da ditadura de Rivera em 1930, República em 33, Guerra Civil em 36/39) e a tensão interna da França, pressionada por uma Europa Central e Meridional quase toda sob regimes fascistas e cuja capital (Paris continuava a ser o quase exclusivo foco dos interesses literários portugueses) concentrava e traduzia um notabilíssimo conjunto de escritores europeus refugiados (Silone, Moravia, Anna Seghers, Brecht, etc.) (texto 124, CSE-L).

Tamén é o caso das reflexións sobre *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, onde se narran os padecementos dos adolescentes empregados no Ribatejo.

Assim, apenas assim, espontaneamente, da inquietação, da generosidade e da ingenuidade (de fecunda, exaltante, fraternal ingenuidade) desses tantos jovens que foram ao encontro uns dos outros pelo seu pé, irresistivelmente movidos por um mesmo espírito de recusa, uma mesma esperança no homem (...) O neo-realismo era a única expressão possível de ideários cuja revalorização pressupunha uma transformação social e política, e nela se empenhavam (texto 127, CSE-L).

Como comprobamos, as referencias ás bases sociais do neorrealismo son tomadas polo censor como perigosas. Dentro do exemplo do neorrealismo, o texto *Estrada do meu destino*, de Soeiro Pereira Gomes (texto 128), aparece enmarcado por múltiples signos de interrogación. Igual pegada é a do texto 75 “O sinal do pai contra o sinal do proletariado” e a do texto 105 sobre a União Nacional: “Associação sem carácter de partido, independente do Estado, destinada a assegurar na ordem cívica, pela colaboração dos seus filiados, sem distinção de escola política ou de confissão religiosa, a realização e a defesa dos princípios consignados nestes estatutos”, que semellan claramente orixinadas por reticencias políticas.

É curioso comprobar como a relación entre Galicia e Portugal é branco da cautela do censor, como observamos nos textos 70, “Eis reflectida na emoção do poeta de Amarante o dualismo metafísico que caracteriza a sensibilidade de portugueses e galegos”, e 140, “A Galiza e Portugal perdem nele uma das mais perfeitas e genuínas expressões da sua alma comum. Flor do espírito tão alta e pura, não podia vingar em plena tempestade de violência. O seu destino, que era o de unir fraternalmente, malogrou-se na Terra e na Era de Caim”.

b) Riscado de fragmentos

Pasemos agora ao segundo tipo de marca, o riscado parcial dun texto, que indica unha maior transgresión dos límites establecidos pola censura.

A selección de cantigas populares galegas aportada por Xesús Alonso Montero recibe o sinal da censura, nos dous momentos nos que aparecen en CSE (textos 15 e 18). Seis cantigas aparecen riscadas, posibelmente polas mesmas razóns: eran textos populares que criticaban á igrexa católica ou falaban das clases populares e as guerras. Os fragmentos riscados son os seguintes: “As igrejas são conventos/ e os padres comerciantes/ e ao toque (repicar) dos sinos/ correm os ignorantes”, “Preguiçosos do convento/ aprendei a traballar/ que o pão do kirieleison/ não há-de sempre durar”, “Agora vou prá soldado/ maldita seja esta lei/ o melhor da mocidade/ vai-se-me servindo o rei”, “Pássaro que deixou o ninho/ navio que vai para o mar/ soldado que vai à guerra/ Deus sabe se irão voltar”, “Vamos indo, vamos indo/ para o serviço do rei/ os ricos ficam em casa/ mas, eu, que sou pobre, irei” e “Se a morte fosse interesseira/ ai do pobre o que seria?/ O rico comprava a morte/ só o pobre é que morria”.

O mesmo motivo de censura parece que se agocha tras o riscado do texto 73, unha tradución dun fragmento de AGS, referente á guerra: “Vou então fazer a guerra/ os do governo mandam./ Como não tenho um centavo/ não posso livrar-me disso./ Os ricos ficam em casa,/ os pobres vão pr’os canhões”. Máis adiante veremos como a cuestión da guerra, durante o Estado Novo, era un dos temas sensíbeis para os servizos de censura.

No texto 26, unha introdución ao *Catecismo do Labrego* de Lamas Carvajal baixo o pseudónimo de Frei Marcos da Portela, encontramos que a descrición dos inimigos do labrego non escapa ao ollo e ao lapis do censor:

Segundo o Camponês, os seus inimigos são os seguintes: a) As contribuições sempre exorbitantes. b) O serviço militar, do qual, em regra, os ricos se livram. c) Os que governam, desde os nove ministros de Madrid, aos governantes de aldeia. d) A falta de escolas. e) Os usurários, de cujas garras e embustes não se pode fugir. f) Os profissionais de ética duvidosa e interesseira (advogados, médicos...).

No referente á historia de Portugal, hai varios fragmentos que aparecen marcados. Así, no texto 67 e en relación á proclamación da república en 1910, “Cidadãos: O Povo, o Exército e a Armada acabam de proclamar a República. A dinastia de Bragança, maléfica e perturbadora consciente da paz social acaba de ser para sempre proscrita do nosso País”; no texto 99, destácase a seguinte noticia: “Manejos revolucionários: foi há dias descoberta no Algarve,

devido ao aparecemento de dois cadáveres horribilmente mutilados por una explosão de bombas, una vasta conspiración ao que parece de carácter democrático” e, no texto 135, dúas declaracións de senllas figuras fundamentais do Estado Novo como son o cardeal e patriarca de Lisboa Manuel Gonçalves Cerejeira, “Todo o totalitarismo nega a misión e a liberdade da Igrexa e sacrifica os dereitos da persoa no altar do Estado, da clase ou da multidão” ou o propio AntóniO Oliveira Salazar, “O País non suporta ditaduras violentas nem pode progredir em regime de partidos. Torna-se necessário fazer regressar a organização corporativa, com a possível urgência, às funções para que foi criada, e, quando isso se realizar, desaparecerá a maioria das queixas”. Estes dous nomes da lista de autores, que non deberían espertar en principio ningún receo nos censores, escondían duras críticas ao réxime portugués.

A política peninsular e a configuración ibérica tamén foron obxectivo do celo do censor, como comprobamos nos seguintes fragmentos riscados: “Eu acredito numa Confederação Ibérica, numa Republica Federada com autonomia para todos os seus povos, respeitando todas as liberdades políticas e as idiosincrasias nacionais. Até chego a pensar que a Galiza pode ser o ponto de partida para o diálogo que poderá levar a essa tão desejada União entre Portugal e Espanha” (texto 41), “1901. De 17 a 19 de Janeiro reúne-se em Vigo o I Congresso Operário Internacional galaico-português. É aprovado no II Congresso Operário galaico-português o regulamento da constituição da União Operária galaico-portuguesa” (texto 56) e “A Saudade, eis o sentimento que abrange Portugal e Galiza numa só identidade” (texto 68). Resulta curioso encontrar pequenas modificacións, como as do texto 126, que fala do neorrealismo e onde as palabras “ibéricos” e “portugueses” son eliminadas do seguinte fragmento, ocultando a colaboración entre escritores dos dous países:

Por isso, sempre pensei, já na diáspora, que essas lições seriam seguidas pelos jovens intelectuais ibéricos, que acabariam por compreender que o único caminho era porem-se ao serviço do povo, ajudando-o a historizar-se. E foi com grande alegria que eu recebi em Buenos Aires, quando dirigia a revista Galeuzca, os livros dos jovens escritores portugueses, catalães, castelhanos e bascos, que os meus amigos me enviavam, e vi que todos eles começavam a encarar a atitude neo-realista como a única possível.

c) Riscado total

Para finalizar a nosa análise, trataremos os textos que son censurados na súa totalidade. Son 12 textos, 11 se temos en conta que dous deles teñen a mesma orixe, o *Catecismo do Labrego*. En relación á temática dos textos censurados, pensamos que poden ser agrupados do seguinte modo: por consideracións de carácter político e orientacións esquerdistas, temos

o xa citado *Catecismo* (textos 27 e 31); o poema de Joan Maragall “La Sirena” (texto 21), que trata sobre a vida dos proletarios; un texto que combina un fragmento de SEG onde se compara ricos e pobres co poema “Maltês”, de Manuel da Fonseca (texto 129); e outro de Mario Sacramento, tirado do ensaio *Há uma estética Neo-Realista?* (texto 130), onde critica o aspecto pequeno-burgués da primeira vaga do neorrealismo portugués.

Os textos de Almada Negreiros (a noticia da súa conferencia futurista e fragmentos de “A cena do ódio”, textos 86 e 87) poden ter sufrido unha censura de orixe moral, sendo que non se lles pode encontrar prurito político. E relativo á configuración política da península e ás relacións entre territorios supra-fronteirizos, que xa observamos que é unha das cuestións polas que celaba a censura, observamos que hai varios textos que poden encadrar a súa marca nesta categoría. O texto 42, que contén reflexións de Unamuno sobre Portugal, é tamén riscado, supoñemos que por motivos nacionalistas. O texto 84, fragmento de *O galeguismo no arte* de Castelao, recibe a censura pola súa defensa das liberdades dos pobos e o eloxio do común fronte ao individual. Tamén de Castelao son os textos 107, que defende de novo a liberdade dos pobos que conforman España e critica o centralismo reaccionario, e o texto número 30, fragmento de SEG no que fala das relacións alén e aquén Miño e que reproducimos a continuación:

Até há pouco tempo as relações entre Galiza e Portugal resumiam-se a visitas académicas de tunos e professores. A universidade castelhana que o Estado Espanhol sustém em Santiago de Compostela podia entender-se com a Universidade de Coimbra, “esse terrível foco desnacionalizador, por cruel ironia situado no meio da mais estranha paisagem quinhentista”, sem comprometerem o artifício cultural e político em que vivíamos. Os visitantes universitários de Além-Minho esmeravam-se em falar-nos um castelhano risível e jamais deixaram um só livro português à venda nas nossas livrarias. Achavam natural que os galegos só pudessem mercar obras portuguesas traduzidas infamemente em castelhano, porque não sabiam que podíamos lê-las no idioma de origem. Lembro-me que no ano de 1906 fui eu a Coimbra numa tuna académica e os estudantes lusitanos assanharam-se quando lhes falava em galego, como se isso lhes lembrasse qualquer origem bastarda. Não lhes importava que juntos, numa unidade superior às contingências políticas, tivéssemos criado movimentos literários, que são marcos da civilização ocidental, numa língua que eles depuraram e agigantaram mas que nós soubemos manter na pureza e no estado eminentemente popular daquela literatura. Para eles a Galiza estava no Norte embrulhada em nevoeiros e chuvas.

... E os estudantes portugueses trauteavam zarzuelas madrilenas e sonhavam com amores sevilhanos... E pensai que naquela época primavam em Coimbra os ideais republicanos.

Mas alguns de nós voltávamos de Portugal com os olhos prenhes de formosura e o coração fendido de saudades, alegres por termos visto ali o nosso próprio génio em liberdade (texto 30).

Esta chamada ao entendimento entre Portugal e Galicia, que mesmo modifica o texto orixinal⁷⁰ de Castela para non incorrer en problemas co orgullo dos portugueses semella que atacaba o sentimento nacional do Estado Novo, pouco proclive a aceptar relacións extra-fronteirizas. Finalmente, o texto número 52, “El cant del retorn” de Maragall, que narra a volta dos derrotados da guerra, é censurado polo seu antibelicismo.

Até aquí a relación de textos que reciben a marca do censor e os posíbeis motivos destes sinais. Pasemos agora a ver o método de actuación dos servizos da censura para, máis adiante, definir os posíbeis motivos de prohibición do espectáculo. Voltando á situación sobre a censura no Estado Novo, en relación ao teatro, temos que esta, lonxe de ser arbitraria ou ilóxica, resulta sistemática a partir da década dos 50, estando baixo patróns de conduta e desenvolvemento perfectamente definidos. Existen varios traballos que analizan a acción da censura ao teatro tomando como base a súa práctica, como son os casos de Castilho Costa (2006) para o caso brasileiro e Cabrera (2008, 2013) referido ao Estado Novo portugués. A conclusión á que ambas investigadoras chegan é que a censura actúa procurando silenciar unha serie de discursos referentes a cuestións de diverso tipo, mais que se poden comprender nas seguintes categorías: censura moral, política e relixiosa, sendo que no caso portugués aparecen particularidades propias como a censura por motivos nacionalistas e estéticos (Cabrera, 2008: 46). Salienta tamén a investigadora portuguesa a importancia que recibe o control, por parte da censura, das mencións á guerra. Enleado desde 1961 nunha guerra colonial africana con múltiples fronteiras, o Estado Novo centraba a súa política, economía e recursos humanos do país para loitar contra os movementos emancipadores e de liberación que xurdiran en Guiné, Angola e Mozambique.

Os servizos de censura tinham indicação para eliminar a palabra guerra dos textos dramáticos e, ao mesmo tempo, proibir as pezas que defendessem valores pacifistas. Esta situación, aparentemente contraditória, está claramente relacionada com a guerra colonial. Portanto, ao mesmo tempo que se proibia a palabra guerra, para que o público não recordasse que o País mantinha uma guerra em África, proibiam-se também pezas pacifistas para que o público não fosse induzido na luta contra a guerra

70 Ver nota 185.

colonial e mantivesse a tenacidade e vontade de defender os territorios coloniais como parte do territorio portugués (Cabrera, 2008: 42-43).

Como xa comprobamos anteriormente, son varios os textos dentro de CSE que son censurados polas súas referencias á cuestión bélica, especialmente no feito de que as guerras teñen tendencia a nutrirse de soldados de orixe humilde. Teñamos en conta que o espectáculo estaba proxectado para ser representado fronte a un colectivo, o estudantil, que sufría as consecuencias da guerra como ningún outro, pois unha vez acabados os estudos universitarios os homes tiñan que se incorporar a un servizo militar que tallaba calquera posibilidade de planos laborais ou familiares, hipotecando uns valiosos anos da súa vida. Diante destes espectadores, fragmentos como os das cantigas populares citadas anteriormente cobraban un grande sentido. Nun sentido piscatoriano, CSE cumpría a premisa de que “la obra teatral tiene que hacer entrar necesariamente el interés puramente histórico, etimológico, en el campo de la experiencia de la generación que constituye el público de cada época” (Piscator, 2001: 140). Mesmo algúns fragmentos que pasaron a peneira do censor tiñan unha referencia á situación dos estudantes, como é o caso do poema de Rosalía de Castro que comeza cos versos “Este parte, aquele parte/ e todos, todos se vão” (texto 20). Referido orixinariamente á emigración galega, o texto foi rapidamente adoptado polos estudantes que vían reflectido nel o imparábel envío de sangue nova a África e, grazas á música composta por José Niza, gañou rapidamente sona entre a comunidade académica. A popularización deste texto/música foi tal que, nun acto de apoio aos estudantes mobilizados ao servizo militar por causa da crise académica, cerca de seis mil estudantes acompañaron aos castigados até a estación de tren entoando, con letra adaptada, o texto rosaliano (M. Raposo, 2000: 135). O censor de CSE non puido entrever a potencial perigosidade do texto da poeta galega. As que non pasaron desapercibidas para a acción do lapis azul foron as afrontas que presentaban textos como “El cant del Retorn”, de Maragall ou “O cedro de Guernica” de Álvaro Feijó.

A cuestión nacionalista é tamén delicada en CSE, tanto pola visión de Portugal mostrada, non exenta de críticas, como polas relacións alén e aquén Miño. Os comentarios culturais de Unamuno sobre Portugal (texto 42), ou a postura abertamente iberista que percorre CSE dun xeito implícito, os textos escollidos proveñen de diferentes campos culturais ibéricos, mais especialmente explícito, defendendo unha república ibérica federada (texto 41). Mesmo cuestións en teoría menos ofensivas, como a unión cultural entre Galicia e Portugal, incomodaban aos gardiáns dun país que, lembremos, proclamaba estar “orgulhosamente só”. No referente a impedimentos políticos e sociais, temos moitos exemplos en CSE, desde as citas de Oliveira Salazar e o Cardeal Cerejeira ou a mención á União Nacional, até a relación entre arte e sociedade que aparece referida ao tratar o neorrealismo ou a denuncia das diferenzas entre ricos e pobres e os motivos económicos que provocan a emigración. Finalmente, encontramos tamén textos que poden ter sido censurados en base a cuestións

estéticas e morais, como son as achegas de Almada Negreiros (textos 86 e 87) ou na autonomía da sexualidade da protagonista do poema de Reinaldo Ferreira (texto 119), que entrega a súa “orixinalidade”⁷¹ a quen ela quere.

Despois de aplicar os resultados das investigacións de Castilho Costa e, especialmente, Cabrera nunha análise das marcas dos censores en CSE, podemos afirmar que, en maior ou menor medida, o texto do CITAC presentaba problemas para a censura en todas as súas inquietudes de costume, se ben que temos que destacar os motivos nacionalistas e político/sociais como os principais causantes da prohibición, así como a referencia ás miserias da guerra.

Até aquí a análise do caso concreto de CSE. Mais o encontro entre CITAC e os servizos de censura non é novo nin está só circunscrito á creación deste espectáculo. O grupo recibiu ao longo da súa historia un seguimento por parte dos servizos da censura e tamén da PIDE, con varias carpetas abertas⁷² nas que se chegan a incluír varios informes sobre os membros da dirección (Iglesias Mira 2011), o que era común cos grupos culturais universitarios desafectos ao réxime. Os informes relativos ao CITAC e ao movemento estudantil en 1969 xa teñen sido analizados por nós noutro texto (Iglesias Mira, 2011) e escaparían á finalidade deste apartado, mais neste caso concreto encontramos interesante describir o contido da carpeta con número de proceso 387111, titulada “Ricardo Salvat Ferrer” e que demostra que a PIDE estivo interesada no director catalán desde que este chegou a Portugal⁷³. A carpeta, descoñecida até a nosa investigación, contén cinco documentos: dous recortes de xornal, un sobre a chegada de Salvat a Coímbra e outro cunha entrevista no *Diário de Lisboa*⁷⁴, a copia do telegrama no que se ordena aos postos de fronteira que deben impedir a entrada do director catalán no territorio nacional⁷⁵ e os informes que os policíaos fixeron das representacións do traballo de Salvat co CITAC, tanto a da famosa gala na Facultade de Letras como unha conferencia-espectáculo en Águeda, ambas realizadas sobre textos do autor comunista Bertolt Brecht.

É interesante destacar esta denominación, “conferencia-espectáculo”, pois foi a estratagem empregada polo CITAC para fuxir do control da censura. O traballo sobre Brecht era sempre presentado como unha “aula aberta”, un “ensaio público” ou o acompañamento dunha conferencia, sen que fose necesario pagar unha entrada para asistir. Dese xeito, non era

71 Entendemos que a mudanza da palabra “virxindade”, presente no texto orixinal de Ferreira, procuraba, sen éxito, evitar a censura.

72 Os consultados por nós para a investigación, relativos ao curso 68/69 foron os Procesos 3569/62 e a UI 10473, todos eles no arquivo da Torre do Tombo.

73 Presentamos os documentos en anexo, no apartado 7.1.

74 Os dous analizados en Iglesias Mira (2011) e de pouco interese para este apartado.

75 Orde emitida, como é lóxico, despois da expulsión do director.

considerado un espectáculo e non tiña porque pasar por un sistema que tería prohibido calquera presentación relacionada co autor alemán. Mais que o CITAC conseguise ter esquivado a censura e o control do texto non significaba que as autoridades non estivesen de ollo posto no espectáculo, polo que ás diferentes representacións asistiron axentes da PIDE para informar sobre o que acontecía neses eventos.

Con todo, o propio Salvat era consciente do cariz político do seu traballo co CITAC e temía a posibilidade de chegar a ter problemas coas autoridades. No seu diario atopamos unha carta na que informa a uns amigos, Ángel e Toya, dos seus receos e procura solucións ante a peor das hipóteses:

Como están las cosas aquí y dado mi trabajo en Portugal sobre Brecht, podría darse el caso de que me echaran. Sin dramatismo ninguno y siendo casi seguro que esto no sucederá, pero cabe pensarlo. De echarme probaría ir a París. Hay avión directo. Pienso que no me conviene entrar en España mientras haya estado de excepción. (...) No sé, no os preocupéis por eso siempre es mejor prevenir que curar, no? (Diario de Salvat, 26 de febreiro de 1969).

A pesar de que Salvat sospeitaba que a participación na homenaxe a Azeredo Perdigão podía causar incomodidade, mal podería saber que, meses despois e con outro espectáculo, os seus temores serían cumpridos e acabaría posto na fronteira polas autoridades que, desde a súa chegada, o viñan vixiando.

O primeiro informe leva por título “A visita do Dr. Azeredo Perdigão e o vice-reitor da universidade Prof. Doutor Arnaldo Barbosa” e ten data de 28 de febreiro de 1969, día seguinte da representación realizada no teatro da Facultade de Letras durante o “Sarau” en homenaxe a Azeredo Perdigão. Este era o Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian, institución central para entender o desenvolvemento cultural durante o Estado Novo (Oliveira Barata, 2009: 329-ss) e de suma importancia para o CITAC, de quen era mecenas. O acto, que contou coa participación de varias seccións culturais da Associação Académica de Coimbra (AAC), resultou ser a primeira actividade organizada pola nova AAC e a primeira fricción entre esta e as autoridades, especialmente polo traballo presentado polos grupos de teatro TEUC e CITAC.

Na homenaxe participaron a Coral da Facultade de Letras, o Orfeão Académico, o Coro Misto da Universidade de Coimbra, a Tuna Académica e os xa citados grupos de teatro, o TEUC cunha presentación de poesías neorrealistas e o CITAC con poemas de Bertolt Brecht (*ib.* 331). Destacamos que estas foron presentacións de urxencia, pois nin o TEUC

contaba con director nese momento nin o CITAC tiña aínda preparado *Brecht + Brecht*, mostrando neste caso só un fragmento do traballo realizado. A inclusión de textos de Brecht non pasou desapercibida polos sectores máis reaccionarios da universidade. Despois de ter o reitor autorizado o acto, segundo o grupo despois de lle teren explicado que Brecht era un clásico (Salvat, 1999b: 906), comezaron as protestas. O vicerreitor Arnaldo de Miranda Barbosa opúxose á realización do recital e á participación de grupos que tiñan anteriormente mostrado a súa hostilidade ás autoridades académicas e ao propio goberno e, ao non seren contempladas as súas peticións, decidiu non comparecer e pedir o relevo no seu cargo (Iglesias Mira, 2011: 55). O grupo universitario Oficina de Teatro dos Estudantes de Coimbra (OTEC), de vencellos dereitistas e pro-réxime (Oliveira Barata, 2009: 266-ss) mostra o seu desagrado declinando o convite para asistir ao evento coa seguinte nota ao reitor⁷⁶:

Magnífico Reitor. Os nossos melhores cumprimentos. Quando requeremos bilhetes para o Sarau desta noite, era nossa intenção participar no espectáculo, mas sem Brecht. Desde que se mantém aquela presença perniciososa, não podemos assistir a ela indiferentemente, e assim achamos preferível uma nossa total ausência. Entregamos, pois, de novo a V. Ex^a os bilhetes que teve a extrema gentileza de nos enviar. Disporá deles como melhor entender. Rogamos desculpa de todas estas dolorosas situações que, em boa verdade, não criámos. Simplesmente, como diziam os primeiros cristão: “Non possamus!” Com os protestos da nossa elevadíssima consideração e as nossas melhores Saudações Académicas. Coimbra e Paços da Academia, aos 27 de Fevereiro de 1969, Pel’Oficina de Teatro dos Estudantes de Coimbra.

A reacción destes sectores afectos ao Estado Novo facían presaxiar que o acto na Faculdade de Letras non ía ser pacífico. A propia AAC chegou a dubidar da súa participación, tendo en conta a tensión que se viña acumulando entre estudantes e autoridades universitarias. Porén, a homenaxe a unha figura tan importante como a de Azeredo Perdigão, que tanto tiña contribuído á supervivencia dos grupos culturais da universidade fixo con que decidisen participar na organización (ídem: 330-331). Os grupos de teatro colaboraron presentando un recital no que o TEUC declamou poemas do neorrealismo portugués e o CITAC levou poemas de Brecht. No escenario onde se realiza o recital, os estudantes mostran un cartel que lanzaba dardos ao período aperturista de Marcelo Caetano, a chamada “Primavera Marcelista”: “Trazem-se versos em vez de flores, porque a primavera não vem...” (ídem: 331).

76 Pertencente ao arquivo da Universidade de Coímbra, “Correspondencia entre OTEC/Reitoria” e que retiramos de Oliveira Barata (2009: 271).

En relación ao traballo do CITAC, encontramos interesante rescatar a descrición do axente enviado, que permite observar “desde os ollos da PIDE” o traballo de Salvat co grupo universitario:

No palco, em letras sugestivas, o nome de BERTOLT BRECHT. Os trinta e cinco figurantes moviam-se na cena em gestos ora arrogantes e agressivos, com punhos fechados, ora sensuais, despidos de dignidade, como que votadas a uma escravidão fatalista. O texto, apresentado pelos declamadores, versava a revolução industrial norte-americana, a crise dos anos 20, o desemprego, a miséria e a submissão a um capitalismo satânico e demolidor. Todo o entrecho era propenso a criar um clima emocional, dissolvente, apelando para os sentidos, que não para a inteligência ou razão (PIDE 333/2 in Processo N°38711).

O mesmo informe tamén aporta datos sobre Ricard Salvat, do que destaca que “tem dirigido no Teatro de Bolso (...) um curso sobre o autor alemão acima aludido” e que “veio de Barcelona, onde consta ter estado ligado aos estudantes, dirigindo um agrupamento de teatro, do chamado *teatro revolucionário*”.

O outro informe contido na carpeta de Ricard Salvat fai, de novo, referencia ao traballo de CITAC sobre Bertolt Brecht⁷⁷. Titúlase “A representação em Águeda; pelo CITAC, de obras de Bertolt Brecht” e está datada a 13 de marzo⁷⁸. O informe trata sobre a representación, que encheu as localidades, realizada no día 8 de marzo no Centro de Formação e Assistência Social (CEFAS), dirixido polo párroco Miguel Cruz. O evento, que contou coa presenza de integrantes do TEUC e figuras destacadas do teatro universitario como o profesor Paulo Quintela, comprendeu a representación de *Brecht + Brecht* e un coloquio (Iglesias Mira, 2011: 106).

O informe da PIDE, que non se centra na descrición do espectáculo preferindo relatar o coloquio posterior, deixa algúns parágrafos sobre o traballo de Salvat, relacionando esta representación coa realizada na homenaxe a Azeredo Perdigão:

Os comentários e a crítica que então se fizeram, mesmo por pessoas de algum modo ligadas ao teatro moderno ou “teatro de contestação” foram de reprovação da obra, pelo que ela continha de subversiva e socialmente dissolvente, considerando-a, por

77 Trátase da “Conferencia-Teatro” titulada “Tendencias do teatro moderno”.

78 Este informe, tal e como o anterior, aparecen duplicados nas carpetas que a PIDE tiña de Salvat e do CITAC. No caso da representación en Águeda, a copia que aparece na carpeta do CITAC ten, duplicada, a seguinte nota manuscrita “Por determinação superior ficou sem efeito”.

outro lado, “magistralmente” encenada pelo espanhol RICARDO SALVAT FERRER, que soube criar o ambiente emocional adecuado (PIDE 432/2ª in Processo N°38711).

No coloquio posterior, Salvat foi cuestionado en relación ás modificacións dos textos de Brecht e o director respondeu que tiña efectuado mudanzas coa intención de dar vigor aos textos, eliminando terminoloxía inadecuada ao contexto social e cultural no que se representa a peza. Tamén salientou o catalán a dificultade de representar Brecht na península ibérica, pois só en 1963 fora posíbel en España e, nese momento, era posíbel en Portugal. Pouco máis aporta este informe, que liga a Salvat ao “teatro de vanguardia” en Barcelona. Deixa constancia que o traballo do CITAC non estaba sendo do agrado das autoridades o feito de que no día seguinte da representación, as autoridades clausurasen o centro (M. Raposo, 200: 135).

Até aquí o seguimento que a PIDE fixo de Salvat en Portugal, que se foi sumar ao que xa facía ao CITAC e aos estudantes implicados no movemento estudantil. O aumento da tensión entre estudantes e autoridades, co loito académico e a folga ás aulas, fixo con que a PIDE tentase decapitar o TEUC e o CITAC coa expulsión dos seus dous directores, coincidindo esta acción co día da suposta estrea de CSE. Non chegaremos a saber nunca se o grupo acataría o mandato da censura ou se tería procurado unha saída que a burlase. Pasados os días, durante a crise académica, chegaron as detencións de estudantes e incorporacións forzadas ao servizo militar. (Iglesias Mira, 2011: 93-ss). CSE non foi estreada e, unicamente, puideron ver a luz algúns fragmentos, durante as noites culturais que, durante maio e xa cun ambiente moi tenso, se convocaban nos xardíns da AAC. Nestes multitudinarios actos que unían protesta e cultura foi onde apareceron algunhas escenas de CSE, xunto coa interpretación de música do espectáculo (Gouveia Delille, 1991: 42-43). A policía, consciente do desafiante desas reunións, tentou amedrentar aos grupos culturais da AAC (entre eles TEUC e CITAC) lembrándolles cunha circular o Artº. 63º do Decreto 42.661, que establecía que ningún espectáculo podería ser levado a escena sen ter pasado o ensaio “de apuro”. O ambiente de unión e, o clima de contestación e empoderamento da comunidade estudantil fixo con que esas ameazas fosen ignoradas.

3.4. Consecuencias artísticas e culturais

“... o que deixei de concreto? Muita coisa e coisa nenhuma! Amizades, gargalhadas, músicas que ninguém canta, improvisos que ninguém voltará a ouvir, ideias que ninguém realizou. Enriqueci-me, mas não enriqueci ninguém. E teria sido tão fácil... Talvez por tudo isso o entusiasmo de agora seja maior”

(Carta de José Niza, 7 de maio 1969).

A expulsión de Salvat e a posterior represión sobre o CITAC puxo fin ao proxecto de CSE. Posteriormente, o director tentaría levar adiante un proxecto discográfico, editando dous vinilos con composicións e fragmentos de *Brecht + Brecht* e CSE, mais o medo á censura botou para atrás á editora encargada de levar a cabo a idea. Un ano despois, o CITAC volverá ter problemas coas autoridades, sendo director Juan Carlos Uviedo, e rematará por ser clausurado tras acusacións de escándalo público. No proceso, a biblioteca e o arquivo do grupo será vandalizado pola PIDE, perdéndose moito material relativo aos anos anteriores. Poderíamos dicir que, salvando as representacións de fragmentos que foron realizadas durante a crise académica, semella que Salvat no deixou legado ningún en Portugal, tal e como se laia o crítico Manuel Alberto Valente no balanço anual que fai no suplemento literario do *Diário de Lisboa*:

A incompreensível proibición que atingiu o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra e o posterior afastamento do seu director artístico deitaram por terra varios meses de un traballo incansável e frutuoso. Guindado polos seus espectáculos anteriores a um plano cimeiro na actualidade teatral universitária, o CITAC viu, assim, impossibilitada, no presente ano, a sua actividade fundamental. O futuro dirá as consecuencias de tal facto, na certeza, porém, de que não poderão ser benéficas nem construtivas (DL, Suplemento Literário, 8-5-1969).

Porén, o traballo de Salvat co CITAC deixou pequenas consecuencias noutros proxectos e incluso marcas que permanecen inalteradas da tradición de Coímbra. Neste apartado retomaremos algúns dos vestixios que deixou o traballo do director catalán cos estudantes portugueses.

En primeiro lugar, cómpre destacar *Trajecto com Brecht* (TB), proposta de traballo para o primeiro semestre do curso 69/70 e reactivación do traballo do CITAC despois da crise académica e, supoñemos, antes da chegada de Juan Carlos Uviedo, quen traía consigo

unhas teorías teatrais ben diferentes das de Salvat e que levaron ao grupo por camiños completamente diferentes (Oliveira Barata, 2009: 208-ss).

Podemos encadrar este TB cunha proceso de progresiva politización do CITAC, non exento de tensións internas (CITAC, 2006: 67). A etapa de Víctor García na dirección do grupo universitario (1966-1968) deixara mostras de grandeza estética, mais afastada da realidade e da “intervención” social que os integrantes do CITAC querían para o grupo. A chegada de Salvat e o tratamento dun autor como Brecht, así como o decorrer da crise académica, van guiando ao grupo por unha senda de compromiso e crítica. Esta inercia impregna por completo o grupo, que chega a dudar da idoneidade de montar CSE por considerar que a figura de Castelao non é suficientemente revolucionaria:

Em refereixo a l’espectacle Castelao que quan ja el teníem em marxa, l’Anibal i l’Strecht decideixen que en Castelao no els queda suficientment politizat. Amb sorpresa – jo també – descobriren llegint els textos d’en Castelao que l’home era amic de totes les dretes d’aquest país i que queda molt poc revolucionari i molt alienador. (...)Bé, ells una mica a través del pròleg d’en Rodríguez Lapa a *Os velhos non deben de namorarse* s’havien imaginat un Castelao molt revolucionari i ara llegit de prop s’adonen que és un simple regionalista, paternalista, que creu en els fets diferencials de la raça celta i recolzant-se en aquest feble argument parala de l’independència de Galícia, etc (Diario de Salvat, 3 de marzo de 1969).

Ante estas reticencias, o grupo dubida entre “politizar en Castelao a la manera que nosaltres volem” ou “sigui seguint l’exemple del pròleg d’en Miguez al *Pensamiento Político de Castelao de Ruedo Ibérico*” (*ib.*). Tamén xorde a posibilidade de abandonar Castelao e realizar outro proxecto sobre Almeida Garret, mais é desbotada polo director. Finalmente, CSE segue adiante, entendemos que politizado, mais non chega a ser representado. Tras a expulsión de Salvat e a incorporación ao servizo militar de varios integrantes do CITAC, o grupo inicia o curso 70/71 imbuído nese ambiente contestatario, mostrando as súas posicións políticas de xeito máis evidente, como podemos comprobar tras analizar TB.

A peza⁷⁹ está descrita como unha “encenação colectiva”, unha “montagem de textos de: A. Oliveira Salazar, Bertolt Brecht, Edouard Dolléans, Eugénio Varga, John Reed, Madeleine Chapsal, Maurice Dobb, Paul Sweezy, René Wintzen, V. I. Lenine, Trotsky” (Gouveia Delille, 1991: 325). As traducións dos textos poéticos de Brecht corren a cargo do ex-director do TEUC Paulo Quintela, como xa fora en *Brecht + Brecht*, salvo os poemas “Pobre B.B”, que

⁷⁹ A única edición do texto policopiado que utilizou o CITAC é a que aparece en Gouveia Delille (1991: 307-325).

corresponde a Jair de Campos, e “Orge disse-me” que corresponde a Yvette Centeno (*ib.*). O texto está datado en novembro de 1970.

A estrutura de TB é moi parecida con CSE. Encadrado entre 1898 e 1956, anos do nacemento e do pasamento do dramaturgo, desenvolve un percorrido cronolóxico no que a vida de Brecht vai sendo mostrada xunto co devir da política mundial, con especial fincapé en certos acontecementos da historia occidental, acompañado este traxecto de poemas do alemán. De moita menor extensión que CSE, que, lembremos, superaría as dúas horas e media, TB non pon freos na aproximación que fai a determinados temas, polo que non é aventurado supoñer que o grupo non pretendía enviar o texto á censura. Como acontece con calquera espectáculo que se analice unicamente desde o plano textual, o que temos é unha visión parcial e moi limitada, pois descoñecemos por completo (e neste caso temos menos información aínda que de CSE) o texto escénico. Incluso ignoramos se o proxecto quedou só no texto dramático ou se o texto escénico foi ideado e baixo que modelos, se estes eran consecuentes co aprendido con Salvat ou se percorrían novos camiños. A semellanza entre a estrutura de TB e CSE fainos sospeitar que a posta en escena podería ter moitas coincidencias co traballo desenvolvido para CSE.

TB iníciase co ano 1898, algo despois de CSE, e o primeiro ano é tratado de xeito semellante á peza sobre Castelao. Aparecen referencias a nacementos e xéneses de obras artísticas (coincidentes todas con CSE). Introduce unha referencia a 1878, á Conferencia de Berlín, e pasa despois a falar sobre capitalismo, imperialismo e colonización:

O capitalismo atinge a fase do imperialismo e está triunfante em todo o mundo. Monopólios gigantescos ocupam posição excepcional no mercado interno e estão empenhados em luta ferrenha pela conquista de mercados externos e de esferas de influência e de investimento.

O imperialismo pode definir-se como um estágio da evolução da economia mundial em que: a concentração da produção e do capital foi desenvolvida a tal ponto que criou monopólios cujo papel é decisivo na vida económica. A fusão do capital bancário com o capital industrial cria, na base de um capital financeiro, uma oligarquia financeira. A exportação de capital, em contraposição à exportação de mercadoria, assume uma importancia particularmente grande. São formados monopólios internacionais de capitalistas que dividem o mundo entre si. Completa-se a divisão territorial do mundo pelas maiores potências capitalistas.

A África é un exemplo claro: os colonialistas destroem os estados e culturas das poboacións africanas e declaram despois que eran salvagens. Pesquisas arqueolóxicas provam-nos no entanto que os povos africanos tiveram culturas propias; as culturas indiana e chinesa son tamén moito máis antigas que a civilización dos colonialistas (*ib.* 308).

En paralelo, TB trata sobre a organización do movemento obreiro con bastantes referencias a Lenin. Podemos comprobar que a crítica ao capitalismo é moito máis evidente e contundente do que en CSE:

“A medida que as formacións económicas e políticas do capitalismo se desenvolvían, crecía tamén o movemento operario que se organizaba mellor e intensificaba a súa luta contra a burguesía.

(...)

Os capitalistas empregaban todos os medios posibles na luta contra os sindicatos: sustentaban policías armados nas fábricas, pagaban a detectives para espíarem os traballadores, organizaban raiden en sedes de sindicatos, contrataban furadores de greves para que elas fracassasen” (*ib.* 309).

O seguinte acontecemento no que se detén a peza é a I Guerra Mundial, en 1914. Xa non atopamos as referencias culturais e artísticas, mantendo só a presentación políglota de CSE (texto 82) para pasar a describir os motivos políticos da guerra:

A guerra europea, preparada durante dezas de anos polos gobernos e polos partidos burgueses de todos os países, rebentou. O crecemento dos armamentos, o agravamento da luta polos mercados, e o actual estado imperialista do desenvolvemento do capitalismo nos países avanzados, os intereses dinásticos das monarquías atrasadas, as da Europa Oriental, devían inenitavelmente rebentar e rebentaron nesta guerra. Apropiar-se de territorios e subjugar nacións estranxeiras, arruinar nacións concorrentes, roubar as súas riquezas, desviar a atención das masas traballadoras das crises políticas internas na Rúsia, na Alemanha, na Inglaterra e outros países, dividir os operarios e iludi-los com a mentira nacionalista, dizimar a súa vanguarda para enfraquecer o movemento revolucionario do proletariado, tal é o único contido real, tal é o verdadeiro significado da guerra actual (*ib.* 311).

De novo, podemos ver como a linguaxe e a aproximación ao tema son moito máis contestatarias e directas do que en CSE. O seguinte suceso histórico que trata TB é a revolución bolxevique de 1917 e o posterior auxe dos fascismos en Europa. En 1926 cita a instauración da ditadura

en Portugal, e inclúe declaracións eloxiosas do propio Oliveira Salazar. Dentro da evidente posición de esquerda que posúe o texto, marca distancias coa figura de Stalin “Staline é demasiado brutal, e esse defeito, tolerável nas relacións entre comunistas, é inadmissível no posto de secretario-geral” (*ib.* 313). A seguinte parada temporal é 1929, onde se o Crack de Wall Street é tratado exactamente igual que en CSE. A guerra civil española é abordada desde a comparación de estatísticas dos anos 1931 e 1939. Desaparecen, no relativo á Península Ibérica, as referencias ao federalismo ou ás diferentes culturas nacionais de España. Tras seguir tratando os principais acontecementos da vida de Brecht, especialmente o seu exilio, TB chega á II Guerra Mundial, que, se entende como consecuencia da desmemoria da I Guerra Mundial e sobre todo ao propio devir do capitalismo, que implica unha economía imperialista baseada na guerra:

Por que razão não poderiam as várias potências capitalistas, uma vez concluído o grande luto de 14/18, iniciar a exploração pacífica do que haviam conseguido? A resposta é que o capitalismo, pela sua própria natureza, não se pode deter. Necesita continuar a expandir-se, e como os vários sectores da economia capitalista mundial se expandem a ritmos diferentes, segue-se que o equilíbrio de forças está sujeito a ser perturbado de modo que um ou mais países julguem tanto possível como vantajoso desafiar o statu quo relativo aos limites territoriais. As classes capitalistas nacionais rivais mostram, pela sua preocupação com exércitos armados, bases estratégicas e aliados, o quanto e quão bem compreendem esse facto básico do período imperialista, pois é evidente que uma redivisão do mundo só pode ser realizada pela força armada (*ib.* 319).

TB tamén trata a intervención do dramaturgo alemán fronte á Comisión de Actividades Antiamericanas, a cal o convocou en 1947. Posteriormente, segue tratando diferentes momentos da vida de Brecht intercalados cos seus textos poéticos. Até aquí un breve percorrido pola estrutura de TB, idéntica á de CSE. A continuación listamos os textos poéticos de Brecht e a súa orde no texto dramático, para facilitar a comprensión do proxecto.

1898.	Capitalismo – Imperialismo – Colonialismo. Movemento obreiro.
Do pobre B.B.	
1914.	I Guerra Mundial.
[Orge disse-me].	
O Comunista de teatro.	

1917-ss.	Revolución rusa. Auxe dos fascismos. Stalin.
Cântico de matinas.	
1929.	Crack de Wall Street.
Em tempos de escuridão.	
Comparación España 1931/1939.	
[Os grandes / reuniram-se numa sala].	
Profecía.	
Pensamentos sobre a duración do exílio.	
No segundo ano da minha fuga.	
[Agora o reconhecço].	
Perguntas dum operário leitor.	
Hollywood.	
Defensa de Bertolt Brecht.	Suposta intervención de Brecht na Comisión de Actividades Antiamericanas.
Ao deixar Nova Iorque.	
Vem comigo para a Geórgia – III.	
Regreso.	
O primeiro olhar da janela de manhã.	
Mudança de Roda.	
Louvor da dialéctica.	
Porque há-de o meu nome ser nomeado.	
Aos que virão a nascer.	

TB non chegou a ser realizado, non sabemos se por idea do grupo ou do novo director, Juan Carlos Uviedo. Mais si que comprobamos que, baixo a estrutura de CSE, TB abandona a cuestión do iberismo e as referencias artísticas para centrarse nun maior ataque ao capitalismo.

O ano seguinte, o membro do CITAC João Rodrigues pon en escena un espectáculo que leva o título de *Se outros fossem os deuses?* (Gouveia Delille, 1991: 43-44) co CETA (Centro Experimental de Teatro de Aveiro). A pesar de que non hai referencia ao nome do autor,

está formado por varios textos de Brecht. A edición do texto dramático deste espectáculo, presentada no volume sobre Brecht en Portugal (*ib.* 327-333), contén, alén dos textos do alemán (polo xeral non utilizados en CSE ou TB, salvo “Perguntas dum operário leitor” en tradución de Paulo Quintela), indicacións de que se utilizaban proxeccións, polo que non é aventurado pensar que estas tamén puidesen ter sido empregadas en CSE, espectáculo no que João Rodrigues estivo involucrado. Ese tamén é o caso do músico José Niza⁸⁰, enviado a Angola para o servizo militar. Alí, segundo nos relatou en entrevista persoal (2010), recuperou o traballo feito para *Brecht + Brecht* para realizar no cuartel unha montaxe de *A excepción e a regra*. Desda representación só temos noticia da súa existencia, xa que non foi rexistrada nin conservamos vestixios dela. Esta montaxe en África non foi a única tentativa que Niza levaría a cabo sobre o legado do traballo de Salvat co grupo universitario. Existía un proxecto discográfico sobre os espectáculos de Salvat co CITAC, e foi Niza o encargado de presentar á editora Sonoplay os proxectos de dous discos, un para *Brecht + Brecht* e outro para CSE. Nun traballo anterior analizamos o contido das cartas e o deseño dos dous discos (Iglesias Mira, 2011: 66-ss), polo que agora nos limitaremos a identificar os textos de CSE que son escollidos para o disco, pois poderían ser indicios da importancia destes dentro do espectáculo: “Cantar de emigração” (texto 20), “Quadras populares sobre a emigração” (textos 15 e 18), “A emigração” (10), “Cantiga do rapaz da loja” (80), “Adeus rios, adeus fontes” (13), “Pedro nem sequer serve para comerciante” (81), fragmentos do “Catecismo do camponês” (27, 31), “A Rosalía” (5), “Chove em Santiago” (29) e unha enigmática “Canção final” da que só sabemos que estaba cantada por un coro masculino, que pechaba o espectáculo e que é descrita como “empolgante” e “muito viva”.

O proxecto discográfico non sairá adiante, pois a editora Sonoplay decide botarse atrás por medo á censura. José Niza e Salvat manteñen correspondencia sobre o deseño dos discos, mais a verdade é que ese proxecto tampouco puido ver a luz. Mais parte do traballo de José Niza si que acabou por ser editado, pois Adriano Correia de Oliveira, músico de Coímbra e amigo do CITAC (ía ser el o encargado de cantar nos discos antes mencionados, desbotada a idea dun Zeca Afonso que aportaría un “ton de profesionalidade” que non lle acaía ao traballo, en palabras de Salvat) inclúe a icónica canción “Cantar de emigração”, sobre o texto rosaliano, para abrir o seu disco de 1970 *Cantaremos*. A colaboración entre os dous amigos continuará e, en 1971, Adriano lanza o disco *Gente de aqui e de agora* onde podemos encontrar, abrindo a cara A, “Emigração” (10) e, no terceiro tema da cara B, “A Rosalía” (5), ambas do poeta Curros Enríquez. No caso do primeiro disco e do poema de Rosalía de Castro, este aparece tal e como foi traducido e pensado para CSE. No referente aos textos de Curros,

80 José Manuel Niza Antunes Mendes (Lisboa 1938-Santarém 2011) foi médico e un músico e compositor de renome que gañou en varias ocasións o Festival de Música da RTP. A súa composición *E depois do adeus* foi un dos sinais radiofónicos dos militares que se levantaron contra o Estado Novo o 25 de abril de 1974. Tamén foi deputado do parlamento portugués durante varias lexislaturas.

atopamos algunhas mudanzas. O texto “A emigração” aparece reducido ás catro primeiras estrofas, a parte máis neutra do texto, e con pequenas modificacións de palabras. Así, na liña 7⁸¹ a palabra “procura” é substituída por “busca” e na 14 “sitios” por “caminhos”. De maior calado é a substitución na liña 5 de “quando vejo que um galego” por “quando vejo que um homem”, retirando a especificidade do poema de Curros e universalizando o texto. Na música “A Rosalía” encontramos que Adriano corrixe un dos erros de tradución que aparecen no texto dramático de CSE, pois do “comesta” orixinal de Curros, os estudantes pasaron a un “como esta” erróneo que o músico trocou por un “comida”, recuperando o sentido orixinal (liñas 11 e 12). Estes discos, clásicos da “música de intervenção” da época, popularizaron tres cantigas de CSE mais a que maior éxito acadou foi a de Rosalía, que é hoxe en día unha parte indispensable do repertorio da chamada Balada de Coímbra, tendo sido adaptada por diversos coros e artistas relacionados coa cidade do Mondego. Non podemos deixar de relatar a historia que o propio compositor nos contou e que é mostra da calidade do traballo realizado para este espectáculo. Estando preto da súa incorporación ao servizo militar, xa rematara os seus estudos e debía incorporarse á fronte de África, Niza viaxa a Lisboa para obter información sobre o seu destino concreto na guerra e para manter unha reunión coa Sonoplay na que se tratarían os proxectos xa mencionados. Coincide na capital co seu amigo Vinícius de Moraes, que estaba de xira con Chico Buarque e Nara Leão (cos que actuaría, precisamente, no Teatro Avenida de Coimbra pouco despois da cancelación de CSE), polo que decide encontrarse co poeta brasileiro. No bar do hotel conversan sobre Portugal, a situación de Niza e os seus últimos proxectos e, ao saber de CSE, Vinícius pide a Niza que toque algunha das súas recentes composicións, entusiasmándose co resultado. Ofrécese entón para poñer letra a esas melodías mais, desgrazadamente para o *Poetinha*, aquelas músicas xa foran atribuídas aos textos de CSE. Supoñemos que aquelas composicións, devecidas por Vinícius, son as que rematarían nos discos do seu outro amigo Adriano Correia de Oliveira.

Para alén destas consecuencias artísticas directas, CSE foi un proxecto no que colaboraron unha serie de artistas como Seoane, Salvat, Díaz Pardo ou Niza. Aínda que había relacións que xa viñan de atrás pois, como xa se indicou, Alonso Montero e Ricard Salvat coñeceráranse no Congreso Mundial da Paz celebrado en Moscú en 1962, a montaxe de CSE puxo en contacto varias personalidades artísticas que seguirían tendo relación nos anos posteriores. A seguir presentamos, brevemente, as colaboracións que tempo despois se deron entre as persoas involucradas en CSE, prestando especial interese á relación de Salvat coa cultura galega.

A relación entre Alonso Montero e Salvat, xa de amizade, viuse reforzada polo acontecido en Coímbra (Salvat, 1999b: 907). Alonso Montero viaxou alí para dar unha conferencia

81 Guíámonos sempre pola edición presentada neste traballo.

sobre Castelao e a cultura galega mais non puido quedar ao que sería a estrea do espectáculo. Tampouco puideron estar alí Isaac Pardo e Luís Seoane (que visitaron Coímbra durante o proceso de creación, como encargados da parte plástica), mais o falida tentativa de CSE, e os meses de traballo que a precederon, ficou como un suceso destacado na súa relación. Posteriormente, o contacto entre eles foi continuado, especialmente no caso de Salvat, Alonso Montero e Díaz Pardo. Como pano de fondo, encontramos sempre esa procura do “diálogo entre culturas” que guiaba CSE⁸².

Alonso Montero e Salvat participaron en varios proxectos de tradución de obras literarias ás catro linguas oficiais de España. Xa en 1968 colaboraran na edición multilingüe de *Catorce fábulas* de Tomás Meabe, así como nun proxecto similar sobre *Seis poemas galegos* de García Lorca (1974), o álbum *Nós* (1974) (Alonso Montero, 2013: 29) e *Homenaxe a Martín Codax* (1983) (Salvat, 1991: 907-908). Garda o catalán especiais palabras para o proxecto de Alonso Montero (1993) *Carles Ribas e Galicia. Homenaxe no I centenario do seu nacemento*, que considera, en certo aspecto, un proxecto común (*ib.* 910).

No tocante ao teatro, Salvat colaborará cunha figura tan destacada da cultura galega como Eduardo Blanco-Amor, que fai a adaptación de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega e axuda como “profesor de dicción” dos actores durante a temporada 70-71 (Alonso Montero, 2013: 25-26). En 1972 Salvat estrea dúas pezas de Valle-Inclán (*Ligazón* e *El embrujado*) coa Compañía Nacional Ángel Guimerá, contando con Isaac Díaz Pardo como escenógrafo e figurinista (*ib.* 27). Mais a súa relación co teatro galego non ten lugar unicamente en Cataluña. En 1973, Salvat foi xurado no I certame de Ribadavia, feito histórico da escena galega, e en 1980 presenta no auditorio de Sargadelos a estrea de *Música només para vosté*. Mais o proxecto galego máis famoso de Salvat será a dirección, en 1991, de *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, do mindoniense Álvaro Cunqueiro, co Centro Dramático Galego. Para esta grande montaxe, Salvat contou con Isaac Díaz Pardo como deseñador das máscaras e puxo como condición que Xesús Alonso Montero fose o asesor lingüístico (*ib.* 909). Sabemos tamén por Salvat (*ib.* 908) que en 1994 houbo unha tentativa de facer unha versión galega de CSE, nunha coprodución da Fundación Calouste Gulbenkian e a Xunta de Galicia, mais ese proxecto non chegaría a se concretar e CSE continuaría sen ver a luz dos focos. A edición do texto dramático por parte de Edicións do Castro estivo tamén en proxecto, como nos indica a correspondencia entre Salvat e Alonso Montero (*ib.* 47 e 50), sen chegar nunca a ser levado a cabo.

82 O proxecto de Coímbra tamén se pode encadrar, en certo modo, na relación entre a figura de Castelao e Cataluña. Para maior información sobre este tema, ver Costa e González Gómez (2005) e González Gómez (2001).

A relación do director catalán con Galicia non quedou por aquí, publicando varios textos na prensa escrita sobre a cultura galega, participando en conferencias e presentacións e colaborando con textos teóricos (por exemplo na publicación de Ediciós do Castro, en 1988, de *Bertolt Brecht no 90 aniversario do seu nacemento*. Por este cariño pola cultura galega e a súa colaboración e fraternidade, Salvat recibe en 2002, xunto con Nélida Piñón, Ernesto Sábato e Felipe Juaristi, o premio Rosalía de Castro, outorgado polo Pen Clube de Galicia.

3.5 Achegamento ao texto dramático de *Castelao e a súa época* e criterios de edición.

Cómpre, á hora de traballar sobre a edición do texto dramático de CSE, termos en conta que estamos diante dun texto moi peculiar, como enseguida sinalaremos. Tamén é necesario ter presente que o obxectivo final, o acceso fragmentado e indirecto a este proxecto teatral, pasa por recuperar a maior parte dos elementos perennes do espectáculo, destacando entre eles, pola súa doada aprehensibilidade, o texto dramático. Para esta investigación, polo tanto, é importante o texto dramático, mais mantendo sempre consciencia de que a súa recuperación e fixación non nos sitúa cerca do espectáculo teatral CSE, obxecto este imposible de capturar e taxidermizar debido à súa esencia teatral, que o sitúa dentro da arte máis fugaz de todas, aquela que pasa sen deixar máis do que un par de fotografías insuficientes e unha vaga lembranza. Clarificado este punto, pasemos a desenvolver o proceso de recuperación do texto dramático sobre o que traballou o CITAC.

No caso de CSE, os documentos dos que partimos para realizar a edición son os documentos de traballo que o CITAC empregou durante a preparación do espectáculo. Partindo dunha teórica copia mecanografada orixinal, sen marcas manuais, diferentes integrantes do CITAC traballaron sobre cadansúa copia realizando correccións, modificacións ou anotacións persoais e comúns. Aínda que outras experiencias anteriores de Ricard Salvat, de características semellantes a CSE, teñan sido editadas posteriormente (*Adrià Gual i la seva época*, 1972), non semella que tal idea fose na altura nin sequer imaxinada por Salvat, como deducimos pola carencia das mínimas marcas escénicas en boa parte dos textos que compoñen CSE. Mais ben estamos ante unha compilación de textos cos que o CITAC traballa nos ensaios. Non é a edición e a fixación por escrito, polo tanto, a finalidade dos textos estudados, o que dificulta a presentación da edición no formato habitual dos textos teatrais: con paratextos que indican que personaxe está a falar, así como outras indicacións de carácter escénico. Todas estas observacións, que obviamente existían no proceso de creación de CSE debido á súa finalidade escénica, non foron fixadas por escrito nos documentos que conservamos. Por outra banda, encontramos nalgúns textos diferentes informacións, como poden ser os títulos e as autorías dos textos, das que facilmente poderíamos poñer en cuestión a súa

intencionalidade escénica. Para a presente edición optouse por transcribir o texto do modo máis fiel (indicacións non escénicas incluídas) e admitindo o carácter incompleto deste texto dramático (que é tamén, á súa vez, unha parte incompleta do texto escénico). Como veremos deseguido, este carácter incompleto non é a única particularidade do texto ao que nos enfrontamos.

CSE revélase como un texto complexo, composto por 142 textos de carácter autónomo e de variada tipoloxía. Para alén diso, grande parte destes textos non son orixinais, senón fragmentos literais ou adaptados que teñen orixe en variados campos literarios (principalmente o galego, o catalán, o portugués e o español, o que conforma conscientemente un novo campo para CSE: o ibérico). Houbo, na confección do texto dramático de CSE, un proceso de selección, edición e, no caso dos textos que pertencen a tradicións non portuguesas, tradución. Nese proceso, como é lóxico, os textos orixinais sufriron alteracións e modificacións, tanto conscientes como inconscientes⁸³.

Unha das primeiras cuestións á hora de iniciar a edición do texto é ditaminar o punto de partida da mesma. No caso de CSE, escoller se esta edición debería tomar como base o texto dramático de CSE ou ir alén, partindo dos múltiples textos autónomos, na súas diferentes versións orixinais, que o conforman⁸⁴. Tomando a definición máis xeneralizada de orixinal (forma do texto que materializa a vontade expresiva do autor) e tendo en conta que, como director, consideramos que a autoría total de CSE recae sobre Ricard Salvat, parece lóxica a asunción do documento que contén o texto dramático de CSE como base para a edición. Porén, non debemos perder de vista, en relación á nomeada vontade expresiva do autor, que CSE non é un texto literario habitual, senón unha parte integrante do texto escénico onde, aí si, residía a total vontade expresiva de Salvat. Esta investigación sitúase conscientemente lonxe dos modos de pensamento logocentristas que, baseados en que o texto dramático é o único elemento conservábel do espectáculo, sacralizan o mesmo dotándoo dunha centralidade en ocasións falsa. A edición do texto dramático será unha parte desa “restauración imaxinaria”, dese “acceso indirecto e fragmentado” (Mateus, 2002: 215) ao feito teatral de CSE que procuramos con este volume.

83 O propio José Niza, durante unha entrevista (2010), falaba do proceso de tradución dos textos foráneos, destacando a facilidade dos textos galegos, “que eram de graça”, o que pode indicar que a tradución puido non ser feita con todo o coidado preciso, como demostran algúns erros contidos no texto final.

84 A dúbida residía en situar a nosa edición no texto dramático ou noutro que debería tomar como base unha previa *obra dramática* tal e como a describe García Barrientos: un texto que estimula a produción dun espectáculo e que pode tanto ter sido ideado orixinalmente para o escenario como outro material (xornalístico, xudicial, novelesco, etc.) que só adquira forma dramática despois e a través da súa posta en escena (1991: 379-380). O caso de CSE sería, claro, a segunda opción e a obra dramática o conxunto de orixinais. Sendo que a asunción do carácter documental do espectáculo leva a que exista unha montaxe e unha manipulación dos textos, como acabamos de indicar, entendemos que é no texto dramático e non nos orixinais poéticos, narrativos ou xornalísticos onde temos que situar o foco do noso traballo.

Atendendo ás características deste texto (do que existen varias testemuñas, que ten formato mecanografado e precisa diferentes modificacións por parte de quen edita, así como a indicación da orixe e autoría dos textos que o compoñen, cando isto sexa posíbel), optouse por realizar unha edición crítica, que proporcione unha lectura clara e, ao tempo, información sobre a autoría dos diferentes subtextos e outras peculiaridades que poidan ser de interese, sexan estas de referentes ao proceso de copiado, tradución ou á orixe dos textos. Mais, coa consciencia de que os textos dramáticos teñen particularidades propias que os diferencian dos outros textos literarios e de que cada obra que se edita posúe unha singularidade que esixe un tratamento e un traballo de edición individualizado que non debe ser moldeado por fórmulas ríxidas, adaptáronse os diferentes pasos da realización dunha edición crítica ao traballo concreto sobre un texto dramático que non sempre presenta anotacións e que está conformado, como xa se referiu, por máis dunha centena de textos autónomos de diferentes formatos. Polo tanto, esta edición crítica afastarase por momentos dos procedementos habituais que acostuman seguir esta clase de traballos⁸⁵.

A seguir explícase a metodoloxía empregada, describindo as diferentes testemuñas encontradas e clarificando os motivos da escolla da versión que se toma como base. O texto dramático de *Castelao e a súa época*, que durante moitos anos os propios integrantes do CITAC deran por perdido, foi encontrado en tres documentos diferentes, que pasarei a denominar segundo a súa localización: Barcelona (CSE-B), Santarém (CSE-S) e Lisboa (CSE-L)⁸⁶.

CSE-B. Pertence á biblioteca do Institut del Teatre de Barcelona e encóntrase arquivado baixo a sinatura 2386-N. Identificado na ficha da biblioteca baixo a errata *Castelas e a súa época*, é un texto mecanografado formado por 179 páxinas numeradas precedidas por unha portada feita a man, non incluída na numeración, onde se indica a autoría dos textos utilizados, a composición da música por parte de José Niza e a dirección de Ricardo (*sic*) Salvat, “alias Ramón Ferrer”. A portada tamén inclúe a nota manuscrita “caja mecanografiada nº 11” e en varias ocasións aparece no texto o selo da Biblioteca Museo de Arte Escénico. As 29 primeiras páxinas presentan, alén da numeración que se manterá ao longo de todo o documento, outra numeración romana non correlativa, probabelmente produto dunha organización textual anterior. Unha vez superada a páxina 30, a numeración manterá a súa coherencia até a fin do documento. En relación ás anotacións manuscritas, esta versión presenta marcas propias e marcas comúns, en ocasións con diferente formato á versión de Lisboa. Tamén contén, como veremos máis adiante, dous textos que non aparecen en

85 Ver Blecua (2001), Ruíz (1985), Pérez Priego (2011), entre outros.

86 Este último, durante as miñas investigacións anteriores, foi designado como CSE-TT por estar gardado nos arquivos da Torre do Tombo. Corriximos nesta ocasión para que sexa coherente co resto das denominacións.

Lisboa e carece de outros dous en relación a este versión. As autorías referidas na portada tamén varían, así como a orde dos textos.

CSE-S. Pertence ao arquivo de José Niza, situado na súa casa de Santarém e garda moitas semellanzas co anterior. Está composto por 187 páxinas numeradas a man e precedidas pola mesma portada que o de Barcelona. Este documento, a diferenza do anterior, contén o segundo lance de *Os vellos non deben de namorarse* (OVN), de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao.

CSE-L. Encóntrase nos arquivos da PIDE na Torre do Tombo, en Lisboa, incluído na Processo DGE 1/8868 que, ademais do texto, contén a correspondencia entre o CITAC e os servizos da censura. Consta de 187 páxinas numeradas a man onde a portada manual das testemuñas antes citadas foi substituída por outra que indica tanto o nome do espectáculo como que é un “Espectáculo de Ricard Salvat sobre textos de”, citando despois a lista de autores, sen facer mención a calquera elemento extra-textual. Á portada foi pegado e rubricado por cima un selo fiscal de 5 escudos. Esta versión está completa, co segundo lance de OVN escrito por unha máquina con tipografía diferente ao resto do texto e coa numeración a máquina orixinal riscada e integrada na numeración manual de todo o documento. Destaca a testemuña por ser a única que presenta as marcas da censura sobre o texto. Esta versión está precedida dunha nota manuscrita e asinada a 17/4 no que supoñemos se indica a prohibición da representación do espectáculo⁸⁷.

Cómpre que, nunha edición crítica realizada sobre unha tradición con varias testemuñas, se escolla unha como texto-base (ou testemuña base da edición). No relativo ás testemuñas de CSE, as dúas primeiras (B e S) semellan ser documentos de traballo parellos á terceira (L), mais presentando unhas características que as dotan de menos rigorosidade, a primeira polo seu carácter incompleto e polos erros de copia e organización e ambas pola súa portada manual. Por outra banda, o documento de Lisboa (L) foi o escollido polo grupo para enviar aos servizos de censura, para alén de estar completo e non mostrar repeticións⁸⁸. A mudanza de portada indica tamén o cariz de oficialidade que toma o documento, que elimina calquera referencia a elementos alleos ao texto dramático. É esta última a que se adopta como texto-base para a realización da edición crítica⁸⁹.

87 Aportamos a imaxe en anexo, no apartado 7.1.

88 Aínda que si algunhas correccións feitas a man.

89 Tamén foi considerada a posibilidade de que o texto enviado á censura (CSE-L) fose conscientemente diferente do que despois tería sido levado ás táboas mais encontramos esta opción improbable, xa que de actuar así o grupo podería incidir en maiores problemas coas autoridades.

Tomada como base a edición de Lisboa, pasaremos a comparar as diferenzas máis salientábeis entre esta e a versión de Barcelona, a nosa outra versión de traballo⁹⁰.

A lista de autorías que aparece na portada difire entre versións, non só na grafía dos nomes senón con determinadas ausencias en cada un dos textos. Realizaremos a comparación incluíndo un terceiro elemento, o comunicado do CITAC “Aos estudantes e á cidade de Coimbra” (CITAC, 1969c), lanzado despois da expulsión do director e no que se citaban as colaboracións artísticas do espectáculo, referindo as autorías dos textos. No caso de Barcelona, encontramos erros e vacilacións na escrita dos nomes, como pode ser o caso de Teixeira de *Pascoais (Pascoaes), *Antonio (Alberto) Míguez ou (António) Oliveira Salazar, todas modificadas na versión de Lisboa. A segunda das citadas aparece no comunicado do CITAC, que presenta variadas incorreccións tanto na acentuación como na escrita dos apelidos (Galdoz, Juan Maragall, Basán por Bazán...), propias, supoñemos, da urxencia do lanzamento do texto. No relativo ás ausencias e presenza, o documento de Barcelona presenta as seguintes variacións: Non aparecen os nomes de Manuel María, Oliveira Martins, M.A. Capmany e Soeiro Pereira Gomes (nomes que só aparecen en CSE-L); Raul Proença e Jacinto Prado Coelho (aparecidos só no comunicado do CITAC) e Xesús Alonso Montero (que aparece en CSE-L e tamén no comunicado). A versión de Lisboa presenta as seguintes lagoas en relación á de Barcelona: Adriá Gual, Antero de Quental, Antonio Machado e John Dos Passos. No caso do comunicado do CITAC, non aparecen os nomes de Mário Dionísio (aparecido nas dúas versións do documento), os nomes xa citados e que só son referentes a CSE-L e inclúe como novidade os nomes de Proença e Prado Coelho. No que corresponde ás colaboracións artísticas, o comunicado indica que a música é de José Niza, a plástica de Luís Seoane e Armando Alves Martins⁹¹, coreografía de M(a)rina Noreg e “montagem de Ricardo Salvat com a colaboração de todo o CITAC” (CITAC, 1969c).

Diante deste baile de nomes nas dúas versións do texto e o comunicado do CITAC non nos parece encontrar finalidades políticas, debido a que as ausencias en moitas ocasións non serían do coñecemento dos censores (é o caso de Manuel María, por exemplo, ou de M.A. Capmany). Pensamos que se pode tratar de erros e de que, debido á longa nómina de autores que nutren o texto dramático do CITAC e que o documento base non tiña autorías, os propios integrantes do grupo tivesen dificultades para elaborar unha lista completa dos mesmos.

90 A versión de Santarém é practicamente igual á de Barcelona salvando a inclusión de OVN.

91 Existen vacilacións nos nomes que integran o traballo plástico do espectáculo. Tense por seguro que son Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo os que realizaron a maior parte da tarefa (Salvat, 1973), se ben Díaz Pardo afirma que foi seu socio quen tomou realmente conta do traballo (entrevista, 2010). Por outra banda, o propio Salvat indica a Alonso Montero nunha carta privada que Alves Martins e João Botelho colaboraran tamén na parte plástica, que foi realizada con alumnos da Escola de Belas Artes (Alonso Montero, 2013).

A orde dos textos muda entre CSE-B e CSE-L, atopando na comparación secuencial até 100 momentos nos que non coinciden os textos, postos un á beira do outro. Tamén encontramos diverxencias nos textos, pois a parte de *Os vellos non deben de namorarse* (CSE-L, pp. 169-178) non aparece en CSE-B, tal como o fragmento de *Sempre en Galiza* que comeza “A outras latitudes chegou tamén a lenda da nosa humildade” (CSE-L, p. 36). Pola contra, CSE-B presenta dúas versións de textos que aparecen no documento enviado á censura: O monólogo inicial do emigrante, que abre o texto dramático (CSE-L, pp. 2-3), vén precedido por outra versión do mesmo, moito máis reducida e se callar unha versión anterior. Tamén o texto de Castelao *O retrato* (CSE-L, pp. 118-119) aparece en dúas versións, unha primeira de xeito narrativo, como en CSE-L, e unha segunda dramatizada, coa forma dunha escena con dúas personaxes: Castelao e Melchior. Estas son as principais diferenzas entre os dous documentos consultados para realizar a edición. Como xa referimos, tomamos como base a versión enviada á censura (CSE-L), indicando as principais anotacións manuais nos documentos, tanto en CSE-L como en CSE-B. No caso en que CSE-B sexa unha corrección evidente de CSE-L, optaremos pola versión máis correcta. Descritas e organizadas as fontes, pasaremos a indicar os criterios de edición.

A edición que aquí se presenta está estruturada tomando como unidades diferenciadas os textos autónomos que conforman CSE, pois outro tipo de organización (en escenas e actos, como adoitan as edicións teatrais) sería moi arriscada dado que non temos indicacións sobre o número de textos que conforman unha unidade escénica ou o modo como son estes presentados. Tentouse, daquela, procurar a unidade mínima diferenciada para non incorrer en hipóteses escénicas erradas.

A presente edición, polo tanto, está distribuída en 142 textos, presentados baixo a mesma estrutura⁹². No inicio de cada un deles, e tras a numeración do texto, apórtanse en pé de páxina os seguintes datos: localización no documento orixinal, autoría do texto e procedencia, sempre que esta información sexa coñecida. Hai que ter en conta que só unha pequena parte dos textos que compoñen CSE aparecen identificados nos documentos e que, no caso das tradicións diferentes da portuguesa, en moitas ocasións os textos son traducións dos membros do CITAC, polo que a identificación do texto orixinal non é tarefa doada. Nos textos que coincidan con fragmentos de AGS, a autoría será entregada a Ricard Salvat. Nos textos que sexan novos, recaerá esta no CITAC, atendendo ao proclamado traballo colectivo de CSE.

92 Ao longo da investigación iniciada en 2009 esta cifra ten fluuado, debido a desaxustes na adscripción de diferentes páxinas a un mesmo texto ou á división dun texto en varios. Tras o longo proceso de traballo sobre o texto dramático, corriximos as aproximacións anteriores para fixar o total de textos neste número.

En relación ao tipo de texto, xa se ten indicado que CSE presenta textos de moi variadas formas, desde a lírica até o ensaio, pasando pola estatística. O propio grupo denominou CSE como un exercicio de “teatro documental” (CITAC, 69: 50), no que se organizan e montan, como se fosen os planos dun filme, diferentes documentos en función da finalidade da peza, neste caso un percorrido histórico-artístico pola primeira metade do século XX. Para dotar de estrutura ao espectáculo, hai unha serie de textos que se diferencian do resto e que na nosa edición denominamos anais. Espallados ao longo do espectáculo, estes 43 textos presentan unha especie de telexornal onde se presentan unha serie de efemérides, de carácter artístico, científico, político ou directamente relacionadas coa vida de Castelao. A mesma tipoloxía xa fora empregada por Salvat en AGS e moitos destes anais son traducións directas dese espectáculo. A orixe destes textos, como xa se indicou, atópase na novela de Max Aub de 1958 *Jusep Torres Campalans*, na que o autor introduce unha contextualización temporal para acompañar o libro sobre o imaxinario artista:

Hoy, casi todas las historias de la pintura y ciertas monografías dan, en sus primeras páginas, noticia de los sucesos más importantes de su época, anales del biografiado. Procuré algo más: reuní los datos necesarios para que el lector desprevenido recuerde el ambiente, sitúe acontecimientos sin esfuerzo o pueda, por ejemplo, dar con la edad y circunstancias de citados personajes reales (Aub, 1975: 23).

Considerando que os anais conforman un grupo importante e diferenciado dentro dos textos que compoñen CSE, pois dota ao espectáculo de unidade, estes serán numerados de xeito específico, aparecendo estas indicacións despois da súa numeración xeral.

Tras a indicación da súa posición no esquema xeral, aparece o texto do documento, coas modificacións que se consideren precisas para unha mellor comprensión do mesmo e respectando a intención orixinal do autor. Incorporaranse as anotacións feitas a man e as omisións que, polas diferentes manipulacións dos documentos desde 1969, puidesen aparecer, sempre que a solución sexa evidente. No caso das anotacións que só aparezan no documento de Barcelona, serán rexistradas a pé de páxina. Tamén nesta edición se inclúen, nas abondosas referencias culturais que encontramos en CSE, pequenas contextualizacións ao pé de páxina para mellorar a comprensión do texto por parte de quen se achega a el hoxe en día. O texto central está numerado e foi obxecto dunha serie de modificacións e formatos que serán explicitados a continuación.

Finalmente, e en diferente fonte, faise mención ás marcas que o texto recibe. En primeiro lugar as da censura, presentes no documento da Torre do Tombo. Organizadas por tipo de marca, indícase as liñas ás que se aplican. Posteriormente, e co mesmo formato, indícanse as

marcas do grupo no texto. É moi difícil coñecer a finalidade destas marcas, pois non temos ningunha outra información ao respecto, mais entendemos que a súa indicación pode ser de interese nesta edición. Con esta estrutura agárdase non dificultar a lectura do texto central e, ao mesmo tempo, aportar información adicional a quen a procure.

No que toca aos criterios para a transcripción e fixación do texto dramático, realizouse un traballo de adecuación e corrección do documento orixinal. A nivel formal, nos textos de carácter máis tipoloxicamente teatral, desenvólvense as abreviaturas dos nomes dos personaxes e elimínanse os guións, optando por separar indicación de personaxe (en maiúsculas) e fala (sangrada, para destacar do restante texto) por dous puntos. Neste sentido, seguimos a edición dun traballo semellante a CSE, como foi AGS. As anotacións escénicas que poidan aparecer son indicadas entre parénteses e con letra cursiva, sen sangría, para as diferenciar das anteriores. No caso das oracións explicativas (que aparecen no documento de diferentes modos, entre eles as parénteses), optouse por empregar comas salvo nos casos en que dificultase a lectura. Con todo, as parénteses non aparecen nos textos de carácter máis tradicionalmente teatral, fóra das didascalias.

A variada tipoloxía dos textos que integran CSE implica que cada un deles sexa editado individualmente, adaptándose ás súas propias características. Nalgúns casos foron retirados elementos que aparecen no documento mais que non teñen interese nin para a representación nin para a lectura. Tal é o caso das *Cantigas sociais recollidas do pobo* (CSE-L, pp. 22-23, 26), que aparecen no documento coa numeración correspondente á edición da colección *O Moucho*. Calquera modificación dese tipo que fose realizada aparecerá indicada nunha nota.

No caso das diferentes marcas horizontais de separación interna do texto (no documento aparecen en diferentes formatos), foron todas regularizadas en tres asteriscos (***) centrados na páxina.

O texto foi sometido a unha revisión gráfica, prestando especial coidado á acentuación e puntuación, así como á ortografía. Esta última cuestión foi albo de moitas reflexións, pois a lingua portuguesa vén dun proceso de reforma ortográfica iniciado en 1990 e non exento de polémica aínda nos nosos días. Finalmente, e tendo en conta que esta edición que aquí se presenta non está destinada ao público xeral, optouse por escoller unha ortografía o máis aproximada á época da redacción do texto, isto é, anterior ao actual Acordo Ortográfico.

Foi eliminada a puntuación duplicada salvo nos casos nos que presentase efecto retórico (por exemplo nas exclamativas). De igual modo foron tratadas as letras duplas (excepto as que tivesen un marcado efecto fonético) e o uso de maiúsculas (salvo que indiquen volume

ou intensidade), que se viu regularizado ao longo dos textos. A transcripción da linguaxe oral (por exemplo nas aglutinacións *m’as* ou *prá*) foi realizada literalmente e, no caso dos neoloxismos ou creacións léxicas, aparecen indicados nunha nota. Alén destes procesos de edición, elimínanse as duplicacións incoherentes e os erros do copista que resulten evidentes. Regularízanse tamén os nomes, tanto os topónimos como os antropónimos, pois no texto hai múltiples vacilacións e incorreccións, deixando como única excepción a forma “Euzcádi” (CSE-L, pp.149), que pertence a un texto anterior de Álvaro Feijó. No referente aos nomes de obras artísticas, CSE presenta grandes vacilacións, aparecendo estes en ocasións na súa forma orixinal, outras veces traducidas ao portugués e mesmo en catalán. Optamos, para ser o máis fieis ao texto orixinal, por manter estas formas e realizar indicacións en rodapé, se estas foren precisas.

O texto presenta vacilacións na forma “Don/Dom”, en ocasións abreviada como “D.”. Isto implica unha mudanza de significado entre o “Dom” portugués, título honorífico outorgado á familia real e grandes nobres, e o “Don” castelán e galego, tratamento de respecto que se antepón a un nome propio e que en portugués podería conmutar máis ou menos por un “o senhor”. Optamos por regularizar na forma portuguesa “Dom” nas formas substantivizadas como “dom-quixote” ou “dom-joão”, así como na referencia aos reis. Nos restantes casos, empregaremos a forma “Don”.

As abundantes abreviaturas son desenvolvidas, e as obras que aparecen citadas no texto preséntanse en cursiva ou con comiñas, dependendo da súa tipoloxía. A presentación, nos titulares, das secuencias autor e obra foron tamén regularizadas na súa puntuación, para facilitar a lectura.

As obras que aparecen con maior frecuencia serán citadas pola súa abreviatura, sendo estas as seguintes:

AGS: *Adrià Gual i la seva època.*

CSE: *Castelao e a sua época.*

EP: *Escolma posible.*

JTC: *Jusep Torres Campalans.*

OVN: *Os vellos non deben de namorarse.*

PPC: *El pensamiento político de Castelao.*

RMS: *Ronda de mort a Sinera*

SEG: *Sempre en Galiza.*

En relación ás autorías dos textos que conforman CSE, para alén da respectiva cita en nota ao inicio de cada texto presentamos unha listaxe de nomes e obras no terceiro apartado do capítulo bibliográfico desta tese, “6.3. Textos orixinais referenciados en Castelao e a sua época”, pois coidamos que permite un achegamento rápido á constelación autorial erguida por Salvat con este espectáculo.

4. Edición comentada de *Castelao e a sua época*.



“Fragmento en B/N do cartel de *Castelao e a sua época*, de Luís Seoane”

CASTELAO E A SUA ÉPOCA

ESPECTÁCULO DE RICARD SALVAT SOBRE TEXTOS DE

Alfonso Castelao
Padre Martín Sarmiento
Rosalía de Castro
André Breton
Manuel da Fonseca
Teixeira de Pascoaes
António Sérgio
Manuel María
Santiago Rusiñol
Emilia Pardo Bazán
Alexandre Herculano
Oliveira Martins
Curros Enríquez
García Lorca
José Gomes Ferreira
Eugenio d'Ors
Alberto Míguez
Rodrigues Lapa
Jaime Cortesão
Frei Marcos da Portela⁹³
Salvador Espriu
Ramón J. Sender
Almada Negreiros
Cardeal Gonçalves Cerejeira
Maria Aurèlia Capmany
Óscar Lopes
António Oliveira Salazar
Soeiro Pereira Gomes
Mário Sacramento
Joan Maragall
Ramón Ferrer⁹⁴
Mário Dionísio
Xesús Alonso Montero
Valle-Inclán
Álvaro Feijó
Benito Pérez Galdós

93 Pseudónimo de Valentín Lamas Carvajal.

94 Pseudónimo de Ricard Salvat.

[TEXTO 1]⁹⁵

Boa noite senhoras e senhores. Venho falar-lhes, embora vocês talvez achem que não sou a pessoa indicada, da minha terra. E dum homem dessa terra. Um homem que, dizem, foi médico, mas que nós conhecíamos porque fazia desenhos. Até dizem que era letrado mas eu não sei muito destas coisas porque não sei ler muito bem. Só conseguia perceber as palavrinhas por baixo dos desenhos. Até hoje muitas vezes o recordei com os meus filhos e agora começo a recordá-lo com os meus netos. Vocês talvez perguntem qual é o meu ofício, mas é melhor não o fazerem porque não saberia responder. O meu verdadeiro ofício é o de emigrante. Assim o que faço depende do sítio onde estou e do trabalho que aí há. Mas normalmente acabamos sempre por fazer as mesmas coisas. Assim talvez se possa dizer que sou criado de restaurante. A minha mãe teve onze filhos. Destes onze, só um ficou em Rianxo. Os outros estão um pouco por todo o lado. Tenho um irmão que foi para Havana e teve lá uma casa de pasto. Outros dois estão em Buenos Aires. Um tem uma sapataria e o outro aprendeu o ofício de alfaiate. Outro, o anterior a mim, não quis correr mundo. Foi parar a Barcelona. Aí aprendeu o ofício de ourives. Dos outros não posso falar porque nasceram depois de mim e já pouco os vi, mas também estão por toda a parte. Já o meu pai tinha estado em Lisboa, a vender água⁹⁶. Eu não me fixo em nenhum sítio. Andei sempre de um lado para o outro. Algumas vezes trabalhei com os meus irmãos e uma vez estive mesmo para ir a São Francisco ver um irmão mais pequeno que ainda não conheço. Mas em Havana foi onde estive mais tempo. Voltei como tinha ido. Foi lá em Havana que o Xesús me deu uma estatuinha desse senhor Castelao. Era como um santo com a diferença de ser curvado. E tinha uma capa negra. E foi assim que eu soube como era o senhor que fazia os desenhos. Quando uma vez voltei à Galiza a ver os meus filhos trouxe a estatuinha mas disseram-me que não se podia tê-la em casa e que se devia esconder. Mas se ele era um homem tão bom... Vocês percebem isto?⁹⁷

[TEXTO 2]⁹⁸

DAMA I: Claro, que este teatro não é tão importante como o Teatro Real de Madrid. Mas para a nossa Corunha acho que está bastante bem.

DAMA II: Naturalmente não é nem o Real nem o grande Teatro do Liceu de Barcelona. Mas a *Tosca*⁹⁹ de hoje foi impecável.

5 DAMA III: Ela cantou como os anjos. Foi uma antêntica maravilha. Eu quase ia chorando.

95 No documento, pp. 2-3. Texto orixinal do CITAC. Na parte superior da páxina 2, unha nota manuscrita (con toda seguridade pertencente ao grupo) indica “1 galego”.

96 No século XIX, a emigración galega na capital de Portugal tomou sona por desempeñar o oficio de “aguadores”, transportando bocois de auga até cada recuncho da cidade.

97 A anécdota sobre a estatua está relacionada coa propia historia de Salvat e de como coñece a figura de Castelao, tal e como o director relata en “Com vaig descobrir la figura de Castelao” in Salvat, Ricard (1990: 103-106).

98 No documento, pp. 4-6. Texto orixinal do CITAC.

99 Ópera de Giacomo Puccini.

DAMA I: Não há nada como a ópera. É a coisa mais elegante que existe.

DAMA II: E o melhor da ópera é que se pode falar, enquanto se canta, dava gosto ver.

10 DAMA III: E hoje estava toda a “gente de bem” da Corunha. É na verdade um espectáculo só para os elegantes.

BURGUÊS I: Não é como essas zarzuelas, género saloio, como as revistas, que servem apenas para o povo, os trabalhadores.

15 DAMA II: São espectáculos tão grosseiros e imorais, que são apenas para os homens ou para aqueles que ficam lá fora do teatro a ver como nós as elegantes vamos vestidas, à saída.

DAMA III: O meu marido levou-me uma vez a uma dessas revistas e... no outro dia não tive outro remédio senão ir-me confessar. Não podia estar mais tempo com tantos pecados na alma.

20 *(O diálogo passa para um grupo de gentes simples)*

BALBINO: Eh! Pá! Que mulheres bestiais. Nunca tal tinha visto na minha vida. Com estes fatos... Pôôôôça.

HOMEM II: Olha o casaco daquela. Imagina a minha santa vestida com estes fatos!

25 BALBINO: Um dia destes quando for à despedida do meu irmão e voltar aqui à Corunha, irei ver um teatro.

HOMEM II: Mas não destes. Aqui só se canta e nada mais. Um daqueles onde se possam ver umas boas pernas e mulheres bonitas. Esses sim. A um desses teatros é que vale a pena ir. Quando cá vier uma revista eu digo-te para tu vires.

30 BALBINO: Mas a minha patroa não pode saber isto. Senão diz logo que eu gasto o dinheiro todo na pândega.

HOMEM I: Nem a minha. A gente arranja uma desculpa qualquer e vamos lá.

35 BALBINO: Assim vou. O meu irmão que está na Argentina quando me escreve está-me sempre a falar das mulheres que vê nas revistas. Aquilo é cada uma... E o que está em Cuba fala das mulatas com as pernas todas à vela, a torcerem-se todas até fazem perder a cabeça à gente.

HOMEM I: Fica assente. Quando aqui vier uma revista eu escrevo-te e tu vens. Quando é que o teu outro irmão se vai embora para as Américas?

40 BALBINO: O Antoninho, que tem apenas dez anos, já falou nisso. Assim tenho que o ir acompanhar.

HOMEM I: Quantos já se foram para as Américas.

BALBINO: Já quase perdi a conta. Já lá vão uns oito. Se o Antoninho se vai também, fico apenas eu.

HOMEM I: E tu não te vais embora?

45 BALBINO: Eu não! Eu, bem vê, tenho que tomar conta destas terras que a gente cá tem.

(*Vozes de Anedota*)

— Por que será que a nossa gente se vai para as Américas?

— São levados pelo espírito de aventureiro?

50 — Irão os galegos empurrados pela fome?

BURGUÊS I: Os galegos vão-se porque arranjam filhos demais. Não é que sejam pobres. É que fazem muitos filhos.¹⁰⁰

BURGUÊS II: Nada disso. É o nosso espírito de aventureiros.¹⁰¹ Sempre cavamos com esta enxada.

55 BURGUÊS III: Já se diz que um dos nossos antepassados teve relações com uma sereia...

BURGUÊS II: Não digas tolices! Emigrar é uma necessidade nossa. É o nosso fado. O nosso destino. Todos os poetas cantaram já desde Rosalía de Castro até hoje.

BURGUÊS I: Então por que se emigra? Por que? Por que?

60 Pode você explicar-me?

— Por que?

— Por que se emigra?

— Por que?

— Por que?.....

65 (*Conversa entre Balbino e o seu amigo “Homem I” uns 35 anos depois*)

BALBINO: Finalmente... Depois de tanto ter esperado vou ver uma revista com mulheres. Agora! Que já começo ter idade para isso. Agora que já estou tão velho nem isto me vai saber a nada.

70 HOMEM I: Foi pouca sorte. Quanto te viste despedir do teu irmão Antoninho não estava cá nenhuma revista! Mas olha lá! É a primeira vez que vais a um teatro?

100 Referencia ao discurso de Alfredo Vicenti no parlamento español sobre a emigración galega, onde pronuncia a seguinte frase: “Emigramos porque somos muchos y el país es pobre, porque, señores, [en Galicia] es más fértil la mujer que la tierra” (*apud* Murado, 2008: 123).

101 No documento: “É mais é o nosso sempre o nosso espírito de aventureiros”.

BALBINO: Claro que é! Só quando fui a Madrid, ver o meu irmão Marcos ele levou-me a um Café Concerto mas acho que isso não é um teatro. Mas havia uma rapariga vestida de vermelho com um vestido brilhante, que me deixou pelo beijo. Até me fez umas festinhas com a mão enquanto cantava!

75 HOMEM I: Às vezes as artistas até quando cantam vêm passear para o meio das pessoas e até se sentam em cima das pernas dos gajos que têm dinheiro e que podem ir sentar-se lá para junto do palco. Claro, nós temos que nos contentar com o galinheiro. A massa não dá para mais.

BALBINO: E elas dançarão o tango?

80 HOMEM I: Claro que sim. A revista até se chama *Tango do Pecado*.

BALBINO: Que bom! Os meus irmão estão-me sempre a falar dos tangos da Argentina. Sempre gostava de ver como é.

HOMEM I: Vamos depressa! Temos que arranjar um lugar na primeira fila do galinheiro.

MARCAS DO GRUPO

17-19, 47, 50-52, 59-64, 65, 76-78.

[TEXTO 3]¹⁰²

[ANAIS 1]

— 1886.

— Nasce Alfonso Castela.

[TEXTO 4]¹⁰³

“Negra Sombra”

Quando penso que te vais
 negra sombra que me assombras,
 ao pé da minha almofada
 5 voltas de novo troçando.

Quando penso que te foste
 no mesmo sol te mostras,
 e és a estrela que brilha,
 e és o vento que sopra.

10 Se cantam, és tu quem canta,

102 No documento, p. 7. Texto orixinal do CITAC.

103 No documento, p. 8. Texto orixinal, “Negra sombra” de Rosalía de Castro, *Follas novas*.

se choram, és tu quem chora,
és o murmúrio do rio,
e és a noite, e és aurora.

15 Em tudo estás, tudo és,
para mim e em mim mesma moras,
nem nunca me deixarás,
sombra que sempre me assombras.

Rosalía de Castro

[TEXTO 5]¹⁰⁴

Vinha pela areia da praia
eu vi-a passar;
na fronte uma estrela,
na boca um cantar.
5 Vinha tão só
na noite sem fim,
que até rezei pela pobre louca,
eu que não tenho quem reze por mim!
Musa do povo, das gentes
10 que eu vi passar
como esta¹⁰⁵ dos lobos
como esta morreu.
São dela os ossos
que ides guardar.
15 Ai! do que tem na fronte uma estrela!
Ai do que¹⁰⁶ tem na fronte uma estrela!¹⁰⁷
Ai do que tem na boca um cantar!

[TEXTO 6]¹⁰⁸

CANÇÃO DE EMBALAR PARA ROSALÍA CASTRO, MORTA

Levanta-te, minha amiga
que os galos do dia já cantam!¹⁰⁹

104 No documento, p. 9. Texto orixinal de Curros Enríquez, *Obras completas, Volume III. Madrid, Librería de los sucesores de Hernando*.

105 No orixinal, “comesta”. Na tradución, confúndese o participio irregular galego do verbo comer, na súa forma feminina, co “como esta”. Pode ser un erro de quen copia, pois na posterior versión de Adriano Correia de Oliveira, no disco *Gente de aquí e de agora* (1971), aparece o participio “comida”.

106 No orixinal aparece “dos que” tanto neste verso como no seguinte.

107 Repetido en CSE.

108 No documento, p. 10. Texto orixinal, “Canzón de cuna pra Rosalía de Castro, morta” de Federico García Lorca, *Seis poemas galegos*.

109 Na tradución deste texto realízanse variadas modificacións da orde dos elementos dentro do verso, concretamente nas liñas 3, 8-10 e 19, trocando a rima asonante do poema de Lorca por unha mestura de asonancia/consonancia. Tamén encontramos que a estrutura orixinal do

5 Levanta-te, minha amada,
que o vento muge, como uma vaca!

Os arados vão e vêm
de Santiago a Belém.

De Santiago a Belém
um anjo num barco vem.
10 Um barco de fina prata
que traz a dor da Galiza.

Galiza deitada e queda
transida de tristes ervas.
Ervas que cobren teu leito,
15 e a negra fonte dos teus cabelos.
Cabelos que vão para o mar
onde as nuvens tem seu nídeo pombal.

Levanta-te minha amiga
que os galos do dia já cantam!
20 Levanta-te, minha amada,
que o vento muge, como uma vaca.

Federico García Lorca

[TEXTO 7]¹¹⁰

[ANAIS 2]

HISTÓRIA¹¹¹: Pela primeira vez a gente de Barcelona pôde elevar-se e ter a seus pés a cidade.

— É um prazer do qual nenhum cidadão se quer privar.

5 — As pessoas precipitam-se para lá, desejosas de contemplar o magnífico espectáculo.

ANEDOTA: Dirige a ascensão o francês Monsieur Goldar¹¹².

ROTSCHILD: Sempre tão parisienses, nós sempre tão parisienses!

HISTÓRIA: Os mais arriscados e valentes sobem para dentro do cesto. Um testemunha presencial de dentro do cesto.

poema, que se asemellaba á empregada por Rosalía en *Cantares gallegos*, foi modificada e a estrofa central dividida en tres partes.

110 No documento, pp. 11-13. Texto orixinal procede de varios fragmentos de AGS de Ricard Salvat.

111 Fragmento AGS, pp. 17-19.

112 En AGS, “Godard”.

10 TESTEMUNHA PRESENCIAL: A cidade produz de estas alturas a sensação dum campo imenso. As ruas lembram os sulcos produzidos por um grande arado. E os sinos? Não pode imaginar, senhor, o que é ouvir o toque dos sinos de Santa Maria do Mar a 300 metros de altura. Aquele bacalhoeiro e a Tomasa!... E como o ressoar
15 Exposição com a sua grande ponte de São Carlos. No porto e mais além do porto, poderão ver se finalmente decidem subir as esquadras de numerosas nações que muito frequentemente disparam salvas de tiros aquando da entrada e saída dos barcos de guerra.

HISTÓRIA: 1888. Nascem: Marià Andreu, Giorgio de Chirico, Josep Mompou,
20 Thomas Stearns Eliot, Eugene O'Neill, Margarida Xirgu, Giuseppe Ungaretti, Benjamín Jarnés, Georges Bernanos, Esteve Monegal, Maxwell Anderson, Francesc de Paula Nebot.

— Morrem: Eugène Labiche, Guillemler e Rafael Calvo.

— Publicam: Verlaine, *Sagesse*; Rubén Darío, *Azul*; Darío de Regoyos, *Espanha*
25 *Negra*.

— Funda-se *Terra e Liberdade*, órgão do movimento anarco-sindicalista, e *O Diário de Girona*.

— Estreiam: Guimerà, *Mar e Céu*; Ibsen, *A Dama do Mar*.

ANEDOTA: Sabem? Não sabem? A Academia de Língua Espanhola outorgou o seu
30 prémio anual a Frederic Soler pela obra *Batalha de Reines*. O prémio é de 5000 pesetas.

HISTÓRIA: Música: Rimsky-Korsakov, *Sherezade*; Richard Strauss, *Don Juan*; Tchaikovsky, *5ª Sinfonia*.

— Progresso: O primeiro motor de explosão funciona a gasolina.

35 — Levantamento dos mineiros de Riotinto¹¹³: morrem 20 homens e 150 ficam feridos.

— 1º Congresso Socialista em Barcelona.

— 1º congresso da União Geral dos Trabalhadores.

— Proclamação de Guilherme II como Káiser da Alemanha.

40 — Abolição da escravatura no Brasil.

— Princípio da Aliança Franco-Russa.

113 En febreiro de 1888, na localidade onubense de Minas de Riotinto, o exército reprime violentamente unha manifestación de mineiros e agricultores.

— Barcelona conta 350.000 habitantes incluindo os municípios Grácia, São Gervásio, As Corts, Santo André, Sarriá e S. Martí.

45 — Don Benito Pérez Galdós escreve “O ano de 1888 acaba com perspectivas muito más no que respeita ao estado da Europa, melhor dizendo, quase com a certeza de que o conflito entre as grandes potências estalará de um momento para o outro e de que presenciaremos em breve a guerra mais formidável do século. Todos os países da Europa correm o risco de serem arrastados à contenda com excepção dos países escandinavos e da parte ocidental da Península: Suécia e Noruega, Espanha
50 e Portugal. Os outros por mais pequenos que sejam, não poderão eximir-se já pela sua proximidade com o teatro de guerra, já porque os seus interesses territoriais sejam postos em causa.”

ANEDOTA: Uma guerra europeia? Foge, homem; Foge. A guerra não convém a ninguém. Acabam de Proclamar Guilherme II Kaiser da Alemanha. E os alemães,
55 como sempre desejam a Paz, é coisa sabida.

HISTÓRIA¹¹⁴: 1893. Paulí Pallás atenta contra o general Martínez Campos durante as festas da Mercedes.

— Os atentados anarquistas inauguram em Barcelona uma época terrorista de grande duração para desencorajamento de todos.

60 — Piora de dia para dia o estado público de alarme e propaga-se exageradamente por todo o mundo a má fama da perigosa cidade.

— Guerra em Melilla.

— 18 de Outubro de 1893. Embarcam em direcção a Melilla no navio Rabat a terceira bateria de artilharia de montanha composta por 110 homens 50 mulas e
65 cavalos, 220 forçados de Mahó e mais 7 de Barcelona, 20 canhões de aço de 8 centímetros sistema *Pascência*¹¹⁵. As tropas antes de embarcar, vão ouvir missa a Santa Maria del Mar. No dia seguinte embarca no vapor *Cámara* a quarta bateria de montada¹¹⁶.

1900¹¹⁷. Janeiro: Promulgação da “Lei sobre acidentes de trabalho”.

70 — Março: “Lei de protecção à mulher e criança que trabalham”.

— Outubro: Congresso em Madrid, onde se reorganiza a Federação dos Trabalhadores da Região Espanhola, segundo o espírito da Organização Anarquista criada em 1888.

— Debate nas Cortes sobre a Questão Catalã.

75 — Festa do trabalho.

114 Fragmento AGS, p. 27.

115 En AGS, “Palencia”.

116 En AGS, “batería de montaña”.

117 Fragmento AGS, pp. 46-47.

— Miting¹¹⁸-operário.

— Hoje, esta noite, o senhor Dato assistiu à ópera e apuparam-no.

— Carga da policia.

80 ROTSCHILD: Nascem: Luis Buñuel, Kurt Weill, José Gaos, Antoine de Saint-Exupéry, Rodolfo Halffter, Julien Green e Guillermo de la Torre.

— Morrem: Friedrich Nietzsche, Eça de Queirós e Lagartijo.

— Publicam: Pio Baroja, *Vidas Sombrias* e *A casa de Aizgorri*¹¹⁹; Blasco Ibañez, *Entre as Laranjas*; Tostói, *Ressureição*; Juan Ramón Jimenez, *Alma de Violeta*; Edmund Husserl, *Investigações Lógicas*; Freud, *Interpretação dos Sonhos*.

85 — Estreiam: Frederic Soler, *O Conde Arnau*; Echegaray *O Deus Louco*; O alemão Quintero¹²⁰, *O Pátio*; Rostand, *L'Aiglon*; Charpentier, *Luísa*.

— Primeira estadia em Paris de Picasso, Dufy e Braque.

— Gaudí, constrói o labirinto do parque Güel e a residência Bellesguard de Sant Gervásio.

90 — O conde Zeppelin inventa o dirigível rígido (Balão)¹²¹.

— Redescoberta das teorias de Mendel.

— Grande crise industrial na Catalunha. Criação do “Museu Episcopal” de Vic.

— Funda-se o jornal *Juventude* dirigido por Luis Vic e Alexandre de Rigues.

— Em França jornada de 10 horas para mulheres e crianças.

95 — Em Paris a Exposição Universal e o Quinto Congresso da Segunda Internacional.

1904¹²².

— Nascem: Salvador Dalí, Luis Cernuda, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Graham Greene e Robert Oppenheimer.

118 Sic no orixinal.

119 No documento, Aizgeni.

120 O texto refírese aos Hermanos Quintero, e seguramente esa errónea ascendencia xermánica veña dada pola confusión, ao pasar o texto, entre “irmão” e “alemão”.

121 Semella ser unha nota para os actores ou unha corrección no material de traballo. Este tipo de anotación dunha palabra entre parénteses repítese en varias ocasións ao longo do texto dramático, o que é un indicio de que se trata dun material previo á fixación do suposto texto escénico e que aínda estaba suxeito a modificacións. Indicamos estas no seu correspondente apartado como marcas do grupo.

122 Fragmento AGS, pp. 65-66.

- 100 — Morrem: Tchekov e Isabel II.
- 1º número de *A.B.C.* em Madrid.
- Frédéric Mistral e José Echegaray ganham o prémio Nobel.
- Estreiam: Guimerà, *O caminho do sol*; Perez Galdós, *O avô*; John Millington Synge, *Genets cap el mar*; James Matthew Barrie, *Peter Pan*; Arniches, *O pobre Valbuena*; Puccini, *Madame Butterfly*; D'Annunzio, *A filha de Jorio*.
- 105 — Miguel Utrillo ousa dizer que a forma é o valor essencial da arte.
- Em Barcelona cada dia há mais greves.
- Setembro: Entra em vigor a “Lei de descanso dominical”.
- 110 — Joaquin Miguel Artal apunhala Antoni Maura em Barcelona, gritando “viva a anarquia”.

ROTSCHILD: É verdade, sim senhor: Barcelona vai ser chamada a “cidade das bombas” mas nem tudo eram tragédias. As modas seguem o seu curso.

MARCAS DO GRUPO
35-39, 53-55, 62-68.

[TEXTO 8]¹²³

[ANAIIS 3]

- 1896.
- Emigro com minha mãe para a Argentina onde meu pai está estabelecido; a revista *Caras y Caretas*, dirigida pelo desenhador galego Xosé Cao, desperta-me o gosto pelo desenho¹²⁴.

[TEXTO 9]¹²⁵

GALIZA – A FAMÍLIA E O HABITAT

Para analisar com profundidade a dimensão familiar do campesinato galego, convém que enunciemos as suas características principais:

- 5 1. Dispersão. As casas dos camponeses encontram-se dispersas sem nunca formarem uma povoação disposta em volta da casa do Maioral ou da igreja, como

¹²³ No documento, p. 14. Texto orixinal do CITAC.

¹²⁴ Dentro dos textos que denominamos anais intervén en ocasións o propio Castelao, pois narra en primeira persoa acontecementos da súa vida. Indicaremos en nota cando isto aconteza.

¹²⁵ No documento, p. 15. Texto orixinal descoñecido.

- sucedem noutras regiões. Daí um certo individualismo, que se manifesta na própria construção das casas populares. A dispersão da organização familiar é devida não só a factores geográficos, mas também a factores económicos, pois a família fragmenta-se logo que os filhos atingem a adolescência. A emigração para os homens, e o serviço da terra e doméstico para as mulheres, actuam também como elementos dispersadores. Na Galiza, há casos em que irmãos se deixam de ver logo após a adolescência, vivendo separados por milhares de quilómetros. Um em Buenos Aires, outro nos Estados Unidos, um terceiro na Alemanha e outro cuidando das terras na aldeia.
- 15 2. Matriarcado. Diferente dos povos primitivos, o matriarcado da organização familiar galega tem uma explicação simples: a emigração. Primeiro emigra o homem e só depois de este ter conseguido uma situação estável é que manda chamar a mulher. Mas geralmente as condições acabam por ser adversas e a mulher vai ficando na terra natal. Daí encontrarmos tantas “viúvas-de-vivos”. Na ausência do homem, a mulher tem de educar os filhos, cuidar das terras, solucionar os problemas administrativos, pagar os impostos, vender as colheitas... enfim, substituir o homem em todas as funções que geralmente lhe pertencem. É uma trabalhadora incansável e sofredora.
- 20 3. A sua organização. Isto é, a sua capacidade existencial para se desenvolverem sem um excessivo esforço societário ou cooperativo. O camponês galego vivia até há muito pouco tempo em regime de economia fechada. A terra dava-lhe tudo o que necessitava: o pão, as batatas, o centeio, algum trigo e vinho. O vestuário ou era confeccionado em casa ou adquirido por troca directa nas feiras. Não havia e não há propriamente comunicações rodoviárias. A maioria das casas não tem água nem o mínimo de condições higiénicas elementares. O camponês levanta-se e deita-se com o sol, pois não tem electricidade. As romarias e as festas são um misto de paganismo e de cristianismo primitivo. O clero galego queixa-se de que o homem se interessa pouco pelos actos religiosos. Existe uma tensão entre o padre e o camponês que tem justificação histórica. O clero galego foi, por razões históricas, um poder onipotente. A burguesia acabou por furtá-lo. Mas o camponês considera que o padre faz ainda parte do aparelho burocrático da opressão. Por outro lado, o padre galego exprime-se sempre em galego, excepto quando diz missa, pois di-la em castelhano. Para o camponês isto é mais um elemento de desconfiança.
- 35 40 Concentrada na casa rural, com certo matiz matriarcal, auto-suficiente e habitando em condições pouco idóneas, desenvolvendo a sua vida dentro de um sistema de produção quase feudal, a família camponesa da Galiza constitui a célula primária de convivência, e muitas vezes, se exceptuarmos a paróquia, é o centro de relações mais potente. É dentro da família que se desenrola a existência campesina e é a partir dela que se explica a sua resistência face ao mundo difícil, assimilador e por vezes destruidor: o mundo da era tecnológica ou industrial que, pouco a pouco, mina as bases deste mundo subdesenvolvido.
- 45

[TEXTO 10]¹²⁶

Quando no silêncio das noites de luar
via uma estrela pelo céu correr
dizia minha mãe de mãos erguidas:
Deus te guie por bem!

5 Desde então, quando vejo que um galego
deixa a terra onde infeliz nasceu,
e fortuna procura noutras praias, digo:
que te guie Deus! Também.

10 Não o culpo, coitado, não o acuso
nem lhe rogo pragas nem castigos
nem de que é dono de escolher me esqueço
o que lhe convier.

15 Porque quem deixa o seu torrão natal
e fora dos seus sítios põe os pés,
quando troca o certo pelo incerto
motivos há-de ter!

20 Perguntai-lhe e ele vos dirá que
o milheiral sem água, o lume sem carvão,
o prado sem erva e sem trabalho o homem
não se pode manter.

Dir-vos-á que é pouco quanto ganha
prós cofres do senhor e prós do rei
faz um mês que não comem comida quente
os filhos e a mulher!¹²⁷

25 Dizem que como o Minho, o nosso povo
na terra onde nasce quer morrer;
mas o sono do rio é sossegado
e o deste não o é.

30 O rio tem um leito
perfumado de rosas e de cravos
também tinha outro o povo; mas... venderam-lho

126 No documento, p. 16. Texto orixinal, “A emigración” de Curros Enríquez, *Aires da miña terra* (texto engadido á segunda edición de 1886).

127 O texto orixinal contén 16 estrofas. Entre as liñas 24 e 25 foron eliminadas sete estrofas da mesma estrutura que as restantes (catro versos). Nesas estrofas, o eu poético informa que ao emigrante foille recusado enterro cristián polo cura, debido a unha compra que fixera de “destrales” (machados). Continúan as seguintes estrofas destacando que o emigrante marcha da terra porque esta non lle pode dar nada e el é un espírito libre. Critica aos que non entendem a emigración e resalta que se o país propio puidese dar traballo, liberdade e coñecemento no canto de resignación e fe, os emigrantes quedarían. Traslada, en resumo, o foco do problema da emigración á propia patria, que non merece aos seus fillos.

e agora não o tem.¹²⁸

35 A civilização e as andorinhas
de umas terras para outras vão e vem a esmo
querer que não emigrem é matá-las
vai tudo dar o mesmo.

MARCAS DA CENSURA

Interrogación: 21-24, 29-32.

MARCAS DO GRUPO

21-24, 29-32, 33-36.

[TEXTO 11]¹²⁹

Emigram, já porque são muitos os que vivem no país, já porque a maioria não tem terras próprias, já porque os que cultivam não podem tirar delas o suficiente para subsistir.

Padre Martin Sarmiento.

[TEXTO 12]¹³⁰

CAMPONÊS: Esta terra pesa!

MULHER: É natura que a terra pese.

5 CAMPONÊS: Depende. A quem não a sente a terra não pesa. A mim esta terra pesa-me porque é minha. Porque a levo comigo para onde vou. Porque eu próprio lhe pertence. Eu sou terra minha amiga. E sinto-me na terra, no sulco acabado de arar na leira gradada de fresco. Subjugar esta terra é subjugar-me a mim.

MULHER: Está bem.

CAMPONÊS: Está bem! Claro que está bem!

10 MULHER: Eu queria dizer que a terra está bem como está. Mas a terra é escravidão.

CAMPONÊS: No mundo, na vida, tudo é escravidão. Olha os namorados. Olha este. Olha aquele. Olha-te a ti mesma. Todos são escravos de alguma coisa ou de alguém. Eu sou escravo da terra: a melhor das *escravitudes*¹³¹.

128 Entre as liñas 32 e 33, o texto orixinal contén outra estrofa na que o eu poético pide que se deixe buscar a propia fortuna ao emigrante. Na dificultade de tradución dalgúns dos versos (“Deixad’ó gafo Xob c’o fol á res”) puido estar o motivo da eliminación da estrofa en CSE.

129 No documento, p. 17. Cita atribuída ao Padre Sarmiento en *ABC* (2 de febreiro de 1965, p.30).

130 No documento, pp. 18-19. Texto orixinal, fragmento de *Auto do labrego*, de Manuel María. Na versión CSE-B, aparece o nome do autor escrito a man.

131 No documento optan polo galeguismo “escravitudes” en lugar da palabra portuguesa

MULHER: Os namorados não são escravos.

15 CAMPONÊS: Então o que são?

MULHER: Servidores.

CAMPONÊS: É o mesmo.

MULHER: Não é o mesmo. A estrela sempre alumia.

20 CAMPONÊS: E quando a estrela não alumia há que fechar os olhos. E quando alumia há que fechá-los também.

MULHER: Todos vivemos com os olhos fechados.

CAMPONÊS: Todos não: eu sei o que quero.

MULHER: E o que queres?

CAMPONÊS: Quero ser uma singularidade.

25 MULHER: Pois já o és.

CAMPONÊS: Ainda não. Eu quero ser eu.

MULHER: Pois já o és.

CAMPONÊS: Ainda não. Eu quero ser eu a meu jeito. Isto é: eu com a minha terra. A minha terra e eu. Depois tu. E depois as estrelas. E depois a noite.

30 MULHER: E o homem? E o homem?

CAMPONÊS: O homem depois. Ou antes. O homem vem sempre no fim, compreendes?

MULHER: Não.

CAMPONÊS: Pois tens que compreender. Não és a minha mulher?

35 MULHER: Sou a tua mulher. Só a tua mulher. E isso dói-me.

CAMPONÊS: E que querias tu?

MULHER: Não sei se me explicarei bem: queria ser também a tua terra. Essa terra que está metida em ti como uma maldição. Falas-me sempre da terra. Sempre a mesma conversa. Sempre a mesma terra... Deus! Deus!

40 TERRA: Cala! Que sabes tu de Deus?

“escravaturas” ou “escravidões”.

CAMPONÊS: Eu conheço-te.

TERRA: Isso julgas tu. Trespasas-me todos os dias, sujas-me as entranhas, subjugas-me. Tens o coração cheio de fel. Não anseias senão pelos frutos que dou. És um homem cheio de terra cativa.

45 MULHER: As tuas palavras arrepiam. Quem és?

TERRA: Uma realidade quase eterna. Sou a Terra.

CAMPONÊS: A terra! Não é possível! A terra não fala!

TERRA: Pois sou eu: a Terra, tua dona.

CAMPONÊS: Eu não tenho donos!

50 TERRA: Eu sou a tua dona!

CAMPONÊS: És a minha escrava!

TERRA: Isso julgas tu! Coitadinho! Eu, a Terra, tua escrava?

CAMPONÊS: Com o meu esforço a terra dá-me tudo quanto quero.

55 TERRA: O teu esforço pouco vale. Tudo o que te dou é porque quero. E ainda te darei mais se...

CAMPONÊS: E que me darás?

TERRA: Tudo o que quiseres. Mas tens que dar-me algo em troca.

CAMPONÊS: Que tenho que fazer?

TERRA: E muito simples: dá-me de beber.

60 CAMPONÊS: E como?

TERRA: Matando o pastor. O sangue do pastor mata a minha sede e faz-me frutificar porque é sangue inocente. Eu sou fértil graças ao sangue inocente do primeiro pastor do mundo: Abel. Ainda estremeço de prazer quando me lembro do sangue de Abel. Dás-me de beber?

65 CAMPONÊS: Darei.

TERRA: E não terás medo?

CAMPONÊS: Não.

CAMPONÊS: Onde deixaste o gado?

70 PASTOR: Nas regas!

CAMPONÊS: Vou-te matar!

MULHER: Não! Não!

(O camponês quer matar o pastor mas este espeta-lhe a navalha no peito. O camponês cai morto)

75 PASTOR: Caim! Caim! Por tua culpa perdi-me! Caim! Por tua culpa! Caim! Caim!

MARCAS DO GRUPO

21-27.

[TEXTO 13]¹³²

Adeus rios, adeus fontes
adeus regatos pequenos,
adeus vista dos meus olhos,
não sei quando nos veremos.

5 Minha terra, minha terra,
terra onde eu me criei,
courela a que quero tanto
figueiras que plantei.

10 Prados rios arvoredos,
pinhais movidos pelo vento
passarinhos cantadores
casita do meu contento¹³³.

15 Amoras destes silvados
que eu dava ao meu amor
caminhos por entre o milho
adeus para sempre adeus.

20 Adeus glória, adeus contento
deixo a casa onde nasci
deixo a aldeia que conheço
por um mundo que nunca vi.

Troco amigos por estranhos

¹³² No documento, p. 20. Texto orixinal de Rosalía de Castro, *Cantares gallegos*.

¹³³ O texto orixinal contén 11 estrofas (na edición de 1863) e 14 no primeiro volume das *Obras Completas* da madreleña Editorial Páez. Entre as liñas 12 e 13 foi eliminada unha estrofa de carácter descritivo. Esta eliminación podería vir dada pola referencia afectiva á “igrexíña do lugar”, pouco consoante co ton crítico coa igrexa católica que mantén o espectáculo.

troco a veiga pelo mar¹³⁴
deixo, enfim, meu canto querido
pudera não te deixar!...

25 Adeus também, minha querida
adeus para sempre quem sabe...
digo-te este adeus chorando
desde a beirinha do mar.¹³⁵

30 Não me esqueças, meu amor
que eu morro de saudade
tantas léguas pelo mar adentro...
minha casinha meu lar!

[TEXTO 14]¹³⁶

Falemos da emigração já que me sinto emigrante.
Há uma força que nos empurra para o mundo, e outra que nos prende à terra natal, pois, se as estradas nos tentam, é porque deixamos unha luz acesa sobre a casa onde nascemos, que ali nos aguarda o fim da vida. Andar, andar, andar, e, no
5 fim do trabalho, devolver à terra o corpo que ela nos emprestou.
Quais são as necessidades de emigrar?
Quais são as necessidades que, na Galiza, devemos suprimir?
Seria suficiente comer bem e dormir sem pesadelos para suster o nosso desejo de ver o mundo?

[TEXTO 15]¹³⁷

[—]¹³⁸ De Lisboa vêm cartas
contente com elas estou
e mais contente ficara
se visse quem m'as mandou.

134 Nas liñas 21 e 22 atópanse as anotacións mecanografadas “deixo amigos” e “deixo a veiga”, lixeiramente separadas do final dos versos. Son, con total seguridade, anotacións internas do propio grupo, que presentaba as dúas formas como posibilidade. Non é posíbel saber cal foi a forma escollida para o texto escénico. Hai que destacar que a primeira opción rompería coa anáfora que Rosalía mantén nas dúas estrofas (“deixo...”). Na liña 23, mantense a palabra “canto”, porén trocando significado entre o adverbio e o substantivo.

135 Entre as liñas 28 e 29 elimínanse tres estrofas da primeira edición e seis das obras completas. De novo atopamos entre os versos eliminados referencias afectivas á igrexa (“herbiñas do camposanto”, “Virxe d’a Asunción”) e unha primeira estrofa que podería non cadrar coa intención política do espectáculo (“mais son probe e malpocado/ A miña terra n’ e miña/ Qu’hastra lle dan de prestado/ A beira por que camiña/ Ó que nasceu desdichado”, citado das obras completas).

136 No documento, p. 21. Fragmento de SEG, de Castelao. Aparece en EP, pp. 259 e 261.

137 No documento, pp. 22-23. Texto orixinal, fragmentos de *Cantigas sociais recollidas do pobo*, de Xesús Alonso Montero (1969), aparecido na colección “O Moucho” co número 10. No orixinal, as cantigas aparecían numeradas, correspondendo as escollidas para CSE aos seguintes números: 14, 16-17, 19, 23, 27-28, 32, 36, 38, 49, 73, 76, 104, 113, 120, 181, 183 e 348.

138 Na edición foron substituídos os números de cantiga que facían referencia ao orixinal, ver nota anterior, por guións.

5 [—] Partes para Cuba, meu bem
que deus te dê saudinha
mas quando vieres de volta
já eu estarei casadinha.

10 [—] Meu namorado foi longe
pra ganhar pró casamento
esteja morto ou trabalhando
ficou no meu pensamento.

15 [—] Minha terra minha terra
minha terra e eu aqui
amor do céu levai-me
para terra onde nasci.

20 [—] O meu homem veio das Índias
e trouxe-me uma navalha
com um letreiro que diz:
“se quiseres comer, trabalha”.

[—] Se o mar tivesse varandas
ia-te ver a Lisboa
mas o mar não tem varandas
quem não tem asas não voa.

25 [—] Tenho que ir para Havana
com intenções de volver
mas se te encontro casada
o sangue te hei-de beber.

30 [—] Virgem do Carmo querida
amparo dos marinheiros
ampara-me a mim que vou
para reinos estrangeiros.

35 [—] Casa-te António em Castela
e verás que vida tens:
necessidade de noite
e fome pela manhã.

40 [—] Castelhanos de Castela
vós haveis de rabiá:
os galegos fazem filhos
vós haveis de lhos criar.

[—] Maria, se fores prá ceifa
escreve-me pelo caminho
se não encontras papel
nas asas dum passarinho.

45 [—] As igrejas são conventos
e os padres comerciantes
e ao toque (repicar)¹³⁹ dos sinos
correm os ignorantes.

50 [—] Preguiçosos do convento
aprendei a trabalhar
que o pão do kirieleison¹⁴⁰
não há-de sempre durar.

55 [—] Agora vou prá soldado
maldita seja esta lei
o melhor da mocidade
vai-se-me servindo o rei.

60 [—] Minha mãe minha mãezinha
que desgostos eu te dei
agora que te ajudava
manda-me a servir o rei.

[—] Pássaro que deixou o ninho
navio que vai para o mar
soldado que vai à guerra
Deus sabe se irão voltar.

65 [—] O pão de trigo sabe bem
e têm sorte os que o comem
não é prá todos os dias
assim mo diz o meu homem.

70 [—] O que não tem bois nem carros
nem arado nem mulher
não come quando tem fome
nem vai lavrar quando quer.

75 [—] Não o quero marinheiro
nem tão-pouco pescador
que tem o mar como cama
e o céu por cobertor.

80 [—] Minha mãe queria casar-me
minha mãe não tenho roupa
casa, minha filha, casa
que uma perna tapa a outra.

139 A nota entre parénteses, mecanografada, é con toda certeza unha indicación do grupo. Non é posíbel saber se simplemente indicativa do significado (opción estraña, pois “toque” ten a mesma acepción musical en portugués) ou se se trataba de dúas posibilidades para o texto escénico.

140 “Kyrie eleison” (“Señor, ten piedade”, orixinariamente en grego) é unha oración do rito litúrxico cristián. No orixinal aparece adaptado ao galego e CSE recolle esta forma.

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 45-56, 61-64.

MARCAS DO GRUPO

45-56, 61-64.

[TEXTO 16]¹⁴¹

5 Chegámos ao século XX. O minifundismo, o desemprego, as crises alimentícias, as crises da pesca, os impostos e o serviço militar continuam a ser os factores fundamentais que impulsionam o imigrante. Ainda que não se queira cair no pretensiosismo dos dados nem sempre comprováveis, creio necessário apresentar aqui os números totais de emigrantes desde 1900 a 1960.

1ª VOZ : Anos 1900-1910. Número de emigrantes, 445,000.

2ª VOZ : Anos 1911-1920. Número de emigrantes, 400,503.

3ª VOZ: Anos 1921-1930. Número de emigrantes, 332,673.

4ª VOZ: Anos 1931-1935. Número de emigrantes, 47,750.

10 5ª VOZ: Anos 1936-1950. Número de emigrantes, 79,383.

6ª VOZ: Anos 1951-1959. Número de emigrantes, 228,058.

15 Apercebe-se facilmente um decréscimo do êxodo (na sua maioria “americano”) nos anos de 1931 a 1950. De 1931 a 1935 a emigração decresceu consideravelmente por razões de ordem política. Galiza encontrou naqueles anos um campo aberto para seu desenvolvimento pleno. A guerra civil corta pela raiz este desenvolvimento e também o êxodo consequente.

MARCAS DO GRUPO

9, 13-16.

[TEXTO 17]¹⁴²

5 Diz-se que uma tribo de alma caminheira enfiou pelo trilho do sol, e à força de andar chegou ao cabo do mundo, ao nosso Finisterra, aonde se quedou atarantada perante a imensidade e o infinito. E assim a alma caminheira duma tribo oriental enraizou os seus anseios de conhecimento na pedra ígnea do nosso chão e formou o primeiro agasalho da nossa nação. Diz-se que outras tribos de alma caminheira foram chegando, pelo mesmo caminho ao nosso Finisterra e ali deixaram os seus anseios, contemplando o sol a mergulhar nas águas do mar. Todos seguiram o trilho do sol (o mesmo caminho que depois seguiram as civilizações). Diz-se que a nossa terra foi invadida por homens robustos, que trabalhavam os metais e se

141 No documento, p. 24. Autoría descoñecida.

142 No documento, p. 25. Texto orixinal, fragmento de SEG de Castelao. Aparece en EP, pp. 257-258.

- 10 consideravam fillos do deus da morte, em honra do qual contavam o tempo pelas
noites, e que esta tribo dominou “o mar tenebroso” e chegou à Irlanda para aí criar
um novo impossível: o do retorno às origens. E assim o Pai Sol, que diariamente
percorria a abóbada do céu, levado em triunfo pelos cavalos astrais, voltava morto
15 todas as noites ao berço das origens, para depois volver em chamas cada manhã, e
começar de novo a sua trajectória triunfante, semeando a vida no mundo.¹⁴³

[TEXTO 18]¹⁴⁴

[—] Adeus, adeus, minha querida,
vou partir, vou embarcar
roga a Deus pela minha vida
que para ti vou ganhar.

- 5 [—] Na América um galego
é como uma folha no ar
tem que andar daqui para ali
fazendo o que outro mandar.

- [—] Vou andando pelo mundo
10 sou galego e talvez não¹⁴⁵
sei onde tenho a casita
mas a sepultura não.

- [—] Para as Índias vão os homens
vão às Índias para ganhar
15 as Índias aquí as têm
se quiserem trabalhar.

- [—] Vamos indo, vamos indo
para o serviço do rei
os ricos ficam em casa
20 mas, eu, que sou pobre, irei.

[—] Se a morte fosse interesseira
ai do pobre o que seria?
O rico comprava a morte
só o pobre é que morria.

143 Neste fragmento foron eliminadas algunhas partes do orixinal, referentes ás almas dos mortos que viaxaban desde Fisterra na procura do coñecemento. É posíbel que este corte se deba a que as referencias a almas ou aspectos do sobrenatural callase pouco coa idea científica ou materialista do enfoque épico do proxecto. Se reparamos, o tópico do sobrenatural (moi abundante nos achegamentos tópicos que se fan en relación a Galiza) non aparece en todo o espectáculo.

144 No documento, p.26. Texto orixinal nas cantigas número 1, 2 e 5, *Cantigas sociais recollidas do pobo*, de Xesús Alonso Montero, concretamente os números 2, 22 e 125. No caso das restantes, sen localizar.

145 Semella que este “não” final é un engadido do grupo ao traducir para manter a rima, pois atrapalla o significado dos versos, que pasan a ser contraditorios. Outra posibilidade é un erro do grupo ao copiar o texto.

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 17-24.

MARCAS DO GRUPO

17-24.

[TEXTO 19]¹⁴⁶

- 5 A outras latitudes chegou a lenda da nossa cobiça. Será porque os nossos desempregados saem pelo mundo fora, à procura de ocupação remunerada e mandam o que ganham à família que deixaram na Galiza? Será porque os nossos aldeãos amam apaixonadamente a sua terra, as suas vacas e bois? Se as razões são essas a lenda carece de fundamento, porque é melhor ser escravo da terra do que ser escravo do detentor da terra. Porque é preferível emigrar para ganhar a vida do que morrer de fome no torrão natal; porque as vacas e os bois merecem mais amor que os touros bravos.

MARCAS DA CENSURA

Interrogación: 5-6.

MARCAS DO GRUPO

3-4, 4-7.

[TEXTO 20]¹⁴⁷

Este parte, aquele parte¹⁴⁸
e todos, todos se vão
Galiza ficas sem homens
que possam cortar teu pão.

- 5 Tens em troca, órfãos e órfãs
tens campos de solidão
tens mães que não têm filhos
filhos que não têm pais.

- 10 Corações que tens e partem
longas ausências mortais
viúvas de vivos mortos
que ninguém consolará.

146 No documento, p. 27. Texto orixinal, fragmento de SEG, de Castelao. Aparece en PPC, p. 107.

147 No documento, p. 28. Texto orixinal, fragmento de “Pra Habana!”, de Rosalía de Castro, *Follas novas*.

148 A tradución do CITAC realiza alteracións no orixinal. No verso primeiro, substitúe o verbo pronominal “vaise” por un expresivo “parte”. No terceiro verso, muda a estrutura frásica. No verso número catro, o orixinal, “que te poidan traballar” é substituído por “que possam cortar teu pão”. O CITAC optou pola reescrita para crear unha rima de carácter consoante entre os versos 2 e 4 que no orixinal era asonante. Esta rima, na tradución mantense tamén no verso 6. No noveno verso, o suxeito “corações” pasa de “sufrir” as “longas ausencias” a provocalas ao “partir” No verso 11, elimínase a conxunción “e”, substituíndo os “vivos e mortos” por un poético “vivos mortos”.

[TEXTO 21]¹⁴⁹

Começa no céu a eterna desventura
da luz que renasce...

Pela terra, dormente¹⁵⁰,
o grito lancinante da sereia impura
5 chama para o trabalho a pobre gente.¹⁵¹

Tu não tens o canto da sereia antiga
que dantes cantava; embora parecida,
quando com a tua voz de imperiosa amiga
atrai até ti, a gente traída.¹⁵²

10 E, os que querem fugir ao teu império,
vagueiam pela cidade desesperados:
vão pelos bairros ricos, sonhando mistério
arrastando a fome de mil pés cansados.¹⁵³
Seus fatos de ganga¹⁵⁴ turvam a cidade,
15 numa mancha parda que alastra avenidas;
já nem se reconhecem os seus próprios filhos
que olham pasmados, hirtos, os sem-vidas.¹⁵⁵

Na nova manhã, tu, voltas perversa
mas sem resultado: a turba dispersa
20 muda de silêncio escuro e interdito.
Calas-te por fim, não voltas a chamar:
e nas casas dos pobres vai morar
uma espécie de paz, feita de treva.¹⁵⁶

Atónita a criança olha o pai, sentado
25 em casa a horas desacostumadas
como se houvesse festa esse dia,

149 No documento, p. 29. Texto orixinal, “La Sirena” de Joan Maragall, *Seqüències*. Procede de AGS, pp. 28-29.

150 A tradución modifica o “fosca enllà” orixinal (aló escura) por un “dormente” que facilita a rima consoante co seguinte verso par.

151 A orde dos elementos do verso é modificada para facilitar a rima.

152 O verso é modificado totalmente para aproveitar así o xogo fonético en portugués entre “atrai” e “traída” (traizoada). No orixinal o verso era o seguinte: “fas acudir la gent al teu voltant”.

153 O orixinal “van polos barrios dos ricos, sen sabelo/ arrastrando os pés, todos desvalidos” (van pels barris dels rics sense saber-hi./arrossegant els peus, tots desvalguts) é modificado para manter a rima consoante. Esta modificación crea a suxestiva frase “sonhando mistério”, de forte carga poética.

154 No orixinal, “blusas” (bruses). Encontramos unha actualización no tópico sobre o uniforme da clase traballadora.

155 De novo encontramos modificacións na tradución para manter a rima, así como o hendecasílabo. Porén, o verso 13 non é coherente co resto.

156 Nos versos 18 a 23 encontramos unha modificación da estrutura do poema orixinal. Da estrutura baseada na repetición da rima en grupos de catro versos, que se mantén no orixinal ata case o final do poema, pásase a ter dous grupos de tres versos con rima consoante entre os dous primeiros e sen rima no terceiro. A eliminación destes dous versos, despois das liñas 18 e 21, semella non ter finalidade temática nin estética, visto que o grupo modifica versos anteriores para facer o esquema rítmico constante. Tampouco deberían ter tido problemas de tradución, visto que Salvat domina o catalán.

como se todo o ano fosse uma sequência de domingos despidos de alegria.¹⁵⁷

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 1-28.

[TEXTO 22]¹⁵⁸

A implantação do naturalismo no teatro é mais difícil do que no romance ou na poesia.

A arte cénica pela sua natureza especial, carece de uma certa ilusão, como que semelhante à de uma miragem. A emoção é sempre mais poderosa e intensa, se a acção dramática, que se desenrola diante do espírito, não fica circunscrita ao campo da imaginação e da subjectividade. O teatro é mais impressionador com a representação material das imagens que evoca, do que o romance que só pelo esforço da imaginação dá vida e relevo à realidade evocada. Por isso a evolução naturalista penetra mais facilmente nos fenómenos puramente mentais.

Na obra dos inovadores de 1830, embora a verdade natural continuasse a ser sacrificada pela preocupação de abrir campo ao génio criador mediante a liberdade do pensamento, havia uma seiva potente de inspiração.

Mas esta pujança esgotou-se e veio cair na banalidade fastidiosa e no melodrama ridículo, até que no teatro moderno se acentuou um movimento de revivescência no sentido de aproximar o teatro de uma observação mais fiel da vida contemporânea.

Observa-se um recente movimento reformador que vai preparar os espíritos para a compreensão do ideal moderno no teatro que, nesta luta da tradição e das convenções com o espírito novo, combate com os heróis da antiguidade.

Esta influência avassaladora da evolução naturalista sente-se e apalpa-se em múltiplas formas, nesta verdade cada vez mais exacta das decorações, da mobília, dos trajes e da declamação.

A evolução que já impera no romance, vai acentuando a sua marcha triunfante no teatro. Assim o descritivo indispensável no romance não tem cabimento no teatro.

Falta na cena este poderoso elemento para se aprofundar o estudo dos temperamentos, a análise psicológica dos caracteres. O descritivo supera-se pelo cenário, pelo vestuário, pela caracterização e nestes meios há-de existir sempre um fundo inalienável de ficção. A vida real, transportada para a cena, precisa do mesmo relevo e do mesmo destaque que o pintor imprime à imagem para ressaltar viva da tela. Esta faculdade correlaciona-se com o dom da interpretação sem o qual não há obra de arte.

O movimento naturalista no teatro, como muito bem observa Zola, começou pelo cenário, pelas decorações e pelos acessórios: aí a transformação é completa.

O Romance é a chave que há-de abrir as portas do teatro ao naturalismo: quando o público não ler senão romances verdadeiros exigirá na cena também a verdade; não poderá tolerar no teatro senão o que for verdadeiramente humano.

A transformação já começou pela declamação, pelo vestuário e pelas decorações. O

157 Os cinco últimos versos, coa rima irregular, son correspondentes coa intención do texto orixinal.

158 No documento, pp. 30-31. Texto orixinal, *Esthética Naturalista: estudos críticos*, de Júlio Lourenço Pinto (1884).

naturalismo porém, no teatro, não chega ao ponto de reclamar a camisa, como para o romance não se reclamam todas as verdades.

40 Estamos muito longe da simplicidade dos tempos homéricos para se compreender que não é lícito aos heróis modernos apresentarem-se às gentis princesas como surge o divino Ulisses depois do naufrágio, diante de Nausica¹⁵⁹.

Evidentemente que houve um progresso: o “dramalhão” empolado e declamador está proscrito, acentua-se um movimento salutar no sentido de análise exacta da sociedade contemporânea. Zola que tanto ampliou a fórmula realista, criada por Balzac no romance, não pôde vingar as suas tentativas no teatro.

45 Na *Teresa Raquin* deu preferência ao terrível que não é o mais adequado para implantar uma inovação no teatro moderno.

A *Teresa Raquin* teve apenas a grande virtude de nos mostrar como a fórmula realista é susceptível de se adaptar ao teatro.

50 Émile Zola, com as tendências do seu temperamento para interrogar a natureza nas suas extremas cruezas até ao ponto de banir da arte toda a lei da selecção, não é o reformador mais bem dotado para se insinuar simpaticamente no coração das plateias.

55 Mesmo na *Morte Civil*¹⁶⁰, um drama que no pensamento já se aproxima do ideal moderno, pela simplicidade e naturalidade do entrecho e paixões, manifestam-se estas tendências para captar as plateias pelos efeitos exagerados em vez de as dominar pela acção irresistível da verdade.

Júlio Lourenço Pinto, *Estética Naturalista*

[TEXTO 23]¹⁶¹

— O Naturalismo foi uma das polémicas que a grande escritora galega em língua castelhana Dona Emília Pardo Bazán, condessa de Pardo Bazán, susteve contra a incompreensão dos intelectuais espanhóis da época, incluindo os mais esclarecidos. Quando vim ao mundo¹⁶² ela mantinha amargas discussões sobre a
5 necessidade de introdução do naturalismo. Para os intelectuais madrilenos ser naturalista significava ser estrangeirizante, ser pouco genuíno. Pelo contrário, Dona Emília deu-se conta de que o naturalismo era a última etapa duma atitude que sempre tinha sido a da literatura espanhola. A literatura espanhola é, por definição, realista. Não é preciso lembrar a novela picaresca, denunciatória de uma
10 inaceitável realidade: a terrível realidade de um país que construía o maior império do mundo e de um povo que passava uma fome desesperada.

Em defesa do naturalismo, a condessa de Pardo Bazán teve que discutir com as mentes mais preclaras da sua época. Entre os quais se contaram até Juan Valera e

159 Pese a ser o nome da personaxe mitolóxica Nausícaa, é probábel que a grafía que aparece no documento teña que ver coa obra póstuma de Joan Maragall.

160 Drama de Paolo Giacometti publicado en 1861.

161 No documento, pp. 32-33. Texto orixinal descoñecido, salvo un fragmento procedente de AGS e outro de *La cuestión palpitante*, de Emilia Pardo Bazán (liñas 17 a 26).

162 *La cuestión palpitante* foron unha serie de artigos que Emília Pardo Bazán escribiu sobre o Naturalismo e dos que se derivaron ataques contra a escritora. Foron publicados inicialmente no xornal *La Época* en 1882 e recollidos posteriormente en diversas edicións. A altura da polémica, segunda metade da década de 1880, coincide coa data de nacemento de Castelao (1886), o que fai pensar que poida ser a súa personaxe a encargada de dar corpo ao texto.

15 Marcelino Menéndez Pelayo. Veja-se por exemplo a carta que envia a Menéndez Pelayo na qual se pode verificar que ela não subscreveu a parte anedótica do naturalismo:

— “Tocamos com a mão o vício capital da estética naturalista. Submeter o pensamento e a paixão às mesmas leis que determinam a queda da pedra; considerar exclusivamente as influências físico-químicas, prescindindo até da
20 espontaneidade individual, é o que se propõe o naturalismo, o que Zola chama numa passagem da sua obra ‘mostrar e pôr em realce a besta humana’. Vê-se forçado o escritor, rigorosamente partidário do método proclamado por Zola, a adaptar uma espécie de selecção entre os motivos que podem determinar a vontade humana, elegendo sempre os externos e tangíveis e desatendendo os
25 morais, íntimos e delicados, o qual, além de mutilar a realidade, é artificioso e por vezes raia a afectação...”

— O naturalismo teve a sorte de encontrar em Espanha dois grandes novelistas e teóricos: Dona Emília, da qual vos falei e Leopoldo Alas. Mas, pelo contrário, o teatro não teve esta sorte de contar com personalidades que soubessem adaptar
30 com justeza os pressupostos renovadores do naturalismo. Verificamos assim que, no teatro, o naturalismo aparece apenas nos seus aspectos mais anedóticos. Vejamos por exemplo o que sucedeu num ensaio duma obra que era uma pura imitação formal das peças de Zola:

Mas, o que é isso do Naturalismo?¹⁶³

35 —¹⁶⁴ Ai, não sei porquê, quando ouço essa palavra, fico toda arrepiada.

— A mim, mais do que isso, faz-me medo.

— Cheira-me a proibido. A coisa forte.

— Mas, o que é isso do Naturalismo? Explique-me, Mestre.

40 — O Naturalismo é uma filosofia. A verdade, só a verdade, nada mais do que a verdade sobre o palco.

— A verdade toda? Ui!

— Querem que lhes explique o que é o Naturalismo?

— Este homem furioso é o empresário do Teatro Tivoli. Ensaíam uma peça com a qual planeiam uma digressão ao Norte à Galiza¹⁶⁵.

45 — Senhor Miró, Senhor Miró! Pronto, vamos lá ver então esse drama inspirado como o senhor disse nas obras do Teatro Livre de Paris, que Antoine dirige, nas

163 Semella evidente unha mudanza nas personaxes que dan corpo a este texto.

164 Fragmento AGS, pp. 20-21.

165 A frase orixinal é a seguinte: “ROTSCHILD: Aquest home furiós és l’ Elies, l’ empresari del Tívoli”.

quais tudo tem de ser tão natural.¹⁶⁶

[TEXTO 24]¹⁶⁷

LOURENÇO: Não tenho colher! (*Teresa vai buscar uma colher ao aparador, dá-lha e volta a sentar-se*). Não lhe dás de comer, a ela? (*Para a tia, sentada a um canto*)

TERESA: Sim, quando tiver acabado a sopa.

5 LOURENÇO: Não gosto desta sopa. Está salgada. Esta é uma das tuas muitas crueldades. Sabendo que eu não gosto de sal, fazes-me sempre a sopa salgada.

TERESA: Lourenço, por favor não procures razões; estou cansadíssima. Não vês que não aguento mais? Tem dó de mim.

10 LOURENÇO: Faz-te doente agora. Torturas-me com pequenas agulhadas. As tuas palavras são agulhas que se me cravam pouco a pouco.

TERESA: Verdadeiramente... Bem, faça-se como quiseres, Lourenço. Esta noite também não jantaremos; em vez disso, destroçar-nos-emos, arrancar-nos-emos a pele em tiras. Assim a tua tia ouvir-nos-á. Esta é a festa que todos os dias lhe oferecemos. Então vamos dar-lha já. Bem, Lourenço, comecemos de vez. Vamos
15 até ao fim.

LOURENÇO: Como se vê que não calculas as tuas agulhadas! Espreitas-me escondida, tentas constantemente arranhar o mais íntimo das minhas feridas com o que me dizes. E ficas feliz quando a dor me enlouquece.

20 TERESA: Não fui eu quem achou a sopa salgada. A ti basta-te o mais pequeno, o mais ridículo dos motivos. Diz a verdade: ficas contente quando podes discutir comigo depois toda a noite. Assim acalmas os teus nervos, descontrais-te e consegues dormir.

LOURENÇO: Também tu não consegues dormir. Pensas que não te ouço?

25 TERESA: É porque tu estás a meu lado, e o meu ódio não me deixa dormir. Detesto-te. Odeio-te com todas as veras da minha alma. Tu matas-te Camilo.

LOURENÇO: Cala-te! Cala-te! Há pouco dizias-me que não devia-mos falar diante dela, mas se queres que te recorde os factos, fá-lo-ei. Tenho uma excelente memória.

TERESA: É-me indiferente que ela ouça. Que sofra como eu sofri.

30 LOURENÇO: Quero que confesses a tua parte no crime. E se queres que fale,

¹⁶⁶ Ainda que o texto non teña anotacións sobre as personaxes, parece evidente que esta intervención é do empresario teatral.

¹⁶⁷ No documento, pp. 34-35. Texto orixinal procedente de AGS, pp. 21-25.

falarei.

TERESA: Eu não matei o pobre Camilo.

35 LOURENÇO: Sim. Sim, mil vezes sim. Não te lembras, já? Passeava-mos os três no molhe e quando, por momentos, ele se adiantou um pouco, sugeri-te: diz-lhe que queres passear em barco. Então matá-lo-ei. Tu correste a dizer-lhe. Entramos no barco. E quando ele adormeceu devido ao narcótico que lhe tínhamos dado, nós dois atirá-mo-lo ao mar. Camilo quis-se agarrar ao barco, e tu, então, passas-te-me o remo para que eu pudesse assassiná-lo. Por momentos duvidei das minhas forças, mas tu gritavas e gritavas: mata-o, mata-o!

40 TERESA: É falso! Cala-te! Cala-te!

LOURENÇO: E com o remo eu afastava-o e golpeava-o cada vez mais. Entretanto, abraçada a mim, deste-me forças para o fazer.

TERESA: Mentira! Mentira! Quis fazer-te parar. Tudo o que disseste é falso. Confessa que mentes. Ainda farás com que eu enlouqueça.

45 LOURENÇO: Repara bem. Há muito de cobarde nessa tua atitude, nessa tua recusa em assumir a tua parte no crime. Já que queres ir até ao fim de tudo, prefiro acabar imediatamente. Estou absolutamente tranquilo, como podes ver. Vou confessar tudo ao comissário.

TERESA: Está bem.

50 LOURENÇO: Prender-nos-ão a ambos. Então veremos o que pensam eles da tua inocência.

TERESA: Supões que me metes medo. Não estou menos cansada do que tu. Se lá não fores, irei eu. Sim: irei eu mesma falar com o juiz.

55 LOURENÇO: Não preciso da tua companhia. Sei muito bem explicar tudo, sozinho.

TERESA: Não. De cada vez que nos zangámos tu, à falta de melhor argumento, renovas essa ameaça. Hoje, quero que seja a sério. E como não sou tão cobarde como tu, estou disposta a seguir-te até à força. Anda, vamos. Quero ir contigo.

LOURENÇO: Como preferires. Iremos juntos falar ao comissário.

60 TERESA: Desceu. Saíu de casa. Terá coragem de nos denunciar? ... Já não posso mais! Vou atrás dele, correrei atrás dele, agarrá-lo-ei, fá-lo-ei voltar aqui. E se ele... e se ele se puser a gritar ou a fugir? Se começa a dizer a toda a gente o que se passa? Meu Deus! Enganei-me quando o obriguei a tomar uma atitude. Devia ter sido mais razoável. Parou na loja. A campanha não toca. Que fazer? Bate de novo.
65 Oh! Oiço como toca... Já sabia como ele era: um grande cobarde, cobarde, grande cobarde.

LOURENÇO: Não pude mais.

TERESA: Já voltaste? Andaste depressa. Que te disseram? Não tens sangue nas veias. Enjoas-me. Não; nem isso. Fazes-me ter pena de ti.

70 LOURENÇO: Não pude. Não pude.

TERESA: Deverias ter-me ajudado a livrar-me deste horrível pesadelo. Mas tu és muito mais fraco do que eu. [(*Falando con alguén de fóra da escena*)] Dá-me a deixa. Martinez, dê-me a deixa, homem de deus. [(*Voltando á personaxe*)]¹⁶⁸ Como é queres que o esqueçamos?

75 LOURENÇO: Reconheces a tua responsabilidade no crime?

TERESA: Sim, sou culpada. Mais do que isso: tenho culpas muito maiores do que tu. Deveria ter salvo o meu marido das tuas garras. Camilo era bom.

80 SENHOR MIRÓ: [(*Interrompendo*)]¹⁶⁹ Não, não e não. Não é nada disso. Vamos lá a ver se nos entendemos, se entendem o espírito da obra. Esta peça tem de ser interpretada como se vocês estivessem em vossa casa. Tem de falar baixo, muito baixo, como se estivessem na vossa casa.

TUTAU¹⁷⁰: Mas, senhor Miró, se se deve falar tão baixo como o senhor pretende, nem os espectadores da primeira fila conseguirão ouvir-me.

85 MIRÓ: É preciso fazer ver que estão na intimidade da vossa casa. Tudo deverá ser íntimo, natural, recolhido. Por exemplo, o cenário está demasiadamente iluminado. Está iluminadíssimo!!! O candeeiro que está sobre a mesa é suficiente. Apaguem tudo. Tudo deverá ser naturalíssimo. Compreendem?

SENHORA MENA: Mas o senhor pensa que com a luz de um simples candeeiro de petróleo, o público conseguirá ver o que se passa em cena?

90 MIRÓ: No palco as coisas não-de suceder como na vossa própria casa. Têm de se mover, gesticular, falar como se estivessem na vossa sala de jantar de casa. Por exemplo, o senhor sentar-se-á assim de costas para o público, exactamente como se o público não existisse. Tudo há-de ser NATURALÍSSIMO: há que mostrar que não é teatro, mas sim o dia a dia. É preciso falar como se estivessem conversando
95 com um amigo numa casa qualquer.

TUTAU: Então, senhor Miró; veja lá: se hei-de representar de costas para o público, e além disso, falando muito baixo, como o senhor pretende, como podem os espectadores da primeira fila ouvir-me?

100 MIRÓ: Não, senhor Tutau, não. NATURALIDADE; lembre-se da quarta parede; actue como se aqui houvesse uma parede.

¹⁶⁸ Tanto esta didascalía como a anterior non aparecen no documento de CSE, mais si en AGS, para alén de estar implícita no texto e ser necesaria para a comprensión da escena.

¹⁶⁹ Ver nota anterior.

¹⁷⁰ Trátase da mesma persoa que interpreta Lourenço, isto é o actor da obra de Miró.

ELIAS: Ouça, jovem, jovem autor... senhor Miró, o seu drama não me interessa.

MIRÓ: Porquê?

ELIAS: Porque quanto a bilheteira NADA. COMPREENDE? NADA

[TEXTO 25]¹⁷¹

A outras latitudes chegou também a lenda da nossa humildade. Será porque não fazemos uma revolução [diária]¹⁷² para derrubar os caciques? Será porque não protestamos com violência quando os governos de Madrid nos abandonam? Será acaso porque temos modos corteses de falar e tratar com os forasteiros?

- 5 Porém, ainda que nos favorecem as comparações, e ainda que individualmente os galegos tenham força para se redimirem da miséria, pela inteligência, perseverança e pelo trabalho, também é certo que o nosso povo carece de consciência colectiva para exercer os seus direitos, apresentando-se como uma massa vencida e resignada diante do poder. Isto é verdade; mas que se passou para
- 10 que na Galiza as qualidades individuais não concordem com as colectivas? Para responder a esta pergunta bastaria consultar os últimos quatro séculos da nossa história.

[TEXTO 26]¹⁷³

O Catecismo do Camponês, impresso em Ourense em 1889, vem desde então sendo editado em sucessivas e volumosas reimpressões.

É vox populi que é seu autor Valentín Lamas Carvajal, que se ocultou sob o pseudónimo de “Frei Marcos da Portela, doutor em Teologia Campestre”.

- 5 Lamas Carvajal nasceu em Ourense em 1849 e na mesma cidade morreu em 1906. Filho da miséria, pode estudar com a ajuda de um tio. Frequentou Bacharelato em Ourense e estudou Medicina em Santiago de Compostela. Não se sabe se chegou a formar-se. Casou-se em 1874, quando estava quase cego. Pouco tempo depois, deixou de ver e dedicou-se, em exclusivo, à poesia, prosa e jornalismo.
- 10 Foi contemporâneo de Rosalía de Castro e de Enríquez. Em 1874, fundou e dirigiu o jornal *Heraldo Gallego* e, em 1876, a primeira publicação periódica em galego, *O tío Marcos da Portela*.

- 15 *O catecismo do camponês* é um pequeno livro dialogado, com dois personagens: um padre, que pergunta, e um lavrador galego, que responde. O seu autor foi católico fervoroso e sincero, ao ponto de, por razões de religião, cortar relações com o seu grande amigo e colega Curros Enríquez.

Segundo o Camponês, os seus inimigos são os seguintes:

171 No documento, p. 36. Texto orixinal, fragmento de SEG. Aparece en PPC, pp. 107-109. O documento contén unha anotación manuscrita do censor que non se descifra. Aportamos a imaxe da páxina en anexo, no apartado 7.6.

172 A palabra “diária” aparece escrita a man na marxe da liña, xunto con sinais da súa posición na frase.

173 No documento, p. 37. Texto orixinal descoñecido.

- a) As contribuições sempre exorbitantes.
b) O serviço militar, do qual, em regra, os ricos se livram.
20 c) Os que governam, desde os nove ministros de Madrid, aos governantes de aldeia.
d) A falta de escolas.
e) Os usurários, de cujas garras e embustes não se pode fugir.
f) Os profissionais de ética duvidosa e interesseira (advogados, médicos...)
- 25 O Camponês está permanentemente cónscio de que lhe não farão justiça apenas pelo facto de ter razão; para que esta injustiça se torne concreta e constante existem o Presidente da Junta, o Presidente da Câmara (Alcaide)¹⁷⁴ e o Secretário da Câmara.

- 30 Na mesma época, Curros Enríquez atacava como Lamas Carvajal a emigração, as contribuições, os responsáveis e os sistemas, mas de um modo mais incisivo. A musa de Lamas era mais conservadora e até por vezes menos lúcida. Mas isso não impediu que legasse¹⁷⁵ à Espanha uma obra-prima e fundamental sobre a vida do campo. Devemos entendê-la como produto de uma época, como fotografia de uma humanidade, não só congelada, como impermeável a qualquer forma de horizonte
35 diferente.

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 15-26.

MARCAS DO GRUPO

15-22.

[TEXTO 27]¹⁷⁶

P: Sois camponês?

R: Sim, por minha desgraça.

P: Esse nome de camponês, de quem o recebeste?

- 5 R: Da sachola que me faz calos nas mãos, da terra que rego com o suor do meu rosto, da fome de cão que passo, do ar que zumbe nas minhas algibeiras, da monteira que levo à cabeça, do capote de palha que me protege da chuva, das ceroulas de estopa que me cobrem meio corpo e de outras misérias entre as quais vivo agoniado.

P: Que quer dizer camponês?

- 10 R: Homem exausto de trabalho, espécie de besta de carga conduzida à força pelos que governam, a quem fazem pagar cédulas como a pessoas para trata-las depois

174 O texto contém, novamente, anotacións de significado, o que demostra que era un material de traballo do grupo na preparación do espectáculo máis do que un texto co obxectivo do prelo.

175 EN CSE-L aparece “chegasse”, corrixido por “legasse” en CSE-B.

176 No documento, pp. 38-39. Texto orixinal, fragmento de *O Catecismo do labrego*, de Valentín Lamas Carvajal.

15 como a cães, que tem algibeiras no vestuário por fantasia, boca na cara por engano, que rasteja como as cobras, que fura a terra como as toupeiras, que trabalha muito e come pouco, que, à semelhança dos burros do arrieiro, carrega vinho e bebe água, procura o trigo para comer o milho, que pede esmola mas em vão, e que vem a ser considerado pelos seus semelhantes como um nada que a todo o instante chamam Zé-Ninguém.

P: Que entendeis por lavrador?

R: Uma espécie de boi em pé, uma máquina de extrair patacas da terra.

20 P: Qual é a sina do camponês?

R: A pobreza

P: Porquê?

R: Porque nela vivemos e morremos.

P: De quantas maneiras sofre o camponês esta sina?

25 R: De duas.

P: Quais são?

R: Jejuar a cada passo e andar à mingua.

P: O que é jejuar a cada passo?

30 R: Uma coisa condenada que faz amolecer as carnes, abrir a boca, roncar as tripas e inchar a barriga.

P: O que é andar à mingua?

R: Deitar-se com apetite e erguer-se com fome; sentir desejos de comer pão e só comer esse desejo, sentir desejos de beber vinho e só beber vento.

P: Dizei-me como.

35 R: Meto por engano as mãos na algibeira e somente encontro ar; pego no saco de grão para ir ao moinho e só encontro o lenço; vou a casa dos que têm, pedir um peso emprestado, e se [não] me derem com a porta no focinho, despacham-me com palavras de muito peso, mas não o peso que eu cobiço; vai o cobrador para que lhe paguem os impostos e só tenho desculpas que lhe dar.

40 P: Porque meteis as mãos nas algibeiras?

R: Por ainda não termos perdido o costume que herdamos dos nossos pais que viveram mais acomodados.

P: Porque as levais à boca?

R: Enganando-nos, cuidando ser pão para assim enganarmos a barriga.

45 P: Porque pegais na sachola?

R: Porque os nossos governantes nos pedem a cada momento a paga dos impostos e os senhorios as rendas.

P: Quais são os vossos inimigos?

R: Contam-se aos centos.

50 P: Que inimigos são esses?

R: Dos maiores do mundo, do diabo até à carne como têm todas as pessoas, temos uma quantidade deles: nove ministros em Madrid, o delegado da fazenda na província; o administrador subalterno no partido, o vizinho do lado, a miséria em casa, o granizo nas colheitas, a filoxera nos vinhedos, o cobrador metido na cabeça, os impostos e a contribuição territorial¹⁷⁷ na medula dos ossos, o imposto de consumo entalado na garganta, a crença que não podemos melhorar de sorte no espírito, as falcatruas da cúria enterradas até o pescoço, etcétera, etcétera, etcétera...

P: E o trabalho tem força contra elas?

60 R: Não padre, nada disso.

P: E porque não?

R: Porque não há dinheiro que lhe chegue nem o trabalho é suficiente para contenta-los.

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 1-63.

[TEXTO 28]¹⁷⁸

Castelao, quando estudante em Santiago, pertencia a uma tuna presidida por Rodríguez de Viguri.

5 Numa ocasião a tuna ficou retida em Lisboa porque o presidente tinha gasto os fundos a comprar roupa interior de luxo, sapatos dos mais caros e outras prendas para oferecer como prova de amor a uma cançonetista, então famosa. Os setenta elementos da tuna fizeram uma reunião na qual um estudante de direito pediu que fosse castigado tal presidente em virtude do seu acto tão imoral, quase criminoso,

¹⁷⁷ En CSE-B “perdial”.

¹⁷⁸ No documento, p. 40. Texto orixinal, fragmento de “Vida e paixón de Castelao” de J. Núñez Búa, in *A Nosa Terra* 474.

- de gastar os fundos sagrados em roupa interior e sapatos de mulher. O presidente estava em perigo. Castelao foi o seu advogado de defesa e dirigiu-se à assembleia da seguinte maneira: “Não quero de maneira nenhuma justificar o facto de o presidente ter provocado esta situação, deixando-nos sem outros bens que estes trajes de entrudo e estes instrumentos, onde só podemos tocar um repertório mais limitado do que o de qualquer banda de aldeia. Mas, tendo em conta o prestígio da ilustre universidade que representamos e da qual o nosso presidente é o embaixador, atrevo-me a pedir que o desculpeis; pois como ficaria o prestígio da nossa universidade se o nosso presidente tentasse engatar uma artista tão famosa com biscoitos ou com um corte de chita?”

[TEXTO 29]¹⁷⁹

“Madrigal à cidade de Santiago”

- Chove em Santiago
meu doce amor.
Camélia branca do ar
5 brilha enternecida¹⁸⁰ ao sol.
- Chove em Santiago
na noite escura.
Ervas de prata e de sono
cobrem a furtiva¹⁸¹ lua.
- 10 Olha a chuva pela rua
lago¹⁸² de pedra e cristal.
Olha no vento esvaído
sombra¹⁸³ e cinza do teu mar.
- 15 Sombra e cinza do teu mar
Santiago, longe do sol;
Água da manhã antiga
estremece meu coração.

Federico García Lorca

179 No documento, p. 41. Texto orixinal, “Madrigal á cibdá de Santiago” de Federico García Lorca, *Seis poemas galegos*.

180 O adxectivo orixinal “entebrecida” foi substituído por “enternecida”, probabelmente pola confusión entre o palabra galega “tebra” e a portuguesa “treva”. Este cambio aínda que estea afastado do orixinal, non modifica a esencia do poema, inzado de imaxes evocadoras.

181 No texto orixinal encontramos o sintagma “valeira lua” (*sic*). A forma “baleiro” non existe en portugués, que emprega o termo “vazío”, polo que o significado deste sintagma foi, con certeza, un problema para os integrantes do CITAC, que resolveron introducir outra palabra que reforzase a imaxe de escuridade iniciada nos versos anteriores.

182 A palabra “lao” (texto orixinal) non existe en portugués, polo que a tradución opta pola palabra “lago”. Deste xeito, a referencia auditiva de Lorca (o son da choiva sobre as pedras e os cristais) vese trasladada ao campo visual.

183 No orixinal “soma”, terra que deixa por tras o arado ao facer o suco. Mais outra vez atopamos unha versión semellante foneticamente e que se adapta ao portugués.

[TEXTO 30]¹⁸⁴

Até há pouco tempo as relacións entre Galiza e Portugal resumíam-se a visitas académicas de tunos e profesores. A universidade castelhana que o Estado Espanhol sustém en Santiago de Compostela podía entender-se com a Universidade de Coimbra, “esse terrível foco desnacionalizador, por cruel ironia situado no meio da mais estranha paisagem quinhentista”¹⁸⁵, sem comprometerem o artifício cultural e político em que vivíamos. Os visitantes universitários de Além-Minho esmeravam-se em falar-nos un castelhana risível e jamás deixaram um só libro português à venda nas nossas livrarias. Achavam natural que os galegos só pudessem mercar obras portuguesas traducidas infamemente em castelhana, porque não sabiam que podíamos lê-las no idioma de origem. Lembrome que no ano de 1906 fui eu a Coimbra numa tuna académica e os estudantes lusitanos assanharam-se quando lhes falava em galego, como se isso lhes lembrasse qualquer origem bastarda. Não lhes importava que juntos, numa unidade superior ás contingências políticas, tivéssemos criado movimentos literários, que são marcos da civilização ocidental, numa língua que eles depuraram e agigantaram mas que nós soubemos manter na pureza e no estado eminentemente popular daquela literatura. Para eles a Galiza estaba no Norte embrulhada em nevoeiros e chuvas.

... E os estudantes portugueses trauteavam zarzuelas madrilenas e sonhavam com amores sevilhanos... E pensai que naquela época primavam em Coimbra os ideais republicanos.

Mas alguns de nós voltávamos de Portugal com os olhos preñes de formosura e o coração fendido de saudades, alegres por termos visto ali o noso próprio génio em liberdade¹⁸⁶.

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 1-24.

184 No documento, p. 42. Texto orixinal, SEG. Curiosamente, non aparece nas antoloxías de textos de Castelao das que se nutre CSE, *Escolma posible* e *El pensamiento político de Castelao*.

185 A frase, cita que Castelao fai de Teixeira de Pascoaes, presenta unhas anotacións no documento. Enmarcada por corchetes, unha frecha indica que a súa posición no texto é despois de “Santiago de Compostela”. Con bastante probabilidade, esta emenda do texto feita polo propio grupo pretendía enganar ao censor trasladando o albo do mordaz comentario fóra das fronteiras Portuguesas. Sendo que a cita do escritor de Amarante vai dedicada á universidade de Coimbra e que o ambiente previo á Crise Académica de 1969 tiña como característica a posta en cuestión do rol tradicional da universidade de Coimbra, esta edición mantén o lugar orixinal da frase. Esta anotación aparece tanto en CSE-L como en CSE-B.

186 O texto orixinal elidido entre estes fragmentos criticaba a actitude dos estudantes galegos, aos que relacionaba con A Casa da Troya, que se mantiñan conscientemente ignorantes sobre Portugal. Na versión do texto do CITAC, manteñen unicamente o foco na ignorancia que da Galiza tiñan os estudantes portugueses.

[TEXTO 31]¹⁸⁷

P: Como camponês em que coisas acreditas?

R: Nos artigos, principalmente como se encontram no credo.

P: Para que servem os artigos?

R: Para conhecermos os deuses da nossa aldeia.

5 P: Quem são esses deuses?

R: O alcaide, nosso senhor; o Secretário, nosso amo; e o Cacique, nosso dono.

P: Quem é o alcaide vosso senhor?

10 R: É a coisa mais vil que se pode dizer ou pensar: um senhor infinitamente mau, burro, ladrão, injusto, princípio de todas as nossa desgraças e fim de todos os nossos haveres.

P: E a condenadíssima trindade, quem é?

R: O mesmo Alcaide, o mesmo Secretário e o mesmo Cacique, três pessoas distintas numa só calamidade verdadeira.

P: O Alcaide é deus?

15 R: É sim senhor.

P: O secretário é deus?

R: Oxalá não o fosse.

P: O Cacique é deus?

R: Assim ele endoidecesse tanto como o é.

20 P: O Alcaide é Secretário?

R: Não senhor.

P: O Secretário é Alcaide?

R: Às vezes.

P: O Cacique é Alcaide ou Secretário?

¹⁸⁷ No documento, pp. 42-43. Texto orixinal, fragmento de *O catecismo do labrego*, de Valentín Lamas Carvajal.

25 R: Se não o é, parece.

P: Porquê?

R: Porque se estas pessoas são distintas, tornam-se uma só quando se trata de cascar em nós, de sugar o nosso sangue e de nos pôr as algibeiras ao sol.

P: Então quantas naturezas, entendimentos e vontades há nesses deuses?

30 R: Naturezas duas, uma de lobo e outra de porco; entendimentos nenhum; vontades a do governador, a do deputado, a do juiz e ainda as suas más vontades.

P: Como é que o Alcaide é deus?

35 R: Fingindo uma influência que não tem, surripiando votos nas urnas, tirando o chapéu e fazendo vénias aos que mandam, amesquinhando os que têm o seu domínio, recolhendo os nossos presuntos e repartindo-os com os magnates da cidade, tirando quartos aos quintos quando se herda para serem os primeiros em riqueza e os últimos em distribuição de consumos, lançando armadilhas aos que não são da sua laia, repartindo os destinos do Conselho entre a gente da família, lobos da mesma camarilha, e com os que precocemente se revelam, jogando na
40 política como rapagões à bola, e fazendo enfim quantas falcatruas lhes vêm à cabeça para conservarem o poder.

P: Como é criador?

R: Porque tira do nada os deputados e os regedores.

P: Para que é que deus criou o camponês?

45 R: Para servir o Alcaide e morrer de fome cá nesta vida e se calhar, viver ardendo na outra.

P: O Alcaide parece-se connosco?

R: Sim, se bem que para nós vê-lo é como se vissemos o diabo.

P: Quem é o Secretário?

50 R: É uma criação do senhor Alcaide tão bom como ele e que se tornou Secretário para nos revender e dar maus exemplos.

P: Quantas naturezas, vontades e entendimento tem o Secretário?

R: Natureza uma só e basta; Vontade a dele e a de todos os que tem por cima, e entendimentos se é que tem algum, mais valia que não o tivesse.

55 P: E quantas pessoas e memórias?

R: Uma só pessoa com muitas caras; e memória a suficiente para se lembrar do que lhe interessa.

P: O que quer dizer Secretário?

R: Acabador.

60 P: De quê?

R: Da nossa paciência e dos nossos tostões.

P: Como foi concebido o Secretário?

R: Pela graça do Alcaide e do Cacique, contra a natureza e milagrosamente.

P: Porque razão dizes contra a natureza e milagrosamente?

65 R: Porque o Secretário não foi concebido nem nasceu como os outros homens.

P: Então como se deu o mistério da concepção do Secretário?

70 R: Na fraca cabeça do senhor Alcaide meteu o Cacique o pensamento de que para acabar com o país era preciso um homem de sangue mouro, maus fígados e piores acções; com um sopro de diabo apareceu um corpo como desejavam, juntaram-lhe uma alma atravessada, assentaram no nome, e aquilo que antes era um homem apenas tornou-se Secretário.

P: E como nasceu milagrosamente?

R: Sem prejuízo da sua brutalidade o alcaide tirou-o da cabeça, do mesmo modo que um preso sai de um cárcere-modelo¹⁸⁸ sem arrombar fechaduras nem portas.

75 P: E porque quis ser Secretário?

R: Para fazer a vida do camponês un¹⁸⁹ inferno.

P: Que entendes por inferno?

R: A aldeia em que vivem os camponeses.

P: Mas quantos infernos há?

80 R: O inferno dos que pagam impostos e rendas, e não têm pão para a boca; O purgatório dos que estão ao serviço do rei vendo os filhos dos ricos em casa; limbo das crianças onde estão os que aprendem a ser camponeses, descalços, esfarrapados, pálidos de fome, arrecadando o gado no curral e a lenha no monte, e sem sequer conhecerem uma letra da cartilha dos cristos; E o limbo dos justos
85 onde vivem palermas que acreditam nos discursos dos políticos, nas palavras dos

¹⁸⁸ No documento em maiúsculas. Podería ser unha referencia ao cárcere de Barcelona.

¹⁸⁹ No documento “no”.

deputados, na protecção do Governo, que acredita que acabarão por sair vencedores dos seus atoleiros sem se sujarem, e que se há-de fazer justiça só porque se tem razão: a gente mais feliz de todas porque acreditam que basta trabalhar para comer.

90 P: O que é estar sentado à direita do senhor Alcaide?

R: Ter quase o seu quinhão de poder fazer favores aos amigos, e toda a casta de falcatruas aos inimigos, mexer os cordelinhos e tirar algum de todos os negócios que lhe passam pela mão.

P: O que pensas existir no Conselho?

95 R: Que há ali uma dúzia de preguiçosos de quem não se pode esperar nada de bom; gente que quando se junta não pensa em mais nada senão em espremer-nos o suco; em roubar-nos as quartas do consumo e os filhos para a guerra; em fazer-nos trabalhar nos caminhos que vão dar às suas casas; em tirar-nos o voto e dar-nos a cédula pessoal; espíritos malignos a quem faz inveja as galinhas das nossas capoeiras e os porcos das nossas pocilgas; que quando se juntam é o mesmo que chocarem duas nuvens de granizo sobre as nossas terras; e quando se separam e passam por nós há que fazer-lhes uma figa como se faz ao demónio e tirar-lhes o chapéu como aos fidalgos.

P: Além do que tens dito pensais em mais alguma coisa?

105 R: Sim, senhor, porque tudo o que se diz dessa gentalha é pouco.

P: Que coisas são essas?

R: Isso não mo pergunte a mim porque não poderei contestá-lo por causa da fúria que, qual raposo às galinhas nos anda farejando para nos por à sombra.

110 P: Fazeis bem em vos calar, porque na boca fechada não entram as moscas, e ao bom calado chamam-lhe camponês.

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 1-110. Liña na marxe: 77-89.

MARCAS DO GRUPO

77-89. Subliñado: 97 ("e os filhos para a guerra"), 110.

[TEXTO 32]¹⁹⁰

Quando se estreou *La Intrusa*, traduzida por Pompeu Fabra para ser representada em Sitges, em casa do meu amigo Santiago Rusiñol, a intelectualidade espanhola estabeleceu contacto com Maeterlinck.

190 No documento, p. 46. Texto orixinal, fragmento modificado de AGS, pp. 30-31. No documento elimínanse varias referencias, non parece que a finalidade desta modificación sexa outra que a de alixeirar o texto.

- Um toque de decadentismo tornava ainda mais difícil a nossa fé. Assistia-se às audições de *Pélleas e Melisande* lia-se Baudelaire e Nietzsche e deleitávamo-nos com os versos doentios de Verlaine. Éramos adeptos fervorosos da arte belga e da Nouvelle Esthétique.
- 5 Naquele tempo de vibração modernista dizia-se: “A palavra é música como a música é palavra. A cor é palavra e música ao mesmo tempo”.
- 10 Tudo se correlacionava, tudo, exactamente tudo, resultava na máxima expressão teatral, no mais elevado sentido do termo.
- Foi, sob estas influências, que Adrià Gual escreveu *Nocturno (Andante Roxo)*¹⁹¹.

[TEXTO 33]¹⁹²

VIANDANTE: Quem sabe onde estamos?

IRMÃ: Quem sabe?

NARRADOR¹⁹³: A rapariga senta-se no parapeito do miradouro e apoia a cabeça na mão. Sobre um ramo de árvore próxima apoia um braço.

- 5 VIANDANTE: Não sentes um rumor?

IRMÃ: Sim, de folhas e também de água.

VIANDANTE: Parece que alguém se aproxima.

IRMÃ: Não sei. Está tão escuro.

VIANDANTE: Está sempre escuro. Tens medo?

- 10 IRMÃ: Não, o ruído não me assusta. E a ti?

VIANDANTE: Porque havia de me assustar?

IRMÃ: O rumor das folhas aproxima-se.

VIANDANTE: E cresce o ruído de água.

IRMÃ: E traz consigo uma aragem fresca e suave.

- 15 VIANDANTE: E um cheiro bom de erva macia.

NARRADOR: A jovem fica um momento com os olhos fechados e sorri a um pensamento consolador e bom. De súbito, levanta a cabeça, passa a mão pelos

¹⁹¹ Como prova da vacilación que presenta CSE nos títulos das obras que cita, esta referencia aparece traducida ao português. Noutros exemplos atoparemos os nomes orixinais ou traducións ao catalán ou castelán.

¹⁹² No documento, pp. 47-48. Texto orixinal, fragmento de *Nocturn (Andante morat)*, de Adrià Gual. Fragmento procedente de AGS, pp. 31-34.

¹⁹³ No texto orixinal, o Narrador é identificado como Adrià Gual.

cabelos e dá-se conta que em vez da árvore há ali um homem, alto, jovem, que a observa como se quisesse ampará-la¹⁹⁴. Mais longe, o viandante sentado, dorme.

20 VIANDANTE: Quem é? Diga quem é?

ELE: Do escuro presentia-te e sentia-te só.

IRMÃ: Não te vi nunca. Porém, estranhamente, conheço-te. Lembro-me dos teus cabelos, dos olhos, do rosto. Recordo-te como um sonho, talvez um velho sonho.

ELE: Sonho, realidade: palavras que não duram. Como o ar, como a noite.

25 IRMÃ: Mas eu, eu procuro a certeza.

ELE: É apenas uma outra palavra. Caminhamos entre palavras, perseguimos sombras de palavras. Mas agora repousa, dorme. Eu velarei, não me moverei do teu lado.

30 IRMÃ: Agrada-me o que dizes, agrada-me a tua voz. Estou feliz por te ter encontrado.

NARRADOR: Ela fica a olhá-lo e repousa as mãos sobre os joelhos do homem que a contempla com um sorriso. Ele olha-a e cobre-a com o seu manto roxo e, ao olhá-la, sorri. Depois ficam imóveis.

VIANDANTE: A minha irmã dorme.

35 NARRADOR: Ele torna a adormecer debaixo duma árvore que se transforma numa mulher muito bela. A aparição acaricia o adormecido viandante.

VIANDANTE: Oh! O sonho de agora. A breve e rara vida de um sonho!

NARRADOR: Pouco a pouco dá-se conta da presença dela e diz.

VIANDANTE: Como vieste? Donde chegas? Esperei-te sempre e agora eis-te aqui.

40 NARRADOR: Quer convencer-se e soergue-se já completamente acordado. A mulher abraça-o.

VIANDANTE: Agora eis-te finalmente aqui.

ELA: Sim. Não o desejavas?

45 NARRADOR: O viandante corresponde ao abraço dela. Depois dirá numa só palavra, repetindo-a, o seu amor.

VIANDANTE: Amo-te, amo-te, amo-te, amo-te.

ELA: A mim ou ao teu sonho?

¹⁹⁴ Na versión de CSE-L, aparece “como que ampará-la”.

VIANDANTE: Como posso distinguir? Não fugirás agora?

ELA: Não fujo.

50 VIANDANTE: Não seria capaz de o suportar.

ELA: Pensas que fugirei?

VIANDANTE: Porque o perguntas?

ELA: Para saber o que pensas.

VIANDANTE: Não fugirás porque os meus braços te reterão aqui. Porque te amo.

55 ELA: Eu também.

IRMÃ: Porque estás tão calado?

ELE: Não estou calado. Falo-te.

IRMÃ: Falas muito baixo. Não te ouço.

ELE: Falo sempre contigo, sempre.

60 IRMÃ: Não te ouço. Se me aproximar mais, ouves-me?

ELE: Talvez.

IRMÃ: Queres que me aproxime?

ELE: Vem.

65 VIANDANTE: Quando amanhã o sol nascer¹⁹⁵, verei o teu rosto. Adivinho que tens os olhos azuis.

ELA: Não, são verdes como a água do lago.

ELE: E agora ouves-me?

IRMÃ: Não e no entanto estás ao meu lado.

VIANDANTE: Que ar tão suave.

70 IRMÃ: É uma hora tranquila.

ELA: Parece-te suave?

VIANDANTE: Muito.

195 En CSE-B: “Quando o sol nascer amanhã”.

ELE: Parece-te tranquila?

IRMÃ: Muito.

75 VIANDANTE: Onde iremos quando romper o dia?

ELA: Pensa sobretudo neste momento.

VIANDANTE: Diz que virás comigo quando a noite acabar, que não me deixarás, que caminharemos juntos.

ELA: Sim, irei contigo, faremos juntos o caminho.

80 IRMÃ: Não me deixes mais.

ELE: Não. Aproxima-te um pouco.

IRMÃ: Mais perto?

ELE: Sim.

NARRADOR: Abraçam-se os dois fortemente.

85 VIANDANTE: Aproxima-te, vem, aproxima-te; receio que fujas, vem.

NARRADOR: Os dois abraçam-se

IRMÃ: Sempre contigo, sempre.

ELE: Para sempre.

VIANDANTE: Sempre contigo.

90 ELA: Para sempre.

NARRADOR: Ficam os quatro em silêncio um longo silêncio. De súbito o homem e a mulher desaparecem e tornam-se a ver as árvores que tinham acolhido o sono do viandante e da irmã. Esta levanta-se surpresa e o viandante também. Olham em volta.

95 VIANDANTE: Temos que seguir nosso caminho.

IRMÃ: Irmão!

VIANDANTE: Irmã.

[TEXTO 34]¹⁹⁶

196 No documento, p. 49. Texto orixinal procedente de AGS, p. 34.

PIEDADE MASCARENHAS¹⁹⁷: Que me diz da mulher-árvore?

IMACULADA SÁ: Filha, outra embrulhada.

PIEDADE MASCARENHAS¹⁹⁸: É o Simbolismo, minhas senhoras, é o simbolismo.

IMACULADA SÁ: E os abraços? Que quer que lhe diga...

- 5 PIEDADE MASCARENHAS: E quando ele cobre a irmã com um manto roxo, como se faz às imagens da Semana Santa? Também é Simbolismo?

MOSQUEIRA MATOS: Claro que sim minha senhora. Os Gregos...

PIEDADE MASCARENHAS: Fugam, fugam. Para mim coisas claras. Árvores são árvores, os homens homens. E um homem, um Deus.

- 10 IMACULADA SÁ: De acordo estimada amiga, mas não se excite senão perde o abafo.

PIEDADE MASCARENHAS: E você arrasta a mantilha.¹⁹⁹

- 15 MOSQUEIRA MATOS: Mas minhas senhoras não se excitam desse modo. Trata-se do Simbolismo. Apenas do Simbolismo. Não sabem que em Londres e Paris e até mesmo na Póvoa de Varzim²⁰⁰ se usa agora o simbolismo?

[TEXTO 35]²⁰¹

- 5 — Barcelona²⁰² é conhecida como a Atenas do modernismo nas letras, nas artes plásticas e nas auditivas, ou seja, nas que entram pelos olhos ou pelo ouvido, indo, umas e outras, directamente, sem mais detenções, fazer místicas cócegas no adormecido cérebro, com a dourada palheta que acorda as mais íntimas sensações.

— As letras contam exímios cultores que tantas vezes exprimem com suas inspirações diversamente matizadas²⁰³ tão depressa o sim do voo de uma mosca

197 No texto orixinal, as personaxes son nomeadas, respectivamente, Senyora Restituta Prim, Senyora Reparada Gras e Senyor Mató i Restrudis.

198 No texto orixinal, é a personaxe masculina (Mató i Restrudis/Mosqueira Matos) quen tenta explicar “ás señoras” o que é o simbolismo. Polo que se pode comprobar no documento, esa actitude se mantén nas outras intervencións, polo que esta modificación a respecto do orixinal podería ser un erro de quen facía a copia.

199 As liñas 10-12 non aparecen no orixinal, sendo polo tanto achegamentos do CITAC con claro carácter escénico.

200 A referencia cómica á Póvoa de Varzim é unha achega do CITAC.

201 No documento, p. 50. Texto orixinal procedente de AGS, pp. 34-36.

202 No documento, ao contrario do que no orixinal, unicamente identifica unha personaxe, a Rapariga Modernista. Nas restantes voces non se identifican personaxes, aparecendo unicamente guións. No orixinal interviñan as seguintes personaxes: Crític Modernista 1. 2 e 3; o Jove Modernista, a Noia Modernista, as Vestals Modernistes, Jaume Rusiñol e a Noia Allixonada.

203 No orixinal aparecía “ara morats, ara blancs”. A eliminación deste fragmento en CSE semella

como a cor de um burro quando foge.

10 — Já não se deve dizer as coisas tais como elas são, mas sim pintá-las por pa[la]vras criteriosamente escolhidas, com inflexões muito musicais, vagas e solenes, ou melhor dizendo, vagas de solenidade, e, como tal, incapazes de ganhar esta triste vida.

15 — Mas isso é indiferente. A glória literária está mortalmente zangada com a paparoca²⁰⁴: a glória literária nutre-se de visões fantásticas, de balelas romanceadas, de sonhos febris, de sombras e mistérios, de vacuidades e incongruências, sonhadora de delícias.

— Mas a mim modernista, tudo o que é correntio é suspeito. O que é geralmente aceite, óbvio é abominável. Só terá valor a aventura que abre novas liberdades para a arte.

20 — Se uma cadeira pode parecer uma flor, porque há de parecer uma cadeira?

RAPARIGA MODERNISTA: É suspeito tudo aquilo que for clássico, tudo o que signifique ordem, tudo o que se expresse em linhas direitas.

— Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia.

— Contra a realidade o mundo da imaginação.

25 — Contra a linha recta a curva criadora.

— Contra a razão o sentimento.

— Contra a comodidade a aventura.

— Contra a harmonia o imprevisto.

— Contra a luz do médio dia a do crepúsculo.

30 — Contra o classicismo o medievalismo romântico.

— Contra a lucidez a embriaguêz.

— As coisas habituais nada dizem, não têm valor para a linguagem. É necessário procurar o estranho, sempre o estranho.

— Haverá algo mais belo do que uma coisa bela?

35 — Sim, há as ruínas de uma coisa bela.

ter a finalidade de alixear o texto.
204 No orixinal, “amb les veces”.

[TEXTO 36]²⁰⁵

— Já então Antonio Machado dizia:

— Daqui vejo eu de que modo está de acordo com a realidade essa sua desgarrada e soberba composição e vejo também a sua repulsa por essas chalaças²⁰⁶ dos modernistas cortesãos. A esses moços levá-los-ia eu a Alpujarra e aí os deixaria
5 ficar um par de anos. Creio que isto seria mais fácil que pensioná-los para estudar na Sorbone. Muitos seguramente desapareceriam do mundo das letras, mas quem sabe se algum encontraria raízes mais fundas e verdadeiras.

[TEXTO 37]²⁰⁷

— Manual do perfeito modernista²⁰⁸:

— Sou neurótico, decadente,
simbolista, incoerente,
esteta deliquescente²⁰⁹
5 e admirador de D’Annunzio.

— Chapéu mole de aba larga, amachucado às patadas.

— Também Gual me agrada muito
mas mais Rusiñol
que é capaz de parir um sol
10 só para agradar a Zaratustra.

— O fato deve ser de veludo de cor castanha fervida e bem largo.

— As fadas entusiasman-me,
anémicas²¹⁰
dão-me prazer as cascatas
15 que há em Pitxot ao fim da tarde.

— As calças usam-se sempre arregaçadas, como se andassem a trabalhar na horta²¹¹.

— Prefiro fruir a desfrutar

205 No documento, p. 51. Texto orixinal, fragmento dunha carta de Antonio Machado a Miguel de Unamuno datada en 1913.

206 No orixinal, “mandangas y garliborleos”, unha referencia ao artigo de Unamuno “Orfebrería Literaria”, publicado en *El imparcial* en maio de 1913.

207 No documento, pp. 52-53. Texto orixinal, procedente de AGS, pp. 36-38.

208 No documento non están identificadas os personaxes. No orixinal aparecen Rostschild e un Modernista. Parece claro que estamos diante da intercalación de dous discursos onde unha personaxe, modernista, fala de si mentres é descrita por outra personaxe, con efecto cómico.

209 No orixinal, separados por coma.

210 No orixinal seguía o adxectivo “desdibuixades”.

211 No orixinal tamén indicaba “com si al carrer hi hagués fang”, probabelmente retirado para alixeirar o texto.

20 e parece-me que não fica bem
dizer: “Hã que aguentar”
e “senhor Mauri passe bem”.

— Passemos ao aspecto físico. É necessário que o cabelo se use comprido. Quem for careca que compre um chinó, nem que seja de corda pintada.

25 — Eu sou o único que, errado ou certo
uso com rara sorte
... o bafo da morte
e a tarde de sol aberto.

— Um modernista que não use os cabelos à romana é como um cão solto na cidade sem coleira. Ninguém o reconhece.

30 — Agradam-me os tons escurecidos
as cores pálidas, os arroxeados
gosto mesmo dos esverdeados
mas os verdugos²¹² não me são queridos.

35 — Em música será partidário de Grieg e de Franck, sobretudo de Franck, que é
mais barato. Quando se falar de Clavé, há que dizer “tsch” com uma careta
compassiva que indique claramente que só não se vai imediatamente com os
restantes destruir-lhe o monumento porque isso acarretaria demasiada despesa.

40 — A modorra também me agrada
e a chuva que cai
que vai caindo
e assim sucessivamente
até que a estrofe findo.

45 — No que respeita a pintura ficam enjoados só à vista de um quadro acabado. A
arte não é isso. Onde é que se viu erva que parece erva, nuvens que sejam nuvens e
figuras que tenham olhos e cara?

— Tenho uma memória brilhante
conheço cento e trinta e seis nomes
estranhos, um deles suíço,
de poetas e de artistas.

50 — Todo aquele que for de cá criticarás. Quando se falar de literatura não haverá
um único escritor nacional que valha alguma coisa.

55 — Mas os que mais uso e retalho
são Björnson e Maeterlinck
Sudermann, Verlaine, Perez-Jorbe
Baudelaire e Bökling.²¹³

²¹² No orixinal, “verdancs”, marcas que deixan na pel unhas azoutas. En castelán tradúcese por “verdugo”, mais se callar en portugués sería máis correcto utilizar “verdugões”.

²¹³ As liñas 53 e 54 trocan o seu lugar na tradución para crear unha rima.

— Os únicos que sabem algo são os do norte. Ibsen oh! Björnson ah! Cita-os sempre. Não interessa que os não conheças. Eles também não te conhecem. Estais em pé de igualdade.

60 — Não me agrada Guimerá
E enfim acho que Zola
não é carne nem é peixe
Comparado com Nietzsche.

65 — Se fumas, usa cachimbo. Mas nunca um cachimbo normal ou artístico. Tem de ser algo de monstruoso, ciclópico. Uma para de elefante, um ramo de carvalho ou um cântaro de tamanho natural com asas e tudo.

— Sim serei deliquescente
neurótico e decadente.

— Por último quando acabares de comer a sobremesa, não hesites: pede bolachas.

— Viva Nietzsche! Viva o vitalismo.

[TEXTO 38]²¹⁴

5 — Os²¹⁵ homens procuram-nos as mães vigiam-nos
nós sonhadoras pensamos no amor
A túnica branca que o corpo agasalha
É fraca mortalha
Que esconde um tesouro

10 — A carne fresca e pura as formas modela
Esplêndidas formas que puras guardamos
Quando estamos sós, longe dos olhares
As nossas caras de rosas²¹⁶
Com gozo contemplamos

15 — Somos virgens, somos virgens, somos virgens forçadas
Por leis detestadas que escravas nos tornam
Prazeres e venturas que o cérebro sonha
De noite e de dia
Em vão procuramos

— Mediterrânicos²¹⁷, afoga-vos a estética!

²¹⁴ No documento, p. 54. Texto orixinal, “El clam de les verges” de Joan Oliva Bridgam. Fragmento procedente de AGS, pp. 38-39.

²¹⁵ No documento non están identificadas os personaxes. No orixinal aparecen Fades, Veu des de dins e Modernista.

²¹⁶ No texto orixinal “nostra carn rosada”. Moi probabelmente modificado na tradución para evitar a marca do censor, que podería considerar indecoroso o carnal verso.

²¹⁷ “Levantinos” no orixinal, modificado polo grupo para mellor entendemento dos espectadores portugueses.

— Este senhor Unamuno nunca nos comprenderá. Continuai virgens, continuai!

— Se a alma é virgem porquê também o corpo²¹⁸

20 A túnica branca que o corpo agasalha
Rasguemo-la. É mortalha
Que esconde um tesouro.

MARCAS DO GRUPO

11-13.

[TEXTO 39]²¹⁹

Convém²²⁰ muito que partam de bicicleta. Este exercício para além do que proporciona ao indivíduo, torna-o corcunda. E é tão modernista andar curvado²²¹ ainda tão jovem aparentando um grande desdém pelo mundo. Fica tão bem parecer que se virou costas a tudo!

5 Em primeiro lugar é necessário que o ciclista não tenha receio das quedas. É também conveniente que os braços não estejam rígidos. Há diversos sistemas para montar uma bicicleta.

Os mais comuns consistem em servirmo-nos do pedal, ou melhor ainda, a montar tendo a bicicleta entre as pernas. Para desmontar é mais cómodo usar-se o pedal,
10 muito embora alguns prefiram saltar para trás ou então parar apoiando o pé no passeio.

O eixo do pedal há-de ficar exactamente a um terço da planta do pé a contar a partir da ponta dos dedos. Ao pedalar convém que a ponta do pé esteja apontada para baixo.

15 Para uma pessoa se aguentar, quando a máquina se inclina para um lado, deve-se virar o guiador de modo a que a bicicleta se desvie para o mesmo lado.

Quando você quiser fazer uma excursão de bicicleta arranje uma bomba de ar, um pneumático, uma camisa de dormir (de seda), um lenço, meias, uma camisola, uma pistola e um mapa. É muito prático guardar vários botões, dinheiro, o relógio
20 num cinturão, do qual serão pendurados o revólver ou a pistola.

[TEXTO 40]²²²

Os críticos, escreve Ramón J. Sender, atribuem o estilo de Valle-Inclán a influências estrangeiras, entre as quais predominam o italiano D'Annunzio e o francês Barbey D'Aurevilly. Eu confesso que nunca me inclinei a crer nessas influências como coisa importante. Don Ramón era muito mais vigoroso que
5 Barbey e menos retórico que D'Annunzio, e o mais pessoal da obra do grande galego, os Esperpentos e as Comédias Bárbaras, não tem nada que ver com eles.

218 En CSE-B “porquê o corpo também”.

219 No documento, p. 55. Texto orixinal procedente de AGS, pp. 39-40.

220 O documento non indica personaxes ou intervencións separadas. No orixinal, cada parágrafo é unha intervención e as personaxes mencionadas son Rotschild e Speaker 1, 2 e 3, indicándose nunha didascalía anterior ao inicio do texto que é a “Pantomima dels ciclistes”.

221 Em CSE-B “ser corcunda”.

222 No documento, p. 56. Texto orixinal, fragmento de *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia*, de Ramón J. Sender.

[TEXTO 41]²²³

- Os grandes críticos Valera e Menéndez Pelayo não só esqueceram a Condessa de Pardo Bazán e até depreciaram a nossa grande poetisa Rosalía de Castro, precisamente porque ela dirigiu sempre os olhos para o Povo ignorando os intelectualismos dos intelectuais de Madrid. Para eles Rosalía era demasiado
- 5 simples. Não souberam compreendê-la e por isso a história, e todos nós, não lhes perdoará este acto. Mas foi a geração de 98 que soube compreender a importância universal da nossa Rosalía e muito concretamente Unamuno, Azorín, Juan Ramón Jimenez. Ao dirigir os olhos para Rosalía encontraram a Galiza. Esta terra tão
- 10 esquecida do centralismo castelhano, esta cultura tão olvidada pelos escritores de Madrid só preocupados em fazer carreira esquecendo a construção duma cultura ibérica. O exemplo de Unamuno, de Azorín e Ramón Jiménez, seria seguido pela geração de 27, e muito concretamente por Lorca que [at]é chega a escrever seis poemas em língua galega. Em um dos seis poemas falará de Santiago, cidade onde eu estudei e me enchi de sonhos.²²⁴
- 15 Mas voltemos a Unamuno. Foi um dos primeiros a preocupar-se com a comunicação entre as diferentes culturas da Ibéria. Foi quem escreveu aquele livro revelador *Por terras de Portugal e Espanha*. Talvez não tenha visto o problema político como eu o vejo. Eu acredito numa Confederação Ibérica, numa Republica Federada com autonomia para todos os seus povos, respeitando todas as
- 20 liberdades políticas e as idiossincrasias nacionais. Até chego a pensar que a Galiza pode ser o ponto de partida para o diálogo que poderá levar a essa tão desejada União entre Portugal e Espanha.

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 18-22.

MARCAS DO GRUPO

18-22.

[TEXTO 42]²²⁵

- Em Portugal chegou-se a este princípio de filosofia desesperada: o suicídio é um recurso nobre e uma espécie de redenção moral. Neste mal fadado país todo aquele que é nobre se suicida. Tudo o que é canalha triunfa.
- 5 — A Europa despreza-nos: a Europa civilizada ignora-nos; e Europa medíocre, burguesa e egoísta detesta-nos, como se detesta gente sem vergonha e sobretudo... sem dinheiro. Apesar disso, Portugal tem muita nobreza moral; há ainda, pelo menos, nobreza moral bastante para morrer.²²⁶

— Você diz que tudo o que se está a passar em Portugal, com o regicídio de Dom Carlos, é o nascer de uma espécie de terror social. Será. Mas há quem diga que esse

²²³ No documento, p. 57. Texto orixinal descoñecido.

²²⁴ Ver nota 124.

²²⁵ No documento, p. 58. Texto orixinal descoñecido agás fragmentos de Manuel Laranjeira e Miguel de Unamuno.

²²⁶ Fragmento dunha carta de Manuel Laranjeira a Miguel de Unamuno, en 1908.

10 terror é apenas um abcesso que depois de supurar nos permitirá viver longos dias de felicidade. Frente à corrupção monárquica, os republicanos oferecem um ideal de felicidade.

— Os poetas portugueses dão-nos suspiros e queixas, saudades e doçuras líricas. E dão-nos uma língua que é um deleite, sobretudo para nós que temos os ouvidos feridos pela aspereza do castelhano. Têm vozes que nos acariciam os ouvidos e a imaginação: -saudade, soturno, luar, nevoeiro, mágoa, noivado... vozes cuja alma é intraduzível.

15

— Os poetas portugueses são, em geral, pouco eruditos. A sua cultura é pouco variada.²²⁷

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 1-19.

MARCAS DO GRUPO

CSE-B: 1-3, 8-12.

CSE-L: 1-19.

[TEXTO 43]²²⁸

Em 1933 preparava-se a estreia de *Divinas palavras* em Madrid. Devia representar a obra, no Teatro Espanhol, a companhia dirigida por Margarita Xirgu e Enrique Borrás. Os cenários não foram encomendados a nenhum dos numerosos cenógrafos habitualmente vinculados aos teatros de Madrid. O autor exigiu que

5 fossem criados pelo artista que representava mais autenticamente o espírito galego: Alfonso Rodriguez Castelao.

Valle-Inclán residia então em Roma, como director da Academia Espanhola de Belas-Artes. Dias antes da estreia deslocou-se da capital italiana a Espanha para assistir aos ensaios. No final de um deles, saindo do teatro para a praça de Santa Ana, acompanhado de Castelao, Don Ramón foi abordado por um redactor do *El Sol*. A entrevista foi publicada no dia seguinte no inolvidável rotativo. Uma das perguntas foi:

10

— Assistirá à estreia?

— Não me será possível — respondeu — talvez nem possa assistir a mais ensaios. Parto de seguida para Roma. Não tenho qualquer receio da interpretação. Sei que Rivas Cherif cuidará do assunto com carinho. A Xirgu e Borrás estarão optimamente nos seus papéis.

15

E ajuntou:

— O complemento dá-lo-á Castelao. Dele depende a imagem de *Divinas palavras*, o mais importante para que Galiza esteja em cena.

20

²²⁷ Os dous últimos parágrafos pertencem a *Por tierras de Portugal y de España*, de Miguel de Unamuno.

²²⁸ No documento, p. 59. Texto orixinal descoñecido.

Já entrara na curva descendente da vida, mas, o fervor pela qualidade da sua arte e pela imagem da sua terra vivia-lhe na alma, tão forte como no primeiro dia.

Trinta anos depois, *Divinas palavras* era reposta em Madrid. O êxito alcançado foi rotundo. Esteve vários meses no cartaz. Chegou a ser representada em Paris e
 25 noutras grandes cidades, entre as quais Buenos Aires, onde encarnou a figura da protagonista a genial atriz galega Maria Casares.

[TEXTO 44]²²⁹

[ANAIIS 4]

— 1898.

— Guerra hispano-americana. Os Estados Unidos da América ajudam os rebeldes de Cuba.

— Nas Cortes de 1895, Sagasta disse:

5 — A Espanha está disposta a gastar até à última peseta e a dar a última gota de sangue dos seus filhos.

— Em Portugal, o regime monárquico debate-se em profunda crise.

— Abril²³⁰ de 1898:

— Explosão na baía de Havana do cruzador norte-americano “Maine”.

10 — Os Estados Unidos da América declaram a guerra à Espanha.

— A esquadra espanhola, sob o comando do almirante Cervera, é destruída em Santiago de Cuba.

[TEXTO 45]²³¹

Foi no tempo da guerra de Cuba que eu quis assassinar um inglês por patriotismo. A enxurrada patrioteira que levava tantos emigrados à guerra levava também o meu pobre siso de garoto. O sangue marinheiro dos meus antepassados determinara uma fervorosa admiração pelo nosso poderio naval. E, nas paredes da
 5 tenda do meu pai, em plena pampa argentina, foram aparecendo, à maneira de cartazes, os barcos da esquadra espanhola, pintados pela minha mão, debaixo dos quais, ditado pelo fogo patriótico, eu escrevia: “Ai do que se ponha à nossa frente!”.

229 No documento, p. 60. Texto do CITAC, contém un fragmento que procede de AGS, p. 45 .

230 AGS, p. 45.

231 No documento, p. 61. Texto orixinal “O inglés” de Castelao, *Retrincos*. Aparece en EP pp. 195-198.

10 O inglês Don Guilherme, que sempre que baixava das suas terras de Rio Negro pernoitava na nossa casa, escangalhava-se a rir com os meus desenhos. E eu argumentava:

— Pois ponham-se à frente do nosso submarino e verão...

O desastre de Santiago de Cuba acabou com as minhas ilusões e, por esses dias, passou o inglês. Não se riu, mas feriu-me com estas palavras sarcásticas:

15 — Agora tendes a maior esquadra submarina do mundo!

No mesmo instante decidi assassiná-lo. Oh! O plano criminoso era diabólico. Alta noite, às duas da madrugada, entraria no quarto do inimigo devagarinho e, zás!, enterrava-lhe o cutelo na garganta. Já via o sangue do inglês sair em borbotões; via como esperneava antes de morrer, e nem o mais leve remorso sentia.

20 Naquela noite, deitei-me com os olhos bem abertos apertando o cutelo de matar os carneiros. Mas o relógio tardou tanto em dar as duas que fui vencido pelo sono. Quando acordei, o sol batia no lombo da pampa. O inglês salvara-se por milagre.

[TEXTO 46]²³²

[ANAIIS 5]

— Dezembro²³³ de 1898.

— Paz de Paris.

— A Espanha perde Cuba, Puerto Rico e Filipinas.

— Crise social, económica e política em Espanha.

5 — Alteração da política espanhola, que, de expansionista, se vê obrigada a um refúgio interno.

— O panfleto *Acuso* de Émile Zola faz entrar o caso Dreyfus num clima de violência.

— A imprensa liberal portuguesa envia a Zola um telegrama de saudações.

10 — Protesto do jornal católico *A Nação*:

— Zola é impróprio para famílias de senhoras ou mulheres honestas.

— Um livro seu numa saleta transformá-la-ia num prostíbulo.

— *La Terre* é uma injúria à Religião, à Família e à Pátria.

²³² No documento, p. 62. Algúns fragmentos proceden de AGS, pp. 43 e 45.

²³³ Liñas 1 a 4, 7 a 8 e 14 a 15, coinciden con fragmentos de AGS, p. 45.

- Organiza-se na Rússia o Partido Social-Democrata.
- 15 — Funda-se em Paris a Liga para a Defesa dos Direitos do Homem.²³⁴
 - Descuberta do rádio por Marie e Pierre Curie.²³⁵
 - Motor Diesel de explosão.
 - Stanislavski²³⁶ funda o Teatro de Arte de Moscovo.
 - Estreiam:
- 20 — Benavente, *A comida das feras*.
 - D'Annunzio, *A cidade morta*.
 - Tchekhov, *A gaiivota*.
 - Belas Artes: inaugura-se em Madrid o Museu de Arte Moderna.
 - Auguste Rodin esculpe *Balzac*, que a sociedade Gens de Lettres repudia.
- 25 — Cézanne pinta *As banhistas*.

[TEXTO 47]²³⁷

Foi Cézanne o promotor do movimento de reacção contra o realismo visual das escolas que o precederam, e o Cubismo deve a Cézanne os seus primeiros momentos de vida. Os cubistas desenvolveram e aperfeiçoaram o espírito construtivo de Cézanne afastando-se do casual e do anedótico, descuidando o particular para tender para o constante, para o absoluto.

[TEXTO 48]²³⁸

[ANAI 6]

- Literatura:
- Teófilo Braga publica:
- *Gil Vicente e as origens do teatro português*.

²³⁴ No documento, repítense a seguir as cinco primeiras liñas. Tomouse esa repetición como un erro de copia, xa que parece non ter sentido no texto e non encontramos este recurso, o da repetición textual, noutras partes do texto dramático.

²³⁵ En CSE-B, aparece a seguinte intervención: “Os Curie descubrem o rádio”.

²³⁶ Fragmento coincidente con AGS, p. 43.

²³⁷ No documento, p. 63. Texto orixinal descoñecido.

²³⁸ No documento, p. 64. Desde a liña 12, texto coincidente con AGS, de Ricard Salvat, p. 43. Texto restante, autoría do CITAC.

- *A escola de Gil Vicente e o desenvolvemento do teatro nacional.*
- 5 — Blasco Ibañez, *A barraca.*
- Ángel Ganivet, *Os trabalhos do infatigábel criador Pio Cid.*
- Oscar Wilde, *Balada do cárcere de Reading.*
- *Poesias*, de Mallarmé.
- Filmes:
- 10 — Méliès: *A explosão do cruzador Maine em Havana.*
- Stuart Blackman: *O arrear da bandeira española.*
- Morre
- Stéphane Mallarmé.
- Nascem:
- 15 — Dámaso Alonso
- Ferreira de Castro
- Federico García Lorca
- Vicente Aleixandre
- Xavier Zubiri
- 20 — Alexander Calder
- Michel de Ghelderode
- Erich Maria Remarque
- George Gershwin
- e
- 25 — Bertold Brecht.²³⁹

[TEXTO 49]²⁴⁰

²³⁹ Este texto non presenta datación, como noutros do mesmo tipo, polo que se pode deducir que os textos 46 a 48 pertencen á mesma escena, sendo o 47 un inciso dunha personaxe ao listado do ano 1898.

²⁴⁰ No documento, p. 65. Fragmentos do texto proceden AGS, pp. 43-44. Do texto restante, orixe descoñecida.

PIEIDADE MASCARENHAS²⁴¹: Ai! Credo! Não há meio de acabar com as listas!

IMACULADA SÁ: Uns nascem, outros morrem. E isso é que é a novidade?

PIEIDADE MASCARENHAS: Tonterias. A vida e a morte, já se sabe, estão nas mãos de Deus.

5 MOSQUEIRA MATOS: Mas madames, trata-se de nascimentos e mortes de pessoas célebres.

IMACULADA SÁ: Célebres? Não conheço nenhuma.

PIEIDADE MASCARENHAS: Nem eu, embora tenha ouvido falar num tal Eça.²⁴²

IMACULADA SÁ: Claro, essa também eu conheço.

10 PIEIDADE MASCARENHAS: Ai, que baralhada! Que confusão! Tanta notícia e não dizem por exemplo se há algum produto para o buço da minha Joanhina (Lurdinhas)²⁴³.

IMACULADA SÁ: Mas minha amiga! Com o precioso depilatório Victória, de fama universal, desaparecem logo os pelos da cara, dos braços e ... etcétera... e mata a
15 raiz sem irritar a pele.

PIEIDADE MASCARENHAS: Ora aí está uma notícia! Vou dizer à Joanhina (Lurdinhas)²⁴⁴ e também à tonta da criada que tem cá um destes bigodes que nem um sargento de milícias. Claro, com tanta choradeira, não admira que cresça. Filha! É uma autêntica Madalena.

20 IMACULADA SÁ: Porquê?

PIEIDADE MASCARENHAS: Porque vão levar-lhe o conversado para Cuba, como soldado. Não me canso de lhe dizer: “lá a vida é um regalo, vai fazer-se homem, até há-de comer carne e vai fumar quase de graça.”

IMACULADA SÁ: E ainda por cima vai ver mundo! Que para os homens é
25 necessário.

PIEIDADE MASCARENHAS: Mas ela não me ouve. Chora que chora. E depois perde a cabeça, fica fora da lei de Deus e estraga-me o refogado. Um calvário, estimada amiga, um calvário! E eu que para ela era uma segunda mãe! Por bem fazer mal haver.

30 MOSQUEIRA MATOS: Minhas senhoras, olhem que o que se passa em Cuba é

241 Liñas 1-11, 22-25, 32-33, coincidentes con AGS, pp. 43-44.

242 No orixinal, “Bismarck i Frascuelo”.

243 No documento aparece o texto tal e como se mostra. Podería tratarse dunha dúbida entre dous nomes (Joanhina/Lurdinhas) que foi anotada no texto de traballo para ser decidida durante os ensaios. No orixinal non se refiren a esta personaxe con ningún nome, sendo “la minyona nova”.

244 Ver nota anterior.

alguma coisa...

[TEXTO 50]²⁴⁵

Uma vez, um soldado,
Desesperado,
Escreveu de Cuba à sua mãe:
“Ai, mãe se me estimas,
5 Tira-me de Cuba,
Leva-me para casa.

Se tu não o fizeres
De tanto que sofro
Sou capaz de morrer
10 Ou de casar com uma preta
E por isso, e por isso
Enriquecer”.
E a mãe chorando,
E a mãe chorando
15 Lhe respondeu:
“Filho meu, se te casas
Só três dias durarás.

Quando vires, ai quando vires
Aqueles caras que anunciam tempestade
20 Que de branco, ai de branco
Só tem olhos, só tem dentes;
E para comer, e²⁴⁶ para comer
só tem um garfo com cinco de dos
Com que matam os piolhos”.

[TEXTO 51]²⁴⁷

Quando faltam notícias, inventam-se notícias.

“Forneça-me você os esboços, que a guerra me encarrego eu de fornecer”, teria ele telegrafado para Havana e Remington. O conflito de Cuba foi uma mina para os jornais, no momento em que Marck Hanna tinha serenado a agitação política
5 nacional, instalando McKinley na Casa Branca.
Hearst conseguiu que um dos seus jovens talentos engendrasses a fuga de Evangelina Cisneros, uma bela revolucionária cubana metida por Weyler no fundo de uma masmorra, e preparou-lhe uma magnífica recepção em Madison Square.

245 No documento, p. 66. Texto original procedente de AGS, pp. 44-45. O texto, no original, está precedido do título “Cançó de Cuba”.

246 En CSE-B, “ai”.

247 No documento, p. 67. Texto original de John dos Passos. A autoría aparece en letra manuscrita en CSE-B.

Recordem o *Maine*²⁴⁸.

- 10 Quando McKinley foi forçado a declarar guerra à Espanha, W.R. Tinha já tudo preparado para comprar e afundar um navio britânico no canal de Suez. Mas a esquadra espanhola não seguiu essa rota. Fretou o “*Sylvia*” e o “*Buccanear*” e partiu ele próprio para Cuba com uma tipografia portátil e uma tripulação de aventureiros.
- 15 E brandindo um revólver de seis tiros, meteu-se numa lancha que atravessou a ressaca e capturou na praia 26 marinheiros espanhóis desarmados e quase afogados e obrigou-os a ajoelhar e a beijar a bandeira americana para tirar uma fotografia.
- 20 O feito de Manilla Bay aumentou a tiragem do *Morning Journal* para um milhão e seiscentos mil exemplares.

[TEXTO 52]²⁴⁹

Vimos das batalhas — voltamos da guerra
E não trazemos armas, pendões ou clarins;
Vencidos no mar e vencidos em terra
Somos só miséria

- 5 Na nossa esteira ficam montanhas e delfins.
Irmãos que na praia chorando esperais
CHORAI, CHORAI!

Pelo mar avança — a macilenta hoste
Que treme com o tremor da nave que a leva.

- 10 Adeus; América, oh terra furiosa
Somos débeis para ti.
Irmãos que na praia chorando esperais
CHORAI, CHORAI!

Vimos todos de cara — ao vento da costa,
15 Ainda que nos mate, tão frio e tão forte,
Ainda que fiquemos sem outra resposta
Do que um grito de mãe quando entramos no porto.
Irmãos que na praia chorando esperais
CHORAI, CHORAI!

- 20 Dos que faltam guardamos a memória
Do que sofreram — do que hão sofrido²⁵⁰
Da triste luta sem fé e sem glória
Dum povo perdido.
Irmãos que na praia chorando esperais
25 CHORAI, CHORAI! ...

248 O afundimento do *Maine* dá comezo á guerra de Cuba.

249 No documento, p. 68. Texto orixinal, “Cant del Retorn” de Joan Maragall, *Els tres cants de la guerra*. Texto procedente de AGS, pp. 45-46.

250 No documento, este verso aparece partido en dous. Tendo en conta o orixinal e a estrutura do poema, aparece nesta edición como un só verso.

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 1-25.

[TEXTO 53]²⁵¹

[ANAIS 7]

— 1900.

— Teoria dos quanta de Max Planck.

— Morte de Nietzsche e de Eça de Queiroz.

— Émile Zola diz a Xavier de Carvalho:

- 5 — “Os senhores acabam de perder um grande romancista, o vosso Eça de Queiroz. Possuo todas as suas obras. Considero-o mesmo superior a Flaubert que, no entanto, foi o meu mestre”.

— Volto finalmente à Galiza.²⁵²

[TEXTO 54]²⁵³

Os motivos fundamentais da sua arte como desenhador e depois como literato são as chagas, os erros e os absurdos da Galiza: os vícios do ensino e da cultura, a penúria económica, a corrupção caciquil e o drama da emigração.

- 5 Tudo isto se insere numa paisagem de encantamento, que parece insinuar aos homens a doçura de viver... É este contraste violento entre a suavidade da paisagem, amorosa, quase feminina, e os dramas que se vivem dentro dela, que dá, em última análise, o sentido profundo, humano e telúrico da obra de Castelao.

[TEXTO 55]²⁵⁴

[ANAIS 8]

— 1901.

— Tiro de canhão.

— Sinos que tocam nas igrejas e conventos.

— Foguetes.

251 No documento, p. 69. Texto do CITAC.

252 Ver nota 124.

253 No documento, p. 70. Texto orixinal descoñecido.

254 No documento, p. 71. Texto orixinal procedente de AGS, pp. 47-48.

- 5 — À meia-noite.
- Silêncio, silêncio...
- Param durante oito minutos, todos os relógios públicos das cidades para se ajustarem ao meridiano de Greenwich.
- Esperem, esperem.²⁵⁵
- 10 — Aleluia. Aleluia. Estamos quase a chegar ao meridiano de Greenwich.
- Trar-nos-á algumas vantagens?
- Homem? Deixe-se de incultura – estamos no meridiano de Greenwich.
- Chegámos.
- Ah!
- 15 — E já começamos um novo século.
- Ah! não, isso não, de maneira nenhuma.
- O século começou já há um ano.
- Foi em 1900 que começou o século XX.
- E que me há-de você dizer, homem? Qual é o primeiro ano do século?
- 20 — O de 1901, não? Portanto é esse o primeiro ano do século XX.
- Ora, então, digam-me. Quando acaba o século XIX? Em 1899, não? Portanto 1900 já é no século XX.
- Impossível, homem, impossível.
- Vamos lá ver. Em que ano nasceu Jesus? No ano 0 ou no ano 1?
- 25 — Dionísio, o Exíguo, monge de Bizâncio, fez um cálculo e equivocou-se de certeza. Jesus nasceu quatro ou seis anos antes que Cristo. Algum dia se provará, os tempos dar-me-ão a razão.
- Oh! Que sacrilégio. Esse devia ser Anticristo.
- Então em que século estávamos no ano passado?
- 30 — É evidente, em nenhum.

255 En CSE-B aparece manuscrita a seguinte intervención: “Ai que nervos”.

[TEXTO 56]²⁵⁶

[ANAIS 9]

— 1901.

— De 17 a 19 de Janeiro reúne-se em Vigo o I Congresso Operário Internacional galaico-português.

5 — É aprovado no II Congresso Operário galaico-português o regulamento da constituição da União Operária galaico-portuguesa.

— 1902.

— Inicio os meus estudos de medicina na Universidade de Santiago de Compostela.²⁵⁷

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 1-5.

MARCAS DO GRUPO

CSE-L: 1-5.

[TEXTO 57]²⁵⁸

Um dos meus irmãos, que está a trabalhar há já algum tempo em Madrid, convidou-me a passar uns dias lá com ele, para eu também lá ficar a trabalhar. Mas vocês já sabem que eu só gosto de estar na minha terra. Sou o único dos irmãos que não se foi embora e que ficou a cuidar da pequena terra, porcos, vacas
5 e pomares que herdei do meu pai. A minha mulher, senão fosse por ficar sozinha, também queria que eu partisse para tentar fortuna em terras mais distantes. Por tudo isso um dia pensei, pensei e meteu-se-me na ideia de ir a Madrid ver como é que aquilo era por lá. Mas quando lá cheguei só se falava das bombas que rebentavam, e eu não podia aguentar todo o barulho da cidade.
10 Estive uns dias a trabalhar com o meu irmão que tem uma casa de comidas e dormidas mas eu não gostei nada daquilo. De todo o tempo que lá estive só uma noite é que foi boa. Foi a noite em que fui a um café concerto. Ah, sim! Disso eu gostei muito. Eu tinha ouvido falar muito da Bella Otero, que como vocês sabem é da minha terra e é a mulher mais linda de todo o mundo. Mas ela não estava lá. Eu
15 perguntei por ela mas disseram-me que está quase sempre no estrangeiro com gente muito importante e até reis. Ainda que eu gostasse muito de a ver e ter falado com ela também gostei muito da rapariga que lá estava, até me passou a mão pela cara. Mas desconfiei de todas aquelas mulheres, porque o meu irmão já me tinha falado nelas.

256 No documento, p. 72. Texto orixinal do CITAC.

257 Ver nota 124.

258 No documento, p. 73. Texto orixinal descoñecido.

[TEXTO 58]²⁵⁹

Se as bombas te metem medo
 Meu amigo, podes vir
 Se a rua estiver calma
 E te quiszeres divertir.

- 5 Isto aqui é gente fixe
 Que veio para se animar
 E em vez de bastonadas
 Até poderás brincar.

- 10 Eu sou uma coupletista
 Como outra não há
 Eu sou uma coupletista
 Que muito bem te fará.

- 15 Se algum chulo quiser briga
 E da navalha puxar
 Enquanto durar a luta
 Não te metas, deixa andar.

- 20 Aqui não terás problemas
 Pois já sobram os que tens
 Apenas estarão em perigo
 Os teus quatro vinténs...

[TEXTO 59]²⁶⁰

Proclamam que são devotos da beleza
 e cantam uns olhos azuis fosforescentes
 cortam as cabeleiras à romana
 e, de fome, têm as faces transparentes
 5 são uns pipis
 malcriados e peneirentos
 os nossos jovens góticos
 são todos uns snobs, snobs à grande
 snobs, snobs, snobs.

- 10 Citam Dante Gabriel Rossetti²⁶¹
 e quatro lugares comuns de Baudelaire

259 No documento, p. 74. Texto orixinal procedente de AGS, pp. 49-50. En carta a Alonso Montero, Salvat fala que en CSE existen dous cuplés que son da súa autoría e da de Espriu, así como unha música de guerra. No documento, cada estrofa aparece cun sangrado diferente, optando na edición por unificar a presentación. O texto orixinal estaba estruturado en dúas estrofas de doce versos, sendo que os últimos catro eran sempre os correspondentes ás liñas 9-12.

260 No documento, p. 75. Texto orixinal, "Cançó dels joves gòtics" procedente de AGS, pp. 50-51. Ver nota anterior.

261 No documento aparece Dante, Gabriel Rossetti, nun erro do copista.

não querem andar como toda a gente
vão, como dizer, contra a corrente
são muito chatos
15 malcriados e tagarelas
os nossos jovens góticos
são todos uns snobs, snobs mil vezes
muito mais snobs do que os ingleses.

E falam de Ruskin e de D'Annunzio
20 e ouvem cascatas de Debussy
bebem cerveja preta com orgulho
fumam tabaco puro; fazem barulho
são pegajosos
malcriados e complicados
25 os nossos jovens góticos
são todos uns snobs, snobs de morrer
muito mais snobs que o Oscar Wilde.

Namoram jovens anémicas e esguias
que cheiram lírios à sombra de chorões
30 e passam as noites sonhando com as luas
enquanto comem doces seminuas.
São uns nervosos
e, em resumo, uns porcalhões
os nossos jovens góticos
35 são todos uns snobs, snobs à grande
snobs, snobs, snobs.

[TEXTO 60]²⁶²

[ANAIIS 10]

— 1904.

— Em 10 de Janeiro funda-se o Partido Socialista Português.

— *Os maridos: cenas do natural por um grupo de senhoras desenganadas.* Livro
que todo o homem deve ler, mas nenhum deve deixar ler a sua mulher. Preço: 200
5 réis; pedidos à Livraria Avelar Machado, rua Poço dos Negros, 21, Lisboa.

[TEXTO 61]²⁶³

As últimas modas chegavam de Paris:

Viste²⁶⁴ aquela *echarpe* que a Miserachs tráz? É de seda *froncée*. Prefiro a *Tour de*

262 No documento, p. 76. Texto orixinal do CITAC.

263 No documento, p. 77. Texto orixinal procedente de AGS, p. 66.

264 En CSE-B, “Reparas-te”.

5 *cou*, muito embora me agrade mais com *choux* de musselina de seda *façonnée* de rosas muito pequeninas. Este ano usam-se os *canotiers* com plumas *couteau*. E o *voile* debaixo do *canotier* é tão cómodo no Verão!!! No entanto é mais *chic* o *cache peigne* de *ruban* ou de veludo a cobrir parte do cabelo. É uma coisa maravilhosa!!! Parece um edifício. Debaixo de tudo isso o cabelo. Fica de tal modo armado que desconcerta o *regard*. No que toca às *mademoiselles*, usar-se-ão *cloches* ingleses de palha muito *saillantes*.

[TEXTO 62]²⁶⁵

[ANAIIS 11]

HISTÓRIA: 9 de Julho de 1909.

— Alguns mineiros espanhóis que trabalham perto de Melilha são assassinados pelos mouros.

— 12 de Julho:

5 — Começam a embarcar tropas no porto de Barcelona.

— Os embarques continuarão nos dias seguintes como noutros portos de Espanha.

— Do Diário de Joan Maragall:

— dia 26: Em Barcelona começa o barulho pacifista com paragem geral, com rompimento de todas as comunicações.

10 — dia 27: com incêndio de igrejas e conventos.

dia 28: barricadas e tiros.

dia 29: tiros de canhão até que as tropas.

— dia 30: dominem a situação.

15 — dia 31: e tudo fica como antes, excepto 30 e tal edifícios queimados e algumas centenas de mortos e feridos.

— dia 2 de Agosto: primeira jornada de recomeço do trabalho. Depois da greve celebra-se na caserna das Drassanes o primeiro conselho de guerra, sumaríssimo, no qual é condenado, a prisão perpétua Ramon Baldera. Seguir-se-ão as prisões.

20 — dia 1 de Setembro: O Somatont²⁶⁶ detinha, em Alella, Francesc Ferrer i Guàrdia, fundador da Escola Moderna a quem acusavam de encontrar-se implicado nos acontecimentos de Julho.

²⁶⁵ No documento, pp. 78-79. Texto orixinal procedente de AGS, pp. 71-72.

²⁶⁶ Os *sometents* eran corpos paramilitares típicamente cataláns de carácter rural e de orixe medieval.

— dia 9 de Outubro: Celebra-se o conselho de guerra contra Francesc Ferrer i Guàrdia.

25 Maragall envia à *Voz da Catalunha* o artigo “A cidade do perdão” com estas palavras:

— Amigos da *Voz de Catalunha* querem publicar-me este artigo? Sempre muito obrigado, do vosso agradecido Maragall.

30 — É só por esta obra de perdão em que começareis, Barcelona passará a ser já uma cidade. Porque os de fora que não soubessem disto não dirão – que não o podem dizer – Nestes ou naqueles os salvaram e redimiram estes ou aqueles, os brancos, os pretos ou os vermelhos; senão hão-de dizer: Barcelona pediu e obteve o perdão dos seus condenados à morte. E por mais mortes que depois venham, Barcelona já poderá ser chamada a cidade das bombas. Senão esse nome vir-lhe-á de uma outra
35 coisa que é mais forte que todas as bombas juntas e que todos os ódios e toda a maldade humana: esse nome vir-lhe-á de amor, e Barcelona será chamada “A cidade do Perdão”, e desde este momento começará a ser uma cidade.

HISTÓRIA: 13 de Outubro: É fuzilado em Montjuic Francesc Ferrer i Guàrdia.

— 23 de Outubro: Tendo caído o governo Maura é substituído por Moret.

— Correspondência entre Josep Pijoan e Joan Maragall.

40 PIJOAN: Barcelona, 31 de Julho de 1909.

— Estimado Don Joan:

— Aqui tivemos batalhas sem um grito, nem uma bandeira, nem um chefe... não pode imaginar nada mais sinistro, nem mais enervante. Isso acaba com todas as esperanças... E agora digo: Lá mais acima de Lugarno de Pisa, no sopé de Fiesole,
45 nos arredores de Innsbrück há pequenas aldeias claras, grandes, com o céu azul como cá, mas sem estas dores que magoam a alma. Vocês todos caberiam lá e ainda poupar... Agora a mim o que me preocupa são os fuzilamentos. Isso é o último quadro.

MARAGALL: Caldetes, 4 de Agosto de 1909.

50 — Estimado Pijoan:

— Ontem à noite no primeiro correio que chegou de Barcelona depois da greve, recebi a sua carta, que lhe agradeço muito...
Você insinua que é preciso mudar de terra e esquecer a sua natureza. Mas isso, Pijoan, não pode ser. Você sabe-o, e por mais que o diga ou pense em alguns
55 momentos de arrebatamento você sente da mesma maneira. Nós amamos muito essa nossa terra; essa Barcelona, seja como for, é carne e sangue nosso: não saberíamos deixá-la de todo. Não temos outro remédio senão procurar fazê-lo à medida do nosso desejo com esperança ou sem esperança, se é sem esperança a nossa acção cobrará um valor espiritual ainda superior: o heroísmo.

[TEXTO 63]²⁶⁷

[ANAIS 12]

— 1908.

— Dom Carlos I e o príncipe herdeiro são assassinados em Lisboa.

— 1909.

5 — Primeira temporada parisiense dos bailados russos de Diaghilev que revolucionam a arte da dança.

— Acabo a licenciatura em medicina. Fundo, com alguns amigos, o semanário de Rianxo *O barbeiro municipal*, contra o caciquismo, que se manterá até 1914. Nesta altura, o feminismo chega à Península Ibérica. O meu amigo Santiago Rusiñol satiriza assim esta praga:²⁶⁸

[TEXTO 64]²⁶⁹

Companheiros de ambos os sexos:

Apesar de nós, mulheres, não gostarmos de falar, farei um esforço e falarei. Falarei claramente; o mais claro que me for possível. Sobretudo venho protestar. E contra o que venho eu protestar? Que direitos nos concederam os homens até hoje?

5 Direitos bastante tortos! Que fizeram eles desde aquele longínquo dia bíblico em que se tirou a costela a Adão? Só nos atiraram com os ossos. Que liberdades conseguimos? Nenhumas! As poucas que temos tomámo-las nós. Como conseguiram fazer-nos calar? Dizendo-nos que éramos bonitas. Mentira. Mentira, nada mais que mentiras. Não somos bonitas. Não o somos, nem isso nos faz falta.

10 Que o sejam eles. Que sejam eles a usar espartilho, botins, que deixem crescer tranças e então estaremos prontas para falar de igual a igual sobre as respectivas belezas.

Exigimos a igualdade. Abaixo a liga e viva a instituição!

Guerra à cozinha e paz à mesa[!]

15 E para começar proponho um programa:

Um: Abstenção provisória do namoro obrigatório.

Dois: Imposto para os beijos.

267 No documento, p. 80. Texto orixinal do CITAC.

268 Ver nota 124.

269 No documento, p. 81. Texto orixinal, *Feminista*, de Santiago Rusiñol. Aparece en AGS, pp. 56-57.

Três: Contas correntes, rigorosamente controladas nas quais se registem o deve e o haver dos beijos que entram e saem da boca.

20 Por exemplo: Tu... ou quem quer que seja. Beijos: haver, tantos; dever, tantos.

Liquidação escrupulosa de todos os beijos no fim do mês.

Já o sabeis, companheiras: guerra aos homens, até sermos iguais a eles.
Guerra de morte! À estalada! À dentada! Às arranhadelas!

25 Tomar as posições do inimigo. Expulsar os homens dos postos de comando. Se nos tocarem: Bofetada! Se nos quiserem fazer mães: Façamo-los pais! Não me toque. Sou livre. Socorro, senhoras, socorro! Viva o Feminismo!²⁷⁰

[TEXTO 65]²⁷¹

5 O tipo do cacique que na Galiza é um produto enraizado da incultura e da carência económica foi largamente tratada por Castelao nos seus livros e nos seus desenhos. Cacique suga o labrego até ao osso porque o tem inteiramente na mão. A síntese desta monstruosidade está naquele desenho de Castelao que representa um campónio escolhido e suspicaz perante o cacique que lhe dispara: “dizias que eras pobre e tinhas uma vaca, eh!”.

[TEXTO 66]²⁷²

5 O cacique da vila chamava-se Don André, e não era político por ideias mas por encher de dinheiro as gavetas. Por fora assemelhava-se aos cambistas da velha pintura flamenga, e por dentro também. A sua casa era uma tenda de dinheiro e quando se aproximava uma vítima um quê de delícia colhia-lhe os beijos, como se
5 lhe coçassem os untos do lombo; mas pela sua cara jamais passou o riso límpido dos homens de bem. Era muito ruim e tinha tanta gente apanhada nos seus papeis que além de nojo metia medo. Don André não tinha mais vícios do que o de jogar na lotaria e mandava sempre um realinho de participação ao Asilo dos Pobres. Os pobres têm muito valimento no céu e, quem sabe!, tocando aos pobres podia tocar-
10 lhe a ele; uma vez tocou-lhe, e a sua riqueza medrou muito. Mas quanto mais rico,

270 Este texto facía parte de AGS. Maria Aurélia Capmany, quen interpretaba á feminista nese espectáculo, lembra o monólogo nas súas memorias: “Al muntatge teatral de Ricard Salvat *Adrià Gual i la seva época*, al teatre Romea, jo sortia a escena, cofrada amb un canotier i vestida amb una brusa de ratlles i una faldilla negra, i recitava el monòleg esperpèntic de Santiago Rusinol (*sic*) titulat *La feminista*. No cal dir que Rusinol s’hi burlaba de les feministes i hi presentaba una furiosa reivindicado dels drets de les dones. Abandonava l’escena sense tocar de peus a terra, car, per fer més cómica la intervenció, dos intrépids homes se m’enduien abusant de la seva força. Això era, més ençà o més enllà, pel temps que jo publicava *La dona a Catalunya* a Edicions 62, un dels primers llibres reivindicatius sobre la qüestió feminista. Les meves amigues feministes no ho van trobar gens bé, que jo accedís a representar aquella burla elemental de les reivindicacions femenines. A mi en canvi la burla de Rusinol em semblava d’una elementalitat entendridora i l’èxit que obtenia no era més que la demostració palpable del profund i amagat masclisme de la nostra societat catalana” (Capmany, 1987: 183).

271 No documento, p. 82. Texto orixinal descoñecido.

272 No documento, p. 83. Texto orixinal, fragmento de *Os dous de sempre*, de Castelao.

mais ruim.

[TEXTO 67]²⁷³

[ANAIS 13]

- 1910.
- 5 Outubro.
- Implantação da República em Portugal:
- 5 — Cidadãos: O Povo, o Exército e a Armada acabam de proclamar a República. A dinastia de Bragança, maléfica e perturbadora consciente da paz social acaba de ser para sempre proscrita do nosso País.
- Stravinsky compõe o *Pássaro de Fogo*.
- Nascimento²⁷⁴ da revista *Águia*, órgão do saudosismo português.

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 4-6.

MARCAS DO GRUPO

CSE-L: 4-6.

[TEXTO 68]²⁷⁵

— A Saudade, eis o sentimento que abrange Portugal e Galiza numa só identidade. Para Teixeira de Pascoais, a Saudade é um estigma da raça. Duas concepções transcendentais se traduzem em mistérios diversos: Paganismo e Cristianismo, cuja união e síntese se expressa nos seus versos saudosistas:

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 1.

MARCAS DO GRUPO

CSE-L: 1.

[TEXTO 69]²⁷⁶

“Maranus, a saudade e Dom Quixote”

²⁷³ No documento, p. 84. Texto orixinal do CITAC.

²⁷⁴ En CSE-B, “Surge”.

²⁷⁵ No documento, p. 85. Texto orixinal, fragmentos de SEG, de Castela. Aparece na EP, pp. 267-268, 270.

²⁷⁶ No documento, pp. 86-91. Texto orixinal, fragmento de *Marânus*, de Teixeira de Pascoais.

- 5 NARRADOR: E já chovia em bâtegas pesadas:
E o vento forte em turbilhões de som
Galgava outeiros, montes e quebradas,
Possesso do Clamor e do Murmúrio...
- 10 E Marânus mais triste e pensativo
(Porque o pensar é triste mesmo quando
é alegre o pensamento) ouviu lá fora
Uma voz que era humana, praguejando...
Vaga palavra humana, sem sentido,
Na asa dos burburinhos arrastada...
Verbo que andava trágico e perdido
No labirinto esfíngico da Noite...
15 E a saudade, pegando na candeia,
Ansiosa e medrosa, abriu a porta;
E logo deu de cara com o triste
E pálido perfil da noite morta!
E em voz alta, exclamou:
- SAUDADE: Quem anda aí, perdido pela Serra?
- 20 DOM QUIXOTE: Surpreendeu-me a noite na Montanha,
E nela me perdi! Julguei morrer
Comido pelos lobos ou de frio!...
- 25 SAUDADE: Por Deus, vinde aquecer
Esse corpo gelado e gotejante;
No lar há fogo aceso; sem demora,
Sentai-vos a um cantinho, ao pé do lume...
Que vento de gelar vem lá de fora!
Quem és? De onde vens?
- 30 DOM QUIXOTE: Eu sou aquele que anda ausente
De sua Pátria amada, e fugitivo;
Nela fui Cavaleiro, e na minh' alma
Havia o amor feroz e primitivo
De lança em riste e escudo sobre o peito!
35 Plantei, na minha terra, a Flor divina
Das edénicas selvas sempre virgens...
Mas a um vento de morte e de ruína,
Sobre a haste pendeu a frente morta!
E com o seu alento derradeiro,
40 Fugi por esse mundo; e sou agora
Um vencido Fantasma Cavaleiro...
Cinza dum sonho morto, em forma humana...
Perdida a minha lança e o meu escudo,
Não por fraqueza vil, mas por traição
De encantados gigantes, vejo em tudo
45 Minha humildade escura de vencido!
Vejo em tudo a Tristeza, porque, enfim,

Seu amor me pertence, de tal sorte,
 Que eu sou mais da Tristeza e da Aventura,
 Bem mais! Bem mais! Do que da própria Morte!
 50 Esta Triste Figura²⁷⁷, quem ma deu?
 Foi um ventre materno? Foi esta alma
 Que subindo-me ao rosto, o escureceu,
 Nele espalhando a noite sempiterna!...
 55 Ah! meus olhos perderam a visão
 Da Alegria quimérica! e meus pés
 Que foram altas asas na amplidão
 Ei-los crucificados sobre a terra!...

MARÂNUS: Por esse nobre aspecto leal de Cavaleiro,
 No qual transluz ainda o velho Sol,
 60 Em guerra acesa contra o nevoeiro,
 E pelo que disseste, conheci
 Teu nome glorioso em todo o mundo!
 E em verdade eu afirmo: ainda não vi
 Um ser mais alto e nobre do que tu!
 65 És a Figura humana heróica e doce,
 Das páginas dum livro alevantada,
 Mais viva, mais perfeita que se fosse
 Concebida num ventre de Mulher!

SAUDADE: É com tristeza
 70 Que vos vejo sofrer, embora eu saiba
 Que não sois da sagrada redondeza
 De terras, onde vi a luz do Sol.
 Pareceis estrangeiro... pela fala...
 Mas eu que só conheço a minha terra,
 75 Onde meu Ser quimérico se exala
 Das almas e das árvores, de tudo!...
 Pois ninguém como eu tenho, ainda teve
 O amor dos pinheirais, dos sítios ermos,
 E dos serros tão altos, onde a neve
 80 É um mármore sorrindo à luz do Sol!

Meu coração, em êxtase, estremece
 Ante a misteriosa simpatia
 Dessa vossa Figura que parece
 Esculpida num mármore de sombra.
 85 Dir-se-á que sinto a doce intimidade
 Que tudo liga e casa: a pedra e a lágrima,
 O Mar e o Sonho; o Beijo e a Piedade...
 Eu sou a Noiva mística das Almas...

90 Haverá do teu sangue em minhas veias?
 E as lágrimas saudosas que procuram

²⁷⁷ Aparece sublinhado no documento.

- 95 Em meu olhar o dia que as fecunda,
Por acaso, cintilam e murmuram
Nessa Figura triste, embora calma,
Que eu avisto tão pálida e remota,
Como a longínqua imagem da minh' alma?...
mas não... a simpatia que vos tenho
Nasce apenas do vosso sofrimento...
Sois Estrangeiro e Cavaleiro... andais
Errante pelo mundo...
- 100 MARÂNUS: O teu mal é o amor que te persegue!
Pobre de ti, que foste amor somente;
E por isso, a tua alma te despreza!
Comparo a tua vida a um nevoeiro
105 Que sem tocar em nada, tudo abrange...
De tanto se expandir no mundo inteiro
Desprezou-se a si própria: eis o teu erro!
Sê homem e animal, o que é também
Uma grande alegria; com ternura
Adora a Divindade que se beija,
110 Presente e viva, em corpo e formosura!
Mas quem entende o homem? No Calvário,
Já depois de alcançar o amor eterno,
Jesus Cristo matou-se... E o Milionário
Sobre uma serra de oiro que ele ergueu,
115 Um revólver desfecha contra o peito!...
O Milionário é oiro simplesmente;
Jesus Cristo, em espírito perfeito,
Era apenas amor, e nada mais!...
E sabes que um deserto, seja de oiro,
120 Seja de amor, é a mesma solidão...
Vem para a terra-mater e fecunda,
Criadora das árvores e do pão!
Vem para a luz do Sol, para a alegria
Da verdadeira vida que resulta
125 Do perfeito equilíbrio e da harmonia
Entre a Alma mortal e o Corpo eterno....
- DOM QUIXOTE: Com estranheza ouvi o que dissestes...
Meu coração, no mundo incompreendido,
Foi um incêndio trágico de amor!
130 Eu fui somente Espírito, e jamais
Dei pela vida mísera do corpo...
Pedras e nuvens, plantas e animais
São fumarada leve dum incêndio
Espiritual, eterno, universal,
135 Que a cinza fria e morta reduziu
Mau Ser tão vivo, outrora, e virginal

Que florescia a terra que trilhava...

140 Hoje sou terra morta, sem florir;
Um ser desencantado que perdeu
O divino segredo de vestir
As coisas com a sua comoção...

MARÂNUS:

145 O espírito criado que abandona
O corpo criador, é igual ao corvo
Que Noé soltou no ar, quando o Dilúvio
Tumultuoso baixava, imenso e torvo...
E ao vermos nosso espírito perdido
No quimérico céu a que aspiramos,
Sentimos com tristeza e dor amarga,
O trágico abandono em que ficamos!

150 E o nosso corpo exclama, como Cristo:
- Pai! Meu Pai! Por que me abandonaste?
Eu sei da tua dor, a tua sombra!
Fantasma que, na vida, te acompanha;
Espectro que é teu sangue e tua carne!

155 Como ele é grande e belo na Montanha,
Nas alturas de fraga e de silêncio!
Quem sofre em ti é o corpo derrotado!

O Mal vencido e morto aos pés do Bem!
Pois o esplendor do Bem santificado,
160 Nasce do Mal que morre, amando a vida...
E toda a morte é dolorosa e triste.
Quando algum ser se extingue, ou anjo ou fera,
Paira um soluço em tudo quanto existe!

O que há de mau em nós, perante a morte,
165 Grita e chora!... E por isso, Jesus Cristo
No Horto ao ver a sua negra sorte,
Sua negra e final expiação,
Sentiu acordar nele, de repente,
O vago orangotango primitivo

170 Que chorou longamente e amargamente,
Com o terrível cálix da amargura
Nas longas mãos peludas e selvagens,
Enquanto junto dele, alevantado
Na tristeza da tarde e do olival,

175 Estava o Anjo místico e enviado!

Assim teu corpo ao ver-se no abandono
Do espírito divino que criou...
Assim o Pai ao ver o filho morto,
E a terra ao ver a flor que se murchou.

180 Sim: é preciso amar o próprio Mal...

185 Eu sei da tua História heróica e triste;
Tuas grandes façanhas e combates...
E esse infinito amor que tu sentiste
Por tua própria Alma aparecida...
Ela era a tua alma... embora tu
Exposto a um pior inverno que este inverno!
Por ela só puseste na cabeça
A cómica Bacia do Barbeiro,
190 Irmã da Cana Verde²⁷⁸... e arremeteste
Contra o Mal, como nobre Cavaleiro
Que sempre foste, sim...

DOM QUIXOTE: Já meus olhos
Viram o que dizeis... Se acaso vivo
É porque a Morte (ai dela!) me tem medo!
195 Se ela fosse, na terra, o que eu sonhei?
Se um ventre a houvesse dado à luz do dia?...
Mas não... Fingida Sombra é que eu amei!

200 Quanto a vida nos foge, pelo menos,
Que sintamos a morte ao nosso lado;
Para sentir-se a morte é necessário
Ter-se vivido, sim; isto que sou,
Esta pedra e terreno de Calvário,
Sustenta ainda a cruz do meu Espírito...

205 Mas vós que levais!... Eu compreendo
Que a vida só é bela na Montanha,
Ou então sobre o Mar ou no Deserto!...

210 É muito raro ver em sítio ermo
Donzela como vós, de tal piedade
E tão subidas formas de beleza!...
Meu olhar adivinha em vosso rosto,
Sinais de Divindade... Porventura
Sereis alguma Deusa que um desgosto
Trouxe do céu ao mundo?...
Erma donzela,
215 Ao ver-vos, eu invoco o meu Passado!
Minhas lutas heróicas, meu retiro
Num monte, como este, alevantado
Em nuvens, fragaredos e relâmpagos!...
Invoco essa Princesa que meu peito
220 Abrasou de paixão, e aquele dia
Em que eu saí, alegre e satisfeito,
A correr Aventuras pelo mundo!...
Vejo meu Sonho antigo de Beleza!

278 As dúas aparecen subliñadas no documento.

225 A noite em que velei as minhas armas
Ao Amor consagradas e à defesa
Da Mulher, da Criança e dos Humildes!

Ó poder de invocar! Suprema Força
Que ergue os mortos das campas, mal lhes toca!
E o próprio mar, em altas nuvens, corre
230 Para a sede da terra que o invoca...
Ó poder de invocar! Suprema Força!
Humana divindade!...

MARÂNUS:

Eu sou aquele
Que abre os olhos, orando, à luz dos céus...
235 Criatura das árvores, eu vivo
Criando o Ser espiritual de Deus!
Tenho no coração toda a Paisagem
Que destes altos montes se descobre...
Repara em mim: Não vês a minha imagem
240 Moldada em terra e névoa e sombras de árvores?...
Já vivi na cidade em outros tempos.
E se fugi dos homens para a Serra,
É porque eles (ai deles!) se afastaram
Da vida natural da sua terra!
245 Nem podia entendê-los, tão distante
Da alma imortal, da essência original
Da sua Raça vivem!...
E esta Virgem,
Graça de Deus, encanto espiritual,
250 É a minha doce amiga e companheira.
Anda atrás dos meus passos e acompanha
Meu coração em todo o seu trabalho...

Ela é virgem do Vale e da Montanha...

Mas a divina Luz que me guiou
255 Para esta Soledade e branca Ermida,
Não pode ser visível aos teus olhos,
Porque apenas pertence à minha vida...

Ó grande Cavaleiro que partiste
260 A lança contra Sombras batalhando!
E fugitivo e pobre, roto e triste,
Entre chufas, escárnios e sarcasmos,
Foste a pé pelo mundo que não soube
Consagrar teu Valor e Lealdade!
265 O Sonho que sonhaste, eu vejo-o agora,
Qual fantasma de morta claridade,
Por estranha vingança a perseguir-te!
Pois sem a luz divina da Loucura,

Que vês de ti? Apenas o esqueleto!
E na terra que vês? Só pedra dura!...

270 Tu és um pobre Deus arrependido,
Amaldiçoando a própria Criação,
Num hirto e frio gesto ressequido
Que chama pelas águas do Dilúvio...
275 E eu não sou como tu, porque descendo
Do ventre da Mulher e da Paisagem.
Sou Criatura humana, mas entendo
O desespero trágico dum Deus!...

280 O meu fim é velar por esta Virgem,
Santificado corpo, onde germina
A glória do meu Povo e o seu Futuro,
Vida nova mais alta e mais divina,
Até que chegue o instante prometido
Do Novo Nascimento...

NARRADOR: Mas em breve,
285 O triste Cavaleiro, por encanto,
Tornou-se mais remoto... e sombra leve,
Distante é já seu corpo que, nas trevas,
Dificilmente apenas se adivinha...

290 Passara o vento; mas, lá fora, a chuva
Ainda cai, num sussurro, miudinha...

E no grande silêncio que se fez,
Perdeu-se o heróico e triste Cavaleiro...
Na solidão da Noite se perdeu...
Nos braços o levara o Nevoeiro...

[TEXTO 70]²⁷⁹

— Eis reflectida na emoção do poeta de Amarante o dualismo metafísico que caracteriza a sensibilidade de portugueses e galegos.²⁸⁰

— Houve com efeito muita Saudade na literatura portuguesa, mas ela teve suas causas nas condições sociais.

5 — Que são essas palavras retumbantes de regeneração pelas tradições senão ocos

279 No documento, pp. 92-93. Texto orixinal, fragmentos de SEG. Aparecen en EP, p. 270; fragmentos de “Epístola aos saudosistas” e “Regeneração e tradição moral e economia”, de António Sérgio; fragmentos da polémica entre Teixeira de Pascoaes e António Sergio aparecida en *A Águia* en 1913 e 1914. Fragmento de *A poesía de Teixeira de Pascoaes*, de Jacinto do Prado Coelho, ed. Atlántida, 1945.

280 No orixinal, SEG, a frase é “de tódolos portugueses”, a versión para CSE reafirma o xa apuntado antes sobre a pertenza da saudade ao ámbito portugués mais tamén galego.

que não correspondem a nenhuma ideia [?].

— Que é pois necessário para readquirirmos o nosso lugar na civilização? Quebrar resolutamente com o passado. A nossa fatalidade é a nossa história.

10 — Dizem que o Saudosismo está de acordo com o espírito contemporâneo. A afirmação característica e fundamental do espírito contemporâneo é o mobilismo, o avanço, a tendência para diante, o desejo de acção e de vida ascensional. Ora a Saudade é contrário a tudo isto: imobilismo, inércia, contemplação do passado, amor de cristalizar ou mumificar o que foi.

— Em 1914, Teixeira de Pascoais responde a António Sérgio:

15 — “Imagina ainda o meu amigo que eu desejo um república puramente rural. Eu já lhe disse que o Saudosismo não é inimigo do futuro. Pelo contrário, ele pretende firmar-se no passado e no futuro, o que resulta da sua própria essência de lembrança e desejo... E o meu bom amigo a rodeá-lo tragicamente de fogueiras! Tudo isto para quê? Para ver se queima o Saudosismo! Ele é invulnerável, como já
20 disse. Invulnerável e incombustível, acrescentarei”.

— A Saudade é um sentimento próprio dos *finisterrienses*, onde se mantêm uma indeclinável fidelidade à formosura da esperança, onde se persiste na rebeldia contra o despotismo dos feitos, onde se tem o empenho de construir um mundo mais completo, mais maravilhoso, mais habitável.

25 — Para Pascoais o povo português seria saudoso, ou seja pagão e cristão ao mesmo tempo. Os santos do cristianismo português seriam a Família, a Pátria e um Deus que não passa da representação do mais sublime da alma.

30 — “Na decadência nacional ou no esplendor, há sempre o culto do passado. A nossa história o demonstra: onde houve idolatria do passado como no Portugal da decadência? Nas épocas de fraqueza porém, esse culto é frio, retórico, bolorento como a própria alma do presente, e nos tempos de vigor é vivo, forte, ditirâmico como a própria alma que os fabrica. Não são as energias do passado que suscitam as do presente, mas as energias do presente que ressuscitam as do passado.”

— “Um patriotismo prospectivo, e não um patriotismo retrospectivo”.

35 — “As necessidades vitais do presente, e não as tradições mortas do passado”.

— “A actividade inteligente de cada dia, e não o sensibilismo vibrando no puro vácuo da acção.”

MARCAS DA CENSURA

Interrogación: 1-4.

MARCAS DO GRUPO

5-9.

[TEXTO 71]²⁸¹

[ANAIS 14]

— 1911.

— Adriá Gual estreia: *Donzel que busca mulher*. Eugeni d'Ors publica *A Bem Feita*. Martínez Sierra estreia *Canção de cuna*.

5 — Pintura de Torres Garcia para o instituto de Estudos Catalães. Encomenda de Eugeni d'Ors.

— Exposição triunfal de Sunyer nas Galerias Laietanes.

— Maragall viu nela a pintura expressiva do país tão esperada.

ANEDOTA: Não sabias? Cambó comprou a *Pastoral* de Sunyer. Dizem que se viu quase obrigado a comprá-la.

10 — Nascem: Rafael Múgica²⁸², conhecido pelo pseudónimo de Gabriel Celaya. António Tovar e Gian Carlo Menotti.

— Morrem: Joan Maragall, Isidre Nonell, Carolina Coronado e Joaquin Costa.

[TEXTO 72]²⁸³

[ANAIS 15]

— 1911.

— Guerra colonial de Marrocos.

— Conflito franco-alemão.

— Guerra ítalo-turca.

MARCAS DO GRUPO

CSE-B 2. A palavra "colonial" aparece riscada.

[TEXTO 73]²⁸⁴

Adeus talvez para sempre
cidade de Barcelona

281 No documento, p. 94. Texto orixinal procedente de AGS, p. 78.

282 No documento aparece a errata "Mirífica".

283 No documento, p. 95. Texto orixinal do CITAC.

284 No documento, p. 96. Texto orixinal procedente AGS, pp. 27-28. Ver nota 259.

vou fazer a guerra aos mouros
onde se perdem as ondas.

5 Vou matar, mas pressinto
que morrerei de saudade. (*bis*)

Rapariga, se me amares
a vida conservarei
mas se em troca me esqueceres
10 as balas me tocarão
como pensamento e porto:
tu, meu único amor. (*bis*)

Ao acabar o trabalho
sempre juntos passeávamos
15 por caminhos, por lugares,
sob a sombra dos plátanos
todo o vento nos detinha
quando o sol desaparecia. (*bis*)

Vou então fazer a guerra
20 os do governo mandam.
Como não tenho um centavo
não posso livrar-me disso.
Os ricos ficam em casa,
os pobres vão pr' os canhões. (*bis*)

25 Se eu regressasse um dia
daquela terra longínqua
de bom grado te traria
sapatos, véus, trajo árabe,
turbantes, camelos, estrelas,
30 a lua e todas as cores. (*bis*)

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 19-24.

MARCAS DO GRUPO

19-24.

[TEXTO 74]²⁸⁵

O mediterraneísmo, também conhecido por novecentismo, rebela-se contra os excessos românticos do modernismo. Uma nova atitude se impõe na Península pela mão do seu precursor Eugeni d'Ors.

²⁸⁵ No documento, p. 97. Texto orixinal descoñecido.

[TEXTO 75]²⁸⁶

ANEDOTA NOVECENTISTA: O mau gosto é sempre o mau gosto da época que nos precedeu.

NOVECENTISTA: São eles cruzados de uma nova cruzada, desejosos de conquistar, não a cidade que guarda o Santo Sepulcro, mas a tumba onde os eunucos cadavéricos da vida e os gnomos raquíticos das artes enterraram a beleza!

- A arte da beleza contra a arte da expressão.
- O desenho contra a música.
- A lei da constância contra a lei da evolução.
- A autoridade contra a anarquia.
- 10 — Roma contra Babel.
- Esculápio e Diana de Ampúrias²⁸⁷ contra a Sagrada Família de Gaudí.
- O império elevando-se contra a crise do princípio²⁸⁸ nacional.
- O esforço da unidade contra o gosto da dispersão.
- A política da missão contra a política da irresponsabilidade.
- 15 — O sinal do pai contra o sinal do proletariado.
- A palavra feita problema contra a palavra viva.
- O lavrador contra o rústico.
- O europeísmo orseonista²⁸⁹ contra o africanismo unamunista.
- A obra bem feita contra a obra inacabada.
- 20 — Contra Teresa de Ávila, Teresa a Bem-feita²⁹⁰.
- Escreve Ortega y Gasset: “Sim senhor, nada modernos mas muito século vinte”.

MARCAS DA CENSURA

Interrogación: 15.

[TEXTO 76]²⁹¹

D’ORS: E é por esta razão que agora queria falar-vos da Bem-Feita que floriu mais alta que as outras naqueles dias de calor ouro, dentro de um humilíssimo lugar de veraneio, muito pequeno e todo branco à beira da amplitude azul do Mediterrâneo.

5 Ao cair da tarde conversais com os vossos amigos no Casino. E todos os vossos amigos a viram ao mesmo tempo e viram-na da mesma maneira.

A admirável criatura passeia neste momento pela praia. Vai conversando com umas amigas. É sempre a mais alta e mais alto do que ela só há o céu e a noite. Calem-se, prestem atenção... Haveis ouvido como a Bem-Feita fala com as suas

286 No documento, p. 98. Texto orixinal procedente de AGS, pp. 73-74.

287 Encontramos diverxencias nas dúas versións, pois en CSE-B aparece “Ampúrias” e en CSE-L “Empurios”.

288 En CSE-B, “consciencia”.

289 Referente a Eugeni d’Ors. En CSE-B, aparece a nota manuscrita “d’ Eugenio d’Ors”.

290 Referencia á peza de Eugeni d’Ors.

291 No documento, p. 99. Texto orixinal, fragmento de *La Ben plantada*, de Eugeni d’Ors. Texto procedente de AGS, pp. 75-76.

amigas em catalão puro e impecável.

- 10 A Bem-Feita tem um metro e oitenta e cinco de altura. Do chão à cintura um metro e vinte cinco, sessenta centímetros da cintura para cima. À volta desta feliz desproporção inicial agrupam-se em todo o resto as mais impecáveis proporções.

Como te chamas, ó Bem-Feita?

TERESA : Ao vosso dispor, chamo-me Teresa.

- 15 D´ORS: Teresa é um nome castelhano. Ali para o centro é um nome altivo, chamejante, amarelo, [as]cético, áspero. É um nome que rima com todas aquelas coisas das quais tanto se fala, da “forte terra castelhana”, da “Paisagem cinzenta, austera, nua”... de “Ávila dos Cavaleiros”, da “mística sensualidade, esposa de Cristo ou *mulhereca*”. Já sabeis, já, que espécie de coisas quero dizer. Para ela as
- 20 ocupações escalonam-se pela seguinte ordem de preferências:

TERESA:

- Primeira, dormir.
- Segunda, tomar banho de mar.
- Terceira, ir ao teatro.
- 25 — Quarta, dançar.
- Quinta, receber cartas das amigas.
- Sexta, coser.
- Sétima, lavar no Verão, se lho permitissem, com os braços bem metidos na água.
- 30 — Oitava, ler.
- Nona, fazer visitas, conversar e outros deveres que a sociedade impõe.
- Décima, responder às cartas das amigas.

D´ORS: Como te chamas ó Bem-Feita?

TERESA: Ao vosso dispor, chamo-me Teresa.

[TEXTO 77]²⁹²

[ANAIIS 16]

— 1912.

— Convidado por Fernando Díaz de Mendoza, Adrià Gual dá em Madrid três sessões espectáculo sobre a história do teatro que intitula *O Génio da Comédia*. Debuta nestas sessões Maria Fernanda Ladrón de Guevara.

- 5 — Em Geret, Manolo inicia a escultura estruturalista.
- Continua a guerra de Marrocos.

²⁹² No documento, p. 100. Texto orixinal procedente de AGS, p. 78.

- Funda-se o partido bolchevique em Praga.
- Nascem: Dionisio Ridruejo e José Luis Cano.

[TEXTO 78]²⁹³

[ANAIS 17]

- 1912.
- Schoenberg compõe *Pierrot Lunaire*.

[TEXTO 79]²⁹⁴

[ANAIS 18]

- 1913.
- Aceitação das normas ortográficas²⁹⁵ de Pompeu Fabra pelo Instituto de Estudos Catalães.

5 Nascem: Bartolomeu Rosselló-Pòrcel, Salvador Espriu, Joan Teixidor e Albert Camus

Fevereiro de 1913: Adrià Gual funda a Escola Catalã de Arte Dramática.

- Torres García fez as pinturas murais do salão de Sant Jordi, por encomenda de Prat de la Riba.

- Agitação na Irlanda.

10 — A Turquia, vencida[,] só conserva na Europa Constantinopla e uma pequena parte da Trácia.

- Segunda guerra balcânica.

- Jacques Copeau funda o “Vieux Colombier”.

[TEXTO 80]²⁹⁶

293 No documento, p. 101. Texto orixinal do CITAC.

294 No documento, p. 102. Texto orixinal procedente de AGS, pp. 78-79.

295 No documento figura “biográficas”, nun evidente erro de quen copiaba o texto.

296 No documento, p. 103. Texto orixinal “Cantiga do neno da tenda” de Federico García Lorca, de *Seis poemas galegos*. En CSE-B aparecen notas manuscritas, que delimitan estrofas de catro versos e indican á beira de cada unha delas se é “menor” ou “maior”. Entendemos que estas anotacións poden ser de carácter escénico ou musical. As tres primeiras estrofas son indicadas como, respectivamente, menor, maior e menor. Despois a notación pasa a ser “M” ou “m”, sendo que a sexta estrofa (liñas 21-24) é de difícil apreciación, aínda que parece apuntar a un “M”. A

Buenos Aires tem uma gaita²⁹⁷
 sobre o Rio da Prata,
 que o vento do norte toca
 com a sua cinzenta boca.

5 Triste Ramón de Sismundi!
 Ei-lo na rua Esmeralda,
 vassoura que te vassoura
 pó de estantes e de caixas.
 Ao longo das ruas sem fim

10 os galegos passeavam
 sonhando um vale impossível
 na verde encosta da pampa.
 Triste Ramón de Sismundi!
 Sentiu o murmúrio da água

15 quando sete bois da lua
 pastavam na sua memória.
 Foi para a beira do rio
 beira do Rio da Prata.
 Chorões e cavalos mudos

20 quebram o vidro das águas.
 Já não ouviu o gemido
 melancólico da gaita
 não viu o imenso gaiteiro
 com a boca florida de asas;

25 Triste Ramón de Sismundi,
 à beira do Rio da Prata
 viu na tarde amortalhada
 um muro vermelho de lama.

Federico Garcia Lorca, “Canção do rapaz da loja”

[TEXTO 81]²⁹⁸

PEDRO NEM SEQUER SERVE PARA COMERCIANTE

Pedro foi trabalhar para a loja do Manuel, que fornecia todas as “estancias” vinte léguas em redor. Ali as facas afiadas cortavam o ar e para dirigir semelhante negócio era preciso ter fama de valente; muitas vezes era preciso enfrentar a morte

5 e não mostrar cara de caso.

Imaginaí Pedro atrás de um balcão protegido com barras de ferro e com revólver no peito? Não; ele seria capaz de comer um carneiro por dia, de mastigar bolachas

secuencia total é, polo tanto, menor, maior, menor, maior, menor, maior e maior.

297 O texto do CITAC contén diferencias en relación ao orixinal. Na liña 14, no orixinal aparece “a muiñeira d’ágoa”, substituído na tradución por “murmúrio”. Na liña 21, “non atopou” é substituído por “não ouviu”, pese a que o verbo atopar é coincidente nos dous idiomas. O mesmo acontece con “amortalhada”, que substitúe ao orixinal “amortecida” (liña 27).

298 No documento, pp. 104-105. Texto orixinal, fragmento de *Os dous de sempre*, de Castelao. Aparece en EP, 237-239.

10 a eito de chupar a medula dos ossos a Manuel: mas não era homem para aqueles trabalhos. Levava muito tempo a aviar e ainda não atinava com as coisas nem lhes sabia o preço.

— Pucha qu' es lerdo, Gringo! — diziam os fregueses.

— Calamidade! — gritava-lhe Manuel.

E Pedro inquietava-se mais.

15 Uma manhã entrou na loja um gaúcho e, depois de engolir dois copos de genebra, pede a guitarra e começa a tocar “estilos” como se quisesse esquecer amores infelizes. Entra depois outro gaúcho, arrastando as esporas e fazendo cintilar adornos de prata; pede genebra e, com modos grosseiros, desafia o guitarrista. Este responde com “milongas” improvisadas. Os gaúchos foram azedando com a conversa e começaram a insultar-se. E quando já puxavam das facas ouviu-se a voz
20 forte do Manuel:

— Vão bulhar lá para fora senão corro-vos a tiro. Parou a brincadeira!

Pedro sente arrepios na espinha.

25 Os gaúchos obedeceram e depois de uma luta digna de ser contada, entra o guitarrista na loja limpando a faca nas botas, enquanto o outro foge no seu cavalo meio desfalecido e com a cara coberta de sangue.

O vencedor pede mais genebra e põe-se a dedilhar “malanbos” na guitarra. Nisto entra um estrangeiro de ar suspeito, mãos duras, peito forte, nariz vermelho, orelhas em ferida das frieiras, revólver no cinto de coiro.

30 Passaram as horas. O gaúcho e o estrangeiro estão bêbados e travam amizade; mas acarinham-se demais uns aos outros. “Hermano!”, diz o gaúcho esfregando-lhe teimoso as orelhas que já pingam. “Compadrito!”, diz o estrangeiro dando-lhe palmadas ressoantes nas costas. E duma forma ou doutra foram-se insultando para acabar mal. O estrangeiro já sem paciência atira com o gaúcho ao chão e saca do revólver. O gaúcho desembainha a faca e quer levantar-se, mas soam dois tiros
35 e cai inerte.

40 Manuel já está fora do balcão e tem o criminoso de borco debaixo dos joelhos, tentando morder-lhe as mãos. Os gritos do estrangeiro enchem a terra e os gritos de Manuel chegam ao céu. Pedro tinha-se agachado atrás duns sacos de açúcar a rezar pela alma e quando observa o que se está passando, repara que o seu meio irmão amarra num feixe macabro o criminoso e a vítima.

45 Não há palavras que cheguem para vos contar as angústias e os arrepios que naquela noite passou o pobre comilão, pois Manuel teve que sair a cavalo buscar a Lei e ele ficou na companhia de um rapaz a vigiar o medonho feixe. A luz da candeia e as sombras nos cantos, a cara carrancuda do criminoso e a poça de sangue, o cintilar do revólver, o silêncio lá fora... Pedro tremia de medo a ponto de dar em doido. Manuel chegou no calor da tarde com o juiz e os polícias. Enterraram o morto numa lomba onde já estavam enterrados outros três. Levaram o estrangeiro e os dois irmãos olharam-se cara a cara!

— Eu não sirvo, Manuelinho!— Disse Pedro. E rompeu a chorar.

[TEXTO 82]²⁹⁹

[ANAIS 19]

- 1914.
- A Grande Guerra.³⁰⁰
- Assassínio de Jaurès.
- Pronunciamento monárquico de Mafra.
- 5 — António Sardinha funda o Integralismo Lusitano.
- Júlio Dantas escreve *Pátria Portuguesa*.
- James Joyce começa a escrever *Ulisses*, que acabará seis anos depois.
- *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez.
- Claudel estreia *A troca e O refém*.³⁰¹
- 10 — Leonardo Coimbra, *O pensamento criacionista*.
- Ortega y Gasset, *As meditações de Dom Quixote*
- Tairov funda em Moscovo o Kamerny Teatr
- Fernando Pessoa escreve a primeira poesia de Ricardo Reis e cria o heterónimo Alberto Caeiro.
- 15 — André Gide, *As caves do Vaticano*.
- *A revolta dos anjos* de Anatole France.
- Sá-Carneiro inicia o seu convívio com Fernando Pessoa. Escreve *A confissão de Lúcio e Dispersão*.
- Urtillo, *Le lapin agile*.³⁰²
- 20 — Hasenclever escreve *O filho*, tragédia expressionista.
- Filmes:

299 No documento, pp. 106-107. Texto orixinal do CITAC con fragmentos procedentes de AGS, pp. 79-80.

300 En CSE-B, esta liña aparece riscada.

301 En CSE-B, a orde das obras é inversa.

302 En CSE-B esta liña aparece riscada.

- *Cabíria* de Giovanne Pastrone.
- *A consciência vingadora* de Griffith.
- *Ince, A batalha de Gettysburg*.
- 25 — A continuação de *Fantomas*, de Louis Feuillade.
- Charles Chaplin e Mack Sennett, *As bodas de Charlot*.
- Bertold Brecht³⁰³ publica as suas primeiras poesias e histórias curtas.
- Adrià Gual, o homem de teatro, descreve assim Paris no seu diário:
 - “Não³⁰⁴, aquele não era o Paris amigo que eu conhecia. Naquela mesma noite os
 - 30 “boulevards” estavam peçados de grupos que comentavam factos e notícias. A
 - guarda republicana percorria-os a cavalo, dum extremo ao outro. Que se passava?
 - Acabavam de assassinar Jaurès ali mesmo no café “Croissant”. Não, aquele não era
 - o Paris que eu amava. No dia seguinte, as ordens de mobilização geral já estavam
 - afixadas nas paredes, na via pública. A tragédia internacional estalava ali onde a
 - 35 minha companhia se preparava para representar uma comédia de Molière... É
 - impossível descrever aquele Paris. Caras assustadas de pessoas desvairadas,
 - lágrimas contidas, requisição de automóveis. Pelotões de soldados recrutados a
 - cem à hora, meio fardados. Dificuldades de trânsito e de alojamento, súbita
 - paragem de toda a actividade. Era a guerra”.
- 40 — Guerra.
- Guerra.
- Guerra.
- Grande Guerra.
- Guerra Europea.
- 45 — La Grande Guerra.
- Oh! What a lovely war³⁰⁵.
- Pervaya mirovaya voiná³⁰⁶.
- Es war aber ein wunderschöner Krieg, trotzdem wir sie verloren haben³⁰⁷.

303 En CSE-B o nome aparece riscado.

304 Da liña 29 á 40, procede de AGS.

305 En inglés no orixinal, “Oh! Que guerra encantadora!”.

306 En ruso no orixinal, “Primeira Guerra Mundial”.

307 En alemán no orixinal, “Foi unha guerra marabillosa, mais perdemos”. En CSE-B, hai unha corrección manuscrita: “Es war aber ein wunderschöner Krieg, obwohl wir ihn verloren haben” (“Mais foi unha guerra marabillosa, aínda que teñamos perdido”, tradución nosa). A versión de CSE-BB aparece en *Trajecto com Brecht*.

50 — 1914-18: Primeira guerra mundial: treze milhões de mortos, onze milhões de mutilados, cinquenta milhões de soldados nas trincheiras, seis biliões de projecteis, cinquenta biliões cúbicos de gases.

[TEXTO 83]³⁰⁸

5 Em Itália, o futurismo representa um anseio de progresso material, quando o presente vivia esmagado pela mais longa e gloriosa história da arte. Em Paris, o cubismo representava um desejo de método e disciplina ao ficarem esgotadas de todo as possibilidades do anarquismo artístico dos últimos tempos. O expressionismo dos alemães representava um retorno à espiritualidade quando se deram conta de que a própria ciência, originariamente espiritual, ia a caminho de tornar-se simples servidora da técnica. A arte russa, por fim, tão popular e tão nova, representou e representa ainda, um renascimento da cultura própria contra as culturas alheias que tinham amarfanhado toda a possibilidade de criação artística original e genuína.

[TEXTO 84]³⁰⁹

5 Em Espanha, o movimento de renovação manifestou-se no terreno da política porque foi o Estado quem aferrolhou a liberdade dos povos; mas no fundo, aqui, como em toda a parte, não há mais do que um desejo: o de libertar o espírito. E eu digo-vos que o movimento libertador terá remate quando a liberdade foi conquistada.

10 Não vale a pena dizer que por um esforço comum terá de chegar-se, eliminando o individual, a um estilo colectivo que ultrapasse os limites da nação, pois as auroras da renovação artística não podem resolver-se com unissonâncias mas sim com acordes majestosos e complicados. Por outro lado, o cunho de origem, a originalidade, não retirará à arte a sua universalidade nem, tampouco, a sua função social.

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 1-11.

MARCAS DO GRUPO

1-11.

[TEXTO 85]³¹⁰

[ANAI 20]

— 1915.

308 No documento, p. 108. Texto orixinal, fragmento de *O galeguismo no arte*, de Castelao. Aparece en EP, p. 84.

309 No documento, p. 109. Texto orixinal, fragmento de *O galeguismo no arte*, de Castelao. Aparece en EP, p. 85.

310 No documento, p. 110. Texto orixinal do CITAC.

— Inicia-se em Zurique e Nova Iorque o movimento dadaísta.

— Criação³¹¹ da revista *Orpheu*.

— Almada-Negreiros publica o *Manifesto anti-Dantas*.

5 — O futurismo em Portugal.

[TEXTO 86]³¹²

NARRADOR: A anunciada conferência do senhor José de Almada Negreiros, o moço futurista, que por singular anacronismo vive no nosso tempo, é se nos não enganamos, a primeira que no género se realiza entre nós.

5 O conferente, no momento em que entrámos na sala, precedia já com voz de estentor à leitura de um sem número de frases, mais ou menos desconexas, sobre a guerra, a política, sobre a decadência da raça, enquanto que numa frisa próxima do palco, uma conhecida dama que já uma vez toureou³¹³ em “travesti” na praça de Algés, por sinal que um irreverente garraio lhe despedaçou os calções em plena praça, seguia com infinita atenção o exórdio do senhor Almada Negreiros,
10 notando-se-lhe no rosto uma visível satisfação sempre que o conferente fazia a apologia das suas ideias.

15 ALMADA: Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionária. Eu pertenço a uma geração construtiva. Eu sou um poeta português que ama a sua Pátria. Eu tenho 22 anos fortes de saúde e inteligência. Eu sou o resultado consciente da minha própria experiência e não tenho culpa nenhuma. Vós, ó portugueses da minha geração, resolvi em Pátria portuguesa o genial optimismo das vossas juventudes. Ide buscar na guerra da Europa toda a força da vossa nova Pátria. No “front” está³¹⁴ concentrada toda a Europa, portanto a civilização actual. Sejam os europeus.

20 DAMA: Espantoso! Que génio! Que ideia!

OUTRA DAMA: Mas, afinal, porquê? Nem entendo sequer o que faço aqui!

DAMA: Não interessa! Sejam europeus! Sejam europeias!

OUTRA DAMA: Mas até montaram a cena às avessas...

DAMA: Mas você não vê que é futurismo!

311 En CSE-B, “Surge”.

312 No documento, pp. 111-113. Texto orixinal de Almada Negreiros. CSE-B presenta unha serie de notas manuscritas que introducen frases de afirmación (“Muito bem!”, “Bravo!”, “Oh Almada!”) de personaxes que non aparecen citadas no texto e que serían, moi probabelmente, asistentes á conferencia de Almada Negreiros.

313 En CSE-B, “toureado”.

314 Hai unha anotación manuscrita do censor, ilexíbel. Aportamos a imaxe en anexo, no apartado 7.6.

25 *(Interrupção brusca, duma frisa).*

SANTA RITA PINTOR: *(voltando-se para a plateia, com os olhos fixos num ponto vago)* Vejo, além, o poeta Correa António de Oliveira, como que desejando contrapor qualquer argumento ao futurismo. Se é uma manifestação de saudosismo, que pretende exprimir, que fale.

30 *(Gargalhadas fortes).*

(Procuram pela plateia ao poeta Correa).

ALGUMAS VOZES: Fale! ... Mostre-se! ... Fale!...

NARRADOR: O poeta não está, nem decerto lhe passou pela cabeça assistir à conferência.

35 OUTRA VOZES: É uma alucinação!... É uma mistificação!...

UM GRITO IMPERIOSO: É futurismo!!!

SANTA RITA PINTOR: *(gesto imperioso, voltando-se para o palco)* Continue.

NARRADOR: Mais guerra, mais futurismo.³¹⁵

40 ALMADA: A guerra serve para mostrar os fortes e salvar os fracos. A guerra resolve plenamente toda a expressão da vida. A guerra é a grande experiência. A guerra é o ultra-realismo positivo. É a guerra que desclassifica os direitos e os códigos ensinando que a única justiça é a Força, a Inteligência e a Sorte dos Arrojados. É a guerra que restitui às raças toda a virilidade apagada pelas
45 masturbações “raffinées” das velhas civilizações. Enfim a guerra é a grande experiência!

(Nova interrupção)

SANTA RITA PINTOR: Se não me engano, este sujeito é o crítico monárquico Alfredo Pimenta... Fale.

50 O INTERPELADO: *(protestando, mas com timidez).* Não, não. Eu sou apenas Astragildo Chaves, oficial de finanças, ao vosso dispor³¹⁶... não desfazendo, é claro!

(risos da sala)

SANTA RITA PINTOR: O argumento é de peso! Tem todo o peso do integralismo lusitano. Continue. Oh Negreiros!...

55 ALMADA: Portugal é um país de fracos: Primeiro, porque a indiferença absorveu o patriotismo. Segundo, porque Portugal não tem ódios. E uma raça sem ódios é uma raça desvirilizada. O ódio sendo uma virtude consciente, é um resultado da fé,

³¹⁵ No documento hai unha anotación manuscrita do censor, ilexíbel. Ver nota anterior.

³¹⁶ En CSE-B, aparece unha nota manuscrita: “para o servir”.

e sem fé não há força. Terceiro, porque a constituição da família portuguesa, não obedecendo a nenhum princípio de fé, é o nosso descrédito de nação da Europa. Em Portugal toda a gente é pai pela mesma razão porque falta á repartição. Em
60 Portugal educar tem um sentido próprio e especificamente concreto: educar significa burocratizar. Por exemplo: Coimbra.
Mas na maioria o português é analfabeto e em geral ignorante. Na unanimidade impostor, prova evidente de deficientíssimo. Estabeleceu-se até, elegantemente,
65 como prova de inteligência ou de se ter viajado, dizer mal da pátria. Isto deixa de ser decadência para ser a própria impotência física e sexual.

(Interrupção)

JOVEM ESPECTADOR: *(Avançando até ao palco)* Peço perdão...

SANTA RITA PINTOR: Tem algum argumento a contrapôr ao futurismo?

JOVEM ESPECTADOR: Nada tenho contra o futurismo. Mas preciso muito de
70 duas coroas. Alguem ao meu lado ofereceu-me essa quantia com a única condição de eu interromper a conferência.

(Risos)

MARCAS DA CENSURA
Riscado: 1-69.

[TEXTO 87]³¹⁷

Ergo-Me³¹⁸ Pederasta apupado de imbecis,
Divinizo-Me Meretriz, ex-líbris do Pecado,
e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!
Satanizo-Me Tara na Vara de Moisés!
5 O castigo das serpentes é-Me riso nos dentes,
Inferno a arder o Meu Cantar!

Sou Vermelho-Niagara dos sexos escancarados nos chicotes dos cossacos!

Tu, que te dizes Homem!
10 Tu, que te alfaias em modas
e fazes cartazes dos fatos que vestes
p'ra que se não vejam as nódoas de³¹⁹ baixo!
Tu, qu'inventaste as Ciências e as Filosofias,
as Políticas, as Artes e as Leis,
15 e outros quebra-cabeças de sala

317 No documento, pp. 114-115. Texto orixinal, fragmentos de *A cena do ódio* de Almada Negreiros.

En CSE-B, aparece unha nota manuscrita co nome do autor.

318 O uso de maiúscula ten valor simbólico e posibelmente enfático.

319 EN CSE-B, “por”.

e outros dramas de grande espectáculo...
 Tu, que aperfeiçoas sabiamente a arte de matar...
 Tu, que descobriste o cabo da Boa-Esperança
 e o Caminho Marítimo da Índia
 20 e as duas Grandes Américas,
 e que levaste a chatice a estas Terras,
 e que trouxeste de lá mais chatos p'raqui
 e qu'inda por cima cantaste estes Feitos...
 Tu, qu'inventaste a chatice e o balão,
 25 e que farto de te chateares no chão
 te foste chatear no ar,
 e qu'inda foste inventar submarinos
 p'ra te chateares também por debaixo d'água...
 Tu, que tens a mania das Invenções e das Descobertas
 30 e que nunca inventaste a maneira de o não seres...
 Tu consegues ser cada vez mais besta
 e a este progresso chamas Civilização!

Olha Hugo! Olha Zola, Cervantes e Camões,
 35 e outros que não são nada por te cantarem a ti!
 Olha Nietzche! Wilde! Olha Rimbaud e Dowson!
 Cesário, Antero e outros tantos mundos!
 Beethoven, Wagner e outros tantos génios
 que não fizeram nada,
 40 que deixaram este mundo tal qual!
 Olha os grandes o que são estragados por ti!
 O teu máximo é ser besta e ter bigodes.
 A questão é estar instalado.
 Se te livras de burguês e sobes a talento, a génio,
 45 a seres alguém,
 o Bem que tu fizeres é um décimo de seres fera!
 E de que serve o livro e a ciência
 se a experiência da vida
 é que faz compreender a ciência e o livro?
 50 Antes não ter ciências!
 Antes não ter livros!
 Antes não ter Vida!

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 1-52.

MARCAS DO GRUPO

CSE-B: 24-28; 31-32.

CSE-L: 14-32.

[TEXTO 88]³²⁰

³²⁰ No documento, p. 116. Texto orixinal do CITAC.

[ANAIIS 21]

— 1916.

— Suicida-se em Paris Mário de Sá-Carneiro.

— A Alemanha declara guerra a Portugal.

— 1917.

5 — Entrada do[s] Estados Unidos na guerra.

— Os primeiros contingentes portugueses partem para França.

— 13 de Maio.

— Aparições na Cova da Iria.

— 7 de Novembro.

10 — Triunfo da Revolução Socialista na Rússia.

— Viana da Motta fixa-se definitivamente em Portugal, depois de ter obtido os maiores êxitos no estrangeiro, colaborando com as mais famosas orquestras da época.

— 1918.

15 — Armistício.

— Morrem:

— Guillaume Apollinaire

— e

— Amadeu de Souza-Cardoso.

[TEXTO 89]³²¹

Nestes dias tem havido muitos enterros. Não sei se será uma epidemia, pois revolução não deve ser, com a cobardia que têm os vivos. Talvez os médicos estejam de folga, embora não acredite que os médicos possam evitar a mortandade.

5 A meu lado enterraram um e para me tirar de dúvidas entrei no seu caixão.

— Há epidemia na cidade?

321 No documento, p. 117. Texto orixinal *Un ollo de vidro* de Castelao. Aparece en EP, pp. 177-178.

— Sei lá! — respondeu-me uma voz que parecia sair de uma boca cheia de papas. (Deve ter já podre a língua).

— Então você não sabe de que morreu?

10 — Eu? Eu espetei-me um tiro!

Tive imensa vontade de rir, mas não pude. Os esqueletos não riem. O bandulho é a fonte da gargalhada, e sem bandulho não pode haver gargalhada.

— Mas então os médicos estão de folga?

15 [—] Não estão de folga, não; pois antes de me enterrarem, dois médicos de mangas arregaçadas, tais dois cortadores, abriram-me a cachola com um serrote.

[TEXTO 90]³²²

Para acalmar a consciência atirei com o meu diploma de médico para o fundo de uma gaveta e procurei outra maneira de me valer. As gentes já não sabiam que eu era dono de tão tremenda licença oficial; mas, uma noite, os meus serviços foram necessários.

5 Era domingo. Melchor, o taberneiro, esperava por mim ao pé da porta. Deu-me as boas noites e desatou a chorar, e, por entre os soluços, saiam-lhe as palavras tão a custo que apenas consegui dizer-me que tinha um filho a morrer. O pobre pai puxava por mim, e eu deixava-me levar, enfeitado pela sua dor. Além do mais, eu era médico diplomado e não podia negar-me! E tive tão forte desejo de
10 lhe fazer a vontade que senti surgir, no meu íntimo, uma grande ciência... Quando chegamos à casa de Melchor, pude apoiar-me nas suas mãos e com pesar confessei-lhe que sabia pouco da carreira...

— Repara que há muitos anos que não visito doentes.

E então Melchor, fazendo um esforço, disse-me lentamente:

15 — O meu filho já não precisa de médicos. Eu já sei que o infeliz não passa desta noite. E ele vai-se-me, senhor, vai-se-me e não tenho nenhum retrato seu!

20 Ai... eu não fora chamado como médico; fora chamado como retratista, e, naquele momento, não tive qualquer vontade de rir. E, para me ver livre de tarefa tão macabra, dizendo-lhe que uma fotografia era melhor do que um desenho, garanti-lhe que, de noite, podem fazer-se fotografias, e, deitando mão de muitas razões, consegui que o Melchor me deixasse ir à procura de um fotógrafo. A coisa ficou arrumada e fui dormir.

Quando estava quase a adormecer, bateram à porta. Era Melchor.

— Os fotógrafos não têm magnésio!

³²² No documento, pp. 118-119. Texto original, “O Retrato” de Castelao, *Retrincos*. Aparece em EP, pp. 201-204.

25 E disse-me isto, tremendo de aflição, pálido, os olhos vermelhos de tanto chorar. Nunca mais vi um homem assim tão desfeito pela dor. Pedia, implorava, pegava-me na mão, puxava-me ao mesmo tempo que me dizia coisas que me despedaçavam o coração.

30 — Imagine, senhor! Só dois riscos feitos por si no papel e já terei maneira de ver sempre a carinha do menino. Não me deixe nesta escuridão, senhor.

Quem poderia negar-se? Peguei em papel e lápis, e lá me fui com Melchor, fazer um retrato do rapaz moribundo.

Tudo estava calmo, tudo era silêncio. Uma luz amarelada, ténue, duas faces arrepiantes que anunciavam a morte. No centro daquela pobreza um menino.

35 Sem dizer nada, sentei-me a olhá-lo, comecei a desenhá-lo a ele, que olhava os meus olhos de terra. Somente ao fim de algum tempo é que consegui afazer-me ao drama de que era testemunha, esquecê-lo um pouco, para poder começar a trabalhar como um artista. E, quando o desenho estava quase acabado, a voz de Melchor, aumentada pelo silêncio, fere-me com estas palavras:

40 — Pela alma dos seus defuntos, não me retrate assim. Não lhe ponha essa cara tão encovada e tão triste.

Confesso que, ao regressar à realidade, não sabia o que fazer.

Entretive-me a copiar os traços já feitos do desenho. O silêncio foi quebrado, de novo, por Melchor:

45 — O senhor sabia como era o meu menino. Lembre-se dele, senhor, lembre-se dele e desenhemo a rir-se.

De súbito nasceu-me uma grande ideia. Rasguei o trabalho e concentrando-me, novamente, no papel, deseguei um menino imaginário. Um rapazinho bonito, muito bonito: um anjo de feições barrocas, a sorrir.

50 Entreguei o desenho e fugi; ao chegar à porta da rua, ouvi choros dentro de casa. A morte tinha chegado.

Agora, Melchor consola-se, vendo a minha obra, pendurada em cima da cómoda e afirma com a maior das boas fés:

55 — Tive muitos filhos, mas o mais bonito de todos foi o que me morreu. Vejam, está ali o retrato que me não deixa mentir.

[TEXTO 91]³²³

[ANAIIS 22]

— 1921.

— É publicado o primeiro número da revista *Seara Nova*.

323 No documento, p. 120. Texto original do CITAC.

— Realizo uma viagem de estudo por França, Países Baixos e Alemanha³²⁴.

— 1924.

5 — Morte de Lenin.

— Primeiro manifesto surrealista de André Breton.

[TEXT0 92]³²⁵

5 Surrealismo. Substantivo masculino. Automatismo físico puro pelo qual nos propomos exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja por qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, com ausência de todo o controle exercido pela razão, fora de toda a preocupação estética ou moral.

[TEXT0 93]³²⁶

O surrealismo baseia-se na crença da realidade superior de certas formas de associações desprezadas até então na suprema força do sonho, no jogo desinteressado do pensamento.
 Pretende acabar definitivamente com todos os outros mecanismos psíquicos e substituir-se-lhes na resolução dos principais problemas da vida.
 5 Aliás, os processos surrealistas precisavam de ser ampliados. Tudo é permitido para se obter de certas associações a espontaneidade desejável. É mesmo legítimo chamar-se poema ao que resulta da colagem tão gratuita quanto possível de títulos e fragmentos de frases recortadas nos jornais.

10

Poema

Numa quinta isolada
 Dia a dia
 Agrava-se
 O Agradável.

[TEXT0 94]³²⁷

A desumanização da arte que é assinalada com profunda sabedoria por Ortega y Gasset, é hoje um feito consumado ainda que, ao meu juízo, não possamos tirar dele uma norma estética.

“Poesia despida e francamente humana pretendi fazer” diz Moreno Villa.

324 Ver nota 124.

325 No documento, p. 120. Texto orixinal descoñecido.

326 No documento, p. 122. Texto orixinal, fragmento do *Primeiro Manifesto Surrealista* de André Breton.

327 No documento, p. 123. Texto orixinal descoñecido.

5 E eu penso que ainda é este o caminho.

[TEXTO 95]³²⁸

[ANAIS 23]

— 1926.

— *Couraçado Potenkin* de Eisenstein.

— Golpe de estado do 28 de Maio, em Braga.

— Publico *Cousas*.³²⁹

[TEXTO 96]³³⁰

Chamam-lhe a Marquesinha e os seus pés jamais se calçaram.

Vai à fonte, descasca batatas e chamam-lhe a Marquesinha.

Não foi à escola por não ter xaile que pôr, e chamam-lhe a Marquesinha.

5 Não provou mais lambarices que uma pedra de açúcar, e chamam-lhe a Marquesinha.

A sua mãe é tão pobre que trabalha de jornaleira na casa do Marquês.

E ainda lhe chamam a Marquesinha.

[TEXTO 97]³³¹

[ANAIS 24]

— 1927.

— É criada³³² em Coimbra a revista *Presença*[,] órgão de consagração do Modernismo em Portugal.

[TEXTO 98]³³³

Se eu fosse autor de teatro escreveria uma peça em dois actos. A pecinha duraria dez minutos, nada mais.

I ACTO

328 No documento, p. 124. Texto orixinal do CITAC.

329 Ver nota 124. En CSE-B, aparece a anotación manuscrita “primer libro”.

330 No documento, p. 125. Texto orixinal, fragmento de *Cousas* de Castela. Aparece en EP, p. 158.

331 No documento, p. 126. Texto orixinal do CITAC.

332 En CSE-B, “surge”.

333 No documento, p. 127. Texto orixinal, fragmento de *Cousas*, de Castela. Aparece en EP, pp. 162-163.

5 Ergue-se o pano e aparece uma corte de aldeia. Em cima do estrume há uma vaca
morta. À volta da vaca estão uma velha muito velhinha, uma mulher envelhecida,
uma moça garrida, duas raparigas bonitas, um velho e três garotos loiros. Todos
choram e enxugam os olhos com as mãos. Todos fazem pranto, e dizem coisas
tristes que fazem rir, ditos simplórios de gentes labregas, aguorentas e cobiçosas,
10 que pensam que a morte de uma vaca é uma grande desgraça. O choro deve ter
uma graça choqueira³³⁴ para que se fartem de rir os da plateia.

E quando se fartarem de rir, os senhores, baixará o pano.

II ACTO

15 Ergue-se o pano e aparece um estrado elegante adornado com muito requinte. Em
cima duma mesa de pés forrados de bronze está uma bandeja de prata, em cima da
bandeja está uma almofada de damasco, em cima da almofada está a cadela morta.
A cadela morta parecerá um floco de neve. À sua volta choram uma fidalga e duas
fidalguiñas novas. Todos fazem o pranto e enxugam as lágrimas com lençinhos de
cabraia. Todas dizem, uma a uma, as mesmas lamechices que disseram os
20 camponeses diante da vaca morta, ditos tristes que fazem rir, porque a morte de
uma cadela não é para tanto.

E quando as gentes do galinheiro se fartarem de rir à gargalhada, baixará o pano
muito lentamente.

MARCAS DA CENSURA

Interrogación: 4-22.

[TEXTO 99]³³⁵

[ANAIIS 25]

— 1928.

— Segundo golpe de estado.

— Presidência do General Carmona.

— Salazar assume a gerência da pasta das Finanças.

5 — Dos jornais:

— Manejos revolucionários: foi há dias descoberta no Algarve, devido ao
aparecimento de dois cadáveres horrivelmente mutilados por uma explosão de
bombas, uma vasta conspiração³³⁶ ao que parece de carácter democrático.

³³⁴ O documento mantém o termo, pese a non existir en portugués.

³³⁵ No documento, p. 128. Texto orixinal do CITAC. Na parte final do documento, hai restos dunha nota manuscrita do censor. Aportamos a imaxe en anexo, no apartado 7.6.

³³⁶ En CSE-B aparece a anotación manuscrita “revolucionaria”.

10 — A morte de meu único filho afasta-me por algum tempo da actividade artística.³³⁷

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 5-10.

MARCAS DO GRUPO

5-10.

[TEXTO 100]³³⁸

[ANAIS 26]

— 1929.

— O após-guerra passa. A década das ilusões fecha-se com o gigantesco crack da Wall Street, no fim do mês de Outubro.

5 — Maurice Dobb diz: “Antes do decénio chegar ao fim, a América lançava-se numa fase de prosperidade que iria gerar um sentimento de optimismo quase intoxicante”.

10 — O continente norte-americano viu-se varrido pela fé de que a sua terra, aquela terra de capitalismo em expansão e livre empresa por excelência tinha um destino inspirado: banir o problema da escassez e enriquecer os seus cidadãos e mesmo o resto do mundo.

— No ano presságio de 1929, um relatório da Comissão sobre as recentes alterações económicas sob a presidência de Hoover, pronunciou-se confiante, dizendo: “Economicamente, temos um terreno sem limites à nossa frente”.

15 — Há necessidades novas que abrirão incessantemente caminho a outras ainda mais novas, à medida que sejam satisfeitas...

— Parece-nos termos apenas tocado a orla das nossas potencialidades.

— Quando examinamos essas coisas, o temperamento de tal período vem a enumerar-se entre as maravilhas dos Tempos Modernos.

20 — Tal optimismo não estava destinado a perdurar muito, e, os sonhos dum milénio económico iriam ser rudemente desfeitos pelos acontecimentos de 1929 a 1931, com o início de uma crise económica sem paralelo, nos Estados Unidos, e além disso mundial.

25 — Os factos crus destes anos sombrios, com suas falências repentinas, fábricas abandonadas e filas de gente a pedir pão, forçaram nos espíritos já refeitos, a conclusão de que algo de muito mais fundamental do que uma adaptabilidade

337 Ver nota 124.

338 No documento, pp. 129-131. Texto orixinal do CITAC.

lenta a proporções desordenadas de preços estaria errado no sistema económico, e que a sociedade capitalista fora tomada por algo com todos os sinais de ser uma doença crónica e ameaçando tornar-se fatal.

— A crise dos Estados Unidos estende-se ao mundo inteiro.

30 — Também a França vê acabar-se uma época, com a retirada de Poincaré, gravemente doente e com a morte de Foch e Clemanceau.

— Na Alemanha, Stresemann morre, neste mesmo ano, depois de obter a evacuação da Renânia pelas tropas aliadas e a redução, graças ao plano Young, da dívida alemã a 38.000.000 de marcos-oiro.

35 — Na Inglaterra, os eleitores dão a maioria aos trabalhistas de MacDonald, esperando que conseguirão acabar com uma crise em que o país está afundado há três anos.

— Os Reinos dos Sérvios, Croatas e Eslovenos, convertem-se na Jugoslávia.

— Na URSS, Stalin ordena a liquidação da classe dos camponeses ricos, os kulaks.

40 — Em Zurique, o doutor Weizmann funda a Agência Judaica, que contribuiria eficazmente no desenvolvimento do lar judaico da Palestina.

— O conflito entre a Itália e o Papado acaba com a Concordata de Latrão.

— Criação da Cidade do Vaticano.

45 — Pela primeira vez, o Papa, depois de 1870, sai do seu palácio para ir benzer a multidão.

— Trotski, expulso da URSS, inicia a sua peregrinação pelo mundo.

— Rómulo Gallegos publica *Dona Bárbara*.

— Borges, *Cadernos de S. Martinho*.

— *Adeus às armas*, de Hemingway.

50 — Anna Seghers, *A rebelião dos pescadores de Santa Bárbara*.

— Fernando Pessoa começa a publicar uma antologia de poetas portugueses e modernos.

— *O som e a fúria*, de Faulkner.

— Éluard, *L'amour à la poésie*.

55 — *Os indiferentes*, de Moravia.

- *Don tranquilo* de Cholokov.
- Michaux, *Equador*.
- Cocteau, *Os meninos diabólicos*³³⁹.
- Belas Artes:
- 60 – Exposição Internacional de Arte Abstracta em Zurique.
- Filmes:
- Eisenstein, *Linha geral*.
- Luis Buñuel, *Um cão andaluz*.
- Teatro:
- 65 – Meyerhold encena *O percevejo* de Maiakovski.
- Piscator publica *Teatro político*.
- John Gielgud interpreta o *Hamlet*.
- O’ Casey, *A taça de prata*.
- Ghelderode, *O Escurial*.
- 70 – Heidegger, *O que é a metafísica?*
- Ortega y Gasset publica *A rebelião das massas*.
- Publico o segundo livro de *Cousas*.³⁴⁰

[TEXTO 101]³⁴¹

[ANAIIS 27]

- 1930.
- Morrem:
- Raul Brandão.
- Florbela Espanca.

339 En CSE-B, aparece a nota manuscrita “Les enfants terrible”.

340 Ver nota 124.

341 No documento, p. 132. Texto orixinal do CITAC.

[TEXTO 102]³⁴²

Estes são os que dizem:

— Porque te metes em política? A política é um chiqueiro, e estarias melhor em tua casa fazendo arte.

5 Estes são os que me dizem:

— Eu não sinto necessidade de falar galego .

— Porque essa necessidade não se sente no bandulho.

— Eu sinto-me bem onde possa viver desafogadamente.

— Porque levam a pátria na sola dos sapatos.

10 — Eu não creio em ninguém.

— Porque tão pouco crêem em si próprios.

— Eu renego a política.

— Porque sabem que a política traz desgostos.

— Eu rio-me dos políticos.

15 — Talvez porque nunca tiveram a oportunidade de lhes lambar as botas.

— Eu não pertenço a nenhum partido.

— Porque não querem comprometer a sua tranquilidade.

— São assim muitos galegos, sérios e sisudos, em aparência, que vestem bem e sabem impor respeito aos seus consócios de casino.

20 — Qualquer dia um destes galegos que não quer meter-se em política, torna-se de repente dirigente de uma entidade que defende interesses e vê-lo-emos num banquete, sentado ao lado de qualquer imundo político.

MARCAS DA CENSURA

Interrogación: 5-13.

[TEXTO 103]³⁴³

342 No documento, p. 133. Texto orixinal, fragmento de SEG, de Castelao. Aparece en PPC, pp. 91-93.

343 No documento, p. 134. Texto orixinal do CITAC.

[ANAIS 28]

— 1931.

— Publico o álbum *Nós e Cinquenta homens por dez reis*. Cria-se o Partido Galeguista do qual sou eleito conselheiro. Em Julho, como candidato do Partido Galeguista sou eleito deputado ás Cortes Constituintes por Pontevedra.³⁴⁴

5 — Abdicação de Afonso XIII.

— Charles Chaplin, *Luzes da Ribalta*.

— Buñuel, *L'Age d'or*.

[TEXTO 104]³⁴⁵

Sou de uma terra onde os camponeses não foram capazes de suportar o despotismo senhorial e mais de uma vez, desde há centenas de anos, fizeram revoluções sangrentas. Desses tempos extintos restam ainda alguns foros; porém esta carga vai-se aligeirando à custa de rebeliões surdas. É certo que desapareceu o

5 “senhor das terras”, porém foi substituído por muitos patrões associados que fazem chegar até à Galiza a divisão da miséria central.

Vejo a minha terra dividida em pequenos pedaços de propriedade e em cada pedaço uma casa cheia de gente. Há fome nos lares, e a miséria dos minifúndios vai invadindo as almas dos camponeses; no entanto estes seguem endurecidos no

10 afã de trabalhar e prosseguir. Pelos cumes dos montes incultos sobem os pinheiros como se fossem dedos astutos de um ladrão.

A minha terra devia ser um paraíso nesta Espanha castrada. Ali devia criar-se uma verdadeira democracia republicana e cristã, mas a cabeça dos governantes está congestionada de tanto pensar na Andaluzia, Castela e Estremadura... e não lhes

15 resta tempo para pensar nos trabalhadores da Galiza. Apesar de tudo, a minha terra está em condições de salvar-se porque conta com uma personalidade indiscutível e quer exteriorizá-la numa forma de cultura e de leis públicas, e um dia virá em que se governe por si mesma. Então as realidades do nosso tempo serão recordações acalentadoras.

MARCAS DA CENSURA

Interrogación: 1-19.

[TEXTO 105]³⁴⁶

[ANAIS 29]

344 Ver nota 124.

345 No documento, p. 135. Texto orixinal, fragmento de SEG, de Castelao. Aparece en PPC, pp. 111-113.

346 No documento, p. 136. Texto orixinal do CITAC.

— 1932.

— Criação do teatro universitário da Federação Universitária Espanhola “A Barraca” sob a direcção de Lorca.

— 20 de Agosto: organiza-se a União Nacional.

- 5 — Associação sem carácter de partido, independente do Estado, destinada a assegurar na ordem cívica, pela colaboração dos seus filiados, sem distinção de escola política ou de confissão religiosa, a realização e a defesa dos princípios consignados nestes estatutos.

MARCAS DA CENSURA

Interrogación: 4-8.

[TEXTO 106]³⁴⁷

[ANAIS 30]

— 1934.

— O governo Lerroux, no chamado Biénio Negro, desterra-me para Badajoz.³⁴⁸

[TEXTO 107]³⁴⁹

- Os senhores reaccionários pretendem renovar os sonhos imperialistas da monarquia absoluta com o pretexto de restabelecer tempos extintos sem se darem contra do bárbaro sacrilégio que cometem, porque em nome de Deus não se pode matar a livre respiração do espírito dos homens, nem se pode sujeitar o desejo dos povos que lutam pelo seu próprio ser. Esses senhores comungam a “Sagrada Unidade da Pátria” que é uma roda de moinho para nós e um amparo para os seus privilégios anticristãos; contudo é bom declarar que nem têm consciência de uma possível unidade, nem sentimentos verdadeiramente patrióticos. E por muito que digam, são os únicos separatistas que conhecemos. Foram-no de Portugal, são-no da Catalunha e sê-lo-ão de Euzkadi e de Galiza.
- 5
- 10

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 1-10.

[TEXTO 108]³⁵⁰

[ANAIS 31]

347 No documento, p. 137. Texto orixinal do CITAC.

348 Ver nota 124.

349 No documento, p. 138. Texto orixinal, fragmento de SEG, de Castelao. Aparece en PPC, p. 103.

350 No documento, p. 139. Texto orixinal do CITAC.

— 1935.

— Invenção do Radar por Watson-Watt.

— Morre Fernando Pessoa.

5 — O governo de Portela Valladares anula o desterro que me tinha sido imposto e regresso a Pontevedra. Em Abril faço no Porto uma conferência sobre *Os cruzeiros da Galiza*³⁵¹.

[TEXTO 109]³⁵²

(Diálogo entre Vitória e Benito)

BENITO: Pst!

VITÓRIA: ...

BENITO: Pst! Pst! Pst!

5 VITÓRIA: *(volta-se e olha-o de alto a baixo)* É para mim?

BENITO: Já não te lembras de mim?

VITÓRIA: Talvez... talvez tenha visto no casino...

10 BENITO: Pois eu tenho a certeza que te vi. Mais ainda: imagino-te de todas as maneiras possíveis: nadando, fazendo equitação a meu lado, dançando nos meus braços...

VITÓRIA: E depois? *(pausa)* Que fazes na vida?

BENITO: Escrevo versos e pratico desporto.

VITÓRIA: Mas isso só nas horas vagas...

15 BENITO: A minha vida é feita de horas vagas... Pratico todos os desportos e gosto de não ocupar nenhuma das minhas horas. Questão de princípio. De rigoroso princípio.

VITÓRIA: Já estou a ver. Não serves para nada.

20 BENITO: Pelo contrário: sei servir-me de tudo e tirar proveito de todas as coisas. Por exemplo: o meu pai trabalha todo o dia para me deixar uma grande fortuna, quando morrer, e arranjar-me um dos melhores lugares no “conselho de administração”.

351 Ver nota 124.

352 No documento, p. 140. Texto orixinal descoñecido.

VITÓRIA: Oh!

BENITO: A minha mãe ocupa-se da minha alma e, com as suas rezas, choro e sofrimentos, vai assegurando meu bocadinho de céu.

25 VITÓRIA: Então és um cínico.

BENITO: Pois sou. Mas lembra-te que o mundo é dos cínicos. Há que acabar com os últimos românticos.

VITÓRIA: Mas eu sou romântica...

30 BENITO: A verdade está nas metralhadoras. Fracos, doentes e inválidos, todos para o matadouro.

VITÓRIA: Mas tens tanta pressa?...

BENITO: A velocidade é o meu lema. A vida é curta mas plena, já diz Ortega y Gasset. Temos que preenchê-la ao máximo, vivê-la intensamente. Lembra-te disto: o que bate primeiro, bate duas vezes. Estás a perceber?

35 VITÓRIA: Pois claro. Ortega é um grande poeta....

BENITO: Que insensata! Que blasfémia! Não gosto ouvir uma coisa destas!...

VITÓRIA: Gosto de fazer-te sofrer... Até gostava de te dominar...

[TEXTO 110]³⁵³

(Diálogo entre José António e a Estrangeira)

IMACULADA SÁ: Mas você será capaz de me dizer donde saiu esta...

PIEIDADE MASCARENHAS: Não me fio nada dela... Você já conhece os costumes das estrangeiras.

5 IMACULADA SÁ: Além do mais, usa calças, como um homem. Já sabe que eu, por nada deste mundo, vestiria calças. Acabam com toda a feminilidade da mulher.

PIEIDADE MASCARENHAS: Tem toda a razão...

(José António, sentado com elas, vê passar uma estrangeira “tipo Greta Garbo”, levanta-se e segue-a)

10 JOSÉ ANTÓNIO: *(à estrangeira)* Gosta mais da Corunha ou de Brighton?

ESTRANGEIRA: Oh, yes!

353 No documento, p. 141. Texto orixinal descoñecido.

JOSÉ ANTÓNIO: A paixão, percebe? P-a-i-x-ã-o? Nós somos muito apaixonados.

ESTRANGEIRA: Oh! Yes!

15 JOSÉ ANTÓNIO: Você, que decerto tem viajado muito, com certeza não encontrou ainda um país com uma paixão tão legítima e tão autêntica.

ESTRANGEIRA: Oh!..... Yes!.....

JOSÉ ANTÓNIO: Somos todos um pouco Don Juan mas também muito místicos. Você compreende-me, não?

ESTRANGEIRA: Yes!

20 JOSÉ ANTÓNIO: Nós queremos tudo ou nada, percebe? Para nós, o “flirt” não chega. Questão de temperamento...

ESTRANGEIRA: Oh, yes!

(Ele agarra-a e ela deixa-se beijar)

[TEXTO 111]³⁵⁴

(Diálogo entre Benito e José António)

JOSÉ ANTÓNIO: Eh!

BENITO: Está no papo! Até diz que já me tinha visto! E tu?

5 JOSÉ ANTÓNIO: Eh! Também já está, claro. Esta noite... só pediu para tirar os sapatos, quando eu entrar.

BENITO: Porque não te aproveitaste logo?

JOSÉ ANTÓNIO: É chato. Só diz “yes” e eu não falo inglês...

BENITO: Que fazemos? A tarde está quente.

JOSÉ ANTÓNIO: Vamos jogar ténis.

10 BENITO: A tarde está quente demais.

JOSÉ ANTÓNIO: Enquanto esperamos pela noite podemos ir dar uma volta pelo parque.

BENITO: Aos domingos está cheio de gente estranha, esses pobres empregados que só podem vir à praia aos domingos e é tão chato!

354 No documento, pp. 142. Texto orixinal descoñecido.

- 15 (No rádio ouve-se a notícia do “Alzamiento”: “Esta mañana, el Ejército Nacional se rebeló en Marruecos contra el Gobierno de la Republica”³⁵⁵. Os dois ficam suspensos).

BENITO: Isto é grave. Pode ser até muito grave.

- 20 JOSÉ ANTÓNIO: Deixa lá. “Alzamientos” temos um de seis em seis meses. Há um bocado de barulho e mais nada. Como das outras vezes, quatro tiros e... mais nada.

BENITO: Mas olha que estou a ficar francamente preocupado.

JOSÉ ANTÓNIO: Não, não liguês importância. Sucederá o que sucedeu da outra vez. Vamos mas é jogar ténis. O sol já está a desaparecer, portanto o melhor é jogar ténis.

- 25 BENITO: Então vamos jogar ténis.

(ouve-se o ritmo do “continental” no rádio).

[TEXTO 112]³⁵⁶

[ANAIS 32]

— 1936.

— Vitória da Frente Popular nas eleições em Espanha.

— Em Fevereiro, como candidato do Partido Galeguista sou eleito deputado às Cortes Republicanas, por Pontevedra, na lista de Frente Popular.³⁵⁷

- 5 — Forma-se um governo republicano com o apoio dos partidos operários.

— A 18 de Julho rebenta o levantamento contra a República.

— Guerra Civil.

— Morte de Valle-Inclán, Miguel de Unamuno e Máximo Gorki.

— Lorca é assassinado em Granada.

- 10 — Portugal corta relações diplomáticas com a República Espanhola.

[TEXTO 113]³⁵⁸

³⁵⁵ Cita orixinal en español.

³⁵⁶ No documento, p. 143. Texto orixinal do CITAC.

³⁵⁷ Ver nota 124.

³⁵⁸ No documento, p. 144. Texto orixinal “Fuzilaram um homem num país distante” de José Gomes Ferreira. *Eléctrico*.

“Fuzilaram um homem num país distante”.

Hoje proíbo as rosas de nascerem diante de mim!
Proíbo as deusas de dançarem nos olhos das crianças!
Proíbo os corpos das mulheres de terem outro destino que a morte!

- 5 Sim, proíbo!
E (baixinho, em sonho) aos gritos no mundo
ordeno aos homens
que venham para a rua descalços
para sentirem nos pés nus
10 o silêncio da terra
- e o terror de viverem num planeta
onde os fuzilados não ressuscitam,
nem os malmequeres protestam com flores de luto
contra este sol que continua a fabricar primaveras mecânicas
15 e este cheiro tão bom a mulheres novas nas árvores com cio.

José Gomes Ferreira

[TEXTO 114]³⁵⁹

Terra:
endurece mais!

- Recusa a abrir-te em cova
para esconder o Poeta
5 no silêncio das raízes.
Deixa-o apodrecer no chão
como uma bandeira de carne de remorsos

[TEXTO 115]³⁶⁰

[ANAIIS 33]

- 1937.
- Morte de Antonio Gramsci.
- Sartre escreve *A Náusea*.

[TEXTO 116]³⁶¹

359 No documento, p. 145. Texto orixinal, poema IV da serie “Heróicas” de José Gomes Ferreira, *Poesia I*.

360 No documento, p. 146. Texto orixinal do CITAC.

361 No documento, p. 147. Texto orixinal de José Gomes Ferreira.

Os combatentes arrancaram os olhos e fizeram com eles barricadas de chamas.

Acabaram-se os pequenos rumos
no desespero do mar vil.
Acabaram-se os voos exíguos
5 nos horizontes das águias cegas.

Agora só há no mundo o Grande Destino
Que iguala todas as pedras e todos os olhos
na mesma grandeza
da Cidade a arder
10 na noite sem limites.

[TEXTO 117]³⁶²

[ANAIIS 34]

— 1938.

— Fundação do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra.

[TEXTO 118]³⁶³

“O Cedro de Guernica”.

No fragor da batalha
- que era um troar de tempestade -
a árvore tombou
5 ceifada da metralha

Todo Euzcádi chorou
no cedro assassinado, a morta liberdade

Mas que importa perder o cedro de Guernica,
por momentos não ter ao sol o seu lugar,
10 se a luta que travais, gentes de Euzcádi, implica
que cada “pueblo” tenha um cedro de Guernica
para não mais tombar

362 No documento, p. 148. Texto orixinal do CITAC.

363 No documento, p. 149. Texto orixinal “O Cedro de Guernica” de Álvaro Feijó.

MARCAS DA CENSURA

Interrogación: 4-7.

[TEXTO 119]³⁶⁴

- A que morreu às portas de Madrid,
com uma praga na boca
e a espingarda na mão,
teve a sorte que quis,
5 teve o fim que escolheu.
Nunca, passiva e aterrada, ela rezou.
E antes de flor foi, como tantas, pomo.
Ninguém a originalidade³⁶⁵ lhe roubou
depois dum saque – antes a deu
10 a quem lha desejou,
na lama dum reduto,
sem náuseas mas sem cio,
sob a manta comum,
a pretexto do frio.
15 Não quis na retaguarda aligeirar,
entre “champagne”, aos generais senis,
as horas de lazer,
Não quis, activa e boa, tricotar
agasalhos pueris,
20 no sossego do lar.
Não sonhou minorar,
num heroísmo branco,
de bicho de hospital,
a aflicção dos aflitos.
25 Uma noite às portas de Madrid,
com uma praga na boca
e a espingarda na mão,
à hora tal atacou e morreu.
Teve a sorte que quis.
30 Teve o fim que escolheu.

MARCAS DA CENSURA

Interrogación: 4-6, 16-18, 25-28.

[TEXTO 120]³⁶⁶

Depois de um êxodo lamentável, passei a fronteira com a minha mãe, meu irmão José, mais a sua mulher, em condições deploráveis (nem um só cêntimo francês).

364 No documento, p. 150. Texto orixinal de Reinaldo Ferreira.

365 No orixinal, “virxindade”. A modificación puido ser feita para evitar incomodidades do censor.

366 No documento, p. 151. Texto orixinal, fragmento dunha carta de Antonio Machado, 1939.

- 5 Hoje encontro-me em Collioure, Hotel Bougnal-Quintana, graças a um pequeno auxílio oficial, com recursos para aguentar este mês. O meu problema mais premente é o de poder resistir em França até encontrar recursos para viver nela do meu trabalho literário³⁶⁷ ou ir para a URSS onde encontraria amplo e favorável acolhimento.

[TEXTO] 121³⁶⁸

[ANAIIS 35]

- 1939.
- 28 de Março.
- Queda de Madrid.
- Fim da Guerra Civil Espanhola.
- 5 — Um milhão de mortos.
- António Machado morre no exílio.
- Fernando Lopes-Graça. *24 canções populares portuguesas*.
- Setembro³⁶⁹ de 1939.
- Hitler invade a Polónia.
- 10 — 1939-1945: Segunda Guerra Mundial.

[TEXTO 122]³⁷⁰

- 5 Faz quarenta e cinco anos, eu era um emigrante sem mais desejos que o de seguir as pisadas de meu pai. Agora, sou um refugiado político a quem negaram toda a carta de cidadania. Em qualquer dos casos a minha vontade não interveio; mas, agora, traz-me às Américas uma fada desconhecida. Creio que venho envelhecer onde me criei. E, oxalá volte de novo, um dia, por estas mesmas águas, para morrer onde nasci.

[TEXTO 123]³⁷¹

[ANAIIS 36]

367 Esta última palavra non aparece no orixinal.

368 No documento, p. 152. Texto orixinal do CITAC.

369 En CSE-L, “Outubro”. A invasión de Polonia iniciouse en Outubro e o exército polaco rendeu-se a comezos de setembro, polo que optamos pola segunda data para a nosa edición.

370 No documento, p. 153. Texto orixinal, fragmento de SEG de Castelao.

371 No documento, p. 154. Texto orixinal do CITAC.

— 1940.

— Neo-realismo português.

— *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes.

[TEXTO 124]³⁷²

A revalorização do realismo processou-se ao longo da década de 30. Para isso contribuiu a crise mundial do subconsumo, desencadeada em 1929, e a literatura de crítica social a que deu azo, salientando-se pela sua influência no nosso neo-realismo inicial *A crise do progresso* de G. Friedmann, *A consciência*
5 *mistificadora* de H. Lefebvre e Guterman, *A condição humana* de Malraux, autores americanos progressistas sob o ambiente do New Deal rooseveltiano (Steinbeck, Hemingway, John Dos Passos, Caldwell, etc.), as obras de Gorki e Ehrenburg e dos brasileiros Jorge Amado, Lins do Rego, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo. Outro conjunto importante de influências relaciona-se com as
10 vicissitudes de Espanha (queda da ditadura de Rivera em 1930, República em 33, Guerra Civil em 36/39) e a tensão interna da França, pressionada por uma Europa Central e Meridional quase toda sob regimes fascistas e cuja capital (Paris continuava a ser o quase exclusivo foco dos interesses literários portugueses) concentrava e traduzia um notabilíssimo conjunto de escritores europeus
15 refugiados (Silone, Moravia, Anna Seghers, Brecht, etc.).

As próprias condições portuguesas, sujeitas aliás a repercussões da conjuntura mundial e sobretudo, por então, mais imediatamente europeia, se alteravam, salientando-se, como factor mais permanente, um declínio constante no
20 dinamismo directo ou ideológico das camadas populacionais médias e uma polarização social, resultantes do lento mas irreversível processo de industrialização e sobretudo de centralização e concentração económica.

O neo-realismo corresponde a essa evolução cujo sentido principia a definir-se na vida nacional, e por isso apresenta como característica básica (e transparente do seu próprio nome) uma nova tomada de consciência da realidade portuguesa, de
25 certo modo análoga à da geração de 70, mas que já conta com o interesse de estratos sociais progressivamente mais amplos. A designação de neo-realismo denota ainda outro contraste quanto à tradição realista: o de um sentimento de confiança no processo histórico-social, confiança depositada sobre a própria antítese progressista que surge das condições inumanas actuais.

MARCAS DA CENSURA

Interrogación: 9-15.

[TEXTO 125]³⁷³

[ANAIS 37]

372 No documento, p. 155. Texto orixinal descoñecido.

373 No documento, p. 156. Texto orixinal do CITAC.

1934-40: Teorização do neo-realismo nas revistas *O Diabo*, que se começa a publicar em 1934 e *Sol Nascente*, iniciada em 1937, entre outras publicações.

1939: Alves Redol publica *Gaibéus*, primeiro romance neo-realista, onde inicia a denúncia do drama social ribatejano, escrevendo na portada: “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem”.

1941: O *Novo Cancioneiro*, que então começa a publicar-se em Coimbra, será o veículo de consagração da poesia neo-realista. Nele se publicam obras de Álvaro Feijó, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, Joaquim Namorado, Mário Dionísio...

— *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, onde narra os sofrimentos dos adolescentes empregados nos telhais ribatejanos.

1942: *Aldeia Nova*, de Manuel da Fonseca.

1943: *Fanga* de Alves Redol. Processo de consciencialização de um camponês do Ribatejo.

— Carlos de Oliveira publica *Casa na Duna*, primeiro romance neo-realista que foca a burguesia; assim como *Fogo na noite escura*, de Fernando Namora, este sobre a pequena-burguesia urbana.

1944: Soeiro Pereira Gomes escreve *Engrenagem*, primeiro romance português sobre o ambiente industrial, que ele dedica “para os trabalhadores sem trabalho, rodas paradas de uma engrenagem caduca”.

1945: Inicia-se a colecção *Novos Prosadores*, onde se destacam nomes como

Carlos de Oliveira, Fernando Namora e Vergílio Ferreira.

— *Incomodidade* de Joaquim Namorado. Adopta um antilirismo agreste e escarninho como atitude intervencionista na realidade social.

MARCAS DA CENSURA

Interrogación: 12-13.

[TEXTO 126]³⁷⁴

CASTELAO: Como podem ver, os “ismos” foram-se sucedendo na Península. Normalmente só se conseguia adaptar os seus aspectos mais formais. Os “ismos” foram-se impondo através de um critério informativo e nunca formativo. Nunca se procurou adaptar à nossa situação cultural o possível impacto renovador que tais “ismos” poderiam ter, e pelo contrário, só se procurou jogar com os seus aspectos de carácter escandaloso. Aquilo que deveria renovar tudo, acaba por cansar os

374 No documento, p. 157. Texto orixinal descoñecido.

próprios “renovadores” que acabavam por se aburguesar. Mal um “ismo” morria, logo um outro se sucedia.

10 As gerações literárias e culturais da Península, a geração de 98 e as que se seguem
à geração de 27, souberam manter uma personalidade própria face a todos os
“ismos” que vinham dos estrangeiros. A geração de 98, que surge a seguir à perda
das Filipinas, Cuba e Porto Rico, teve a coragem de pôr o problema dessa nova
Espanha, uma Espanha diminuída em todos os aspectos. Unamuno, Machado, o
15 meu querido amigo Valle-Inclán, expuseram um pensamento genuinamente
ibérico, enquadrado na tradição realista da Península, mas sem esquecer, como
aconteceu sobretudo com Valle-Inclán, os “ismos” que chegavam de Paris, na
altura a capital dos “ismos”. Valle-Inclán foi sem dúvida o que maior atenção
prestou a esses ventos que sopravam de Paris, sobretudo na sua juventude, mas
20 soube aprender todas estas novas vibrações culturais importadas sem cair na
exploração fácil dos seus aspectos mais escandalosos. A geração seguinte, a de
Lorca, Alberti, Max Aub, Ramón Sender, Dalí e outros, foi muito mais sensível à
preocupação de assumir todas as correntes que vinham de fora.

25 Eu também quis sempre estar na linha traçada pelos mestres da geração de 98.
Sempre pensei que a nossa salvação, sobretudo a salvação da cultura galega, era
manter-se fiel aos elementos mais genuinamente galegos e célticos e, sobretudo,
pôr-se ao serviço do nosso abandonado povo. Por isso, sempre pensei, já na
diáspora, que essas lições seriam seguidas pelos jovens intelectuais ibéricos, que
acabariam por compreender que o único caminho era porem-se ao serviço do
povo, ajudando-o a historizar-se.

30 E foi com grande alegria que eu recebi em Buenos Aires, quando dirigia a revista
Galeuzca, os livros dos jovens escritores portugueses, catalães, castelhanos e
bascos, que os meus amigos me enviavam, e vi que todos eles começavam a
encarar a atitude neo-realista como a única possível.

35 É verdade que a geração de 27, no início, foi uma geração muito esteticista; mas a
Guerra Civil obrigá-lo-ia a historizar-se e a abandonarem os esteticismos, os falsos
populismos. A geração seguinte à de Guerra Civil não podia ter outra alternativa
senão o neo-realismo.

MARCAS DA CENSURA

Riscado: Na liña 25 a palabra “ibéricos” aparece riscada. Na liña 29, aparece riscada a palabra “portugueses”.

[TEXTO 127]³⁷⁵

Porque o neo-realismo, que tanta gente assegura ter nascido por decreto de não sei que forças tenebrosas, insensíveis aos valores estéticos e cegas para tudo o que irremediavelmente distingue o artista do homem comum de que ele emerge, foi assim que surgiu. Assim, apenas assim, espontaneamente, da inquietação, da

375 No documento, p. 158. Texto orixinal, fragmento do prefacio a *Poemas completos* de Manuel da Fonseca, de Mário Dionísio e fragmento de *Há uma estética Neo-realista?*, de Mário Sacramento.

5 generosidade e da ingenuidade (de fecunda, exaltante, fraternal ingenuidade) desses tantos jovens que foram ao encontro uns dos outros pelo seu pé, issestivelmente movidos por um mesmo espírito de recusa, uma mesma esperança no homem (que eles sabiam só poder querer dizer: os homens), uma mesma necessidade interior de dizer tudo isto em versos, em romances, em contos
10 capazes de acordarem um país inteiro para a sua própria realidade nacional. Que não era só a dos cafés das cidades, a das academias e a das revistas literárias antiacadêmicas, como em breve se começou a ver, sobretudo no romance, quando os gaibéus, as campaniças, os gandareses apareceram em livros que, embora pouco bem recebidos pela gente do ofício, depressa conquistaram um público vasto e
15 novo, para o qual até então a literatura não existia.

Mário Dionísio

As circunstâncias históricas em que surgiu o neo-realismo português obrigaram-no a vazar na ficção literária não só os testemunhos de natureza estética, como também os depoimentos ideológicos e morais e os inquéritos sociais. Mas não só
20 as circunstâncias motivaram isso. Com o neo-realismo abria-se o aprendizado dum novo tipo de escritor e a criação duma nova consciência de homem.

O neo-realismo era a única expressão possível de ideários cuja revalorização pressupunha uma transformação social e política, e nela se empenhavam

Mário Sacramento

MARCAS DA CENSURA
Interrogación: 4-8. 22-23.

[TEXTO 128]³⁷⁶

“Estrada do meu destino”

Tudo me foi estranho desde o primeiro dia.
O chefe, rotundo e severo, indicou-me o lugar no escritório. Apresentou-me: “O novo empregado, Sr. João da Silva”. Os outros tomaram ares solenes nas
5 secretárias, como reis em trono, e miraram-me. Adivinhei-lhes o pensamento: “um concorrente”. Enfático, o chefe pronunciou um a um, seus nomes pesados de gerações ilustres. Curvaram por favor o tronco altivo, sem que os braços se afastassem dos braços das cadeiras. Seguros ao lugar, não fosse eu pretendê-lo.
Depois, fiquei só, repassado de silêncio e angústia. Os outros fecharam a sete
10 chaves as portas brasonadas das suas vidas. Olhei furtivamente a sala bafienta, pejada de papéis e mesas alinhadas, monotonamente iguais. Do subconsciente afloraram-me impressões recalçadas.
Era uma manhã nevoenta de outono, e eu (mala dos livros às costas a pesar como chumbo) arrastava na estrada os pés sonâmbulos, para não ouvir os estalidos
15 irritantes das folhas secas dos plátanos. Meu pai deixara-me à porta da escola. “Faz-te homem”, dissera. “Aprende a ser alguém na vida”.
Alguém... João da Silva, o novo empregado. Eu estava outra vez na aula, entre

376 No documento, pp. 159-160. Texto orixinal, *Estrada do meu destino* de Soeiro Pereira Gomes.

mesas alinhadas e caras estranhas, ignorante e tímido.

— Seu Silva, tem de melhorar essa caligrafia.

20 O mestre, pensei, à espera que a vara me caísse sobre os dedos. Mas as palavras doeram mais. Aos olhares trocistas dos outros juntou-se o olhar inquisitorial do chefe. “Má letra, seu Silva”.

Se meu pai fosse vivo... ele, que sonhava ver-me o doutor da família dizia que eu tinha letra de médico. Enganou-se comigo e com várias outras letras que lhe arruinaram a loja. Más letras, certamente.

25 Quase à porta da Universidade, retrocedi em busca doutra estrada mais longa e, por isso, mais ruim E fiquei na encruzilhada da Vida, receoso e pedinchão, a bater a todas as portas. Por fim, entrei para ali, de fato ruçado e estômago vazio. Porta de salvação, julguei.

30 Da manhã, o chefe aparecia no escritório, impante, pedagogo.

— Seu Silva, corrija essa conta. Afinal você não sabe nada.

Sabia. Vinham-me à ideia lições inteiras que me deram foros de bom aluno. Sempre notas altas em Ciências... Esforçava-me por gritar: - fiz o 6^o ano no liceu. “Sei mais do que o senhor”. Mas calava-me e ouvia.

35 — “Quem recebe, deve”, seu Silva.

Aquilo era piada aos duzentos escudos que eu recebia no fim do mês. Os outros riam, à socapa. Que vergonha!

Enervado, mais errava, e confundia. E todo o dia o mesmo verrinar obcecante: “Raspe, seu Silva... Emende!” O pêndulo do relógio a embalar o tempo (cada minuto, uma hora de angústia). E o meu nome a rasgar o silêncio. “Silva... Ó Silva...”

40 O toque das seis horas punha fim ao suplício. “Até amanhã”, dizia. “Até um dia”, pensava eu. Recordava o liceu à hora buliçosa da saída: “tu cá, tu lá” com os amigos; capa e batina destacando a condição; passo firme a caminho da porta certa. E partia sozinho, alheio à liberdade retomada, fato ruço no fio e passo trôpego a caminho da porta incerta.

45 À noite deambulava pelas ruas. Nos cafés não entrava com vergonha dos antigos companheiros, já doutores. Decerto, fariam vista grossa. Mas o meu fato dava nas vistas...

50 Certa vez, entrei numa taberna. Gente maltrapilha em volta de mesas toscas, a beber e fumar. “Um copo de vinho branco”, pedi a medo. Desconfiados, formaram grupos sussurrantes, que me olhavam de alto a baixo. Adivinhei-lhes as palavras: “Um intruso”. E retirei-me consternado. O meu fato dava nas vistas...

55 Agora, tudo me parece um sonho. O suco gástrico corroeu-me o estômago e as ideias. No entanto, a tigela de sopa que os cantoneiros repartiram comigo identificou-me com o mundo.

Recordo. Eu estava aqui estirado na berma da estrada, à hora da sesta, e o sol entrava-me pelos rasgões das calças, suspensas da gravata que tirei do pescoço.

60 Um lugar ao sol. Há um mês que deixara o escritório, de regresso à encruzilhada. Já não era o Silva – silva rastreira entre cedros de antanho. Encontraram-me. Os cantoneiros a meu lado, levantaram-se de enxada ao ombro. “Então, camarada?”, perguntaram, sorridentes. Olhei a estrada longa, reverberando ao sol. Estrada do meu destino e todos os Silvas que têm má letra. Peguei na enxada e segui-os.

(SOEIRO PEREIRA GOMES)

MARCAS DA CENSURA

Interrogación: 7-8, 19-25, 34-37, 42-46, 50-53, 54-63.

[TEXTO 129]³⁷⁷

5 **HOMEM:** Estou num café com espelhos. Parece não haver trabalho aqui para ninguém, parece que se vive na inacção, sem ilusões ou esperanças; e, não havendo trabalho, todos os direitos pertencem à propriedade. Aqui, a gente encontra-se fraccionada em dois grupos extremos e irreconciliáveis: os que vão ao café e os que não podem ir. Abençoado seja o café porque nos deixa acreditar que ainda se vive. Estou num infundável país de latifúndios, habitado por pessoas muito ricas e pessoas muito pobres.

VOZ A: Os ricos comem porco e têm icterícia.³⁷⁸

10 **VOZ B:** No inverno aquecem-se à lareira e no verão dormem de dia e vivem de noite.

VOZ 1: Por sua vez, no inverno, os pobres aquecem-se ao sol e poupas energias roçando-se pelas paredes caiadas.

VOZ 2: Quando vem o calor mastigam lufadas de vento nas ruas vazias.

VOZ 3: Estão subalimentados e perdem o apetite.

15 **VOZ 1:** Quando trabalham a espinha estala-lhes.

VOZES 1, 2 e 3: A terra é fértil e produz sem esforço quanto lhe peçam.

VOZES A, B e C: Mas esta terra, possuem-na os ricos porque os pobres não tem propriedades.

20 **HOMEM:** O meu país é de minifúndios, habitado por pessoas bastante ricas e também por pessoas bastante pobres, completamente pobres algumas.

VOZ C: Os ricos comem e bebem, para acabarem morrendo de apoplexia.

377 No documento, pp. 161-163. Texto orixinal, fragmento de SEG de Castelao, aparecido en EP, pp. 141-142, 143-145 e 151, e “Maltês” de Manuel da Fonseca, *Planície*.

378 O documento elimina o recurso humorístico de Castelao, “teñen cara de ictericia”, facendo máis duro o texto ao alixeiralo de ironía.

VOZ A: Os ricos dormem pouco, cogitando quase sempre no que têm a juro ou na acção que irão pôr contra o vizinho.

VOZ B: Fazem caridade com palavras como estas: “que Deus o proteja”.

25 VOZ C: Sonham com o poder e tornam-se amigos de quem o tem.

VOZ A: Administram os seus bens e sempre que podem pretendem ainda administrar os alheios.

VOZES 1, 2 e 3: Os pobres comem o que têm.

VOZES A, B e C: Quando o têm

30 VOZES 1, 2 e 3: Quando a terra que têm não lhes chega para viver, envergam um fato e vão pelo mundo.

VOZES A, B e C: Às vezes fazem-se ao mar e arriscam a vida por um naco de pão.

Trabalham de sol a sol, ou de estrela a estrela, porque ninguém lhes paga para viver e têm que arrancá-lo, eles mesmos, da terra ou do mar.

35 HOMEM: Percorri esta terra onde os olhos se perdem nos trigais e nas oliveiras. E vi nas povoações homens ressequidos que se abandonavam às portas de casas. Fome, quando se vive num mar de pão. Ouvi contar:

HISTÓRIA: A uma herdade chegou um dia o velho Maura. O dono da quinta gabou-se de ter as melhores instalações do país: “Aqui dormem os porcos, aqui parem as porcas”. Ali tudo estava limpo, transparente, luzidio. Chegaram, então, a um recanto imundo, a um estrado de palha e sacos velhos. “Que é isto?” perguntou Don António Maura. “Aqui é o sítio onde dormem os malteses”. Então Don Maura disse-lhe o seguinte: “Pois trate de ver se eles não acordam”. O conselho de Maura não chegou a entrar na cabeça do proprietário. Por seu turno a gente de aqui já não
40
45
acorda, porque a fome dá sono.

HOMEM: Mas também ouvi cantar da boca de um maltês:

MALTÊS:

1.
Em Cerromaior nasci.

50 Depois, quando as forças deram
para andar, desci ao largo.
Depois, tomei os caminhos
que havia e mais outros que
depois desses eu sabia.

55 E tanto já me afastei
dos caminhos que fizeram,
que de vós todos perdido
vou descobrindo esses outros

caminhos que só eu sei.

60 2.
Veio a guarda com a lei
no cano das carabinas.
Cercaram-me num “montado”;
puseram joelho em terra;
65 gritaram que me rendesse
à lei dos caminhos feitos.
Mas eu olhei-os de longe,
tão distante e de tão longe,
o rosto apenas virado,
70 que só vi em meu redor
dez pobres ajoelhados
perante mim, sem senhor.

3.
75 Gente chegou às janelas,
saíram homens à rua:

as mães chamaram os filhos,
bateram portas fechadas.
E eu, o desconhecido,
o vagabundo rasgado,
80 entrei no largo da vila
entre dez guardas armados;
mais temido e mais amado
que o Deus a que todos rezam.

85 Que nunca mulher alguma
se rendeu mais a um homem
que a moça do rosto claro
ao cruzar os olhos pretos
com o meu olhar de rei.

4.
90 E vendo que eu lhes fugia
assim de altiva maneira
à sua lei decorada,
lá,
longe do sol e da vida,
95 no fundo duma cadeia,
cheios de raiva me bateram.
Inanimado,
tombei por fim a um canto.

100 E enquanto eles redobravam
sobre meu corpo tombado,
adormecido
eu descansava

de tão longa caminhada.

105 HOMEM: Mais terra, mais paisagem, mais lugarejos, mais pobres.³⁷⁹ Mas os pobres daqui aparentam uma transcendência que de facto não possuem. Às vezes amedrontam...

VOZ A: (*Dirigindo-se ao homem*) Companheiro, hoje por mim, amanhã por ti.

HOMEM: Mas...

110 VOZ A: (*Humildemente, abordando um comandante da guarda civil, que passa*) Senhor, dê-me uma esmolinha, por amor de Deus.

HOMEM: Sentado no café, vejo passar por mim um bando de pobres.

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 1-110. Subliñado: 2-3 "não havendo trabalho... propriedade".

[TEXTO 130]³⁸⁰

5 E um dos erros doutrinários do primeiro neo-realismo (erro que, aliás, abrangeu outros sectores ideológicos) foi o da adesão esquemática (e consequentemente dogmática) à tese abstracta da classe ascendente, o que redundou em crítica epidérmica do figurino burguês. E não se considere este erro fortuito ou circunstancial: ele implicava uma realidade económico-social, e significava que a
10 consciência progressiva do País, como no tempo da I República, punha ainda as suas esperanças na pequena-burguesia, à míngua de massas proletárias suficientemente conscientes e representativas (em número e em força organizada) para criarem, no seu próprio seio, uma vanguarda sólida e destacada. Que
15 remédio, portanto, se não aceitar que meia dúzia de fórmulas um tudo-nada mágicas transformassem dos pés à cabeça o pequeno-burguês num intelectual de esquerda ou num líder de massas?

15 Pequeno-burgueses que eram, como tal a subjectividade desses poetas se manifestava, pois o mais a que aspirava não se inseria nos quadros do quotidiano, de que brota o lirismo, mas sim no plano das ideias abstractas que só o tempo e a
20 experiência poderiam levar a sensibilidade a adoptar mediante e intercorrência de uma mutação favorável. Só a acção política e social, definindo um quotidiano específico, poderia favorecer o advento imediato de tal subjectividade necessária, gerando o poema neo-realista pelo estímulo da situação concreta. E não houve
entre nós uma Resistência em armas (como na Espanha ou na França), nem poetas que assumissem responsabilidades idênticas à de um Neruda ou às do romancista Soeiro Pereira Gomes.

379 Esta frase non pertence a ningún dos autores citados na nota 377 sendo, seguramente, do CITAC.

380 No documento, p. 164. Texto orixinal, fragmento de *Ha uma estética neo-realista?* de Mário Sacramento. Na liña 22 aparece subliñado, polo propio grupo, o nome de Soeiro Pereira Gomes.

MARCAS DA CENSURA

Riscado: 1-22. Interrogación: 1-13, 14-22.

[TEXTO 131]³⁸¹

[ANAIIS 38]

— 1941.

— A 14 de Agosto estreio em Buenos Aires *Os Velhos não devem enamorar-se*³⁸².

[TEXTO 132]³⁸³

Por negócios rivais
 de ruas e praças,
 estrategas da noite
 agora combatem.
 5 Uma lanterna inútil
 iluminava
 o seu ódio brutal:
 mãos e chagas
 esbranquiçadas dos olhos
 10 que não viam.
 Acometem-se os dois
 garrote em riste:
 ferocidade atroz
 de brontossauro
 15 ilumina os sentidos
 de ouvido e tacto.
 Cautelosos, subtis,
 para ficarem
 em terreno talvez
 20 mais favorável
 para a sorte final
 do seu impacto.
 Não falha uma só vez
 essa investida
 25 de sombra contra sombra.
 Esmagavam-se
 os crânios rapados
 —pedra moída —
 mesmo até o mais íntimo
 30 da medula.
 Depois de largo tempo

381 No documento, p. 165. Texto orixinal do CITAC.

382 Ver nota 124.

383 No documento, pp. 166-167. Texto orixinal “Baralla entre dos cecs captaires” de Salvador Espriu. O texto presenta o título “Neo-Realismo catalão”, riscado polo propio grupo.

desta desordem,
um, lançando um grito,
cai sob o golpe:
35 já não se move mais.
Cheio de feridas
se abaixa o vencedor
para orientar-se
pelo sangue que flui
40 deste cadáver.
A roupa vai tocando
com grande pausa,
nos sítios mais profundos a mão tateava
e o bolso esvazia
45 de alguns centavos.

[TEXTO 133]³⁸⁴

“Os velhos não devem enamorar-se”

Minhas senhoras e meus senhores:

Ides assistir a uma farsa em três actos, na qual se demonstra que os velhos não
devem enamorar-se; mas não penseis que a minha obra é de tese. Não, não é uma
5 obra de tese. Trata-se apenas de uma síntese artística, melhor, de uma artimanha
cenográfica onde se jogam o amor e a morte de três velhos imprudentes: o
boticário Don Saturio, que não suportou o embuste de Lela e se envenenou com
sublimado da sua própria botica; o fidalgo Don Ramón³⁸⁵, que por um beijo de
Micaela morre deitado no estercor; o usurário senhor Fuco, que por ir casar com
10 Pimpinela, morre de felicidade. São três faces diferentes de um mesmo drama,
contado à maneira galega para regalo dos que possam compreender a nossa
linguagem. Mas este clássico drama, que agora ides ver numa nova farsa, é, ainda,
um aviso sério que fazemos aos velhos namoradeiros. Cumpre dizer que as velhas
não estão no caso dos velhos, ainda que os amores tardios andem sempre
15 emparelhados com a morte, pois neste caso são os moços que perdem a vida,
chupados pelas indecentes velhas. Não, o drama é de homens que se enamoram
tardiamente, porque não souberam aproveitar-se do amor quando eram novos, ou
porque pretendem furtar-se à morte quando já a carregam às costas. Os homens
devem procurar os tesouros do amor na mocidade, e guardá-los bem guardadinhos
20 até à velhice, se quiserem ter o respeito do mundo e não pretendem ver-se
retratados neste género de comédias. Ninguém troça de um velho e de uma velha
que continuam a amar-se docemente. E que emoção não dá ver um velho que
chora um amor perdido na mocidade! Os velhos devem conservar os amores
antigos, que os ajudam a viver; mas, com os amores novos, morrem, e a sua morte
25 faz rir as pessoas.
Dito isto, é tempo de darmos início à farsa. E se ela fosse do vosso agrado o autor
sentir-se-ia feliz.

384 No documento, p. 168. Texto original, OVN de Castelao. Aparece en EP, pp. 277-278.

385 Posteriormente empregará o nome Don Romão.

[TEXTO 134]³⁸⁶

SEGUNDO ACTO

PERSONAGENS

DON ROMÃO. Velha esponja embebida em vinho tinto. Fidalgo “fim-de-raça”.

OS PAIS DE DON ROMÃO. Retratos que vivem e falam.

5 MICAELA. Moça matreira, de carnação rija.

O PORTUGUÊS. Finório caçador de lebres corridas.

RAPAZ. Filho da raposa.

DUAS MÁSCARAS (O Demo e uma porca). Chocarreiros.

MULHERES. Quatro abrolhos de picardia.

10 DOIS ESPANTALHOS E UM SAPO. Mistérios da noite orvalhada.³⁸⁷

(Todos os personagens trazem máscara, menos os retratos dos pais de Don Romão)

CENA I

15 *(Ao fundo uma parede e no centro desta uma porta. Aos lados da porta dois retratos: o da direita, uma fidalga e o da esquerda, um fidalgo. São os pais de Don Romãozinho. As caras dos retratos têm vida e falam quando lhes toque a vez. Saem da porta os pés de Don Romão que está deitado no chão. Depois entrará um rapaz. Ao erguer o pano há um intervalo de silêncio e imobilidade).*

20 DON ROMÃO: *(Sentando-se a custo)* Vai-te, vai-te Romãozinho, que esta noite apanhaste-a boa! *(Ergue-se a gemer, como se lhe doessem os rins)*. O raio da rapariga que me faz sede e o vinho que me vence, acabam por queimar-me os fígados. *(Começa a passear, aos bordos, e os olhos do retrato seguem-no, assanhados)*. O beijo de ontem custou-me uma leira; mas ou pouco valho ou a
25 rapariga há-de ser minha! Ainda que me custe quanto herdei de meus pais.

A MÃE: Bêbado!

DON ROMÃO: *(Surpreso)* Eh? O quê? Que dizes, papagaio real?

A MÃE: Perdulário! Esponja! Zombar assim de quem te deu o ser!

DON ROMÃO: Deste-me o ser? Então também te devo a sede que tenho!

³⁸⁶ No documento, pp. 169-178. Texto orixinal, fragmento de OVN de Castelao. Este texto aparece mecanografado por outro tipo de máquina, con tipografía diferente e presenta no canto superior dereito outra numeración (do 19 ao 28) riscada e corrixida, a man, para estar integrada na numeración xeral.

³⁸⁷ No texto non fica claro se estas primeiras indicacións son texto ou simplemente escénicas. Optamos por deixalas tal e como aparecen e indicar como anotación escénica unicamente a da liña 10.

30 A MÃE: Respeita-me, degenerado, que sou tua mãe!

DON ROMÃO: Pois não pareces, porque eu sou mais velho que tu. Por isso cala-te, eh? E muito cuidadinho comigo!

A MÃE: Malcriado!

35 DON ROMÃO: E quem te mandou a ti criares-me? Tinhas dinheiro bastante para pagar a uma ama.

O PAI: Nem pareces meu filho!

DON ROMÃO: Tu também? Claro que não sou teu filho. Antes pareço teu pai.

A MÃE: Dar uma leira por um beijo...! Baboso!

O PAI: Estragares o que herdaste! E com essas cadelas ranhosas...!

40 DON ROMÃO: Quem tas dera a ti!

O PAI: Eu sempre respeitei a minha condição. Sempre obedeci à lei da fidalguia. Sempre!

DON ROMÃO: Intrujão! Juras que nunca perdeste a cabeça por uma mulher?

O PAI: Nunca!

45 DON ROMÃO: Isso dizes tu por estar ali a tua dona, que é de cabelinho na venta.

A MÃE: (*Suspirando*) Teu pai era um poeta.

DON ROMÃO: Poeta? Ora, ora, ora. Poeta porque te fazia versos de rebuçado?

O PAI: Poeta, sim, e não um borracho.

50 DON ROMÃO: Pois fica sabendo que houve borrachos que fizeram melhores versos do que os teus.

O PAI: Degenerado! Nem pareces meu filho!

DON ROMÃO: Olha lá, meu pândego! Já por duas vezes que dizes a mesma coisa e estás a ofender a minha mãe!... (*Voltando-se para o retrato da mãe*). Não estás a ouvir o que diz o teu poeta? Está a dizer que não pareço filho dele.

55 O PAI: Canalha!

A MÃE: Arreeiro! Não pareces nem filho dele, nem meu.

DON ROMÃO: Pois se não sou vosso filho, deixai-me em paz. E muito cuidadinho, eh! Porque senão mando-vos passear (*Surge pela porta um rapaz com um*

guarda-chuva debaixo do braço e uma gorra enterrada até às orelhas).

60 RAPAÇ: Bons dias, Don Romãozinho!

DON ROMÃO: Já te tenho dito que quando te apresentares diante de mim, tiras a gorra, ouviste?

RAPAÇ: (*Encolhendo os ombros*) Está bem, sim senhor, mas como está rota...?

DON ROMÃO: Que vens cá fazer?

65 RAPAÇ: Venho da parte da Micaela... (*Esqueceu o recado*) Que boa moça!

DON ROMÃO: Deixa-te de lérias, garoto, e acaba de dar o recado.

RAPAÇ: Pois disse-me a Micaela que como hoje é domingo de Entrudo e o povo anda com histórias e bisbilhotices, que não vá a casa dela.

70 DON ROMÃO: Está bem! Agora pisga-te, pisga-te, gandulo (*Empurra-o para fora*)

RAPAÇ: (*Ao sair da porta vira-se para trás*) Ó Don Romãozinho! O senhor tem uma sorte...!

A MÃE: Que nojo!

O PAI: Que vergonha!

75 DON ROMÃO: (*Chamando para fora da porta*) Maripepa! Ma-ri-pe-pa

(*Uma voz de longe*) Senhor!

DON ROMÃO: Traz-me já uma caneca de vinho tinto! (*Os pais fecham os olhos e Don Romão passeia-se pela cena*).

(*Cai o pano para outro quadro*)

80 CENA II

(*Fundo e chão verdes. Vêm-se quatro mulheres sentadas num valado todas rindo e bandeiras despregadas. Duas máscaras, um demónio e uma porca, fazem as delícias das mulheres. Entra depois Don Romão*).

DEMO: (*Batendo na porca*) Lençol de esterco! Manta esfarrapada!

85 PORCA: Ai, ai! Que me matam!

DEMO: Filha dum cevado! Estafermo! Vou-te moer³⁸⁸ com pancadaria.

388 O censor corrige a colocación do pronome na perífrase, riscándoo do verbo auxiliar e

PORCA: Acudam-me que este homem dá cabo de mim!

DEMO: Vou torcer-te a língua como um parafuso! Para que respeites estas mulheres.

90 PORCA: (*Aparando as pancadas e olhando a distância*) Vê que me magoas! Repara quem ali vem! É Don Romãozinho, o fidalgo do paço e há que respeitá-lo! (*Entra Don Romão, cambaleante. As mulheres riem e as máscaras recebem-no com cortesia*).

DEMO: Boas tardes, meu amo!

95 PORCA: Boas tardes, Don Romãozinho!

DEMO: Diga lá, Don Romão, para onde navega o almirante a estas horas no meio da tormenta?

DON ROMÃO: Vou onde me apetecer.

100 PORCA: (*Ao Demo*) Deixa-o ir, homem, que vai bem acompanhado... Vai ver a minha comadre, não sabias? Vai ver a filha do Entrudo, a marquesa das filhoses.

DON ROMÃO: Haja respeito, eh! Não somos da mesma igualha.

DEMO: (*À porca*) Vês, porca das almas? Quem te mandou meter com Don Romãozinho? Ele vai onde lhe der a gana que por isso nasceu fidalgo e tem solar.

PORCA: Fiz mal em dizer que vai ao serão da marquesa (*As mulheres riem muito*)

105 DON ROMÃO: Mais tento na língua. Não roubem o crédito a nenhuma mulher de bem (*as mulheres largam risadas e tosses fingidas*).

DEMO: Vês? Já se aborreceu o meu amo e com toda a razão. Cuidas que Don Romão é parvo, ou quê? Ele sabe muito por onde vai e para onde vai...

110 PORCA: A casa da minha comadre fica longe e eu tenho medo que Don Romãozinho tropece e espalhe o dinheiro na lama!

DEMO: Não tenhas medo. Don Romãozinho vai bem alumiado, e hoje leva uma chama... (*As mulheres dão novas gargalhadas*).

DON ROMÃO: São partidas de Entrudo. Mas muito cuidadinho comigo, eh! Pois quando me ponho teso... até os cães trepam pelas paredes.

115 PORCA: Sim, senhor, sim... A este temos de abaixar as orelhas (*Ao Demo*) Quem te mandou ralar a paciência ao Don Romãozinho? Não sabes que ele é galo de poleiro alto?

DEMO: Romãozinho é galo velho, de esporas afiadas e gosta de galinhas novas...
colocándoo no verbo en forma non persoal.

120 Don Romão é mais do que um galo, é um raposo, e quando entra num galinheiro...
Tá,tá, tá...!

DON ROMÃO: Tão raposo como qualquer outro.

DEMO: Também eu gosto de galinhas novas...

PORCA: Também gostas de franganitas...? Mau homem! Lobo carniceiro!
Adúltero!!

125 DEMO: Espera que já apanhas um coice (*O Demo e a Porca agarram-se a Don Romão, perseguem-se em volta dele, obrigando-o a rodopiar e Don Romão fica tonto*).

DON ROMÃO: (*Quase sem fôlego para falar*) Quem pensais que eu sou? Um bonifrate? Sou Don Romão, o fidalgo do paço, e vós sois uns quaisquer.

130 PORCA: Sim, senhor, sim.

DEMO: Tem toda a razão, meu amo.

DON ROMÃO: Ainda há castas, perceberam? E quem vos pariu que vos lamba.

135 DEMO: Desculpe, Don Romãozinho. E vá-se embora que pode chegar tarde ao serão. Mas tenha cuidado não caia em qualquer marosca. Veja onde pões os pés que no melhor da festa...

PORCA: No melhor da quê? A minha comadre não é nenhuma trapaceira. É mulher de bem e muito honrada. Senão perguntem ao português... (*As mulheres escangalham-se a rir*).

DON ROMÃO: Basta de lérias. Chega! Vou-me embora, senão...

140 DEMO: Divirta-se meu amo. E dê lembranças à marquesa...

PORCA: As lembranças não enchem. Dê-lhe bago, massinha!... Sim? Seu escaravelho de ouro! Dê-lhe leiras e pinheirais!

DON ROMÃO: (*Afastando-se das máscaras*) Que gente! Que gente!

(*Cai o pano para outro quadro*)

145 CENA III

(*Quarto com uma fresta lateral. No primeiro plano uma cortina. Falam Micaela e o Português. Depois Don Romão*).

MICAELA: O Don Romão anda doidinho por mim e, pouco a pouco, quanto tem vai caindo nas minhas mãos.

150 O PORTUGUÊS: E nas minhas. Não te esqueças do combinado.

MICAELA: O combinado é casarmos nós depois (*Escutando*). Parece que abriram a cancela... Será o Don Romão?

O PORTUGUÊS: É capaz de ser o rapaz.

155 MICAELA: Deixa-me espreitar pela fresta (*Olha e volta alarmada*). Ai Deus do céu! Anda, desgraçado! Agacha-te por detrás da cortina que aí vem Don Romão.

O PORTUGUÊS: (*Pondo-se diante da cortina*) A ver se acabas com isso de uma vez e o botas fora a seguir.

160 MICAELA: Olha que o velho pode fazer a nossa felicidade. Deixa-me cá a mim e tem paciência, coração. (*Micaela senta-se junto à fresta e logo assoma a figura de Don Romão*)

DON ROMÃO: Posso entrar, Micaelinha?

MICAELA: O senhor está doido, Don Romãozinho! Já ando nas bocas do mundo por sua culpa e ainda me quer perder mais! Não lhe mandei dizer que não viesse hoje?

165 DON ROMÃO: Não posso deixar de te ver.

MICAELA: Pois hoje bem podia ficar no paço e não vir comprometer-me, que uma moça solteira logo perde a reputação.

DON ROMÃO: Se a perderes por minha causa estou pronto a pagá-la. Queres tudo o que tenho, por ela? Mais não te posso oferecer.

170 MICAELA: Sou pobre mas não me vendo por tudo quanto há no mundo.

DON ROMÃO: Sabe-se lá! Por menos, até por nada, pode levar-te qualquer patife.

MICAELA: A mim não me interessam os homens. Que o diabo os leve a todos! Que o inferno os coma!

175 DON ROMÃO: Também queres que o diabo me leve a mim? Não te aflijas que não tardará que me leve se continuas a desprezar-me.

MICAELA: Eu não o desprezo, Don Romãozinho, porque o senhor não é como os mais. Boa prova disso lhe dei ontem! Boa prova lhe dei!

DON ROMÃO: Afinal, foi só um beijo.

180 MICAELA: Pois por alguma coisa se principia e já estou arrependida do que fiz. Ai, estou, estou!

DON ROMÃO: Pois hoje venho a por outro

MICAELA: De dia? Ai, que vergonha (*Tapando a cara que logo descobre*). Julga que eu sou uma qualquer, Don Romãozinho?

DON ROMÃO: Se me dás outro beijo ofereço-te outra leira.

185 MICAELA: Nunca beijei homem nenhum. Juro que foi o senhor o primeiro! Mas tenho medo, sabe? Tenho medo de perder a razão e depois o senhor que é raposo... porque eu sou também de carne e osso e tenho coração, sabe?

DON ROMÃO: E que tem? Não perdias nada comigo.

MICAELA: Agora não lho dou. Agora não. Tenho muita vergonha.

190 DON ROMÃO: E logo...? Quando...? Quando mo dás?

MICAELA: Esta noite, à saída do baile.

DON ROMÃO: Tu vais ao baile? Vais dançar com o português?

MICAELA: Não se aflija com isso que o português é moço como os outros e os homens a mim... Bem, não amadurece esta pêra para qualquer melro. Sou divertida, mas tenho cabeça!

195

DON ROMÃO: E onde te vejo esta noite? Deixas-me entrar na tua casa?

MICAELA: Não vá tão depressa, Don Romãozinho. Espere-me ao pé da cancela quando o baile acabar.

DON ROMÃO: Quanto te quero, Micaelinha!

200 MICAELA: E não se esqueça do prometido porque quando uma pessoa é pobre de todo não quer andar a pedir quando chegar a velhice.

DON ROMÃO: Quem sabe se tudo quanto tenho não será para ti?

MICAELA: Agora vá-se embora, Don Romãozinho, que hoje é domingo de Entrudo e podem vê-lo aqui e depois todo é um falatório...

205 DON ROMÃO: Sim, mulher. Esta gente daqui é muito ruim. Vou-me embora já, e até à noite, Micaelinha.

MICAELA: Vá com cuidado e já sabe no que ficamos.

DON ROMÃO: Então, adeus.

MICAELA: Adeus. (*Sai Don Romão e Micaela fica um bocado junto à fresta. O Português sai da cortina*)

210

MICAELA: (*Voltando-se para o amante*) Não te podes queixar de mim.

O PORTUGUÊS: Bem podes sacar a esse velho tudo quanto tem, e depois nós... Tá, tá, tá! Tu não trabalhas mal, não!

MICAELA: E tudo isto faço por ti, ladrão!

215 O PORTUGUÊS: Por cada beijo uma leira... Não está mal! Mas pelo que me deste bem podias pedir-lhe o paço.

MICAELA: (*Abraçando-o*) Meu malandro!

O PORTUGUÊS: (*Abraçando Micaela*) Meu repolhinho. (*Cantando um vira*)

220 O amor que andas buscando,
ai! está no meu coração
Eu sou o favo de mel
Tu és o meu abelhão.

225 Ó vira e ó vira
Vamos nós dançar
Ó vira e ó vira
que vamos casar.

(*Cai o pano para outro quadro*)

CENA IV

230 (*Fundo negro, com uma fresta acesa. O chão, verde-negro, a dissolver-se na negrura do fundo, onde estão dois espantalhos de frente para o público. Entra Don Romão aos bordos; depois um sapo e, por fim, os espantalhos que se erguem e vêm para a frente*).

DON ROMÃO: (*Com a língua entaramelada*) Eu sou um velho ladroeiro, um rachador. Tá, tá, tá... Bom, um pirata... um pirata que não se tem de pé. Estas malditas pernas estão-me a falsear³⁸⁹ (*Falando consigo*) Eh lá Romãozinho: Tente! Tente! Aguenta-te, pirata! (*Por detrás da fresta estrugem gargalhadas e vozeria*). Ai se eu fosse moço...! Se eu fosse moço...! Se eu fosse moço já tinha entrado nesse baile e já tinha corrido tudo a pau... A cacete! Porque para desfazer bailes cá estava o Romãozinho... (*Começa a dizer coisas que não se entendem, como se tivesse papas na boca e bamboleia-se muito em risco de cair*). Estas malditas pernas! Espe... espera, Micaela, que já vou! Pára, que me entonteces! Chó! Chóóóó! (*Cada vez com a voz mais entaramelada, num bamboleio, cai por terra e tenta agarrar o chão*). Mundo põe-te quieto... Não dês tantas voltas, desgraçado! Deixa-me levantar... Ali... na cancela... Micaela... já vou (*Entra o sapo e chega-se a Don Romão*).

245 SAPO: Não podes, meu velho, não podes.

DON ROMÃO: (*Voltando-se*) Quem é? Quem é que está aí?

389 Encontramos aquí unha nova corrección gramatical do censor, ver nota anterior.

SAPO: Vais morrer vestido e calçado, meu velho. Acabou-se-te a corda. (*Don Romão, esgotado de mexer, cai vencido, de costas, pelo esforço e fica estendido. O sapo salta-lhe para cima*).
250

SAPO: Já não respiras e já tens a alma na garganta. Anda homem, anda, solta de uma vez o fôlego (*Põe-se a espreitar pela boca de Don Romão*). A ver que alma botas. Anda, homem, faz um esforço e ficas logo em paz. Não sejas preguiçoso no morrer. Um pequeno esforço e já está! Deixa sair o que tens na gorja. Não tenhas
255 medo que a luzinha da alma não queima. Vais ver como é fria. Anda, que depois do passamento já não sentes nem padeces. Abre a boca. Assim! Anda que está a sair. Sopra um pouco e já está. Anda, arregala os olhos. Assim... assim... agora, já está. (*Da boca de Don Romão sai uma luzinha que foge pelo chão*)

SAPO: Olha que luzinha...! Olha que luzinha...! (*Dando pulos de alegria sai da cena seguindo a luzinha. Entretanto começa de cada lado da fresta uma muiheira de pandeiros, cantada por rapazes e raparigas. Os espantalhos erguem-se como gigantes, vão até junto do corpo de Don Romão e bailam em sua volta*).
260

(*Cantam rapazes e raparigas à volta do corpo de Don Romão*)

265 Este pandeiro que toco
 tem o coiro encarquilhado
 tirei-o a um gato
 que andava no meu telhado.

270 Este pandeiro que toco
 já tem a pele a rasgar
 de tanto dá-lhe que dá-lhe
 de tanto nele tocar

275 Este pandeiro que toco
 já tem o coiro virado
 quando se toca a preceito
 bailam os demos no adro

[TEXTO 135]³⁹⁰

[ANAIIS 39]

— 1945.

— Conferência de Yalta.

— Morte de Roosevelt.

— Capitulação da Alemanha.

390 No documento, pp. 179-180. Texto original do CITAC, con supostas citas de Oliveira Salazar e Gonçalves Cerejeira.

- 5 — Lançamento das primeiras bombas atómicas sobre Hiroshima e Nagasaki.
- Nacionalização das minas e do Banco de Inglaterra.
- Fundação da ONU e da UNESCO.
- Julgamento dos criminosos de guerra nazis.
- Guerras nacionais na China, Indochina e Indonésia.
- 10 — Eleições legislativas em Portugal.
- Cria-se o Movimento de Unidade Democrática, chefiado entre outros por Bento de Jesus Caraça e Mário de Azevedo Gomes.
- Do Cardeal Patriarca³⁹¹ ao clero e aos fiéis:
- 15 — “Todo o totalitarismo nega a missão e a liberdade da Igreja e sacrifica os direitos da pessoa no altar do Estado, da classe ou da multidão”.
- Marcelo Caetano, Ministro das Colónias, visita o Ultramar.
- Salazar, entrevistado por António Ferro:
- “O País não suporta ditaduras violentas nem pode progredir em regime de partidos. Torna-se necessário fazer regressar a organização corporativa, com a possível urgência, às funções para que foi criada, e, quando isso se realizar, desaparecerá a maioria das queixas”.
- 20 — Filmes:
- Marcel Carné, *Les enfants du Paradis*.
- *Henrique V*, de Laurence Olivier.
- 25 — *Breve Encontro*, de David Lean.
- Robert Bresson, *As damas do bosque de Bolonha*.
- King Vidor, *Duelo ao sol*.
- Início do neo-realismo italiano:
- Rossellini: *Roma, cidade aberta*.
- 30 — Joan Littlewood funda em Londres o Teatro Workshop.
- Jovet estreia *A Louca de Chaillot*, peça póstuma de Jean Giradoux.

391 Trátase do cardeal Manuel Gonçalves Cerejeira, que aparece no índice de autores de CSE.

-
- Camus, *Calígula*.
 - Jean-Paul Sartre funda a revista *Les Temps Modernes*.
 - Morrem:
 - 35 — Theodore Dreiser
 - Paul Valéry
 - Robert Desnos
 - Georg Kaiser
 - Mondrian
 - 40 — Kandisky
 - Bela Bartok
 - e
 - Anton Webern.
 - Avião a turbopropulsor.
 - 45 — Jean-Paul Sartre publica *Os caminhos da liberdade*.
 - Gabriela Mistral ganha o Prémio Nobel.

MARCAS DA CENSURA
Riscado: 13-21.

[TEXTO 136]³⁹²

[ANAIS 40]

- 1946.
- Fundação do Teatro Estúdio do Salitre.
- Morte de Abel Salazar.

[TEXTO 137]³⁹³

[ANAIS 41]

392 No documento, p. 181. Texto orixinal do CITAC.
393 No documento, p. 182. Texto orixinal do CITAC.

- 1947.
- Independência da Índia e Paquistão.
- Criação do Grupo Surrealista de Lisboa.

[TEXT0 138]³⁹⁴

[ANAI5 42]

- 1949.
- Triunfo da Revolução Socialista na China.
- Egas Moniz recebe o Prémio Nobel.

[TEXT0 139]³⁹⁵

Eu não lhe temo a morte: aperto a cara até sentir³⁹⁶ a própria caveira. Porque sei que a morte não é o pior: o mal que desejo ao meu inimigo é que viva até sobreviver-se.

[TEXT0 140]³⁹⁷

[ANAI5 43]

- 1950.
- 7 de Janeiro.
- Morre Alfonso Castelao.

[TEXT0 141]³⁹⁸

Castelao foi uma das mais belas a[l]mas que jamais conhecemos. O que se divide por muitos homens e os faz, um por um, notáveis, fundia-se nele e formava um conjunto milagroso. Era bom e bravo. Herói e santo. Possuía o sentido do humor e o sentido trágico da vida. À candura lírica e feminina duma Rosalía, unia o vigor e a capacidade de expressão dramática de um Goya. E, se foi um condutor de

394 No documento, p. 183. Texto orixinal do CITAC.

395 No documento, p. 184. Texto orixinal baseado nun fragmento de *Un ollo de vidro* de Castelao. Aparece en EP, p. 171.

396 En CSE-B, “palpar”.

397 No documento, p. 185. Texto orixinal do CITAC.

398 No documento, p. 186. Texto orixinal, “Herói e santo” de Jaime Cortesão in *A Nosa Terra* 474, p. 16 .

simpatia e encarnação generosa dos ideais duma grei secularmente oprimida.

10 A Galiza e Portugal perdem nele uma das mais perfeitas e genuínas expressões da sua alma comum. Flor do espírito tão alta e pura, não podia vingar em plena tempestade de violência. O seu destino, que era o de unir fraternalmente, malogrou-se na Terra e na Era de Caim.

Mas a sua memória conforta como a presença de alguma coisa de divino, com a certeza de que os homens e os povos podem algum dia entender-se, para além da fome do pão, pela fome [do] espírito.

MARCAS DA CENSURA

Interrogación: 8-11.

MARCAS DO GRUPO

8-9 ("A Galiza...comum"), 10 ("que era o de unir fraternalmente").

[TEXTO 142]³⁹⁹

— De Rodrigues Lapa para a viúva de Castelao.

— Excelentíssima senhora Dona Virgínia Pereira de Castelao.

Só agora soube do falecimento de seu marido. Senti a sua morte como a de um irmão, porque éramos verdadeiramente (amigos)⁴⁰⁰ irmãos na língua que
5 falávamos, na cultura em que entranhávamos o ser, na ânsia de justiça e no amor ao povo que comungávamos.

Encontrámo-nos, por vezes, em Portugal, mas, com o vendaval da guerra civil, nunca mais nos tornamos a ver. Mas segui sempre cá de longe a sua generosa aventura.

10 A Galiza perdeu com a morte do seu marido⁴⁰¹ o seu homem mais representativo, o seu herói, difícil de substituir por muitas gerações.

Resta contudo a sua obra, que é um monumento imperecível, vingador da terra oprimida, e uma lição de ternura e de amor pelos humildes, traduzida em forma de arte incomparável.

399 No documento, p. 187. Texto orixinal "Carta a la viúda de Castelao" in *A Nosa Terra* nº474, p. 28.

400 A inclusión desta palabra entre parénteses pode indicar que no texto escénico existía a dúbida entre o uso de "irmãos" ou "amigos". No orixinal, "irmãos".

401 No orixinal, "com o seu marido".

5. *Castelao e a sua época, terreo vougo?*

“Foi bonita a festa, pá / Fiquei contente / Ainda guardo
renitente / um velho cravo para mim.

Já murcharam tua festa, pá / Mas certamente /
Esqueceram uma semente / nalgum canto de jardim”

(Chico Buarque, Tanto Mar)

O mércores 23 de abril de 1969 estaba prevista a estrea de CSE no Teatro Avenida de Coimbra dentro do XI Ciclo de Teatro que organizaba o CITAC. Ese mesmo día de madrugada a PIDE entrou na casa de Ricard e Núria e prendeu ao director, expulsándoo despois do país. A peza, que xa fora prohibida polas autoridades, non foi presentada e aquel “grande espectáculo” que Salvat proxectara para finalizar o seu traballo co grupo universitario foi caendo no esquecemento. A desmemoria foi tanta que o voluntarioso traballo de recolla realizado co gallo do 50 aniversario do grupo (CITAC, 2006) non menciona CSE entre as pezas do grupo. Coa nosa investigación tentamos, dentro do posíbel, traer á memoria tanto este proxecto teatral de diálogo cultural como a etapa do director catalán en Portugal.

Ao longo desta tese aceptamos a imposibilidade da recuperación de CSE por varios motivos. O primeiro, e o máis lóxico, é que CSE non chegou a ser un espectáculo, pois non chegou a ser levado ao escenario, ficando como un proxecto a piques de se realizar. A esta imposibilidade sumaríase a problemática xeral na recuperación de espectáculos teatrais, pois estes son efémeros e inaprensíbeis. Unicamente, e seguindo ao moitas veces citado nestas páxinas Osório Mateus, poderíamos tentar unha aproximación fragmentada e indirecta, traballando sobre os elementos perennes aos que teñamos acceso. Neste caso, erguemos o noso traballo sobre os diferentes materiais de traballo do CITAC que atopamos durante a investigación, propoñendo unha edición crítica e comentada do texto dramático de CSE. Esta edición está acompañada dunha serie de apartados nos que tratamos varios aspectos relacionados con este proxecto teatral e a estada de Salvat en Coímbra e que dotan de contexto e profundidade así como amplían o coñecemento e as tarefas de recuperación da etapa portuguesa do director, tanto na súa vertente artística como a de pedagogo.

Entendemos que esta recuperación do traballo de Salvat en Portugal é unha grande oportunidade cando estamos cerca do 50 aniversario da mesma e do décimo cabodano do director, nun momento, ademais, no que os seus diarios están sendo publicados pola Universitat de Barcelona e se deu inicio, en 2011, á Fundació Ricard Salvat. Nos posteriores achegamentos ao facer artístico e á historia de Ricard Salvat poderemos acrecentar o estudo

da súa etapa portuguesa que coincide, ademais, cun especial momento da historia recente de Portugal: a Crise Académica de 1969.

En relación aos obxectivos desta tese, expostos no capítulo 1, "Un texto inédito e un espectáculo non representado", contextualizamos e recuperamos a etapa portuguesa de Salvat, centrándonos en varios aspectos. Abordamos o labor de Salvat en Coímbra como docente do curso de teatro, cuestión importante para analizar despois o traballo artístico do catalán, e puxemos en valor o seu traballo sobre Bertolt Brecht, inseríndoo e destacándoo dentro da tradición brechtiana durante o Estado Novo portugués. Analizamos a súa praxe artística en relación a anteriores proxectos realizados en Cataluña como RMS ou AGS, definindo unha serie de liñas mestras do seu traballo como creador e realizando unha aproximación ao momento concreto da súa carreira a finais da década dos sesenta. Realizamos unha panorámica da acción da censura ao teatro durante a ditadura portuguesa e tratamos o caso concreto do texto dramático de CSE localizando, sistematizando e analizando as marcas do infame "lápiz azul" no texto enviado polo CITAC, para poder así identificar os motivos que levaron a que a peza fose considerada desapropiada para o público portugués. Tamén tentamos identificar as consecuencias artísticas que tivo CSE, as pegadas que o traballo de CITAC co Salvat deixou noutros proxectos, tanto teatrais como discográficos, dando relevancia ás propostas de *Trajecto com Brecht e Se outros fossem os deuses?*, directamente relacionados co CITAC, así como as composicións de José Niza que foron despois editadas en traballos discográficos de Adriano Correia de Oliveira. Unha destas, a versión musical dun fragmento do poema de Rosalía de Castro "Pra Habana!", que xa gañara moita popularidade durante a Crise Académica de 1969, é hoxe en día un dos temas imprescindibles da Balada de Coímbra, xénero musical ligado ás tradicións universitarias da cidade e ao fado. Presentamos, para finalizar, unha edición crítica e comentada a partir das dúas versións do texto dramático (Lisboa e Barcelona). Esta edición permitiunos analizar as diferentes intertextualidades que compoñen CSE e lanzar unha serie de liñas de lectura que nos resultan interesantes e que describimos a continuación.

Para comezar, destacamos que CSE é un espectáculo que percorre un tempo, unha época, perfectamente balizada entre 1888 e 1950, datas de nacemento e morte de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao. Entre esas dúas datas hai un avance cronolóxico no que se van referindo unha serie de nomes relacionados coa cultura, a ciencia e a historia. Salvat tece unha constelación autoral de referentes artísticos encadrados estéticamente e ideoloxicamente, creando así un continuo histórico que se vencella a unha aproximación realista e de carácter social comprometido, connotada coa ciencia e o progreso. Para alén dos autores e autoras dos textos que compoñen CSE (algúns deles de forma irónica, como é o caso de Oliveira Salazar ou o Cardeal Cerejeira), encontramos na peza nomes como Rubén Darío, Picasso, Tchekov,

Zola, Marie Curie (acompañada de Pierre Curie como “inventores do rádio”), Stravinski, Adrià Gual, Camus, Chaplin, Brecht, Mário Sá Carneiro, Apollinaire, Eisenstein, Meyerhold, Ortega y Gasset, Buñuel, Fernando Pessoa, Gramsci, Sartre, David Lean, Rossellini, Paul Valéry, Mondrian e moitos máis. Esta lista de nomes que aquí presentamos, non máis do que unha superficial achega a todas as referencias que poboan CSE, serve para mostrarnos este panorama artístico que deseña Salvat. Unha lista na que compositores, dramaturgos, poetas, novelistas, directores de cine, políticos e demais figuras relevantes da historia, vanse sucedendo dando unha sensación de progreso moi relacionada co positivismo humanista salvatiano. Unhas referencias, uns anais ao estilo de Max Aub, que mostran como muda o mundo neses sesenta e dous anos que abrangue CSE.

Destacamos tamén neste proxecto, como podemos observar polas declaracións de Salvat e polo texto dramático, unha moi evidente intención iberista. CSE, contrariando as etiquetas de “literaturas nacionais” insírese conscientemente nun novo espazo. Salvat propón con este traballo unha “concentración” literaria que, como a súa homónima parcelaria, agrupa os diferentes campos literarios da península nun único grupo, o ibérico, que contén obras escritas nas súas diferentes linguas. Aos alicerces éticos salvatianos, xa visíbeis nos seus anteriores espectáculos cataláns, o director engade agora ese carácter iberista, tradición non descoñecida en Portugal e España, cunha defensa da diversidade e da periferia fronte ao centro asimilador. A concepción de CSE é, por forma e contido, coral e polifónica. Coa base formal xa empregada en AGS, Salvat move o seu habitual marco cultural catalán, ampliándoo até abranguer toda a península nun “diálogo cultural” ibérico realizado na base da comunicación Portugal/Galiza e sobre a figura dun federalista de esquerdas como era Castelao. Os textos que conforman esta peza están, polo tanto, retirados de diferentes campos culturais, principalmente o portugués, o galego, o catalán ou o español, con mencións extra-peninsulares como poden ser os casos, por exemplo, do francés André Bretón ou o estadounidense John Dos Passos.

En relación á forma espectacular que podemos entrever no texto dramático, se ben temos consciencia que esta non se ve reducida ao texto, podemos atopar unha serie de características plenamente brechtianas en CSE e que relacionamos coas famosas técnicas de distanciamento que procuraban afastar ao público dunha empatía perigosa e dun deixarse levar polo argumento. Brecht, e Salvat, queren ao público atento e coas súas capacidades críticas en plena forma. É por iso polo que CSE pode ter unha estrutura non linear, cun percorrido cronolóxico e intermitente, con abundantes cancións e referencias ao propio espectáculo, como as intervencións dos arquetipos burgueses de Piedade Mascarenhas, Imaculada Sá ou Mosqueira Matos no texto 34 ou no 49. A abundancia de información e a inexistencia dun argumento linear tradicional apuntan cara unha aproximación épica do espectáculo, moito

máis interesado na explicación dun contexto do que no argumento, nun didactismo histórico de carácter piscatoriano que pretendía, como xa destacamos, “facer entrar ao espectador na Historia”.

Non podemos deixar de destacar que o texto dramático de CSE posúe unha serie de valores de carácter progresista que o sitúan nunha consciente posición ideolóxica. O esquerdismo é palpábel durante todo o texto, ben sexa polas referencias políticas comunistas e socialistas (“Levantamento dos mineiros de Riotinto: morrem 20 homens e 150 ficam feridos”, texto 7, ou “1901. De 17 a 19 de Janeiro reúne-se em Vigo o I Congresso Operário Internacional galaico-português”, texto 56) como por unha serie de valores que transitan o texto e que podemos agrupar nunha clara denuncia das disimetrías sociais e as diferenzas entre ricos e pobres, unha posición marcadamente antitotalitarista e anticontrabulista que iría en sintonía coa proposta fraterna e iberista do espectáculo e, por último, un antibelicismo que, como puidemos comprobar, foi detonante para a prohibición do espectáculo, pois Portugal era un país especialmente sensíbel en relación á guerra. A procura do CITAC dun espectáculo político e “de intervenção” tivo resposta no traballo con Ricard Salvat, o que acabou por propiciar a censura do mesmo e a expulsión do director do país.

Indicabamos anteriormente o carácter extrafronteirizo e ibérico do proxecto, coa proposta dun “diálogo cultural” encarnado na figura dun federalista como Castelao e construído en base a textos provenientes dos diferentes campos culturais peninsulares. Esta concepción ibérica está tamén incentivada pola situación política que vivían naquel momento os dous estados, dirixidos por gobernos conservadores de carácter ditatorial. A fraternidade, o diálogo que procura CSE, é tamén unha unión na resistencia antifascista dos oprimidos. Mais existe unha segunda liña dentro do proxecto, marcadamente esquerdista, que aporta un internacionalismo que, sen contrariar, sobrepasa a concepción iberista. O percorrido por un período da historia tan convulso como a primeira metade do século XX, os diferentes referentes políticos que xa mencionamos, así como o diálogo con textos do repertorio occidental e a marcada posición de clase do texto son mostra do traballo de “politización de Castelao” que realizan Salvat e o CITAC. Seguindo a visión esquerdista que aparece en traballos como *El pensamiento político de Castelao* ou nas aproximacións de Alonso Montero á figura do rianxeiro, o grupo opta por unir no seu espectáculo estas dúas liñas, por unha banda a fraternidade iberista e por outra un contundente internacionalismo de clase.

No apartado 3.4, “Consecuencias artísticas e culturais”, tratamos as pegadas artísticas de CSE e o traballo de Salvat tanto no teatro como na música. Neste segundo eido, cabe destacar a tentativa de Niza e Salvat de sacar dous discos coa editora Sonoplay, un sobre *Brecht + Brecht* e outro sobre CSE, proxecto que sería abortado polo medo á censura por

parte da propia Sonoplay. Outros proxectos fanados sobre CSE poden ser a tentativa de levar o espectáculo a escena na Galiza coa colaboración da Xunta e da Fundação Gulbenkian (Salvat 1999b: 908) ou os diferentes intentos de edición do texto dramático. Neste último caso, temos coñecemento dunha versión que sería feita por Basilio Losada (Piñeiro e Losada, 2009: 731) e outra, ou ben puidese ser a mesma, que sairía grazas ao pulo de Seoane (Alonso Montero, 2013: 50). Desafortunadamente, ningunha das dúas chegou ao prelo, aumentando a sensación de que calquera proxecto que nacesse de CSE estaba destinado ao fracaso. O propio José Niza, en carta datada a 7 de maio de 1969, láíase de que todo o aprendido durante ese tempo acabou por non servir a ninguén. Porén, teimamos en non ser derrotistas e procuramos outras consecuencias de CSE que chegasen a bo porto. A máis evidente é a través dos discos de Adriano Correia de Oliveira, como foi indicado no citado apartado, que popularizaron as composicións de Niza. *Cantar de emigração* sería o mellor exemplo desta popularización, sendo un dos temas de Niza máis versionados, segundo nos indicou o propio músico. Mais para alén desa marca no repertorio do fado portugués (concretamente da Balada de Coímbra), CSE tamén supuxo un encontro de diferentes artistas que, posteriormente, seguiron cultivando ese diálogo cultural que nutría o espectáculo.

Ricard Salvat xa era proclive ao entendemento cultural, proba diso é a tentativa de levar a escena, en 1968, OVN en versión de Salvador Espriu (Piñeiro e Losada, 2009: 664). Porén, despois da etapa portuguesa colaborará en diversos proxectos editoriais plurilingües como o libro de Tomás Meabe *14 fábulas* (*ib.* 744) ou a edición do *Álbum Nós* por Júcar en 1975 (Alonso Montero, 2013: 29). Traballará co artista Eduardo Blanco Amor en Cataluña (*ib.* 836) e dirixirá co Centro Dramático Galego *O incerto señor Don Hamlet*, príncipe de Dinamarca, como xa indicamos no apartado correspondente. Tamén representou en Sargadelos, convidado por Isaac Díaz Pardo *Música só pra ti* (1980), *En la ardiente oscuridad* e *La pell de brau* (1995), este último espectáculo baseado nun libro de Salvador Espriu que sería editado no mesmo ano por Díaz Pardo en Edicións do Castro (Quintás, 2015). Estas e outras experiencias de diálogo entre a cultura de Cataluña e Galiza, que tiveron a Salvat como participante, foron posíbeis grazas ao contacto entre o director e os artistas Díaz Pardo e Seoane. Nun contexto de pouca comunicación cultural, ou polo menos non a suficiente para dúas culturas que conviven nun mesmo estado, as relacións persoais entre artistas e divulgadores acaban por ser fundamentais para este diálogo. Á xa previa amizade entre Salvat e Alonso Montero (coñécense en 1962 en Rusia durante un Encontro pola Paz) engadimos, tras CSE, a relación do director con dúas figuras culturais de tanta importancia como Díaz Pardo e Seoane, impulsores de Edicións do Castro e do proxecto cultural e industrial de Sargadelos. Máis tarde chegarían outras relacións persoais das que nacerían máis proxectos e contactos (Basilio Losada/Salvat ou Blanco Amor/Salvat, por exemplo). A rede tecida entre Galiza e Cataluña gañou importantes cordas naquel Portugal de 1969.

Rematamos a nosa aproximación á estadía de Salvat en Coímbra conscientes de que aínda resta traballo por facer para recuperala por completo e non queremos finalizar este volume sen indicar os posíbeis camiños que se poderían tomar a partir del. Falta a catalogación e análise do material gráfico creado por Seoane e Díaz Pardo para o espectáculo e a comparación con outro material seu de carácter escénico. A rede de relacións entre Galiza e Cataluña indicada anteriormente tamén está por explorar e CSE resulta un momento de especial interese para a mesma. Por outra banda, as memorias directas das persoas participantes no proxecto non teñen sido abordadas no noso traballo, debido ás limitacións do mesmo. Sería interesante consultar o arquivo da coreógrafa Marina Noreg, integrado no Arxiu Nacional de Catalunya, e realizar entrevistas a aqueles citaquianos e citaquianas que traballaron con Salvat para así poder recoller a súa experiencia e achegarnos, de novo indirecta e fragmentariamente, ao proxecto. Agardamos que este traballo poida ser unha pequena axuda no camiño a todo canto queda por saber.

CSE foi, sen lugar a dúbidas, unha oportunidade artística estragada pola ditadura. Máis do que iso, foi un diálogo entre culturas impedido e silenciado, o que resulta dramático nun contexto ibérico onde as culturas hexemónicas aínda viven de costas. Pretendemos con esta tese botar luz sobre o acontecido naquela Coímbra de 1969 e rescatar a alegría que deu vida a aquel proxecto coa esperanza de que esas relacións, eses diálogos entre nós, poidan aumentar no futuro. Pretendemos tamén poñer en valor o traballo realizado por Salvat e o CITAC durante o curso 68/69 xa que, pese ao aborto policial que CSE sofreu, resultou un viveiro de experiencias que frutificarían noutros proxectos. Pasados case 50 anos daquela tentativa, cremos que é posíbel afirmar que, pese a non se ter estreado o prometedor CSE, outras raíces foron prendendo e permitindo que abrollasen, máis tarde, novos proxectos. O *cheirinho de alecrim* que pedía Chico Buarque arrecende aínda entre nós.

6. Bibliografía.

6.1. Bibliografía e documentación crítica, histórica e teórica.

ABREU, Miriele (2013). “A censura portuguesa à Companhia Maria Della Costa: aprovações e reprovações” in Cabrera, Ana (coord.), *Censura Nunca Mais. A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*, pp. 333-360. Lisboa, Alêtheia Editores.

ALONSO MONTERO, Xesús (2013). *Ricard Salvat (1934-2009) e o teatro galego*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

AUB, Max (1975). *Jusep Torres Campalans*. Barcelona, Alianza Editorial.

BEBIANO, Rui (2003). *O poder da Imaginação: Juventude, Rebeldia e Resistência nos anos 60*. Coimbra, Angelus Novus.

BLECUA, Alberto (2001). *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia.

BRANCO, António Manuel da Costa Guedes (2011). *Oficina de Teatro I, Relatório destinado às provas de agregação em Comunicação, Cultura e Artes*. Faro, Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

BRECHT, Bertolt (1978). *Estudos sobre teatro*. Tradución Fiana Hasse Pais Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

BROOK, Peter (2008). *O espaço vazio*. Tradución de Rui Lopes. Lisboa, Orfeu Negro.

BROOKER, Peter (1998). “Conceptos clave en la teoría y práctica teatral de Brecht”. Tradución de Pedro Tena, in Vicente Hernando, César de (ed.), *Introducción a Brecht*, pp. 227-244. Madrid, Akal.

CABRERA, Ana (2008). “A censura ao teatro no período marcelista” in *Revista Media & Jornalismo* 12, pp. 27-58.

CABRERA, Ana (2013). “Censura e estratégias censurantes na sociedade contemporânea” in Cabrera, Ana (coord.), *Censura Nunca Mais. A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*, pp. 15-76. Lisboa, Alêtheia Editores.

CAIADO, Nuno (1990). *Movimentos estudantis em Portugal: 1945-1980*. Lisboa, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.

CAPMANY, Maria Aurèlia (1987). *Mala memòria, Vol. I*. Barcelona, Planeta.

CARDINA, Miguel (2004). “Tradição, Sociabilidades, Compromisso: mutações na auto-imagem estudantil durante o período final do Estado Novo” in *A questão social no novo milénio. VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Consulta 16 de maio de 2017. <http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel53/Miguel_Cardina.pdf>.

CARDINA, Miguel (2008). *A tradição da contestação*. Coimbra, Angelus Novus.

CARRINGTON, María Cristina (1991). “*Herr Puntilla und sein knecht Matti, O senhor Puntilla e o seu criado Matti e Der gute mensch von Sezuan, A Boa Alma de Se-Tsuana/A boa pessoa de Setzuan*”, in Gouveia Delille, Maria Manuela (coord.), *Do pobre BB em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, pp. 241-288. Aveiro, Estante Editora.

COSTA, Maria Cristina Castilho (2006). *A censura em cena*. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial e FAPESP.

COSTA, Xosé María e GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (2005). *Presenzas de Castelao en Barcelona. Dous momentos artísticos literarios*. A Coruña: Biblioteca Virtual Galega. Consulta 16 de maio de 2017. <http://bvg.udc.es/ficha_obra.jsp?id=PrdeCaen1&alias=Xos%E9%20Mar%Eda%20Costa>.

CITAC (1969a). *Boletim de Teatro* 5, abril.

CITAC (1969b). “Breves notas sobre o nosso trabalho” in *Conferência-Teatro Tendências do Teatro Moderno*. Águeda, Centro de Formação e Assistência social [programa].

CITAC (1969c). *Aos estudantes e à cidade de Coimbra*. Coimbra [panfleto].

CITAC (2006). *Esta Danada Caixa Preta só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

CORBELLÁ, Ferrán J. (1999). “Ricard Salvat: Quaranta cinc anys de trajectòria creativa” in Salvat, Ricard *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*, pp. 7-38. Barcelona, Institut del Teatre.

CRUZEIRO, Celso (1989). *Coimbra, 1969*. Porto, Editorial Afrontamento.

CUNQUEIRO, Álvaro (1974). *Don Hamlet e tres pezas máis*. Vigo, Galaxia.

ESTANQUE, Elisio e BEBIANO, Rui (2007). *Do activismo à indiferência: movimentos estudantis em Coimbra*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

FOGUET, Francess e MOLINS, Manuel (2015). “Un xove renaxentista engabiat” in *Salvat, Ricard Diaris (1962-1968)*, pp. 7-16. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.

FREITAS, Manuela de (2009). “O Teatro e a Censura” in *Passa Palavra, abril*. Consulta 16 de maio de 2017. <<http://passapalavra.info/2009/04/2414>>.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991). “Texto, drama, texto dramático, obra dramática: (un deslinde epistemológico)” in *Revista de literatura* LIII, 106, pp. 371-390.

GARCÍA FERRER, J.M e ROM, Martí (1998). *Ricard Salvat*. Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

GONZÁLEZ GÓMEZ, XESÚS (2001). *Unha montaxe de Os vellos non deben de namorarse en español. (Recepción da crítica teatral barcelonesa á representación da versión española da obra de Alfonso R. Castelao)*. A Coruña, Cadernos de teatro, 2º Época, 7.

GONZÁLEZ TORGA, José Manuel (2010). “Hemerografía española: 3E, pionero como diario económico (2)” in *Espacios Europeos, xuño*. Consulta 16 de maio de 2017. <<http://espacioseuropeos.com/2010/06/hemerografia-espanola-3e-pionero-como-diario-economico-2/>>.

GOUVEIA DELILLE, Maria Manuela (coord.) (1991). *Do pobre B.B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*. Aveiro, Editora Estante.

ISASIANGULO, Armando C. (1974). *Diálogos del teatro español de la Postguerra*. Madrid, Editorial Ayuso.

KOWZAN, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*. Tradución de Manuel García Martínez. Madrid, Taurus.

LIMA, Mário (2014). “A Exceção e a Regra” in *Tributo a Zeca Afonso*, setembro [blog]. Consulta 16 de maio de 2017. <<http://tributozecaafonso.blogspot.com.es/2014/09/a-excepcao-e-regra.html>>

- MATEUS, Osório (2002). *De teatro e outras escritas*. Lisboa, Quimera.
- MURADO, Miguel Anxo (2008). *Otra idea de Galicia*. Barcelona, Editorial Debate.
- OLIVEIRA BARATA, José (2009). *Máscaras da utopia. Historia do Teatro Universitário em Portugal 1938/74*. Porto, Fundação Calouste Gulbenkian.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona, Paidós.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2011). *La edición de textos*. Madrid, Síntesis.
- PIÑEIRO, Ramón e LOSADA, Basilio (2009). *Do sentimento á conciencia de Galicia. Correspondencia (1961-1984)*, ed. Lama, María Xesús e González Fernández, Helena. Vigo, Galaxia.
- PIDE, Policía Internacional e de Defensa do Estado. Processo N°38711 “Ricardo Salvat Ferrer”. Arquivo da PIDE/DGS, Torre do Tombo, Lisboa.
- PIDE, Policía Internacional e de Defensa do Estado. Processos N°3529/62 e UI 10473, “Circulo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra”. Arquivo da PIDE/DGS, Torre do Tombo, Lisboa.
- PIDE, Policía Internacional e de Defensa do Estado. Processo N°1/8868. “Castelao e a sua época”. Arquivo da PIDE/DGS, SNI, Torre do Tombo, Lisboa.
- PISCATOR, Erwin (2001). *El teatro político y otros materiales*. Traducción de Salvador Vila. Hondarribia, Hiru.
- PUIG TAULÉ, Oriol (2007). *L’escola d’Art Dramàtic Adrià Gual i la seva época, dir. Salvat i Ferré, Ricard*. Tese de doutoramento en Arts Escèniques, Universitat Autònoma de Barcelona.
- QUEIZÁN, María Xosé (2008). *Anti natura*. Vigo, Xerais.
- QUINTÁS PÉREZ, Leticia (2015). “As edicións facsimilares no Castro, un exemplo de recuperación da memoria histórica” in *Madrygal* 18, pp. 517-528.

RAPOSO, Eduardo M. (2000). *Cantores de Abril*. Lisboa, Editorial Colibrí.

RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel (1964). *Escolma posible*, ed. Dónega, Mariño. Vigo, Galaxia.

RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel (1965). *El pensamiento político de Castelao*, ed. Míguez, Alberto. París, Ruedo ibérico.

ROM, Martí (2014). “Ricard Salvat Ferré, un alçament de llum” in *Kesse* 48, pp. 14-17.

ROSAS, Fernando e OLIVEIRA, Pedro Aires (coord.) (2004). *A transição falhada: O Marcelismo e o fim do Estado Novo (1968-1974)*. Lisboa, Editorial Notícias.

ROSENFELD, Anatol (1985). *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva.

RUIZ, Elisa (1985). “Crítica textual. Edición de textos” in DÍEZ BORQUE, José María (coord.) *Métodos de estudio de la obra literaria*, pp. 67-120. Madrid, Taurus.

SALA LLEAL, Jordi (2015). “Más de cincuenta años del nacimiento del teatro catalán moderno: retrospectiva del Teatro Independiente” in *Romance Quarterly* 62, 2, pp. 124–137.

SALVAT, Ricard (1966a). *Teatre contemporani I. El teatre és una arma? De Piscator a Espriu*. Barcelona, Edicions 62.

SALVAT, Ricard (1966b). *Teatre contemporani II. El teatre és una ètica. De Ionesco a Brecht*. Barcelona, Edicions 62.

SALVAT, Ricard (1968). “Brecht, la tradició alemana y la moderna actitud objectivista (a manera de prólogo a la edició espanyola)” in *Desuché, Jacques La técnica teatral de Bertolt Brecht*, pp. 9-23. Barcelona, Oikos-tau.

SALVAT, Ricard (1969). “Introdução à geração teatral do 2º pós-guerra 1944/1966” in *CITAC, Boletim de teatro* 5, pp 9-14.

SALVAT, Ricard (1970). “Mi puesta en escena de Os vellos” in *Primer Acto* 120, maio, pp. 34-36.

SALVAT, Ricard (1971a). *Els meus muntatges teatrals*. Barcelona, Edicions 62.

[SALVAT, Ricard] (1971b). “Curso de Teatro. Programa e 1ª Lição” in *Vértice*, xullo, pp. 591-596.

[SALVAT, Ricard] (1971c). “Curso de Teatro. 2ª Lição. O teatro literário” in *Vértice*, agosto/setembro, pp. 713-720.

[SALVAT, Ricard] (1971d). “Curso de Teatro. 4ª Lição. Grandeza e servidão do teatro político” in *Vértice*, novembro/décembro, pp. 936-945.

[SALVAT, Ricard] (1972). “Curso de Teatro. 5ª Lição. A herança de Ibsen” in *Vértice*, xaneiro/febreiro, pp. 115-127.

SALVAT, Ricard (1973). “De como dos pintores gallegos me ayudaron a encontrar un camino” in *Suplemento Artes y Letras de La Voz de Galicia*, 11 de febreiro.

SALVAT, Ricard (1974a). *El teatro de los años 70. Diccionario de urgencia*. Barcelona, Ediciones Península.

SALVAT, Ricard (1974b). “De qué manera convertí en espectáculo unos textos de Salvador Espriu” in *Espriu, Salvador e Salvat, Ricard, Ronda de muerte en Sinera*, pp.11-23. Madrid, Alianza.

SALVAT, Ricard (1981). *Historia del teatro moderno I. Los inicios de la nueva objetividad*. Barcelona, Ediciones Península.

SALVAT, Ricard (1983). *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona, Montesinos.

SALVAT, Ricard (1985). “Per una història de Ronda de Mort a Sinera (1965-1985)” in *Espriu, Salvador e Salvat, Ricard, Ronda de Mort a Sinera*, pp. 7-32. Barcelona, Empúries.

SALVAT, Ricard (1989). “Teatro de Autor” in *Boletín informativo Fundación Juan March* 194, noviembre, pp 3-14.

SALVAT, Ricard (1990). *Escrits per al teatre. Pròlegs i ponències*. Barcelona, Publicacions de l'Institut del teatre de la Diputació de Barcelona.

SALVAT, Ricard (1997). “Sobre estética e teoría teatral”, in Vieites, Manuel F. (coord.), *Teoría e Técnica Teatral. Unha introducción*, pp. 51-80. Santiago de Compostela, Lairovento.

SALVAT, Ricard (1999a). *Quan el temps es fai espai. La professió de mirar*. Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

SALVAT, Ricard (1999b). “Momentos compartidos del largo trayecto de Xesús Alonso Montero” in Álvarez, Rosario e Vilavedra, Dolores (coord.), *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Volume 1, pp. 903-916. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

SALVAT, Ricard (2015). *Diaris (1962-1968)*, ed. Salvat, Eulàlia. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.

SANTOS, Graça dos (2008). “Política do espírito: o bom gosto obrigatório para embeleçar a realidade” in *Media & Jornalismo* 12, pp. 59-72.

SANTOS, Graça dos (2013). “Saídas de emergência: o teatro impedido e as suas deslocações durante o Estado Novo de Salazar (1933-1974)” in Cabrera, Ana (coord.), *Censura Nunca Mais. A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*, pp. 311-332. Lisboa, Alêtheia Editores.

VIEITES, Manuel F. (1997). “Fundamentos para unha Teoría Xeral do Teatro” in Vieites, Manuel F. (coord.), *Teoría e Técnica Teatral. Unha introducción*, pp. 17-50. Santiago de Compostela, Laiovento.

WEBER, Carl (1998). “Brecht y el Berliner Ensemble: la elaboración de un modelo”. Tradución de Cristina Piña, in Vicente Hernando, César de (ed.), *Introducción a Brecht*, pp. 207-226. Madrid, Akal.

6.2. Entrevistas.

Entrevista a Xesús Alonso Montero, Vigo. Febreiro de 2010.

Entrevista a Isaac Díaz Pardo, Instituto Galego de Información, O Castro, Sada. Febreiro de 2010.

Entrevista a João Duarte Rodrigues, Casa da Achada, Lisboa. Abril de 2010.

Entrevista a Núria Golobares Martí, Barcelona. Maio de 2010.

Entrevista a José Niza Antunes Mendes, Santarém. Novembro de 2010.

6.3. Textos orixinais referenciados en *Castelao e a sua época*.

O texto dramático de Castelao e a sua época está composto por 142 textos de diferente procedencia e de carácter autónomo, algúns creados polo propio grupo e outros retirados de diferentes campos literarios, principalmente o portugués, o catalán e o galego. Tan só en contadas ocasións viña neses textos indicada a autoría ou o título, polo que a tarefa de identificación foi longa e custosa. Na nosa edición incluímos en nota a autoría dos textos ou a indicación de se estes seguen a ser descoñecidos. Presentamos aquí unha relación, por orde de aparición no texto dramático, dos autores e das autoras que participan indirectamente neste proxecto teatral, indicando o texto que aparece en CSE e, se é posíbel, o volume do que está retirado ese texto. Como en moitas ocasións non é posíbel saber a edición concreta dese volume, só será indicado cando o texto concreto só apareza nesa edición. No caso concreto do Padre Sarmiento, texto 11 da nosa edición, non se indica a procedencia por non ter a referencia exacta e ter sido esta retirada dun artigo de xornal.

CASTRO, Rosalía de. “Negra sombra”. *Follas novas*.

CASTRO, Rosalía de. “Pra Habana!”. *Follas novas*.

CURROS ENRÍQUEZ, Manuel. “Do mar pola orela”. *Obras completas Vol. III*. Madrid, Librería de los sucesores de Hernando.

GARCÍA LORCA, Federico. “Cazón de cuna pra Rosalía de Castro, morta”. *Seis poemas galegos*.

GARCÍA LORCA, Federico. “Madrigal á cibdá de Santiago”. *Seis poemas galegos*.

GARCÍA LORCA, Federico. “Cantiga do neno da tenda”. *Seis poemas galegos*.

SALVAT, Ricard. *Adrià Gual i la seva época*.

CURROS ENRÍQUEZ, Manuel. “A emigración”. *Aires da miña terra*, 2ª ed.

MANUEL MARÍA. *Auto do labrego*.

CASTRO, Rosalía de. “Adios ríos, adios fontes”. *Cantares gallegos*.

CASTELAO, Alfonso Daniel. *Sempre en Galiza*.

CASTELAO, Alfonso Daniel. “O inglés”. *Retrincos*.

CASTELAO, Alfonso Daniel. “O retrato”. *Retrincos*.

CASTELAO, Alfonso Daniel. *Os dous de sempre*.

CASTELAO, Alfonso Daniel. *O galeguismo no arte*.

CASTELAO, Alfonso Daniel. *Un ollo de vidro*.

CASTELAO, Alfonso Daniel. “Se eu fose autor”. *Cousas*.

CASTELAO, Alfonso Daniel. *Os vellos non deben de namorarse*.

ALONSO MONTERO, Xesús (ed.). *Cantigas sociais recollidas do pobo*.

MARAGALL, Joan. “La Sirena”. *Seqüències*.

- MARAGALL, Joan. “Cant del retorn”. *Els tres cants de la guerra*.
- PINTO, Júlio Lourenço. *Esthética Naturalista: estudos críticos*.
- PARDO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante*.
- LAMAS CARVAJAL, Valentín. *Catecismo do labrego*.
- NÚÑEZ BÚA, Xosé. “Vida e paixón de Castelao”.
- GUAL, Adrià. *Nocturn (Andante morat)*.
- MACHADO, Antonio. [Carta a Miguel de Unamuno, 1913].
- MACHADO, Antonio. [Carta, 1939].
- OLIVA BRIDGAM, Joan. “El clam de les verges”.
- SENDER, RAMÓN J. *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia*.
- LARANJEIRA, Manuel. [Carta a Miguel de Unamuno, 1908]
- UNAMUNO, Miguel de. *Por tierras de Portugal y de España*.
- PASSOS, John dos. [fragmento no identificado].
- RUSIÑOL, Santiago. *Feminista*.
- PASCOAES, Teixeira de. *Marânus*.
- SÉRGIO, António. “Epístola aos saudosistas”.
- SÉRGIO, António. “Regeneração e tradição moral e economia”
- PRADO COELHO, Jacinto do. *A poesia de Teixeira de Pascoaes*.
- D’ORS, Eugeni. *La ben plantada*.
- NEGREIROS, Almada. *Primeira confêrencia futurista*.
- NEGREIROS, Almada. “A cena do ódio”.
- BRETÓN, André. *Primeiro manifesto surrealista*.
- FERREIRA, José Gomes. “Fuzilaram um homem num país distante”. *Eléctrico*.
- FERREIRA, José Gomes. “Heróicas”. *Poesia I*.
- FERREIRA, José Gomes. [Os combatentes arrancaram os olhos].
- FEIJÓ, Álvaro. “O cedro de Guernica”.
- FERREIRA, Reinaldo. “A que morreu às portas de Madrid”.
- DIONÍSIO, Mário. “Prefácio”. *Poemas completos de Manuel da Fonseca*.
- SACRAMENTO, Mário. “Há uma estética Neo-realista?”.
- GOMES, Soeiro Pereira. *Estrada do meu destino*.
- FONSECA, Manuel da. “Maltês”. *Planície*.
- ESPRÍU, Salvador. “Baralla entre dos cecs captaires”.
- SALAZAR, António. [Fragmento de entrevista].
- CEREJEIRA, Manuel Gonçalves. [Fragmento].
- CORTESÃO, Jaime. “Herói e santo”.
- LAPA, António Rodrigues. “Carta a la viuda de Castelao”.

7. Anexos

7.1. Documentación da PIDE sobre Salvat e o CITAC.

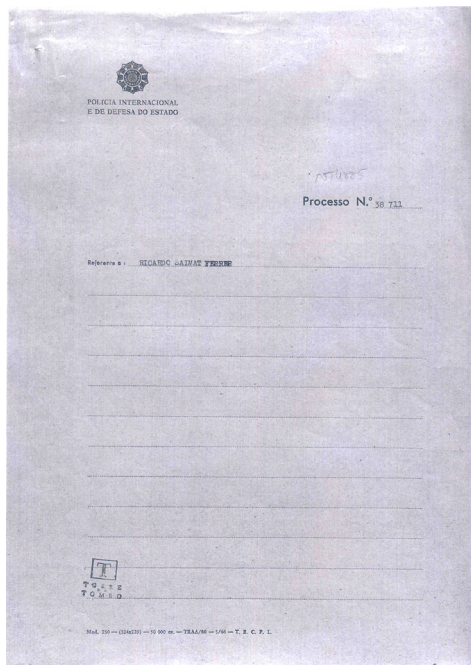


FIGURA 1: Portada do Processo 38711 “Ricardo Salvat Ferrer”. Arquivo da PIDE/DGS.

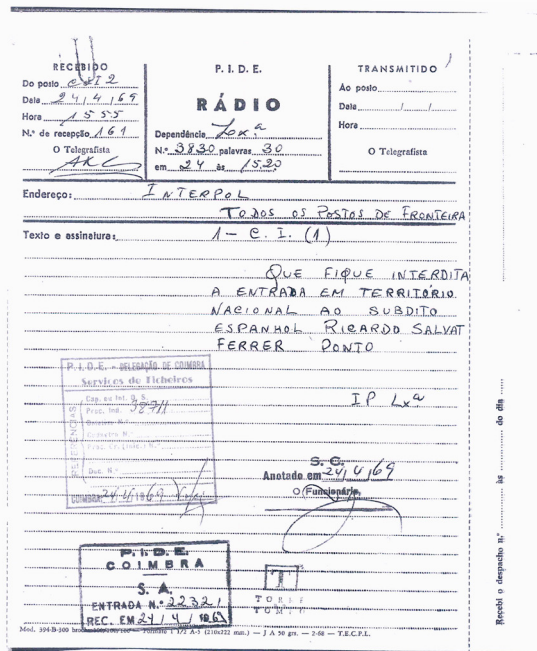


FIGURA 2: Telegrama de expulsión de Ricard Salvat. Incluído no Proceso 38711. Arquivo da PIDE/DGS.



FIGURA 3: Telegrama da PIDE informando da protesta estudantil pola expulsión de Salvat. Incluído no Processo 3529/62. Arquivo da PIDE/DGS.

333/2. DIV.
CONFIDENCIAL

Excellentíssimo Senhor

Director da Polícia Internacional e de Defesa do Estado

L I S B O A

ASSUNTO:- A VISITA DO DR. AZEREDO PERDIGÃO E O VICE-REITOR DA UNIVERSIDADE PROF. DOUTOR ARNALDO BARBOSA

Tenho a honra de informar V. Ex.^a que, ontem, visitou a Universidade Local, a convite do Reitor Professor Doutor ANTONIO JOSE ANHRAIS DE SOUZA, o Dr. AZEREDO PERDIGÃO, prolongando ainda hoje a sua estada nesta cidade.

Pretendia-se manifestar ao Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calisto Tanzi todo o reconhecimento da Universidade pelos benefícios por ela concedidos no sector do ensino e da investigação.

O programa há muito que vinha sendo organizado pelas autoridades académicas e, na passada terça feira, dia 25, pelo Reitor foram recebidos os presidentes dos Organismos Autónomos que espontaneamente ofereceram a participação dos seus agrupamentos no sarau de arte a realizar à noite no "Teatro da Faculdade de Letras", desta cidade.

Em a forma dos mesmos organismos corresponderem ao muito que tinham recebido de apoio material da Fundação, alguns casos bastante significativos, como é o caso do "Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra" (C.I.T.A.C.) que, anualmente, como tem sido informado, vem obtendo a cooperação daquela organização para a realização dos seus Círculos de Teatro, este ano o XII.^o

Na reunião, embora vagamente, nem convinha que outra forma fosse, estabeleceu-se o programa do sarau, sob a concordância do Reitor,

(Continua)

T
T O R N E
T O M E O

FIGURA 4: Informe confidencial sobre "A visita do Dr. Azeredo Perdigão e o vice-reitor da universidade Prof. Doutor Arnaldo Barbosa". Incluído no Processo 38711. Arquivo da PIDE/DGS.

8

- 2 -

332/2.ª Div.

CONFIDENCIAL

constando algumas poesias do T.E.U.C., canções do Coral da Faculdade de Letras, do Orfeão Académico e Coro Misto da Universidade de Coimbra, execuções da Tuna Académica e recitação de poemas de Bertolt Brecht, pelo Circulo de Iniciação Central da Agência de Coimbra.

Em recital levado a efeito, ainda recentemente, por este organismo, na Marinha Grande, ficou exuberantemente demonstrado o carácter revolucionário dessas poesias, aliás, excertos de textos da que o autor comunista, magistralmente encenados pelo espanhol RICARDO SALVAT FERREZ, residindo em Coimbra desde o início deste ano lectivo.

E foi com profundo sentido de discordância que o Vice-Reitor Professor Doutor ARNALDO DE MIRANDA BARBOSA, se opôs, segundo afirmou, à repetição do recital no Teatro da Faculdade de Letras, considerando, por outro lado, que, ao receber-se os presidentes dos organismos autónomos, ao aceitar-se a participação, num programma oficial, de aggrupamentos que, nos últimos tempos, excepção feita ao Orfeão Académico de Coimbra, têm revelado a maior hostilidade às autoridades académicas e ao próprio Governo, era ser-se pouco consentâneo com as realidades e sobretudo com a posição política ultimamente tomada em razão do processo dissolvente utilizado pelos mesmos nas últimas eleições da Associação Académica.

Não obstante, o Sarau sempre se realizou antes, pelas 21,30 horas, assistindo na camarote da presidência, além do Reitor e do Professor Azeredo Perdigão, os Professores Drs. ANTÓNIO DE ARRUDA FERREIR CORREIA, AFONSO ROIREMUS QUEIRÓ e AMÉRICO DA COSTA RAMALHO.

Não compareceu, por motivos óbvios, o Prof. Dr. ARNALDO DE MIRANDA BARBOSA.

O recital teve início cerca das 23,30 horas, com uma assistência, nessa altura superando em muito, a normal.

(Continua)

T
T O R N E
T O M B O

FIGURA 5: Informe confidencial sobre "A visita do Dr. Azeredo Perdigão e o vice-reitor da universidade Prof. Doutor Arnaldo Barbosa". Incluído no Processo 38711. Arquivo da PIDE/DGS.

- 3 -

333/p.º Div.
CONFIDENCIAL

No palco, em letras sugestivas, o nome de BERTOLT BRECHT.

Os trinta e cinco figurantes moviam-se na cena em gestos ora arrogantes e agressivos, ora sensuais, despiciões de dignidade, como que votados a uma escravidão fatalista.

O texto, apresentado pelas declamadoras, versava a revolução industrial norte-americana, a crise dos anos 20, o desemprego, a miséria e a submissão a um capitalismo camélico e desolidar.

Tudo o entretão era propenso a criar um clima emocional, dissolvente, apelando para os sentidos, que não para a inteligência ou razão.

Após o encerrar o recital o Prof. Ferrer Correia reconheceu que a sua apresentação se devia fazer em entre-lugares e não em públicos e muito menos entre jovens estudantes.

Todavia, a sua duração não excedeu uma hora.

Sabe-se já, de fonte fidedigna, que o Prof. Doutor Arnaldo Miranda Barbosa está, pelos motivos expostos, resolvido a pedir a sua exoneração de vice-reitor da Universidade, nos primeiros dias da próxima semana.

Como última referência informo, ainda, V. Ex.ª que o coordenador do C.I.P.A.C., RICHARDO SALVAT FERREIR, tem dirigido no Teatro de Bolso de aquele organismo um curso sobre o autor alemão acima aludido.

Visto de Barcelona, não consta ter estado ligado aos estudantes, dirigido um agrupamento de teatro, do chamado "teatro revolucionário".

T
O R R E
T O M B O

A bem da Nação

Coincisa, Delegação da P.I.D.E., 28 de Fevereiro de 1969

O INSPECTOR,

PC/T.

João Alegria Leite de Faria

FIGURA 6: Informe confidencial sobre "A visita do Dr. Azeredo Perdigão e o vice-reitor da universidade Prof. Doutor Arnaldo Barbosa". Incluído no Processo 38711. Arquivo da PIDE/DGS.

38711

2.º Div.
CONFIDENCIAL

Excmo. Sr. Senhor

Director da Polícia Internacional e de Defesa do Estado

L I S B O A

ASSUNTO:- A REPRESENTAÇÃO EM ÁGUEDA: PELO C.I.T.A.C., DE
OPRAS DE BERTOLT BRECHT

Tenho a honra de informar V. Ex.ª que, no passado sábado, dia 8, com a lotação esgotada, foram representadas obras de Bertolt Brecht, no Centro de Formação e Assistência Social (CFAS), de Águeda, do qual é assistente o pároco NUNO CRUZ, pelo CIRCULO DE INICIAÇÃO TEATRAL DA ACADEMIA DE COIMBRA.

Tal como foi referido por esta Delegação, no ofício confidencial n.º 333/2.º Div., de 28 de Fevereiro último, igual representação foi efectuada no dia 27 do mesmo mês no Teatro da Faculdade de Letras desta cidade, por ocasião de visita do Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, Prof. Dr. Azeredo Perdigão.

Os comentários e críticas que então se fizeram, mesmo por pessoas de algum modo ligadas ao teatro moderno ou "teatro de contestação" foram de reprobção da obra, pelo que ela continua de subversivo e socialmente dissolvente, considerando-se, por outro lado, "magistralmente" encenada pelo espanhol RICARDO SALVAT FERRER, que soube criar o ambiente encenacional adequado.

O estudante JOAQUIM JORGE DA SILVA FERRO, estudante de Medicina, nesta cidade e natural de Águeda, fez, naquela vila, a apresentação do C.I.T.A.C., exprimindo-se em considerações sobre a origem do referido organismo, algumas desproporcionadas, para afirmar que toda a

(Continua)

T
O
M
B
C

FIGURA 7: Informe confidencial sobre "A representação em Águeda pelo CITAC de obras de Bertolt Brecht". Incluído no Processo 38711. Arquivo da PIDE/DGS.

411/2.º Dy.

CONFIDENCIAL

teatros sócio-políticos das obras representadas ao longo da existência daquele agrupamento de estudantes se orientou sempre em defesa dos princípios ideológicos nascidos da revolução francesa de "1790" (?).

A certa altura, aludindo ao T.E.U.C., teveo algumas críticas ao seu fundador e ex-director artístico Prof. Dr. Paulo Quintela, presentes ao espectáculo e por sinal tradutor de Brecht, asseverando que uma das razões da crise com que actualmente se debatia o Centro dos Estudantes da Universidade de Coimbra assentava em certa situação de compreensão, que não especificou devidamente mas que se entendeu de natureza política com o Regime, criada por aquele professor nos últimos tempos em que esteve à frente daquele organismo de estudantes.

Verdadeiramente surpreendido e encalorizado logo o Prof. Paulo Quintela incumbiu alguém de convidar o estudante SILVA PINTO para um diálogo público, no fim da representação.

Já em o público a sair, dirigiu-se o referido professor para o palco, acompanhado de encenador Salvat e de ANTONIO DE OLIVEIRA VILHAÇA, gritando: "Onde está esse parvo. Quem é a máscara aí?" - "ele que aparece para o diálogo" e "há por aí algum aluno do 3.º ano liceal que lhe queira ensinar e ans da revolução francesa?"

Não sereno, sentado já e rodeado daqueles indivíduos, começou por aludir à crise que efectivamente existia no T.E.U.C., considerando-a de ordem interna, criada pela própria direcção, mas repudiando a acusação que classificou de caluniosa, para, seguidamente, entrar na análise da representação que considerou admiravelmente encenada.

Poravia, perguntou a Salvat a razão porque alterou o texto original, acrescentado ou suprimido, em alguns casos, certas frases ou expressões, respondendo-lhe ele que apenas tivera o intuito de "revigorar" eliminando certa terminologia inadequada no conceito sócio-cultural do povo láctido.

(Continua)



T O R T
J U R I
C O I M B R A

FIGURA 8: Informe confidencial sobre "A representação em Águeda pelo CITAC de obras de Bertolt Brecht". Incluído no Processo 38711. Arquivo da PIDE/DGS.

- 3 -

411/2.ª Div.
CONFIDENCIAL

O estudante máis voltou ao palco e o Salvat referiu-se, a seguir e sen outros comentarios, ao facto de só agora ter sido possível representar BRECHT no noso País, alencando que en España só en 1963 o Goberno o permitiu.

Como já anteriormente foi referido a V. Ex.ª, o espanhol RICARDO SALVAT FERRER está, desde o principio do corrente ano lectivo, nesta cidade e veio de Barcelona, onde consta ter estado ligado ao "teatro de vanguardia".

En Janeiro findo, dirixiu no Teatro de Bolso de C.I.T.A.C. un curso sobre o citado autor, que teve a frecuencia de alumnos estudantes.

A representación de obras do comunista BERTOLT BRECHT tivo a súa parte, como se vé, da súa equipagem.

Por último, resta-me informar V. Ex.ª que, no fin da representación da 1.ª parte do espectáculo, subiu ao palco o dr. SÁBTO VILHAÇA para ler un extenso escrito sobre aquele autor alemán, sen interese, segundo se foi dado saber.

A ben da Nación

Celanova, Delegación da P.I.D.E., 15 de Marzo de 1969

O INSPECTOR,


10/2.

J. Jorge Alegria Leite de Faria



T O R R E
T O M B O

FIGURA 9: Informe confidencial sobre "A representación en Águeda pelo CITAC de obras de Bertolt Brecht".
Incluído no Proceso 38711. Arquivo da PIDE/DGS.

- C.I.T.A.C. 70



S. R.



TORRE
TOMBO

POLICIA INTERNACIONAL E DE DEFESA DO ESTADO
 DELEGACAO DE COIMBRA
 N.º 759/2.ª Div.
 CONFIDENCIAL

Regra-se que na resposta se indiquem os números e data deste officio.

Excelentissimo Senhor
 Director da Policia Internacional e de Defesa do Estado

LISBOA

Junto tenho a honra de remeter a V. Ex.ª uma informacão que me foi presente, sobre os dois espectáculos ontem realizados no Teatro Avenida desta cidade, com a representacão da peça "FUENTEVEJUNA", de Lope de Vega, pelo Teatro Universitário do Porto, organizacão do Circulo de Iniciacão Teatral da Academia de Coimbra.

A bem da Nação

Coimbra, Delegacão da P.I.D.E., 25 de Abril de 1969

O INSPECTOR,
 Jorge Alegria Leite de Faria

POLICIA INTERNACIONAL E DE DEFESA DO ESTADO
 SERVIÇOS DE SEGURANÇA
 ENT.º 009022 Rec. 26 ABR. 1969
 SECÇÃO CENTRAL

Policia Internacional e de Defesa do Estado
 SERVIÇOS DE SEGURANÇA
 Secção Central
 Centro de Informacões (1)
 EXTRADA N.º 3699 / S. G.
 Recebido em 28/4/69

Mod. 122 — 250 000 ex. — Pto. 297x210 — MAA/60 grs. — 3/968 — T. E. C. P. L.

FIGURA 10: Informe sobre a representacão de Fuenteovejuna no Teatro Avenida durante o XI Ciclo de Teatro do CITAC no 24 de abril de 1969. Incluído no Processo 3529/62. Arquivo da PIDE/DGS.


POLÍCIA INTERNACIONAL
E DE DEFESA DO ESTADO

S. R.


TORRE
TOMBO

71

Excelentíssimo Senhor

Para os devidos efeitos cumpre-me informar V. Ex.^a que ontem, pelas 17,30 e depois pelas 22,00 horas, tiveram lugar no Teatro Avenida dois espectáculos teatrais em que foi representada a peça "FUENTEOVEJUNA", de Lope de Vega, com encenação de Correia Alves, pelo Teatro Universitário do Porto em organização do CITAC, espectáculos integrados no XI ciclo de Teatro.

À sessão da tarde assistiram cerca de 200 pessoas, tendo falado, antes de se iniciar a representação, um estudante do Porto que, em breves palavras, lamentou não estarem presentes toda a população e principalmente a população estudantil, acabando por dizer que compreendia que a sua presença era impossível pelos motivos já conhecidos e que os estudantes do Porto plenamente sentiam.

Seguiu-se imediatamente o espectáculo sem que durante ele algo de interesse para esta Polícia se tivesse passado.

Durante a sessão da noite a casa encontrava-se quase repleta, pois apenas alguns camarotes laterais e as frisas do lado esquerdo estavam vazias, podendo-se calcular em cerca de 85% o número de estufantes entre os assistentes.

Mód. 255 - Rev. (3/12/60) - 100 000 ex. - AA/150 FC - 1-68 - T. R. C. P. L.

FIGURAS 11-12: Informe sobre a representación de Fuenteovejuna no Teatro Avenida durante o XI Ciclo de Teatro do CITAC no 24 de abril de 1969. Incluído no Processo 3529/62. Arquivo da PIDE/DGS.

Antes de se iniciar o espectáculo foram ao palco uma estudante de Coimbra e um do Porto.

Ela apresentava-se de capa e batina fechada até ao cimo numa manifestação de luto e leu por uma folha de papel algumas palavras. Começou por dizer que aquele era um dia de grande tristeza para o CITAC, porque em vez do TUP eram eles que ali deviam estar para mostrarem o seu trabalho, e que a sua ausência se devia a motivos alheios à sua vontade, facto que já não acontecia há 11 anos. Disse que as dificuldades que lhe foram criadas actualmente foram aumentadas com a ausência, por motivos imprevistos, do seu encenador RICARD SALVAT, e que essas dificuldades se tinham estendido também ao TEUC que, pelos mesmos motivos, tinha ficado sem o seu encenador LUIS DE LIMA. Referiu a seguir que o CITAC como organismo autónomo académico se solidarizava com a Academia de Coimbra que vivia horas graves e com os seus 8 colegas suspensos. Terminou por agradecer a colaboração do TUP nesta hora de emergência.

O estudante do Porto, que se encontrava vestido de calças e camisola, falou de improviso embora guiando-se por tópicos de um pequeno papel, começou por pedir desculpa pela maneira como se apresentava vestido, justificando-se que estava ali para trabalhar. Referiu que já que havia uma interligação de problemas e de ideais entre o TUP e os restantes organismos de Teatro Universitário do

TORRE
TOMBO

País, iria narrar dois factos ocorridos com eles em Lisboa, na passada segunda-feira. Disse que o primeiro foi o de irem ao Ministério da Educação Nacional solicitarem um subsídio para irem ao Eire e que estando estimada uma despesa de 150 contos para esta deslocação o Ministério da Educação Nacional atribuiu-lhes "generosamente" 25 contos. Que esta deslocação se justificava para adquirirem a experiência e conhecimentos e que, uma vez que trabalhavam, mesmo com prejuizo dos seus afazeres, para a Nação a que todos pertencemos contestava, já estavam época de contestação, o direito do Ministério da Educação Nacional, que é um órgão do Governo da nossa Nação, em os ridicularizar e diminuir. Que o apoio daquele Ministério aos organismos académicos de teatro é de tal ordem que o material de teatro que possuíam tinha já 11 anos.

O segundo facto foi o de este ano aquele espectáculo não ter sido subsidiado, como vinha sendo hábito, pela Fundação Gulbenkian, que se recusou dar-lhes um subsídio com a alegação, que naquele momento não discutia, de que deveriam apresentar o pedido com as despesas discriminadas com antecedência, exigência que era impossível satisfazer já que eles pediam a discriminação total dos gastos até à última tábua e prego, resultando da qual que só em vésperas do espectáculo poderiam saber o total das despesas. No entanto, disse, a Gulbenkian sabia já há muito que preparávamos este espectáculo. Referiu a seguir que em face desta imprevista dificuldade te-

FIGURAS 13-14: Informe sobre a representação de Fuenteovejuna no Teatro Avenida durante o XI Ciclo de Teatro do CITAC no 24 de abril de 1969. Incluído no Processo 3529/62. Arquivo da PIDE/DGS.

riam de socorrer do comércio e industria do Porto, e que iriam correr de porta em porta a mendigar ajudas para acudir às despesas efectuadas. Em seguida lamentou a ausência imprevista de duas pessoas que eles gostariam de ali ver presentes para no final auscultarem a sua opinião sobre o seu trabalho (alusão aos encenadores RIGARD SALVAT e LUIS DE LYMA). Por fim disse que o CITAC nada tinha que lhes agradecer, porque acreditava na solidariedade e unidade académicas, e que eram como irmãos na luta contra o erro e a ignorância.

Ambos os estudantes foram muito aplaudidos, muito especialmente o representante do TUP.

A peça, como era de esperar, versa um tema revolucionário, como facilmente se depreende do programa do espectáculo distribuído, que junto, e em que sublinhei as passagens mais significativas. Nela se narra a opressão dos camponeses por um comendador feudal, decorrendo a acção numa povoação espanhola na época entre 1479-1492, no reinado de Fernando e Isabel "Os Católicos".

O comendador e os seus homens de armas apareciam vestidos de preto e ostentavam no peito uma grande cruz suástica de cor vermelha suspensa por um cordão branco.

Os camponeses apareciam vestidos de castanho claro em pano de sacaria.

A opressão do comendador e dos seus homens manifestava-se, principalmente, no sequestro e violação

FIGURAS 15-16: Informe sobre a representação de Fuenteovejuna no Teatro Avenida durante o XI Ciclo de Teatro do CITAC no 24 de abril de 1969. Incluído no Processo 3529/62. Arquivo da PIDE/DGS.

13
243
CJ

T
TORRE
TOMBO

das mulheres e donzelas da povoação, o que originou a revolta do povo que culminou com o assassinio do comendador e dos seus homens. Após a morte destes o Rei Fernando mandou proceder a um inquérito e durante a representação aparecem os inquiridores a torturarem o povo, enaltecendo-se o heroísmo da população que embora ~~se~~aticamente torturada não denunciou os responsáveis, sendo a resposta à pergunta de quem tinha matado o comendador, sempre a mesma: "FUENTEOVEJUNA".

Durante a representação apareciam de vez em quando no palco, transportados por actores, legendas e letreiros com parcelas dos diálogos da peça que, isoladamente, isto é, desentranhados da representação em si, eram postos em grande realce e todos eles no seu significado eram de exaltação revolucionária, como por exemplo as legendas que a seguir se indicam: "Vós tendes dignidade?", "De que me serve esta vara?", "Há algum de vós que nunca fosse lesado na VIDA e HONRA?", "Que queres tu que faça o povo...", "Morrer ou acabar a tirania". "Dai-nos arpas", "Morte aos tiranos". "Lutemos contra a tirania e opressão" e a última, bastante significativa em face do decorrer da acção, quando o povo estava a ser torturado "PIERADE".

Durante o espectáculo da noite a representação foi interrompida por aplausos pela assistência por três vezes. A primeira quando se ouviu em música de fundo a balada de ZECA AFONSO que dizia: "Comem tudo, eles comem tudo e não nos deixam nada". A segunda quando um dos actores de punho cerrado levantado ao alto, declamou: "Morte aos tiranos, morte aos traidores", sendo acompanhado em coro pelos outros actores "Tiranos e traidores morram". A última quando foi declamada a seguinte frase: "Para salvar a pele não posso ficar alheio às desgraças que enlutam um povo". Esta frase foi apoteoticamente aplaudida.

No final da representação a assistência aplaudiu de pé os actores, tendo sido lançado em sua homenagem um vibrante "F.R.E.", tendo os estudantes portistas que participaram na representação agradecido com gritos de Citac, Citac, Citac, acompanhados de palmas cadenciadas no que foram acompanhados pela assistência.


Durante o espectáculo da noite foram distribuídos por estudantes a todos os espectadores comunicados da Academia intitulados "A Academia de luto" e vendidos selos para socorrer às despesas do CITAC com o espectáculo - que lhes não deixaram apresentar. Pelo TUP foi vendido um boletim de informação teatral, que junto.

Coimbra, 25 de Abril de 1969

O Agente,
António de Aguiar

Castelão
Este officio em o de
de 17/4
17/4

FIGURA 17: Nota inicial do Processo 1/8868 "Castelao e a sua época". Arquivo da PIDE/DGS.



 Nos termos da Lei nº 14/59, a presente é sumário o número da linha deste caso, ou escrever, nas suas margens.

DIRECÇÃO DOS SERVIÇOS DE ESPECTÁCULOS
ENTRADA
 Nº 008816-14-3.ABR.1969
 SERVIÇO 1148-EN

Entrada no processo da E. & E. E.

Ex.º Senhor
 Director Geral de Censura
 Secretariado Nacional de Informação
 Lisboa

Ex.º Senhor Director Geral da Comissão de Censura


Com os seus mais respeitosos cumprimentos, vem a Direcção do Circulo de Indicação Teatral da Academia de Coimbra -CITAC-, por cada nas INSTAÇÕES ACADÉMICAS de Coimbra, solicitar a V. Ex.º se digno submeter a exame e aprovação pela Comissão de Rixas e Classificação de Espectáculos a peça "CASTELAO E SUA ÉPOCA", uma montagem de textos dos seguintes autores: Alvaro Castelao, Padre Martín Sarmiento, Rosalía de Castro, Andrés Berton, Manuel da Fonseca, Teixeira de Pascoas, António Oliveira Salazar, António Sérgio, Manuel Maria, Santiago Rusiñol, Emilia Pardo-Bazán, Alexandre Herculano, Oliveira Martins, Camões Henriques, Garcia Lorca, José Gomes Ferreira, Eugénio d'Órga, Alberto Nogueira, Rodrigues Lapa, Jaime Cortesão, Frei Marcos da Portela, Salvador Espriu, Ramon Sender, Almeida Negreiros, Cardel Gonçalves Carvalheiro, Adria Gal, Soeiro Pereira Gomes, Mário Sacramento, Jean Maragall, Ramón Ferrer, Mário Dionísio, Xosé Alonso Montero, John dos Passos, António Machado. A montagem dos textos foi feita por Edward Salvat com colaboração dos elementos do CITAC.

Para os devidos efeitos enviamos três exemplares da obra citada, e ainda um boleto fiscal de cinco escudos (5\$00)

Solicitando a V. Ex.º se digno deferir o nosso pedido no xxx

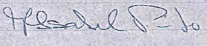
com o texto do Sr. Salazar

FIGURAS 18-19: Correspondencia entre o CITAC e a Direcção dos Serviços de Espectáculos en relación á estrea de Castelao e a sua época, presentación e primeira avaliación. Incluído no Processo 1/8868. Arquivo da PIDE/DGS.



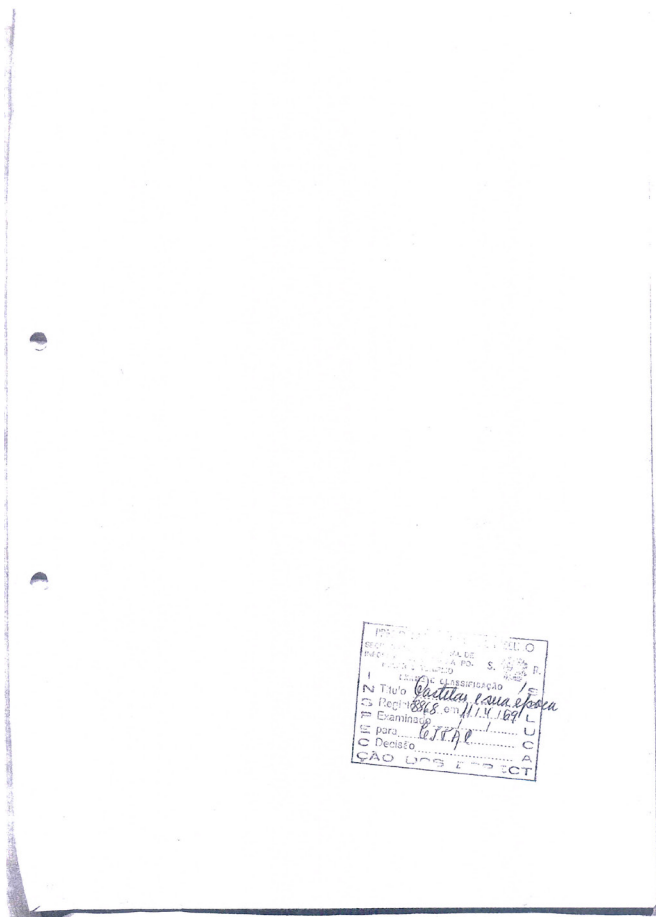
mais curto espaço de tempo, enviamos as nossas melhores e mais cordiais

SAUDAÇÕES ACADÉMICAS
 Pela DIRECÇÃO DO CITAC,



 Maria Isabel Pirio
 Vice-Presidente

Coimbra 3 de Abril 1969



FIGURAS 20-21: Correspondência entre o CITAC e a Direcção dos Serviços de Espectáculos em relação à estreia de Castelão e a sua época, apresentação e primeira avaliação. Incluído no Processo 1/8868. Arquivo da PIDE/DGS.

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS
 Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

INFORMAÇÃO

Título da peça: *Castelão e sua época*

Actos: Quadros: Registo n.º: *8868*

Teatro: *do P.F.C. (Círculo Inicial Teatral da Academia de Gondal)*

Tema: *É do seppros, esecio de seppros.
15/4/69*

Amatista

Vicent

442/69
DSE/EV

Exm^a. Senhor
Delegado da Direcção dos Serviços de
Espectáculos

COIMBRA

A fim de ser entregue aos interessados, junto envio a V.Ex^a. um exemplar da peça "CASTELAO E A SUA ÉPOCA", que foi apresentada nesta Direcção de Serviços pelo CITAC e que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos reprovou pelo que a mesma não pode ser representada em Portugal Continental e Ilhas Adjacentes.

Lisboa, 17 de Abril de 1969.

A bem da Nação
O DIRECTOR,

FIGURAS 22-23: Correspondencia entre o CITAC e a Direcção dos Serviços de Espectáculos en relación á estrea de Castelao e a sua época, presentación e primeira avaliación. Incluído no Processo 1/8868. Arquivo da PIDE/DGS.

S. R.

SECRETARIA DE ESTADO DA INFORMAÇÃO E TURISMO
DIRECÇÃO-GERAL DA CULTURA POPULAR E ESPECTÁCULOS
DIRECÇÃO DOS SERVIÇOS DE ESPECTÁCULOS

DE N.º 442/69
RE: DSE/EV

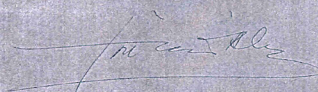
Exm^a. Senhor
Delegado da Direcção dos Serviços de
Espectáculos

COIMBRA

A fim de ser entregue aos interessados, junto envio a V.Ex^a. um exemplar da peça "CASTELAO E A SUA ÉPOCA", que foi apresentada nesta Direcção de Serviços pelo CITAC e que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos reprovou pelo que a mesma não pode ser representada em Portugal Continental e Ilhas Adjacentes.

Lisboa, 17 de Abril de 1969.

A bem da Nação
O DIRECTOR,





CITAC

CÍRCULO DE INICIAÇÃO TEATRAL DA ACADEMIA DE COIMBRA
INSTALAÇÕES ACADÉMICAS - COIMBRA

Ex.ª Sr.ª Senhor
Director Geral dos Serviços de Inspeção dos Espectáculos
R. S. Pedro de Alcântara, Lisboa

Ex.ª Sr.ª Senhor :

Os nossos mais respeitosos cumprimentos.

Tendo a Direcção do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra tomado conhecimento da não aprovação, pela Comissão de Exame, da peça "Castelae e a sua época", vem por este meio solicitar V. Ex.ª se dá a gentileza de se debruçar sobre as considerações que a seguir passamos a expor, considerando essas que, sabemos, ter peso bastante para uma reconsideração da decisão tomada.

Perante e parecer da Comissão de Exame, não pedimos deixar de expor a nossa estranheza, atendendo, primeiro, à inequívoca localização no tempo de todos os textos (cobrindo as épocas de fim de século XIX e princípios de século XX); e ainda o facto de não se ter incluído nenhum texto cujo autor não fosse previamente aludido na lista de autores.

Em segundo lugar há a considerar que dois terços da peça (incluindo toda a parte que se refere à Espanha) já terem sido apresentadas em Barcelona e em Madrid respectivamente em catalão e em castelhano. Em Barcelona, no Festival de Teatro Latino em Setembro de 1967 (prémio de melhor encenação) e em Madrid em Dezembro de 1967, e em Madrid, a convite do Ministro de Educação - Fraga Iribarna no Teatro de Maria Guerrero em Outubro de 1966. Tendo o resto da peça "Castelae e a sua época" repercutido em factos importantes da vida nacional ocorridos nessa época, sobretudo sob o aspecto cultural, como por exemplo o movimento do Saudesismo, do Futurismo, ilustradas com textos de Teixeira de Pascoas e de Almada Negreiros.

Queremos também fazer um aspecto que nos parece de relevante importância e que é o facto de a peça "Castelae e a sua época" ter resultado de um trabalho de conjunto de todos os elementos do organismo e de considerar, feito ao longo de três meses incluindo férias da Fúscua. Perante a sua natureza e carácter especial deste espectáculo, fomos obrigados a realizar já despesas consideráveis na sua montagem. Por outro lado não podemos deixar de fazer referência ao facto de, pela primeira vez o CITAC



CITAC

CÍRCULO DE INICIAÇÃO TEATRAL DA ACADEMIA DE COIMBRA
INSTALAÇÕES ACADÉMICAS - COIMBRA

se ver impossibilidade de apresentar o seu trabalho de um ano, não por não ter realizado, mas por não poder, com todas as desvantagens que isso comporta para um organismo de teatro universitário, sem intuítes lucrativos, e com um primeiro e único objectivo: fazer e mostrar teatro. Acrescentamos ainda que o CITAC, pela primeira vez em 11 anos, ver-se-á obrigado a não estar presente no Ciclo de Teatro, única manifestação teatral em Coimbra, da exclusiva organização e responsabilização deste organismo, situação essa que, necessariamente será objecto de estranheza por parte quer dos estudantes quer do público em geral, dada a projecção de CITAC e do CICLO na cidade.

Parece-nos ainda que a proibição absoluta da peça em nada dignificará e nome de nesse País, atente ao prestígio internacional de nesse encenador, pois o facto de nesse encenador Ricardo Salvat ter estado a trabalhar em Portugal durante 6 meses e não apresentar trabalho público, terá necessariamente repercussões ao nível internacional.

Perante isto, atrevemo-nos a propor como solução imediata que a peça seja autorizada, com os certos que Vossa Ex.ª achar estritamente necessárias, para representação exclusiva em Coimbra nos dias 23 e 24 de Abril integrada no nosso XI Ciclo de Teatro. Posteriormente apresentá-las a peça refundida para podermos levar a esse trabalho ao resto do país, pois temos já programada uma viagem de Verão durante o mês de Agosto.

Esperando da Vossa parte a melhor compreensão e apoio, apresentamos as nossas mais cordiais

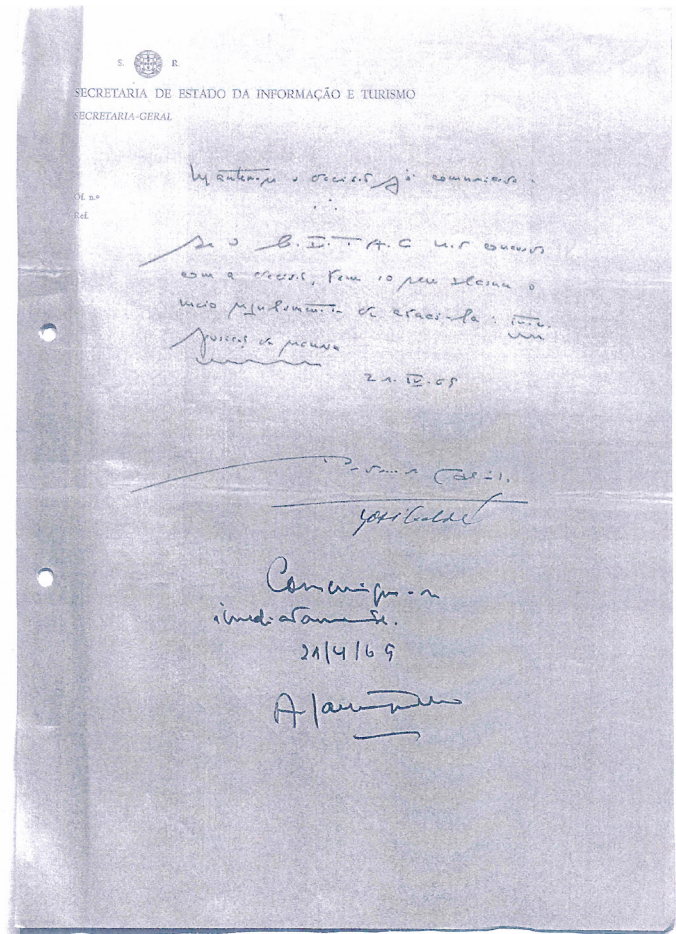
SAUDAÇÕES ACADÉMICAS

Pel'ª DIRECÇÃO

(Maria Isabel Pinto)
Vice-Presidente

Coimbra, 18 de Abril de 1969

FIGURAS 24-25: Correspondência entre o CITAC e a Direcção dos Serviços de Espectáculos em relação à estreia de Castelao e a sua época, petição de revisão e segunda avaliação. Incluído no Processo 1/8868. Arquivo da PIDE/DGS.



FIGURAS 26-27: Correspondencia entre o CITAC e a Direcção dos Serviços de Espectáculos en relación á estrea de Castelao e a sua época, petición de revisión e segunda avaliación. Incluído no Processo 1/8868. Arquivo da PIDE/DGS.

482/69
DSE/EV

Exm. Senhor
Presidente da Direcção do Circulo de
Iniciação Teatral

COIMBRA

Com referência ao solicitado por V.Ex.^a, na exposição de 18 do corrente, informo que a Comissão de Exame e Classificação deliberou manter a decisão anteriormente tomada quanto à peça "CASTELAO E A SUA ÉPOCA", pelo que a mesma continua reprovada.

No entanto poderá a Direcção desse Circulo recorrer daquela decisão, interpondo recurso dirigido ao Presidente da mesma Comissão.

Lisboa, 23 de Abril de 1969.

A bem da Nação
O DIRECTOR,

NA.

7.2. Carteis do CITAC.



FIGURA 28: Adhesivos para a publicidade de Brecht + Brecht. Arquivo da família Salvat.



FIGURA 29: Anuncio da estreia de CSE no Teatro Avenida.

CASTELAO E A SUA EPOCA

ESPECTÁCULO **RICARD SALVAT**

PLÁSTICA: LUIS SEOANE



CITAC.

MUSICA: JOSÉ NIZA

SUBSIDIADO
PELA FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN



FIGURA 30: Cartel de Luís Seoane para CSE. Fundação Luís Seoane.

7.3. Ficha técnica de Castelao e a sua época.

Título: Castelao e a sua época.

Trabalho colectivo sobre textos de: Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, Ramón María del Valle-Inclán, Ramón J. Sender, Adrià Gual, Santiago Rusiñol, Teixeira de Pascoaes, António Sérgio, Alexandre Herculano, Antero de Quental, António Machado, Joan Maragall, Federico García Lorca, António Oliveira Salazar, Cardeal Gonçalves Cerejeira, John dos Passos, Curros Enríquez, Óscar Lopes, Manuel da Fonseca, José Gomes Ferreira, Mário Sacramento, Mário Dionísio, Eugénio D'Ors, André Breton, Almada Negreiros, Ricard Salvat (baixo o pseudónimo de Ramón Ferrer), Salvador Espriu, Álvaro Feijoo, Jaime Cortesão, Rodrigues Lapa, Rosalía de Castro, Emília Pardo Bazán, Antonio Míguez, Valentín Lamas Carvajal (baixo o pseudónimo de Fr. Marcos da Portela), Martín Sarmiento, Benito Pérez Galdós e Xesús Alonso Montero.

Dirección: Ricard Salvat Ferré.

Intérpretes: Agostinho Gonçalves Albuquerque, Ana Alvim Costa, Ângela Coelho, Artur Costa, Augusto Leitão, Cal Brandão, Carlos Valente, Clara Boleó, Cristina Horta, Emilio Viegas, Fernando Catorga, Fernando Cunha, Fernando da Bernarda, Fernando Tenreiro, Graça Nunes, Isabel Coutinho, Isabel Pinto, João Rodrigues, João Botelho, João Viegas, João Terrível, Joaquim Brandão, José Baldaia, José António, José Santos, José Alves, Leonor Dias, Luis Vasco Jorge, Luciano Vilhena, Margarida Lucas, Mariano Tralhão, Miguel Terroso, Marcelo Ribeiro, Maria João Delgado, Maria Helena, Maria Amélia Campos, Maria Isabel Ferraz, Pinto Santos, Pais Brito, Natércia Lopes, Sónia Rodrigues, Teresa Saraiva, Teresa Feijó, Tito Amorim, Trindade Constante e Vittor Pais.

Escenografía: Luís Seoane, Isaac Díaz Pardo, Armando Alves Martins.

Figurinos: Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo.

Coreografía: Marina Noreg.

Música: José Niza.

Produción: Circulo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC).

7.4. Imaxes de figurinos e decorados de Luís Seoane.



FIGURA 31: Figurinos de CSE.
Arquivo familia Salvat.



FIGURA 32: Decorados de CSE.
Arquivo familia Salvat.

7.5. Fotografías dos ensaios.



FIGURA 33: Ensaios finais do CITAC no Teatro Avenida. Apoiado em primeira liña de butacas, Ricard Salvat. Á dereita, con guitarra, José Niza. Arquivo persoal de Carlos Valente, Centro de Documentación 25 de Abril da Universidade de Coimbra.

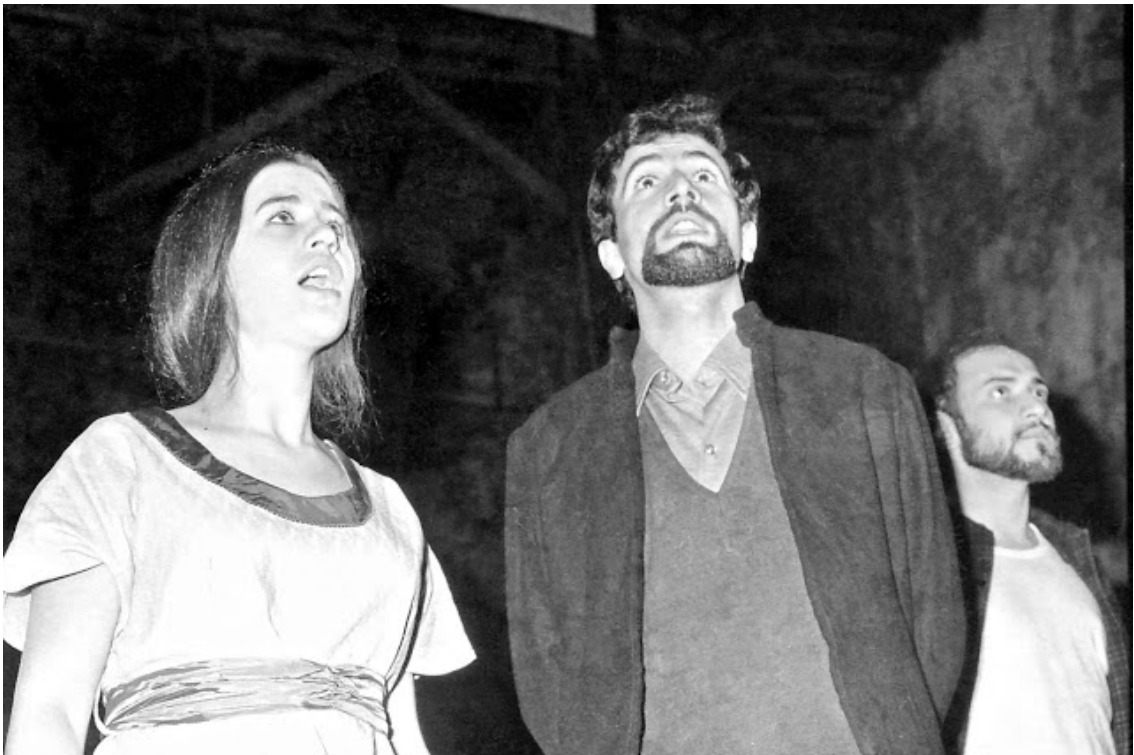


FIGURA 34: Ensaios finais do CITAC no Teatro Avenida. Arquivo de Carlos Valente, Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra.



FIGURA 35: Ensaios finais do CITAC no Teatro Avenida. Arquivo de Carlos Valente, Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra.



FIGURA 36: Ensaios finais do CITAC no Teatro Avenida. Arquivo de Carlos Valente, Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra.

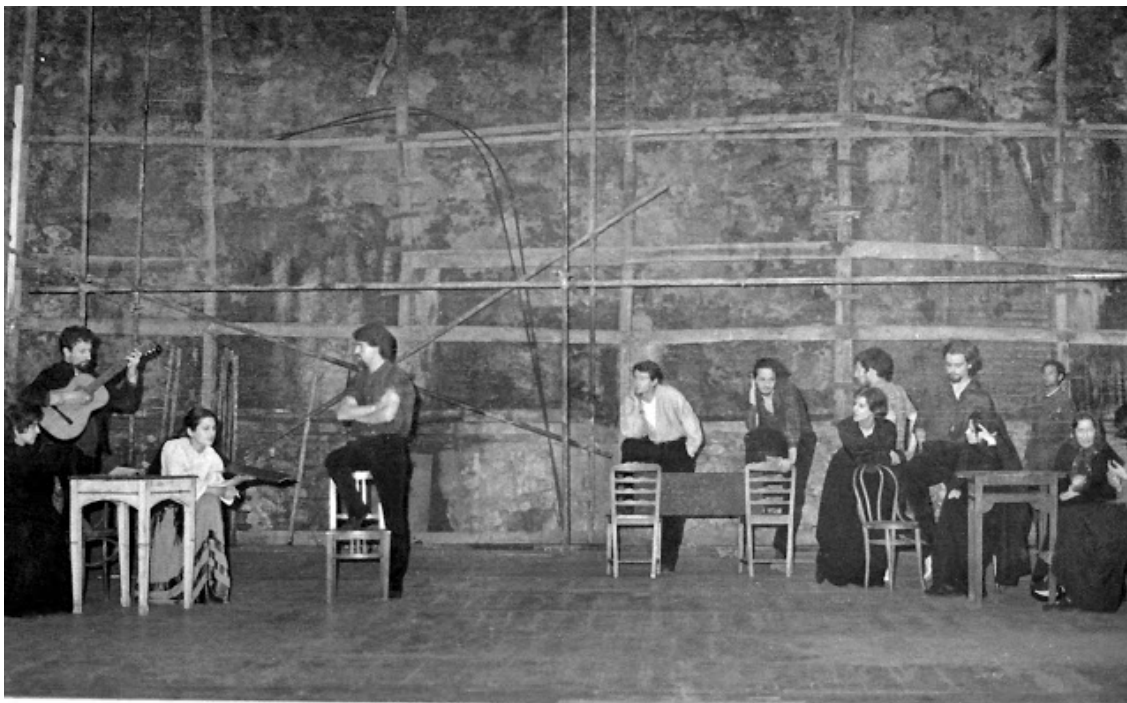


FIGURA 37: Ensaios finais do CITAC no Teatro Avenida. Arquivo de Carlos Valente, Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra.



FIGURA 38: Ensaios finais do CITAC no Teatro Avenida. Arquivo de Carlos Valente, Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra.



FIGURA 39: Ensaios finais do CITAC no Teatro Avenida. Arquivo de Carlos Valente, Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra.

7.6. Fragmentos dos documentos con anotacións dos censores.

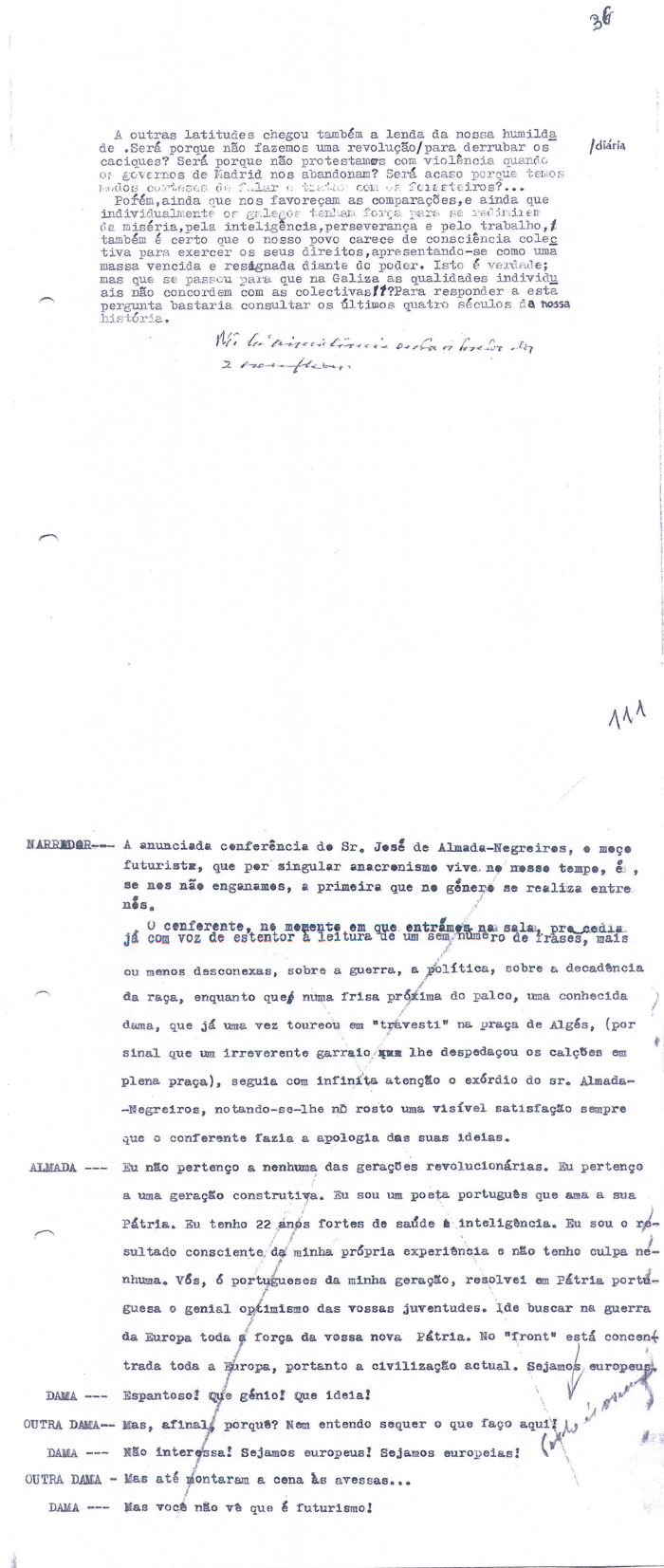


FIGURA 40: Páxina 36 do documento CSE-L. Pertencente ao Processo 1/8868. Arquivo PIDE/DGS.

FIGURA 41: Páxina 111 do documento CSE-L. Pertencente ao Processo 1/8868. Arquivo PIDE/DGS.

FIGURA 42: Páxina 112 do documento CSE-L. Pertencente ao Proceso 1/8868. Arquivo PIDE/DGS.

112

INTERRUPÇÃO BRUSCA, DUMA' FRISA

SANTA RITA PINTOR - (voltando-se para a plateia, com os olhos fixos num ponto vago)
Vejo, além, o poeta Corrêa António de Oliveira, como que desejando contrapor qualquer argumento ao futurismo. Se é uma manifestação de saudosismo, que pretende exprimir, que fale.

(GARGALHADAS FORTES)

(PROCURAM PELA PLATEIA O POETA CORREA)

ALGUMAS VOZES ---- Fale!... Mostre-sef... Fale!...

NARRADOR ----- O poeta não está, nem decerto lhe passou pela cabeça assistir à conferência.

OUTRAS VOZES ---- É uma alucinação!... É uma mistificação!...

UM GRITO IMPERIOSO- É futurismo!!!

SANTA R. P. ---- (gesto imperioso, voltando-se para o palco) Continúe.

NARRADOR ----- Mais guerra, mais futurismo.

ALMADA ----- A guerra serve para mostrar os fortes e salvar os fracos. A guerra resolve plenamente toda a expressão da vida. A guerra é a grande experiência. A guerra é o ultra-realismo positivo. É a guerra que desclassifica os direitos e os códigos ensinando que a única justiça é a Força, a Inteligência e a Sorte dos Arrojadados. É a guerra que restitui às raças toda a virilidade apagada pelas masturbações "raffinées" das velhas civilizações. ENFIM A GUERRA É A GRANDE EXPERIENCIA.

(NOVA INTERRUPÇÃO)

SANTA R. P. ---- Se não me engano, este sujeito é o crítico monárquico Alfredo Pimenta... Fale.

O INTERPELADO --- (protestando, mas com timidez) NÃO, não. Eu sou apenas Astragildo Chaves, oficial de finanças, ao vosso dispor... não fazendo, é claro!

(RISOS NA SALA)

FIGURA 43: Páxina 128 do documento CSE-L. Pertencente ao Proceso 1/8868. Arquivo PIDE/DGS.

128

---- 1926

---- Segundo golpe de estado

---- Presidência do General Carmona

---- Salazar assume a gerência da pasta das Finanças

---- dos jornais: X

---- Manejos revolucionários: foi há dias descoberta no Algarve, devido ao aparecimento de dois cadáveres horrivelmente mutilados por uma explosão de bombas, uma vasta conspiração ao que parece de carácter democrático X

---- A morte de meu único filho afasta-me por algum tempo da actividade artística.

L. M. P. 116.1.1926

Este volume saíu do prelo en xuño de 2017.

48 anos antes, a Académica de Coimbra chegaba á final da Taça de Portugal de fútbol. Coa crise académica de fondo, o partido foi un acto de rexeitamento á ditadura. Houbo comunicados, pancartas e a ausencia, por vez primeira na historia do campionato, do presidente do país. Os estudantes conseguiron acabar os 90 minutos empatando contra o poderoso Benfica. Perderon na prórroga.

O deseño e maquetación deste volume é obra de Ana Gesto.
