

O GOBERNO PORTUGUÉS CONTRA CASTELAO: A AVENTURA GALEGA DO CITAC

ANTONIO IGLESIAS MIRA

Universitat de Barcelona

RESUMO: Durante a Crise Académica de 1969, o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra em Portugal (CITAC) preparaba, baixo a dirección do catalán Ricard Salvat, un espectáculo titulado *Castelao e a sua época*. A peza foi prohibida pola policía do Estado Novo e o director foi expulsado do país. Nas seguintes páxinas recuperamos algúns elementos artísticos do espectáculo e poñemos estes en relación co traballo de Salvat en Portugal e coa presenza das teorías brechtianas no teatro portugués durante a ditadura.

PALABRAS CHAVE: Ricard Salvat, CITAC, *Castelao e a sua época*, Bertolt Brecht, teatro épico, teatro portugués.

THE PORTUGUESE GOVERNMENT AGAINST CASTELAO: THE GALICIAN ADVENTURE OF THE CITAC

ABSTRACT: During the Academic Crisis of 1969, the Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra in Portugal (CITAC) was working on the play *Castelao e a sua época*, directed by the Catalan Ricard Salvat. The play was banned by the Portuguese Police during the Estado Novo dictatorial regime, and the director was forced to leave the country. In this article I will analyse some of the artistic elements of this play, relating them to both Salvat's work in Portugal and to the presence of Bertolt Brecht's theories during the Portuguese dictatorship.

KEYWORDS: Ricard Salvat, CITAC, *Castelao e a sua época*, Bertolt Brecht, epic theatre, Portuguese theatre.

1. INTRODUCCIÓN

Durante o curso escolar 1968-1969, a Universidade de Coimbra (Portugal) viviu un dos episodios máis coñecidos da súa milenaria historia: a Crise Académica de 1969, un duro enfrontamento entre os estudantes e as autoridades académicas e políticas do réxime dictatorial do Estado Novo (1933-1974), que entraba na fase aperturista de Marcelo Caetano. Aqueles tensos meses de 1969 teñen sido obxecto de estudo e homenaxe, transformándose nun relevante episodio do final da ditadura portuguesa.

Ese mesmo curso, un dos grupos culturais máis representativos do movemento académico, o Círculo de Iniciación Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), preparaba unha peza de teatro, *Castelao e a súa época* (CSE), baixo a dirección do catalán Ricard Salvat. O espectáculo contou coa colaboración de artistas galegos e portugueses como Luís Seoane, José Niza e Adriano Correia de Oliveira, e implicou un grande esforzo tanto económico como humano por parte duns estudantes que traballaron incansabelmente no proxecto. Infelizmente, o aumento da tensión entre autoridades e estudantes fixo que Salvat fose expulsado do país e que CSE non chegase a ser presentado durante o Ciclo de Teatro que o CITAC organizaba anualmente na cidade.¹

Pola súa importancia artística e simbólica, así como polo carácter extraordinario dalgúns dos episodios que compoñen a súa historia, sería lóxico que CSE fose un capítulo de referencia para os interesados na cultura galega, un singular acontecemento histórico que fixese parte do anecdotario cultural. Por desgraza, a cancelación do espectáculo e os posteriores problemas entre o CITAC e o réxime fixeron que o material referente a CSE fose destruído e a lembranza do espectáculo se pensase perdida para sempre. As seguintes páxinas relacionan CSE co traballo realizado por Salvat en Coimbra e abordan as súas vertentes plástica e musical, así como un achegamento ao texto do espectáculo. Por último, tamén contextualizan CSE dentro da presenza das teorías do dramaturgo alemán Bertolt Brecht (1898-1956) nos palcos portugueses durante o Estado Novo.

2. ACHEGAMENTO ARTÍSTICO A CSE

2.1. Ricard Salvat e o traballo co CITAC

Ricard Salvat i Ferré (Tortosa 1934 – Barcelona 2009) é un nome estreitamente ligado ao teatro, xa sexa desde a súa posición de profesor universitario, como desde a de autor dunha variada bibliografía sobre historia e teoría teatral, director en diversos grupos, creador de espectáculos como *Ronda de Mort a Sinera*, *La pell de brau* e *Primera història d'Esther*, e organizador de festivais.

¹ Para unha narrativa da estancia de Salvat en Portugal, véxase Iglesias Mira (2011a: 38-57 e 87-98).

En 1968 aceptou unha oferta para ser o director artístico do CITAC durante un curso académico, substituíndo no cargo ao arxentino Víctor García, que levará ao grupo universitario a un destacado nivel de calidade con presenza internacional (CITAC 2006: 64). Como xa fixera en Cataluña (Salvat 1999b: 905), Salvat tiña pensado presentar textos de Brecht e aplicar algunhas das ideas teatrais do alemán. Foron estes os ingredientes do traballo interno realizado co CITAC, do que agromou o espectáculo *Brecht + Brecht*. A actividade de Salvat en Coimbra non se reduciría ao traballo co CITAC. Ademais da preparación de dous espectáculos, o segundo dos cales sería presentado no Ciclo de Teatro que organizaba o grupo en Coimbra, Salvat tamén realizaría un curso teórico aberto a calquera persoa interesada. Salvat fora presentado na prensa como «un dos homes de teatro mais importantes que têm estado em Portugal nestes últimos anos» (Porto 1969). A súa figura, sumada ao clima de inquietude intelectual que desbordaba a cidade universitaria, fixeron que o Teatro de Bolso ficase ateigado para escoitar aquel profesor que repasaba a historia do teatro desde finais do século XIX (CITAC 1969: 6).

Foi na presentación práctica das aulas adicadas ao teatro épico onde o grupo presentou *Brecht + Brecht* (CITAC 1969: 54). Nesta aproximación ás teses do alemán, o CITAC levou á escena unha parte da peza *Die Ausnahme und die Regel* (*A excepción e a regra*) así como textos poéticos tanto de Brecht como doutros autores amalgamados ao xeito doutros espectáculos de Salvat como *La pell de brau*.² O director comentaría posteriormente que este espectáculo era unha reflexión sobre a crise capitalista de 1929 (TEX 6/05/1969). Como un tema tan delicado para a ditadura, e con textos dun autor comunista, traería problemas coa censura, o CITAC decidiu presentar *Brecht + Brecht* como unha «conferencia espectáculo», unha «aula aberta» e un «ensaio aberto» sen cobrar entrada (Oliveira Barata 2009: 207). O grupo aproveitaba así un baleiro legal: non habendo entrada non se consideraba un espectáculo e, por tanto, non era preciso enviar o texto á censura. Cómpre explicar que a censura ao espectáculo teatral estaba organizada en dous bloques: primeiro, a censura ao texto escollido e, posteriormente, á posta en escena do espectáculo (Cabrera 2008: 35-36).

² Así informa Salvat a López-Veiga y Ponte nunha carta datada o 24 de febreiro de 1969 e que está incluída nos diarios do catalán, en posesión da súa familia e en proceso de edición. En entrevistas posteriores (TEL 30/05/1969) engade os nomes doutros poetas e mesmo textos de orixe non dramática, como informes económicos dos anos trinta.

Con esta estratexia, o CITAC consegue presentar semiclandestinamente *Brecht + Brecht* no curso de teatro e na cidade da Marinha Grande. A gala realizada no teatro da Facultade de Letras non consegue pasar desapercibida entre as protestas dos grupos culturais máis connotados coa dereita (Oliveira Barata 2009: 270-271), a dimisión do vicerreitor (PIDE/DGS 387111) e a ovación do público asistente. O policía encargado do informe escribiu:

No palco, em letras sugestivas, o nome de Bertolt Brecht. Os trinta e cinco figurantes moviam-se na cena 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. Todo o entrecho era propenso a criar um clima emocional, dissolvente, apelando para os sentidos, que não para a inteligência ou razão. Ao comentar o recital, o Prof. Ferrer Correia reconheceu que a sua apresentação se devia fazer entremuros e não em público e muito menos entre jovens estudantes (PIDE / DGS 38711).

A representación de *Brecht+Brecht* na Facultade de Letras causou un pequeno tremor no mundo cultural da cidade. Como consecuencia, a colaboración Salvat/CITAC avivou o interese do mundo cultural de Coimbra e Lisboa, como demostra o seguimento que certos xornais da capital farán da montaxe de CSE, e aumentou o interese da Policía Internacional e de Defensa do Estado (PIDE) no traballo do catalán. Proba disto é a clausura por parte da policía do Centro de Formación e Assistència Social de Águeda un día despois da representación da peza nese local (Raposo 2000: 135). Despois do éxito de *Brecht + Brecht*, o CITAC encarou o Ciclo de Teatro que o propio grupo organizaba no Teatro Avenida. Neste ciclo dábanse encontro as máis interesantes propostas artísticas do teatro universitario e profesional, acompañadas dunha serie de coloquios que facían de Coimbra un lugar de referencia no panorama teatral (Oliveira Barata 2009: 302-305). Salvat e o CITAC querían continuar co seu traballo presentando un espectáculo, CSE, que sorprendese aos espectadores pola súa calidade. A Fundación Calouste Gulbenkian outorgou unha importante axuda económica para un proxecto de grande magnitude: máis de dúas horas de espectáculo cun grande despregue artístico: música, coreografías e importante parte plástica. Ademais, os estudantes renunciaron ás súas vacacións para preparar o espectáculo. A prensa de Lisboa deu conta da pre-

paración do espectáculo e da expectación que esta estrea espertaba na cidade (AC 12/04/69). Citando o *Diário Popular* (14/4/69):

Entretanto, em toda a cidade e em vários pontos do País onde haja quem se interesse pela verdadeira actividade teatral, o espectáculo do CITAC *Castelao e a sua Época* está a ser agardado com o maior e mais justificado interesse, até por que tem como seu responsável um dos maiores encenadores europeus, Ricard Salvat.

Con base no traballo técnico realizado co CITAC sobre Brecht no primeiro semestre (Oliveira Barata 2009: 206), Salvat construíu CSE. Para este proxecto contou con colaboradores estranxeiros como a coreógrafa Marina Noreg e o filólogo Xesús Alonso Montero, quen prestou apoio nutrindo ao CITAC de informacións sobre o polígrafo e político galego Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (1886-1950) e de textos para a peza, así como impartindo en Coimbra, un día antes da data da estrea, unha conferencia sobre Castelao e a cultura galega (Alonso Montero 2009: 162). Destacan entre os colaboradores José Niza, encargado da música, e Isaac Díaz Pardo e Luís Seoane, que tomaron conta da plástica de CSE realizando vestiarios, decorados e o cartel do espectáculo. Será o traballo de Niza o que maior sona alcance, levando CSE, indirectamente, á posteridade.

2.2. Plástica e música: Luís Seoane e José Niza

Salvat definiu CSE como «unha obra de teatro total» (CITAC 1969: 50) na que os apartados plástico e musical xogaban un papel destacado.³ Na plástica, o catalán pediu axuda a Isaac Díaz Pardo e Luís Seoane para representar o universo dun autor, Castelao, moi interesado no aspecto visual da súa obra dramática (Salvat 1990: 108 ss.). Dos dous pintores galegos, foi Seoane quen tivo maior responsabilidade na creación de vestiario e decorados (Salvat 1999b: 907).⁴ A exposición «Ricard Salvat i la seva època», organizada polo Institut de Cultura de Barcelona (Salvat 2003) presentou unha composición con láminas de Seoane

³ O teatro total é un estilo de representación no que o autor procura a utilización de todos os medios teatrais posibles coa intención de inferir no público una sensación de totalidade (Pavis 1990: 492-495).

⁴ As láminas están en posesión da familia Salvat, que agarda iniciar o antes posíbel a catalogación dos fondos do director (comunicación persoal).

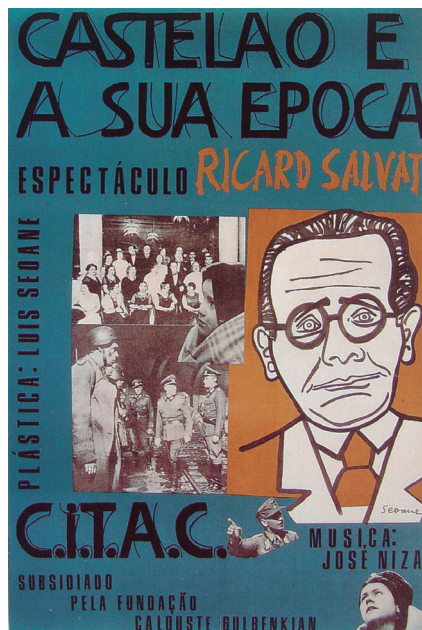


FIGURA 1. Cartel do espectáculo. (c) Fundación Luís Seoane.

para CSE, onde se distinguían máis de cincuenta debuxos, entre personaxes e máscaras. Algunhas fotos pertencentes ao fondo da familia Salvat revelan que Seoane creou diferentes escenografías para o espectáculo. Un futuro estudo deste fondo permitirá traer á luz a totalidade do traballo realizado polo pintor para CSE.

O cartel do espectáculo é tamén obra de Seoane. Nel destaca a moderna combinación dunha caricatura de Castelao e diferentes fotografías, algunhas delas recortes, que insinúan a temática social da peza co contraste entre a imaxe dun neno agasallado para o frío, por unha banda, e unha reunión da alta sociedade e a un grupo de militares, por outra banda. O cartel pon de relevo os nomes do espectáculo, compañía e director, así como a autoría da

música, a plástica e o mecenado económico da Fundación Calouste Gulbenkian. A colaboración dun creador tan salientábel como Luís Seoane é exemplo da calidade artística que procuraba Salvat para esta produción e do empeño adicado en relación á plástica en CSE. O encargado da parte musical, un José Niza estudante de medicina, asinará para CSE algún dos seus temas máis coñecidos.⁵ É o caso da música para parte do poema «Para Habana!» que comeza cos versos «Este vaise e aquele vaise | e todos, todos se van», da poeta decimonónica galega Rosalía de Castro.⁶ Este fragmento do poema é a canción máis famosa do espectáculo, rebautizada como «Cantar de emigração» e que logo pasou a ser un himno dos estudantes. Non é estraña esa apropiación se temos en

⁵ José Niza (Lisboa 1938 - Santarém 2011) foi músico e compositor, gañando en catro ocasións o Festival da Canção da Rádio e Televisão de Portugal (RTP). Como deputado do Partido Socialista, formou parte do Parlamento durante varias lexislaturas.

⁶ «Para Habana!» pertence á sección «As viúvas dos vivos e as viúvas dos mortos» de *Follas Novas* (1880).

conta que estes, no final do seu ciclo académico, tiñan que se enfrontar a un período na fronte colonial, estragando así parte dos mellores anos da súa vida. Neste contexto, o poema gañaba forza e sentido simbólico, tanto que, durante unha manifestación en protesta pola incorporación forzada de dirixentes do movemento académico á guerra, os case seis mil estudantes que alí estaban entoaron, con letra adaptada, o «Cantar de emigração» (Raposo 2000: 135).

Non será a única composición galega que musicou o portugués. Dentro da colaboración co CITAC para CSE musicou outros textos como a «Negra Sombra» e o «Adeus ríos» rosalianos, o poema «A emigración» de Manuel Curros Enríquez e o «Madrigal á cidade de Santiago» de Federico García Lorca, ademais doutros textos e diversas ambientacións escénicas. Unha vez prohibido CSE, con Salvat en Barcelona e parte do movemento académico e do CITAC represaliados, José Niza, coa autorización do director, tentou a edición de dous discos sobre *Brecht + Brecht* e CSE coa editora Sonoplay. Niza envía diferentes esquemas para os discos, presentando variadas posibilidades para CSE por se houberse problemas coa censura. Propón como intérpretes das músicas aos integrantes do CITAC e ao cantautor Adriano Correia de Oliveira. Por desgraza, este proxecto discográfico foi outra tentativa desafortunada de crear un legado de CSE. A editora, con medo das autoridades, recusou realizar o proxecto (Iglesias Mira 2011a: 66-72).

En 1970 e cumprindo o servizo militar en Angola, Niza recibe un paquete postal coa edición do disco de Adriano Correia de Oliveira *Cantaremos*, que se iniciaba co «Cantar de emigração» rosaliano musicado para CSE. Co agasallo viaxaba tamén a proposta de participar como compositor no seguinte disco de Adriano. Dese xeito, en *Gente de aquí e agora* (1971) apareceron os temas «A emigração» e «Para Rosalia», ambos feitos sobre poemas de Curros Enríquez pertencentes a CSE (Iglesias Mira 2011a: 66). Estas tres composicións pasarán a ser o único legado material que o espectáculo deixou na cultura portuguesa, destacando un «Cantar de emigração» que hoxe en día é parte insubstituíbel do repertorio da Balada de Coimbra e do patrimonio cultural da universidade e da cidade.

2.3. O texto de CSE

Para unha correcta análise, cómpre diferenciar os textos que compoñen un espectáculo teatral. Sen poder entrar en detalles debido á limitación de espazo, diferenciarei texto dramático de texto escénico, sendo o primeiro a combina-

ción de falas e acotacións, susceptible de edición, e o segundo un texto que integra varios elementos e que ten como característica principal a performatividade e o seu carácter efémero.⁷ Neste artigo tratarei o texto dramático de CSE, do que se coñecen tres versións mecanografadas: a versión que se conserva no Institut del Teatre de Barcelona, a versión que se encontra nos arquivos da PIDE situados na Torre do Tombo e a versión que estaba en poder de José Niza. Despois do estudo das tres versións (Iglesias Mira 2011a: 73-74), decidín escoller a da Torre do Tombo, referíndome a ela como CSE-TT. O principal motivo desta escolla é que en CSE-TT encontrei a versión máis avanzada e completa do texto dramático, que é a que o grupo envía á censura para a súa avaliación e, polo tanto, a que se supón definitiva.

No *Boletim de Teatro* do CITAC (CITAC 1969: 50), CSE aparece definido polo propio director como unha «obra de arte total», unha «encenação coletiva» e exemplo de «teatro documental».⁸ O texto dramático de CSE-TT consta dun paratexto inicial e 142 textos autónomos, non sempre de carácter literario.⁹ Como veremos a seguir, a escolla dos textos e a súa organización revela un claro sentido ideolóxico do texto dramático, comezando pola multitude de autores e polos campos literarios representados. CSE utiliza a vida de Castela como pretexto para facer un percorrido panorámico pola primeira metade do século XX, presentando diferentes sucesos históricos e as principais correntes artísticas occidentais. Esta panorámica é realizada partindo de textos de diferentes tradicións literarias, con autores pertencentes ao campo literario galego, castelán, catalán e algúns exemplos, como o de André Bretón, exteriores á península ibérica. Os textos combínanse, como se dun patchwork se tratase, con outros creados polo grupo para formar o texto dramático do espectáculo. CSE-TT contén no inicio un paratexto no que indica a lista de autores representados en CSE e a autoría de Salvat.

⁷ En relación ás tipoloxías de texto teatral, recomendo as reflexións de Osório Mateus (2002) e o traballo de José Luis García Barrientos (2001), quen distingue entre texto escénico, dramático e diexético.

⁸ Baseado en fontes documentais que son montadas e organizadas en función da tese política que persiga a obra (Pavis 1990: 482).

⁹ Ningunha das versións do texto dramático presenta a identificación dos textos nin das autorías, polo que o traballo de catalogación e distinción dos textos é complicado. No inicio da miña investigación, datei o número de textos en 140 (Iglesias Mira 2011b) e, coa diminución de textos incógnitos, esta cifra mudou para os 142 actuais, cifra que agardo se manteña mais que teño que denominar provisional.

Non é só diverso o número de autores, tamén o é a tipoloxía dos textos utilizados. Ao longo deses 142 exemplos encóntranse textos poéticos (a «Negra Sombra» rosaliana e «El cant del retorn» de Joan Maragall), textos dramáticos (o *Auto do labrego* de Manuel María e o segundo lance de *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao), textos en prosa (fragmentos do *Sempre en Galiza* de Castelao e textos de Miguel de Unamuno) e mesmo estatísticas e informes. Aparece tamén un tipo de texto que acaba sendo característico de CSE, xa que se repite ao longo da peza dotándoa de unidade estrutural: os xornais.¹⁰ Refírome con este nome a unha serie de textos contextualizadores que citan noticias históricas e artísticas, así como o percorrido vital de Castelao. Este último referido en primeira persoa, polo que se intúe que polo menos parte deles están en boca da personaxe de Castelao. Os xornais constitúen unha sorte de efemérides coa que se traza a silueta da primeira metade do século xx, funcionando como soporte cronolóxico do decorrer do espectáculo. Deste modo serán presentados os xornais, comprendidos entre 1886 e 1950, datas de nacemento e morte de Castelao:

- 1921
- É publicado o primeiro número da revista *Seara Nova*.
- Realizo una viagem de estudos por França, Países Baixos e Alemanha.
- 1924
- Morte de Lenin.
- Primeiro manifesto surrealista de André Breton (CSE-TT: 120).

CSE iníciase cun monólogo dun emigrante galego sobre a figura de Castelao e remata coa carta que o profesor portugués Manuel Rodrigues Lapa envía a Virginia Pereira, viúva de Castelao. Entre estes dous textos, vai presentando diferentes liñas temáticas intercaladas, establecendo así a especial estrutura do espectáculo. No canto da imaxe dun fío (representación tradicional do desenvolvemento linear da acción: exposición, nó e desenlace) CSE é como unha maroma, na que os diferentes temas van emerxendo e desaparecendo ao longo da peza, formando unha estrutura sólida e continua. Esta or-

¹⁰ En traballos anteriores (Iglesias Mira 2011a, 2011b e 2014) empreguei o termo «títulos», mais hoxe considero que non se axusta á función deses textos, e que «xornal» é máis adecuado e presenta menos confusións.

ganización do espectáculo relaciónase coa procura, por parte de Salvat, dunha linguaxe teatral propia, que prescindida da servidume ao argumento tradicional (CITAC 69: 48-49). A presentación dos principais movementos artísticos europeos e os xornais coa súa relación de feitos históricos son o que dotan de estrutura a CSE, mais a intención do espectáculo reside nas restantes liñas temáticas. As diferentes guerras nas que España participa, a emigración galega e a súa orixe nas lamentábeis condicións da poboación rural, as desigualdades entre ricos e pobres, a defensa da periferia fronte ao centralismo e a estruturación política da península ibérica, con referencias a unha solución federal (Iglesias Mira 2011b: 108-111), son os principais temas de CSE e un dos motivos dos problemas coa censura que acabarán levando á súa prohibición (Iglesias Mira 2014).

Por outra banda, resulta moi interesante a concepción de CSE como un «diálogo entre culturas» (CITAC 1969: 50), o que fica demostrado non só co tratamento de temas transversais aos variados pobos da península mais tamén coa utilización de textos e autores pertencentes a diferentes literaturas peninsulares. CSE procura os seus textos nun campo artístico ampliado, peninsular, como unha declaración de intencións políticas e coa tentativa de crear unha comunicación entre o triángulo Portugal-Galiza-Cataluña, tomando como base a relación cultural entre as dúas primeiras.

3. TRATAMENTO DE BRECHT EN PORTUGAL ANTES DE 1974

Salvat foi escollido polo CITAC para dar un enfoque máis social ao grupo (Oliveira Barata 2009: 205), pois era un profundo coñecedor das teses de Bertolt Brecht e o grupo pretendía entrar en contacto co teatro do alemán (Salvat 1999b: 905). Ademais de ter estudado en Alemaña o seu teatro, en 1968 Salvat traduce e prologa ao castelán, baixo o título *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, o clásico estudo de Jacques Desuché, e antes xa tiña dirixido *Der Gute Mensch von Sezuan* (*La bona persona de Sezuan*) en Cataluña e Madrid. Non é de estrañar, por tanto, que o seu curso de historia do teatro e as sesións prácticas co CITAC estivesen centradas no teatro épico. Todo ese traballo desembocou no *Brecht + Brecht*, que pretendía presentar un «Brecht actualizado» (Salvat 1999b: 906). O traballo en CSE continuou coas liñas traballadas anteriormente e outros espectáculos de Salvat como *Adrià*

Gual i la seva època, mais engadindo o matiz intercultural. A produción de Salvat indica que o catalán procuraba unha linguaxe teatral propia,¹¹ que bebese de Brecht mais que supuxese unha modernización no referente ás técnicas e teorías do teatro épico, mantendo os seus obxectivos políticos (CITAC 1969: 48 ss.).¹²

O traballo do catalán intégrase na escasa recepción que recibiu Brecht no Portugal do Estado Novo. A pesar de existir traducións de textos do alemán desde os anos 40 (Gouveia Delille 1991: 28 ss.) e de ser un importante dramaturgo, Brecht non é un autor moi representado no Portugal da ditadura. Traducido e abordado teoricamente por Luiz Francisco Rebello (Gouveia Delille 1991: 30-34), Brecht é representado case sempre de modo fragmentario. É o caso da representación do *Prólogo a Antígona* en 1940 no teatro da Trindade en Lisboa, como ilustración á conferencia de Francisco Rebello «Os camiños do teatro moderno» (Gouveia Delille 1991: 37) ou da escena «O espíñao», pertencente a *Terror e miséria do Terceiro Reich* (*Furcht und Elend des Dritten Reiches*), que o Grupo Cénico da Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico presentou en Lisboa en 1968. As únicas aproximacións completas a textos de Brecht que existen antes da chegada de Salvat son *A alma boa de Set-Tsuan*, representada en Lisboa pola Companhia de Maria Della Costa / Teatro Popular do Brasil en 1960 e dúas representacións realizadas en Mozambique: *A excepção e a regra*, en 1964 polo Teatro de Amadores da Beira, e *O que diz sim* e *O que diz não* (*Der Jasager und Der Neinsager*) ao ano seguinte polo Teatro Amador de Lourenço Marques, Mozambique (Gouveia Delille 1991: 41). En relación ao espectáculo realizado pola compañía brasileira, este sería suspendido polas autoridades despois de cinco representacións con motivo dos altercados provocados por sectores indignados coa representación do autor comunista en Portugal (Abreu 2013: 351-354).

¹¹ Non é posíbel, por motivos de espazo, afondar nestas páxinas nas teses teatrais de Salvat, que se poden encontrar sinaladas nos numerosos libros sobre teoría teatral que o catalán escribiu (Salvat 1971, 1974, 1990 e 1999a) onde, en ocasións lateralmente, debulla as ideas teatrais sobre as que traballa.

¹² Un teatro que se rebelaba contra o teatro burgués, ao que consideraba alienador, procurando crear un público crítico en relación á historia que lle era transmitida, mediante o rexeitamento da identificación coa personaxe e da catarse que provocaba o decorrer linear do argumento. Para unha aproximación máis completa, véxase Anatol Rosenfeld (2006) e Brecht (1978 e 1999).

Cómpre sinalar que estas representacións mencionadas son feitas en base a textos do dramaturgo alemán e que será con Salvat con quen se inicie unha tentativa de facer teatro baixo as directrices do teatro épico. Isto leva a que o traballo de Salvat sexa, segundo Oliveira Barata (2009: 207), «uma das primeiras e sérias realizações sobre a obra do dramaturgo alemão entre nós». A pesar da súa prohibición, os dous espectáculos, xunto co *Boletim de Teatro* número 5 que o CITAC edita nese ano (CITAC 1969) e no que aparecen varios textos teóricos sobre Brecht e Erwin Piscator, levan a que se introduza en Portugal unha liña teatral próxima ao teatro épico de Brecht.

A pesar da carencia de continuidade dentro do CITAC, por mor das incorporacións ao exército e ao desmantelamento do grupo en 1970, as achegas de Salvat deixaron semente en posteriores traballos dos seus colaboradores. É o caso do músico Niza, quen dirixiu nun acuartelamento en Angola unha representación de *A exceção e a regra* en 1971; e tamén do actor do CITAC en 1969 João Rodrigues, quen nese mesmo ano levou á escena co Centro Experimental de Teatro de Aveiro *Se outros fossem os deuses?*, un espectáculo composto por diferentes textos de Brecht (Gouveia Delille 1991: 43-44). Cómpre destacar entre o legado de CSE e *Brecht + Brecht*, o documento do CITAC titulado *Trajecto com Brecht*, datado en novembro de 1970 e presentado como un traballo colectivo, do que se descoñece elenco e dirección, e que non chegou a ser realizado. A datación fai pensar en que podería ser unha tentativa ideada a comezos do curso por parte dos integrantes do CITAC para adaptar ao novo curso o traballo realizado con Salvat. O documento (Oliveira Barata 2009: 307-325) contén, ademais, claras semellanzas coa estrutura de CSE, presentando xornais e organización cronolóxica. A chegada de Juan Carlos Uviedo como director do grupo levou ao CITAC por outros camiños teatrais (Oliveira Barata 2009: 209-212) e non existe constancia que *Trajecto com Brecht* pasase do papel.

4. PALABRAS FINAIS

Ao longo destas páxinas achegueime a *Castelao e a sua época*, coa intención de rescatar do esquecemento o acontecido con este proxecto. Partindo da consciencia de que o traballo resultante da colaboración Salvat/CITAC nunca poderá ser recuperado, pola propia esencia performativa do teatro, tentei colocar sobre o papel, canto menos, parte da historia e do contexto do mesmo, así como algunhas das súas particularidades artísticas que o fan especialmente

interesante. A prohibición deste espectáculo privou ao teatro portugués dunha aproximación práctica, moi probablemente a primeira, ao teatro épico brechtiano e deixou case sen legado o traballo realizado polo director en Portugal. O que pasou desapercibido para os comentadores teatrais da época. Manuel Alberto Valente expresa, en relación ao balance do ano teatral:

A incompreensível proibição 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 um trabalho incansável e frutuoso. Guindado pelos 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 consequências de tal facto, na certeza, porém, de que não poderão ser benéficas nem construtivas. (SLDL 8/5/1969)

Para alén de cuestións artísticas, a tentativa de realizar un «diálogo cultural» é un feito pouco habitual, sendo de interese unha futura investigación sobre as relacións trabadas neste proxecto e o modo en que estas influíron en posteriores proxectos interculturais entre Portugal, Galiza e Cataluña.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5.1. Arquivos

Arquivo da PIDE/DGS. Processo N° 387111 «Ricardo Salvat Ferrer». Torre do Tombo, Lisboa.

Arquivo da PIDE/DGS, SNI. Processo 1/8868. «Castelao e a sua época». Torre do Tombo, Lisboa.

Diarios de Ricard Salvat. Arquivo da familia Salvat, Barcelona.

5.2. Xornais

AC – *A Capital* (12/04/1969)

TEX – *Tele-eXpres* (06/05/1969)

TEL – *Tele-Estel* (30/05/1969)

SLDL – Suplemento literario *Diário de Lisboa* (08/05/1969)

Diário Popular (14/4/69)

5.3. Outra bibliografia citada

- ABREU, Miriele (2013). «A censura portuguesa à Companhia Maria Della Costa: aprovações e reprovações». Ana Cabrera (ed.). *Censura Nunca Mais. A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia Editores, 333-360.
- ALONSO MONTERO, Xesús (2009). «Las Letras gallegas, los dramaturgos gallegos y los artistas de Galicia en la vida y en la obra de Ricard Salvat (Primera aproximación)». *Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca*, XIV, 157-173.
- BRECHT, Bertolt (1978). *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiamma Hasse Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BRECHT, Bertolt (1999). *A compra do latão (1939-1955)*. Trad. Urs Zuber e Peggy Berndt. Lisboa: VEGA.
- CABRERA, Ana (2008). «A censura ao teatro no período marcelista». *Revista Media & Jornalismo*, 12, 27-58.
- CITAC (1969). *Boletim de Teatro* (Coimbra), 5, abril.
- CITAC (2006). *Esta Danada Caixa Preta só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GOUVEIA DELILLE, Maria Manuela (1991). «Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de Abril de 1974 – um capítulo da história da resistência ao salazarismo». Maria Manuela Gouveia Delille (ed.). *Do pobre B.B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertold Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*. Aveiro: Editora Estante, 25-58.
- IGLESIAS MIRA, Antonio (2011a). *Castelao e a sua época na Coimbra de 1969*. Tese de mestrado inédita. Universidade do Algarve.
- IGLESIAS MIRA, Antonio (2011b). «Unha aproximación ao texto de Castelao e a sua época». *Dorna*, 35, 103-115.
- IGLESIAS MIRA, Antonio (2014). «A censura de Castelao e a sua época». *Madrygal*, 17, 35-45.
- MATEUS, Osório (2002). *De teatro e outras escritas*. Lisboa: Quimera.
- OLIVEIRA BARATA, José (2009). *Máscaras da Utopia: História do Teatro Universitário em Portugal 1938/1974*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PAVIS, Patrice (1990). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- PORTO, Carlos (1969). «Entrevista com Ricard Salvat». *Diário de Lisboa Suplemento Literário*, 558, 10 abril. Sen paxinar.
- RAPOSO, Eduardo (2000). *Cantores de Abril*. Lisboa: Colibrí.
- ROSENFELD, Anatol (2006). *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.
- SALVAT, Ricard (1971). *Els meus muntatges teatrals*. Barcelona: Edicions 62.

- SALVAT, Ricard (1974). «De qué maneira convertí en espectáculo unos textos de Salvador Espriu». *Ronda de muerte en Sinera*. Madrid: Alianza, 11-23.
- SALVAT, Ricard (1990). *Escrits per al teatre: Pròlegs i ponències*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- SALVAT, Ricard (1999a). *Quan el temps es fa 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». Rosario Álvarez e Dolores Vilavedra (ed.). *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, v. 1, 903-916.
- SALVAT, Ricard (2003) *Ricard Salvat i la seva època*. Barcelona: Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona.