

## Índice

<b><u>APRESENTAÇÃO.....</u></b>	<b><u>3</u></b>
---------------------------------	-----------------

<b><u>INTRODUÇÃO.....</u></b>	<b><u>7</u></b>
-------------------------------	-----------------

<b><u>CAPÍTULO I: O ELENCO. CONFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS EM CASTELAO E A SUA ÉPOCA.....</u></b>	<b><u>17</u></b>
--	------------------

I.I. A importância de Castelaio na cultura galega.....	18
I.II. Ricard Salvat e Luís Seoane.....	26
I.III. O Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra.....	31

<b><u>CAPÍTULO II: O ENREDO. NARRATIVA SOBRE A ESTADIA E O TRABALHO DE SALVAT EM COIMBRA.....</u></b>	<b><u>38</u></b>
---	------------------

II.I. A chegada de Salvat à Coimbra de 1968.....	38
II.II. O curso de teatro e o início do trabalho com o CITAC.....	45
II.III. 1969: A escolha dos espectáculos.....	50
II. IV. Entre projectos. Dúvidas iniciais em relação a CSE.....	57
II.V. Castelaio e a sua época, o projecto.....	58
II.V.I. A concepção plástica. O trabalho de Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo.....	59
II.V.II. Composições musicais: O trabalho de José Niza.....	63
II.V.II.I. O Disco de CSE.....	67
II.V.III. O texto de CSE.....	73
II.V.III.I CSE e Brecht.....	76
II.V.III.I.I. Premissas sobre Brecht e primeiras perguntas.....	76
II. VI. A censura de CSE e a expulsão de Salvat.....	87
II. VII. Reacções à expulsão de Salvat e ao cancelamento de CSE.....	96

<b><u>CAPÍTULO III: PROGRAMAS. DOCUMENTOS SOBRE O TRABALHO DE SALVAT.....</u></b>	<b><u>99</u></b>
---	------------------

III.I.- O Estado Novo.....	100
III.I.I O processo N° 387111: “Ricardo Salvat Ferrer”.....	104
III.I.II Documentos sobre o CITAC.....	107
III.I.III O processo DGE 1/8868.....	109
III.II.- A imprensa e o trabalho de Ricard Salvat em Coimbra.....	115
III.II.I A imprensa e a censura.....	115
III.II.I.I. A chegada e a estadia de Salvat em Coimbra (Fevereiro a Abril/Maio de 1969).....	117
III.II.I.II. A expulsão de Ricard Salvat (Abril/Maio 1969).....	122
III.II.I.III. A recuperação da memória (1973 e 2009).....	125

III.III. Os comunicados dos estudantes.....	127
<b><u>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u></b>	<b>129</b>
<b><u>BIBLIOGRAFIA.....</u></b>	<b>133</b>
Fontes escritas.....	133
Fontes orais.....	134
Jornais e Revistas.....	134
Bibliografia geral.....	134
<b><u>ANEXOS.....</u></b>	<b>140</b>

## Apresentação

Mandam os ditames do registo científico que as opiniões, simpatias e desagradados do autor fiquem longe do papel, de forma a garantir um registo o mais descritivo possível. Assim procurarei fazer ao longo de todo o trabalho. Porém, nestas primeiras páginas, afastar-me-ei deliberadamente deste tipo de registo, fazendo uma narração de carácter mais pessoal, pois trato aspectos onde não posso fugir ao por mim vivido e sentido. Renuncio, portanto, nestas primeiras páginas, ao plural de modéstia para encarar o escrito na perspectiva de uma consciente primeira pessoa do singular. Passo então a descrever nas seguintes páginas a origem do trabalho e os motivos que me levaram a escolher e desenvolver esta mostra de "arqueologia teatral".

Este trabalho nasce, e em muitas ocasiões avança, da mão de muitas casualidades e intervenções da Fortuna. A ideia inicial e as principais descobertas foram sempre filhas da sorte: desde um papel que acaba nas minhas mãos a uma noite em que partilho mesa e copos, sem o saber, com o filho de testemunhas fundamentais. Estas casualidades foram tantas que em ocasiões cheguei a pensar não ter sido eu a escolher o tema, mas este a escolher-me. Foi assim, de surpresa em surpresa, que se iluminou o pedacinho de história que pretendo resgatar com este trabalho.

O meu primeiro contacto com os factos que relatarei dá-se no ano de 2005 quando, sendo estudante em Coimbra, assisti aos eventos que comemoravam o 50º aniversário do CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra), juntamente com o TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra), um dos principais grupos de teatro da Universidade. Para a celebração do aniversário (da qual resultou a edição de um livro e a apresentação de um espectáculo no Teatro Académico Gil Vicente) congregaram-se muitos antigos integrantes do CITAC, daí resultando um clima de fraternidade e conforto no qual os estudantes actuais podiam entrar em contacto com os antigos membros da Academia. Ao longo dessa tarde, e durante algumas das conversas com amigos e com os "velhos citaquianos" a que ia assistindo, saltou o nome de Ricard Salvat, capturando de imediato a minha atenção.

Já conhecia algum do trabalho feito por Salvat e sabia que era um encenador catalão que tinha muita amizade pela Galiza, chegando a encenar para o Centro Dramático Galego uma das minhas peças de cabeceira: *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, do genial Álvaro Cunqueiro. Sabia também que Salvat mantinha amizade com Manuel Lourenzo, meu mestre e amigo e um dos iniciadores do teatro galego contemporâneo. Por isso fiquei surpreendido ao saber que também tinha encenado com o CITAC e muito animado pela possibilidade de ele poder estar na mesma sala, nalgum dos diferentes grupos de pessoas que enchiam o local. Perguntei por Salvat e os meus colegas decidiram pregar-me uma partida, assinalando um homem de cabelos brancos que estava na sala: "O Salvat? Aí o tens!". Sem pensar que, por lógica, aquele homem era demasiado novo para ser Salvat, acheguei-me a ele e perguntei-lhe se era Salvat. Olhou-me de forma estranha e respondeu "Eu não sou o Salvat. Eu sou um grande amigo do Salvat!". Foi assim que conheci João Viegas.

O Viegas, homem de muitas histórias, tinha entrado no CITAC nos meses em que Salvat era o director artístico e continuou no grupo com Carlos Uviedo até a desagregação do mesmo imposta pela universidade em 1970 na sequência de um incidente que valeria ao CITAC uma acusação de escândalo público<sup>1</sup>. Logo começámos a falar de Salvat e, durante a conversa, o Viegas referiu o trabalho feito sobre Castela. Eu não podia estar mais surpreendido ou emocionado<sup>2</sup>: Ricard Salvat trabalhando com um grupo de Coimbra numa peça sobre a vida de Castela. Como era possível que na Galiza não se soubesse nada disso?

Viegas relatou-me com entusiasmo o magnífico trabalho que fizeram no CITAC e a raiva que lhe causava o facto de a polícia (pouparemos os adjectivos referidos) do regime ter acabado com tudo aquilo. Nada restava do Castela de Salvat: figurinos, cenários, texto... tudo fora

---

1 Juan Carlos Uviedo, contratado pelo grupo sob o conselho de Salvat, levou o CITAC a uma nova etapa, caracterizada por uma certa concepção *vanguardista e provocadora* que misturava ensinamentos de Artaud com certos apanhados do Teatro Laboratório de Grotowski e as experiências do Living Theatre, definido por muitos dos assistentes como "imediatismo instrumental, inconsequente e gratuito" (Barata, 2009:212). O resultado apresentado foi uma encenação colectiva titulada *Macbeth o que se se passa na tua cabeça?*, muito pouco compreendida em Portugal, mas que participa no Festival Internacional de Parma. Depois da participação no festival, e muito provavelmente influenciados pelo ambiente mais aberto e anticlerical italiano, o grupo tem um incidente durante uma viagem ao Porto que envolve peregrinos a caminho de Fátima. É difícil sabermos o que aconteceu, pois a versão muda com cada interlocutor, mas, fossem simples *manguitos* ou *strip-teases* no interior do autocarro, os religiosos não reagiram bem às provocações dos jovens. A imprensa armou um caso com o acontecido e o reitor acabou por expulsar o encenador e encerrar o grupo devido às acusações de ser "uma escola de perversão". O CITAC só retoma a sua actividade em 1975, com a democracia. Para mais informação sobre o acontecido, ver Barata (2009:208-213) e CITAC (2006).

2 Para perceber a importância de Castela na cultura galega, ver o Capítulo I.

apreendido e destruído pela PIDE. A peça perdera-se para sempre. Depois, lendo o livro de homenagem aos 50 anos do CITAC (CITAC, 2006), descobri que a situação era ainda pior: a peça não estava somente perdida, mas também fora arrastada para o esquecimento, pois no livro só se podiam encontrar duas breves referências nas entrevistas a citaquianos dos anos 60 e 70. O trabalho sobre Castelao não aparecia referido na parte dedicada à história do grupo.

Nos meses seguintes, não conseguia tirar a ideia da cabeça de que talvez existissem, algures, pegadas do trabalho do CITAC sobre Castelao. Pesquisas na Internet davam como único resultado a menção num blog a uma peça chamada *Castelao e a sua época*. Mas, uma vez posto em contacto com o autor do blog, a resposta era a mesma: a peça estava perdida. Até que numa procura nos arquivos do Institut del Teatre de Barcelona, instituição a que Salvat esteve ligado, deparei com um texto catalogado como *\*Castelas e a sua época*. Viajando a Barcelona pude comprovar que, efectivamente, se tratava de uma gralha e que o texto policopiado que se encontrava nos arquivos do Institut era o que Salvat e o CITAC haviam utilizado em Coimbra. Também encontrei algumas imagens de figurinos feitos por Luís Seoane para o espectáculo e pequenas referências num ou outro texto. Mas, sem lugar a dúvidas, a descoberta mais importante era a do texto original. Tinha encontrado um pequeno tesouro, mas não fazia a mínima ideia do que fazer com ele.

Posteriormente apresentei um pequeno trabalho sobre o texto de Barcelona num seminário de teatro leccionado pelo professor Oliveira Barata. Partindo deste trabalho, conversei com Oliveira Barata, que naquele tempo já estava a preparar o livro *Máscaras da Utopia. História do Teatro Universitário em Portugal 1938/1974* (Barata 2009), sobre o arquivo da Torre do Tombo. Passado um tempo, o professor fez-me o favor de se lembrar de mim quando encontrou, nos arquivos da Polícia Internacional em Defesa do Estado (PIDE), a versão do texto do espectáculo com as marcas do lápis azul<sup>3</sup>, bem como a correspondência entre o grupo universitário e os Serviços de Inspeção de Espectáculos. Oliveira Barata entregou-me uma cópia dos documentos em troca de «que me cites nos agradecimentos quando escrevas qualquer parvoíce sobre isto». Para além de dar conta da sua justa petição, fica a menção ao professor e homem de teatro nestas páginas iniciais.

---

3 Como se conhece popularmente à censura portuguesa.

Este pequeno trabalho sobre o texto aguçou o meu interesse sobre a estadia de Salvat em Coimbra e a sua colaboração com o CITAC, principalmente depois de conhecer os acontecimentos que abalaram a vida da cidade e do país em 1969 e que enchem de orgulho todos quantos passaram pela Universidade de Coimbra. Não me foi por isso difícil escolher o tema da minha dissertação no mestrado em *Comunicação, Cultura e Artes*, na variante de *Teatro e intervenção social e cultural*. Partindo do material encontrado (pouco, em relação ao que viria a encontrar), da possibilidade de pesquisar em diferentes arquivos e do contacto com um par de citaquianos que trabalharam com Salvat foi-se tecendo o trabalho que apresento. Trabalho que me permitiu descobrir aquele mundo de 1969 e o esforçado labor de Salvat e desse grupo de aventureiros que formavam o CITAC levaram a cabo, primeiro com Brecht e depois com Afonso Daniel Rodríguez Castelao.

A construção deste trabalho esteve cheia de alegrias e ilusões e foi, sem dúvida, uma experiência enriquecedora. Espero sinceramente que a leitura do mesmo tenha efeitos semelhantes.

## Introdução

Nada há no mundo que se pareça mais com a Galiza do que Portugal. Nada tão pouco que seja mais parecido com Portugal do que a Galiza, nem sequer o Brasil. Porém, Galiza e Portugal vivem de costas voltadas desde há séculos, ignorantes do que os une e incapazes de se verem através do fictício cristal opaco que erguemos, ou permitimos que outros erguessem, sobre o rio Minho. Uma língua comum desde o Ortegal a Faro (seja qual for o nome que queiramos dar-lhe: galego, português ou galego-português), uns alicerces literários partilhados (a lírica dos trovadores) e um contínuo cultural que une Galiza com o norte de Portugal são algumas das bases coincidentes. Mas também uma História e muitas histórias que, clandestinamente, furaram a fronteira de norte a sul e de sul a norte em inúmeras ocasiões. Pontes estendidas entre os minhotos de uma ou outra margem que, com o passar dos anos e os estragos da história oficial, de interesse centralista, caíram no esquecimento. Na própria fundação de Portugal tiveram muito a ver os nobres galegos e a independência deste reino muita influência na submissão galega a Castela. A partir do século XV, as relações entre Galiza e Portugal serão sempre feitas no âmbito do contrabando e das sombras. Desde o Couto Mixto, território raiano que não pertencia nem à coroa espanhola nem à coroa portuguesa, aos intercâmbios comerciais de subterfúgio. Desde as ajudas populares aos refugiados da Guerra Civil Espanhola à colaboração entre *guardinhas* e *guardias civiles*. E muitas outras histórias que não estão nos livros. Como o esforço daqueles estudantes liceais de uma e outra banda do Minho que tentam há anos, incansavelmente, promover a relação cultural entre Galiza e o Norte de Portugal ao estatuto de Património Imaterial da UNESCO<sup>4</sup> perante os ouvidos surdos de ambos os governos centrais. Uma comunicação e irmandade, enfim, mantida com trabalho e que contou sempre com muita resistência por parte dos governantes. Somente esta teimosia do povo anónimo e a ajuda de algumas figuras, como o professor Rodrigues Lapa ou Zeca Afonso, mantiveram acesa a relação fraterna entre Portugal e a Galiza.

---

<sup>4</sup> Falamos da associação *Ponte... nas ondas*. Para saber mais sobre este ilusionante projecto, pode-se consultar a página web [www.pontenasondas.org](http://www.pontenasondas.org) (acedido a 20 de Março de 2011).

A história que relata este trabalho é um bom exemplo disso: uma colaboração artística entre figuras de primeiro nível da qual não restou nada mais que a lembrança naquele grupo de jovens. O regime autoritário, e depois o tempo e a "desmemória", acabaram por sepultar o acontecido em Portugal. Na Galiza pouco ou nada se soube. O que resta está apenas na memória de alguns dos participantes do projecto, que lamentam o perdido. Este exercício de "diálogo entre culturas", como o chamava Salvat, nem sequer ficou nos registos do próprio grupo. Outro parágrafo invisível das histórias nunca escritas.

É por isso que este trabalho tenta, modestamente, resgatar do esquecimento a que foi condenado o trabalho realizado pelo CITAC e Ricard Salvat, definido pelo próprio como uma tentativa de aproximação e diálogo entre os diferentes povos da península ibérica, especialmente entre Galiza e Portugal. Que estas páginas possam preservar uma dessas pontes construídas, com a esperança posta nessa Nossa História por contar.

Outra motivação para este trabalho foi a procura de reparação dos danos, num acto de justiça cultural mais de quarenta anos depois. Em 1969 as autoridades e a PIDE impediram a estreia do trabalho do CITAC sobre Castela. Apreenderam o material e calaram o grupo, abortando a apresentação do resultado de vários meses de intenso trabalho. Seria mais um dos ataques que sobre a Academia de Coimbra viriam a acontecer em 1969, uma batalha mais na luta global entre estudantes e autoridades. O trabalho dos repressores foi bem feito e, até hoje, pouco mais se falou de *Castela e a sua época* (adiante *CSE*). As mais de cinquenta pessoas que trabalharam naquele espectáculo (entre as quais encontramos artistas tão relevantes como José Niza, Luís Seoane ou o próprio Ricard Salvat) viram o seu esforço malgrado. A crise académica que abalou o regime em 1969 pode ser vista como uma vitória dos estudantes, mas o trabalho do CITAC foi uma vítima colateral desse conflito. Mais outra vez, a força, a autoridade, silenciava a arte.

Este trabalho parte da ideia firme de que não há ideologia autoritária que possa contra a arte e a liberdade; parte da necessidade de recuperarmos e reivindicarmos o que é nosso por direito; parte da teimosa vontade de dar luz e relevância a tudo quanto os seres cinzentos quiseram fazer desaparecer para sempre, com a firmeza de saber que ninguém nos tira o direito a falar, a gritar. Em suma, este trabalho procura ser uma homenagem aos revoltosos de 1969 que

participaram no projecto, esperando que a sua alegria nos guie no caminho.

Mas para além de uma homenagem e de outras finalidades de carácter ético que possa ter, esta investigação apresenta-se como um contributo para o conhecimento da história do teatro em Portugal e do CITAC em particular. Recuperando o trabalho de Ricard Salvat (que, como veremos, é uma figura de peso no teatro peninsular e teve bastante importância para o teatro português apesar do pouco tempo que lhe foi permitido permanecer no país) procuramos trazer luz a um período da história do CITAC até hoje na penumbra, vítima da repressão sofrida em 1969 (com a expulsão de Salvat e a censura de *CSE*) e em 1970 (com o encerramento do grupo durante a etapa de Juan Carlos Uviedo que, como veremos, implicou a vandalização dos arquivos do CITAC). Nem sequer o próprio livro comemorativo do 50º aniversário do grupo universitário menciona em profundidade *CSE*, injustiça em parte corrigida pelo estudo de Oliveira Barata. É Barata (2009:207-208) quem nos adverte para a importância do trabalho de Salvat com o CITAC e para o grande contributo que, em circunstâncias mais favoráveis, este poderia ter tido na renovação do teatro português.

Para além disso, a investigação sobre o teatro universitário amplia a pouca extensão que se lhe tem dedicado nas histórias do teatro português, quase sempre relegado para um papel periférico (*idem*, 35-36). Pretendemos, modestamente, seguir a linha iniciada com o completo estudo de Barata (2009) sobre o teatro universitário, aportando mais pormenores sobre o trabalho de Salvat e do CITAC.

Com esta aproximação a um dos eventos sociais e culturais mais esperados no meio académico da Coimbra de 1969, procuramos também aprofundar o conhecimento do movimento estudantil português no seu contexto cultural e práticas artísticas. As investigações sobre o movimento estudantil durante o Estado Novo são variadas e têm sido, em muitas ocasiões, feitas unicamente numa perspectiva histórica e política, com valiosas exceções, como o capítulo que Cardina (2008) dedica às “Culturas, Sociabilidades, Compromisso” ou o trabalho de Estanque e Bebianio (2007). O presente trabalho quer continuar nessa linha, aportando informações sobre a actividade de um grupo tão importante como o CITAC no curso de 1968/1969 e ajudando a completar, assim, a história de uma época e de uma cidade.

Outro dos nossos objectivos, como pode ser deduzido pela apresentação feita nas primeiras páginas, é servir de ponte para um maior reconhecimento das relações entre a Galiza e Portugal, realizadas, em muitas ocasiões, sob um véu de subterfúgio e ainda à espera de serem recuperadas e contadas para, quem sabe, talvez fomentar a comunicação e (re)conhecimento entre nós.

A finalidade destas páginas, já o dissemos, é resgatar o trabalho de Ricard Salvat em Coimbra, especialmente o referente ao espectáculo *Castelao e a sua época*. Estamos, portanto, diante de uma pesquisa com um objecto de estudo bastante peculiar: um espectáculo de teatro que nunca chegou a ser apresentado. À dificuldade do objecto temos que acrescentar a inexistência de estudos semelhantes. Existem, é claro, precedentes de investigações feitas sobre as intervenções da censura na arte em geral e no teatro em particular. Sobre o caso português, Graça dos Santos tem desenvolvido o seu trabalho sobre a censura no teatro durante o Estado Novo e existem vários livros que abordam a censura em Portugal (Azevedo, 1999; Santos, 2004; Príncipe, 1979 por citar só alguns). No Brasil (país que também sofreu uma ditadura no século XX) existe actualmente uma linha de investigação dirigida pela professora Rosa Borges dos Santos (Universidade do Estado da Bahia e Universidade Federal da Bahia) sobre a edição de textos teatrais produzidos na Bahia durante o período da ditadura militar. Comprovamos, assim, que os efeitos da censura no teatro preocupam a investigadoras dos dois lados do oceano. Contudo, estes estudos trabalham sobre textos e espectáculos que, de um modo ou de outro, chegaram a ver a luz do dia, distinguindo-se, por isso, do nosso objecto de estudo.

De facto, tivemos dificuldade em encontrar fundamentação teórica para a nossa investigação, não só porque o texto do espectáculo nunca foi estudado em profundidade, mas também porque, contrariamente ao que é canónico nas pesquisas sobre teatro, o objecto de estudo desta investigação não se reduz ao texto dramático, mas abarca o espectáculo teatral na sua globalidade, com a agravante de esse espectáculo não ter subido nunca ao palco. De *CSE* há algumas referências laterais em estudos sobre a história do CITAC e umas páginas em Barata (2009). Na Galiza e na Catalunha apareceram também citações em livros referentes a Salvat ou a Luís Seoane, mas não muito desenvolvidas. O próprio Seoane refere o espectáculo na sua correspondência com Díaz Pardo. Contudo, nunca conseguimos encontrar mais do que

referências, pois ninguém em Portugal, Galiza ou Catalunha aborda em profundidade *Castelao e a sua época*, o que constitui uma grave injustiça se tivermos em conta o contexto em que se desenvolvem os factos e a qualidade artística que garante a envergadura dos participantes.

Dispostos a resolver esta injustiça e conscientes de que não existiam referentes pelos quais nos pudéssemos guiar, decidimos fazer uma lista de tópicos de carácter interdisciplinar que atravessassem a nossa investigação para encontrar assim um corpus de estudos a que pudéssemos fazer referência e que pudesse constituir a base da nossa investigação. Considerando as limitações de espaço impostas a uma tese de mestrado, cedo descartámos a possibilidade de analisarmos o texto de *CSE* em profundidade. Limitamos esta investigação ao contexto histórico em que se situa *CSE* e ao trabalho de Ricard Salvat em Coimbra, pelo que os principais tópicos a que recorreremos são referentes ao campo da História: o **movimento académico durante o Estado Novo, a crise académica de 1969, o marcelismo e a história do CITAC**. Sendo que uma parte muito importante do trabalho está baseada na acção da censura, decidimos que outro dos tópicos a incluir na investigação deveria ser a **censura no teatro em Portugal** e, indirectamente, em Espanha. O último dos tópicos escolhidos prende-se com as características teatrais e artísticas do trabalho de Salvat em Portugal: a **teoria teatral de Bertold Brecht**. Com base nestes seis tópicos, navegámos pela literatura de um conjunto alargado de áreas disciplinares, cujos contributos complementámos com visitas a arquivos bibliográficos e entrevistas aos colaboradores de Salvat. É este conjunto de fontes escritas, fontes orais e literatura em geral que construímos a base da nossa investigação.

Desde o primeiro momento da escrita, concebemos este trabalho como um texto que tivesse interesse para o público em geral, mas também para leitores especializados, estejam estes interessados nas relações culturais entre Galiza e Portugal, no trabalho de Ricard Salvat, na história do movimento académico ou na história do teatro universitário português em geral e do CITAC em particular.

Mas quais são os objectivos gerais deste trabalho de “arqueologia teatral”? Já explicámos que, partindo de um facto quase esquecido da história do teatro universitário português, tentaremos aproximar-nos do trabalho que Ricard Salvat desenvolveu em Coimbra, incidindo

especialmente no espectáculo sobre a vida de Castela. Para conseguir isso realizamos um levantamento dos documentos relacionados com o trabalho de Ricard Salvat em Coimbra, principalmente dos informes feitos pela polícia e os serviços de censura do regime. Também analisamos o seguimento informativo que a imprensa portuguesa e internacional fizeram da estadia de Salvat em Portugal e da sua expulsão do país. Com esta análise, esperamos percebermos melhor a importância do trabalho do encenador com o CITAC e alcançarmos uma visão mais completa de como a imprensa trabalha sob regimes autoritários. Em seguida criamos uma narrativa do acontecido naqueles meses de 1968 e 1969. Tentamos reconstruir a estadia de Salvat em Coimbra e o trabalho que desenvolveu com o CITAC, assim como a repercussão deste trabalho na cidade e no ambiente universitário. Partindo desta narrativa podemos descrever questões mais particulares, como por exemplo a génese de *CSE* ou as reacções surgidas ao trabalho do grupo universitário e o seu posterior cancelamento. Tentamos, através desta narrativa, responder às perguntas sobre os motivos da censura. Para finalizar a nossa visão sobre a estadia de Salvat em Portugal, iniciamos uma primeira análise dos elementos que ainda hoje conservamos de *CSE*, nomeadamente material gráfico, os diferentes textos encontrados ou os desenhos de Seoane. Procuramos entender, partindo desse material, as bases estéticas teatrais em que se baseou Salvat para criar o espectáculo.

Inicialmente pensámos apresentar os resultados em dois blocos, o primeiro relativo à criação da narrativa e o segundo focado sobre o levantamento e análise dos documentos da censura e do seguimento da imprensa. Contudo, com o avançar da pesquisa, reparámos que o nosso objecto de estudo tinha as suas bases culturais em, no mínimo, três culturas e países diferentes, pelo que decidimos acrescentar um primeiro capítulo que apresentasse os principais agentes envolvidos no projecto *CSE*. Assim, o presente trabalho estrutura-se da seguinte forma: no primeiro capítulo, **O elenco. Confluências artísticas arredor de Castela e a sua época**, apresentamos uma introdução cultural que permita a leitura do trabalho para pessoas que não estejam relacionadas com a cultura galega e catalã ou a história portuguesa. Estando cientes de que este é um trabalho escrito para vários países, procuramos clarificar e explicar sucintamente o contexto cultural que pode faltar a leitores do sul ou do norte do Minho, assim como leitores de outras procedências. Neste capítulo abordaremos a figura de **Castela**, elemento central da peça, para perceber assim a importância que este político e artista tem para a Galiza e para os antifranquistas e o simbolismo de que se reveste o facto de

o autor galego ser a base do espectáculo. A aproximação biográfica a **Ricard Salvat e Luís Seoane** ressalta a importância e a qualidade artística do *CSE*. Por último, é necessário explicar a situação do **CITAC** no teatro universitário de Coimbra, para entender melhor o ambiente cultural da cidade universitária e o acontecido em 1969. Estamos, portanto, perante um capítulo de carácter explicativo e contextualizador que utiliza como principais fontes estudos de carácter histórico e literário. A bibliografia na qual se baseia foi conseguida através dos sistemas bibliotecários de universidades galegas e portuguesas, destacando a importante ajuda dos Centros de Estudos Galegos de Faro (Universidade do Algarve) e Lisboa (Universidade Nova de Lisboa). De entre a bibliografia utilizada destaca-se, em particular, o contributo de Barata (2009), o principal trabalho de referência sobre a história do teatro universitário em Portugal.

No segundo capítulo, **O enredo. Narrativa sobre a estância e o trabalho de Salvat em Coimbra**, apresentamos a narração dos meses que Ricard Salvat passa em Portugal. Começando com uma introdução do contexto social e cultural em Portugal e no mundo no final dos anos sessenta, iniciamos a nossa narração com a chegada do encenador a Coimbra. Partindo daí, avançamos cronologicamente para a apresentação do trabalho que desenvolveu com o CITAC, assim como do decorrer da situação de confronto na universidade em que se insere a Crise de 69. Descrevemos o curso de teatro que Salvat aí leccionou, o exercício sobre *A excepção e a regra* de Bertold Brecht, que se integra posteriormente no espectáculo *Brecht + Brecht*, e a escolha de *Castelao e a sua época* como projecto e o desenvolvimento deste. Dentro deste segundo capítulo, afastamo-nos por momentos da narração cronológica dos factos para incluirmos uma apresentação dos diferentes trabalhos artísticos integrados no *CSE*, assim como de outros projectos que dele partiram, como é o caso do disco de *CSE*. Incluimos também uma reflexão sobre as correntes estéticas seguidas por Salvat, reflectindo em particular sobre a relação existente entre *CSE* e o teatro épico de Brecht. Depois desta análise prosseguimos a narração cronológica do trabalho de Salvat em Coimbra descrevendo os problemas do CITAC com a censura e a sua tentativa de os solucionar. Finalizamos o capítulo com a narrativa da expulsão de Salvat de Portugal e o posterior percurso do projecto *CSE*, bem como as reacções que estes factos provocaram. Para a construção desta narrativa utilizamos documentos de diferente tipo: desde os diários do encenador aos informes da polícia, passando pelas notícias da imprensa e o material editado pelo CITAC. A nossa

primeira pesquisa foi nos arquivos da PIDE na Torre do Tombo, em Lisboa, onde consultámos as pastas já disponibilizadas ao público sobre o CITAC, *CSE*, crise académica de 1969, etc. Lá descobrimos também uma pasta relativa a Ricard Salvat até à data desconhecida. No mesmo arquivo encontrámos outros documentos relevantes, nomeadamente informes sobre os principais estudantes envolvidos na crise de 69, que cruzámos com os informes sobre os órgãos de direcção do CITAC. Paralelamente à pesquisa nestes arquivos, realizámos também pesquisa na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e na Biblioteca Municipal da mesma cidade, o que nos foi muito útil em relação aos jornais da época e outras publicações periódicas. Revimos as revistas e publicações históricas em busca de referências ao trabalho de Salvat no CITAC, muitas vezes sem sucesso. As visitas ao Centro Documental 25 de Abril ou ao arquivo da Real República do Bota-Abaixo, também em Coimbra, foram importantes para conseguir outra documentação, nomeadamente comunicados dos estudantes.

Longe de Coimbra, o Museu Nacional do Teatro em Lisboa e o Institut del Teatre em Barcelona foram outros dos arquivos públicos consultados. No primeiro encontrámos documentação relativa ao CITAC e uma maior selecção de revistas da época e, no segundo, bibliografia sobre Salvat e uma outra versão do texto de *CSE*.

Tivemos a sorte, também, em ter acesso a arquivos pessoais com material sobre o trabalho de Ricard Salvat em Portugal. Tanto a família Salvat como Xesús Alonso Montero ou José Niza tiveram a gentileza de nos permitir estudar o material que guardam. Os diários de Ricard Salvat que o encenador escreveu durante a sua estadia em Coimbra foram uma descoberta muito interessante, pois se revelaram como o testemunho directo daqueles dias e a única maneira de poder “ouvir” em primeira mão o relato do acontecido. Apesar de estar preparando a sua publicação, a família Salvat acedeu amavelmente a emprestar uma cópia da parte relativa a Coimbra e não podemos mais do que estar agradecidos, pois com eles conseguimos tornar muito mais completa a nossa narrativa, permitindo que a “voz” do encenador marcasse presença na nossa pesquisa.

O arquivo de José Niza revelou imensas surpresas, como a existência de projectos discográficos do CITAC com os textos de *Brecht + Brecht* ou *CSE*. A disponibilidade que o músico revelou para nos facilitar cópias de tudo foi também um grande impulso para esta

investigação. Entre esse material e outros documentos gráficos em sua posse, na da família Salvat ou guardados no arquivo do CITAC e a correspondência entre Ricard e Alonso Montero julgamos ter conseguido fazer uma análise bastante detalhada dos poucos vestígios que o passar do tempo nos deixou daquele projecto artístico.

Uma vez estruturada a narrativa, iniciámos contacto com pessoas que tivessem colaborado em *CSE*. As entrevistas realizadas a João Duarte Rodrigues, Xesús Alonso Montero, Isaac Díaz Pardo, José Niza, Nuria Golobares e as conversas via correio electrónico com José Baldaia serviram para clarificar, e em muitas ocasiões contradizer, a informação recolhida na imprensa e na bibliografia. Pese embora algumas contradições na informação prestada nas narrativas individuais de cada um dos participantes entrevistados, sem elas, este trabalho careceria de qualquer legitimação, pois, como já sabemos, em ambientes tão controversos como o da crise de 69, as fontes indirectas nem sempre são fidedignas. Teríamos gostado de poder contar com mais entrevistas, mas as dificuldades do calendário e o facto de os participantes estarem tão distantes geograficamente (de Sada e Vigo até Santarém, Porto, Lisboa ou Barcelona, para citar só os casos bem sucedidos) dificultaram este processo. Contudo, articulando os diferentes tipos de fontes, julgamos ter acabado por conseguir traçar um relato bastante aproximado do trabalho de Salvat em Coimbra. O processo de pesquisa para a produção deste relato ofereceu-nos, aliás, imensas surpresas; não poderíamos prever, no início da nossa pesquisa, que acabaríamos lendo cartas do presidente catalão no exílio, descobrindo uma espiã russa que trabalhara para os nazis e que virara o curso da II Guerra Mundial (e, provavelmente, da história de Europa) ou sabendo do interesse dos muito admirados Vinícius de Moraes e Chico Buarque no espectáculo de Salvat, para dar apenas três exemplos das agradáveis descobertas que esta pesquisa nos reservou.

No terceiro capítulo, **Programas. Documentos arredor do trabalho de Salvat**, procedemos ao levantamento dos documentos relacionados com o trabalho de Salvat em Coimbra, particularmente os referentes a *CSE*. Dividimos o capítulo em duas partes, de acordo com a origem dos documentos. Na primeira parte tratamos os documentos emitidos pelas autoridades policias, começando com uma introdução sobre a relação entre censura e teatro em Portugal para passar depois à descrição dos diferentes ficheiros da PIDE encontrados na Torre do Tombo, alguns dos quais permaneciam inéditos até este trabalho. Dividimos os

documentos de acordo com o seu conteúdo: referentes a Ricard Salvat, ao CITAC ou a *CSE*. Na segunda parte do capítulo tratamos a cobertura dada pela imprensa portuguesa e espanhola ao trabalho de Salvat em Portugal, cobrindo um período que vai desde a sua chegada ao país até ao ano da sua morte. Finalmente, incluímos um levantamento dos comunicados de protesto de diferentes sectores culturais universitários perante a censura de *CSE* e a expulsão de Salvat.

Para este terceiro capítulo utilizamos principalmente a bibliografia de referência e os documentos encontrados nos arquivos. Os documentos analisados na primeira parte do capítulo, referentes às autoridades, são resultado das pesquisas na Torre do Tombo e no Museu Nacional do Teatro. Para a análise dos jornais pesquisámos na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, no Centro Documental 25 de Abril, na Biblioteca Municipal de Coimbra, no Museu do Teatro, na biblioteca da Universidade da Corunha e também recebemos material dos arquivos pessoais da família Salvat, de José Niza e de Xesús Alonso Montero. Os comunicados dos estudantes, como já referido, foram encontrados em diferentes fontes bibliográficas e no espólio da Real República do Bota-Abaixo, em Coimbra.

O último capítulo, **Considerações finais**, apresenta algumas reflexões sobre o motivo da censura de *CSE* e da expulsão de Ricard Salvat, reflexões estas relacionadas com o ambiente estudantil e a situação de confronto com as autoridades que se vivia em Coimbra. Procuramos também reflectir neste capítulo final sobre as possíveis integrações desta investigação nas diferentes linhas temáticas que aglutina: na história do teatro universitário português, na história do próprio CITAC, nas relações culturais entre Galiza e Portugal, mas também na caracterização cultural do movimento juvenil na Coimbra da década de sessenta do século XX. O último capítulo termina com a sugestão de possíveis linhas de investigação futura.

## **CAPÍTULO I: O ELENCO. Confluências artísticas em *Castelao e a sua época***

Como explicámos na introdução, o trabalho de Salvat com o CITAC sobre a vida de Castelao tem uma forte motivação internacional. Ricard Salvat procurou iniciar um diálogo entre Portugal e Galiza que também incluísse a Catalunha e o resto de Espanha. Para fortalecer essa ideia de diálogo, o encenador escolheu como pretexto uma das principais figuras do galeguismo<sup>5</sup>: Afonso Daniel Rodríguez Castelao.

Para tratar a vida de Castelao e a situação histórica da Península Ibérica (especialmente na Galiza), Salvat pediu ajuda a diferentes colaboradores, sendo de destacar o contributo de um artista gráfico da qualidade e do renome internacional de Luís Seoane para realizar os figurinos, os cenários e o cartaz da peça. A Galiza não podia estar melhor representada no projecto, do mesmo modo que a Catalunha não podia ter melhor presença do que a de Salvat.

Passados mais de quarenta anos sobre o trabalho do grupo universitário com Ricard Salvat e tendo nós a expectativa de que o presente trabalho seja lido tanto dentro como fora das fronteiras portuguesas, parece-nos necessário fazer uma introdução cultural que permita ao leitor compreender melhor a importância dos agentes artísticos reunidos em torno a *CSE*. É por isso que iniciamos o nosso trabalho com um capítulo dedicado à apresentação e contextualização de algumas das figuras artísticas que participaram no projecto e que, por pertencerem a diferentes culturas nacionais, poderiam não ser do conhecimento de todos os leitores.

Assim, começamos com uma visão panorâmica da vida de Afonso Daniel Rodríguez Castelao, salientando a importância central que a sua figura tem na cultura galega. Passamos depois às figuras de dois dos principais artistas envolvidos no projecto: o encenador Ricard Salvat e o artista plástico Luís Seoane. Terminamos esta contextualização cultural falando da

---

5 Segundo o dicionário *Ir Indo* o galeguismo é um "movimento social, político e cultural que defende a identidade galega, a potenciação da sua personalidade e a reivindicação política da Galiza como ente nacional diferenciado." O galeguismo surge na primeira metade do século XIX e marca, desde esse momento, a história e a cultura galega posteriores. Na sua vertente política, é relacionado com o nacionalismo, que definimos como "todo conjunto de atitudes, ideias, acções e organizações orientadas pela asunção da existência de uma comunidade – a nação – que, como sujeito colectivo de soberania, constitui a instância legitimadora do poder político – real ou potencial- e da delimitação territorial e povoacional desse poder" (Beramendi, 2007:18 – tradução do galego).

importância central do CITAC no círculo cultural da Academia de Coimbra. Esperamos que estas páginas sirvam para melhor contextualizar o acontecido e consigam transmitir a importância artística que tem a confluência de todos estes agentes (seja de modo presente como o CITAC, Seoane e Salvat ou de modo simbólico no caso de Castelao) no projecto artístico que desenvolveu o grupo universitário e cuja representação as autoridades impediram.

### *1.1. A importância de Castelao na cultura galega*

*O verdadeiro heroísmo está em transformar os desejos em realidades, e as idéias em feitos.*

A.D.R. Castelao

Afonso Daniel Rodríguez Castelao é, no que se refere à Galiza e ao galeguismo, a figura cultural e política mais importante da primeira metade do século XX. Castelao, ou mais carinhosamente, Daniel, ultrapassa a sua biografia histórica para se erguer num símbolo. Como se comenta no início do primeiro volume das suas obras completas (Castelao, 1999:7):

«Nenhuma personalidade da história contemporânea da Galiza tem alcançado a dimensão quase mítica que hoje, meio século depois da sua morte, envolve a figura de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao. Têm-se aduzido muitos motivos para dar conta deste facto ineludível, desde o carácter da sua obra gráfica e escrita, entranhada na tradição e dignificadora de uma cultura popular que encontrou nele a voz e a mão capaz de expressá-la, até uma sacrificada trajetória biográfica, exemplar na defesa dos valores democráticos e galeguistas.» *(tradução nossa do galego)*

Castelao converteu-se no símbolo inseparável da Galiza lutadora e anti-autoritária, da defesa dos oprimidos e do pensamento progressista. Apesar da dificuldade de abordar a sua figura em poucas páginas, tentaremos uma aproximação ao que Castelao representa para os galegos.

Daniel Rodríguez Castelao (recebe o Afonso devido à insistência do padre que o baptiza, em homenagem ao que viria a ser o rei Alfonso XIII) nasce na vila pescadora de Rianxo, em Janeiro de 1886. O pai de Daniel emigra para a Argentina e monta, na Pampa, um

estabelecimento que funciona como cantina e loja (uma *Pulperia*). Aos nove anos, Daniel viaja com a sua mãe para se instalar na Argentina e vive lá por cinco anos, retornando à Galiza em 1900. Esta estadia na Argentina aparece reflectida em alguns relatos do autor inseridos em *CSE*. Já na Galiza, licencia-se em Medicina pela Universidade de Santiago de Compostela e começa a desenvolver interesse pela pintura e a colaborar em diferentes publicações como cartonista. Castelao recusa posteriormente exercer a profissão de médico, o que explica, com humor, do seguinte modo: «Fiz-me médico por amor a meu pai; não exerço a profissão por amor à humanidade».

Politicamente, nestes primeiros anos, Daniel move-se de uma posição conservadora até âmbitos impregnados de galeguismo e agrarismo. O seu pensamento político vai-se transformando até se consolidar em posições nacionalistas de carácter progressista. É um dos fundadores da Irmandade da Fala de Pontevedra<sup>6</sup> e, juntamente com Vicente Risco, Otero Pedrayo e outros intelectuais, funda a revista *Nós*, um dos pontos centrais do sistema cultural e político galego desde o início da década dos anos 20 até 1936. Também participa no Seminário de Estudos Galegos da Universidade de Compostela<sup>7</sup>, onde ingressa lendo um discurso sobre "O novo espírito da arte", e colabora na publicação *A Nosa Terra*<sup>8</sup> com desenhos, relatos e artigos. Na década de 20 ganha fama como desenhador com a exposição *Nós*, de grande sucesso por toda a Galiza. Publica *Un ollo de vidro* e dois volumes de *Cousas*, nos quais articula as suas facetas de literato e desenhador.

Membro fundador do Partido Galeguista, participa nos primeiros comícios depois da queda da ditadura de Primo de Ribera em 1930. É eleito deputado pela província de Pontevedra nas cortes de Madrid em 1931, integrando-se na bancada da Organização Republicana Galega Autónoma (ORGA). Durante a discussão da Constituição da República, mantém uma polémica no parlamento com o intelectual Miguel de Unamuno sobre o reconhecimento oficial da língua galega. Com o passar dos meses rompe com as esquerdas republicanas, pouco empenhadas na descentralização do Estado, e reativa, juntamente com políticos bascos

6 As *Irmandades da Fala* são um conjunto de organizações de carácter nacionalista que, entre 1916 e 1936 lutaram pela reabilitação da língua galega. São a semente da qual nasce, em 1931, o Partido Galeguista.

7 Instituição ligada à Universidade de Compostela e criada em 1923 que tinha a finalidade de formar investigadores e estudar o património cultural galego. Para além dos departamentos culturais, realizou um dinâmico trabalho em diferentes áreas, como demonstram a Secção de Ciências Aplicadas ou a de Ciências Sociais, Jurídicas e Económicas.

8 Histórico boletim das Irmandades da Fala e, desde 1932, do Partido Galeguista. Foi fundamental para o espalhamento das ideias galeguistas.

e catalães, a Galeusca<sup>9</sup>. A política não impede que prossiga com a sua actividade artística, colaborando com Valle-Inclán, ilustrando livros galegos e publicando vários trabalhos, entre os que destacamos *Os dous de sempre*, o seu primeiro romance. É preciso destacarmos a importância literária do chamado *Grupo Nós* (principalmente as figuras de Castelao, Vicente Risco e Otero Pedrayo), que renovou a prosa e o ensaio e criou o segundo *Rexurdimento* (*Ressurgimento*) da literatura galega<sup>10</sup>, mantendo grande influência na literatura que se virá a escrever na primeira metade do século XX na Galiza.

Durante o *Biénio Negro*<sup>11</sup> é desterrado para Badajoz como consequência das repressões exercidas pelo governo. Lá começa a escrever uma série de artigos para *A Nosa Terra* que no futuro integrará no seu livro *Sempre en Galiza*, considerado o texto mais importante do nacionalismo galego. Defende a reorientação à esquerda do partido galeguista, o que levou o partido à aliança eleitoral dentro da Frente Popular, mas também a que se produzissem cisões pela direita dentro do mesmo. Em 1936 volta a ser eleito deputado pela província de Pontevedra, sendo o candidato que recebe o maior número de votos da Galiza. A vitória da Frente Popular desbloqueia as negociações sobre a realização do plebiscito para a aprovação de um Estatuto de Autonomia para a Galiza.

Apesar dos injustos condicionamentos impostos pelo governo central (que não queria que a Galiza se juntasse às reivindicações nacionais já existentes na Catalunha e no País Basco, que levariam à conseguinte descentralização do Estado), o Partido Galeguista realiza um esforço hercúleo para chamar os galegos a optar pelo "SIM" no referendo, sendo Daniel um dos principais agentes envolvidos e, talvez, a principal figura pública. No tempo que dura a campanha, multiplicam-se os comícios (nos quais Castelao participa como orador), os textos, os jornais, os murais e os cartazes. Na parte gráfica da campanha colaboram artistas

---

9 O nome pelo qual são conhecidos os diferentes pactos entre partidos políticos nacionalistas da Galiza, Euskadi (País Basco) e Catalunha.

10 O primeiro *Ressurgimento* é levado a cabo por autores como Rosalia de Castro, Curros Enríquez e Eduardo Pondal no final do século XIX e deu como resultado o renascer da literatura galega. Este *Ressurgimento* está fundamentalmente reduzido à poesia.

11 Entre 1934 e 1936 governou na República Espanhola a Confederação Espanhola das Direitas Autónomas (CEDA), com Lerroux como presidente. Desde a proclamação da II República em 14 de Abril de 1931, governara uma coligação de republicanos e socialistas que, entre outras acções de carácter progressivo, aprovara a Lei do Divórcio, as cerimónias fúnebres não religiosas, o direito ao voto para as mulheres ou a falida "Ley de Bases para la Reforma Agrária". Para contrariar esta política, o novo governo tomou medidas reaccionárias (como a paralização da Reforma Agrária, a anulação da educação mista ou a anulação do Estatuto da Catalunha, entre outras). Os desterros, como aconteceu no caso de Castelao, foram uma medida de repressão dos líderes progressistas.

consagrados como Castelao (que era na altura um famoso cartonista em diferentes publicações como o *Faro de Vigo* ou *El Pueblo Gallego*), o jovem galeguista Luís Seoane ou o também jovem Isaac Díaz Pardo, das juventudes comunistas. Depois de uma campanha nunca antes vista na Galiza, o referendo foi a votos no dia 28 de Junho de 1936, contando com a participação do 74,56% do censo eleitoral e ganhando o SIM com 993.351 contra os 6.161 do NÃO. Foi, sem dúvida, a maior vitória do Partido Galeguista. É o próprio Castelao quem entrega nas Cortes Espanholas, no dia 15 de Julho de 1936, o texto do estatuto aprovado. Mas este estatuto não entra em vigor, pois dois dias depois o exército levanta-se contra o governo democrático. Começa a Guerra Civil Espanhola e põe-se fim a um período de prosperidade e dignidade na Galiza: a II República. Nesses anos, a literatura galega tomara força para conseguir tudo quanto não pudera fazer nos séculos anteriores<sup>12</sup>. De uma literatura quase inexistente nos finais do século XIX, passamos a um sistema cultural que apresenta diferentes géneros, que tenta estabilizar uma tradição teatral moderna, estabelecer editoras especializadas e até textos de carácter científico. A guerra trunca esse desenvolvimento e a posterior repressão franquista, de carácter espanholista, destrói em muitos casos o trabalho feito antes de 1936: as editoriais são destruídas, milhares de livros são queimados em fogueiras públicas, o Seminário de Estudos Galegos é saqueado (malogrando mais de dez anos de trabalho científico) e muitos intelectuais e artistas são presos ou assassinados.

Castelao é surpreendido pela guerra em Madrid, enquanto apresentava os trâmites para a aprovação do Estatuto de Autonomia. Foi isso que lhe salvou a vida, pois a Galiza cai de imediato nas mãos dos golpistas, iniciando-se uma brutal repressão<sup>13</sup>. Familiares e amigos de Castelao são caçados e assassinados pelos militares ou pelos falangistas<sup>14</sup>. Especialmente doloroso para Daniel será o assassinato do seu grande amigo e camarada de partido, Alexandre Bóveda, depois de um ilegal juízo sumário<sup>15</sup>, mas também a do político e editor

---

12 Tentando resumir, a literatura galega, que se tinha desenvolvido com esplendor nos seus inícios medievais, é truncada a partir do século XV. Com escassas exceções, só voltaremos a ter uma literatura normalizada com o Ressurgimento de finais do século XIX. Este período intermédio, que abarca quinhentos anos, é conhecido como *Os Séculos Escuros*.

13 Galiza não participa propriamente na Guerra Civil. Desorganizada e sem estruturas próprias, cai nos primeiros meses nas mãos dos fascistas, que iniciam logo um regime de terror e represália que durou toda a guerra e os primeiros anos do franquismo. Sindicalistas, mestres, políticos de orientações esquerdistas e nacionalistas, feministas, artistas... todos caem nas garras dos paramilitares e do exército.

14 Membros do partido Falange Española de las JONS, de ideologia fascista, que actuavam como paramilitares exercendo a repressão e o terror entre a população.

15 No qual, por certo, foi impedido de falar em galego. A data da morte de Alexandre Bóveda é lembrada como o dia da Galiza Mártir (17 de Agosto).

Anxel Casal ou o artista Camilo Díaz Valiño<sup>16</sup>. Em zona leal à República, Castelao participa na formação das Milícias Galegas do general Enrique Lister e acompanha o governo republicano pelas diferentes sedes até à derrota final, sem cesar de trabalhar pelo governo legítimo. Em 1937, juntamente com Ramón Suárez Picallo (também deputado pelo PG no parlamento espanhol) escreve a *Carta a Oliveira Salazar, Dictador de Portugal* que publicam no jornal nacionalista *Nova Galiza* e no diário *El Sol* e que passa depois a fronteira na edição do Frente Popular Portuguesa<sup>17</sup> (Pena, 2006:12), convertendo-se num dos livros proibidos pelo Estado Novo. Nesta carta acusam Oliveira Salazar de ser «carrasco da cultura e da identidade do povo galego» (Pena, 2006) e cúmplice do assassinato de centenas de galegos. O texto, de uma singular dureza, responsabiliza ao ditador pelo encerramento das fronteiras e pela entrega de refugiados galegos às autoridades franquistas, atentando contra a irmandade entre Galiza e Portugal e colocando mesmo em perigo a independência do seu país. O início da carta é por si só esclarecedor:

«–Aseguráronnos que V. cree en Dios. Non-o sabemos (...) Non-o sabemos, porque Dios – infindamente bo, sabio, xusto e ademais inmortal– non quixo ser Dictador e concedeunos o libre albedrío para que nós mesmos buscásemos a felicidade; mentras que V. – cativo verme que se considera feito a imaxe e semellanza de Deus – non tivo reparos en aferrollar a liberdade do pobo portugués e sometelo á súa vontade. ¡Gran pecado de soberbia, señor Dictador!(...)» (Castelao e Picallo apud Barreiro, 2007:77-78).<sup>18</sup>

E, mais adiante:

«–¿Cree V., señor dictador, que Portugal pode diñamente axudar aos militares hespañoles no afán de abolir as autonomías? Pois V. axuda a eses facciosos e concede asilo xeneroso aos políticos do vello sistema, convirtiendo a Portugal en ‘galiñeiro’ de España (...)

–Sabe V. que os galeguistas éramos algo máis que políticos. Respetábamos, como non, a fronteira que separa os dous Estados peninsulares, pero queríamos alas para voar e comunicarnos con vós, por riba do Miño, por riba dos carabineiros e dos gardiñas (...)

---

16 Escritor e artista gráfico membro das Irmandades da Fala. Pai de Isaac Díaz Pardo, participante em CSE.

17 Organização política clandestina e contrária ao regime de Oliveira Salazar.

18 A prática geral neste trabalho é traduzir para o português todos os documentos e citações, salvo os apresentados em anexo. Neste apartado decidimos manter o original tanto na carta de Castelao e Suárez Picallo como na Nota da Dirección de Prensa sobre a morte de Castelao (p. 28) ou os poemas que aparecem nas páginas 29 e 30.

–¿Cre V., señor Oliveira, que os galeguistas estábamos infectados por algunha enfermidade perigosa para o pobo portugués? Pois V. tratounos como apestados, metendo a galeguistas en cadeas inmundas o entregándoos aos asesiños de Falange Española (...)

–Cree V. que se pode axudar descaradamente aos imperialistas hespañoles? Pois V. fíxose cómplice deses asesiños que cometeron en Hepaña o crime máis arrepiante que a Hestoria rexistra. E V. fechou as portas, sempre abertas, da nosa República, aos seus propios amigos que logo rendirán contas ante a xusticia inexorable do pobo portugués.

–Sabe V. que na Galizia – ¿aínda irmán de Portugal? – cometéronse miles de asesiñatos (...) Cre V. que os bons galegos – enloitados para sempre – poden vivir sen maldecilo? Pois nós decímoslle que V. causou o loito de moitas familias galegas por non abrir xenerosamente as portas de Portugal. E decímoslle máis: V. será para os superviventes de Galiza algo menos que un asesiño; será un cómplice de asesiños.» (*idem, ibidem*)

Em 1938, e por sua insistência, o Estatuto de Autonomia aprovado em referendo dois anos antes é aceite para ratificação pelas Cortes Republicanas, embora este facto tenha pouco efeito devido ao decorrer da guerra e da história de Espanha. Durante a contenda publica os seus famosos livros de desenhos *Galicia Martir e Atila en Galicia*, nos quais retrata a repressão sofrida na Galiza. Estes "álbuns de guerra" são logo completados com a publicação em Nova Iorque de *Milicianos*. Castelao viaja até Moscovo, Cuba e Nova Iorque para realizar comícios e conseguir o apoio dos emigrantes galegos para a república. A derrota desta apanha-o em Nova Iorque, onde se instala até poder viajar para Buenos Aires, coração da Galiza exilada. No exílio, termina de escrever a peça de teatro *Os vellos non deben de namorarse*, que estreia na capital argentina em 1941, e prossegue com as colaborações de carácter galeguista e republicano. Publica no semanário esquerdista *Daily Worker* as suas *Estampas de Negros*, compostas por desenhos inspirados em Cuba e no Harlem. É designado presidente honorífico da Federação Internacional de Sociedades Negras de Nova Iorque.

Em 1944 publica *Sempre en Galiza* e recebe grandes homenagens no exílio. Nesse mesmo ano constitui-se o Conselho da Galiza, da qual Castelao é presidente. O Conselho da Galiza pretendia ser o órgão garante do direito de Galiza ao autogoverno quando a democracia voltasse a Espanha, mantendo viva a chama que se iniciara com o estatuto de 1936. A esperança republicana no exílio aumenta com o final da II Guerra Mundial e a derrota do

fascismo, e Castelao participa como ministro no goberno republicano no exílio presidido por José Giral, que pretendía presentar-se perante os organismos internacionais como unha alternativa á ditadura de Franco. Desgraçadamente, os problemas internos das diferentes facções que compunham o goberno fazem con que Castelao se desiluda e abandone o goberno un ano despois. En Buenos Aires continúa con o seu traballo galeguista e, en 1948 pronuncia, na celebración do Día de Galicia, o discurso *Alba de Glória*, que fica para a historia do galeguismo como un canto de amor e esperanza no país.

Em 1950 Castelao morre vítima de un cancro de pulmão e practicamente cego. O seu velório e enterro servem para despoletar inúmeras mostras de afecto por parte da comunidade galega expatriada e de todos os sectores da oposición democrática en España.

Ao longo de toda a obra gráfica ou literaria de Castelao, encontramos un constante e firme compromiso con os máis fracos. A defensa da Galiza e dos ideais progressistas e republicanos é outro dos elementos comúns en toda a súa actividade, fose esta artística ou política. Logo se converte numa figura tremendamente popular na Galiza, como o demonstra o éxito dos comicios en que participou tanto no interior do país como, máis tarde, no exílio. Daniel é o líder carismático do Partido Galeguista, unha figura popular e querida polo pobo. Por iso, e a pesar de estar exilado fora da península, era unha figura perigosa para o réxime franquista.

A censura prohibiu a circulación do *Sempre en Galiza*, así como dos seus "álbums de guerra" (*Galicia Mártir*, *Atila en Galicia* e *Milicianos*). No día 8 de Janeiro de 1950, o día a seguir á morte de Daniel en Buenos Aires, a Dirección Xeral de Imprensa enviou a seguinte nota aos xornais (Fernández, 1986:37-38):

«Habiendo fallecido en Buenos Aires el político republicano y separatista gallego Alfonso Rodríguez Castelao se advierte lo siguiente: La noticia de su muerte se dará en páginas interiores y en una columna.

Caso de insertar fotografía, esta no deberá ser de ningún acto político.

Se elogiarán únicamente del fallecido sus características de humorista, literato y caricaturista.

Se podrá destacar su personalidad política, siempre y cuando se mencione que aquella fue errada y que se espera de la misericordia de Dios el perdón de sus pecados.

De su actividad literaria y artística no se hará mención alguna del libro "Sempre en Galiza" ni de los álbumes de dibujos de la guerra civil.

Cualquier omisión de estas instrucciones dará lugar al correspondiente expediente.»

Achamos que tanta precaução por parte das autoridades franquistas é boa prova da incomodidade da figura de Castelao e do que esta representa para o galeguismo anti-franquista. Este não é o único choque que a figura de Castelao tem com as autoridades, como documenta o livro de Carlos Fernández *La persecución de Castelao durante el franquismo* (Fernández,1986). Mas o episódio em que melhor se demonstra a categoria de símbolo de Castelao prende-se com o repatriamento do seu corpo, tramitado por um governo conservador e já durante a chamada democracia. Esta transladação, que, por certo, ia contra os desejos do próprio Castelao, foi visto por muitos como uma tentativa de apropriação por parte dos conservadores da figura de Castelao, uma neutralização da sua figura e um modo de dar por encerrado os desejos de auto-governo galegos. Em 1984, o caixão de Castelao viajará do cemitério de La Chacarita, em Buenos Aires, até ao Panteão de Galegos Ilustres em Santiago de Compostela, onde o esperavam as autoridades no meio de manifestações populares e cargas policiais<sup>19</sup>.

A cultura galega moderna tem em Castelao um dos seus referentes e figuras mais queridas. Mostra disso são os diferentes textos dedicados à sua memória. Destacamos dois que se transformaram em canção pela mão dos cantores de intervenção do grupo *Voces Ceibes*. O primeiro da autoria de Celso Emilio Ferreiro e musicalizado por Miro Casabella:

«Olla meu irmao honrado, o que acontece con Daniel/  
Os que o tiñan desterrado agora falan ben del.  
(...)  
Grotesco escriba sandeu/  
Inxertado nun raposo/  
Castelao nunca foi teu, porque Castelao é noso/  
  
I anque a ti che importe un pito/  
Sabrás que é cousa sabida/  
Que estás incurso en delito de apropiación indebida.» (*fragmento*)

---

<sup>19</sup> Sobre a chegada dos restos de Daniel ao Panteão de Galegos ilustres e do que aconteceu à porta da igreja dão conta as imagens emitidas por uma ainda jovem TVE-Galicia e que hoje podemos consultar em: <http://www.youtube.com/watch?v=5nelJtpt1X8> (acedido em 8 de Março de 2011).

O segundo, de carácter mais biográfico, é um emotivo texto escrito por Dario Xohan Cabana musicado por Suso Vaamonde:

«Compañeiro Daniel de vida innumerable  
como os astros do ceo i os camiños do mar  
na tenebrosa noite da patria inhabitable  
témoste no recordo con mao á luz alba.  
A ti falo Daniel morto lonxe da terra  
es noso i a túa luz alumea a escuridá  
que nos deixou a historia de tres anos de guerra  
en que os lobos mataron a luz e libertá.

Compañeiro Daniel, as pistolas sonaban  
i enloitaron cunetas con sangue loitador  
as pistolas sonaban i os bandidos berraban  
a terrible victoria do odio e do terror.  
E ti fúcheste lonxe predicar no deserto  
pra erguerdes un exército que endexamais loitou  
e morriches un día sin veres entreaberto  
o camiño da volta que a túa ialma soñou.

Pro na Patria abatida e do pobo explotado  
nacimos nós os fillos da morte e do tristén  
percurando furiosos vinganza e novo Estado  
i unha roxa alborada sin cabo nin comén.  
I a ti bo compañeiro que o furacán aleibe  
matou desesperado na outra banda do mar  
prometémosche a terra dunha Galicia ceibe  
pra enterra-los teus ósos onde teñen que estar.»<sup>20</sup>

Uma autêntica elegia à figura de Castelao, ainda hoje uma coluna central da nossa cultura, que mantém o apreço de artistas e intelectuais galeguistas, mas também dos sectores mais populares, que sempre reconheceram Daniel como um dos seus.

## ***1.II. Ricard Salvat e Luís Seoane***

Passamos a apresentar duas das figuras mais importantes de entre os participantes no CSE. O primeiro é Ricard Salvat, figura central desta investigação e encenador do

---

<sup>20</sup> Na net encontram-se as versões cantadas dos dois poemas. Por exemplo, o poema *Compañeiro Daniel* aparece em <http://www.youtube.com/watch?v=wc9irE4NXe8> (consultado a 24 de Fevereiro de 2011). O poema de Celso Emilio Ferreiro em versão de Miro Casabella em <http://www.youtube.com/watch?v=QV1Ot7XLNJE> (consultado a 24 de Fevereiro de 2011).

espectáculo; o segundo, Luís Seoane, artista plástico que, juntamente com Isaac Díaz Pardo, desenhou os figurinos, os cenários e o cartaz da peça.

**Ricard Salvat** é um nome de referência do teatro catalão e uma das figuras magistrais do teatro em Espanha na segunda metade do século XX. Ricard Salvat nasce em Tortosa, na comarca do Baixo Ebro, em 1934, pelo que toda a sua juventude se vai desenvolver nos tempos da ditadura de Francisco Franco. Estuda Filosofia na Universidade de Barcelona e funda, em 1956, a *Secció Experimental de la Agrupació Dramàtica de Barcelona* (ADB). Este grupo, que procurava fazer entrar as correntes europeias na Catalunha, durou até 1959. No ano da extinção da ADB, Salvat fundou o *Teatre viu*, que viria a integrar no ano seguinte a *Agrupación Dramática de Barcelona*.

Salvat consegue uma bolsa do Instituto Alemão e estuda Sociologia em Heidelberg e Filosofia e Ciências Teatrais em Colónia. É durante esta estadia na Alemanha que aprofunda os estudos sobre o teatro de Bertold Brecht. À sua volta funda a Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), grupo de importância central no teatro catalão da segunda metade do século XX<sup>21</sup>. A EADAG, que pretendia ser uma escola interdisciplinar à semelhança da Bauhaus de Weimar, é uma peça de carácter central para entendermos a renovação da arte cénica da Catalunha. A EADAG converte-se no principal referente do teatro catalão, introduzindo o teatro épico em Espanha e servindo de escola para os que serão a geração mais importante de actores e criadores teatrais da Catalunha. A EADAG funciona também como um divulgador da obra das principais figuras literárias catalãs, como o mostra o facto de no seu primeiro ano de vida apresentar uma antologia lírica de Salvador Espriu, um recital de poemas de Joan Maragall, *El desert dels dies* de Maria Aurèlia Capmany (também fundadora do EADAG) e *La pell de brau* de Salvador Espriu, todos estes autores importantes na literatura em catalão. Nos anos que se seguiram, a EADAG prosegue com as encenações de autores catalães (em especial colaboração com Salvador Espriu) e introduz peças de autores clássicos e modernos na encenação de Salvat. Dois dos grandes sucessos do grupo são *Ronda de mort a Sinera* e *Primera història d'Esther*, ambas de Espriu. Seria *Ronda de mort a Sinera* a ficar na história

---

21 Para mais informação sobre o teatro catalão contemporâneo, ver *Contemporary catalan theatre. An introduction*, edição de David George e John London e disponível em <http://www.anglo-catalan.org/op/monographs/issue09.pdf> (acedido a 15 de Maio de 2011). Para mais informações sobre a EADAG, ver Puig Taulé (2007).

como uma das peças fundamentais do teatro catalão contemporâneo. Mas apesar destes sucessos, uma série de encenações de escassa rentabilidade levam a Salvat a ter de procurar outras fontes de rendimento. Nesta época é contactado pelo CITAC para ser o encenador do grupo e viaja para Coimbra, com os resultados que adiante veremos. A expulsão de Ricard Salvat, os tumultuosos momentos que passou em Portugal e o posterior afastamento forçado de muitos dos seus alunos no CITAC impediram que os ensinamentos do catalão fizessem escola tanto no CITAC, como no teatro universitário e no teatro português em geral. Como afirma Barata (2009:208), «Não tivessem sido as condições adversas (...) o trabalho de Salvat muito teria contribuído para renovar o teatro português a viver evidentes sinais de mudança».

Depois da época em Coimbra, Salvat continua a encenar com a ESAD, a Companyia Adrià Gual e outros grupos de teatro. Em 1971 é proposto para a direcção do Teatro Nacional de Barcelona e aceita o cargo, o que lhe valeu muitas críticas e o posterior ostracismo e incompreensão dentro de alguns círculos culturais da Catalunha e o progressivo afastamento dos palcos do seu país, principalmente durante as décadas de 80 e 90. Manteve, pelo contrário, uma actividade teatral intensa em diferentes cidades europeias e latino-americanas que acumulou com a direcção, entre 1977 e 1986, do Festival Internacional de Sitges. Viria a abandonar o cargo abruptamente e envolto em polémica, apesar da significativa melhoria de qualidade que conseguiu imprimir no Festival.

Salvat foi também fundador da Escola d'Estudis Artístics de l'Hospitalet e director do Festival EntreCultures de Tortosa. Manteve uma actividade muito intensa até à sua morte em 2009, em Barcelona, no seguimento de um derrame cerebral, pouco antes da reedição do seu romance *Animals destructors de lleis*, que lhe valera o prémio Joanot Martorell em 1959 e que fora proibido pela censura espanhola.

Salvat é o exemplo de homem de teatro, encenando ao longo da sua vida mais de cento e sessenta espectáculos por todo o mundo, escrevendo duas dezenas de livros (entre ficção e ensaio), produzindo inúmeros artigos e traduções e sendo mestre de muitos<sup>22</sup>. Afastando as polémicas e misérias próprias dos círculos culturais, a figura de Salvat é central para entender o teatro contemporâneo da Catalunha e mesmo de Espanha, pela sua importância central na

---

<sup>22</sup> Uma relação exaustiva do trabalho desenvolvido por Salvat pode ser encontrada como anexo ao seu discurso de entrada na Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Salvat, 2004:53-81).

aproximação das teorias europeias a um ambiente tão fechado como o peninsular. Destacamos, como exemplo, entre as imensas mostras de carinho aparecidas com a notícia da sua morte, os seguintes fragmentos do artigo de Ruggieri (2009: 98 – *tradução nossa do espanhol*):

«... compreendi que, na escuridão cultural do franquismo, ele devia representar uma janela aberta às novas correntes dos países livres e ao mesmo tempo tinha sabido captar o desejo, sempre reprimido, de resgate, de renascimento da identidade, língua e cultura catalãs.

(...)

Fascinava porque sabia captar a essência da praxe teatral, servir-se a um tempo da antiga sabedoria e modernas tecnologias, integrar música, pintura e texto num espectáculo de arte total.»

Mas se a biografia de Salvat é impressionante, pouco menos temos que dizer do trabalho de **Luís Seoane**. Filho de emigrantes, nasce em Buenos Aires em 1910, mas é levado ainda criança para a Galiza, onde participou, desde jovem, no tecido cultural e político galego, principalmente como desenhador e militante em diferentes partidos nacionalistas e de esquerda. As suas ideias galeguistas e progressistas estão presentes em toda a sua obra. Com vinte e um anos é já secretário da Agrupación Nazionalista e passa pela Esquerda Galeguista e a Unión Socialista Galega como militante. Ilustra também vários livros, de entre os quais destacamos o fabuloso trabalho feito com as poesias do seu grande amigo Álvaro Cunqueiro (concretamente nos seus primeiros poemários: *Mar ao Norde* e *Poemas do si e non*). Funda também o semanário *Claridad* e colabora com o semanário *Ser*, dirigido pelo galeguista Suárez Picallo (Montero, 1994).

O levantamento militar comandado pelo general Franco apanha-o na Corunha e, devido à sua militância política e cultural<sup>23</sup>, tem de permanecer escondido durante algum tempo antes de poder fugir para a Argentina. Como exilado, não deixa de fomentar diferentes projectos culturais, tanto fora de Galiza como no país (quando as condições o permitiam). Destaca-se na denúncia do governo franquista com a publicação de *13 estampas de la traición*.

A sua actividade como trabalhador da cultura galega é intensa. Na Argentina, funda a

---

23 Tinha participado, para além do já comentado, na campanha do Estatuto de Autonomia com o Partido Galeguista.

publicação *Resol (hojilla volandera del pueblo)*, o semanário *Galicia libre*, escreve no jornal *Noticias Gráficas*, numa secção chamada *Un rincón de Galicia en Buenos Aires*, e dirige a revista *Galicia*, do Centro Galego de Buenos Aires. Em colaboração com a editorial Emecé funda e dirige duas colecções galegas: *Hórreo* e *Dorna*. Funda e dirige o quinzenário *Correo Literario* juntamente com outra grande figura do exílio galego, Lorenzo Varela (Montero, 1994). Organiza a primeira mostra do livro galego na Argentina, funda a revista *Galicia Emigrante*, título que terá também uma emissão radiofónica fundada também por ele (Riego, 1994). Como podemos comprovar, Seoane é um incansável agente cultural no período do Pós-Guerra civil espanhola e durante o franquismo, épocas em que a cultura galega teve de fugir da península para se abrigar e continuar a crescer na América do Sul. Quando as condições se tornam mais propícias, no seguimento de um certo abrandamento da ditadura franquista para as questões culturais, funda, com Isaac Díaz Pardo, o *Laboratorio de Formas de Galicia*, de onde nasce o *Centro Sargadelos* e o *Museo Carlos Maside*.

Apesar de ter sido editor, jornalista e escritor (com três excelentes livros de poesia: *Fardel d'eisilado*, *Na brétema*, *Sant-Yago* e *As cicatrices* e a peça de teatro *A soldadeira*, para além de outros livros de ensaio ou narrativa), Seoane destaca-se como artista gráfico. Ao longo da sua vida persegue a melhor expressão, trabalhando sobre diferentes técnicas (pintura, design, gravados, murais ou desenhos), numa procura constante de novas linguagens. Como ilustrador colabora não só com Álvaro Cunqueiro, mas também com outros autores da importância de, por exemplo, Rafael Alberti. Publica diferentes livros próprios de carácter artístico: desenhos, litografias, gravuras... Expõe em diversas galerias e museus do mundo (Buenos Aires, Nova Iorque, Venéza e Londres, por exemplo). Também recebe, em vida, múltiplos prémios e condecorações, nomeadamente a medalha de prata na Exposição Universal de Bruxelas, a *Medalha del Senado de la Nación Argentina*, ou o prémio Palanza. Em 1945, o Instituto de Artes Gráficas e a Pierpont Morgan Library de Nova Iorque seleccionam o livro *Homenaje a la Torre de Hércules* como um dos dez melhores livros de desenhos publicados no mundo entre 1935 e 1945.

Esperemos que esta pequena introdução à vida e à obra destes dois grandes criadores permita compreender o carácter especial do trabalho artístico que desenvolveram em torno de *CSE* e a injustiça do seu cancelamento por motivos políticos.

### I.III. O Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra

«O CITAC era uma ilha, um espaço de liberdade, anarquirão às vezes, mas exigente e rigoroso quando se tratava de pôr de pé um espectáculo.»

Marcelo Ribeiro

É preciso, antes de falar do que representa o CITAC, reflectirmos sobre o teatro universitário, conceito oposto ao de teatro profissional, mas que não coincide com o teatro amador. Como sublinha Barata (2009:29-30), o teatro universitário percorre «um caminho teatral próprio e sintonizado com problemas da vida académica no quadro de uma autonomia reivindicada perante o poder político central e os poderes universitários locais». É esse "caminho" e essa autonomia que nos parecem constituir as características centrais do teatro universitário. Nesse sentido, acompanhamos Barata (2009:29) quando aponta o *Teatro Académico* de Garrett da segunda década de 1800 como precursor do teatro universitário em Portugal, e não as diferentes formas do manso e academista *teatro escolar* impulsado pela própria Universidade quase desde as suas origens, e o ano de 1938 como a data de nascimento deste tipo de teatro no país, com a criação do TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra).

O CITAC, portanto, integra-se numa tradição teatral que possui uma consciente autonomia em relação aos poderes estabelecidos e uma capacidade total para os confrontar:

«...o teatro universitário não pode (...) desligar-se de um pulsar juvenil que, à sua maneira e utilizando estratégias próprias, ultrapassou em muitos casos o simples levantar de um espectáculo para dialogar com a realidade política e social no quadro de uma militância política no mais puro e comprometido sentido da palavra» (Barata, 2009: 18)

O seu enquadramento num ambiente universitário, bem como o facto de os seus principais participantes serem jovens leva a que este teatro funcione também uma escola de vida onde conceitos como o diálogo e a camaradagem se ligam intimamente relacionados com o trabalho artístico. Os participantes não são unicamente artistas criadores, mas também homens e mulheres em progresso formativo. Os grupos de teatro universitário não apresentavam só

peças de teatro e formavam os estudantes no âmbito artístico; formavam-nos também no plano social e político, dotando-os de um forte capital emotivo e de futuro:

«A consciência de que havia mais mundo para além da rotineira modorra de uma sala de aula, cenário de um ensino magistral, evasivo perante os apelos a uma pedagogia dialógica, ganhava-se nas tertúlias, nas leituras proibidas e nas realizações culturais que articulavam o desejo de saber e aprender dos universitários com o protagonismo cultural que a Universidade marginalizara. Esse saber – não sendo muitas vezes diferente do universitário, há que dizê-lo hoje – assumia, contudo, um investimento simbólico de resistência, resultante da urgência de intervir e da avaliação imediata do caminho histórico. O “Já vejo Jerusalem”, que cantava Fanhais, era um futuro imediato, a utopia ao alcance do gesto, da voz que se unia em adesão emotiva.» (Barata, 2009:22)

No caso particular de Coimbra, o teatro universitário desempenhou um papel privilegiado enquanto "veículo de formação cultural" (Estanque e Bebiano, 2007:68). De facto, tanto o TEUC como o CITAC, devido às suas práticas e à especial sensibilidade dos seus núcleos, foram muito influentes na construção de uma cultura académica de confronto com as autoridades e com a "velha Universidade", actuando como «espaços permanentemente renovados de sociabilização alternativa à tradicional e de preparação de actividades culturais e políticas de resistência» (Estanque e Bebiano, 2007: 69). Graças a estes grupos e às restantes secções da Associação Académica de Coimbra, a cidade convertera-se num «lugar particular de encontro cultural, "laboratório de experiências", informação e abertura ao mundo» (Estanque e Bebiano, 2007: 70) dentro de um Portugal autista e fechado em si próprio (Bebiano, 2003: 74).

Apesar da importância do CITAC no teatro universitário português, não é dos primeiros grupos deste tipo a ser criados no país. Desde finais dos anos 30, a representação do teatro universitário em Coimbra estava associada ao TEUC, organismo que possuía um grande peso institucional e que estava desde os seus inícios intimamente associado ao teatro clássico. O professor Paulo Quintela dirigia o grupo, e a sua forte personalidade e concepções teatrais dominaram o panorama teatral universitário na cidade do Mondego durante os anos quarenta e cinquenta<sup>24</sup>, até a chegada do CITAC.

---

24 Para uma melhor compreensão do ambiente que envolve o nascimento do CITAC e uma visão completa e

Ao longo da década de cinquenta, o ambiente estudantil foi mudando em Coimbra e aparecia uma nova geração de estudantes que se posicionava perante qualquer dogma estético. Esta geração, ávida de novidades e contestatária das concepções estéticas clássicas e estagnadas que, segundo eles, representavam Quintela e o TEUC, precisava de uma nova forma de expressão mais de acordo com os tempos que corriam. Será nessa nova forma de expressão que virão a assentar os alicerces da "cultura da juventude" afirmada durante os "longos anos sessenta". Os tempos tinham mudado, como muito bem explica Barata (2009:163):

«No fechado meio de Coimbra, culturalmente dominado por círculos intelectuais tutelados por personalidades de oposição, a transição dos anos cinquenta para os sessenta, a nível do universo juvenil, reflectir-se-á na procura de novos caminhos. (...) Mas 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.»

Dentro da cultura contestatária da cidade há duas gerações que colidem: a mais nova, que apresenta a sua proposta estética fugindo de qualquer dogma e abraçando tudo quanto a modernidade produz; a mais antiga, que teme que estas divergências estéticas enfraqueçam a unidade contra o poder e a resistência ao mesmo (Barata, 2009:164). Mas, apesar dos receios e resistências, o avanço da recusa da taxidermia estética foi imparável. É com esta força que, no curso 1951/1952, começa a gestação do CAIT (Círculo Académico de Iniciação Teatral), pela mão de um grupo de estudantes do Liceu D. João III que, anos depois e já sendo estudantes da Universidade, passa a ser considerado secção cultural da Academia de Coimbra e altera, em 1956, o nome para Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra - CITAC (CITAC, 2006: 24-25).

A recusa da situação que se vivia em Portugal e o confronto com as autoridades acompanham o CITAC desde antes da sua fundação oficial. O CAIT, nascido de um ambiente de "tertúlia" artística e política de alunos que ainda estavam no liceu, apresenta em 1953 a peça *Código Penal, artigo...* de André Brun. Para o espectáculo seguinte pensam em *O dia seguinte*, de Luíz Francisco Rebello, mas a censura proíbe a peça, começando uma relação que perdurará até 1970 (CITAC, 2006).

---

aprofundada da sua história, ver Barata (2009) e CITAC (2006).

Os estudantes envolvidos no CAIT, e depois no CITAC, reivindicavam a procura de novas linguagens estéticas e, como já vimos, assumiam uma atitude de recusa às concepções teatrais e, acima de tudo, à posição que Paulo Quintela e os "quintelistas" mantinham no círculo teatral da cidade, o que não significa que não reconhecem a importância do TEUC. Como sublinha Barata (2009:163) «Mais do que contra o TEUC, o alinhamento das novas posições passava pela contestação do primado estético protagonizado por Quintela». As declarações seguintes de Marcelo Ribeiro, citaquiano, corroboram esta afirmação:

«Modernos, diziam, queremos fazer um teatro moderno. Gil Vicente e os gregos são óptimos mas nós vamos por outro lado. E vamos sozinhos, ou quase, numa cidade que, legitimamente, prestava há anos homenagem ao TEUC e a Paulo Quintela. Mas não nos enganemos! Sem o TEUC, sem Paulo Quintela, o CITAC não existiria» (CITAC,2006: 68.)

A chegada do CITAC traz uma lufada de ar fresco à cidade e é rapidamente recompensada pela população estudantil. A secção do CITAC enraiza-se rapidamente e, três anos depois da sua fundação, organiza o I Ciclo de Teatro com a importante colaboração da Fundação Calouste Gulbenkian. Esta parceria com a Gulbenkian será, como veremos, decisiva para o percurso deste grupo cujas duas principais linhas de desenvolvimento eram as seguintes: a intenção de fazer teatro de qualidade apoiado num repertório moderno experimental, com a apresentação de autores connotados com a vanguarda (Estanque e Bebiano, 2007:69) e a implicação num processo constante de aprendizagem interna. Outra das características que define o CITAC desde as suas origens é o compromisso com o meio estudantil, participando nas lutas académicas desde 1956 (CITAC, 2006: 25-26). Como refere Barata (2009:170) «O CITAC (...) acabaria por, na sua diversidade e novidade de interesses, abrir a frente cultural de oposição ao Estado Novo».

Depois de uns primeiros anos de incertezas e tentativas (Barata, 2009:180-181), o CITAC consegue, graças ao apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, contratar ao encenador Luis de Lima. Esta será outra das novidades apresentadas pelo CITAC: a colaboração com encenadores alheios à Academia de Coimbra para aprofundar as principais linhas de trabalho do grupo<sup>25</sup>. Luis de Lima dirige o grupo durante as temporadas 60/61 e 61/62, e apresenta a

---

25 António José Soares escreve na *Vértice* sobre esta questão: «... o CITAC importou de Paris um 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

encenação do *Tartufo* de Molière actualizado (Barata, 2009:186-187). Os confrontos entre autoridades e CITAC começam naqueles dias, chegando-se mesmo a temer que a peça pudesse ser proibida.

Depois da partida de Luis de Lima, em 1962, o grupo não volta a ter um encenador fixo até 1965, com a contratação do encenador franco-argentino Víctor García, que inicia uma revolução estética no grupo (CITAC, 2009:59). García terá também problemas com a censura, que o impedirá de iniciar o trabalho com a peça *O Judeu*, de Bernardo Santareno. Mas este impedimento não acaba com as ilusões do encenador, que desenvolve durante os três anos seguintes um trabalho vertiginoso com o qual foi introduzindo, aos poucos, as ideias estéticas de autores como Artaud (Barata, 2009:203-204). Os espectáculos de García com o CITAC causam a admiração do público de Coimbra e consolidam o grupo como um dos referentes teatrais da cidade, além de projectar o trabalho do CITAC por diferentes festivais de teatro europeus<sup>26</sup>, garantindo-lhe o reconhecimento internacional (CITAC, 2006:64). A saída de García coincide com o interesse de privilegiar um caminho mais "interventivo" no trabalho do CITAC, sem descuidar a qualidade do trabalho ou a aprendizagem interna. É nesse momento que chega Ricard Salvat, que desenvolve o seu trabalho entre o final de 1968 e os primeiros meses de 1969. É este o período que constitui objecto de análise na nossa investigação.

Depois da saída abrupta de Salvat chega a etapa de Juan Carlos Uviedo e o CITAC volta a entrar em conflitos com as autoridades. Uviedo provocará uma revolução estética no trabalho do CITAC, através das suas criações colectivas e do seu trabalho de carácter excêntrico e radical<sup>27</sup> (Cruzeiro e Bebiano, 2007:298), assim como marcará uma forte presença entre os integrantes do grupo (Barata, 2009: 211). O seu espectáculo mais destacado é uma encenação colectiva titulada *Macbeth, o que se passa na tua cabeça?*, muito criticado em Coimbra (CITAC, 2006:72 e 74) mas apresentado tanto no festival de Parma como em diferentes partes do país e que provoca, numa digressão do grupo ao Porto, incidentes com peregrinos que iam a caminho de Fátima (Barata, 2009: 212). Se acrescentamos a estes incidentes a pouca sintonia que as propostas estéticas de Uviedo, e a sua personalidade, estavam a criar no

---

teatro dos estudantes?» (apud Barata, 2009: 187)

26 Como o Festival de Teatro Universitário de Erlanger na RFA no curso 1963/1964, a Bienal de Paris no curso 1966/1967 (CITAC,2006:30) ou o FITEL na edição de 1968, realizada na Bélgica (Barata,2009:200). Terá sido em Paris que, por certo, conheceram dois grandes estrangeiros do teatro francês: Fernando Arrabal e a galega María Casares.

27 Muito provavelmente, aplicações erróneas dos ensinamentos de mestres como Grotowski.

círculo cultural da cidade, verificamos que a PIDE tem a desculpa perfeita para enclausurar um grupo de teatro que se convertera num símbolo cultural de resistência às autoridades (Barata, 2009:212). O CITAC é acusado de ser uma "escola de perversão" e, depois de ter sofrido uma agressiva campanha mediática (CITAC, 2006:75), é encerrado pelas autoridades e o seu encenador expulso. Nesse processo, as instalações e os arquivos do grupo são vandalizados, com a consequente perda de parte de um espólio, principalmente equipamento e biblioteca, que nos permitiria documentar com muito mais clareza a história do grupo universitário até essa data (CITAC, 2006:70).

O CITAC permanece enclausurado até à chegada da Revolução de Abril. Em 1974 retoma o seu trabalho com a mesma filosofia que caracterizara o grupo. Trabalham-se autores "marcados" (Brecht, Gorki, Alfonso Sastre...) e experimenta-se com o teatro de rua, procurando sempre uma intervenção mais directa e uma ocupação e conquista de novos espaços. Tal como a poesia, o teatro estava também na rua naqueles tempos. Nas palavras do citaquiano Feliciano David:

«No pós-25 de Abril, o CITAC tinha que se renovar em face da evolução política e das profundas mudanças culturais e sociais do País. E foi o que fez, assumindo novas formas de intervenção. (...) lutando através da cultura contra as mais diversas formas de obscurantismo e opressão.» (CITAC, 2006:26).

A partir dessa data, o grupo funciona com relativa normalidade, aprofundando as linhas directrizes de assentamento na modernidade e procura de novas linguagens. Pelas mãos dos citaquianos têm passado autores como T.S. Elliot, Almada Negreiros, Sastre, Fassbinder, Ionesco, Koltès e muitos outros, mas também encenações colectivas, performances, ciclos de conferências sobre as novas linguagens artísticas (CITAC, 2006:192) e muitos cursos que têm levado o teatro aos estudantes da Academia de Coimbra e trazido os estudantes ao teatro.

Ainda hoje, em 2011, é um dos principais grupos de teatro universitário de Coimbra e um referente cultural da cidade, convertendo-se em algo muito maior do que um teatro, como emotivamente refere o livro dos cinquenta anos do grupo:

«Descobrimos que esta é uma casa grande, muito maior do que o Teatro-Estúdio,  
mesmo quando se transforma em teatro-mundo.  
Porque o CITAC é procura, incita-nos a procurar,  
a perseguir algo que possa talvez até não existir,  
mas do qual sabemos não poder abdicar.  
Porque a liberdade é a matriz da Iniciação, o almejado fio trespassador.  
Existe nos citaquianos, no estigma e no orgulho que cada um leva consigo.»  
(CITAC, 2006:9).

«Cada sociedade tem o teatro que merece.»

Federico García Lorca

### ***II.1. A chegada de Salvat à Coimbra de 1968***

Ricard Salvat chega a Coimbra numa segunda feira de Novembro, dia 18, acompanhado pela mulher Núria e a filha Neus, depois de uma longa viagem de carro desde Barcelona. Chega convidado pelo CITAC para ser o seu novo encenador e substituir Victor García (Barata, 2009:205-206), de quem tinha recebido boas críticas pelos trabalhos realizados com o grupo universitário. Instala-se assim o encenador numa cidade que não podia imaginar que viria a escrever um dos momentos mais tensos e lembrados da sua história: a crise académica de 1969 (Estanque e Bebiano, 2007:36).

Ao longo dos anos cinquenta e sessenta, a comunidade universitária (tradicionalmente formada por um reduzido número de estudantes, filhos das classes mais privilegiadas) vai-se afastando ideologicamente do autoritário regime de Oliveira Salazar à medida que a juventude se vai formando como grupo social diferenciado (Caiado, 1990:15-16). Assim, de fábrica elitista de futuros dirigentes fundamentais para perpetuar a ditadura, o Estado Novo e o sistema social que estes representavam (Bebiano, 2003:77-79), a Universidade torna-se num foco de progressivo descontentamento e visível protesto contra o rumo tomado pelo país, provocando grande desgosto ao ditador: «Que pena me faz saber aos domingos os cafés cheios de jovens discutindo os mistérios e problemas da baixa política» (Salazar, *apud* Bebiano, 2003:108). Não é tarefa deste estudo aprofundar a história do movimento estudantil daquelas décadas<sup>28</sup>, mas não podemos deixar de referir os principais motivos que farão com que germine um clima de confronto e rebeldia dos estudantes perante os governos de Oliveira Salazar e Marcelo Caetano. Motivos que são de carácter geral (partilhados globalmente pela juventude do ocidente), mas também particular, tendo estes que ver com as características

---

<sup>28</sup> O leitor interessado neste tema pode consultar os livros referidos na bibliografia: Cardina (2008), Cruzeiro e Bebiano (2006), Estanque e Bebiano (2007), Namorado (1989), Cruzeiro (1989) ou Caiado (1990).

próprias da etapa histórica que Portugal atravessava (Bebiano, 2003:73-74).

O período denominado como “longos anos sessenta”<sup>29</sup> foi um tempo de revolta e contestação aos valores tradicionais hegemónicos em que a juventude se constituiu como um agente activo que «integrava (...) com grande destaque, (...) [o] movimento universal de contestação» (Bebiano, 2003: 67). Pela primeira vez na história encontramos nos jovens:

«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.» (Bebiano, 2003:26 – *sublinhado nosso*).

Já desde os anos 50 a juventude vinha assumindo importância nos EUA como categoria social autónoma e diferenciada, herdeira do *baby boom* norte-americano e da revolução económica que este supôs tanto nas famílias americanas como nas despesas governamentais (Bebiano, 2003:28). Os chamados *teenagers* (jovens entre os treze e os vinte anos) aparecem como um grupo social novo, com comportamentos completamente distintos dos que tinham as gerações anteriores com sua idade (Skelton *apud* Bebiano, 2003:30). Sendo uma parcela bastante significativa da população, tendo certos recursos económicos, uma forte consciência grupal e comportamentos gregários, principalmente nos ambientes urbanos (Bebiano, 2003: 31) e «alguma aversão – muitas vezes uma visível repulsa – pelo modelo de sociedade que não haviam ajudado a construir» (Bebiano, 2003:30), a juventude foi rapidamente considerada como um “nicho de mercado” a explorar: passaram a ter uma moda própria, diversões próprias, comida própria, produtos culturais próprios e tecnologia para os desfrutar, no caso da música, com relativa comodidade (gira-discos, rádios...). Levou-se a cabo um «processo de codificação cultural de um universo juvenil autónomo (...) construído à margem do sistema ou (...) em conflito com este» (Bebiano, 2003:28). Os jovens americanos passaram a ter uma série de necessidades (reais ou criadas pelo próprio sistema) que fizeram com que se configurassem ainda mais como grupo diferenciado. Definitivamente, um “estilo de vida jovem” que provocava a incompreensão dos mais velhos e trazia consigo novos valores e

<sup>29</sup> A datação destes anos é variável dependendo do autor, mas é geral o enquadramento entre a segunda metade dos anos 50 e a primeira dos anos 70 (Bebiano, 2003:12).

hábitos: uma maior relevância do divertimento, um maior afastamento em relação à família ou à comunidade tradicional, um consumo relativamente livre de bebidas alcoólicas e uma nova moral sexual (Bebiano, 2003:36-37). Mas, principalmente, «uma vivência juvenil (...) alargada e experimentada em comum» (Bebiano, 2003:37).

Esta enorme quantidade de jovens, com consciência da sua pertença a um grupo social diferente, um “estilo de vida” próprio e frequentemente em confronto com o mundo, ingressou na educação secundária nos inícios da década de sessenta, convertendo-se logo num «instrumento essencial da rebelião juvenil, das campanhas pelos direitos cívicos e do movimento anti-guerra do Vietname» (Bebiano, 2003:28) e os principais catalisadores do descontentamento que percorre a época.

Na Europa, o clima não era propriamente alegre no início destes “longos anos sessenta”. Durante a década de 50, na sequência do pós-guerra, as famílias europeias viviam tempos de crise em que a contenção e a poupança eram condutas comuns e inevitáveis (Bebiano, 2003:26-27). O aparecimento da consciência de colectividade juvenil chega principalmente pela mão das instituições académicas, que afastavam os jovens dos seus contextos familiares, facilitando assim o desenvolvimento de uma cultura própria baseada numa vivência colectiva (Estanque e Bebiano, 2007:19). Estas instituições, reduzidas tradicionalmente às elites, tornaram-se fundamentais, com o crescimento da escolarização em massa que se seguiu à II Guerra Mundial, para a definição de um estado de ruptura de importantes sectores da juventude relativamente ao seu contexto tradicional (Bebiano, 2003:25). Como referem Estanque e Bebiano (2007:19), «O encontro de uma época de questionamento e de reconstrução com o início da recuperação demográfica do pós-guerra, associado a um ambiente emergente muito permeável à busca de novos caminhos e à experiência de novas actitudes» fizeram com que, um bocado mais tarde do que os seus colegas norte-americanos, a juventude europeia se apresentasse como um colectivo conscientemente diferenciado e em muitas ocasiões em conflito com a sociedade tradicional. Os jovens europeus desejavam deixar para trás os cenários que haviam levado à guerra, recusando as estruturas, valores e práticas que haviam permitido a existência de tais cenários e que estavam enraizados nas gerações que os precederam (Estanque e Bebiano, 2007: 19).

Basados nesta concepção autónoma enquanto grupo que não concorda nem se integra na sociedade hegemónica (que, lembremos, era uma sociedade que não haviam construído), os jovens reagem contra ela, questionando-a e apresentando um universo cultural e social alternativo num processo de progressiva politização que viria a ter grande importância na formação da chamada Nova Esquerda (Bebiano, 2003:50-53):

« (...) 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 processo de crescente politização foi inseparável dos novos valores associados à juventude e teve grande influência nos produtos culturais relacionados com esta, principalmente na música: «Esta politização (...) intensa que envolveu os meios juvenis europeus integrava porém uma dimensão festiva proporcionada sobretudo pela presença de um som que com ela insistentemente convivia» (Bebiano, 2003:53). Temos, portanto, que uma boa parte da população juvenil definiu uma série de padrões culturais próprios e autónomos do resto da sociedade (com uma dimensão que não ficava reduzida ao nacional, alcançando uma escala planetária) e que, partindo de um conjunto de valores também próprios, se confronta com os poderes tradicionais apresentando as suas propostas alternativas (Caiado, 1990: 146-148). Esta tensão social que a juventude mantinha deu-se com maior força nos ambientes académicos e desabrochou numa série de revoltas nas universidades um pouco por todo o planeta a partir de 1964, sendo a primeira em Berkeley (EUA) e espalhando-se logo por Berlim, Itália, França e também no bloco socialista, na Checoslováquia ou na Polónia. Durante o período de 1967 a 1968 encontramos mais de 1800 levantamentos de médio ou elevado impacto (Joussellin *apud* Bebiano, 2003:57). Estes levantamentos, originados em lugares tão diferentes e distantes, tinham em comum serem feitos «não propriamente contra a universidade em si, mas contra as estruturas sócio-culturais da sociedade afluente» (Guerra e Nunes *apud* Bebiano, 2003:56-57) e assumirem componentes críticas e propostas de um forte, e consciente, carácter juvenil (Bebiano, 2003:57). Os jovens estudantes consideram-se intérpretes de uma consciência especificamente estudantil que deve ter voz numa instituição, a académica, considerada por eles arcaica (Bebiano, 2003:58). Estamos perante uma «inversão de valores que recusa a antiga deferência pelo velho, por

aquilo que se mostrava irreformável, (...) em nome de um novo iconoclasta, que se cria profundamente refenerador, materializado em práticas culturais que deveriam desembaraçar-se das marcas do passado» (Bebiano, 2003:59). Os jovens estudantes recusam a sua transformação em meros executores do papel social que a sua origem lhes dita (Bebiano, 2003: 67) e apresentam-se como um foco de recusa das hierarquias, valores e práticas conservadas e consentidas pelas gerações anteriores (Estanque e Bebiano, 2007:19) e como um pulsar de esperança na mudança destas por outras.

Cabe destacar que o mundo se encontrava dividido em dois grandes blocos com sistemas de organização diferentes e que foi nesta época que apareceram movimentos que procuravam um caminho rumo ao socialismo, como os iniciados em Cuba (1959) ou a revolução cultural chinesa (1966). Também é de destacar que em 1967 se inicia a ofensiva do Tet, acontecimento central para o desfecho da guerra do Vietname. Nesta época, o mundo estava consciente da existência de alternativas reais ao sistema em que viviam<sup>30</sup>. A população tinha consciência da amplitude do campo do possível. Os anos sessenta foram uma época de confronto e dor, mas também de esperança e alegria.

O panorama português era bem menos alegre, pois um governo conservador e autoritário regia os destinos do país desde 1932. Aliás, a partir de Fevereiro de 1961 os territórios colonizados pelos portugueses em África começam sublevar-se, iniciando guerras de libertação nacional que desviavam uma enorme quantidade de fundos e de capital humano para o continente africano. Angola (1961), Guiné (início de 1963) e Moçambique (verão de 1965) dão início às longas lutas que acabariam por derrubar o Estado Novo e o império colonial português. Mas enquanto isto não acontecia, milhares de jovens são obrigados a passar o início da sua vida adulta em África, perdendo a vida muitos deles nas guerras coloniais. Esta incorporação obrigatória no serviço militar (uma experiência dura, comprida e perigosa) afectava especialmente os estudantes universitários, que tinham de renunciar a qualquer projecto de vida futura, fosse este profissional ou familiar (Estanque e Bebiano, 2007:23-24). Se à conseqüente impopularidade das guerras em África somarmos a sensação de incómodo com a situação política do país, a filtração (apesar da “impermeabilidade” do regime salazarista) das notícias das agitações que os estudantes provocavam noutras partes do

---

30 Sobre as alternativas que a juventude encontrava como referentes, ver Bebiano (2003).

mundo (Cardina, 2004) e a “queda na realidade” que as inundações de 1967 provocaram nos estudantes<sup>31</sup> (Cardina, 2008:63-67), encontramos o clima de revolta necessário para a Universidade, frequentada agora por um maior número de alunos provenientes das classes médias e muitas mais mulheres (Estanque e Bebiano, 2007: 26), começar a ser um problema a considerar pelo Estado Novo, um regime que «se mantinha autista, com raras excepções de permeio, em relação a tudo o que pudesse dizer respeito a uma percepção divergente, contrária à norma e não integrada» (Bebiano, 2003:74).

Em Portugal, como no resto do mundo<sup>32</sup>, iniciava-se a ideia da caracterização do estudante como "jovem trabalhador intelectual", conceito proveniente do documento fundador do "sindicalismo estudantil": a *Carta de Grenoble*<sup>33</sup> (Cardina, 2004). Esta caracterização, que marca novos comportamentos baseados no compromisso social e o abandono do papel de *elite*, modifica a imagem do meio estudantil, deslocando a imagem 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). Em Coimbra, apesar da aura tradicional e localista que rodeia a Universidade (Estanque e Bebiano, 2007:25), sentiram-se os efeitos desta mudança, transformando algumas formas simbólicas da academia, dotando-as de novos significados<sup>34</sup>.

Esta tomada de consciência, que é social mas também da colectividade que os estudantes representavam, levou a que se produziram diferentes confrontos com as autoridades académicas e governativas. A tensão foi aumentando progressivamente até que em 1965 a Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra (DG-AAC), órgão democrático representativo dos estudantes universitários e que durante os cursos 63/64 e 64/65 mantivera confrontos com as autoridades, foi cessada e substituída por uma Comissão Administrativa nomeada pela autoridade e formada por estudantes afectos ao regime (Estanque e Bebiano,

---

31 Nos finais de Novembro de 1967, uma série de cheias e inundações atacaram o sul de Portugal. Os estudantes organizaram grupos de apoio e muitos se deslocaram até aos locais inundados. Será esse o momento em que se rompem as suas quatro paredes académicas e dão conta da miséria que o país sofria e da escassa intervenção do governo para ajudar aos mais necessitados. A visão da miséria e do abandono daquelas pessoas marca a tomada de consciência de muitos estudantes.

32 Embora em Portugal o processo seja mais tardio e lento, centrando-se as fases mais fortes da contestação nos anos do Marcelismo (Estanque e Bebiano, 2007: 21).

33 Este documento foi redigido em 1945 pela UNEF (Union Nationale des Étudiants de France) e nele fica cunhado o termo "sindicalismo estudantil". Para saber mais sobre o documento, ver Gaudez (1965),

34 Como a conversão da *Tomada da Bastilha* (ver nota 42) numa espécie de *Dia do Estudante* ou o uso da capa e batina como símbolo de unidade entre "revoltados" e não de diferença com os trabalhadores da cidade, ou *futricas*, como era tradicional. (Cardina,2004).

2007:36). Apesar da pouca reacção perante o abuso, a situação a partir de 1965 começa a acumular pressão até estourar durante o curso 1968/1969, coincidindo com a chegada do encenador catalão, completamente alheio, por desconhecimento, à situação de tensão que vivia a Universidade e ao momento histórico no qual lhe caberia participar.

É que a crise de 69 começa a sua gestação no ano anterior, num processo que serviu para mobilizar de novo uma comunidade estudantil, a de Coimbra, que perdera o interesse pelas questões referentes ao movimento académico (Caiado, 1990:171). Conscientes da situação de injustiça que reinava na AAC com o sequestro desta pela Comissão Directiva, os estudantes mais interventivos (agrupados a maior parte deles no Conselho das Repúblicas e nas secções culturais da Academia) formaram no começo do ano um grupo que tinha a finalidade de conseguir a criação de condições para a convocatória de eleições na Associação. Este grupo, chamado Comissão Pró-Eleições (CPE), logo começou a ganhar apoiantes, revelando-se muitos dos sócios da AAC contra a Comissão Directiva que os presidia (Caiado, 1990: 223-224).

Entretanto, dois factos históricos abalaram a Europa: o Maio de 68 em França e a fim da Primavera de Praga com a invasão de Checoslováquia pelos tanques do Pacto de Varsóvia. Em Portugal, assiste-se à exoneração de Salazar como Primeiro-Ministro e à nomeação de Marcelo Caetano como seu substituto. Pela primeira vez no país dos últimos trinta anos, algo mudava.

Marcelo Caetano, um homem do regime mas de tendências mais liberais, foi visto, no início, como a pessoa que poderia guiar paulatinamente o Estado Novo rumo a um sistema menos opressivo, e neste caminho apontaram as suas primeiras decisões (Rosas e Oliveira, 2004). A chamada “primavera marcelista” apresentava-se como uma oportunidade ideal para a volta da democracia à Universidade de Coimbra. Os estudantes aumentam a pressão e em Setembro apresentam-se 2000 assinaturas pedindo a convocatória de eleições para a AAC (Cardina, 2008: 68). Em Novembro o governo aceita as suas reivindicações: as eleições para a Direcção Geral da AAC são marcadas para 12 de Fevereiro de 1969 (Cardina, 2008:72). Esta é a Coimbra que Salvat encontra quando aí chega a 18 de Novembro: uma universidade e um país esperançosos com uma possível suavização do regime e um governo autoritário dividido entre

reformistas e continuadores do antigo regime.

Embora envolvido neste optimista cenário estudantil, o CITAC confronta-se com uma mudança importante na sua história. A etapa dirigida por Victor García chega ao fim após três anos como encenador do grupo universitário (1966-1969). O encenador argentino conseguira para o grupo uma importante projecção a nível nacional e internacional, graças à realização de espectáculos com grande qualidade plástica (Barata, 2006). Procurar um outro encenador que permitisse dar continuidade à qualidade alcançada por Victor García era o desafio da direcção do CITAC, que pensa em primeiro lugar em Jack Lang<sup>35</sup> (CITAC, 2006:67). Foi Lang quem apontou o nome de Ricard Salvat. O encenador, que tinha apresentado recentemente espectáculos da qualidade de *Adrià Güll I la seva época* ou *Ronda de mort a Sinera*<sup>36</sup>, aceitou o convite do CITAC, aliviando assim os problemas económicos que os seus últimos projectos lhe haviam causado. É deste modo que, iniciado o curso académico 1968/1969, Salvat chega com a sua família a Coimbra.

## ***II.II. O curso de teatro e o início do trabalho com o CITAC***

Salvat, como dizíamos, chega a Coimbra no dia 18 e entra em contacto com os jovens do CITAC, pelos quais ganha rapidamente simpatia. Aproveita os primeiros dias para conhecer a cidade, a região e outras pessoas do âmbito da cultura, como Raul Gómes, director da revista *Vértice*<sup>37</sup>. Instala-se com a sua família no sótão do N°100 da Rua dos Combatentes da Grande Guerra e dedica o resto do ano a leccionar um curso teórico de teatro e a trabalhar de modo mais prático com os membros do CITAC, sem desenvolver ainda um projecto concreto. Ambos os trabalhos incidem no conceito de Realismo Épico de Piscator e Brecht,

---

35 Lang era o organizador do Festival de Nancy, considerado a meca do teatro universitário (Barata, 2003: 295) e onde já participara o Cénico de Direito e o TEUC, que apresentou o Breve Sumário da História de Deus, de Gil Vicente, em 1965 (Barata, 2003:298).

36 Ver Capítulo I.

37 Há uma série de publicações que tinham grande importância para a formação dos estudantes, como a revista *Seara Nova* ou *O Tempo e o Modo*. A revista *Vértice*, "revista de cultura e arte" editada em Coimbra, mantinha uma estreita relação com o ambiente estudantil e desempenhava um importante papel na formação da comunidade académica da cidade, achegando aos estudantes «um mundo para além daquele que o regime lhes deixava ver ou lhes prescrevia» (Estanque e Bebiano, 2007:66). Destaca para a nossa investigação o seguimento dos Ciclos de Teatro do CITAC que a *Vértice* publica, assim como artigos aparecidos na sua secção de teatro.

teoria pela qual Salvat mostrava grande simpatia, como veremos.

Não podemos precisar com exactidão o momento em que Salvat começa o trabalho prático com o CITAC, mas as aulas do seu curso de teatro, de inscrição aberta a qualquer participante e não só aos pertencentes à AAC, começaram dez dias depois da sua chegada, na quinta-feira 28. A partir desse dia e durante todas as segundas e quintas feiras depois das 22h, cerca de duas centenas de assistentes reúnem-se no Teatro de Bolso do CITAC para assistirem às aulas ministradas pelo catalão (CITAC, 1969:6). Este facto, a não redução do público unicamente ao sector universitário, faz com que o interesse pela figura de Salvat se espalhe entre os círculos culturais da cidade.

O programa do curso e os poucos sumários que foram publicados pela revista *Vértice*<sup>38</sup> revelam que se tratava de uma espécie de História do Teatro Moderno. Tomando como base a afirmação que toda a época tem o seu teatro específico e que àquela época lhe correspondia o Realismo Épico, Salvat viaja até o século XIX para procurar as raízes e os precursores da proposta teatral de Bertold Brecht. Organizada em dezasseis lições, o curso revelar-se-á uma dura tarefa, como o próprio Salvat indica no seu diário depois da segunda lição<sup>39</sup>:

«Ontem dei a segunda lição, chegou ainda mais gente. Estas conferências são muito cansativas, porque como são feitas no Teatro de Bolso tenho que gritar muito e tenho que falar com clareza e com muita pausa para que me entendam. Faço-as em castelhano, claro. Eles dizem que percebem, mas tenho que falar muito claro. Parece, não obstante, que estão a gostar<sup>40</sup>»

38 Lição 1 (julho 1971), Lição 2 (Agosto/Setembro 1971), Lição 4 (Novembro/Dezembro 1971), Lição 5 (Janeiro/Fevereiro 1972) e Lição 6 (sem identificar mais compreendida no mesmo número que a anterior).

39 Os diários do encenador estão escritos em catalão e a tradução é nossa.

40 O programa das dezasseis lições é o seguinte, segundo comprovamos pela Revista *Vértice*, no folheto feito pelo CITAC à hora de abrir inscrições e também nos apontamentos guardados por José Niza.

1ª Lição: Introdução ao curso. A- As raízes da nova objectividade: Zola; Ibsen; Hauptmann, Strindberg, A. Antoine. O Impressionismo: Tchekov. B- As raízes da nova subjectividade. Aspectos do subjectivismo romântico.

2ª Lição: O Teatro Literário: Copeau, Jouvet, Giraudoux.

3ª Lição: O Subjectivismo: Os primeiros passos do Teatro do Absurdo: Alfred Jarry – Artaud. Expressionismo e futurismo.

4ª Lição: O Objectivismo: Os primeiros passos do Teatro Político, Maiakovsky, Gorki, Piscator. O Movimento em França e nos E.U.A.

5ª Lição: O Teatro da Desmistificação; de B. Shaw a Salacrou.

6ª Lição: Prestígio e Aniquilação da Tragédia: O Teatro dos E.U.A. e o Teatro Soviético.

7ª Lição: Os caminhos da criação poética.

8ª e 9ª Lições: O Novo Subjectivismo: Teatro do Absurdo de Ionesco a Genet. De Becket a Orson Wells. Os seguidores do teatro da Crueldade.

10ª, 11ª e 12ª Lições: Concretização da nova objectividade: Realismo épico.

Analisando os documentos que temos, podemos deduzir que as principais linhas teóricas seguidas pelo novo encenador do CITAC são: recusa ideológica e estética do teatro burguês (*pièce bien faité*, como ele lhe chamava), por ser um mero entretenimento. A este teatro opõe um teatro literário («aquele que não consegue ser transportado para a cena, por questões políticas, culturais ou económicas») do que dá como exemplo o Realismo Épico de Brecht. Os mestres predilectos e destacados são o próprio Brecht, Meyerhold e Piscator. Através dos sumários do curso verificamos que as aulas contêm muitas referências à história do século XX, sendo em ocasiões conferências nas quais se abordavam diferentes momentos da história. Este é um dos motivos pelos quais o curso despertou o interesse dos estudantes e teve tanto sucesso junto do público, algo lógico se temos em conta o clima cultural fechado que vivia o país. Também podemos ver reflectidas nos sumários outras características ideológicas de Salvat, tais como a simpatia pelo socialismo e o interesse pelo *crash* da bolsa de Nova Iorque em 1929 como o calcanhar de Aquiles do capitalismo. Serve também este curso para entendermos as linhas estéticas praticadas pelo encenador, nomeadamente no que se refere à solução oferecida perante a oposição entre *teatro de actor*, *teatro de autor* e *teatro de director* (encenador). O catalão propõe um teatro de binómio entre autor e encenador, ao estilo Copeau, Jouvet, Kazan/Williams ou Piscator/Hochnut. Tudo isso focado na eliminação dos problemas provocados pelo excesso de protagonismo dos actores no teatro (*divismo*).

É importante percebermos o curso de teatro de Salvat não só como uma "intervenção" cultural no ambiente estudantil, mas também como um reforço do trabalho que realiza com os integrantes do CITAC. Neste curso, Salvat transmite um conjunto de conceitos e ideias estéticas e éticas que reforçam o trabalho dos integrantes do CITAC. Não devemos esquecer que Salvat se destaca pela sua vertente enquanto pedagogo e que toda a sua formação, teórica ou prática, remete para um teatro de compromisso muito relacionado com as teses de Brecht (Barata, 2009:206). Salvat, com o seu curso, implica eticamente os actores. Este compromisso valoriza o "fazer bem" por oposição ao "triunfo fácil" (*idem, ibidem*) e à procura do efeito no público, tão caros ao teatro comercial e alienante a que se opunham. Os ensinamentos teóricos de Salvat dotam de profundidade ética o posterior trabalho do CITAC, sendo a melhoria perceptível.

---

13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup> e 15<sup>a</sup> Lições: A presença da realidade: de Adamov a Max Frisch. De Max Frisch a Sastre.

16<sup>a</sup> Lição: Possibilidade de um Teatro Popular? Sean O'Casey. Berliner Ensemble. Piccolo Teatro de Milão.

Não é arriscado supor que Salvat trazia em mente apresentar algo de Bertold Brecht, pois era um autor da sua simpatia sobre o qual já tinha trabalhado e que nunca tinha sido apresentado em Portugal<sup>41</sup>. Assim, o autor alemão é o arranque para o trabalho prático que Salvat leva a cabo com o CITAC, baseado na leitura de poemas e fragmentos de textos dramáticos, acompanhados das aulas teóricas. Essa é, de resto, uma novidade de Salvat relativamente aos antigos encenadores convidados pelo grupo universitário: ele é, para além de um grande encenador, um pedagogo que chega a Coimbra com um projecto cultural e docente sólido e ideias muito claras sobre o trabalho que queria fazer (Barata, 2009:206-ss).

Nesses meses, enquanto começava as aulas de história do teatro e o trabalho prático com os integrantes do CITAC, Salvat comprovava como a universidade se preparava para uma mudança. No dia 23 apresentava-se publicamente a candidatura da lista CR (Conselho das Repúblicas, instituição com muito prestígio entre os estudantes mais interventivos e que já tinha dinamizado listas que viriam a dirigir a AAC nos cursos 63/64 e 64/65), na qual se integram membros das secções culturais da Associação Académica, em total consonância com a bem sucedida Comissão Pró-Eleições (Cruzeiro, 1989:99). No dia 25 Salvat assiste com a sua mulher, e na companhia de João Duarte Rodrigues e Maria Clara Boleó (ambos integrantes no CITAC) a um sarau no Teatro Avenida onde se comemorava a Tomada da Bastilha<sup>42</sup>, o equivalente a uma espécie de “Dia do estudante”, com convidados estudantes vindos do Porto e Lisboa (Cardina, 2008:71). Salvat fica impressionado com a actuação de Zeca Afonso, de quem escreve no seu diário que “semelhava um trovador medieval”. No sarau e nas reuniões não se falava de outra coisa que não das futuras eleições académicas de Fevereiro e das medidas suavizantes do governo de Marcelo Caetano. Na entrada do seu diário datada de 26 de Novembro, Salvat anota: «Realmente parece que algumas coisas estão a mudar desde que houve a troca de nomes no governo. (...) Ontem, por exemplo, o acto foi autorizado e falou-se com muita contundência. Veremos agora se a Censura, no que respeita ao teatro, melhorou também».

---

41 Houvera antes uma apresentação de um grupo brasileiro, mas não chegaram a fazer todas as funções pela intervenção da PIDE. Sabemos também que o músico Zeca Afonso teria composto músicas de *A excepção e a regra* anos antes, mas não temos registo de que tenha sido apresentada.

42 Feriado da universidade de Coimbra que celebra a data de 25 de Novembro de 1920, quando os estudantes tomaram os andares superiores do Colégio de São Paulo. Os estudantes vinham reclamando esses andares como necessários e, perante a inactividade das autoridades universitárias, decidiram passar à acção e ocupá-los. (Estanque e Bebiano, 2007:33).

É nessa altura que Salvat começa a pensar na realização prática do seu trabalho com o CITAC. Tendo aproveitado a sua estadia para conhecer a literatura portuguesa, propõe aos citaquianos trabalhar com textos de autores portugueses, pois pensa que uma das funções do teatro universitário é dar valor e apresentar textos nacionais e actuais, em geral menos visíveis do que os clássicos. Os nomes que soam são Sttau Monteiro (com *Felizmente há luar*) e Bernardo Santareno, com a peça *O Inferno*, cuja leitura impressionara Salvat. Pela leitura do seu diário, fica claro que a estratégia do encenador era a seguinte: um grande espectáculo de um autor nacional vivo e outra montagem de carácter popular para ser apresentada pelas vilas do interior. As primeiras ideias para este teatro popular foram um espectáculo do Romanceiro Português ou uma montagem de «a conquista de Tánger com o problema do Príncipe Constante». Estes dois projectos, o grande espectáculo e a tournée pelo interior de Portugal, são mostra de duas das características que Salvat quer imprimir no trabalho com o CITAC: a já citada predilecção por autores vivos e nacionais e a intenção de que o teatro universitário se abra à realidade do país e entrasse em contacto com a população, em vez de estar fechado entre as paredes das instituições.

Salvat pensa no seu amigo Urbano Tavares para coordenar os dois espectáculos e prepara uma viagem para o dia 27 de Novembro a Lisboa. Mas uma série de mal-entendidos, somados à difícil situação pessoal que o escritor enfrentava, impedem que este se mostre favorável a tomar conta da coordenação. Segundo nos conta Salvat nos seus diários, o escritor tinha passado pela prisão e encontrava-se numa delicada situação de pluri-emprego, acrescentando a tudo isto a fuga por motivos políticos de um amigo seu cuja família estava a ajudar. Sugere Urbano Tavares alguns textos de Gil Vicente e promete fazer mais sugestões, mas recusa responsabilizar-se pelo projecto. Na semana seguinte foi contactado o próprio Bernardo Santareno, que se mostra aberto a colaborar e montar o espectáculo de teatro popular. Propõe-se-lhe também fazer uma revisão de *O Judeu*. Mas, por enquanto, todos são projectos e ideias que, no início de 1969, a censura trunca. Apresentaram-se quatro peças aos censores. *Felizmente há luar*, de Sttau Monteiro, *O Inferno*, de Santareno e *A outra morte de Inês*, de Luso Soares, são recusadas. Só se permite *O render dos heróis* de José Cardoso Pires, mas Salvat não quer trabalhar esta obra, pois já fora encenada recentemente e Ricard não encontra interesse em representá-la de novo.

### II.III. 1969: A escolha dos espectáculos

Em Janeiro de 1969, Salvat, segundo os seus diários, oferece uma conferência sobre teatro na Marinha Grande, no âmbito da inauguração de um clube universitário e em substituição de uma conferência sobre a proclamação dos Direitos do Homem que fora proibida pelo presidente da Câmara. Neste mês, também realiza uma reunião com a direcção do CITAC para solucionar o problema da carência de espectáculos previstos. Dada a indecisão dos jovens, Salvat propõe um pequeno espectáculo sobre Brecht (aproveitando o trabalho feito e substituindo a ideia original de fazer uma montagem de teatro popular, pois não tinha tido propostas interessantes nessa linha) e retoma um seu antigo projecto para a grande montagem: *Os vellos non deben de namorarse* (adiante *OVN*), de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao. Já em 1966, Salvat falara com Alberto Míguez (autor do ensaio *El pensamiento político de Castelao*, publicado em Paris na editora Ruedo Ibérico e que o acabaria levando diante do juiz<sup>43 44</sup>) sobre o projecto de encenar esta peça em catalão com versão do poeta Salvador Espriu<sup>45</sup> e cenografia de Luís Seoane.<sup>46</sup> Daquela não fora possível a encenação, pelo que, aproveitando os fundos da Gulbenkian e a proximidade cultural entre Portugal e a Galiza, Salvat coloca a hipótese de avançar com a peça do escritor e político galego.

Recebida a ideia com interesse por parte do grupo, Salvat escreve um telegrama a Xesús Alonso Montero<sup>47</sup> no dia 7 de Janeiro para organizar uma viagem à Galiza e assim recolher informações sobre o intelectual galego. Alonso Montero responde-lhe rapidamente, muito contente com a ideia e com a possibilidade de voltar a ver o seu amigo. Quatro dias depois partiram, com escala no Porto, o próprio Salvat, João Rodrigues, Isabel Pinto e Joaquim Pais

---

43 Casualmente o julgamento será simultâneo à decisão de Salvat de levar *OVN* à cena com o CITAC, sendo por ventura este facto um incentivo para que o catalão se decidisse por este autor. A sentença, emitida em Dezembro de 1968, será de seis meses de prisão e 10.000 pesetas de multa.

44 Não podemos deixar de citar um excerto de um artigo da autoria de José Manuel González Torga referente ao semanário 3E, no qual se faz referência a Míguez, ao livro “El pensamiento político de Castelao” e ao boato sobre a própria intervenção de Francisco Franco na perseguição de Míguez.: «**Alberto Míguez** tinha desaparecido com anterioridade, por causa da publicação, em Paris, do seu livro *El pensamiento político de Castelao*, sob o selo editorial de Ruedo Ibérico. Circulou o boato, entre os colegas da Redacção, de que Franco, dada a sua origem galega, detestava de modo particular a significação política de Alfonso Rodríguez Castelao. Em princípio, Míguez situou-se em paradeiro desconhecido, com o fim de evitar as primeiras reacções oficiais, que acabariam por levá-lo ao *Tribunal de Orden Público*.» Disponível em <http://espacioeuropeos.com/?p=17942> (acedido a 26 de Agosto de 2010 – tradução nossa do espanhol).

45 Uma das figuras literárias mais importantes do S.XX na Catalunha.

46 Abordaremos, nas secções seguintes, a evolução da ideia de Salvat e a recepção no grupo do projecto.

47 Salvat tinha uma grande amizade com Alonso Montero desde o seu primeiro encontro, em 1962, durante um Congresso Mundial da Paz celebrado em Moscovo a que ambos assistiram na clandestinidade.

de Brito. O seu primeiro destino é Lugo, cidade onde residia Alonso Montero com a sua família. Como perito na matéria, Alonso Montero era um dos mais prolíficos estudiosos da época, oferecendo imensa informação gráfica e literária sobre Castela e as suas peças, tanto *OVN* como o resto da sua obra. O grupo aproveita a estadia na cidade para visitar o Museu de Lugo, que mantinha uma sala dedicada a Castela.

Segundo entrevista com Alonso Montero, sabemos que o projecto, nessa altura, era fazer *OVN*. Também apoia esta tese a descrição que Salvat faz na revista *Primer Acto* no seu número 120, monografia sobre o Teatro Galego dedicado quase integralmente à figura de Castela e à sua única peça dramática. Mas não podemos deixar de suspeitar que na cabeça do encenador rondava já a ideia de uma peça de teatro ao estilo da que escrevera e encenara na Catalunha, *Adrià Güell i la seva época*. Independentemente da ideia inicial, Salvat encontra com este projecto uma forma de ultrapassar a dificuldade na escolha de uma peça por parte do CITAC e uma boa oportunidade para ensaiar um espectáculo que, no futuro, poderia repetir tanto em catalão como em espanhol. O próprio Salvat (Salvat, 2007) afirma que foi na viagem à Galiza que começa a surgir a ideia de um *CSE* ao estilo de *Adrià Güell i la seva época*. A ideia já não é só apresentar a peça de Castela, mas também fazer chegar ao público português a figura do intelectual galego e, conseqüentemente, a cultura da Galiza.

A segunda paragem da viagem foi em Vigo<sup>48</sup>, onde tiveram uma reunião com intelectuais antifranquistas<sup>49</sup> que convinha envolver no projecto. Descreve Salvat (Salvat, 2007) uma reunião no café *Alameda* com diferentes intelectuais: Xose Luís Méndez Ferrín, Valentín Paz Andrade, Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo<sup>50</sup>. Apesar da frustração de não conseguirmos uma descrição adequada deste encontro, o que podemos destacar é que os resultados da reunião são os seguintes: a decisão de encenar um espectáculo de teatro sobre a figura de Castela (*CSE*),

---

48 Alonso Montero nega a possibilidade desta segunda parada, mas tanto o próprio Salvat em futuros textos como os integrantes do CITAC que se deslocaram à Galiza corroboram que tais entrevistas existiram. Desgraçadamente, Salvat pouco aprofunda no seu diário sobre este tema, citando só Lugo e Vigo.

49 Salvat afirma (Salvat: 2007) que esta reunião foi aconselhada por Alonso Montero, mas o professor nega-nos esta possibilidade. Seja como for, parece evidente que tal reunião aconteceu. O encenador descreve-a como «um autêntico mergulho de imersão galeguista» (Salvat, 1999:907)

50 A verificação desta segunda paragem galega é um dos problemas na hora de começar a investigação. Poucos dos presentes nessa paragem continuam vivos e as versões diferem. No mesmo texto, Salvat (2007) reconhece que Díaz Pardo nega ter conhecido Salvat nessa reunião e sim posteriormente em Coimbra. Isto tem a sua lógica (sendo como era Díaz Pardo uma pessoa bastante ocupada é provável que não assistisse à reunião, indo no seu lugar o seu amigo e sócio Luís Seoane). João Rodrigues fala de Blanco Amor como outro dos assistentes, mas essa versão só é corroborada pelo artigo de Salvat no *Primer Acto* (Salvat, 1970) e não pelos seus textos posteriores.

a adaptação dos textos galegos ao português e a colaboração de Seoane e Díaz Pardo para cenografia, figurinos e material gráfico em geral.

Com a escolha dos espectáculos para o ano de 1969, o CITAC seguiu com o seu trabalho diário. Salvat dirigia o grupo, continuava com o seu curso de teatro e assistia às reuniões que o grupo mantinha com outras agrupações de teatro universitário. No dia 18 de Janeiro, assiste a uma reunião no Teatro de Bolso do CITAC com a participação dos seguintes grupos: TEUC e CITAC (Coimbra), Cénico de Direito e Letras (Lisboa) e TUP (Porto). Nesta reunião Salvat toma contacto com o Cénico de Direito, grupo que meses mais tarde pede conselho ao catalão para contratar um novo encenador. Salvat não hesita e recomenda para o posto o seu amigo Adolfo Gutkin, figura que terá grande importância na história do teatro em Portugal. Salvat também é convidado para dar uma conferência sobre Gorki em Lisboa, no dia 24 de Janeiro. Foi em Lisboa, no mesmo dia da conferência, que o encenador toma conhecimento do estado de excepção decretado em Espanha por três meses. Seja pelo impacto da notícia ou por outros motivos, Salvat não ficou contente com o resultado da sua conferência, como relata no seu diário.

Ao longo da sua estadia em Portugal, Salvat foi tendo contacto com diferentes pessoas do mundo do teatro, sendo de destacar, pela sua importância, a relação com Paulo Quintela (Rodrigues, 2009), que começara o ano de 1969 afastado do teatro. O histórico director do TEUC demitira-se no seguimento de uma crise interna em torno da necessidade de uma actualização estética do grupo, até à data associado a um repertório tradicional (Barata, 2009). Sabendo isto, Salvat visita o professor para o informar da futura encenação a partir de textos de Bertold Brecht e pedir a sua colaboração na tradução de alguns poemas do alemão. Esta aproximação entre CITAC e Paulo Quintela (que até ao momento era visto pelos integrantes do grupo como um conservador pouco amigo das modernidades) foi reforçada pela colaboração do professor em *Brecht + Brecht* e na participação em futuros debates nas apresentações deste espectáculo.

O início do mês de Fevereiro trouxe consigo avanços substanciais no trabalho de Salvat sobre Brecht, mas também foi um mês decisivo para os estudantes em geral. O movimento académico de Coimbra depara-se com as tão aguardadas eleições para a Direcção Geral da

AAC. As duas listas candidatas representam duas políticas opostas: a lista CR (Conselho de Repúblicas) é contestatária, de esquerda, contrária ao regime e aglutinadora de estudantes das Repúblicas e organismos autónomos, como é o caso do CITAC (Cruzeiro, 1989:99). A lista MRR (Movimento Revolução e Reforma) é afectada ao poder e apresenta poucas diferenças relativamente à Comissão Administrativa nomeada pelas autoridades. No dia 10 de Fevereiro celebra-se um debate público entre as duas listas (Cruzeiro, 1989:101). A vitória do CR é tão evidente que o próprio agente da PIDE encarregado de fazer o informe augura péssimos resultados para a lista da direita (Cruzeiro, 1989:102). Efectivamente, dois dias depois as eleições deixam um contundente resultado: dos sete lugares em competição, o CR ganha seis e a MRR só um. Para além deste dessastoso resultado, o MRR renúncia a tomar posse, deixando o grupo do CR com a totalidade dos lugares (Cruzeiro, 1989:117). Os estudantes tomaram a palavra nas eleições e decidiam apoiar sem hesitações uma candidatura de esquerda contrária ao governo. Definiam-se, assim, os grupos participantes na futura crise académica.

Salvat continua com as suas aulas e o CITAC trabalha sobre *Brecht + Brecht*, espectáculo em duas partes que apresentaria *A excepção e a regra* junto com poemas do próprio Brecht (em carta enviada ao encenador galego López-Veiga, datada de 24 de Fevereiro, Salvat cita *Histórias do calendário*<sup>51</sup>), de Carl Sanburg, textos de John Dos Passos e outros de diferentes economistas americanos. Segundo explica Salvat em entrevistas posteriores<sup>52</sup> trata-se de uma reflexão sobre a crise capitalista de 1929. Salvat, com este espectáculo, aprofunda uma linha já antes por si trabalhada com os espectáculos *La pell de brau*<sup>53</sup> e *20 años de poesía española*. Como já referimos anteriormente, Salvat sabe que se trata da primeira ocasião em que um grupo de portugueses representa Brecht em Portugal (houvera, anos atrás, uma representação em Lisboa de *A boa pessoa de Sezuan* por parte de uma companhia do Brasil, mas a PIDE interrompeu o espectáculo depois da estreia) e está ciente das implicações deste facto. Este é o principal motivo para o texto não ter sido enviado à censura, brincando assim com uma lacuna legal: se não havia representação nem bilhete, não havia espectáculo. *Brecht + Brecht* era apresentado como uma “Conferência-Teatro” de carácter pedagógico ou como um “ensaio aberto” para o qual não era necessário cobrar bilhete (Barros *apud* Barata, 2009:207). Ficava

---

51 Ou *Histórias do almanaque*, dependendo da tradução.

52 Ver capítulo III.

53 Em português: *A pele do touro*.

assim solucionado o problema da apresentação de textos à censura, a qual, com toda a certeza, os teria proibido.

É bastante provável, segundo os dados que encontramos na imprensa<sup>54</sup>, que um rascunho de *Brecht + Brecht* tenha sido apresentado durante as aulas de História do Teatro que Salvat dava no Teatro de Bolso do CITAC, provavelmente no dia 10 de Fevereiro e no âmbito da lição sobre o *teatro épico* do dramaturgo alemão. O público assistente, devido ao sucesso que as aulas de Salvat estavam a ter e também à inovação que constituía a apresentação de textos de Brecht em Portugal, encheu o Teatro de Bolso. No dia 22 de Fevereiro (com a peça ainda sem estar a cento por cento, para incómodo do encenador) o CITAC apresentou de novo o “espectáculo-conferência” na Marinha Grande. O espectáculo vai, progressivamente, tomando forma e o público fica muito agradado com o apresentado: uma das professoras que assistiram ao espectáculo comenta com Salvat que, comparando este Brecht com o outro apresentado pela companhia brasileira na capital, não duvidava de que a representação de Lisboa fora feita “à moda antiga”. O agente da PIDE encarregado do informe descreve as poesias pertencentes ao espectáculo como «magistralmente encenadas pelo espanhol Ricardo Salvat Ferrer». A fama de Salvat em Coimbra continua a crescer e a incomodar aos sectores mais reaccionários, pelo que o encenador, consciente do clima de confronto que cresce na universidade, começa a ficar preocupado pelas possíveis represálias das autoridades. Em carta a amigos, datada de 26 de Fevereiro, o encenador comenta:

«Tal estão as coisas cá e tendo em conta o meu trabalho em Portugal sobre Brecht, poderia vir a ser expulso. Sem dramatismo nenhum e sendo quase certo que isto não irá acontecer, é preciso pensar nisto. De ser expulso vou tentar ir a Paris. Há avião directo. Penso que não me convém entrar em Espanha enquanto houver estado de excepção. [...] Não fiquem preocupados por isto. Sempre é melhor prevenir do que remediar, não é?»

A seguinte apresentação do trabalho do CITAC realizou-se durante uma gala em homenagem a Azeredo Perdigão, Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian, que fora nomeado *Honoris Causa* pela Universidade de Coimbra (Barata, 2009:330). A gala decorre no teatro da Faculdade de Letras da UC e para ela foram convidados diferentes grupos académicos, entre os quais o Coral da Faculdade de Letras, o

---

54 Ver capítulo III.

Orfeão Académico, o Coro Misto, a tuna académica, o TEUC e o CITAC, sendo também convidados representantes da AAC. Sendo que os trabalhos de TEUC e CITAC não estavam ainda concluídos, estes decidiram apresentar um recital: o TEUC apresentaria poesia neo-realista portuguesa e o CITAC poemas de Bertold Brecht (Barata, 2009:331). A inclusão de textos do dramaturgo alemão no sarau incomodou algumas personalidades, como o Vice-Reitor Arnaldo Barbosa, que protestou pela repetição do recital realizado na Marinha Grande (e, provavelmente, no Teatro de Bolso do CITAC) e, vendo que os seus protestos não provocam reacção alguma, anunciou a sua ausência na gala e pediu a sua exoneração do cargo, como relatam os informes da PIDE sobre o evento. Também o grupo de teatro académico OTUC (Oficina de Teatro dos Estudantes de Coimbra) apresentou um protesto ao reitor, indignados pela apresentação em Coimbra de textos do dramaturgo comunista<sup>55</sup>. Como se a "afrota" de levar Brecht à Faculdade de Letras não fosse pouca, no palco em que TEUC e CITAC apresentam o seu trabalho há, bem visível, um improvisado cartaz onde o público podia ler a seguinte frase: «Trazem-se versos em vez de flores, porque a Primavera não vem...», uma clara alusão às políticas de abertura iniciadas por Marcelo Caetano, a chamada "Primavera Marcelista" (Barata, 2009:131).

Chegado o dia do sarau, o CITAC impressiona com o seu trabalho. O público, cerca de quinhentas pessoas, responde com uma entusiasta ovação. Salvat descreve a reacção no seu diário como "euforia" e "entusiasmo" entre o público: «Eu fiquei muito satisfeito. E os miúdos tão contentes que é difícil de explicar». Alguns chegam a considerar o visto no teatro da Faculdade de Letras como o melhor espectáculo do CITAC até a data. Se a primeira apresentação pública de Brecht na Universidade de Coimbra fosse pouco movimento para uma academia que fervilhava, nessa mesma noite produz-se um sismo que abala a cidade. Se calhar a universidade estava diante de um aviso dos mexidos tempos que se avizinhavam.

As direitas académicas não se atrevem a boicotar o espectáculo, mas iniciam acções de

---

55 Esta é a caricata carta enviada ao Reitor por Luís António Serra, director deste marginal grupo de teatro ligado às direitas académicas: «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 perniciosa, não podemos assistir a ela indiferentemente, e assim achamos preferível uma nossa total ausência. Entregamos, pois, de novo a V.Ex<sup>a</sup> 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 possumus!" Com os protestos da nossa elevadíssima consideração e as nossas melhores Saudações Académicas» A carta foi enviada a 27 de Fevereiro de 1969 e encontra-se no Arquivo da Universidade de Coimbra, «Correspondência entre OTEC/Reitoria». Também em Barata (2009:271).

protesto pela apresentação de textos de Brecht na universidade. O ambiente estudantil da cidade não fala de outra coisa e Salvat teme seriamente pela sua expulsão. Envia cartas a amigos no estrangeiro explicando a sua situação e começa a preparar uma saída do país sem ter de ser deportado para Espanha (lembramos que ainda se mantinha o estado de excepção). Escreve no seu diário que «neste país tudo é possível, apesar de ter o aval do director da Faculdade de Direito» e refere que Marcelo Caetano, numa intervenção pública, tinha falado de “estrangeiros inimigos do país” com os quais haveria de ser “muito inflexível”. Pensa em pedir asilo político a alguma embaixada, provavelmente a da Suécia, caso dispusesse de vinte e quatro horas para abandonar Portugal: «A pior das hipóteses é que me peguem e me deixem imediatamente na fronteira». Mal sabia Salvat que os negros presságios que escrevia no seu diário pessoal seriam realizados poucos meses depois.

No dia 8 de Março, o Centro de Formação e Assistência Social de Águeda anuncia a «Conferência-Teatro: Tendências do teatro moderno» a cargo do CITAC. No folheto que acompanha o evento, o CITAC apresenta umas *Breves notas sobre o nosso trabalho* que se revelam como a única reflexão escrita do grupo sobre o seu trabalho neste espectáculo.

«Com esta montagem de Brecht, que não é um espectáculo 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 espectáculo, construindo assim uma nova visão do texto teatral.

(...)

Salvat tenta, nestas ilustrações sobre Bertold Brecht, analisar criticamente a validade e a riqueza da época deste grande homem de teatro, montando os seus poemas numa linha cronológica e evolutiva do pensamento de Brecht, o que simultaneamente nos transmite uma ideia informativa sobre um momento fundamental da sua época (...)»<sup>56</sup>

Podemos encontrar nesta apresentação várias características de *Brecht + Brecht*, algumas também presentes em *CSE*. Em primeiro lugar, o espectáculo é apresentado como um ensaio

---

56 Por este programa sabemos também que os participantes no espectáculo são: Agostinho Gonçalves Albuquerque, Ana Alvim Costa, Ângela Coelho, Artur Costa, Augusto Leitão Cal Brandão, Carlos Valente, Clara Boléo, Cristina Horta, Emílio 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, Luís 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, Vittor Pais. O texto encontra-se também em CITAC (2006:55).

(já vimos que esta classificação do trabalho do CITAC impedia muitos problemas com as autoridades) e um trabalho que procura uma nova linguagem teatral, diferente do teatro que se acostumava representar. A estrutura é uma apresentação cronológica de diferentes textos que descreve a vida do dramaturgo alemão como o tempo que lhe tocou viver, característica que também partilha *CSE*. Como veremos, esta será a base estrutural de *CSE*. A de Águeda é a terceira e última representação pública de *Brecht + Brecht*.

## II. IV. Entre projectos. Dúvidas iniciais em relação a *CSE*

O início de Março é um momento agridoce para o catalão. Por um lado, o meio intelectual e artístico da universidade está maravilhado com o sucesso de *Brecht + Brecht*, mas como efeito deste sucesso paira sobre ele a possibilidade de expulsão. A isto temos que acrescentar a dificuldade de começar a preparação do espectáculo *CSE*, já que o projecto não conseguia arrancar com força. Depois de uma maior aproximação à figura e à obra de Castelao, os integrantes do CITAC (e mesmo Salvat) descobrem que o galego não é a figura que tinham idealizado. Imaginaram um Castelao ultra-esquerdista e revolucionário, mas a realidade dos textos de que dispunham não lhes devolveu essa imagem. Salvat relaciona a sua desilusão com outras já sofridas com alguns mitos culturais da II República Espanhola (o encenador cita Casona, Alberti ou García Lorca)<sup>57</sup>. Perante esta situação, o grupo encontra-se numa encruzilhada: ou politiza Castelao à sua maneira (seguindo algumas linhas já existentes, como a de Míguez em *El pensamiento político de Castelao*) ou abandona o projecto e inicia outro. Surge então a ideia de fazer algo sobre o jovem Almeida Garrett (projecto apresentado por José Baldaia e Marcelo Ribeiro)<sup>58</sup>.

O próprio Baldaia afirma (CITAC, 2006:67) que a preferência por Castelao em detrimento de Garrett se devera a finalidades políticas, sendo o espectáculo uma forma de aproximação entre partidos comunistas dos dois países. Achamos difícil que esta seja a motivação por detrás da

---

57 Concretamente, o catalão acusará o autor galego de «ser amigo de todas as direitas deste país» e «ser pouco revolucionário e muito alienador», «Um simples regionalista, paternalista, que acreditou nos feitos diferenciais da raça celta e utilizando este fraco argumento fala da independência de Galiza» (retirado dos diários de Salvat – tradução nossa).

58 Esta será a última entrada que conservamos do diário pessoal do catalão durante a sua estadia em Portugal, amavelmente cedido pela sua família. Os diários encontram-se em processo de publicação na Catalunha.

escolha da peça de Castelao, pois era um projecto que já vinha na cabeça de Salvat desde há pelo menos três anos e que nascera para um contexto social e político diferente. O próprio encenador escreve que *OVN* de Castelao é «uma obra necessária e imprescindível no repertório de um verdadeiro (...) teatro ibérico» (Salvat, 1971: 75) e reconhece que «sempre pensei em encenar *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao» (*idem, ibidem*). Supomos que Salvat defende a realização de *CSE* por este ser um projecto interessante, que envolve a figura de Castelao e partes de *OVN*, e que se podia politizar ao gosto do CITAC, para além do facto de já ter sido conseguida a colaboração de grandes artistas estrangeiros no projecto, nomeadamente Isaac Díaz Pardo e Luís Seoane. *CSE* era um projecto demasiado promissor para ser trocado com tão pouca antecedência. Aliás, a dificuldade e lentidão que os integrantes do CITAC demonstraram à hora de escolher um espectáculo (lembramos que esta questão não ficou resolvida até inícios de 1969, sem dúvida por culpa do agitado contexto académico) dissuade Salvat da tentativa de iniciar um outro projecto desde o início.

Seja como for, da reunião resulta a manutenção do projecto inicial sobre a vida de Castelao realizado sob uma estrutura estética semelhante à do espectáculo *Adrià Güll i la seva época*. Com este trabalho, o CITAC continua a aprofundar a aplicação das teorias aprendidas com Salvat e já experimentadas em *Brecht + Brecht*.

Supomos que, resolvida finalmente a questão da escolha da peça, o início do trabalho sobre *CSE* tenha coincidido com a finalização de *Brecht + Brecht* (entre Fevereiro e Março de 1969). Também coincidirá com a tomada de posse da nova direcção da Associação Académica de Coimbra, eleita depois de uma esmagadora vitória da lista CR nas eleições de Fevereiro (Cardina, 2008:73). No dia da tomada de posse, o CITAC encerra o seu ciclo sobre Brecht com a representação do espectáculo em Águeda. Que o trabalho de Salvat com o CITAC não estava a ser do agrado das autoridades fica constatado pelo facto de o centro ser encerrado pela PIDE no dia seguinte ao da representação (Raposo, 2000:135).

## ***II.V. Castelao e a sua época, o projecto***

O CITAC enfrenta a preparação de *CSE* com a bagagem de um semestre de intenso trabalho com Ricard Salvat e a experiência teatral de *Brecht + Brecht*, que abalara o ambiente

cultural de Coimbra pela sua qualidade, mas que também deixara as expectativas muito altas. Para este segundo projecto, um “grande espectáculo”, como tinha pensado Salvat, o encenador não hesita em pedir a colaboração de diferentes artistas e intelectuais, destacando-se Isaac Díaz Pardo, Alonso Montero e Luís Seoane da Galiza e Marina Noreg, vinda de Barcelona. Estes convidados, juntamente com outros artistas portugueses (como é o caso do músico José Niza) trabalham com os integrantes do CITAC para levar a cabo a apresentação da peça. Um espectáculo, como mais tarde o descreveria Salvat numa entrevista a um jornal catalão, «muito caro e de difícil encenação.»

Através de Ricard Salvat e das suas declarações ao *Boletim de Teatro do CITAC* (CITAC, 1969) ainda antes da suposta estreia da peça, bem como as declarações que faz posteriormente na Catalunha, já depois da sua expulsão de Portugal<sup>59</sup>, sabemos que *CSE* é um projecto de grande magnitude, no qual não foram poupados esforços para conseguir o melhor resultado. Tanto a parte textual como a parte musical, plástica ou coreográfica foram especialmente trabalhadas, com a esperança de criar um “*teatro total*” (CITAC, 1969). Nas seguintes páginas tentaremos descrever as várias dimensões do espectáculo, assim como fazer a resenha das colaborações de diferentes artistas, tanto nacionais como estrangeiros, naquele que seria o último trabalho de Salvat com o CITAC.

Começaremos, seguindo a ordem cronológica que estrutura este capítulo, com a participação dos colaboradores estrangeiros para depois tratar de modo mais detalhado o projecto de *CSE*. Depois abordaremos o texto e finalizaremos com os últimos preparativos para a estreia do espectáculo, as tentativas de negociação com a censura e a posterior expulsão do encenador de solo português.

#### II.V.I. A concepção plástica. O trabalho de Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo

Vários artistas foram convidados a Coimbra para participar no projecto que Ricard Salvat iniciava sobre Castela. Entre estas colaborações, destaca-se a de Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo<sup>60</sup>, autores da concepção plástica do espectáculo. Mas não serão eles os únicos

<sup>59</sup> Ver Capítulo III e anexos correspondentes.

<sup>60</sup> Isaac Díaz Pardo (Santiago de Compostela, 1920) é um artista e intelectual galeguista fundador, junto com

artistas e intelectuais que viajem até Coimbra para ajudarem a construir *CSE*.

Em Fevereiro, concretamente nos dias 6 e 7, Xesús Alonso Montero deveria ter viajado para Coimbra para dar duas conferências: a primeira sobre a literatura galega em geral e a segunda mais específica sobre Castela. Salvat descreve no seu diário, na entrada de 6 de Fevereiro de 1969, a sua preocupação por não ter notícias do seu amigo e o temor de que este não tenha podido cruzar a fronteira por culpa do estado de excepção decretado na Espanha. Não voltamos a ter notícias das duas conferências no diário do encenador, mas sabemos segundo o próprio professor Alonso Montero apenas se realizou uma conferência (Montero, 2009), sobre Castela, em Março ou Abril e não em Fevereiro<sup>61</sup>.

Não temos possibilidade de saber exactamente quando é que os colaboradores externos chegam a Coimbra. Sabemos que da Galiza participam Isaac Díaz Pardo e Luís Seoane na parte plástica (Salvat, 1971) e que de Barcelona viaja a coreógrafa Marina Noreg para colaborar em *CSE* (Rodrigues, 2009 e entrevista). Por diversas declarações de Isaac Díaz Pardo (Díaz Pardo, 2003:29) e entrevista pessoal sabemos que se desloca a Coimbra com Seoane em duas ocasiões para apresentar os desenhos de figurinos e cenários e ver os ensaios. Estas visitas só podem ter sido feitas, portanto, entre Março e Abril. Podemos dizer o mesmo da coreógrafa russa Marina Noreg, que trabalhou com o elenco da peça diferentes danças populares que foram integradas em *CSE*. Quase com total certeza, os integrantes do grupo desconheciam que Marina Noreg, cujo nome real era Marina Lie, tinha trabalhado como espiã para a Alemanha nazi no início da II Guerra Mundial<sup>62</sup>.

Devido ao seu carácter performativo, o trabalho coreográfico de Marina Noreg não deixou resultados que chegassem até os nossos dias. Felizmente, o mesmo não podemos dizer sobre o

---

Luis Seoane, do *Laboratorio de Formas de Galicia* e de muitos outros projectos e iniciativas culturais como as *Edicións do Castro*.

61 O próprio Alonso Montero afirma que a conferência se realizou no dia antes da suposta estreia de *CSE* e que ficou impressionado com o controlo policial que era visível na cidade. Também declarou que Ricard Salvat não assistiu à conferência por estar fora de Coimbra tentando que a censura autorizasse o espectáculo. José Niza confirmou que a viagem até Lisboa para uma última tentativa de falar com a censura foi feita um ou dois dias antes da estreia do espectáculo. Supomos, portanto, que Alonso Montero terá viajado para Coimbra em Abril.

62 Segundo informações publicadas na imprensa britânica em Agosto de 2010, Marina Lie (também conhecida como Marina Goubonina, Marie Alexevna ou Luise Lohmann) terá roubado planos britânicos decisivos para a derrota dos Aliados na campanha da Noruega, derrota esta que levaria à eleição de Winston Churchill como homem do leme dos destinos do Reino Unido. Depois, Marina viaja para Espanha e abre uma escola de dança. Morre em Barcelona em 1976, aos 74 anos. Notícia disponível em <http://www.telegraph.co.uk/news/newsttopics/world-war-2/7963984/Ballet-dancing-agent-leaked-battle-plans-to-Nazis.html> (acedido a 2 de Março de 2011).

trabalho plástico realizado por Seoane de Díaz Pardo. Sabemos que ainda se conservam os desenhos de Seoane para *CSE*, relativos à cenografia e aos figurinos, assim como o cartaz do espectáculo. Todo este material plástico está na posse da família de Salvat, na Catalunha. Sabemos também, por algumas entrevistas, que Isaac Díaz Pardo fabricou várias máscaras desenhadas por Seoane, mas não temos conhecimento de que estas estejam hoje em dia em algum lugar conhecido<sup>63</sup>.

Partindo da exposição *Ricard Salvat i la seva época*, organizada pelo Institut de Cultura de Barcelona, encontrámos muitos desenhos de figurinos assinados por Luís Seoane. Arquivos privados da família Salvat permitiram-nos ver cenografias também desenhadas pelo criador galego. A primeira fonte está referenciada no livro da exposição, onde uma montagem com todos os desenhos de Seoane ilustra uma página<sup>64</sup>. Podemos identificar cerca de 51 desenhos no total, mas apenas 46 são perceptíveis. Todos eles estão assinados como *Seoane 69* e contêm anotações do artista em espanhol e em galego.

Os desenhos representam figurinos (37) e máscaras (9) e pertencem, na sua grande maioria, aos personagens de *Os velhos non deben de namorarse*, peça que integra um dos seus fragmentos (o segundo acto) em *CSE*<sup>65</sup>. É curioso comprovar que Seoane desenhou figurinos para toda a peça, incluindo os dois actos que Salvat deixou de fora em *CSE*. O mesmo acontece com os desenhos das máscaras, nos quais podemos identificar personagens do primeiro e segundo actos. Encontramos duas possíveis explicações para estes desenhos: ou Salvat e o CITAC não tinham ainda muito claro qual seria os excertos de *Os velhos non deben de namorarse* a integrar em *CSE* ou o grupo tinha pensado (como Salvat refere em posteriores entrevistas) levar o espectáculo de *OVN* numa tournée pelo interior do país<sup>66</sup>.

Para além de personagens de *OVN*, os desenhos mostram a caracterização de outras cenas de

---

63 Algumas fotografias dos desenhos foram publicadas em Braxe e Seoane (1996) e são apresentadas em anexo neste trabalho.

64 A família Salvat informou-nos que guarda os desenhos de Seoane entre o material do encenador, mas que este não está ainda catalogado nem organizado. Será esta página do livro da exposição a nossa única fonte para ver os desenhos de Seoane. Ver *Ricard Salvat i la seva época* (AAVV, 2003).

65 Segundo o texto encontrado na Torre do Tombo.

66 Achamos difícil esta segunda explicação porque, apesar de ser apontada por Salvat, não foi confirmada por nenhum outro membro do CITAC nem pela viúva do encenador. Esta ideia poderia ter nascido da necessidade de aproveitar o trabalho perante a censura da polícia. O CITAC negociaria com a ideia de “modificar” posteriormente o espectáculo (realmente mudar de peça) em troca da permissão para fazer a estreia com normalidade durante o Ciclo de Teatro em Coimbra.

*CSE*, como, por exemplo, os textos de Castelao *O inglês* e *O retrato*, assim como um fragmento do seu romance *Os dous de sempre* e as personagens de *Narrador*, *Maranus* e *Saudade* da peça *Maranus, a Saudade e Dom Quixote* de Teixeira de Pascoais, apresentada também dentro de *CSE*.

Nas imagens fotográficas mostradas pela família Salvat sobre as cenografias, pudémos observar que estas pertenciam a desenhos de cenografias assinados também por *Seoane* 69. As quatro fotos a que tivemos acesso representavam quatro cenas de *OVN* pertencentes aos actos segundo e terceiro. Consultando as ilustrações incluídas no livro *Luís Seoane e o Teatro* (Braxe e Seoane, 1996) encontrámos outro cenário para o conto *O inglês*, o que nos leva a pensar que provavelmente existam cenários da autoria de Seoane para todo o espectáculo. Infelizmente, os trabalhos de levantamento do espólio de Salvat ainda não foram iniciados pela família. Contudo, não duvidamos que esta questão possa ficar resolvida nos próximos anos, assim que se tenha acesso ao material guardado na Catalunha.

Outro dos elementos plásticos de *CSE* é o cartaz do espectáculo<sup>67</sup>, onde encontramos um trabalho de montagem do próprio Seoane que apresenta um desenho de Castelao acompanhado por uma colagem de fotos históricas nas quais diferenciamos uma imagem de soldados frente aos seus oficiais e uma foto do que parece ser uma reunião de classe alta. O recorte da cara de uma criança agasalhada para o frio observa a segunda foto. As informações que o cartaz apresenta são o título do espectáculo, a autoria da encenação de Salvat, plástica de Seoane e musical de José Niza. Aparece também, é claro, o nome do CITAC e é ressaltado o subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian. Entre estas informações, o recorte das fotos de um militar assinalando o nome do CITAC e uma pessoa que observa algo atentamente. O cartaz apresenta uma estética arriscada para a época e muito visual, em consonância com os gostos de Seoane. Este interesse pelo empenho na publicidade dos espectáculos já fora iniciado em *Brecht + Brecht* que, segundo nos relatou Duarte Rodrigues, foi a primeira peça a utilizar autocolantes (com um detalhe dos olhos do Brecht) como promoção.

Uma dúvida sobre a implicação de Díaz Pardo assaltou-nos ao comprovar que todo o material está assinado por Seoane. Sabemos que Seoane e Díaz Pardo eram na época sócios e

---

67 Apresentado neste trabalho em anexo.

mantinham uma grande amizade. Sabemos também que Seoane vivia entre Espanha e Argentina (segundo nos relatou Díaz Pardo com bastante humor: «Seoane vinha três meses e ia embora, desesperado. Estava lá três meses e voltava, desesperado também») e que o próprio Díaz Pardo foi afastando o seu nome do projecto para envolver mais o seu amigo (como nos disse na mesma entrevista: «Luís Seoane fez tudo... eu deixei-o fazê-lo, porque... fazia-lhe bem. Ele vinha da América... e convinha-lhe...»). Integrantes do CITAC e o próprio Salvat reconheceram Díaz Pardo como uma grande influência na parte plástica da peça, mas sempre acompanhando o trabalho de Seoane. Não é de descartar a possibilidade de futuras pesquisas no espólio de Salvat virem a revelar desenhos de Díaz Pardo, mas de todo modo fica claro o seu empenho em permitir que Luís Seoane recebesse o reconhecimento pelo trabalho. Tal empenho por parte de Díaz Pardo foi em vão: os poucos livros que falam de *CSE* referem Díaz Pardo como membro da equipa plástica<sup>68</sup>. Segundo carta privada de Salvat a Alonso Montero (28 de Dezembro de 1969) sabemos que na parte plástica colaboram João Botelho e um arquitecto de Coimbra, provavelmente Armando Alves Martins (AA.VV, 1970:36), e que esta foi realizada com alunos da Escola de Belas Artes.

#### II.V.II. Composições musicais: O trabalho de José Niza

O responsável pela música do espectáculo foi o estudante de medicina José Niza<sup>69</sup>, que já trabalhara com o CITAC em ocasiões anteriores sob a encenação de Carlos Avilez<sup>70</sup>, segundo nos referiu o próprio músico. Niza foi contactado pelo grupo universitário para fazer as composições que acompanhariam a representação *A excepção e a regra*, exemplo de teatro épico que Salvat mostrou no âmbito do seu curso de teatro<sup>71</sup>. Apesar de a peça ter já composições originais, o encenador empenhou-se em que houvesse novas versões e que estas ficassem a cargo de autores próximos da universidade, o que lhe valeu grandes discussões com Paulo Quintela, partidário da utilização das músicas originais da peça. Foi assim que José Niza começou a trabalhar novamente com o CITAC e entrou em contacto com Ricard Salvat,

68 Por citar só alguns exemplos: Barata (2009: 206), Pardo (2009: 240), AAVV (2003:87). Noutras fontes encontramos também o nome de Armando Alves Martins como membro da equipa plástica.

69 Niza, nascido em Lisboa em 1938, é músico e compositor, ganhando em várias ocasiões o Festival de Música da RTP. Teve também intervenção política enquanto deputado pelo Partido Socialista.

70 O projecto sob a encenação de Avilez só pode ser a *Bodas de Sangue* de Federico García Lorca durante a temporada 64/65 ou a encenação, insucessida, da *Esopaida* de O Judeu (Barata, 2009:195).

71 E que depois evoluiria em *Brecht + Brecht*, como já vimos.

a quem ficará ligado por uma grande amizade que durará até a morte do encenador.

Niza, influenciado por uma entrevista de Miles Davis na qual o genial músico falava do seu trabalho no cinema, decide seguir o seguinte método de trabalho: era convidado aos ensaios e, vendo o que acontecia no palco, ia fazendo a composição dos temas. Sentado na última fila do teatro de bolso do CITAC e com a sua viola e um gravador é como José Niza prepara as músicas de *A exceção e a regra* e, posteriormente, de *CSE*. Nas representações feitas no curso de teatro, é Niza quem acompanha ao vivo o trabalho dos actores, segundo nos relatou o músico em entrevista<sup>72</sup>.

Depois do sucesso de *Brecht + Brecht*, a colaboração Niza-CITAC e especialmente a ligação Niza-Salvat tinha todo o interesse em continuar, pelo que não apareceram dúvidas sobre quem devia ser o autor das músicas de *CSE*. O próprio Niza trabalhou também sobre a tradução dos textos em galego, espanhol e catalão e, como o resto do colectivo, na escolha dos textos que contextualizam a viagem pela vida de Castelao. Tal como em *Brecht + Brecht*, o músico assistiu aos ensaios e, a partir do visto e sentido no palco, foi fazendo as composições musicais dos textos.

Durante o período de ensaios, surgiu a possibilidade de gravar dois discos com o trabalho feito pelo CITAC, tal fora a qualidade da vertente musical. Estes dois discos (um com o trabalho sobre Brecht e outro com composições de *CSE*) não incluíram só músicas, mas também partes narrativas que ilustravam e davam o contexto. Os dois trabalhos iam sair sob o selo da espanhola Sonoplay, uma das editoras mais importantes da península na época, e neles trabalharia o próprio José Niza, fazendo as estruturas das faixas e tratando com a Sonoplay, já depois da expulsão de Ricard Salvat. Este projecto musical tem a sua própria história, mas tal como o projecto teatral, acabou por não ser levado a cabo, ficando no desconhecimento. Adiante trataremos do projecto do disco baseado no trabalho em *CSE*.

Actualmente encontramos poucas referências às composições musicais que acompanhavam o

---

72 A respeito da criação das músicas de *A exceção e a regra* há uma confusão bastante comum. O cantor Zeca Afonso tinha composto, anos antes, músicas para as canções da peça e é por isso que em ocasiões se pensa que podia ter colaborado com o CITAC. O próprio José Niza desmentiu esta possibilidade em entrevista pessoal, já que nenhum dos dois músicos (apesar da amizade que os unia) conhecia o trabalho do outro sobre a peça. Será no disco *Coro dos tribunais*, editado por Niza, que Zeca Afonso gravará os temas que tinha composto sobre a peça de Brecht.

espectáculo. Analisando a carta que Ricard Salvat envia ao seu amigo Xesús Alonso Montero (Montero, 2009), datada em 28 de Dezembro de 1969 em Barcelona, encontramos informações muito esclarecedoras sobre *CSE*. Através desta carta o encenador confirma que a parte musical é da autoria de José Niza e enumera as diferentes canções do espectáculo:

- Negra Sombra (Poema de Rosalia de Castro).
- Quando no inverno das noites de luar (Poema de Curros Enriquez, titulado no original “A Emigración”).
- Adeus ríos, adeus fontes (Poema de Rosalía de Castro).
- Algumas poesias sociais e populares que foram enviadas por Alonso Montero. (Salvat cita como exemplo na carta o texto “Adeus, adeus minha querida, vou partir vou embarcar”).
- Este parte, aquele parte (Poema de Rosalía de Castro).
- Madrigal à cidade de Santiago (Poema de Federico García Lorca<sup>73</sup>).
- Uma música popular cubana recolhida oralmente pelo próprio Salvat, provavelmente uma habanera.
- Dois *couplets* da autoria de Salvat e Salvador Espriu.
- Uma música de guerra de Espriu e Salvat.
- Canção do rapaz da loja (Poema de Federico García Lorca, originalmente entitulado “Cantiga do neno da tenda”<sup>74</sup>).
- Músicas do segundo acto de *Os vellos non deben de namorarse* (Castelao<sup>75</sup>).

Salvat cita um total de 12 músicas. Se separarmos as poesias sociais e populares em duas músicas<sup>76</sup> e acrescentarmos as duas canções que aparecem no segundo acto de *Os vellos non deben de namorarse*, as contas do encenador parecem certas. A estas canções teremos que acrescentar os arranjos para determinadas cenas, também da autoria de José Niza<sup>77</sup>.

Sem dúvida, o trabalho musical de *CSE* que mais fama alcançou foi o poema chamado *Cantar de Emigração*, da autoria de Rosalía de Castro. O texto original da autora galega

---

73 Pertencente à série de seis poemas escritos em galego pelo poeta andaluz em 1935.

74 Pertencente também à mesma série em galego.

75 Consultando a peça de teatro (Castelao, 2003), encontramos duas canções, incluídas nas cenas III e IV.

76 Que são as numeradas com as páginas 22-23 e 26 no texto da Torre do Tombo.

77 As únicas músicas que não pertencem a Niza são os dois couplets, que já foram utilizados numa encenação anterior de Ricard Salvat e dos quais desconhecemos a autoria mas temos a suspeita que seja do próprio Salvat.

começa com os já célebres versos “Este vaise i aquel vaise/ E todos, todos se van”<sup>78</sup>. Essa música foi logo apreendida por todos os actores, que a cantavam nas suas noitadas no Clepsydra<sup>79</sup> depois dos ensaios. É aí, nos momentos de lazer e convívio que se seguiam às horas de trabalho artístico, que a música começa a ficar no ouvido dos estudantes e a ganhar popularidade. O poema musicado ficaria tão integrado no imaginário da comunidade estudantil que durante o cortejo que acompanhou os dirigentes académicos expulsos da universidade devido à crise de 69, os cerca de seis mil estudantes aí reunidos foram cantando a música, com letra adaptada às circunstâncias, desde a Praça da República até à estação ferroviária (M. Raposo, 2000:135). O autor, já a cumprir serviço militar em África<sup>80</sup>, recebe estas notícias através de uma carta do seu amigo e também músico Adriano Correia de Oliveira. É também o mesmo músico que envia a Niza, em 1970, um pacote que escondia uma grande surpresa: a edição do disco de Adriano *Cantaremos*, cuja primeira música era precisamente o *Cantar de Emigração*. Juntamente com o disco, viajava também a proposta de ser Niza a compor, quando voltasse da guerra, as músicas do próximo trabalho de Adriano. Foi assim que no disco *Gente de aqui e agora* apareciam, entre outras composições, as músicas *A emigração* e *Para Rosalía*, ambas feitas sobre poemas do galego Curros Enríquez e ambas integradas no projecto sobre a vida de Castela.

Este *Cantar de emigração* de Rosalía de Castro e José Niza é o que, sem dúvida, alcançou maior sucesso, contando já com versões em diversas línguas (espanhol, francês, alemão, galego...). Sendo um dos clássicos de Adriano Correia de Oliveira, converteu-se num dos hinos da cidade, permanecendo um dos temas insubstituíveis no repertório da chamada Balada de Coimbra.

## II.V.II.I. O Disco de CSE

---

78 Trata-se da parte V do poema *!Pra a Habana!*, primeiro da série *As viúdas dos vivos e as viúdas dos mortos*, do livro *Follas Novas*.

79 Esta cooperativa estudantil mantinha um bar que era muito frequentado por estudantes na época, principalmente pelo sector afecto ao Partido Comunista Português (PCP). Desempenhou um papel muito importante, junto com a Unitas, em relação ao teatro na cidade (Estanque e Bebian, 2007:68)

80 José Niza foi enviado a Angola. Curiosamente é do músico a encenação de *A excepção e a regra* feita com os soldados destacados no seu batalhão e elaborada a partir do trabalho feito com Salvat em Coimbra (segundo nos referiu em entrevista). É possível estarmos perante a estreia do dramaturgo alemão no continente africano.

No decorrer da nossa pesquisa no espantoso arquivo de José Niza (a quem muito temos a agradecer pela sua colaboração), mais especificamente na sua correspondência com Salvat e um amigo do músico, de nome Rui<sup>81</sup>, tomámos conhecimento da existência de um projecto de gravação em disco das principais músicas do espectáculo sob o selo da Sonoplay. Este arquivo pessoal é, porém, o único lugar onde encontrámos notícia deste projecto.

Embora a ideia de gravar um disco aparecesse durante os ensaios, somente nos textos datados após 5 de Maio de 1969 (isto é, pouco depois da expulsão de Salvat) encontramos referências escritas sobre o projecto. Em carta a Rui, José Niza envia a estrutura do que poderia ser o projecto de *CSE*. No dia 6 de Maio envia uma carta a Salvat, informando da carta anterior e enviando também a estrutura. No dia 7 de Maio, Niza envia ao seu contacto na Sonoplay o design do outro disco, o relativo à *Excepção e a Regra* do Brecht e fala da importância pessoal de levar a cabo os dois projectos. Tempo depois, no dia 15 de Agosto, Salvat responderá a Niza com algumas sugestões.

A rapidez com que Niza faz as duas maquetas escritas e a sua actividade epistolar dão conta da importância que os projectos discográficos tinham para o músico, uma vez que após a proibição do espectáculo pela polícia e a subsequente expulsão de Salvat, estes discos representavam a única forma garantir que o árduo trabalho realizado pelo CITAC tivesse resultados físicos. Na segunda carta a Rui (7 de Maio), o músico confidencia:

« ... 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 (...))»

Existe para Niza, e também para Salvat, uma obrigação moral de levar a bom termo o disco de *CSE* e, em menor medida, o de *A Excepção e a Regra*. Também existe, por parte do músico, muita urgência em deixar tudo organizado antes da sua partida para África, como veremos a seguir.

---

81 É provável que este amigo de José Niza seja Rui Ressurreição, músico que integrou, juntamente com José Niza e Adriano Correia de Oliveira, o Conjunto Ligeiro da Tuna Académica e que trabalhava na Sonoplay.

No dia seguinte à expulsão de Salvat, José Niza tinha marcado um encontro em Lisboa para falar com a Sonoplay. Consciente do acontecido com o seu amigo e do perigo que podia correr se permanecesse em Coimbra, decide viajar no mesmo dia para a casa da sua família em Santarém para, no dia do encontro, ir directamente para Lisboa. Não sabemos se chega a falar com a Sonoplay, mas Niza aproveita a viagem para esclarecer a sua partida para Angola e para se reunir com o seu amigo Vinícius de Moraes, que realizava uma tournée por Portugal com Chico Buarque e Nara Leão, actuando no teatro Avenida (Cardina, 2008: 169) pouco depois do cancelamento de *CSE* num concerto histórico. Encontram-se no bar do hotel (local de trabalho de Vinícius, como nos referiu o músico), falam da situação de Niza e o poeta pode ouvir as músicas que o seu amigo compôs para *CSE*. Vinícius fica entusiasmado com o trabalho de Niza e oferece-se para escrever alguma letra para elas. Por desgraça para o "branco mais preto do Brasil", as composições musicais de Niza foram feitas especialmente para os textos que apareciam em *CSE*, pelo que esta colaboração ficou só pelos desejos do poeta.

Apesar de a situação em Coimbra continuar tensa, Niza e a Sonoplay avançam com o projecto, enquanto o músico tenta salvar as dificuldades que vão aparecendo para conseguir que o disco tome forma. Consciente de que vai para a guerra passados uns meses, tenta deixar tudo preparado, tanto a programação dos dois discos como a coordenação dos integrantes do CITAC para a realização das gravações. Infelizmente, as dificuldades e reticências são muitas e Niza vai para Angola sem iniciar o projecto, que acaba caindo no esquecimento.

Mas quais foram os problemas que enfrentavam? Principalmente, fricções com a censura. Segundo afirma Niza em entrevista, através da embaixada de Espanha, a Sonoplay é informada de que Ricard Salvat é considerado "persona non grata" em Portugal. A isto temos que acrescentar que, devido à situação que decorria na cidade universitária, o CITAC e os estudantes de Coimbra não eram queridos dos governantes e o nome de Castelao tornara-se pouco grato para a censura por estar relacionado com o trabalho de Salvat em Coimbra. A discográfica, que já vira confiscado um disco de Luís Cília, não queria correr riscos com o projecto, pelo que José Niza tem que procurar um modo para burlar o sistema censorial. Em carta ao seu interlocutor na Sonoplay, Rui, explica que o projecto mais correcto seria apresentar o disco como uma "gravação ao vivo" do espectáculo, fazendo no estúdio as mínimas adaptações necessárias. O título deste disco seria, portanto, *Castelao e a sua época* e

os nomes de Ricard Salvat e o CITAC estariam destacados na capa e contra-capas. Consciente de que esta apresentação condenava o disco à censura, propõe «camuflar a embalagem para apresentar o mesmo produto» com três mudanças significativas: A primeira é procurar a unidade e estrutura do disco não pelo espectáculo *CSE*, mas sim através do tema da emigração galega, explicitado pelo título, pelos textos gravados e pela informação da contracapa. O nome de Castela desaparece da manchete do disco. A segunda baseia-se na apresentação do CITAC não como grupo de teatro que apresenta fragmentos de um espectáculo, mas sim como "entidade subsidiária do disco", eliminando qualquer referência a *CSE*. Finalmente, propõe, contrariado mas consciente de que o importante é lançar o disco, que o nome de Ricard Salvat seja substituído pelo alias Ramón Ferrer. Segundo Niza, com estas substanciais modificações, a censura poderia ser evitada.

Passamos agora à descrição do projecto, integrado num disco *long-play* com 20 minutos por lado. O projecto combina texto narrado com canções do espectáculo, tudo interpretado pelos colaboradores no projecto teatral. Na carta que envia à Sonoplay, Niza descreve uma possível hipótese de disco, chegando por vezes a apresentar diferentes possibilidades para uma mesma faixa. Envia também os textos e as gravações feitas durante os ensaios. Tenta, como vemos, mostrar um projecto o mais completo possível, prevendo dificuldades e apresentando soluções antecipadas com o intuito de acelerar ao máximo o início do trabalho.

Organizamos agora a nossa descrição a partir das cartas de Niza e dos apontamentos que este guarda sobre a parte musical do espectáculo. Apresentaremos os títulos das músicas seguindo as dois formatos que Niza utiliza, o título da composição e, entre parênteses, o primeiro verso. Todos os textos foram traduzidos pelo músico, com excepção das faixas sete do lado B (qualquer uma das propostas de Niza) e a canção final, situada na faixa dez do lado B. Para estas músicas não consta tradutor conhecido.

Lado A:

**Faixa 1:** Abre o disco uma faixa que contém um texto explicativo de carácter narrativo. Neste texto, apresentam-se os determinantes históricos e sociais da emigração galega e a influência que esta teve na poesia de finais do século XIX, principalmente em Rosalía de Castro e

Curros Enriquez. Para o papel de narrador, Niza propõe o próprio Ricard Salvat. Não sendo essa opção possível, Niza sugere alternativamente o nome de Xesús Alonso Montero, que já tinha apresentado com grande sucesso uma conferência em Coimbra e fora, ademais, colaborador na preparação de *CSE*.

**Faixa 2:** "Cantar de emigração" (Este parte, aquele parte...). Musicalização de um texto de Rosalía de Castro (pertencente ao livro *Follas Novas*). Balada lenta e triste com forte conotação lírica, idealizada para duas intérpretes femininas. A gravação enviada tinha uma duração de 2'20"<sup>82</sup>. Este é o tema que Adriano, posteriormente, torna famoso.

**Faixa 3:** "Quadras populares sobre a emigração" (Adeus, adeus, minha querida...). Musicalização de quadras populares e de carácter social. O tom desta faixa é, segundo o descrito pelo músico, «popular, no sentido folclórico do termo» e com um ritmo muito vivo. Foi criada para duas vozes masculinas que se alternam nas estrofes, mas que fazem o refrão conjuntamente. Estas quadras poderiam aparecer sem texto ou, como no espectáculo, com textos intercalados. Nesse caso, apareceria de novo um narrador. A gravação tinha uma duração de 1'35".

**Faixa 4:** "Emigração" (Quando no silêncio...). Musicalização de um texto de Curros Enriquez, do livro *Aires da miña terra*. Canção para um intérprete masculino e com ritmo "a atirar para as coisas do Brassens", em palavras de Niza. A gravação enviada tem uma duração de 2'35".

**Faixa 5:** "Cantiga para o rapaz da loja" (Buenos Aires tem uma gaita...). Musicalização de um poema de Federico García Lorca, pertencente ao grupo de poemas que o poeta andaluz escreveu em galego. Música idealizada para dois intérpretes, um homem e uma mulher. O clima musical da peça tem ares latino-americanos e a gravação dura 1'50".

**Faixa 6:** "Adeus" (Adeus rios, adeus fontes...). Musicalização de um texto de Rosalía de Castro, do livro *Cantares Gallegos*. O próprio Niza comenta que este poema está para Rosalía «como o *If* para Kipling ou a *Ode Marítima* para Pessoa». Estamos, como na primeira faixa,

---

82 Niza advirte que as canções podem ser adaptadas para ter diferentes durações.

perante uma melodia muito lírica, balada lenta e triste. Idealizada para ser interpretada por um homem, a gravação enviada tem uma duração de 4'40".

## FACE B

**Faixa 7:** Para esta faixa (que abrangeria metade do lado B), José Niza apresenta três hipóteses.

A) Um texto introdutório e o relato "Pedro nem sequer serve para comerciante", de autoria de Castela e parte do livro *Os dous de sempre*. O conto é interrompido por uma desgarrada que termina em luta (o texto que se inicia com "A um cantor chamam bom..."). O texto da desgarrada é tradução de Niza, mas as notas não referem o original. A faixa estava idealizada para um narrador e duas vozes masculinas. A gravação desta desgarrada tem uma duração de 3'10", a que haveria que acrescentar o texto introdutório e o relato.

B) "O Catecismo do camponês", tradução de alguns fragmentos de *O catecismo do labrego*, de Valentin Lamas Carvajal<sup>83</sup>. Niza apresenta esta opção como um texto muito interessante e de boas possibilidades de musicalização, mas muito comprometedor devido ao seu carácter directo. O texto está pensado para duas vozes masculinas e tem um acompanhamento musical de órgão (com reminiscências religiosas), bateria e baixo.

C) Síntese de um quadro sobre a problemática da saudade. Esta solução apresentaria diferentes textos de posições enfrentadas (como é o caso de Teixeira de Pascoares e António Sérgio, mas não só). O acompanhamento musical é feito para viola e tem inspiração na música de Carlos Paredes.

**Faixa 8:** "A Rosalia" (Vinha pela areia da praia...). Musicalização de um texto de Curros Enríquez dedicado a Rosalía de Castro. Interpretado por uma voz masculina, a gravação enviada dura 2'.

**Faixa 9:** "Madrigal a cidade de Santiago" (Chove em Santiago...). Musicalização de um poema de Federico García Lorca, pertencente aos seus poemas em galego. Gravação de 2'25"

---

83 Sob o pseudónimo de Fr. Marcos da Portela.

para um intérprete masculino.

**Faixa 10:** "Canção final". Esta música apresenta-se como um enigma, pois não conseguimos referências para localizá-la no texto de *CSE*. Niza fala dela como a música que fechava o espectáculo, cantada a coro pelos integrantes da peça. Descreve-a como "a mais empolgante" e "muito viva". Comenta também a possibilidade de que possa servir como fundo para um texto, que poderia tratar temas diversos, e que no final da intervenção do narrador a música poderia ir *in crescendo* até acabar em *apoteose*. A faixa foi idealizada para um coro masculino e a gravação tem uma duração de 1'55".

O próprio José Niza estava consciente das poucas possibilidades que uma empresa como a Sonoplay, com evidentes fins lucrativos, se arriscasse a financiar um projecto que poderia estar sob a vigilância da censura. Contudo, não deixa de apresentar a proposta. O próprio Salvat animara-o na carta que lhe envia em Agosto, na qual fala da obrigação moral de seguir adiante com o único vestígio que poderia existir do seu trabalho com o CITAC. Nessa mesma carta, recomenda Salvat que o músico seja Adriano Correia de Oliveira e não Zeca Afonso, pois este último daria um tom de profissionalidade que não é o procurado com o disco. Preocupa-se também o encenador com a capacidade dos integrantes do CITAC de gravarem o disco, uma vez que ele não se encontra no país para organizá-los. Devemos procurar o fracasso do projecto, provavelmente, nisto e nas reticências da editora diante de um projecto incómodo para o regime, assim como no deslocamento de José Niza para a guerra em Angola, o que faz com que ninguém fique ao leme do projecto. Tudo isto fará com que, passado o tempo, o trabalho do CITAC sobre *CSE* não chegasse a deixar testemunha nem sequer na forma de disco.

Ao longo da nossa pesquisa encontrámos três fontes distintas do texto utilizado em *CSE*, que inicialmente se pensava perdido. Em seguida, analisaremos as três versões<sup>84</sup>:

A primeira versão que encontrámos é a guardada no Institut del Teatre, em Barcelona<sup>85</sup>. É uma cópia de um original de 179 páginas mecanografadas e numeradas que inclui de uma capa feita à mão e sem numeração, onde constam os autores dos textos utilizados e a autoria da música e da realização (respectivamente, José Niza e Ricard Salvat “alias Ramón Ferrer”). Esta versão difere das restantes no que diz respeito aos textos que integra, pois não inclui o segundo acto de *OVN*, presente nas outras duas versões. Encontramos, por vezes, textos repetidos (em diferentes cópias) um a seguir do outro e uma organização diferente das outras versões. Há também anotações manuscritas (informações sobre a autoria dos textos, correcções de palavras ou frases), pelo que supomos tratar-se de uma cópia de trabalho.

A segunda versão encontrada é a versão dos arquivos da PIDE, na Torre do Tombo em Lisboa (processo DGE 1/8868). Esta foi a versão que o CITAC enviou aos serviços de censura no dia 3 de Abril de 1969, sendo que, das três versões existentes, é a que tem um maior carácter “oficial”. São 187 páginas dactilografadas e numeradas. A capa, que partilha esta numeração, apenas contém a autoria de Salvat (sem menção à sua alcunha) e o nome dos autores cujos textos foram incluídos no espectáculo. Nesta versão, aparece o segundo acto de *OVN* e também as posteriores marcas do lápis azul dos censores, que assinalam os fragmentos duvidosos ou directamente proibidos. Esta versão vinha acompanhada da correspondência oficial entre o grupo e os serviços da censura<sup>86</sup>.

A terceira e última versão encontrada foi a pertencente ao arquivo pessoal de José Niza, em Santarém. Esta versão apresenta o mesmo número de páginas que a de Lisboa, 187, incluindo a capa manuscrita da versão de Barcelona. As páginas estão numeradas, mas algumas

---

84 Neste sub-capítulo, chamaremos “versão” ao documento inteiro de *CSE* e “textos” aos diferentes textos que compõem a peça. Adiante, com base em critérios que explicaremos, definiremos a versão que consideramos canónica, passado, a partir desse momento, a referir-nos a ela como “texto”.

85 Catalogada com uma gralha no título: *Castelas\* e a sua época*.

86 Documentos que serão analisados no capítulo III.

apresentam uma numeração anterior que foi riscada e corrigida. Poderia tratar-se de uma versão mais antiga que a de Lisboa e de carácter interno, pois nela aparece também o segundo acto de *OVN*.

Comparando as três versões, e sabendo que a da Torre do Tombo foi a enviada à censura<sup>87</sup>, supomos que as outras duas (Santarém e Barcelona) sejam documentos de trabalho, provavelmente sendo a de Barcelona posterior à de Santarém. Tendo em conta que a versão da Torre do Tombo é a fonte mais “oficial” que temos, será este o texto que consideremos como canónico e no qual nos basearemos para realizar a análise. Assim, todas as referências ao texto da peça feitas de ora em diante neste trabalho terão como base a versão do texto da Torre do Tombo.

*CSE* é composto por 140 textos autónomos (poesia, narrativa, ensaio ou teatro de diferentes autores) organizados seguindo a linha estrutural do espectáculo: a vida de Afonso Daniel Rodriguez Castelao.

Castelao (Rianxo, Galiza 1886 – Buenos Aires, Argentina 1950) é o pretexto para falar da Galiza, de Portugal e do mundo na primeira metade do século XX. Desde os primeiros momentos da peça (uma introdução pela boca de um emigrante sobre a figura de Castelao baseada numa experiência vivida pelo próprio Salvat na Galiza (Salvat, 1990:103-ss) até ao final (a carta que Rodrigues Lapa envia à viúva de Castelao ao saber da morte do seu amigo), *CSE* vai-nos apresentando, de forma cronológica, acontecimentos seleccionados e diferentes cenas que nos falam da guerra, das relações entre Galiza e Portugal ou do problema social da emigração.

Depois da introdução do espectáculo, é apresentado um conjunto de poemas (de Lorca e Curros Enríquez, respectivamente) sobre Rosalía de Castro, acompanhando um dos poemas mais emblemáticos e enigmáticos da autora galega: “Negra Sombra”<sup>88</sup>. Rosalía de Castro será a porta de entrada na temática galega, e o espectáculo passa a tratar o tema da emigração através de poemas de autores galegos, quadras populares, prosa e até estatísticas.

---

87 Número de processo SNI 1/8868.

88 Do livro *Follas Novas*.

Muito relacionada com a emigração, a situação de miséria e as dificuldades da vida dos camponeses são outros dos temas do espectáculo, assim como as relações entre as várias culturas ibéricas, vista com os olhos de intelectuais de diferentes procedências, nomeadamente Castela, Unamuno ou Teixeira de Pascoaes. É à luz desta ideia que são tratados temas tão característicos como, por exemplo, a saudade. As guerras são outro dos principais aspectos de que trata o espectáculo. Começando pela chamada Guerra de Cuba (ou hispano-americana) para depois falar da guerra do Rif (ou guerra de África, entre Espanha e Marrocos), a primeira guerra mundial e a Guerra Civil Espanhola, *CSE* mostra de que modo o sangue dos soldados espanhóis foi sendo espalhado pelo mundo.

Paralelamente, *CSE* vai apresentando, de forma intercalada, as principais correntes artísticas da Europa (desde o Naturalismo ao Neo-Realismo, passando pelo Modernismo e pelas Vanguardas) através de textos teóricos, comentários de autores, cenas dramatizadas ou exemplos práticos. São estas duas linhas (a histórica e a artística) que, entrelaçadas, vão sustentando a estrutura do espectáculo, sendo que outros temas (a crítica ao capitalismo, ao totalitarismo ou ao problema do caciquismo) aparecerão recorrentemente em diferentes momentos da peça.

Mas, de que fala *CSE*? A resposta mais evidente é: "da Galiza". Porém, *CSE* fala de muito mais. O texto convida a uma solidariedade com os "irmãos galegos" (Barata, 2009:206) que esconde uma denúncia da realidade portuguesa, não muito diferente dos problemas que assolavam a Galiza de Castela. O espectáculo apresenta no palco injustiças e assimetrias sociais que o público reconhecia claramente como suas. A denúncia da situação do povo galego (oprimido pelos ostentadores do poder) era uma denúncia do Portugal da ditadura, do Portugal rural preso à Igreja e ao Governo. A luta contra o centralismo e a valolização da periferia e do autonomismo «(...) se oferecia como espaço de rebelião social, resultante das gritantes assimetrias sociais.» (*idem, ibidem*). A corajosa defesa da cultura galega, por vezes com críticas ao comportamento dos portugueses, enquanto elemento autónomo e claramente diferenciado do que se chama "cultura espanhola" (e que é, realmente, de Castela) animava o público a ir para além daquilo que a fronteira e a propaganda lhes permitia ver.

Passaremos agora a ver sob que forma estética foram esses temas apresentados, mediante a comparação dos textos teóricos de Brecht com o exemplo prático de *CSE*.

## II.V.III.I CSE e Brecht

*«O teatro divide e divide-se, a oposição entre o teatro da margem direita e o teatro da margem esquerda; entre o teatro burguês e o teatro de vanguarda é inseparavelmente estética e política.»*

Pierre Bordieu

Parece claro que Ricard Salvat viajou para Coimbra levando a influência de Brecht na bagagem e com ideia de aplicar as teses do alemão no seu trabalho com os estudantes. Assim se demonstra no seu curso de teatro e na escolha de *A excepção e a regra* como exemplo prático, que depois desenvolve em *Brecht + Brecht*. Não é de estranhar, pois, que o seu grande projecto com o CITAC esteja orientado pelas directrizes teóricas do dramaturgo alemão. Com base nelas analisaremos o texto de *CSE*, mas antes de começar com tal análise devemos dar conta de alguns conceitos de carácter teórico, pois apesar de não ser a finalidade deste trabalho apresentar um estudo sobre as teses brechtianas, não podemos compreender o trabalho de Salvat em Coimbra sem percebermos algumas das ideias teatrais daquele que era, naquele momento, o seu autor de referência<sup>89</sup>.

### II.V.III.I.I. Premissas sobre Brecht e primeiras perguntas

É necessário destacar que a teoria teatral de Brecht não se resume na forma de um elemento fechado e imutável, pois o alemão reformulou, adaptou e ajustou a sua teoria ao longo da sua vida, tendo sempre em conta os resultados práticos conseguidos nas encenações por si levadas a cabo. Portanto, durante as quase três décadas que durou o seu trabalho teatral, Bertold Brecht escreveu uma importante obra teórica e uma ainda mais importante obra dramática, na qual punha em prática esse tipo de teatro que idealizara e que viria a influenciar tantos futuros dramaturgos, entre eles Ricard Salvat. Um teatro em constante estado evolutivo que, ocasionalmente, entrava em contradição consigo próprio e tinha de ser re-formulado ou re-concebido.

---

<sup>89</sup> Para um estudo mais profundo das teses teatrais de Bertold Brecht existe uma abundante bibliografia e, o que é mais importante, os textos em que o próprio autor reflecte sobre o seu teatro e as suas encenações. Sobre este tema ver Brecht (sd), Brecht (1999), Vicente (1998) ou Rosenfeld (2006).

Também não podemos tentar compreender as teses de Brecht sem termos em conta que são filhas da sua época e do seu lugar (a Europa posterior à Primeira Guerra Mundial) e das fortes convicções marxistas do seu pai, já que são as teses de Marx as que se apresentam como os mais sólidos alicerces de toda a produção, tanto teórica como prática, teatral ou poética, de Bertold Brecht.

Este teatro brechtiano é nomeado, ao longo da vida do autor, de diferentes formas: teatro dialéctico, teatro científico ou teatro épico. Para este trabalho escolheremos a denominação de teatro épico, pois é a utilizada por Ricard Salvat no seu curso de teatro e, em consequência, a que adoptam também os integrantes do CITAC. Tentaremos pois explicar as motivações e as características desta nova *praxis* teatral para, em seguida, analisar *CSE* à luz destas coordenadas e poder precisar se nos encontramos perante um espectáculo de carácter brechtiano ou não.

Iniciemos a entrada no teatro brechtiano com duas simples perguntas: Qual era a necessidade de um teatro novo<sup>90</sup>? O que moveu o dramaturgo alemão a criar este novo teatro épico? Fundamentalmente, na origem do teatro épico encontramos a questão da funcionalidade, pois Brecht achava que o teatro que se fazia na época não correspondia à nova sociedade em que vivia e criava. Esse teatro decimonónico e burguês não cumpria a função que, para ele, o teatro deveria desempenhar na moderna sociedade do século XX. Muito pelo contrário o *teatro bem feito*, aquele teatro burguês do século XIX, que tanto criticam Brecht e Salvat<sup>91</sup>, actua como um impedimento dos novos tempos e como um elemento alienador dos espectadores que assistem às peças. É contra este teatro ancorado no passado que Bertold Brecht constrói o seu teatro épico. Mas o que procura Brecht neste novo teatro? Duas coisas nada secundárias, nem acessórias: um novo modo de contar as histórias e uma nova finalidade para a arte teatral.

Sendo marxista, Brecht sabe que um indivíduo só pode ser definido tendo em conta os processos que integra e através dos quais existe. Nenhuma pessoa é alheia ao contexto

---

90 Há que destacar que o conceito de teatro épico não é inventado por Bertold Brecht, pois já fora teorizado por Piscator e até podemos encontrar momentos épicos no teatro feito na Europa na Idade Média ou no teatro clássico asiático, embora nesses casos não se ponha em questão a função do teatro na sociedade. Para uma breve e mais concisa descrição, ver Pavis (1990).

91 E também outros como Artaud, Grotowski ou Peter Brook, com propostas teatrais diferentes das apresentadas pelo alemão.

histórico, social ou económico de que faz parte, com o qual sofre e contra o qual deve lutar. O teatro burguês apresenta as personagens como seres alheados do seu contexto, centrando-se unicamente no desenvolvimento da história ou enredo apresentados. O conflito, base do teatro, resulta da oposição entre indivíduos. Brecht pretende com o seu teatro mostrar os condicionamentos sociais e as estruturas das quais as personagens fazem parte e que são fundamentais para se perceber a história na sua totalidade e complexidade. Este é o primeiro passo para criar uma atitude crítica no espectador, objectivo principal de Brecht. A visão que os espectadores exercem sobre o palco é ampliada: como no final dos filmes clássicos, quando a imagem do ecrã se vai reduzindo a um círculo que mostra a personagem enquanto o resto do ecrã fica escuro, mas no sentido inverso: abrindo o círculo e eliminando a área de sombra. O conflito do teatro épico quer mostrar um indivíduo em conflito com o sistema que o integra (económico, político ou social). As estruturas tradicionais do teatro não servem para esta meta, pois estão focadas, como já dissemos, na apresentação míope do conflito, como um enredo que se vai desenvolvendo sob um manto de inevitabilidade. Bertold Brecht encontrará e proporá um novo modo de contar as histórias, longe dos métodos tradicionais, e coerente com os novos temas e o mundo moderno. Nas suas próprias palavras:

«Só para conseguir captar os novos temas, é precisa uma forma dramática e teatral nova (...) O petróleo recusa os cinco actos, as catástrofes de hoje não se desenvolvem em linha recta, mas em forma de ciclos críticos, os heróis mudam a cada fase (...) Para dramatizar unicamente uma simples notícia de imprensa, a técnica dramática de Hebbel e de Ibsen é insuficiente"» (Pavis, 1990: 153 - *tradução nossa do espanhol*).

Este teatro novo tem um objectivo também ele novo: o de ir para além do simples exercício estético ou evasivo tão característico do teatro burguês. O teatro épico tem como finalidade mostrar a sociedade, como já dissemos, mas de uma forma científica e moderna, permitindo a análise desta por parte do espectador. Este teatro não se apresenta como propaganda, como indutor de umas ideias evidentes nas "mentes abertas" dos espectadores, mas sim como dinamizador e instigador da capacidade de análise crítica de quem assiste ao espectáculo. O espectador tem que saber o que é o sistema e que este precisa de ser transformado. A partir desta consciência, o teatro épico criará no público a pulsão transformadora para começar a mudança. Com o teatro brechtiano estamos perante uma mostra de arte com uma marcada intenção intervencionista.

Vistas, em síntese, as motivações para este novo teatro, passamos a descrever agora, numa óptica brechtiana e fazendo referência aos seus principais recursos, os dois teatros que se encontram em oposição: o teatro burguês e o teatro épico.

### II.V.III.I.II. Teatro burguês vs Teatro épico.

O teatro burguês ou "teatro bem feito", maioritário nos palcos, é designado por Brecht como "teatro aristotélico", por fazer uso de elementos e técnicas descritas pelo filósofo grego na sua *Poética*<sup>92</sup>. Este teatro é apresentado como uma expressão artística de carácter alienador, já que adormece a consciência dos espectadores e provoca uma falsa sensação de inevitabilidade. Filho da sua situação histórica e assente no chamado *palco à italiana*, esta corrente "arreatou" ao Teatro a sua concepção de *arte sagrada* (que carregava desde as suas origens) e trocou-a pela mera *arte ilusionista*. Perante este teatro, este entretenimento passivo, e tudo o que ele representa, Brecht levanta o seu teatro épico. Vejamos agora quais são os processos e instrumentos deste teatro.

O teatro burguês assenta na estrutura teatral tradicional: aquela que responde aos critérios expostos por Aristóteles na sua *Poética* e que implica unidade temporal e espacial, o decorrer linear e ininterrupto do enredo até à sua resolução ou à separação palco/público. Outra característica importante do teatro burguês é que este escolheu uma concepção estética naturalista que apresenta o palco como uma cópia fidedigna da realidade, o que aumenta a ilusão teatral que faz com que aquilo que é apresentado no palco pareça real para quem observa. Estas características, ajudadas pela própria estrutura física do espaço onde se apresenta a peça e que costuma ser, em geral, um lugar cómodo, às escuras e silencioso, fazem com que o teatro burguês reserve para o público a função de *voyeur*. Espectadores no escuro que, olhando pelo buraco de uma fechadura, penetram na intimidade das personagens e observam, alheados, o desenvolvimento do enredo.

«ACTOR

(...) o público vê acontecimentos perfeitamente íntimos sem que ele próprio seja visto. É exactamente como se alguém observasse pelo buraco da fechadura uma cena entre pessoas que não têm a mínima ideia de não estarem sós. É claro que, em realidade, arranjam tudo de tal maneira que tudo possa ser visto sem dificuldade. Simplesmente, este arranjo é ocultado. (Brecht, 1999:109)».

---

92 Como são a *mimesis* (imitação) e a *katharsis* (purificação). Apresentadas principalmente na *Poética*, mas também na *Política*, no livro oitavo.

Esta situação de *voyeurismo* (aquele que vê sem ser visto) faz com que os espectadores percam a consciência da sua corporeidade, ficando reduzidos a um elemento meramente receptor: só ouvidos e olhos. Com tal leveza, aqueles que observam são sugados pela percepção inactiva do que acontece no palco, ficando embriagados pelas emoções que o apresentado provoca no decorrer do enredo. É aqui que se encontra a perversidade do teatro burguês e a base do seu efeito alienador. Nas palavras de um grande mestre:

«(...) pretendiam arrebatam o público através das suas emoções para que se esquecesse completamente de si próprio. Por mais que houvesse vida no palco, ela via-se obliterada pela passividade exigida ao espectador. (Brook, 2008: 101)».

Esta passividade vinha acompanhada de outra terrível consequência: a falta de consciência. Sem ter consciência nem perspectiva do que vêem, os espectadores são guiados pela perícia do dramaturgo sem conseguirem opor a mais mínima resistência. Carentes de objectividade, os espectadores seguem a pauta que marca a intencionalidade subjectiva do autor, que já vimos que se apoia numa série de técnicas, tais como a tensão dramática, a linearidade ou o naturalismo. Técnicas que provocam *efeitos de realidade* no público, escondendo os fios da ilusão teatral e potenciando a identificação acrítica com as personagens e, portanto, a empatia. O teatro burguês prima pelo efeito ilusório em detrimento de qualquer outro, guardando-se muito de esconder os andaimes sobre o que se constrói, para não prejudicar a ideia de estarmos a ver "um pedaço de vida no palco". Como explica o actor de Brecht citado anteriormente: «Simplesmente, este arranjo é ocultado».

Esta identificação de que falamos é um processo da ilusão do espectador que tem as suas raízes no inconsciente e na busca do prazer estético através da *catarsis* (como assinala Freud). Para Nietzsche, será o fenómeno dramático fundamental: "ver-se a si próprio metamorfoseado ante si e actuar agora como se tivéssemos entrado noutra corpo, noutra carácter" (Nietzsche *apud* Pavis: 1990, 263). Este processo, através do qual empatizamos com as personagens, provoca ainda nos espectadores uma maior miopia na visão global da história apresentada.

Brecht criticará com dureza este teatro da identificação, já que acha que esta empatia implica a ausência de espírito crítico, implicando uma concepção do humano como algo eterno, situando-o acima de épocas ou classes e ignorando os sistemas nos quais o indivíduo se integra. Ou, por outras palavras, dando qualidade de "natural" a algo que é, na realidade, um

construto. O próprio dramaturgo explica este processo de um modo simples:

«O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. - Eu sou assim.  
- O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural.  
- Será sempre assim. - Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. - Choro com os que choram e rio com os que riem.» (Brecht, s.d.: 75).

Este "chorar com os que choram e rir com os que riem" é a base da *catarsis* aristotélica. Aristóteles: « (...) por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões» (*Poética*, 1449b) (Aristóteles, 2004:48). Brecht era radicalmente contra a *catarsis*, pois para ele esta descarga de emoções através das próprias emoções provocava um efeito alienador contrário ao efeito libertador que procurava. Com a *catarsis*, os espectadores purgavam as suas emoções no teatro, ficando "limpos" e com uma sensação de satisfação de carácter narcotizante. Esse placebo provocará o contentamento simples, o imobilismo e, como consequência, a alienação. Nas palavras de outro grande crítico da *catarsis* (embora a partir de perspectivas ideológicas diferentes das do alemão): «[a *catarsis* é] (...) uma piedade estéril, que se alimenta de algumas lágrimas e nunca produz o mais mínimo acto de humanidade» (Rousseau *apud* Pavis, 1990: 53). Brecht criticava o carácter sedativo da *catarse* e a falta de perspectiva que a acompanha, pois a identificação emocional e a purga dessas emoções faz com que o público não situe a história no seu contexto, ficando só pela visão mais míope. O público abandona o teatro sentindo-se satisfeito e encantado com a história apresentada.

Até ao momento, comprovamos como o teatro burguês actua sobre os espectadores narcotizando o seu sentido crítico através de personagens com as quais o público se identifica, envolvidas numa história que parece ter um desenvolvimento inevitável. As emoções provocadas no público aparecem histórica, económica e socialmente descontextualizadas e os espectadores saem satisfeitos e sem nenhum tipo de pensamento crítico, pelo menos nas dimensões relevantes do ponto de vista marxista. Um teatro, em resumo, de exibição e entretenimento.

Por oposição à mimese que apresenta "um fragmento de vida no palco", Brecht opta pela diegese ou narração. O teatro épico não representa algo acontecido que é revivido diante do

público. O teatro de Brecht narra a história a partir da sua visão. O próprio Brecht apresenta como exemplo desta ideia a narração de um acidente de viatura por parte de uma testemunha, a qual está sempre consciente de que está a contar o que aconteceu. À apaixonada subjectividade opõe Brecht a "serena e distante objectividade do narrador", que se sabe fora da história e apresenta uma perspectiva maior. Os próprios actores actuam sendo conscientes de que não representam, mas, sim, narram.

Para impedir os efeitos de identificação e *catarsis*, Brecht cria constantes interrupções na história apresentada. Estas interrupções servem para romper a inércia da linearidade do argumento, impedindo os espectadores de ficarem absortos com o que acontece no palco; e propõem reflexões sobre a história, o que distancia os espectadores desse enfoque reduzido da trama e lhes outorga uma mais ampla perspectiva para contextualizar socialmente o que acontece no palco. A trama também não será desenvolvida linearmente, com cada uma das cenas ligada com a seguinte, pois Brecht apresenta uma estrutura onde cada cena tem sentido em si mesma e onde o desenvolvimento é feito aos saltos, sem linearidade. Outra característica importante do teatro épico, e que também tem a sua origem na intenção de contrastar com as consequências do teatro burguês, é a utilização de efeitos de estranhamento ou distanciamento, com os quais a visão "natural" e imutável da história e, por extenso, da sociedade representada, é desmistificada. Esta caracterização dos acontecimentos apresentados pelo teatro burguês como sendo elementos inevitáveis é oposto à apresentação dos indivíduos como construtos transformáveis, capacidade que se amplia à sociedade na qual se integram. O teatro épico quer deixar claro que nada é inevitável nem imutável, e isso só pode ser percebido quando se possui a perspectiva e lucidez necessárias. Assim, com o distanciamento, os espectadores ganham a perspectiva suficiente para que eles mesmos e a sua sociedade sejam objecto de crítica, negando o dado por feito e denunciando as contradições sociais e ideológicas, fomentando a consciência do lugar que o indivíduo ocupa numa narrativa social concreta. Este distanciamento também servirá para enquadrar melhor o contexto social das histórias, pois como disse o próprio Brecht: «Distanciar é ver em termos históricos». Uma vez percebido o contexto, as decisões tomadas pelas personagens ficam mais claras e, acima de tudo, o espectador percebe que tais escolhas poderiam ter sido diferentes. Comparando com o fragmento visto na apresentação do teatro burguês:

«O espectador de teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. - Que coisa mais extraordinária, quase inacreditável. - Isto tem que acabar.

- O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. - Isto é que é arte! Nada ali é evidente. - Rio de quem chora e choro com os que riem.» (Brecht, s.d.: 75)

O teatro épico procura criar no público uma atitude crítica, como podemos comprovar na comparação das duas citações: «Isto tem que acabar» em oposição a «É uma coisa natural. Será sempre assim». Essa lucidez crítica por parte do público será conseguida com base numa correcta atitude e perspectiva, impedindo sempre que os espectadores sejam arrastados inconscientemente pelas suas emoções, lembrando-lhes sempre que se encontram perante uma história que poderia ter outro desenvolvimento. Com essa consciência, o teatro épico tentará criar nos espectadores a necessária pulsão transformadora.

A actriz portuguesa Manuela de Freitas explica esta oposição perante o teatro burguês narcotizante:

«O teatro, como qualquer forma de Arte, não é uma cópia da vida. É uma transposição poética da realidade, condensando-a e permitindo que se veja para além da pequena história que se conta. Mergulhando a fundo na representação do real, desmascara as aparências que o falseiam e faz com que cada um que assiste possa pensar: "Isto tem a ver comigo. Perante isto, a minha posição é esta". A força do teatro reside no facto de tornar presentes as misérias e as grandezas dos seres humanos, e os consequentes conflitos que a originam, levando ao público a tomar partido.»<sup>93</sup>

Para além do enfoque narrativo e da forma concreta de representar, os efeitos de distanciamento são criados com base numa série de técnicas cénicas e literárias, sejam elas músicas ou projecções. As músicas inseridas nas encenações do teatro épico não procuram um simples acompanhamento, são canções interpretadas por coros e cantores que aparecem como comentadores do texto apresentado no palco. As *songs*, termo com que Pavis (1990) diferencia este tipo de intervenção musical, têm como finalidade romper a linearidade e a intriga e comentar e reflectir sobre o que acontece no palco, tomar posição e contextualizar melhor o que acontece. Outra característica muito própria do teatro épico é a aparição de elementos de carácter narrativo na cena. Cartazes, títulos ou projecções de textos escritos

---

93 Manuela de Freitas. *O Teatro e a Televisão*, disponível em <http://passapalavra.info/?p=936> (Acedido a 2 de Março de 2011).

aparecem no meio da representação e cumprem uma dupla função: a já falada ruptura da intriga e a contextualização e reflexão da história. Estes elementos apresentam momentos de pausa no decorrer da acção que servem para contextualizar e reflectir, sempre sob uma perspectiva de forte carácter marxista e revolucionário.

### **II.V.III.I.III. Definindo o CSE**

Até aqui temos tentado explicar as oposições e características do teatro burguês e do teatro épico, mas cumpre *CSE* com a definição de teatro épico? Podemos pensar que tem toda a lógica um enfoque épico para o trabalho principal de Salvat, tendo em conta o apresentado pelo encenador até ao momento. Procurando os documentos nos quais se fala sobre *CSE*, verificamos que este é definido como uma "obra de arte total"<sup>94</sup> e de "teatro documental"<sup>95</sup>, mas nunca como teatro épico. O teatro total é definido como um «Estilo de representação em que o autor procura a utilização de todos os meios teatrais possíveis com a intenção de inferir ao público uma sensação de totalidade» (Baldomir, 2010:150; Pavis, 1990:492-495). Como já vimos, *CSE* tenta abranger todo tipo de arte com o maior cuidado: desde os elaborados figurinos e cenografias de Luís Seoane até à música de José Niza, passando pelas coreografias de Marina Noreg. Todas estas realizações artísticas são integradas no projecto, ficando como resultado um espectáculo "total".

Menos dúvidas temos sobre a caracterização de *CSE* como teatro documental. Sendo este teatro definido como «Teatro baseado em fontes documentadas (...) no qual é realizada a montagem em função da tese política ou social que persegue a obra» (Baldomir, 2010:145; Pavis, 1990:482-483) adequa-se perfeitamente à estrutura do espectáculo do CITAC, *collage* de diferentes textos com origens e tipologias diversa. Os poemas populares ou de autor, os fragmentos de teatro, as estatísticas, os textos de carácter filosófico ou de crítica literária e as cartas pessoais (para citar apenas alguns dos tipos de documentos que encontramos em *CSE*) são montados e apresentados em função da denúncia da situação de pobreza à qual a Galiza se viu levada ou à crítica do imperialismo, para citar só dois exemplos. Mas, retomando a

---

94 Esta definição aparece em várias fontes, como por exemplo no artigo do *Jornal República* de 8 de Abril de 1969.

95 Por exemplo no *Boletim de Teatro* Nº5, na entrevista a Ricard Salvat (CITAC, 1969:50).

pergunta inicial, será que existe uma tentativa de fazer algo semelhante ao teatro épico?

Parece evidente que o espectáculo do CITAC não tem uma estrutura linear tradicional, respeitadora das convenções temporais e espaciais vigentes no teatro burguês. Como dissemos antes, a peça situa-se entre duas coordenadas definidas: o nascimento e a morte de Afonso Daniel Rodriguez Castelao. Entre esses dois acontecimentos, vai mostrando diferentes textos que abordam a emigração galega, a evolução da arte na Europa ou a miséria dos camponeses. Esta estrutura principal não está focada num só argumento e, para além disso, vê-se interrompida constantemente por informações de carácter histórico (os títulos ou écrans narrativos de Brecht, técnicas que provocam o efeito de distanciamento), pequenos noticiários que apresentam diferentes acontecimentos do final do século XIX e na primeira metade do século XX. Estes títulos são apresentados em três formatos: informações de formato não repetido, como o texto *Galiza: A familia e o hábitat* ou a apresentação da estatística dos emigrantes galegos por decénios no século XX; inseridos numa forma dramática (com as personagens de História, Anedota, Rorschid, como já fizera Salvat em *Adriá Güall i la seva época*<sup>96</sup>) ou bem sendo apresentações “anuais” feitas pela própria personagem de Castelao nas quais fala dos principais acontecimentos desse ano, tanto na Europa como na vida do artista galego. São estas últimas as que aparecem em maior número em *CSE*, seguidas de algumas intervenções das personagens já criadas para o *Adriá Güall i la seva época*.

Com o *CSE* estamos perante um espectáculo de concepção não-aristotélica, como já vimos, que introduz partes narrativas que servem para romper o, na altura comum, desenvolvimento linear da peça e com os que se contextualiza o apresentado no palco. Cabe agora perguntar-se se estas partes narrativas, chamemos-lhes *títulos*, correspondem à finalidade que Brecht procurava para o teatro épico. Devemos, portanto, analisar os títulos à luz destas duas perguntas: Existe uma linha coerente e intencionada na escolha dos títulos? Esta escolha está feita numa óptica histórica de carácter marxista? Há, como assegura Barata (2009:206), «um compromisso na linha brechtiana»?

Os títulos individuais apresentam informações sobre a situação da população galega na primeira metade do século XX, mas não fogem a leituras e apreciações de carácter político.

---

96 Os textos apresentados sob esta forma são os mesmos que os da outra peça de Salvat.

Por exemplo, na leitura das estatísticas de população galega emigrada, fica ressaltado o facto de ser entre os anos 1931 e 1936 que menos galegos procuram fortuna com a emigração. Sobre esse dado comenta-se, numa evidente referência à II República Espanhola, o seguinte:

«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» (*CSE-TT*, 24)

Também nos títulos “anuais”, aparentemente neutros, encontramos sinais que apontam para uma finalidade de carácter progressista. Os acontecimentos ressaltados em cada um deles não são escolhidos ao acaso, e podemos encontrar uma linha temática entre eles. Estes títulos dão notícia das diferentes guerras (guerra cubano-espanhola, guerra Espanha-Marrocos, Primeira Guerra Mundial, Guerra Civil Espanhola e Segunda Guerra Mundial) e várias efemérides políticas, sempre com um marcado carácter socialista (a fundação de partidos esquerdistas, libertação de diferentes colónias, triunfo de revoluções ou a criação da União Operária Galaico-Portuguesa são só alguns exemplos). Também outras escolhas no âmbito cultural mostram uma determinada orientação, nomeadamente as notícias sobre a morte de Lenin ou Gramsci, o exílio de Trotski, a publicação de livros de Sartre ou o nascimento do próprio Brecht. Podemos encontrar um bom exemplo da finalidade ideológica dos títulos vendo os acontecimentos escolhidos para o ano de 1900:

«Janeiro – Promulgação da “Lei de acidentes de trabalho”.

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.

- Festa do trabalho.

- Miting<sup>97</sup> - operário.

(...)

- Carga da polícia.

(...)

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

- Em Paris, a Exposição Universal e o Quinto Congresso da Segunda Internacional.» (*CSE – TT*, 12-13)

---

97 Em português, comício.

Outras notícias, de finalidade não tão progressista e mais relacionadas com a cultura, estruturam os títulos. São, principalmente, notícias de nascimentos, mortes de artistas e intelectuais e publicações de livros ou acontecimentos artísticos.

É de destacar a importância que no texto se dá à crise capitalista de 1929, muito mais desenvolvida do que as outras notícias. Não é um facto que surpreenda, uma vez que fora um dos principais temas tratados em *Brecht + Brecht*<sup>98</sup>, mas a crítica capitalista que encerra o texto é outro bom exemplo da finalidade revolucionária dos títulos de *CSE*, juntamente com a denúncia da guerra, a defesa da República Espanhola e do auto-governo dos povos e a crítica aos autoritarismos. Podemos concluir, então, que estes elementos não só têm forma brechtiana, mas também partilham uma intencionalidade concreta: dar uma visão marxista da primeira metade do século XX, que crie no espectador um pensamento crítico relativamente ao que acontece no palco e também na sua própria sociedade.

Infelizmente, não temos dados sobre o tipo de representação que foi trabalhada com os actores, não sabemos se existiam projecções de textos e também não conseguimos saber como eram apresentadas as músicas no palco. Partindo da base dos fragmentos que recuperámos (os textos e algum desenho de figurinos e cenografia) só podemos afirmar o antes apontado: *CSE* tem uma clara intencionalidade não-aristotélica, fugindo por completo da linearidade ou da intriga, assim como um enfoque marcadamente crítico e marxista. Há, julgamos, uma tentativa de aplicar ou aproximar o espectáculo ao teatro épico de Brecht, da mão de uma estruturação próxima do teatro documental já praticada por Salvat em *Adrià Gual i la seva época*.

## **II. VI. A censura de CSE e a expulsão de Salvat**

Ao longo deste capítulo temos apresentado a história da chegada de Ricard Salvat a Coimbra e o trabalho que desenvolve nesta cidade junto do CITAC, desde o curso de teatro até os espectáculos e os projectos discográficos. Chega o momento de procurarmos entender como tudo isso desemboca, em menos de um mês, na censura de peça e na expulsão do

---

98 Como explica o próprio encenador na entrevista ao Tele-express (ver Anexos).

encenador. O mês de Abril de 1969, que se iniciara com grandes expectativas depois do trabalho realizado com *Brecht+Brecht*, marcou o final da colaboração de Ricard com o CITAC e a sua designação como *persona non grata* em Portugal.

Como já referimos, os ensaios de *CSE* decorriam com normalidade e contavam com a colaboração de artistas externos. Os actores do CITAC trabalhavam intensamente, ajudados por artistas chegados de propósito a Coimbra, como é o caso de Seoane e Díaz Pardo ou Marina Noreg. O projecto logo se converte num fervilhar de propostas artísticas em torno de um empenhado conjunto de criadores de alta qualidade.

No dia 3 de Abril, o CITAC entra em contacto com a Comissão de Censura através dos procedimentos estabelecidos pela própria<sup>99</sup>. Em nome da Vice-Presidente, Isabel Pinto, enviam o texto de *CSE* para avaliação pela Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos. É importante lembrar que o espectáculo já fora programado para a sua representação no Teatro Avenida, durante o XI Ciclo de Teatro do CITAC, nos dias 23 e 24 desse mesmo mês<sup>100</sup>. O grupo estava a trabalhar para apresentar a peça em Benavente no dia 19 de Abril. Ensaiam os quadros, afinam as vozes para as canções, ultimam as musicalizações e os textos traduzidos, enquanto no meio universitário aumenta a expectativa em relação à encenação seguinte de Salvat com o CITAC. O trabalho é intenso e os membros do grupo chegam a prescindir das férias da Páscoa, ficando na cidade para preparar *CSE*<sup>101</sup>. Entretanto, o XI Ciclo decorre com normalidade. Com excepção da desistência da Companhia Vasco Morgado, diferentes companhias profissionais e de teatro universitário passam pelo Teatro Avenida para mostrar os seus trabalhos. Destaca-se de entre elas a representação do TEUC de *A ilha dos escravos*.

O trabalho do CITAC continua com normalidade até ao dia 17 de Abril, data em que chega a resposta da censura: A Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos reprovou o espectáculo no dia 15 de Abril. A representação de *CSE* fica proibida "no Portugal Continental

---

99 A correspondência entre CITAC e Censura encontra-se no dossier DGS 1/8868, guardado na Torre do Tombo e analisado no Capítulo III.

100 Se bem que o grupo tinha programado um espectáculo anterior em Benavente, no sábado 19 de Abril, e em Lisboa na segunda 21, muito provavelmente a convite do Cênico de Direito. Nenhuma destas duas representações puderam lugar, prólogo do que aconteceria com a participação do grupo no seu próprio ciclo de teatro.

101 Como dão conta os jornais da época (ver Capítulo III).

e Ilhas Adjacentes".

A resposta do grupo não se faz esperar. No dia seguinte, enviam um documento ao Director Geral dos Serviços de Inspecção de Espectáculos pedindo a reconsideração da proibição do espectáculo. Nessa carta, o CITAC, de novo com a assinatura da Vice-Presidente, mostra a sua estranheza pelo facto de a Comissão ter proibido um conjunto de textos datados no fim do século XIX e começo do XX em que não participava nenhum autor pertencente à listagem dos "perigosos". A carta informa também que parte do espectáculo fora realizado em Espanha sob convite do governo franquista e refere o grande esforço realizado pelos integrantes do CITAC, assim como o forte investimento económico que a peça requereu. Estes e outros motivos<sup>102</sup> são esgrimidos para que a censura, no mínimo, permita a representação exclusiva em Coimbra durante o XI Ciclo de Teatro. Depois, o grupo comprometia-se a retirar as partes da peça que fossem necessárias para iniciar uma viagem de verão pelo interior do país. O CITAC tentava fazer o impossível para salvaguardar a participação do grupo no seu próprio festival de teatro e não deixar desaparecer todo o trabalho feito nesses meses.

Para que se perceba a dimensão desta proibição para o CITAC, é necessário compreender a importância do próprio ciclo de teatro para este grupo de teatro universitário. De facto, quase desde os seus inícios (1959 é a data do primeiro ciclo de teatro) o CITAC empenhou-se, com a importante ajuda económica da Fundação Calouste Gulbenkian, na organização de um festival que levasse à cidade o que de melhor se fazia em Lisboa e no Porto, tanto por parte dos grupos universitários como dos profissionais. «ao CITAC teria que agradecer-se (...) o estabelecimento de uma infra-estrutura logística que todos os anos acolhia três ou quatro espectáculos que faziam furor nos palcos portugueses e que a crítica assinala como relevantes» (Barata, 2009:302). No primeiro semestre do ano chegavam à cidade as companhias com os espectáculos mais aclamados, para se submeterem ao olhar de um público esclarecido e altamente selectivo, encarando os Ciclos como uma prova decisiva para testar a qualidade do espectáculo (*idem*:303). O CITAC mobilizava-se desde o início do ano para assegurar a celebração do Ciclo, contando com a ajuda económica da Fundação Gulbenkian e a colaboração da família Mendes de Abreu, gerentes do Teatro Avenida e figuras muito destacadas do espaço cultural coimbrão (*idem*:304). O Teatro Avenida convertia-se, assim, no centro cultural onde muitas gerações «encontravam a fascinação mágica da descoberta e da

---

102 O documento em questão é analisado com mais pormenor no capítulo III.

fruição artística» (*idem*:305) que os Ciclos de Teatro ou as sessões do Cine-Clube de Coimbra lhes ofereciam.

Para além das representações, o Ciclo alargava-se a debates frequentes no Teatro de Bolso, que por vezes se prolongavam por mais de uma sessão, entre encenadores, participantes nos espectáculos e público que, em conjunto, debatiam o visto no palco (*idem, ibidem*).

Definitivamente, o grupo não queria perder a presença num dos seus maiores sinais de identidade e num dos principais eventos culturais do ano. A importância dos Ciclos fica referida nas palavras de Barata (*idem*: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».

O CITAC tentava desesperadamente chamar as autoridades à razão, mas o clima académico tinha aquecido naquele mesmo dia e as relações entre estudantes e governo haviam passado um ponto de não retorno. No mesmo dia da recepção da carta da censura, o Presidente da República Américo Tomás inaugura, juntamente com o Ministro de Educação Hermano Saraiva, um novo edifício, o das Matemáticas, situado na Alta Universitária, concretamente no Largo de D. Dinis. Esta seria a primeira ocasião em que a nova Direcção Geral da AAC poderia fazer valer o cargo recentemente oficializado. Envoltos num clima de solidariedade e revolta, os estudantes organizam uma manifestação à porta do edifício, exibindo cartazes que, entre outros, mostram os seguintes lemas: "Em Portugal 40% de analfabetos", "Exigimos o diálogo", "Intervenção das AAEE<sup>103</sup> na vida e na reforma da universidade", "Democratização do ensino", "Ensino para todos" ou "Reintegração dos professores e alunos expulsos", entre outros (Caiado, 1990:230). O cortejo militar que acompanhava o Presidente da República toma conta da entrada e as autoridades e a comitiva que com elas iam entram no edifício das Matemáticas, perante um bem visível acto de protesto dos estudantes. Uma vez acomodadas as autoridades, os estudantes obtêm permissão para entrar no edifício, enchendo a sala dos actos, o átrio e deixando muitos de fora (Cruzeiro, 1989:128).

---

103 Siglas de "Associações de Estudantes".

Depois dos discursos de rigor de um representante dos professores e do reitor, toma a palavra o Ministro Saraiva. Ao terminar, o presidente da Direcção Geral da AAC ergue-se de entre o público e pede a palavra em nome dos estudantes, num acto nunca antes visto e que representaria a audição da voz dos jovens num acto oficial. Durante alguns instantes, as autoridades hesitam perante tão inaudita atitude. Depois desses momentos de hesitação, o Presidente Tomas diz que antes do estudante falará o Ministro das Obras Públicas, o que é visto pelos estudantes aí reunidos como um consentimento da intervenção dos estudantes no acto. Uma vez terminada a prelecção do ministro, as autoridades abandonam a sala, ao som de apupos, sem dar a palavra prometida aos estudantes (*idem*:130-ss). Quando os representantes do governo saíram, o Presidente da Direcção Geral da AAC, nas suas próprias palavras, “faz a verdadeira inauguração” da sala (*idem, ibidem*). Este acto de desagrado dos estudantes em relação ao Ministro Saraiva e ao Presidente da República marca o início das hostilidades abertas entre governo e estudantes na chamada “crise académica”. Os jornais do dia seguinte não relatam incidente nenhum, mas depois chegam a sugerir que o Presidente de República fora “vaiado” pelos estudantes, num esforço do Ministério da Educação Nacional para justificar a repressão exercida ao colectivo universitário de Coimbra a partir dessa data. No dia 18 de Abril, o Presidente da Direcção Geral da AAC é preso durante umas horas. Os estudantes que se deslocam à sede da PIDE/DGS para protestar são atacados pela polícia (Mesquita, 2008). Nesse mesmo dia, como já dissemos, o CITAC enviara a sua petição para que CSE pudesse, no mínimo, estrear no dia 23 e 24 de Abril no Teatro Avenida. Preocupados por verem seriamente em perigo a estreia do espectáculo em que tanto trabalho e dinheiro tinham investido, e conscientes de que uma carta não fazia a pressão necessária, José Niza, Isabel Pinto e Ricard Salvat decidem viajar até Lisboa para falarem com a censura e tentarem salvar a estreia<sup>104</sup>. De carro, partem de Coimbra na segunda feira dia 21, depois do almoço, mas em Lisboa não têm sucesso na tentativa de falar com alguém da Censura. Na noite do dia 21, aproveitam para assistir à estreia no Teatro Politeama do *Volpone*, encenado com o Cénico de Direito por Adolfo Gutkin. Passam o resto da noite, segundo nos referiu Niza em entrevista, conversando e estabelecendo contactos políticos com o movimento estudantil da capital, apesar de não ter sido esse o motivo da viagem. No dia 22, sem terem dormido, voltam a tentar o contacto com a Censura mas, de novo, é impossível. Retornaram a Coimbra no final da tarde, com a ligeira esperança de que as autoridades reconsiderassem a

---

104 O mais provável é que tivessem intenção de falar com o Dr. Caetano de Carvalho, contacto do CITAC na censura e ver se ele conseguia destravar a representação no XI Ciclo de Teatro.

avaliação e de que a estreia, no dia 23, pudesse realizar-se.

Esta viagem a Lisboa impediu que Salvat assistisse à conferência do seu amigo Xesús Alonso Montero, que se deslocara a Coimbra para falar no Teatro de Bolso sobre a Galiza e a figura de Castelao. Supomos, pois não temos dados definitivos, que a conferência decorreu nos dias 21 ou 22 de Abril, já que sabemos pelo próprio Alonso Montero que foi pouco antes da estreia, que Salvat se encontrava em Lisboa tentando falar com a Censura e que a cidade tinha uma forte presença policial (Montero, 2009). Sabemos também que o professor galego não ficou mais tempo em Coimbra devido a compromissos profissionais e abandona a cidade sem se encontrar com Ricard Salvat. A conferência de Alonso Montero no Teatro de Bolso do CITAC, segundo palavras do próprio, contou com uma grande assistência e as ideias expostas tiveram muito boa recepção por parte dos assistentes, sendo o professor muito felicitado pela conferência (*idem, ibidem*). Ainda nas palavras do próprio Alonso Montero, a conferência foi «uma análise mais ou menos esquerdista» da figura de Castelao.

«Eles pensavam que era uma coisa folclórica, da Galiza, costumista, (...) e falei-lhes da República, falei-lhes do exílio, falei-lhes... da visão esquerdista que em ocasiões tem [Castelao] das coisas... ou em todo caso a que tinha eu, e ficaram... ficaram, naturalmente, muito contentes.»<sup>105</sup>

Entretanto, no dia 21, fora emitido em Lisboa uma resposta à reclamação do CITAC na qual se reafirmava a proibição do espectáculo sobre Castelao. Esse documento chega ao CITAC no dia 23, o dia para o qual estava programada a estreia em Coimbra, já com Salvat expulso. Naquele momento, o ambiente em Coimbra era escaldante e o confronto entre estudantes e autoridades uma realidade impossível de ignorar, pois entre a reclamação do CITAC e a estreia prevista de *CSE* rebenta o confronto aberto devido à reacção das autoridades perante o acontecido durante a inauguração do edifício das Matemáticas (Cruzeiro, 1989:135-ss).

No dia 22 de Abril, oito representantes estudantis (todos os elementos activos da Direcção Geral da AAC, um representante da Junta de delegados de Ciências e um membro da Comissão Nacional dos Estudantes Portugueses) recebem um comunicado oficial declarando «... se encontram preventivamente privados de todas as prerrogativas universitárias e proibidos de quaisquer actividades relacionadas com a Universidade, incluindo a frequência

---

105 Tradução nossa da conversa original em galego.

às aulas, até à conclusão do inquérito...» (*idem*: 136). Esta acção das autoridades universitárias, que procurava decapitar o movimento estudantil das suas principais figuras, não teve sucesso algum. Os estudantes actuavam com uma firmeza e uma unidade em poucas ocasiões vista neste colectivo. Foi convocada uma Assembleia Magna de estudantes para esse mesmo dia e, para surpresa e alegria dos presentes, comparecem também os Professores Paulo Quintela e Orlando de Carvalho, demonstrando como o colectivo estudantil ganhava apoios (Cruzeiro, 1989:136-137). Nessa Assembleia, já histórica, os estudantes aprovam com ampla maioria a greve às aulas, desafiando as autoridades universitárias. É o início do chamado "luto académico". No dia seguinte, a Direcção Geral edita um comunicado titulado *A Academia está de luto* no qual 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, mais adiante:

«Quando são negadas as mais justas reivindicações dos estudantes, quando se considera crime político pedir respeitosamente a palavra ao Presidente da República, quando é violada a autonomia da Universidade, quando à defesa dos interesses e direitos estudantis as autoridades respondem com injustiça, a Academia responde: LUTO ACADÉMICO!» (*idem, ibidem*)

Este chamamento ao luto académico e à ocupação da Universidade pelos estudantes é abraçado com total fervor pelo colectivo, resultando num sucesso (Namorado, 1989:81). Os organismos autónomos da AAC, entre eles o CITAC, aderem, como é lógico, ao chamamento. Os professores, já em massa, apoiam também as mobilizações dos estudantes. Nos seguintes dias, verifica-se uma elevadíssima adesão ao luto académico (100% em Direito, Medicina e Letras, contando o luto na segunda faculdade com o apoio da maioria dos professores; 93% em Ciências...) (Cruzeiro, 1989: 139). A Universidade desafia, abertamente, o governo.

Mas Ricard Salvat não pode viver esse momento da história universitária da qual ele faz, para sempre, parte. Regressado de Lisboa ao final da tarde de dia 22, e tendo combinado encontrar-

se no dia seguinte com os membros do grupo para preparar a estreia, é acordado de madrugada pelos agentes da PIDE na sua casa da Rua Combatentes da Grande Guerra. Cinco agentes entram na residência familiar onde viviam Salvat, a mulher Núria e a filha pequena. Os agentes ordenam ao encenador que os acompanhe à esquadra e começam a registar o apartamento e a requisitar papéis e documentos vários (desde apontamentos e cartas do encenador a brinquedos da criança). Salvat tranquiliza Núria e pede-lhe, em catalão, que guarde as agendas dele. Depois é levado para a esquadra e, nesse mesmo dia 23, para o posto de fronteira em Vilar Formoso (Lourenço, Costa e Pena, 2001:144-145), passando o encenador para as mãos da polícia espanhola. Já em Espanha, Salvat é mantido na cela da esquadra, já que o chefe se encontrava a assistir a um evento desportivo e os polícias preferiam precaver-se com aquele expulso de Portugal. Uma posterior confusão com o seu nome (o chefe da esquadra achou que estava relacionado com a editora Salvat) permite que Ricard saia da esquadra sem problemas e possa esperar numa pensão pela chegada da sua família dias depois, segundo nos relatou a sua viúva. Uma vez em liberdade, liga a Núria para a tranquilizar e para lhe pedir que recupere a sua pasta verde, onde guardava correspondência com diferentes personalidades da Catalunha (como o poeta Salvador Espriu ou o President da Generalitat de Catalunya no exílio, Josep Tarradellas).

Mas antes de ter notícias de Ricard, Núria seguira o conselho de amigos e, corajosamente, enfrentara a polícia. Foi para a esquadra com a sua filha e recusou-se a abandonar o local enquanto o oficial de maior patente não lhe explicasse o que acontecera com o seu marido. Foi-lhe comunicado, depois de uma longa espera, que Ricard fora posto na fronteira por ser "pessoa indesejável ao governo da República". Começou então o contacto telefónico de Núria com todos os postos da fronteira até que um deles informa que Ricard Salvat foi, efectivamente, deportado e que se encontra em território espanhol.

Depois de receber o telefonema tranquilizador de Ricard e a sugestão de um amigo advogado de recolher tudo quanto tivesse sido confiscado na sua casa, Núria viaja até Lisboa para recuperar os documentos que lhe tinham sido retirados. A polícia, sem muita vontade, devolve tudo salvo uns exemplares do jornal cubano *Gramma*, que ficarão na sede da PIDE.

Cancelada a representação de dia 23, no dia 24 é o Teatro Universitário do Porto (TUP) substituí o CITAC no Teatro Avenida. A representação da peça *Fuenteovejuna* serve como

homenagem a Ricard Salvat e Luís de Lima (este último, director artístico e encenador do outro grande grupo de teatro Universitário de Coimbra, o TEUC), expulsos no dia anterior. Segundo o informe da PIDE, sabemos que na sessão da noite a casa esteve cheia, principalmente de estudantes universitários. Prevendo algum tipo de alteração da ordem, a polícia cerca o Teatro Avenida durante a representação, notícia que corre de boca em boca entre o público (Barata, 2009:159-160). Segundo apurámos no relatório da PIDE, os momentos que precedem a representação é aproveitada por representantes do CITAC e do TUP para mostrarem o seu incómodo e tristeza tanto pela situação da universidade como pela expulsão dos dois encenadores que trabalhavam em Coimbra e pelo caso insólito de o grupo anfitrião não poder participar no seu próprio ciclo de teatro. A representação da peça, de enfoque fortemente combativo, é feita perante um auditório emocionado que interrompe com salvas de aplausos (“apoteóticos”, em palavras do PIDE) os momentos de maior carga política. No final da representação, os actores foram saudados de pé pela assistência durante dez minutos (Barata, 2009: 160) e foram distribuídos entre o público comunicados da AAC e vendidos selos que tinham como finalidade reduzir a despesa económica que a censura de CSE provocara no grupo universitário.

Entre a recuperação dos documentos antes referida e as homenagens e mostras de afecto no Teatro Avenida, Núria vai arrumando a casa dentro de um carro para, um dia ou dois depois da expulsão de Ricard, se dirigir ao posto de fronteira onde este a aguardava. Segundo nos relatou, foi acompanhada nesta viagem por vários integrantes do CITAC, que armaram uma comitiva de seis ou sete carros para se despedirem daquele que fora seu mestre e encenador nos últimos seis meses. Finalizava assim a estadia de Ricard Salvat com o CITAC, entre abraços cheios de raiva por todo o trabalho perdido mas que selavam uma experiência que nunca poderiam esquecer e uma amizade que perduraria para sempre. Seis meses durante os quais desenvolveu um óptimo trabalho numa universidade esperançada e durante os quais apresentou um espectáculo, *Brecht+Brecht*, que colocaria o CITAC sob os olhares interessados e ávidos da comunidade universitária. Infelizmente, o aborto praticado pela polícia do regime impediu aquela que, provavelmente, poderia ter sido a estreia teatral do ano. Pelo caminho ficou o trabalho dos citaquianos, do próprio Salvat, de Seoane, de Niza... as horas de ilusão e força criativa e revolucionária. Uma perda, humana e artística, que influenciou não só no mundo artístico de Coimbra e Portugal, mas também no "diálogo entre culturas"

que tanto procurava Ricard. O comentário de Manuel Alberto Valente no Suplemento Literário *Diário de Lisboa*, no seu balanço do ano teatral põe o dedo na ferida:

«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 vários 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.» (DL, Suplemento Literário, 8-5-1969) (*apud* Barata, 2009: 208).

## **II. VII. Reacções à expulsão de Salvat e ao cancelamento de CSE**

Como é lógico, a detenção e expulsão dos encenadores dos dois principais grupos de teatro universitário da cidade provocou entre a comunidade académica uma onda de indignação, especialmente nas secções culturais da AAC. O CITAC lança um comunicado titulado *Aos estudantes e à cidade de Coimbra*, muito provavelmente entre os dias 23 e 24 de Abril. Nesse comunicado, informa-se da proibição por parte da Comissão de Censura de CSE e liga-se este facto aos expedientes e proibições abertos no dia 22 contra os oito representantes estudantis e à repressão contra o teatro e a AAC<sup>106</sup>. Esta não é a única reacção do grupo universitário, pois como informa um telegrama enviado ao Director Geral da PIDE desde a delegação de Coimbra no dia 24 de Abril «Sócios CITAC protestam saída forçada de Portugal pela PIDE seu encenador Ricard Salvat».

Tendo já em conta as expulsões, encontramos reacções de repulsa e solidariedade com os grupos teatrais assinados por diferentes secções e grupos culturais universitários: o próprio TEUC, o Coral dos Estudantes de Letras 'ou a Tuna Académica lançam comunicados após as intervenções da polícia do regime e a expulsão dos encenadores. Notícias da repressão serão dadas em diferentes panfletos e publicações clandestinas dos estudantes.

No decorrer da Crise de 69, verificamos que, no dia 30 de Abril, Hermano Saraiva, Ministro

---

<sup>106</sup> Com certeza este comunicado foi redactado antes da expulsão de Salvat, pois não menciona nem este facto nem a expulsão de Luís de Lima.

da Educação Nacional, declara na RTP (Rádio Televisão Portuguesa) que "a ordem será mantida" na cidade universitária (Caiado, 1990:134-135). Perante esta demonstração de força do Ministro, os estudantes decidem, em Assembleia Magna muito concorrida, continuar com o luto académico. Isto leva a que no dia 6 de Maio, e perante a impossibilidade de controlar o movimento estudantil, as autoridades encerrem oficialmente a Universidade (Cruzeiro, 1989:147-ss). A partir dessa data a crise segue o seu curso, com o confronto entre estudantes e autoridades devido à greve aos exames. Os membros do CITAC, já sem Salvat sem projecto artístico, participam activamente nas acções levadas a cabo pelo colectivo estudantil. Mas o que nos interessa nesta investigação são as Noites Culturais que, durante todo o mês de Maio, decorrem nos Jardins da AAC. Nestas multitudinárias reuniões de estudantes, as diferentes secções culturais apresentam os seus trabalhos. Como nos relatou João Duarte Rodrigues, entre essas apresentações estão algumas das canções que integravam os espectáculos que o CITAC tinha trabalhado com Salvat. São os espectadores das mágicas sessões nos Jardins da Associação os únicos que puderam desfrutar de fragmentos (adaptados) do intenso trabalho nascido da colaboração CITAC/Salvat. É naquelas Noites Culturais que algumas composições, nomeadamente a chamada *Cantar de emigração* de versos rosalianos, se transformam em hinos dos estudantes, cantares de protesto e resistência. Os estudantes, apesar de não terem possibilidade de assistir às aulas na universidade, mantêm-se unidos. As autoridades deviam estar cientes do efeito destas noites culturais, pois nos inícios de Maio enviam cartas a diferentes secções culturais lembrando-lhes o *Decreto Lei N° 42.660 e § 3° do Art.º 63° do Decreto 42.661*, segundo o qual:

«(...) nenhuma peça poderá ser levada à cena sem que seja comunicado a esta Direcção de Serviços a hora e local do respectivo 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.»<sup>107</sup>

Escusado será dizer que, naquele momento de união estudantil, a ameaça não teve efeito algum e as Noites Culturais continuaram nos Jardins da AAC.

De repercussões mais graves para o CITAC e a vida académica são as incorporações forçadas na vida militar de 49 estudantes, em Outubro de 1969. Esta manobra do governo fez diminuir

---

<sup>107</sup> Comunicado enviado a diferentes secções culturais, entre elas o CITAC e o TEUC, com data de 6 de Maio de 1969.

os activos das fileiras estudantis, acção especialmente grave no caso dos grupos culturais como o CITAC, que presenciava não só incorporações regulares (de José Niza, por exemplo), como incorporações compulsórias (João Rodrigues, Joaquim Brandão, Pedro Mendes de Abreu, Agostinho Pessanha Gonçalves, Fernando Riveiro Cunha, Joaquim Pais de Brito ou José Baldaia, para citar alguns exemplos). Estes membros do CITAC desempenhavam funções diversas, tanto nos corpos gerentes como nos postos técnicos e artísticos. O mesmo aconteceria com o TEUC, com os membros da DG da AAC e vários elementos activos no movimento estudantil (Barata, 2009:208). Esta medida do governo provoca uma concorrida manifestação de estudantes que acompanha os recrutas forçados desde a Praça da República até a estação dos comboios cantando, com letra adaptada à triste situação, o *Cantar de Emigração*. *CSE* podia ter sido proibido, e com o tempo esquecido, vivendo apenas na memória dos participantes, mas conseguiu deixar, através de algumas composições musicais (a única componente do espectáculo alguma vez apresentada em público), uma semente de união na geração que, naquele agitado ano de 1969, abalou um regime que se pensava intocável.

### CAPÍTULO III: PROGRAMAS. Documentos sobre o trabalho de Salvat

A pesquisa iniciada sobre o trabalho de Salvat com o CITAC foi bastante fértil no que se refere aos documentos encontrados, sobretudo tendo em conta que se trata de factos acontecidos durante uma ditadura. A Torre do Tombo e o Museu Nacional do Teatro, em Lisboa, a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca Municipal da mesma cidade e o arquivo da Real República Bota-Abaixo, assim como o arquivo pessoal da família Salvat, em Barcelona, foram as nossas principais fontes, juntamente com os contributos individuais que nos foram chegando de participantes e investigadores.

Neste terceiro capítulo analisaremos os documentos levantados durante estes meses de investigação, organizando-os pela sua origem e tipologia. Começaremos com a análise dos documentos deixados pela própria censura e pela PIDE relativamente a Salvat, ao CITAC e à crise académica de Coimbra e, muito especialmente, ao espectáculo *CSE*. Passaremos depois a analisar o tratamento dado pela imprensa, fundamentalmente portuguesa e espanhola, à estadia de Salvat com o CITAC e à sua posterior expulsão de Portugal e proibição do seu trabalho com o grupo universitário. Faremos um percurso cronológico, começando pelas notícias da chegada de Salvat a Portugal e terminando em 2009, ano da morte do encenador. No fim apresentaremos, a título de exemplo, alguns dos comunicados estudantis que a expulsão de Salvat provocou. Em anexo incluiremos os documentos mais destacados ou difíceis de conseguir em Portugal, já que achamos que podem servir como base de trabalho para futuras pesquisas.

### III.1. - O Estado Novo

*«De todas as formas de expressão cultural, o teatro foi, talvez, aquela que mais sofreu com a censura. Não apenas pelo elevado número de peças que foram proibidas ou impedidas de ser representadas, mas por aquelas que não chegaram a ser escritas ou que, se o foram, nasceram inquinadas pela existência da censura.»*

Luis Francisco Rebello

Teatro e poder (seja este do tipo ideológico que for) estabeleceram com relativa frequência uma relação problemática. Sendo um mal par para a dança, o poder resolveu em muitas ocasiões abandonar a roda e deixar o teatro na companhia da censura, comparsa muito pouco favorecida. É, portanto, com este acompanhante que o teatro terá de aprender a dançar, esquivando com elegância as patadas da parceira, pouco entusiasmada com o bailado. É nesta situação que encontramos o teatro português durante o Estado Novo, tanto sob os auspícios do severo Salazar (1932-1968) como com o relativamente reformista Marcelo Caetano (1968-1974)<sup>108</sup>.

O Estado Novo colocava-se, na pessoa dos censores, entre o grupo de teatro e o seu público, à espera de interferir na comunicação se esta não fosse do seu agrado. Duas opções restavam aos grupos que desejavam fazer teatro naqueles tempos: deixar-se levar pela censura, renunciando a qualquer tipo de teatro que não o do simples entretenimento<sup>109</sup> ou enganar o par e ir trocando os passos até conseguir, pela calada, chegar onde pretendia. Encontramos uma boa descrição desta última opção no artigo que Manuela de Freitas escreve sobre o trabalho do grupo *A Comuna* e as suas estratégias para esquivar a faca da censura durante o Estado Novo (Freitas, 2009).

É frequente, por outro lado, ouvirmos falar da motivação que a censura provoca nos grandes artistas, os quais devem desenvolver métodos criativos para se esquivarem das proibições e dizer, sem os censores repararem, aquilo que realmente querem e acham que devem dizer. A

---

108 Para aprofundar mais o tema da censura em Portugal, vid Azevedo (1999), Príncipe (1979), Santos (2004), Cabrera (2006) e as publicações da *Comissão do Livro Negro sobre o Fascismo*.

109 E até este mero teatro de divertimento chegou a ter, por vezes, problemas com a censura.

ideia por detrás desta afirmação é a de que a proibição e vigilância potenciam as possibilidades metafóricas da arte. Julgamos esta afirmação despropositada. Efectivamente, as proibições agudizam o engenho de quem escreve, mas detêm muitas obras pelo caminho e criam, como se não bastasse, uma resistência dentro dos próprios artistas que é mortal para a criatividade: a censura interior. Carlos Wallenstein, na mesma linha desenvolvida por Luís Francisco Rebello na citação que dá início ao capítulo, fotografa numa frase o cancro que a censura representou para o teatro português (*apud* Santos, 2004:271): «A asfixia do teatro realizou-se por três processos: o que não se fez, o que não se permitiu que se fizesse e o que se fez.»

Como desenvolveremos mais adiante, a censura (nos meios de comunicação e também nas expressões artísticas) procura proteger a idealização do país que melhor serve os interesses dos governantes e eliminar as correntes de pensamento divergentes com a autoridade. Esse controlo exercia-se, é claro, através da polícia, mas também da censura, fosse esta *a posteriori* ou prévia. Esta última será especialmente exercida contra o teatro, provavelmente por ser uma das melhores e mais vivas formas de comunicação artística. O teatro, e disso estavam bem conscientes figuras como Brecht ou Artaud, mas também os ditadores, é uma plataforma para mudar o mundo. Além disso, e citando de novo 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.» Esta afirmação combina na perfeição com a dedução da investigadora Graça dos Santos (Santos, 2004:38): «Salazar não podia gostar de teatro: ele que detestava a multidão, desconfiava desta arte potencialmente capaz de juntar gente.» O Estado Novo pretendia, efectivamente, uma indissolúvel união da nação, mas não do tipo que o teatro propunha. E se o teatro em geral estava debaixo do olho da censura, o que dizer do teatro universitário que, desde finais dos anos 50, estava imerso num processo crescente de politização e num ambiente no qual aumentava o desconforto e onde o confronto com as políticas do regime era cada vez mais frequente?

A censura no teatro (seja este profissional ou amador) exerceu-se através de uma autêntica maré de documentação legal, anterior ainda à criação do Estado Novo<sup>110</sup>. No início deste

---

110 Temos, por exemplo, um decreto publicado no *Diário de Governo* a 6 de Maio de 1927 (Decreto 13-564), seis anos antes do início oficial do Estado Novo, em que se ordenava «promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes» (Art. 11).

período é criado o SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) que troca o seu nome pelo de SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo) em 1944 e que terá entre as suas funções a de albergar a Inspeção de Espectáculos<sup>111</sup>. O controlo sobre o SNI era feito pelo próprio Salazar, que tinha o poder de nomear em pessoa o seu director. A partir de 1959, uma comissão examina e classifica os espectáculos, sejam estes filmes, peças de teatro ou bailados. De novo, Salazar tem o poder de nomear directamente o presidente dessa comissão. O regime muda a estrutura organizativa para centralizar o mais possível a vigilância das expressões artísticas.

O processo de controlo de uma peça de teatro era bastante alargado no tempo e constava de duas fases<sup>112</sup>, dois obstáculos que os grupos de teatro tinham que ultrapassar para conseguir o visto e poder representar o seu espectáculo diante do público. O primeiro era o envio dos textos ao SNI<sup>113</sup>. Depois destes serem aprovados, chegava a vez do eventual “ensaio de censura”, um espectáculo completo apresentado só para os censores<sup>114</sup>. No caso de *CSE*, o segundo não chegou a ter lugar, pois devido ao decorrer dos factos, a censura mostrou-se inamovível na proibição do espectáculo com base na análise do texto enviado<sup>115</sup>.

O procedimento com a censura era o seguinte: o grupo enviava os textos à Direcção dos Serviços de Espectáculos e pagava um selo fiscal de 5 escudos. O texto era analisado pelos censores que marcavam (com o já célebre lápis azul) os fragmentos duvidosos e os que consideravam inaceitáveis. É importante assinalar que este processo recaía unicamente nos funcionários destinados ao efeito e era o resultado de uma leitura subjectiva do texto apresentado (como, por outra parte, todas as leituras o são). Não sendo os censores, na sua maioria, homens de cultura, isto redundava em muitas ocasiões em cortes absurdos e

---

111 A Inspeção de Espectáculos já fora chamada Inspeção Geral de Teatro, dependendo do Ministério do Interior desde 1927 e passando ao Ministério de Educação Nacional em 1936 e depois ao SNI em 1944.

112 Claro que, como bem assinala Manuela de Freitas no seu artigo, existia a possibilidade da peça ser impedida de apresentar ainda depois de ter o visto da censura e ter sido realizada a estreia.

113 «O início dos ensaios de qualquer peça teatral só (pode) ter lugar depois da aprovação do poema, sob pena de recusa do visto para a representação», ditava um despacho do Ministro da Educação (Rebello, 1999:494-497). Claro que os grupos começavam os ensaios, sob a sua responsabilidade, sem esperar que a censura aprovasse o texto.

114 Esta estrutura censorial será a utilizada, também, na ditadura franquista, segundo nos relatou Manuel Lourenzo, figura central na história do teatro galego.

115 Numa entrevista com José Baldaia, membro do CITAC até 1969, fomos informados de que o ensaio prévio não era necessário para o teatro universitário até que um artigo de Jacinto Ramos (actor profissional) na revista *Flama* destacando o brilhante trabalho dos estudantes e justificando esta qualidade com o facto de não terem ensaio prévio pôs em alerta as autoridades. Evidentemente, depois do artigo a Censura passou a pedir ensaios prévios aos grupos universitários, durante a temporada 67/68 ou 68/69.

modificações sem sentido. Seria essa, a leitura do burocrata, o campo de batalha onde se travava a guerra da inteligência com os autores que tentavam ultrapassar o controlo da ditadura.

Desta análise dos textos podiam sair três resultados: “Aprovada” (e a peça seguia com os ensaios até ao ensaio da censura), “Aprovada com cortes” (a peça poderia ser apresentada caso se suprimissem ou modificassem as partes assinaladas pelo lápis azul) ou “Rejeitada”. No último caso, o respectivo grupo tinha sempre a possibilidade de tentar uma re-avaliação, mas esta raramente era favorável. Em 1969, treze peças foram apresentadas ao Director Geral da Censura procedentes dos grupos de teatro universitário. Quatro delas foram aprovadas com cortes, seis aprovadas sem nenhuma modificação e só três foram recusadas. Estas peças são *Castelao e a sua época*, texto de Ricard Salvat enviado pelo CITAC (número de processo 1/8868); *O Respiradouro*, texto de Adolf G. Schwarzlein enviado pelo Grupo Cénico da Faculdade de Direito de Lisboa (processo 1/8957) e *Teoria da Tributação no Reino de Nabucodonosor*, texto de Carlos Wallenstein proposto pelo TEUC (processo 1/8815)<sup>116</sup>. Neste trabalho analisaremos, juntamente com outros documentos, o processo SNI 1/18868 relativo a *CSE*. Porém, a análise das resistências que o Estado Novo impunha ao espectáculo do CITAC ficaria incompleta se só observássemos o trabalho do SNI e da censura prévia. A polícia do regime iniciou a vigilância de Ricard Salvat em Novembro de 1968, logo que este chegou a Portugal, e informou regularmente dos espectáculos que apresentava em público e do trabalho que desenvolvia com o CITAC. Estas investigações policiais estavam enquadradas na constante vigilância que a PIDE exercia sobre o meio estudantil em geral e o CITAC e as secções da Associação Académica de Coimbra, em particular. Os principais documentos que sustentam o nosso trabalho são, portanto, três: os relativos a *CSE* e à censura (SNI Processo 1/8868), os relativos ao CITAC (encontrámos principalmente dois ficheiros nos arquivos da PIDE: a UI 10473 e o processo 3529/62) que cruzaremos com alguns documentos relativos à crise académica de 69 e, por último, o dossier de Ricard Salvat aberto pela polícia (PIDE/DGS, Delegação de Coimbra, Processo Interno Nº 38711). A partir destas três fontes, esperamos poder desenhar as relações entre o Estado e o trabalho de Salvat com o CITAC. Começaremos com o arquivo específico de Salvat para seguir com os arquivos sobre o CITAC e terminar com o de *CSE*.

---

116 Guiámo-nos pelo excelente trabalho de levantamento e investigação dos textos apresentados ao SNI feito por Barata (2009).

Antes de entrar na análise do documento é importante ressaltar que estamos perante um dossier que saiu dos arquivos da PIDE pela primeira vez a quando do início da nossa investigação, em 2010. O sistema de consulta dos documentos da Torre do Tombo (arquivo lisboeta onde, entre outras muitas coisas, encontramos parte dos arquivos da PIDE) apenas permite consultar arquivos já requisitados anteriormente e, portanto, catalogados, ou fazer petições de buscas através de um tema, um nome ou qualquer outro parâmetro o mais preciso possível. No início da nossa investigação recorremos ao arquivo da Torre do Tombo para consultar os processos do CITAC e também os referentes à crise académica de 69 (já catalogados graças ao empenho de anteriores investigadores). Pedimos então a busca de arquivos com os nomes de vários participantes no projecto, principalmente os estrangeiros: Ricard Salvat, Isaac Díaz Pardo, Luís Seoane ou Xesús Alonso Montero. Tentámos também o nome de Ramón Ferrer (que aparece como *alias* de Salvat na capa do material de trabalho de CSE e na lista de autores que integravam o texto do espectáculo) e outros processos mais abrangentes, como os pedidos de serviços sobre estrangeiros ou pedidos de captura da delegação da PIDE em Coimbra. Sete meses depois recebemos a resposta; de entre os buscas requeridas, apenas uma tinha correspondência nos processos da PIDE: *Ricardo Salvat Ferrer*, sob o número 38711. Graças a este documento, podemos saber que a PIDE mantinha vigilância oficial sobre o encenador desde aproximadamente a sua chegada a Cimbra até à sua expulsão de Portugal.

O processo 38711 é composto por cinco documentos, cronologicamente apresentados: a transcrição de uma notícia do *Diário de Coimbra* em Novembro de 1968, o informe sobre a *Visita do Dr. Azeredo Perdigão e o vice-presidente da Universidade o prof. Doutor Arnaldo Barbosa*, o informe sobre a *Representação em Águeda pelo CITAC de obras de Bertold Brecht*, um recorte do *Diário de Lisboa* de 10 de Abril de 1969, que apresenta uma entrevista ao encenador, e o telegrama com a ordem de interdição de entrada de Salvat em Portugal, enviado a 24 de Abril de 1969. Um total de dez folhas que dão conta das actividades de Salvat durante os cinco meses e meio que residiu em Portugal a convite do CITAC.

O primeiro destes documentos marca o início de abertura do processo. No dia 19 de Novembro de 1968, a transcrição da notícia que anuncia a abertura das inscrições para o curso de teatro leccionado por Ricardo Salvat (e publicada no dia 13 do mesmo mês) vem acompanhada da seguinte nota manuscrita em tinta vermelha: «O chefe da Secretaria Eng. Martins comunicou-me que o indivíduo acima indicado – de nacionalidade espanhola – era o novo ensaiador (sic) do referido organismo académico.»

Os seguintes informes são enviados ao Director da Polícia Internacional de Defesa do Estado pela delegação da PIDE em Coimbra e estão assinados pelo inspector Jorge Alegria Leite de Faria<sup>117</sup>. O primeiro deles, datado em 28 de Fevereiro de 1969 e com a designação de *Oficio confidencial n.º 333/2.ª Div.*, relata os preparativos e a gala celebrada em homenagem a Azeredo Perdigão, presidente do conselho de administração da Fundação Calouste Gulbenkian, no Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC)<sup>118</sup>. Tratava-se de um acto da maior repercussão para a universidade, interessada em homenagear uma figura que tinha colaborado com intenso labor de mecenato para as artes e as ciências da instituição universitária. No caso concreto do CITAC, este vinha recebendo uma quantia económica da Fundação Calouste Gulbenkian para a realização dos seus Ciclos de Teatro e outras actividades artísticas. A preparação da gala foi tarefa, segundo afirma o inspector, das autoridades académicas e incluía actuações do TEUC, da Coral da Faculdade de Letras, do Orfeão Académico, o Coro Misto, a Tuna Académica e o CITAC.

Estando o CITAC em pleno trabalho com Ricard Salvat (que, nessa altura, leccionava o seu Curso de Teatro e trabalhava textos de Brecht com os membros do grupo), decide apresentar na gala de homenagem a Azeredo Perdigão uma parte do que, mais adiante, seria o primeiro espectáculo feito sob a direcção de Ricard Salvat: *Brecht + Brecht*. O CITAC já tinha levado esta proposta à Marinha Grande onde, segundo palavras do inspector, «ficou exuberantemente demonstrado o carácter revolucionário das poesias (...) magistralmente encenadas pelo espanhol Ricardo Salvat Ferrer». A repetição deste recital causa o desagrado do Vice-Reitor Arnaldo de Miranda Barbosa, que se opôs à representação do CITAC e recusou comparecer na gala. O informe também cita a petição de exoneração do seu cargo que o próprio Vice-Reitor teria pedido devido a este incidente.

---

117 E aparecem repetidos, como é lógico, no dossier que a PIDE mantinha sobre o CITAC.

118 Hoje chamado Teatro Paulo Quintela e situado dentro da própria faculdade.

Reproduzimos a seguir a descrição do espectáculo do CITAC feita pelo inspector da PIDE:

«No palco, em letras sugestivas, o nome de Bertold 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 norte-americana, a crise dos anos 20, o desemprego, a miséria e a submissão a um capitalismo satânico e demolidor. Todo o trecho 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. Todavia, a sua duração não excedeu uma hora.»

Fecha o informe de Jorge Alegria a informação sobre Salvat, na qual afirma que tem dirigido um curso sobre Bertold Brecht no Teatro de Bolso<sup>119</sup> e que o encenador vem de Barcelona, onde tem dirigido um agrupamento de teatro do chamado “teatro revolucionário”, estando em contacto com estudantes<sup>120</sup>. No seguinte informe sobre o trabalho de Salvat, que veremos a seguir, há uma referência a este espectáculo, citando as críticas negativas à obra, por ser considerada subversiva e socialmente dissolvente até por pessoas ligadas ao «teatro moderno ou “teatro de contestação”».

Este segundo informe data de 13 de Março de 1969, tem a designação *411/2ª Div.* e refere-se à *Representação em Águeda pelo CITAC de obras de Bertold Brecht*, no dia 8 de Março, no Centro de Formação e Assistência Social (CEFAS). Este informe parece centrar-se mais na polémica entre um estudante e um Paulo Quintela irritado e no posterior diálogo entre Quintela e Salvat<sup>121</sup>, em palco e uma vez finalizada a representação, do que na descrição do espectáculo, já feita no relatório anterior. O informe refere novamente o curso dirigido por Salvat como um curso sobre Bertold Brecht. Também refere que o catalão está ligado ao “teatro de vanguarda” em Barcelona e que a ideia de apresentar Brecht estava já dentro das suas intenções quando aceitou a viagem à Coimbra. Encontramos neste informe pouca informação sobre o espectáculo em si, o que nos faz pensar que nos encontramos perante o

---

119 Refere-se, claro, ao Curso de Teatro leccionado por Salvat que incluía duas lições sobre Teatro Épico.

120 Não temos conhecimento disso, sendo que a experiência do CITAC será a primeira para Salvat referente ao teatro universitário.

121 Segundo uma entrevista com João Duarte Rodrigues, membro do CITAC naquela época, Ricard Salvat foi decisivo na aproximação entre CITAC e Paulo Quintela (histórico director do TEUC e com o qual havia, como se demonstrou na actuação em Águeda, uma certa tensão). O professor Quintela foi o tradutor de vários poemas de Brecht para português a pedido directo de Salvat, que sentia o maior respeito pelo professor. No colóquio acima referido, Paulo Quintela considerou a representação «admiravelmente encenada».

que já fora apresentado na gala no Teatro da Faculdade de Letras.

O documento seguinte no dossier da PIDE sobre Ricardo Salvat Ferrer é uma entrevista publicada no *Diário de Lisboa* no dia 10 de Abril de 1969. A entrevista publicada era, na verdade, uma cópia de fragmentos de uma entrevista anterior de Salvat a Carlos Porto para o *Boletim de Teatro* do CITAC (Nº 5). Poderá parecer curioso que o agente da PIDE tenha anexado o recorte do *Diário de Lisboa* ao dossier de Salvat em vez de, à semelhança do que fora feito com o primeiro documento constante do dossier, anexar uma transcrição da respectiva entrevista. Contudo, esta curiosidade poderá ser explicada pelo facto de o recorte do *Diário de Lisboa* incluir uma foto do encenador.

O último documento que integra o dossier é o telegrama enviado pela dependência de Lisboa, no dia 24 de Abril, a todos os postos de fronteira ordenando «Que fique interdita a entrada em território nacional ao súbdito espanhol Ricardo Salvat Ferrer». Esta será a ordem que sela a expulsão de Ricard Salvat do país e o impede de voltar a pisar solo português<sup>122</sup>.

### III.1.II Documentos sobre o CITAC.

O interesse da polícia do Estado Novo pelo CITAC é anterior ao início da colaboração do grupo com Salvat, o que é visível na quantidade de documentos referentes à actividade do grupo que a PIDE guardava, essencialmente informes sobre os membros das direcções ou relatórios de agentes sobre as peças apresentadas pelo CITAC e pelos grupos convidados para as diferentes edições do Ciclo de Teatro que o grupo organizava. Selecionaremos os documentos da etapa que nos interessa (1968/1969) para uma análise detalhada e uma posterior análise cruzada com outros documentos policiais relacionados com a crise académica de 69.

O primeiro documento que chama a atenção é o informe Nº 1019/2ª Div, que tem como título *Novos corpos gerentes eleitos para o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra*

---

122 Será no primeiro aniversário do 25 de Abril (1975) que, acompanhado pelo seu amigo, o escritor Cardoso Pires, que Salvat volta a entrar em Portugal.

(C.I.T.A.C.), datado de 26 de Maio de 1969 e assinado pelo inspector Jorge Alegria Leite de Faria. Sabemos que o CITAC muda de direcção aproximadamente em Março de 1969<sup>123</sup>. Supomos que os meses seguintes serviram à policia para procurar informes sobre os membros da nova direcção. Neste documento, uma dúzia de folhas, são analisados os «elementos de identidade e antecedentes político-académicos» dos membros da nova direcção do CITAC. Organizado pelo tipo de cargo ocupado, a lista inclui os dados pessoais e familiares de cada membro, seguidos de uma detalhada descrição da “história política” de cada um deles, incluindo até, por vezes, referências às ideologias familiares. São no total 17 pequenos informes (apenas um dos dirigentes do CITAC não tinha qualquer registo na Delegação) que assinalam os membros da direcção como «elementos esquerdistas», «responsáveis pelo anormal funcionamento das aulas» ou como sendo «contrários às instituições vigentes». Analisando o documento podemos verificar que a quase totalidade dos membros da Direcção do CITAC estão implicados de um modo activo na vida académica e são posicionados em actividades de confronto com o regime: quase todos fazem parte da “Comissão Estudantil Promotora do Voto” e muitos deles são activistas nas suas respectivas faculdades, assim como apoiantes das listas esquerdistas promovidas pelo Conselho das Repúblicas. Fazendo um cruzamento com um outro documento da PIDE, *Relação dos estudantes da Universidade de Coimbra que mais se têm destacado nas actividades do Movimento Associativo*, e estando cientes de que o documento não se refere a todos os estudantes que participaram activamente na crise académica, constatamos que oito dos dezassete membros da nova direcção do CITAC aparecem citados no relatório: Augusto Rogério Rodrigues Carvalho Leitão (Vice-Presidente), Joaquim dos Santos Duarte Brandão (1º Secretário da Direcção), Fernando Jorge Pais Ribeiro da Cunha (1º Tesoureiro), Agostinho Pessanha Gonçalves (Vogal), Pedro Manuel Pinto Mendes de Abreu (Presidente da Assembleia Geral), João Manuel dos Reis Duarte Rodrigues (1º Secretário da Assembleia Geral), José Agostinho Baldaia da Silva Moreira (Presidente do Conselho Fiscal) e Joaquim Maria Valença Pais de Brito (membro do Conselho Artístico). Os estudantes citados conformam uma boa representação dos cargos de importância na nova direcção do grupo universitário e esclarecem os motivos de receio das autoridades e o controlo exercido pela PIDE sobre o grupo<sup>124</sup>.

---

123 Segundo nos informou José Baldaia, que era presidente na época e renunciou ao cargo.

124 Segundo os anexos de Cardina (2008), João Viegas (segundo secretário) terá estado na prisão durante mais de quatro dias em Julho de 1969.

Outros documentos incluídos no dossier contêm informações sobre as reacções do CITAC após o cancelamento de *CSE*<sup>125</sup>: o comunicado titulado *Aos Estudantes e à Cidade de Coimbra*, que informa da proibição da realização dos dois espectáculos de *CSE* no Teatro Avenida, e um telegrama enviado ao Director Geral da PIDE a 25 de Abril de 1969 informando do protesto dos sócios do CITAC pela saída forçada de Ricard Salvat. Também se inclui neste dossier o informe da representação da peça *Fuenteovejuna* pelo TUP no dia 24 de Abril como substituição da peça *CSE*. Este informe descreve os discursos prévios ao espectáculo, dos quais ressaltamos a expulsão de Salvat e Luís de Lima e também a solidariedade mostrada entre os grupos de teatro universitário: «irmãos na luta contra o erro e a ignorância<sup>126</sup>». O informe comenta também a grande assistência do público (na sessão da noite) e as repetidas ovações.

Uma vez apresentados os arquivos referentes ao encenador e ao grupo, passaremos a ver o processo que a Direcção Geral dos Espectáculos manteve em relação a *CSE*.

### III.1.III O processo DGE 1/8868

Os documentos de maior importância para conhecermos o motivo da proibição de *CSE* por parte da censura encontram-se, é claro, no processo que a PIDE/SNI levantou sobre o espectáculo. Neste processo, guardado na Torre do Tombo, encontramos a correspondência entre grupo e Comissão de Censura e o texto de *CSE* depois de passar pelas mãos do correspondente censor. Podemos assim estabelecer as datas em que se inicia o processo de avaliação do texto (e quando foi recusado) e também as partes que provocaram o zelo dos censores.

Analisando a correspondência sabemos que o texto foi enviado no dia 3 de Abril de 1969, uns vinte dias antes da estreia, e foi apresentado como:

---

125 Como é lógico, também se encontram no dossier do CITAC os relatórios feitos sobre *Brecht + Brecht*, tanto na gala a Azeredo Perdigão, como em Águeda, já analisados na parte relativa a Ricard Salvat.

126 Segundo a citação do informe da PIDE.

«Uma montagem de textos dos seguintes autores: Alfonso Castelao, Padre Martín Sarmiento, Rosalía de Castro, André Bretón, Manuel da Fonseca, Teixeira de Pascoais, António Oliveira Salazar, António Sérgio, Manuel Maria, Santiago Rusiñol, Emília Pardo-Bazán, Alexandre Herculano, Oliveira Martins, Curros Henriquez, García Lorca, José Gómes 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» [alcunha de Ricard Salvat] «, Mario Dionisio, Xesús Alonso Montero, John dos Passos, António Machado.»

A estratégia do espectáculo em relação à censura parece clara: apresentar um número elevado de nomes que não fossem de “autores marcados” e incluir entre eles pessoas alheias a qualquer tipo de suspeita e que nunca seriam recusadas, como é o caso do próprio Oliveira Salazar ou Gonçalves Cerejeira. Perante estes nomes, a censura não deveria proibir o texto, pedindo no máximo cortes ou modificações. O documento deu entrada a 9 de Abril e a resposta estava pronta uma semana depois: «É de reprovar, como se reprova». No dia 17 de Abril, o delegado da Direcção dos Serviços de Espectáculos responde ao CITAC, informando do impedimento de representar a peça em Portugal Continental e Ilhas Adjacentes.

A resposta do CITAC é rápida. No dia seguinte (18 de Abril, a menos de uma semana da estreia no XI Ciclo de Teatro) enviam uma carta ao Director Geral dos Serviços de Inspeção dos Espectáculos, em Lisboa. Nesse documento, declaram-se surpreendidos pela recusa do texto, dado não incluir nenhum autor pertencente à lista de autores proibidos<sup>127</sup> nem textos que, pela sua etapa histórica (finais do século XIX e começo do século XX), pudessem ser polémicos. Mencionam também que boa parte da peça já fora apresentada em Barcelona e em Madrid<sup>128</sup>, recebendo prémios e até a aprovação do Ministro da Educação, Manuel Fraga Iribarne<sup>129</sup>. A parte restante de *CSE*, afirma o grupo, trata factos importantes da vida em Portugal, referindo-se sobretudo ao aspecto cultural. Citam o Saudosismo e o Futurismo e as figuras de Teixeira de Pascoais e Almada Negreiros. Relativamente à implicação do CITAC neste espectáculo, o documento ressalta que se trata de um trabalho colectivo no qual o grupo

---

127 Os membros do CITAC desconheciam provavelmente, à data, a existência da carta de Castelao a Salazar referida no capítulo I, que fora incluída na lista dos textos proibidos.

128 Referem-se ao *Adriá Güall i la seva época/ Adriá Guall y su época*, da autoria de Salvat.

129 Existe uma imprecisão no documento do CITAC. Fraga Iribarne nunca foi Ministro de Educação. Durante o franquismo foi desempenhando diferentes cargos: Vicepresidente Segundo do Governo, *Ministro de la gobernación* ou Ministro de Informação e Turismo. Quando ocupava este último, convidou o grupo de Salvat para actuar no teatro Maria Guerrero, em Madrid, a Dezembro de 1967.

tem investido muito esforço (renunciando os estudantes às suas férias) e também despesas consideráveis (sufragadas fundamentalmente com a ajuda da Fundação Gulbenkian). Também faz questão de ressaltar que seria a primeira vez que o CITAC não apresentaria o seu trabalho e não estaria presente no Ciclo de Teatro que o próprio grupo organizava, o que causaria a estranheza no público. Para finalizar, destaca também a repercussão internacional que poderia levantar o facto de uma figura como Salvat não apresentar nenhum espectáculo depois de seis meses de trabalho em Portugal. Alegando todos estes motivos, o CITAC pede autorização à Inspeção de Espectáculos para que *CSE* seja apresentado em Coimbra durante o XI Ciclo de Teatro nos dias 23 e 24 de Abril, e, além de evitar o anteriormente citado, tentar recuperar parte do dinheiro investido no projecto. Depois do Ciclo de Teatro, a peça seria reformulada para ficar ao gosto da censura e assim poder mostrar o seu trabalho durante o mês de Agosto, numa já programada tournée de verão pelo interior do país<sup>130</sup>.

A carta do CITAC é enviada no dia 18 e três dias depois chega a resposta: a decisão mantém-se e informa-se o CITAC de que pode, eventualmente, recorrer de tal decisão mediante recurso dirigido ao Presidente da Comissão de Censura. O CITAC só receberá esta comunicação a 23 de Abril, no dia da estreia de *CSE* no Teatro Avenida e quando o grupo já não tem margem de manobra e Salvat já fora preso e posto na fronteira.

Esta é a última comunicação escrita que a censura produz sobre *CSE*. Só dias depois, e já passada a expulsão de Salvat e a proibição oficial do espectáculo, mas ainda não o clima de contestação universitária, certas secções académicas<sup>131</sup> receberão uma carta lembrando os Decretos Lei 42.660 e 44.661, segundo os quais nenhuma peça pode ser levada à cena sem ter antes passado por um ensaio vigiado pela censura. Estamos no dia 6 de Maio, data do encerramento da Universidade de Coimbra, e um dos momentos mais quentes da crise académica. A censura, incomodada pelas noites culturais que decorriam nos Jardins da Associação Académica, e nas quais participavam as secções culturais e artísticas, lembrava a proibição de apresentar qualquer espectáculo sem o seu consentimento.

---

130 Supomos que, nesta reformulação, o espectáculo apresentado seria *OVN*, de Castelao. Sendo assim, as declarações de Salvat nas quais cita dois espectáculos (*CSE* e *OVN*, um para cidade e outro para o campo) teriam toda a lógica, sobretudo tendo em conta que a representação de *OVN* já fora permitida (com leves cortes) pela censura em 1958, numa encenação do Teatro de Gerifalto (SNI, Processo 5683).

131 Que nos tenhamos conhecimento: CITAC, TEUC e Coral dos Estudantes de Letras da Universidade de Coimbra (segundo documentos encontrados no Museu Nacional do Teatro).

Mas, qual foi a reacção dos censores diante do texto de *CSE*? Não é tarefa deste trabalho apresentar uma descrição detalhada dos textos encontrados e das múltiplas marcas da censura, mas não podemos deixar de citar a título de exemplo algumas das correcções feitas nestas mais de 180 folhas para assim percebermos o que o texto tinha de perigoso para o governo de Marcelo Caetano, em teoria mais aberto do que o de Oliveira Salazar neste tipo de questões. Por exemplo, as páginas 38 e 39 estão riscadas na sua totalidade. Pertencem a um fragmento do *Catecismo do Camponês*<sup>132</sup>, texto publicado na Galiza em 1889 sob o pseudónimo de Frei Marcos da Portela. Neste texto, paródia dos diálogos *Catecismos de la doctrina cristiana*, denunciam-se as duras condições de vida que os camponeses galegos suportavam para enriquecimento de padres, caciques e políticos.

«P. Que entendeis por lavrador?

R. Uma espécie de boi em pé, uma máquina de extrair patacas da terra.

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?

R. De duas.

P. Quais são?

R. Jejuar a cada passo e andar à míngua.

P. O que é jejuar a cada passo?

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 míngua?

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. Quais são os vossos inimigos?

R. Contam-se aos centos.

P. Que inimigos são esses?

R. (...) 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 das colheitas, a filoxeira nos vinhedos, o cobrador metido na cabeça, os impostos e a contribuição territorial na medula dos ossos (...))» (*CSE-TT*: 38 e 39)

---

<sup>132</sup> Assim é apresentado em *CSE*, o texto original galego é da autoria de Lamas Carvajal e tem o nome de *Catecismo do labrego*.

A página 42 também está completamente riscada, tratando-se, neste caso, de um texto do próprio Castela (Castela, 1996:325) onde este reflecte sobre as relações entre galegos e portugueses a partir de uma visita que fez com a tuna de Santiago de Compostela à cidade de Coimbra:

«(...) 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.

(...)

Para eles a Galiza estava no Norte embrulhada em nevoeiros e chuvas... e os estudantes portugueses truteavam zarzuelas madrilenas e sonhavam com amores sevilhanos... E pensai que naquela época primavam em Coimbra os ideais republicanos.» (CSE-TT, 42)

Posteriormente fragmentos que tratam a problemática da configuração de Espanha serão também marcados:

«Eu acredito numa Confederação Ibérica, numa República Federada com autonomia para todos os seus povos, respeitando todas as liberdades políticas e as ideosincrasias 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.» (CSE-TT: 57).

«Os senhores reaccionários pretendem renovar os sonhos imperialistas da monarquia absoluta com o pretexto de restabelecer tempos extintos sem se darem conta 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 moínho para nós e um amparo para os seus privilégios anti-cristãos; 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» (CSE-TT:138).

Mas não serão censurados apenas os textos galegos de conteúdo político: as páginas 114 e 115 são também marcadas na sua totalidade e continham fragmentos de *A cena do ódio*, de Almada Negreiros. Na página 179, será a vez da censura a Oliveira Salazar: «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, quanto isso se realizar, desaparecerá a maioria das queixas» (CSE-TT: 179).

As marcações a lápis azul, sinal distintivo do trabalho dos censores, aparecem com bastante frequência através das 187 folhas que contém o documento da Torre do Tombo. Os alvos das riscas azuis serão tanto autores galegos como portugueses, mesmo textos de origem popular. As principais discordâncias chegarão por questões políticas em relação à Galiza, mas também por ataques ao clero e aos poderosos e textos contrários à guerra, como podemos comprovar nos seguintes fragmentos:

«Preguiçosos do convento / aprendei a trabalhar / que o pão do kirieleison / não há-de sempre durar.» (CEASE-TT: 22)

«Vamos indo, vamos indo / para o serviço do rei / os ricos ficam em casa / mae eu, que sou pobre, irei./ Se a morte fosse intersseira / ai do pobre o que seria? / O rico comprava a morte / só o pobre é que morria.» (CEASE-TT: 26)

«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.» (CEASE-TT: 96)

A soma de todos estes textos marcados com o lápis azul leva a que a qualificação final do texto dada pelo censor seja «a reprovar».

### *III.II.- A imprensa e o trabalho de Ricard Salvat em Coimbra*

#### III.II.I A imprensa e a censura

*«Com rigor, não temos censura aqui. Os jornais circulam tal como são redigidos e impressos sem alteração de uma linha. Existe uma Comissão de Censura que, todavia, praticamente nada tem que fazer.»*

Entrevista a Salazar em *O Século*, 31/08/1961

Ao contrário do rigorosamente expresso pelo ditador em 1961, é bem sabido que a censura conforma uma das principais colunas de sustentação dos regimes totalitários e que o Estado Novo não foge a este paradigma. Como refere Azevedo (1999:23-24), a censura em Portugal «salvaguarda a recriação propagandística e apologética da realidade do País e constitui um instrumento para condicionar consciências e manipular ideias e comportamentos». Temos aqui a dupla função da censura: proteger o trabalho da propaganda estatal e inocular na população determinados comportamentos e opiniões, eliminando para isso as correntes divergentes do pensamento oficial do regime. O uso da censura não é exclusivo das ditaduras, mas sim uma das suas marcas de identidade. Sendo ao líder a quem compete conduzir de modo paternal o povo, não vai permitir nenhuma expressão que questione o rumo marcado ou os progressos realizados: «O estado é o único capaz de ditar o que convém aos seus protegidos, pois assume o papel de pai numa casa integrada por menores de idade. O estado está autorizado, ou ainda obrigado, a controlar as relações intelectuais e comunicativas dos seus membros» (Neuschäfer, 1994:46 – tradução nossa do espanhol).

Temos, portanto, que o governo não vai hesitar em censurar os produtos culturais que atentem contra as bases ideológicas do regime, tendo especial zelo na repressão dos «espectáculos ofensivos dos órgãos da soberania nacional, das instituições vigentes, dos chefes do Estado ou representantes diplomáticos de países estrangeiros, das crenças religiosas e da moral cristã tradicional, dos bons costumes e das pessoas particulares, ou que incitem ao crime ou sejam, por qualquer outra forma, perniciosos à educação do povo» (Costa e Lebre, 1960:22). Como

podemos comprovar lendo a legislação corespondente, a actuação da censura baseia-se em parâmetros bastante vagos e subjectivos. Cabe ao censor de turno decidir se um livro atenta contra a tal «educação do povo». É curioso imaginar, para dar apenas um exemplo do ridículo da engrenagem, como lidaria a censura com a incitação ao crime de peças clássicas como por exemplo *Hamlet* ou a *Oresteia*.

Outra das questões que temos que ter em conta à hora de fazer a nossa análise é que a censura com que nos deparamos quando tentamos investigar o passado é dupla: o sustento da miragem desse país fictício criado e defendido pelo Estado Novo implica que os métodos de defesa e controle não se tornem públicos. Isto é, a censura actua de modo silencioso, dando a impressão de não existir (e daí as sinceras declarações de Oliveira Salazar). Ao processo de censura de uma peça de teatro soma-se a censura aos meios de comunicação, que não podem relatar a notícia da proibição nem os seus motivos e que têm que ocultar a informação ou substituí-la pelo comum eufemismo do “cancelado por motivos técnicos”.

Sendo então a censura um assassino que utiliza luvas e apaga todos os vestígios do crime com total cuidado devemos, aqueles que queiramos fazer falar o aparelho do silêncio, encarar as informações na imprensa tal como um detective diante de uma testemunha coagida: procurando nas entrelinhas, e especialmente nas caladas ausências, a informação que procuramos. Só deste modo poderemos chegar a ter uma ideia do acontecido e não caíremos na armadilha da informação manipulada. Foi com este espírito que encarámos as testemunhas nos jornais da época.

Para realizar este trabalho de procura de fontes jornalísticas, recorreremos à Biblioteca Municipal de Coimbra e ao Arquivo da Torre do Tombo, assim como à Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e ao arquivo pessoal da família Salvat, em Barcelona. Começamos com um levantamento das notícias que a estadia de Ricard Salvat em Portugal e a preparação de *CSE* deixaram nos jornais portugueses e espanhóis e dividimos o resultado em três etapas diferentes: as notícias publicadas durante a estadia de Salvat<sup>133</sup>, as notícias imediatamente posteriores à sua expulsão e as notícias que referem, anos depois, o acontecido em Coimbra. Apresentamos em anexo os documentos mais importantes realizados fora de Portugal, já que

---

133 Há duas entrevistas com Ricard Salvat que apesar de terem sido feitas, como é lógico, antes da sua expulsão são publicadas depois desta ter sido efectiva. Achamos que, tematicamente, se enquadram neste apartado.

pensamos que podem ser de utilidade a quem, no futuro, queira investigar esta questão.

### *III.II.I.I. A chegada e a estadia de Salvat em Coimbra (Fevereiro a Abril/Maio de 1969)*

As nossas fontes principais nesta etapa são na maior parte portuguesas: o *Diário de Coimbra*, o *Jornal República* (tanto o diário como o seu suplemento *Teatro*), o *Diário de Lisboa* (jornal e suplemento também) e, como excepção, o espanhol *ABC* numa secção própria da sua edição na Galiza. Decidimos incluir dentro deste corpus o *Boletim de Teatro do CITAC* (Nº5, Abril 1969) já que, apesar de não se tratar de um jornal periódico, é quase uma monografia sobre Salvat, que inclui uma aproximação biográfica à sua figura, um artigo do catalão sobre a história do teatro de pós-guerra e uma longa entrevista. Esta última, realizada por Carlos Porto, é a maior entrevista feita a Salvat em Portugal e constitui um documento muito importante, já que foi a fonte à qual foram beber o *Diário de Lisboa* e o *Jornal República*, que copiam fragmentos dessa entrevista e os publicam com leves variações.

A característica principal do tratamento da imprensa neste período é o elogio da figura do catalão e a transmissão da ideia de que a vinda de Salvat representava uma grande oportunidade para o teatro português (coincidente com um período muito interessante de colaborações, pois nesse mesmo ano trabalham em Portugal o argentino Gutkin, no Cénico de Direito, e o português Luís de Lima, no TEUC). O suplemento cultural do *Diário de Lisboa* de 8 de Maio de 1969 augura que «O presente ano marcará sem dúvida um ponto alto no historial do teatro universitário Português»<sup>134</sup>. Os meios de comunicação apresentam Ricard Salvat como um dos maiores conhecedores de teatro na península e até mesmo na Europa.

A primeira notícia que temos sobre a sua colaboração com o CITAC é uma breve nota de imprensa no *Diário de Coimbra* do 13 de Novembro de 1968 que anuncia a abertura de inscrições por parte do grupo para a participação num curso de teatro leccionado por Ricardo Salvat<sup>135</sup>. Meses depois encontramos informação mais detalhada na capa do *Diário de*

134 O artigo em concreto titula-se *Teatro Universitário-69* e está assinado por Manuel Alberto Valente.

135 Este comunicado não teria muito interesse se não fosse porque marca o início da vigilância e do processo

Coimbra de 10 de Fevereiro de 1969 sobre o referido curso de teatro que o catalão leccionava em Coimbra:

«Integradas no programa geral do Curso de Teatro promovido pelo Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), sob o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian, superiormente ministrado por Ricard Salvat, iniciaram-se naquele organismo académico uma série de lições sobre Bartold Bredst (sic), que registou grande afluência de público, enchendo-se totalmente o Teatro de Bolso do CITAC.

Aliás, tal interesse justifica-se plenamente, na medida em que Ricard Salvat, professor das cadeiras de História do Teatro e Estética do Teatro, no Instituto de Teatro da Universidade de Barcelona, regendo cursos de preparação de actores na Escola de Arte Dramática daquela cidade, é o maior conhecedor de Bredst (sic) em toda a península.

A presença de Ricard Salvat no CITAC é digna de todo o realce pelo trabalho, em todos os níveis, que tem desenvolvido.»

O mesmo jornal, já em páginas interiores e dois dias depois, noticia a continuação das lições sobre Brecht. O *Jornal República* de 8 de Abril de 1969 refere o sucesso do curso de teatro de Salvat (com mais de três centenas de pessoas inscritas e aberto a toda a população de Coimbra e não só ao sector universitário) e esclarece que o espectáculo *Brecht + Brecht* foi apresentado aos inscritos no curso durante a lição dedicada ao teatro épico. Naturalmente, julgamos tratar-se dos eventos antes anunciados pelo *Diário de Coimbra*. Nesse mesmo artigo, descreve-se com maior pormenor o curso e informa-se também que Salvat dirigiu durante dois meses aulas de carácter prático para os membros do CITAC.

No dia 10 de Abril, o *Diário de Lisboa* publica uma entrevista com o encenador composta por um fragmento da que fora feita por Carlos Porto para o *Boletim de Teatro* do CITAC<sup>136</sup>. Fragmentos da mesma entrevista voltam a ser publicados no *Jornal República* de 8 de Abril de 1969, e neles se apresenta o seguinte projecto de Salvat com o CITAC, CSE, como sendo um trabalho colectivo e um espectáculo de teatro total que pretende estabelecer uma comunicação entre as culturas portuguesa e espanhola<sup>137</sup>.

---

que a PIDE vai abrir a Salvat, como já referimos anteriormente.

136 Este artigo faz também parte do processo N°38711.

137 É curioso como a menção de Salvat desta finalidade de CSE muda consoante o meio que informa: português ou catalão. No segundo caso, sempre se fala de uma aproximação entre distintas culturas peninsulares (portuguesa, castelhana, galega, catalã e basca) através da figura de Castelao. Desconhecemos se é mudança de discurso do entrevistado, devido à ignorância que poderia haver no Portugal da época sobre a multiculturalidade espanhola ou trabalho de “adaptação” do próprio entrevistador.

A visão espanhola sobre as notícias do trabalho de Salvat em Coimbra chega-nos no suplemento de fim-de-semana do jornal conservador *ABC* de 19-20 de Abril de 1969. Lá, numa pequena edição para a Galiza, intitulada *As nosas páxinas galegas* e fundada em 1966, dão-se informações sobre o projecto do CITAC. A fonte de informação desta notícia parece chegar por segundas mãos, pois apresenta uma curiosa mistura de dados certos e erróneos. Assinala, por exemplo, vários textos de Castela que fazem parte de *CSE* (os relatos *O inglês* e *O retrato* e um capítulo de *Os dous de sempre*), assim como fragmentos de *O catecismo do labrego* de Lamas Carvajal<sup>138</sup>, mas também anuncia a estreia em versão portuguesa de *OVN* ou a versão catalã de *Os dous de sempre* (versão da qual não tivemos confirmação alguma e que nunca chegaria a ser realizada).

Entretanto, e desde o início de Março, o *Diário de Coimbra* anunciava os diferentes espectáculos que conformavam o XI Ciclo de Teatro e as eventuais mudanças nos calendários. No dia 21 de Abril, informa que, “por motivos de força maior”, o CITAC não poderia apresentar nesse dia *CSE* em Lisboa, no teatro Vasco Santana, adiando a sua estreia para os dias 23 e 24 dentro do XI Ciclo de Teatro em Coimbra. A notícia contrasta o impedimento da estreia em Lisboa com a afirmação do espectáculo estar montado, preparado e pronto para a cena, sobretudo sendo o *Diário de Coimbra* um jornal que, quando um espectáculo não se apresentava por não estar ainda preparado, não hesitava em informar disto.<sup>139</sup>

O trabalho sobre Brecht tinha posto o olhar de Coimbra sobre o CITAC. A expectativa ante a estreia de *CSE* no XI Ciclo de Teatro era enorme. Dias antes desta, vários jornais fazem eco da preparação do espectáculo. Assim, no exemplar de *A Capital* de dia 12 de Abril, na página 14, podemos encontrar uma visão retrospectiva do trabalho de Salvat em Coimbra e a notícia de que o empenho na montagem do novo espectáculo levou os membros do CITAC a sacrificarem as férias de Páscoa para trabalhar. Também o *Diário Popular*<sup>140</sup> menciona a

---

138 Supomos que quem escreve a notícia terá tido contacto com Díaz Pardo ou Xesus Alonso Montero, os dois galegos conhecedores do projecto que viviam nessa época na Galiza (Seoane estava vivendo, naquela altura, na Argentina). O nome de Xesús Fernández Ferreiro foi-nos apontado pelo professor Alonso Montero mas não temos maneira de o confirmar.

139 Como podemos comprovar na notícia sobre *O Barão*, da Companhia Vasco Morgado, programada para dia 12 de Março no XI Ciclo do CITAC e que nunca chegou a estrear durante o festival. *Diário de Coimbra* (7-03-69).

140 Estas resenhas de jornais foram aportadas por José Niza e, infelizmente, não vinham datadas. Julgamos que devem ser da mesma altura que o recorte de *A Capital* de Abril de 1969. Para futuros trabalhos tentaremos corrigir a lacuna.

renúncia às férias por parte dos membros do grupo universitário, e destaca a expectativa que o espectáculo levantara em Coimbra:

«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 aguardado com o maior e mais justificado interesse, até por que tem como seu responsável um dos maiores encenadores europeus, Ricard Salvat.»

Existe ainda outra menção nos jornais da iminente estreia de *CSE*<sup>141</sup>, que partilha as informações dadas pelas anteriores resenhas citadas e acrescenta que o CITAC tinha programados espectáculos de *CSE* em Santarém, no dia a seguir em Benavente e no seguinte em Lisboa, no teatro Vasco Santana<sup>142</sup>. Isto entra em contradição com o deduzido por outras fontes, que situavam como segura a malograda apresentação em Lisboa e citavam uma suposta apresentação em Benavente no dia 19. Tendo em conta que essas datas coincidem com a chegada da resposta da censura, é normal que as possíveis apresentações não fossem feitas para não incomodar a censura e tivessem que ir sendo canceladas progressivamente até restar apenas a possibilidade de estreia no XI Ciclo de Teatro.

No mesmo dia da suposta estreia, o JR informa que “por motivo imprevisto” o CITAC não poderá apresentar *CSE* no Teatro Avenida como estava programado para esse dia e o para o dia seguinte. No dia 24, o *Diário de Coimbra* informará que a peça levada à cena nesse dia foi *Fuenteovejuna*, do Teatro Universitário do Porto, substituindo os previamente anunciados espectáculos do CITAC. Na crítica posterior (dia 25) não se faz menção ao acontecido antes do espectáculo nem depois e só podemos encontrar informações entre as linhas da análise do jornalista:

«(...) em Fuenteovejuna não há personagens principais, mas sim um conjunto que tenta reivindicar para si o que lhe parece justo. (...) O espectáculo agradou ao numeroso público presente. A atestá-lo estão as prolongadas ovações com que foi sublinhado o trabalho dos jovens universitários portuenses.»

---

141 Infelizmente, acontece com esta resenha o mesmo que com a anterior, sendo que agora nem temos data nem sabemos qual é o jornal no que estava publicada, pois José Niza guardou simplesmente o recorte.

142 Esta função, do dia 21 de Abril, é a única datada, pelo que supomos que as anteriores são, respectivamente, nos dias 19 e 20 de Abril.

Não encontraremos outra notícia sobre *CSE* depois da sua proibição, desaparecendo o tema dos jornais sem explicação alguma. O sistema de informação, como era habitual, simplesmente ignorou o assunto, despachando a censura da peça com dois etéreos “por motivo imprevisto” e “por motivos de força maior”. Será o *Jornal República* que mostra, num retórico palavreado, alguma solidariedade com o CITAC, no seu artigo sobre o fim do Ciclo de Teatro. Opina o *Jornal República* de 28 de Abril de 1969 sobre os estudantes organizadores: «Fica-lhes, porém, a satisfação de nunca se terem sentido diminuídos perante as contrariedades, plano subjectivo no vencer da objectividade das responsabilidades criadas para com o público e o próprio teatro.» O *Diário de Coimbra* do 1 de Abril de 1969 termina as notícias sobre o Ciclo de Teatro com um lânguido «Assim foi levado ao seu termo, apesar de diversas contrariedades, mais um ciclo de teatro.»

Menção aparte merecem as críticas da revista *Vértice*, especialmente a que podemos ler no número publicado em Junho de 1969. A *Vértice* publicou uma crítica por cada espectáculo apresentado no Ciclo de Teatro, assinadas pela mão de José Tavares Pinto. Estas críticas, sempre muito rigorosas, centram-se no trabalho desenvolvido em cena e costumam ignorar as circunstâncias que contextualizam os espectáculos. No caso de *Fuenteovejuna*, apresentado pelo TUP em substituição de *CSE*, o próprio crítico começa expressando a dificuldade da sua tarefa:

«Não é fácil fazer um comentário crítico ao 5º espectáculo do XI Ciclo de Teatro do CITAC. Quando um trabalho se levanta num clima de condicionalismos de espaço e de tempo (...). A ingratidão da sua tarefa [*do crítico*] aumenta, porque é difícil manter os olhos levantados quando os pés se prendem no lamaçal.»

Será esta a única, e críptica, referência que José Tavares Pinto fez sobre o acontecido, antes de continuar com a crítica sobre o trabalho do TUP com *Fuenteovejuna*.

Fechamos esta etapa com as duas entrevistas do suplemento TEATRO do *Jornal República* de 3 de Maio de 1969 e do suplemento cultural do *Diário de Lisboa* de 8 de Maio de 1969. Apesar de terem sido publicadas depois da expulsão e da declaração oficial de Salvat como persona *non grata*, partilham as características gerais deste primeiro bloco cronológico: o elogio do trabalho do encenador e da sua figura e o interesse pela sua prática teatral, não

apresentando a informação da expulsão que caracteriza a seguinte etapa.

Acrescentamos a este conjunto, embora não seja uma publicação de carácter periódico, o *Boletim de Teatro* do CITAC N°5, datado de Abril de 1969 e dedicado quase integralmente a Salvat. Na longa entrevista de Carlos Porto, Salvat analisa o seu curso de teatro e *Brecht + Brecht* (fragmento publicado também no *Diário de Lisboa* do 10 de Abril de 1969) e fala sobre a finalidade cultural de *CSE*, citando as colaborações de José Niza na música e Seoane e Díaz Pardo na plástica (fragmento citado no *Jornal República* do 8 de Abril de 1969). Trata-se da maior entrevista realizada durante a sua estadia em Portugal e uma boa fonte para procurar dados sobre o processo de trabalho do catalão com o CITAC.

### ***III.II.I.II. A expulsão de Ricard Salvat (Abril/Maio 1969)***

São estas as últimas notícias que em Portugal temos de Ricard Salvat até Outubro de 1970. Nenhum jornal português dá cobertura à expulsão do encenador nem ao desaparecimento do espectáculo *CSE*, o que é lógico, se tivermos em conta o cuidado que a censura tinha para não desvirtuar a imagem idílica do país. Encontramos, isso sim, variadas referências em jornais publicados na Espanha, França e até uma crónica radiofónica que chega de Buenos Aires da mão de um dos participantes na peça, o artista plástico Luís Seoane.

As primeiras notícias que recebemos da expulsão de Salvat vêm de dois meios tão importantes como *La Vanguardia* e o *Diário Madrid*, ambas a 30 de Abril (lembramos que Ricard Salvat foi expulso no dia 23 de Abril e que dias depois foram postas na fronteira a sua mulher e a sua filha. Sendo que o casal aproveita uns dias de viagem pausado por Castela para descontrair da má experiência, os jornais informam da notícia com a chegada de Salvat a Barcelona). Os dois jornais fazem menção ao trabalho de Salvat no CITAC e a *CSE* e *La Vanguardia* alude supostos motivos políticos e informa também da expulsão de Luís de Lima. É o jornal francês *Le Monde* que, a 2 de Maio, informa da expulsão de Luís de Lima e Ricard Salvat e dedica umas linhas a *CSE* (Barata, 2009:207), descrito como um espectáculo que retrata a vida de um escritor e desenhador nacionalista galego, morto no exílio. Encontramos neste jornal a referência aos protestos levantados pelos grupos de teatro universitário de

Lisboa e do Porto pela expulsão dos dois encenadores<sup>143</sup>.

Seguem-se três entrevistas com o encenador feitas em Barcelona. A primeira é do *Tele/eXpres* de 6 de Maio de 1969, a segunda do *Diário de Barcelona* de 8 de Maio de 1969 e a última apareceu no semanário *Tele-estel* de 30 de Maio de 1969. É nestas entrevistas que encontramos as testemunhas mais recentes e fiáveis do acontecido. Nelas, Salvat descreve como satisfatórios os seus cinco meses e duas semanas de trabalho em Portugal e fala bastante sobre *Brecht + Brecht*, já sem a pressão da censura portuguesa. Clarifica que o tema do espectáculo versava sobre a crise económica de 1929 e que incluía textos de Brecht, mas também de outros autores como John dos Passos ou Carl Sandburg. Fala de *CSE* como um projecto muito promissor, embora muito caro (e de longa duração: «três horas e tal») e que acabaria resultando num fracasso económico pela impossibilidade da estreia. Quando inquirido sobre a censura, clarifica que a selecção de textos não foi aprovada, que ele próprio se deslocou a Lisboa para falar com a autoridade e acordar a estreia em Coimbra (suavizando assim o desastre económico para o grupo) e até uma posterior modificação do texto para uma temporada de exposições pelo interior do país. Os incidentes da inauguração do edifício das matemáticas e a crise académica impedirão qualquer abertura em relação à proibição, afirma o encenador. Perante a pergunta sobre uma possível estreia de *CSE* em Barcelona, Salvat responde que teria todo o gosto, não fosse um espectáculo caro e difícil de montar. Esta é a primeira reflexão publicada de Ricard Salvat sobre a sua experiência teatral com o CITAC<sup>144</sup>.

É de destacar o programa radiofónico argentino *Galicia Emigrante* e o comentário dedicado ao trabalho de Salvat e a Portugal. *Galicia Emigrante* é o nome de um histórico programa radiofónico e também de uma publicação periódica dirigida por Luís Seoane. A publicação teve uma vida de cinco anos (1954-1959), mas o programa de rádio manteve-se em antena até 1971. O programa, que tinha como tema fundamental o país galego e a sua cultura e identidade, emitia 30 minutos todos os domingos e era escrito por Seoane e radiado por Victor Luís Molinari e Carlos Arturo Orfeo. No dia 25 de maio de 1969, a crónica escrita por Seoane começa com um directo «Portugal tem o que se chama de “má imprensa”». A seguir, apresenta uma defesa do povo português e a denúncia dos abusos que a guerra colonial trazia

---

143 A notícia original aparece nos anexos deste trabalho.

144 Como é lógico, Salvat citará em outras entrevistas a sua expulsão de Portugal (como, por exemplo, na conceituada revista *Triunfo*, na edição de 13 de Fevereiro de 1971). Não recolhemos essas citações, pois achamos que não aportam nada para além do anedótico.

a Portugal, sobretudo para os jovens, assim como a nuvem de silêncio que se espalhava sobre a situação colonial, tanto em Portugal como no resto do mundo. Termina esta introdução com um duro retrato de Oliveira Salazar e a denúncia da oportunidade perdida que representa o início da política de Marcelo Caetano. A segunda parte da crónica fala do trabalho de Ricard Salvat com o CITAC, tanto de *Brecht + Brecht* como de uma suposta versão de *OVN*<sup>145</sup> e uma criação própria de Salvat: *CSE*. Fala também da colaboração de um pintor galego com Salvat (refere-se a si próprio, mas não revela o seu nome) e do carácter extraordinário da qualidade do projecto. Pergunta-se Seoane sobre os motivos da proibição de tão importante espectáculo, aventando a possibilidade de serem os textos os causadores da censura. Acaba por concluir que:

«É possível que se trate de aplacar, com medidas deste carácter, a mudança que começa a exigir a povoação portuguesa e a curiosidade que despertaria a questão ibérica, a de todos os países da península na gente nova desse país. Também é possível que se incluísse a suspensão da obra entre as medidas que se iam tomar motivo da situação universitária em Coimbra.» (*tradução nossa do galego*)

Incluimos nos anexos a transcrição da crónica, editada também no livro *Luis Seoane e o teatro* (Braxe e Seoane, 1996).

Para além do apresentado, existe um texto português que poderia estar inserido neste apartado apesar de ser cronologicamente posterior. Trata-se de uma entrevista a Salvat feita por Manuel Alberto Valente e publicada no suplemento do *Diário de Lisboa* de 1 de Outubro de 1970. Nele, o entrevistador e o entrevistado conversam sobre o trabalho que Salvat estava desenvolvendo na Catalunha. Achemos de interesse salientar a forma como a expulsão de Salvat é encarada na entrevista. Nunca é referido ele ter sido expulso ou a acção da censura. Unicamente se fala do facto de o seu espectáculo não ter chegado a ser visto pelo público e de Salvat ter deixado uma boa lembrança de Coimbra e muitas amizades. Como já dissemos, a conversa desenvolve-se por outros caminhos, mas o entrevistador consegue deixar, dentro do possível, um pequeno recado no texto: Perante uma pergunta da entrevista, «- E voltar? - Se me fizessem uma proposta interessante e me dessem a garantia de que não voltava a acontecer o mesmo... Já te disse que gosto muito de Portugal.», o jornalista questiona: «Estaremos ainda a tempo de reparar o erro, para bem do teatro e da cultura portuguesa?». Hoje sabemos que,

---

145 É o próprio Seoane quem desenha os figurinos de todas as personagens da peça, apesar de só fazer parte de *CSE* o segundo lance.

infelizmente, o erro nunca foi reparado.

Como nos parecem interessantes as entrevistas a Salvat na Catalunha, decidimos apresentá-las como anexo junto com a transcrição da emissão radial do *Galicia Emigrante* de Seoane.

### **III.II.I.III. A recuperação da memória (1973 e 2009)**

Há dois momentos em que a imprensa, passados os anos, volta a falar de *CSE*. O primeiro é no contexto do espectáculo *OVN*, com tradução para o espanhol, que em 1973 apresenta Bululú (actores associados) em Barcelona. As notícias geradas pelo novo espectáculo referem o trabalho de Salvat em Coimbra. Assim, o *Diário Femenino* de 22 de Novembro de 1973, o *Correo Catalán* de 28 de Novembro de 1973 e o semanário *El Canigó* de 8 de Dezembro de 1973 lembram, nas suas resenhas, o projecto do CITAC de 1969 e a sua proibição, como podemos comprovar no estudo de González Gómez sobre o espectáculo (González, 2001). O segundo momento integra-se nos obituários feitos em memória de Ricard Salvat, falecido em Março de 2009. É de destacar para esta investigação a lembrança feita por Xesús Alonso Montero em *La Voz de Galicia* de 24 de Março de 2009 por ser aquela que mais fala de *CSE* e por fazer referência à colaboração de Díaz Pardo, Seoane e do próprio Alonso Montero no projecto. Outros jornais como *El País*, *Galicia Hoxe*, *El periódico de Catalunya* ou *El Cultural* publicam obituários e falam do trabalho de Salvat em Coimbra, o que mostra a importância do encenador catalão no sistema teatral espanhol. Neste caso, e tendo em conta o tipo de texto que costuma aparecer nos jornais, as referências não são aprofundadas e ficam-se, com excepção de Xesús Alonso Montero, em meras citações.

### **III.II.II. Conclusões sobre o estudo da imprensa**

Apesar de estarmos diante do trabalho de um dos maiores encenadores peninsulares do século XX, apesar de estar situado num contexto histórico tão importante na história de Portugal como é a crise de 1969 em Coimbra, apesar de ter reunido um brilhante grupo de artistas colaboradores, apesar de ter ficado na memória viva de toda uma geração e de ter

influência na carreira de artistas tão importantes como Adriano de Oliveira, não encontramos muitos registos na imprensa sobre *CSE* ou sobre a estadia de Salvat em Portugal, o que julgamos ter contribuído para que o tema tenha sido tão pouco tratado (e, por vezes, de forma tão deficiente) nas investigações teatrais e históricas. Neste trabalho, não tivemos a pretensão de fazer uma recolha de todas as resenhas ou notícias sobre a peça. Estamos cientes de que um levantamento de tal calibre (com pesquisa em dois países e cinco campos jornalísticos distintos) supera claramente as possibilidades deste estudo. Sabemos também que o material jornalístico que resta por levantar não deve ser muito numeroso (foram consultados os principais jornais e revistas portuguesas, num laborioso trabalho muitas vezes consistente em não encontrar nada) e, salvo surpresas, não deveria aportar muito à investigação. Fica, portanto, este levantamento sistemático, dentro das nossas possibilidades.

Outro dos problemas encontrados na recolha de informação na imprensa é a falta de continuidade nas notícias: Na primeira das etapas seleccionadas (estadia de Salvat em Coimbra) quase todas as notícias são portuguesas, salvo a excepção da edição galega do *ABC*. A partir da expulsão, o panorama muda por completo e os jornais portugueses ficam mudos. Esta falta de continuidade, que impede a criação de um *corpus* ou de um certo referente de notícias ao qual possam acudir os jornalistas para verificarem e contrastarem informações, leva-nos a encontrar notícias redundantes e imprecisões reiteradas ao longo de diferentes jornais.

Mas, apesar dessas dificuldades e apesar de sabermos que a censura influencia qualquer informação que encontremos na imprensa, pensamos que o levantamento das notícias é um trabalho que interessa muito à nossa investigação. Primeiro, porque mostra a actuação da censura e nos ajuda a perceber melhor o contexto e o ambiente opressivo da época e permite, assim, comparar a memória mediática e a memória vivida, à que chegámos por outras fontes, nomeadamente as entrevistas. Em segundo lugar, porque apresenta uma primeira aproximação aos factos que nos permite organizar as pesquisas e as entrevistas, sendo estas as que nos esclarecem sobre o acontecido, contradizendo muitas vezes o que foi publicado na imprensa. O terceiro motivo prende-se com a frescura das memórias, pois uma entrevista realizada a Salvat semanas depois da sua expulsão será completamente diferente de outra feita passadas três décadas, onde aparecem as imprecisões nas datas, enganos cronológicos ou idealizações

do passado. Por estes motivos, parece-nos útil incluir este trabalho de levantamento e análise na investigação, pois a imprensa é, embora corrompida, uma fonte central para recuperar a memória de uma época.

Terminamos a nossa apresentação dos documentos gerados pelo trabalho de Salvat com o CITAC acrescentando uma representação dos comunicados dos estudantes de Coimbra, mostra da solidariedade com o CITAC e o seu encenador.

### *III.III. Os comunicados dos estudantes*

O contexto de efervescência e reacção ao regime que se vive em 1969 em Coimbra era favorável ao constante aparecimento de comunicados dirigidos à população, a outros grupos de estudantes de outras Academias ou aos próprios companheiros de luta. A expulsão de Ricard Salvat e a censura de *CSE* tiveram o seu reflexo nos prelos das diferentes secções académicas, sobretudo por serem coincidentes com a expulsão de Luís de Lima. Este ataque aos principais grupos de teatro universitário da cidade não passou despercebida aos estudantes, que mostraram rapidamente o seu apoio e solidariedade.

O primeiro comunicado é, logicamente, da autoria do próprio CITAC. Num panfleto intitulado *Aos estudantes e à cidade de Coimbra*, a direcção do grupo informa sobre a censura do espectáculo. O panfleto cita todos os autores que compõem o texto da peça e acrescenta que a música é de José Niza, a plástica de Luís Seoane e Armando Alves Martins, a coreografia de Marina Noreg e a montagem de Ricardo Salvat. Enquadra também o acontecido numa situação de repressão do movimento estudantil. Remata o panfleto, espalhado no mesmo dia da estreia prevista, com um contundente «Mais uma vez a Censura actua. Mais uma vez o obscurantismo estende a sua MÃO». Desconfiamos que este comunicado fora já escrito antes da expulsão de Salvat, pois não a menciona.

No dia seguinte, a direcção do TEUC apresenta um comunicado intitulado *A repressão continua, Luis de Lima preso*, no qual denuncia o boicote às actividades culturais estudantis. O comunicado do TEUC afirma que tanto Salvat como Lima estão presos pela PIDE, tendo

sido este último detido no seu hotel às 10 horas do dia anterior<sup>146</sup>.

No dia 28, a Comissão Nacional dos Estudantes Portugueses (CNEP) apresenta um informe com o balanço do luto académico. Nesse comunicado, com o título *Solidariedade! Acção Unida!*, apresenta as expulsões do país dos directores artísticos de CITAC e TEUC como outra medida de repressão aos Organismos Autónomos e, conseqüentemente, ao movimento estudantil.

A direcção da Tuna Académica apresenta, a 29 de Abril, um comunicado entitulado *À Academia* no qual, no seu terceiro ponto, afirmam acompanhar o CITAC e o TEUC «na hora amarga em que se acham privados (a que título?) dos seus Directores Artísticos, vendo assim impedida abruptamente a continuação de uma obra em profundidade, que reputamos da maior valia dentro do panorama artístico nacional.» A direcção da Coral dos Estudantes de Letras da Universidade de Coimbra apresenta também um comunicado, sem data, no qual manifesta o seu desacordo com o acontecido com Salvat e Lima e a sua solidariedade para com o TEUC e CITAC.

É o CITAC que, um ano mais tarde, volta a lembrar o sucedido, levando, assim, à abertura de um inquérito promovido pelo Senado universitário na sequência de uma denúncia, já sob a direcção de Juan Carlos Uviedo. Num comunicado entitulado *O CITAC esclarece*, enumeram as diferentes pressões de que o CITAC foi alvo, citando a expulsão de Salvat e a proibição de espectáculos nas temporadas 68/69 e 69/70.

Sirvam estes comunicados como exemplo do ambiente de solidariedade que envolvia a comunidade académica.

---

146 Supomos que se trata do dia 23 e que o comunicado sai à rua no dia 24 de Abril.

## Considerações finais

O objectivo final desta investigação, recuperar o trabalho de Ricard Salvat em Portugal, é pouco propício ao estabelecimento de conclusões. O nosso objectivo principal era resgatar do esquecimento o acontecido naqueles meses de 1968 e 1969 em Coimbra e poucas perguntas específicas tínhamos no início da pesquisa (pois pouco sabíamos acerca do que se teria passado). Determinar qual foi o motivo da censura, compreender no que consistiu a participação dos artistas galegos ou saber como se gerou a ideia do espectáculo poderiam ser algumas das perguntas às quais tentamos responder com a nossa proposta de "narrativa" do acontecido durante aqueles meses. Sendo que a primeira das perguntas, os motivos da censura, não se encontra propriamente respondida no texto, passaremos a falar dela nestas linhas finais para, depois, comentar algumas áreas para as quais achamos que esta investigação pode ter interesse.

Pelo demonstrado anteriormente, podemos afirmar juntamente com Barata (2009:142) que a expulsão de Salvat tem mais que ver com uma tentativa de decapitação das organizações culturais dos estudantes, como ataque ao movimento académico, do que com uma operação especialmente dirigida contra o encenador ou o CITAC. Ricard Salvat e Luis de Lima foram postos na fronteira no mesmo dia, uma vez que se tinham tornado figuras incómodas e estavam a ganhar demasiado prestígio nos ambientes estudantis, especialmente no caso do encenador catalão. As autoridades tentaram diminuir as forças do movimento estudantil e sufocar o clima de revolta, pelo que atacaram os seus grupos culturais mais activos. A PIDE não consegue impedir a representação de *A ilha dos escravos* do TEUC, encenada por Luis de Lima, mas aborta o trabalho de Salvat e os futuros espectáculos dos dois encenadores. Que Salvat, e Luis de Lima, tenham sido expulsos e *CSE* cancelado é sintoma do importante papel que os grupos culturais, especialmente o CITAC e o seu encenador, tinham no movimento académico.

O trabalho de Ricard Salvat foi um estupendo combustível para o clima de contestação e confronto com as autoridades que se vivia naquela época. Desde a sua chegada à cidade com as suas aulas no Teatro de Bolso do CITAC, em muitas ocasiões de carácter mais histórico que

teatral, até o seu trabalho com um dramaturgo tão marcado politicamente como Bertold Brecht, Salvat cria um clima de defesa da liberdade e procura da modernidade que se adapta perfeitamente ao contexto e às expectativas da juventude estudantil, ávida de estímulos. Se a isto acrescentamos a importância que o CITAC ganhara no sistema cultural de Coimbra, verificamos que esta colaboração avivava o movimento estudantil contestatário, algo realmente incómodo para as autoridades. Nem CITAC nem Salvat criam a Crise de 1969, é claro, mas são um elemento importante no clima que provocará o desafio aberto às autoridades por parte dos estudantes da Universidade de Coimbra. Além disso, estas autoridades impedem uma representação que seria, com certeza, um êxito entre os estudantes e uma outra oportunidade para, de cima do palco do Teatro Avenida, denunciar as injustiças e clamar pela liberdade, como já vimos.

A vinda de Salvat a Portugal foi uma oportunidade pouco aproveitada, devido às circunstâncias, pelo teatro universitário (Barata, 2009: 207-208). Do que poderia ter sido um dos renovadores do teatro português, sobrou apenas a lembrança de um curso e da apresentação de um espectáculo, o *Brecht + Brecht*. Para além da expulsão, foi a incorporação de membros do CITAC no serviço militar e, um ano depois, o cancelamento do grupo por parte das autoridades, que fez com que o trabalho da parceria CITAC/Salvat não pudesse ser desenvolvido pelo grupo de estudantes nos anos posteriores. O curso do rio foi cortado e a água desapareceu. Porém, o trabalho com uma figura teatral e intelectual tão notável e tão conceituada na época não podia ficar sem deixar semente, embora só fosse na lembrança dos seus actores e alunos e dos espectadores do *Brecht + Brecht*. A recuperação do trabalho de Salvat em Portugal é importante, em definitivo, para a história do teatro universitário no país, particularmente no CITAC, pois recupera um momento importante (e infelizmente pouco aproveitado, como dissemos) numa época em que o teatro universitário se situava na vanguarda cultural do país e directamente relacionado com a sociedade que o rodeava.

Do ponto de vista da história do movimento estudantil, pensamos que o nosso trabalho amplia a informação e o contexto sobre o acontecido em Coimbra em 1969. É necessário explicar que somos da ideia de que a chamada Crise Académica de 69 tem sido historicamente sobrevalorizada em detrimento de um percurso maior: o dos movimentos estudantis em Portugal que já arrancara nos anos 50, que se recrudece a partir de 1969 até 1974 (Cardina,

2008), que segue activo nos nossos dias e, com certeza, continuará no futuro. A chamada “Crise de 69” tem um forte valor simbólico, efectivamente, e muita importância no que respeita à construção de táticas para uma cultura académica de recusa do regime, mas a contestação estudantil ao Estado Novo não começou nem terminou naqueles meses. Apesar de estarmos conscientes disto, reconhecemos o forte valor simbólico que foi ganhando ao longo dos anos e, por isso mesmo, destacamos o trabalho de Salvat em relação aos factos históricos que se desenvolveram durante a sua estadia em Coimbra.

Este trabalho quer chamar a atenção para a importância que as actividades culturais, especialmente o teatro, tinham no mundo juvenil/estudantil naquela Coimbra dos anos sessenta, sendo uma parte importante do ambiente contestatário académico. Seguindo a linha marcada por outros investigadores (Estanque e Bebian, 2007; Cardina, 2008) analisamos a história do movimento estudantil de uma perspectiva distinta da adoptada por muita da literatura sobre o tema. Estudamos as manifestações artísticas e o contexto cultural que envolvia o movimento académico para melhor o perceber e aumentar o conhecimento que temos daquela época e daqueles movimentos.

No sentido de aprofundar o (re)conhecimento entre Portugal e Galiza, este trabalho resgata o trabalho de artistas grandes como Salvat, Seoane, Niza ou Díaz Pardo, numa peça que teve sempre a finalidade de procurar um diálogo entre povos e uma aproximação entre duas culturas não tão diferentes quanto se costuma achar. Esperamos que o resgate do trabalho feito por eles e pelos restantes colaboradores em *CSE*, começando pelos integrantes do CITAC, sirva para um maior conhecimento e (re)conhecimento entre as duas margens do Minho que falam, realmente, o mesmo idioma.

Mas o trabalho sobre *CSE* ou a estadia de Salvat em Coimbra não fica por aqui. Apesar de ser um objecto de estudo muito delimitado, ainda fica muito trabalho por fazer. A limitação em número de páginas deste trabalho impediu que vários temas fossem tratados e que muitos deles só fossem levemente iniciados. Deixamos, por isso, a sugestão de um conjunto de linhas de investigação que poderiam permitir aprofundar tanto a história do teatro universitário e o trabalho de Salvat como a do movimento académico em Coimbra.

A continuação mais evidente do nosso trabalho é a edição do texto de *CSE*, baseada na comparação das três cópias encontradas (Torre do Tombo, Institut del Teatre e arquivo de José Niza) e ampliada com o contexto dos diferentes autores e textos que o compõem. É também de muito interesse a análise sistematizada das marcas dos censores no texto enviado, para localizar e catalogar os “problemas” que o texto apresentava às autoridades.

No que respeita à censura e ao ambiente contestatário da universidade portuguesa, seria de muito interessante estudar os projectos em que os outros grupos universitários trabalhavam, principalmente os casos de *A ilha dos escravos*, no TEUC e *Fuenteovejuna*, no TUP. No estudo destes espectáculos encontraremos mais uma chave para melhor entendermos as pressões que as autoridades exerceram sobre o teatro universitário da época e o valor contestatário que teve o XI Ciclo de Teatro do CITAC.

Outra tarefa pendente é a de ampliar o número de entrevistas com os participantes, para receber ainda mais visões do acontecido, podendo centrar mais estas entrevistas no plano criativo e do trabalho artístico com Salvat. É igualmente importante ter acesso ao material gráfico deixado por Seoane e que se encontra na posse da família Salvat, aguardando catalogação. A partir destas fontes (entrevistas e material gráfico), o trabalho pode ser aprofundado, completado e, quem sabe, chegar algum dia a recuperar *CSE* para os palcos que a PIDE lhe negou em 1969. Isto seria, sem dúvida, um acto de justiça histórica e teatral no qual me orgulharia de ter, humildemente, participado.

## Bibliografia

### **Fontes escritas**

Arquivo pessoal da família Salvat, Barcelona.

Arquivo pessoal de José Niza. Santarém.

SALVAT, Ricard. *Diario 1969, Coimbra*. in Arquivo pessoal da família Salvat, Barcelona.

Correspondência Salvat - Xesús Alonso Montero (28 de Dezembro de 1969). Arquivo pessoal de Xesús Alonso Montero, Vigo.

Correspondência José Niza – Sonoplay (5 e 7 de Maio de 1969). Arquivo pessoal de José Niza, Santarém.

Correspondência José Niza – Salvat (6 de Maio de 1969). Arquivo pessoal de José Niza, Santarém.

Correspondência Salvat – José Niza (15 de Agosto de 1969). Arquivo pessoal de José Niza, Santarém.

Espólio da Real República do Bota-Abaixo. Coimbra.

Arquivo da PIDE/ DGS. Processo 10548. *Lista dos estudantes envolvidos na crise académica*. Torre do Tombo, Lisboa.

Arquivo da PIDE/DGS. Processos 3529/62 e UI 10473. *Circulo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra*. Torre do Tombo, Lisboa.

Arquivo da PIDE/DGS. Processo Nº 387111. *Ricardo Salvat Ferrer*. Torre do Tombo, Lisboa.

Programa do Curso de Teatro de Salvat. CITAC. Arquivo pessoal de José Niza, Santarém.

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

*Castelao e a sua época*. Versão do texto encontrada no Institut del Teatre de Barcelona.

*Castelao e a sua época*. Versão do texto encontrada no arquivo pessoal de José Niza, Santarém.

## **Entrevistas**

Entrevista Núria Golobardes. Barcelona. 9 de Maio de 2010

Entrevista Alonso Montero. Vigo. 1 de Fevereiro de 2010

Entrevista João Rodrigues. 26 de Abril de 2010.

Entrevista Isaac Díaz Pardo. O Castro. 2 de Fevereiro de 2010.

Entrevista José Niza. Santarém. 6 de Novembro de 2010.

Entrevista José Baldaia. Via e-mail. Junho 2010.

## **Periódicos**

*Diário de Coimbra*. (1968-1969), Coimbra.

*Diário de Lisboa*. (1968-1969), Lisboa.

Revista *Vértice*. (1969), Coimbra.

Revista *Yorrick*. (1971), Madrid.

Revista *Primer acto* (1970), Madrid.

Boletim de teatro N°5, Coimbra, CITAC, Abril de 1969.

## **Bibliografia geral**

AA.VV. - *Ricard Salvat i la seva época*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, 2003.

ARISTÓTELES - *Poética*, tradução de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

AZEVEDO, Cândido de - *A censura de Salazar e Marcelo Caetano*, Lisboa, Ed. Caminho, 1999.

BALDOMIR, Xohán Xabier - *Breve dicionario galego de Termos teatrais*, Noia, Editorial Toxosoutos, 2010.

BARATA, José Oliveira - *Máscaras da Utopia: História do Teatro Universitário em Portugal 1938/1974*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

- BARREIRO, José Luís Barreiro - Castela: función e compromiso do intelectual, in *Diacrítica. Série filosofía/cultura* [Em linha], N°21/2, [Consult. Em 8-7-11], disponível em [http://ceh.ilch.uminho.pt/Diacritica\\_21-2.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/Diacritica_21-2.pdf)
- BEBIANO, Rui - *O poder da Imaginação: Juventude, Rebelia e Resistência nos anos 60*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.
- BENACH, Joan-Anton - La última ronda de Ricard Salvat, in jornal *La Vanguardia*, Barcelona, 25 de Março de 2009.
- BENJAMIN, Walter - Qué es el teatro épico? in *Obras. Volumen II*, tradução de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2009.
- BERAMENDI, Justo - *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2007.
- BORGES, Rosa. - Texto e memória: Edição e estudo de textos teatrais, in *Cadernos do CNLF* [Em linha], Vol.XI (N°06), 2008, [Consult. Em 8-7-11], disponível em [http://www.filologia.org.br/xicnlf/6/texto\\_e\\_memoria\\_edicao\\_e\\_estudo\\_de\\_texto.pdf](http://www.filologia.org.br/xicnlf/6/texto_e_memoria_edicao_e_estudo_de_texto.pdf)
- BRAXE, Lino; SEOANE, Xabier - *Luís Seoane e o teatro*, Sada, Edicións do Castro, 1996.
- BRECHT, Bertold - *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*, tradução de Fíama Hasse Pais Brandão, Lisboa, Portugalia editora, s.d..
- BRECHT, Bertold - *A compra do latão (1939-1955)*, tradução de Urs Zuber; Peggy Berndt, Lisboa, VEGA, 1999.
- BROOK, Peter - *O espaço vazio*, tradução de Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro, 2008.
- BROOKER, Peter - Conceptos clave en la teoría y práctica teatral de Brecht, in THOMSON, Peter; SACKS, Glendyr (Ed.), *Introducción a Brecht*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Edição espanhola a cargo de VICENTE, César de, Madrid, Akal ediciones, 1998.
- CAIADO, Nuno - *Movimentos estudantis em Portugal: 1945-1980*, Lisboa, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, 1990.
- CALERO, Ricardo Carballo - *Historia da Literatura Galega Contemporánea*, Vigo, Galaxia, 1981.
- CARDINA, Miguel - Tradição, Sociabilidades, Compromisso: mutações na auto-imagem estudantil durante o período final do Estado Novo in CONGRESSO LUSO-AFRICANO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, VIII, Coimbra, 2004 - *A questão social no novo milénio* [em linha], [consult. em 9-3-11] disponível em [http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel53/Miguel\\_Cardina.pdf](http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel53/Miguel_Cardina.pdf)

CARDINA, Miguel - *A tradição da contestação*, Coimbra, Angelus Novus, 2008.

CARDINA, Miguel - Movimentos estudantis na crise do Estado Novo: mitos e realidades, in *e-cadernos CES*, Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Nº 1, 2008, p.53-72, [consult. 9-3-11], disponível em <http://www.ces.uc.pt/e-cadernos/pages/pt/numeros/01--2008-ndash-debates-contemporaneos---jovens-cientistas-sociais-no-ces/miguel-cardina-movimentos-estudantis-na-crise-do-estado-novo-mitos-e-realidades.php?lang=PT>

CASTELAO, Afonso Daniel Rodríguez - *Sempre en Galiza*, Vigo, Editorial Galaxia, 1996.

CASTELAO, Afonso Daniel Rodríguez - *Obras Completas: Volume I*, Vigo, Editorial Galaxia, 2003.

CITAC - *Esta Danada Caixa Preta só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

COMISSÃO DO LIVRO NEGRO SOBRE O REGIME FASCISTA - *Livros proibidos no regime fascista*, Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros, 1981.

CRUZEIRO, Celso - *Coimbra, 1969*, Porto, Editorial Afrontamento, 1989.

CRUZEIRO, Maria Manuela; BEBIANO, Rui - *Anos inquietos: Vozes do movimento estudantil em Coimbra [1961-1974]*, Porto, Editorial Afrontamento, 2006.

DÍAZ, María América - *Luis Seoane: Notas ás súas cartas a Díaz Pardo (1957-1979)*, Sada, Edicións do Castro, 2004.

ESTANQUE, Elisio; BEBIANO, Rui - *Do activismo à indiferência: movimentos estudantis em Coimbra*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

FERNÁNDEZ, Carlos - *La persecución de Castelao durante el franquismo*, Sada, Edicións do Castro, 1986.

FREITAS, Manuela de - *O Teatro e a Televisão*, [em linha], [consult. em 9-3-11], disponível em <http://passapalavra.info/?p=936>

FREITAS, Manuela de - *O Teatro e a Censura*, [em linha], [consult. em 9-3-11], disponível em <http://passapalavra.info/?p=2414>

GAUDEZ, Pierre - *Os estudantes*, tradução de Vasco Pulido Valente, Lisboa, Livraria Morais editora, 1965.

GEORGE, David; LONDON, John (ed.) - *Contemporary Catalan Theatre: An introduction*, Melksham, The Anglo-Catalan Society, 1996, [em linha], [consult em 15-5-11], disponível em <http://www.anglo-catalan.org/op/monographs/issue09.pdf>

GONZALEZ, Xesús - *Unha montaxe de Os vellos non deben de namorarse en español*, A Coruña, Laiovento, 2001, Cadernos de Teatro N°7 (segunda época).

GONZÁLEZ, Jose Manuel - *Hemerografía española: 3E, pionero como diário económico (2)* [em linha], [consult. Em 9-3-11], disponível em <http://espacioseuropeos.com/?p=17942>

JIMÉNEZ, Cipriano Luís - Lembranza de Ricard Salvat, in jornal *A Nosa Terra*, Vigo, 15 de Abril de 2009.

LOSADA, Basilio; PIÑEIRO, Ramón - *Do sentimento á consciencia de Galicia: Correspondencia (1961-1984)*, LAMA, Xesús; GONZÁLEZ, Helena (ed.), Vigo, Galaxia, 2009.

LOURENÇO, Gabriela; COSTA, Jorge; PENA, Paulo - *Grandes planos: Oposição estudantil à ditadura (56-74)*, Lisboa, Âncora editora e Associação 25 de Abril, 2001.

M. RAPOSO, Eduardo - *Cantores de Abril*, Lisboa, Ed. Colibrí, 2000.

MESQUITA, JÓAO - Coimbra, 1969: Foi bonita a festa, pá, in PAÇO, António Simões do (org.), *Os anos de Salazar*, N°25, Barcelona, Planeta DeAgostini, 2008.

MONTERO, Xesús Alonso - Las Letras gallegas, los dramaturgos gallegos y los artistas de Galicia en la vida y en la obra de Ricard Salvat (Primera aproximación), in *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, Madrid, UNED ediciones, XIV (2008-2009), UNED ediciones, 2009.

MONTERO, Xesús Alonso - Cultura catalana para Galicia, in jornal *La Voz de Galicia*, A Coruña, 25 de Março de 2009.

MONTERO, Xesús Alonso - Luís Seoane: Cronoloxía in *Luis Seoane*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994.

NAMORADO, Rui - Para unha Universidade Nova: Crónica da crise de 1969 em Coimbra, in *Revista Crítica das Ciências Sociais*, Coimbra, Centro de Estudos Sociais, N° 27/28, 1989.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg - *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*, tradução de Rosa Pilar Blanco, Barcelona, Editorial Anthropos, 1994.

PAÇO, António Simões do (org.) - *Os anos de Salazar* N°25, Barcelona, Planeta DeAgostini, 2008.

PALMÁS, Ricardo - Luís Seoane e o teatro in *Luis Seoane*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994.

PARDO, Isaac Díaz - in *Ricard Salvat i la seva época*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, 2003.

PARDO, Isaac Díaz - Ricard Salvat en nuestra memoria, in *Revista Assaig de Teatre*, Barcelona, Num 73/74, 2009.

PAVIS, Patrice - *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1990.

PENA, Alberto - Propaganda, Iberismo y Fascismo: Los intelectuales españoles y la forja del pensamiento único franco-salazarista, in CONGRESO IBERCOM, IX, Sevilla-Cadiz, 2006, [em linha], [consult. Em 8-7-11], disponível em [www.hapaxmedia.net/ibercom/pdf/PenaAlberto.pdf](http://www.hapaxmedia.net/ibercom/pdf/PenaAlberto.pdf)

PORTO, Carlos - *Em busca do teatro perdido: volume 1*, Lisboa, Plátano editora, 1973.

PRÍNCIPE, César - *Os segredos da censura*, Lisboa, Ed. Caminho, 1979.

PUIG TAULÉ, Oriol - *L'Escola D'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època*, Barcelona, Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

REBELLO, Luis Felipe - Teatro in BARRETO, Antonio; MÓNICA, Maria Filomena - *Dicionário da História de Portugal: Volume 9 (Suplemento P/Z)*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1999.

RIEGO, Francisco Fernández del - Prensa e radio no labor literario de Luís Seoane in *Luis Seoane*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994.

RODRIGUES, João - Ricard Salvat, el nostre mestre in *Revista Assaig de Teatre*, Barcelona, Num 73/74, 2009.

ROSAS, Fernando; OLIVEIRA, Pedro Aires (coord.) - *A transição falhada: O Marcelismo e o fim do Estado Novo (1968-1974)*, Lisboa, Editorial Notícias, 2004.

ROSENFELD, Anatol - *O teatro épico*, São Paulo, Perspectiva, 2006.

SALVAT, Ricard - *Els meus muntatges teatrals* - Barcelona, Edicions 69, 1971.

SALVAT, Ricard - *Adrià Gual i la seva època*, Barcelona, Edicions 62, 1972.

SALVAT, Ricard - *Salvat Papasseit i la seva època /I (Però la joia és meva)*, Barcelona, Edicions 62, 1981.

SALVAT, Ricard - *Escrits per al teatre: Pròlegs i ponències*, Barcelona, Publicacions del institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990.

SALVAT, Ricard - Momentos compartidos del largo trayecto de Xesús Alonso Montero, in *Cinguidos por unha arela común: Homenaxe ao profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1999.

SALVAT, Ricard - *La creació del llenguatge de la posada en escena a Catalunya en el context intencional de finals del segle XIX i la primeria del XX*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004.

SALVAT, Ricard - A propósito de las escenografías de Isaac Díaz Pardo, in DÍAZ, Xosé; ESCRIGAS, Guillermo (coord.), *Isaac Díaz Pardo: creación e compromiso na Galicia do século XX*. A Coruña, Deputación de A Coruña, 2007.

SANTOS, Graça dos - *O Espectáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933- 1968)*, Lisboa, Editorial Caminho, 2004.

SEIÇA SALGADO - Ricardo (realizador), *Estado de Excepção: CITAC um projecto etnohistórico (1956-1978)*, DVD, 2008.

## Anexos