

O MOVIMENTO DE CONSECUÇÃO DUM ESPAÇO PÚBLICO DE PARTICIPAÇÃO CIDADÃ
COMO MOTOR DA REFUNDAÇÃO DO SISTEMA TEATRAL GALEGO NA DÉCADA DE 70

Carlos Caetano Biscaíno Fernandes
Universidade da Corunha

Resumo

A actividade cénica galega recuperou-se na Galiza a finais dos anos sessenta no marco do movimento associativo antifranquista protagonizado por associações culturais, tele-clubes etc. —inclusivamente as organizações políticas re-estruturadas na clandestinidade, entre elas o nacionalismo—, entre cujos primeiros objectivos figurava a consecução dum espaço público de participação cidadã que o regime ditatorial se encarregara de desarticular.

Os teatros de câmara —pequenos redutos da elite cultural que só estavam autorizados a realizar uma única sessão não comercializável dos seus espectáculos, ampliável a três em certos casos— mantiveram, ainda que muito afastada do domínio público, uma actividade que agora se mostrava idónea no intento por configurar um espaço cidadão de intercâmbio de ideias, pelo que nos anos 70 foi comum entre as agrupações o desejo de contarem com um grupo teatral. No entanto, nesta altura almejava-se um teatro que desbordasse o recanto em que o confinara o regime e que se afastasse das tentações culturalistas dos teatros de câmara, pretensão em si própria democratizadora, na medida em que se pretendia conformar um espaço público para todas as camadas sociais, nomeadamente as mais silenciadas. O duplo alvo de conectar com a realidade —a fugir de escapismos elitistas— e chegar a todos os públicos concretizar-se-á na fórmula «teatro realista e popular», uma das teimas dos colectivos nesses anos.

Aliás, o antifranquismo e a luta contra a opressão que caracterizava este teatro levou as agrupações galegas a um re-encontro com a reivindicação da Galiza, de maneira que a liberação contra-imperialista abrangeu, assim, a questão nacional. A consecução dum teatro «realista e popular» implicava para os colectivos da Galiza um «teatro galego», caracterizado pelo monolinguísmo cénico que praticava a imensa maioria dos grupos que se deram a conhecer na década.

Este relatório visa comprovar em que medida o movimento de procura e defesa dum espaço público para a participação cidadã que protagonizaram as associações de variado teor que surgiram na Galiza desde finais da década de sessenta funcionou como força motriz no processo de recuperação da actividade dramática em língua galega que conduziria à refundação do sistema teatral galego durante o último quartel do século XX.

1. OS EFEITOS DA DEVASTAÇÃO FASCISTA: O DESOLADO PANORAMA TEATRAL GALEGO DA PRIMEIRA METADE DA DÉCADA DE 60

A ditadura derivada do golpe de Estado de 1936 mostrou-se especialmente pertinaz na desactivação de qualquer elemento de coesão social diferente daqueles que ela própria postulava como factores de unidade e legitimação do regime franquista¹. No caso da Galiza, a repressão das fórmulas que pudessem servir para a articulação da sociedade civil focou especialmente tudo aquilo que operasse na configuração da identidade nacional galega —que se entendia contrária à «Sacrosanta Unidad de la Patria». Assim, perseguiu-se o apagamento sistemático de tudo o que fora realizado até então pelas camadas comprometidas com a dignificação da cultura galega e com o processo de reconstrução nacional².

A dramaturgia galega emergira no último quartel do século XIX³ no seio do movimento de recuperação cultural e identitária conhecido como Regionalismo e antes da proclamação da II República já se tinham sucedido na Galiza várias tentativas de estabelecimento dum sistema teatral⁴ que ultrapassavam a escrita dramática para alcançarem a produção e consumo regulares de espectáculos teatrais⁵ (Tato 1999).

No entanto, a ingente energia repressora aplicada pelo franquismo abortou na Galiza o processo de reconstrução nacional em que o teatro se inseria (Tato 2000, Biscaíño 2008) e fanou de vez o

¹ Reconquista, dom Pelayo, Reis Católicos, Cid Campeador, missionários... elementos que formavam o «mito reaccionário» espanhol (Herrero 1971), de origem oitocentista. Para Zira Box (1), «muchas de estas ideas, vehiculadas a través del pensamiento católico e integrista, fueron retomadas y sistematizadas por los padres del nacional-catolicismo, especialmente por Menéndez Pelayo, su máximo exponente, para volver a ser reactualizadas, en un contexto ya de plena oposición al gobierno republicano, por el grupo de intelectuales ultraconservadores de *Acción Española*.» Tudo o resto era «anti-España».

² A dignificação seria substituída pela marginalização e o ultraje: «(...) se como lingua, retrotraéndoa á categoría de dialecto, de castelán mal falado; se como cultura popular devolvéndoa ó “aldeanismo” esgrimido como inxuria polos “señoritos desleigados” ou integrados e edulcorada nos “Coros y Danzas de Sección Femenina”; se como artesanía, reducida á gastronomía ou ó hórreo da decoración de certas mansións; se como personas, alcumados de raposeiros e suíñas. En resumo, os galegos fomos obrigados a considerarnos na categoría de personaxes secundarios cómicos nos sainetes, á marxe de que, no deserto, houbera algún galego que rompía o molde, caso de Franco, Alonso Vega, Pita da Veiga, “gallegos por nacimiento, pero tan español como el que más”» (Máiz 71-72).

³ Conservam-se peças teatrais anteriores a estas datas, como *A Contenda dos Labradores de Caldelas* (1671) ou *A Casamenteira* (1812), mas a estreia em 1882 na Corunha de *A fonte do xuramento*, de Francisco María de la Iglesia, intitulado «Primeiro drama en dialeuto gallego», representou um autêntico ponto de inflexão na medida em que se tratava de uma peça com suporte literário e clara vocação artística, concebida a partir de pressupostos diferentes daqueles que caracterizavam as manifestações dramáticas populares e com uma vontade decidida de se inserir numa dramaturgia diferenciada.

⁴ Para o conceito de sistema vid. Even-Zohar 1990a, 1990b e 1990c.

⁵ A Escola Rexional de Declamación (1903-1905) ou o Conservatório Nacional de Arte Galega (1919) —promovidos na Corunha pelos vultos do Regionalismo herculino, a primeira, e pelas Irmandades da Fala, o segundo—, são os mais claros exemplos dessa vontade de dotar a cultura galega de centros de formação de actores e de produção de espectáculos.

proto-sistema teatral, autónomo do espanhol, que se fora estabelecendo nas últimas décadas, num momento especialmente fecundo em que se estavam a suceder propostas de renovação dramática que visavam a consecução dum teatro galego moderno, extenso, digno e com qualidade, um teatro que fosse atraente para todas as camadas sociais (Tato 1999).

Após o golpe de Estado, foram proibidas as manifestações culturais que não se restringissem a um folclorismo vácuo e sentimentalóide que pervertia o autêntico espírito desses eventos. Aliás, a coerção, o colonialismo cultural e o apagamento sistemático de tudo o que tinha sido realizado até então pela promoção e dignificação da cultura galega teve uma outra perversa consequência: o auto-ódio e a interiorização da repressão de qualquer risco identitário galego, a começar pela língua (Ninyoles, Freixeiro). Os agentes mais activos na construção nacional galega ora foram assassinados, ora se viram forçados ao exílio —onde se tentou conservar o movimento dramático iniciado na Galiza com a intenção de restituí-lo após o desaparecimento duma ditadura que não se previa de tão longa vida como acabou por ter.

Nas décadas de 40 e 50, as celebrações dramáticas em língua galega ficaram reduzidas ao realizado pelos escassos coros populares que sobreviveram (Tato 2000), em cujo mantimento participava directamente o regime. Degradados até ao extremo, nos seus programas bilingues costumavam incluir peças teatrais breves caracterizadas por um costumismo estereotipado e imobilista, nas quais, em muitos casos, faziam escárnio dos galegos que se exprimiam na sua língua.

Foram muito escassas as excepções dentro deste ermo panorama, entre as quais sobressaem a protagonizada por Ricardo Carvalho Calero no Colégio Fingoi de Lugo —onde, entre 1950 e 1965, encenou com os seus alunos textos em galego da sua autoria, adaptações do teatro latino ou oriental e peças galegas de Rosalía, Castelao ou Cabanillas—, e a desenvolvida pelo Grupo de Teatro «Airiños» em Santa Maria de Assados (Rianxo) —colectividade fundada em 1933 ao abrigo das Missões Pedagógicas da República e que em 1957 retoma a sua actividade com um repertório de marcado carácter costumista em que a figura do galego não era ludibriada. A publicação de teatro galego ficou igualmente interrompida até 1952, ano em que vêm a luz *O desengano do primeiro*, de Ramón Otero Pedrayo, e *A serpe*, de Jenaro Marinho del Valle.

Na transição para a década de 60 sucederam-se duas estreias que, embora continuassem a ser frutos isolados no marco da geral desolação, serviram para reactivarem nos ambientes intelectuais galeguistas a vontade de recuperarem a celebração dos palcos como uma ferramenta de difusão da consciência nacional⁶. Em 1959, entre enormes contratempos e uma grande expectativa, a Associação

⁶ Na primeira destas estreias, celebrada em 1959, seria interpretado o hino galego pela primeira vez num acto público destas características desde a instauração do regime ditatorial.

Cultural Iberoamericana estreava na Corunha, perante uma plateia repleta de vultos da galegidade do interior, *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, de Álvaro Cunqueiro. Dois anos mais tarde, a 25 de Julho de 1961 —instituído em 1919 pelas Irmandades da Fala como Dia da Pátria Galega—, a Praça da Quintana de Compostela assistiria à estreia na Galiza⁷ da obra de Castelao *Os vellos non deben de namorarse* pelo agrupamento «Cantigas e Agarimos».

No início dos anos 60 deram-se, também, algumas iniciativas de apoio à actividade dramática, se bem que não puderam atingir a dimensão espectacular do teatro e tiveram de se limitar à promoção da escrita literária. Estamos a falar, por exemplo, do Certame do Minho (1960) —convocado na cidade de Lugo— e o Concurso de Teatro Castelao —organizado pela «Asociación Cultural O Galo» de Compostela, entre os anos de 1963 e de 1965.

Este era o devastador panorama em que se movia a celebração dramática galega na primeira metade da década de 60. Um desolado panorama em que, com as excepções assinaladas, a língua galega não comparecia nos palcos, a não ser em encenações esvaziadas da capacidade de se constituírem em referentes identitários e que apresentavam uma cultura galega banalizada e desprovida de atractivo real —fora de uma lassa filiação sentimental.

2. A MULTIPLICAÇÃO DE AGRUPAMENTOS TEATRAIS GALEGOS NA DÉCADA DE 70

Uma modesta —e quase clandestina— representação, celebrada na Corunha a 20 de Agosto de 1965, funciona desde então como baliza simbólica que assinala o começo de uma outra realidade teatral na Galiza, uma realidade que conduziria à refundação do sistema teatral galego durante os anos 70 (Biscaíño 2007).

Tratava-se da função inaugural do grupo de teatro da «Agrupación Cultural O Facho», criada dois anos antes na Corunha. Dirigido por Francisco Pillado e Manuel Lourenzo —dois dos grandes responsáveis pela recuperação dramática galega do último quartel do século XX—, o singelo espectáculo estava integrado por poemas de Luís Pimentel, algumas das *Cousas* de Castelao e uma farsa de Carlos Muñiz traduzida para galego.

Dois anos mais tarde uma parte importante dos integrantes desta agrupação fundariam no Círculo de Artesãos da cidade herculina o grupo que posteriormente seria conhecido como Teatro Circo, um agrupamento que se instalaria definitivamente na língua galega em 1968.

⁷ O texto fora estreado em 1941 pela «Compañía Galega Maruxa Villanueva» no exílio americano —em concreto, no Teatro Mayo de Buenos Aires.

Nessa altura, outras agrupações e associações galegas acolheram no seu seio um grupo teatral que, se não nasceu directamente instalado na língua própria da Galiza, daria imediatamente o passo para o monolinguísmo cénico nesse idioma. É o caso do «Teatro Popular Galego» ou da «Asociación Teatral Valle Inclán», criadas respectivamente em Vigo e em Ourense nos anos 1966 e 1967, aos quais se seguiria na década posterior um importante número de agrupamentos. Assim, em 1971 nasciam o «Grupo de Teatro do Padroado Rosalía de Castro», em Compostela; «Máscara 17», em Vigo, e o «Plantel Xuvenil de Extensión Agraria» de São Miguel de Reinante (Barreiros). Em 1973 eram fundados «A Farándula», em Vigo; «Candeia», em Noia, e «Escoitade», em Valadares. «Antroido», de Compostela, e o «Grupo de Teatro Auriense», de Ourense, eram criados em 1974. E, em 1975, o «Grupo de Teatro Malveira», da Confraria de Pescadores de Carinho; «Pantomima», do Ateneu de Moanha; «Teatro do Círculo de Perlío», de Fene; «Os Valuros», do tele-clube de Castro de Rei; «O Xeito», do Liceu Marítimo de Rianxo, e o «Grupo de Guiñol da Asociación Avantar», do Carbalhinho.

Nos seguintes anos acrescentar-se-iam a este número as colectividades dramáticas «Matamoura» (1976), de Cangas do Morraço; «Maiolongo» (1976), de Vilaboa (A Corunha); «Espantallo» (1976), de Sárria; «As Nogais» (1977), da localidade homónima, e unha série de grupos que espalharão por toda a Galiza a actividade teatral galega.

E ainda se somariam a estes outros grupos teatrais vinculados a um centro escolar, como é o caso do corunhês «Breogania» (1970), dos vigueses «Martín Códax» (1973) e «Rosalía de Castro» (1975), do muradano «Agrocobo» (1975) ou do ourensano «Bosco» (1976).

Como se isto não fosse suficiente, os mais significativos Teatros de Câmara⁸ da Galiza também dariam o passo para o teatro galego. «Ditea», em Compostela, e «Tespis», na Corunha, iniciariam a sua produção em língua galega em 1970 e em 1973, de maneira que estes peculiares núcleos de prática cénica se incorporavam à nova corrente teatral que se estava a irradiar pela geografia galega.

Deixando de parte os grupos teatrais escolares, estamos, pois, perante um número de uns trinta agrupamentos dramáticos, cuja produção anual bastaria para definir uma autêntica temporada de teatro galego. Contudo, ainda se tratavam das primeiríssimas etapas no processo de estabelecimento dum sistema teatral autónomo na Galiza e faltava muito para chegarem a definir vias regulares de distribuição destes produtos cénicos. Mas toda estas iniciativas isoladas confluíam nas Mostras e no Concurso de Teatro de Ribadávila —convocados anualmente entre os anos 1973 e 1980—, evento que

⁸ Tratava-se de grupos de elite cultural e escassa incidência social que desejavam encenar peças excluídas dos círculos do teatro comercial da altura —escapista ou directamente amável para o regime franquista— e para os quais se promulgou uma legislação específica. A Lei de Câmara e Ensaio de 1945 apenas autorizava uma sessão não comercializável dos espectáculos destas companhias —número que, em casos excepcionais e sempre com a autorização das autoridades, podia se ampliar para três.

serviria como aglutinador do movimento teatral galego e em cujos debates se produziriam virulentas polémicas sobre os traços que deveriam definir o nascente sistema teatral galego (Biscaíño 2007).

Embora a função inaugural de «O Facho» de 1965 —que colocamos como ponto de partida de todo este processo— contasse entre o público com algumas figuras destacadas da reivindicação galeguista do interior do país —Rof Carballo, García Sabell...—, o certo é que existia um corte geracional entre os promotores das iniciativas teatrais dos anos anteriores à guerra e os integrantes dos agrupamentos que integrariam o movimento teatral galego dos anos 70 —o denominado «teatro independente»⁹. Tratava-se de gente muito nova que, em princípio, considerava que não existira teatro galego antes de eles o fazerem e, quando souberam do que fora realizado nas primeiras décadas do século através do relato de testemunhas ou mesmo dos seus protagonistas, não sentiram qualquer tipo de continuidade ou relação entre o encenado anteriormente e o que eles próprios estavam a fazer. O corte, neste sentido, era total; nada do anterior encaixava nem com a ideologia nem com as formas teatrais empregues por estes grupos¹⁰. Unicamente dois textos representativos do movimento de renovação fanado pela ditadura salvariam esta fenda: *A fiestra valdeira*, de Dieste, e *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao.

3. O ASSOCIATIVISMO E A DEFESA DE UM ESPAÇO PÚBLICO PARA A PARTICIPAÇÃO CIDADÃ

Descrito o processo pelo qual Galiza passou de não ter mais do que heróicas excepções num panorama teatral caracterizado pela ausência de produção dramática em galego —durante os anos 40, 50 e os primeiros 60— até a uma surpreendente irrupção por toda a sua geografia de grupos de teatro que representavam na língua própria da Galiza, resta ainda por explicar qual foi a razão que levou toda essa gente nova à prática cénica, isto é, definir qual foi o motor que pôs em movimento toda essa maquinaria. E, além disso, tentar explicar porque a grande maioria dos novos colectivos surgiram no seio das associações de todo o tipo nascidas na *desarrollista* década de 60.

Comecemos por esta última questão. O intervencionismo totalitário do regime franquista procurara de maneira decidida a «destrución dunha sociedade civil traballosamente articulada nos decenios previos a 1936» (Fernández Prieto 35) e a esfera pública —o «espazo público» de Jürgen

⁹ Apesar de os protagonistas deste processo se reconhecerem nesta denominação —tomada das agrupações espanholas não comerciais com as quais se relacionavam e com as quais mantinham posicionamentos políticos comuns e um certo paralelismo quanto aos modos de produção e distribuição—, defendemos noutro lugar (Biscaíño 2007) o emprego de uma outra etiqueta —«teatro refundacional»— que tenha em conta o próprio devir do sistema teatral galego e não pareça subalterna a outros sistemas.

¹⁰ No que se refere estritamente à literatura dramática, essa fenda foi menor, posto que uma parte do publicado nos anos 50 e 60 estava assinado pelo que Laura Tato (2000: 462) denomina Grupo de Enlace, dramaturgos que serviram de elo entre a dramaturgia anterior ao conflito bélico e a escrita dos autores vinculados ao teatro independente dos anos 70.

Habermass¹¹—, nada grata às ditaduras, fora desmantelada e substituída pelas adesões inquebrantáveis e por uma anestesiante repetição de consignas. Após a guerra, o associativismo vira-se cerceado pelo clima de terror da denominada «década ominosa» (Sánchez Sánchez 114) e a sociabilidade limitou-se desde então aos meandros associativos da Igreja —Acção Católica, Congregações Marianas...— e da Falange¹² —incluído o sindicato vertical. Um decreto de 1941¹³ proibira a constituição de qualquer tipo de associação sem a aprovação expressa do Ministério do Interior, de maneira que o controlo sobre este tipo de iniciativas era total. Com a chegada dos governos tecnocratas posteriores a 1959¹⁴, promulgou-se a Lei Geral de Associações¹⁵ com a intenção —«aos efeitos de publicidade», segundo Isabel Marín Gómez (97)— de regular o exercício do direito de associação, mas que, na verdade, «permitía á Administración a possibilidade de orientar e dirixir a actividade social dunha maneira estricta» (Marín 97).

Porém, a nova legislação abriu uma portelinha que seria utilizada por aqueles que procuravam a articulação dum tecido organizativo —e mesmo um incipiente «terceiro sector»¹⁶, que o regime refreava— com a intenção de ganhar para a cidadania um espaço para o intercâmbio de ideias —ainda limitado e, em muitos aspectos, quase clandestino—, processos que os governos franquistas da altura já não reprimiriam de uma maneira tão enérgica (Máiz 134-135).

A Galiza não foi uma excepção e, antes mesmo da aprovação da nova lei de 1964, já se produziram os primeiros exemplos do associativismo que caracterizaria a segunda metade da década de

¹¹ Nancy Fraser (110-111) fornece esta definição do conceito habermassiano: «It designates a theater in modern societies in which political participation is enacted through the medium of talk. It is the space in which citizens deliberate about their common affairs, and hence an institutionalized arena of discursive interaction. This arena is conceptually distinct from the state; it is a site for the production and circulation of discourses that can in principle be critical of the state».

¹² Isidro Sánchez (133) explica-nos a sua estrutura: «Como organización política, Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. tenía una junta política y una secretaría general, con una larga y variopinta serie de cargos nacionales, entre ellos los presidentes y secretarios de diferentes delegaciones y servicios creados en su seno, con el jefe nacional al mando, o sea, el dictador. En realidad, aunque formaban parte de un todo, con similares objetivos declarados, algunas constituían organizaciones, con un delegado nacional a la cabeza, que eran percibidas por la mayoría de la sociedad como independientes. Eran al menos las siguientes: Sección Femenina, Auxilio Social, Sindicatos, Ex combatientes, Frente de Juventudes, Ex cautivos y Sindicato Español Universitario (SEU).»

¹³ Decreto de 25 de Janeiro de 1941 sobre a regulação do exercício do direito de associação, publicado no *Boletín Oficial del Estado* o 6 de Fevereiro.

¹⁴ Ano do «Plan de Estabilización», com o qual se visava a dinamização da economia espanhola —até essa altura definida pela autarquia—, mas sem mudar as estruturas autoritárias.

¹⁵ Lei 191/1964, de 24 de Dezembro, Jefatura del Estado, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 311 (28-12-1964). O seu regulamento seria desenvolvido por um decreto de 20 de Maio de 1965.

¹⁶ Pérez Díaz e López Novo (18) definem assim o termo: «Se trata (...) de organizaciones que se entienden a sí mismas como si albergaran la vocación de contribuir al bienestar de la sociedad, promoviendo causas benéficas y movilizandolas a la ciudadanía para avanzarlas, proveyendo de atención y de servicios a sectores sociales desfavorecidos, dependientes y vulnerables, facilitando el acceso de tales personas a la formación y al disfrute de bienes culturales, estimulándoles a afirmar su identidad y defender sus intereses ellos mismos, y, en general, expandiendo el ámbito de sus oportunidades vitales, sensibilizando a la sociedad a las autoridades públicas sobre problemas sociales, con frecuencia intrincados, que de otra manera pasarían desapercibidos o recibirían una atención sumaria, implicándose en los debates consiguientes y aportando la información necesaria».

sessenta e primeiros anos setenta, se bem que nalgum caso tiveram de passar por uma etapa inicial de actividade limitada ou quase nula até verem aprovados os seus estatutos. Assim, em 1961 nascia em Compostela a «Asociación Cultural O Galo» e em 1963 fazia-o na Corunha a «Asociación Cultural O Facho». Mas será a partir do ano de 1964 quando se multiplicam em Galiza os grupos deste teor: a «Agrupación Cultural de Vigo» (1965); «Clube Cultural Valle-Inclán» (1966), em Lugo; «Asociación Amigos da Cultura» (1967), em Ponte Vedra; «Auriense» (1967), em Ourense; «Abrente» (1969), em Ribadavia, e muitas outras.

Em boa parte destes agrupamentos, a dinamização cultural e o activismo político eram as duas faces da mesma moeda, embora este último se desenvolvesse de maneira muito velada¹⁷. Certamente, desde estas formas de sociabilidade —constitutivas do denominado «capital social» (Coleman)— estavam a reivindicarem, desde a prática, as actividades cívicas banidas pela ditadura franquista¹⁸.

Para além das dimensões cultural e política, ainda havia uma outra subtil transgressão nestas colectividades: a reivindicação dum espaço para a diversão que o regime rejeitava¹⁹.

Não surpreende, pois, que a celebração teatral se constituísse numa das actividades mais frequentes das organizadas pelas associações de finais dos anos 60 e começos dos 70, pois à sua marcada dimensão social —trata-se duma celebração colectiva, em que se multiplicam os participantes, ora como «celebrantes», ora como receptores activos— acrescentava-se a sua capacidade para servir como plataforma de transmissão e discussão de ideias²⁰.

Consciente das dificuldades para continuar a refrear este tipo de demanda social, o governo franquista promocionara amplamente a figura dos «tele-clubes», onde, sob a tutela de uma pessoa —o «monitor»— que servia de comunicação entre o centro e as autoridades provinciais e centrais (Marín

¹⁷ Assim o lembrava o tesoureiro de «O Facho» na altura numa entrevista concedida em 2008: «Rafael Galego no oculta que, por aquel entonces, detrás de la “tapadera” cultural se escondía un deseo por introducir en la sociedad gallega de la época ideas y debates vetados y perseguidos por el régimen vigente. “Éramos casi clandestinos porque la represión era muy virulenta y dábamos refugio a mucha gente” (...) (*La Opinión* 6-10-2008)».

¹⁸ A propósito da década de sessenta, Pérez Díaz (453) assinala: «Estos años fueron testigos de un aumento de capital social en forma de participación de bastantes gentes en diversas asociaciones (partidos políticos, sindicatos o incluso asociaciones religiosas o culturales) con un carácter marcadamente disidente, cívico o (cuasi) político, que prepararon el terreno para la transición democrática de los setenta».

¹⁹ «El rechazo político —y religioso— hacia la diversión, en cualquiera de sus dimensiones que no estuvieran sujetas a la estricta moral del nacionalcatolicismo, se observaba en la *Memoria de la Delegación Nacional de Asociaciones del Movimiento* de 1959 (...) En ella exponía los puntos tratados en las ponencias presentadas ante el *I Congreso Nacional de la Familia Española*, celebrado en febrero de ese mismo año, en Madrid, presidido por Manuel Fraga Iribarne (...): “Es evidente que una de las manifestaciones de la inmoralidad que más influye en la vida familiar y en sus miembros, es la que se deriva de las diversiones, en un sentido amplio” (Marín 180)».

²⁰ Pablo Rodríguez (9) lembra-nos que o Grupo Teatral «O Facho» nasce «co obxectivo (...) de facer un teatro moi activo, no que se lle dá unha importancia vital ao diálogo, ao debate e ao discurso político».

182), os vizinhos pudessem «reunirse, charlar, ver la televisión, entretenerse y, por medio de múltiples actividades, elevar su nivel cultural aprovechando las horas libres que deja el trabajo en el campo»²¹.

Mas nada disto era comparável ao teatro. Aliás, importava a celebração dramática como facto social, não apenas a dimensão literária do teatro. E, pela mesma razão, priorizou-se a criação do grupo em relação à figura de um encenador que deitasse a sua visão particular. Até os textos que serviam de suporte para a representação teatral eram, em muitos casos, um produto colectivo, cuja definição já representava em si própria um processo muito atraente pelo que trazia em termos de debate e contraste de ideias.

Por isso, a máxima aspiração destes grupos dramáticos foi a de alcançar um teatro que rompesse as limitações que o regime impunha aos teatros de câmara, atingindo o maior número de funções e espectadores com propostas que tratassem temas que se conectassem com a realidade. Este duplo alvo concretizou-se nos adjectivos «popular e realista»²², binómio que se transformaria em algo semelhante a um *slogan* da actividade dos colectivos teatrais galegos dos primeiros anos 70. No termo «popular» recolhia-se a pretensão democratizadora de configurar um espaço público para todas as camadas sociais —e, portanto, não elitista— de exposição e debate de ideias. Com o qualificativo «realista» marcava-se a distância a respeito de todo tipo de escapismos que não focassem conscientemente e com clareza o marco em que se desenvolvia a vida dos galegos nessa altura²³.

4. O REENCONTRO COM A REIVINDICAÇÃO NACIONAL

A epígrafe «teatro popular e realista» veria acrescentado um outro adjectivo: «galego». O anti-franquismo e a luta contra a opressão implícita na actividade teatral desses anos teve a sua continuação

²¹ *La Verdad de Murcia* 19-5-1968.

²² Muito significativamente, antes de adoptar o nome de «Teatro Circo», o grupo teatral criado ao abeiro do Círculo de Artesãos coruñês denominara-se «Teatro Realista de Artesáns». Contudo, não parece muito ajeitado interpretar «realista» em clave literária —como adeptos ao movimento de finais do XIX—; o designativo faz referência à atenção que se alemajava prestar na realidade social e cultural galega.

²³ Esta aspiração foi comum a todo o teatro independente ibérico. Assim o proclamava Vicente Romero em 1970 a partir das páginas da revista *Primer Acto*: «El teatro debe buscar al pueblo, y resurgir de éste como un manantial; el espectador real no puede ser olvidado ni —máxime en nuestro país y ahora— considerado como “ente especializado”, ni tender a especializarlo. La existencia fomentada de «dos culturas» (una “de élite” y otra “popular”) oculta la trampa de un enorme vacío entre ambas (...) Quienes hoy insisten en convertir un instrumento como el teatro en algo de uso populachero o exclusivamente minoritario colaboran en igual medida en la castración cultural del país, en la alienación masiva, en un grave atentado intelectual a fuerza de autosatisfacerse olvidando el contacto general de todo el pueblo del que forman parte. Son los caciques de la cultura, y muchas veces por inconsciencia».

num contra-imperialismo que levaria as agrupaciones galegas —num «clima de opresión nacional» (Lourenzo 1978: 27)— ao reencontro com a reivindicación do país²⁴.

Num artigo publicado na revista *Pipirijaina* com o significativo título de «Informe y crónica de un abrente teatral (y abrente significa despertar)», o dramaturgo Camilo Valdeorras constatava a existência no panorama teatral galego de «muchos proyectos que se apuntan para el decisivo reencuentro de nuestra propia identidad nacional (30)»²⁵. Por sua vez, Manuel Guede Oliva —membro de Histrión 70— lembraria anos mais tarde essa estreita relación entre o posicionamento anti-franquista e a reivindicación nacional galega: «(...) hoy difícilmente podríamos aspirar a comprender nuestro presente teatral si no expusiésemos como antecedente básico la convergencia de dos modos de afirmar nuestro mundo: contra Franco, por un lado, y a favor de la nación gallega, por el otro. Cruz y cara de la misma moneda (24)».

O propósito inicial de abrir domínios para o intercâmbio cidadão de ideias prolongou-se assim na reivindicación da identidade do povo galego, começando pelo seu atributo mais distintivo: a língua. A actividade teatral da Galiza durante a década de 70 envolvia-se, portanto, no processo de reconstrução de um sistema cultural diferenciado e autónomo. Nos diversos foros teatrais da altura —nomeadamente os debates das sucessivas Mostras de Ribadavia, como já apontámos—, debateram-se com virulência quais deviam ser os traços que caracterizariam o sistema teatral galego —e, por extensão, o sistema cultural. Uma das primeiras questões foi a definição da «norma sistémica»²⁶, entendida como a regra básica de jogo dentro do campo teatral. O idioma galego constituiu-se no principal atributo caracterizador das produções teatrais que, desde esse momento, se considerariam parte do sistema teatral galego. O monolinguísmo cénico foi adoptado na Galiza practicamente pela totalidade dos agrupamentos dramáticos dos anos 70.

5. CONCLUSÃO

²⁴ Manuel Lourenzo (1978: 28), figura destacada do movimento teatral galego destes anos, constatava a relação entre a reivindicación nacional galega e a actividade dramática da altura: «La eclosión del actual movimiento teatral coincide con la época de contestaciones masivas al fascismo. Teatro, canción, poesía, programas políticos nacionalistas y marxistas, extensión y movimiento de las asociaciones culturales, movilizaciones obreras y estudiantiles confluyen en la tarea de apurar la destrucción del Estado, criminal para todos, pero muy especialmente para los pueblos dotados de una personalidad nacional».

²⁵ No mesmo artigo, Valdeorras instava a «acomodar toda la amalgama de actividades, creaciones y manifestaciones culturales, a las necesidades coyunturales e históricas de nuestra vida nacional desde la perspectiva —amplia y suprapartidaria— del desarrollo político de un pueblo que se encunetra entregado a una lucha de autoafirmación de su propia personalidad en todos los órdenes en el camino de la autodeterminación» (32).

²⁶ Quando falamos de norma sistémica do teatro galego estamos a servir-nos do termo introduzido por Torres Feijó (2000) no marco conceptual da Teoria dos Polissistemas aplicada à cultura.

São muitos, pois, os indícios que apontam para a ideia de que a vontade inicial de abrir espaços para a participação cidadã e o intercâmbio de ideias —a «esfera pública», tão temida e perseguida pelo regime ditatorial— esteve na origem do movimento de refundação do sistema teatral galego durante a década de 70 do século passado; assim como que essa aspiração teve rapidamente a sua continuação na reivindicação nacional, de maneira que os colectivos dramáticos trabalharam pela consecução dum autêntico «teatro nacional galego» (Lourenzo 1976).

Referências

- Biscaíño Fernandes, Carlos Caetano (2007). *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*. Santiago de Compostela: Laivento.
- Biscaíño Fernandes, Carlos Caetano (2008). *Un país desde as táboas. 125 anos de teatro galego*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Box, Zira (2005). «La nacionalización de las masas: una aproximación a los mitos del nacional-catolicismo a través de los libros de texto (1939-1951)». Em: Ortiz Heras, M. (coord.) *Memoria e historia del franquismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. CD-Rom.
- Coleman, James Samuel (1994). *Foundations of social theory*. Cambridge: The Belnap Press of Harvard University Press.
- Even-Zohar, Itamar (1990a). «Introduction» *Poetics Today* 11: 1. 1-6.
- Even-Zohar, Itamar (1990b). «Polysystem Theory» *Poetics Today* 11: 1. 9-26.
- Even-Zohar, Itamar (1990c). «The “Literary Sistem”» *Poetics Today* 11: 1. 27-44.
- Fernández Prieto, Lourenzo (2007). *Século XX. Unha economía: dúas sociedades*. A Gran Historia de Galicia T. XIII, vol. 2. Santiago de Compostela: La Voz de Galicia.
- Freixeiro Mato, Xosé Ramón (2002) [1997] *Lingua Galega. Normalidade e conflito*. Santiago de Compostela: Laivento.

- Fraser, Nancy (1992). «Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy». Em: Craig Calhoun (ed.): *Habermas and the Public Sphere*. Massachusetts Institute of Technology.
- Guede Oliva, Manuel (1996). «De poco vale matar al minotauro». *Primer Acto* 262: 24-26.
- Herrero, Javier (1971). *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*. Madrid: Edicusa.
- Lourenzo, M. (1976). «Teatro de las nacionalidades. Galicia. El nuevo teatro gallego». *Pipirijaina* 1: 20-22.
- Lourenzo, M. (1978). «La salida del callejón». *Pipirijaina* 6: 27-29.
- Máiz, Bernardo (1988). *Galicia na IIª República e baixo o franquismo*. Vigo: Xerais.
- Marín Gómez, Isabel (2007). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo y la transición a la democracia. Murcia, 1964-1986* (tese doutoral). Universidad de Murcia [em linha]. < http://www.tesisenred.net/TDR-0731108-101906/index_cs.html>
- Ninyoles, Rafael Lluís (2004). *Idioma e poder social*. Santiago de Compostela: Laivento [tradução de (1972) *Idioma y poder social*. Madrid: Tecnos].
- Pérez Díaz, V. e J. P. López Novo (1993). *La primacía de la sociedad civil. El proceso de formación de la España democrática*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pérez Díaz, V. (2003). «De la guerra civil a la sociedad civil: el capital social en España entre los años treinta y los años noventa del siglo XX». Putnam, Robert D. (ed.) *El declive del capital social*. Barcelona: Nueva Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.
- Rodríguez, Pablo (1997). *Manuel Lourenzo, vivir para o teatro*. Compostela: UVEGA Teatro.
- Romero, Vicente (1970). «Necesidad de un teatro popular (y II)» *Primer Acto* 119: 1.
- Sánchez Sánchez, Isidro (2005). «El miedo, ley para todos. Asociacionismo y sociabilidad durante la dictadura franquista». Em: Ortiz Heras, M. (coord.) *Memoria e historia del franquismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 101-152.

Tato Fontaiña, Laura (1999). *Historia do teatro galego (das orixes a 1936)*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.

Tato, Laura (2000). «O teatro desde 1936» *Galicia. Literatura* vol. XXXIII. A Coruña: Hércules de Ediciones. 442-511.

Torres Feijó, Elias (2000). «Norma lingüística e (inter-)sistema cultural. O caso galego». Em: Juan M. Carrasco González, M^a. Jesús Fernández García e Maria Luísa Trindade Madeira Leal (eds.) *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera - Primer Encuentro de Lusitanistas Españoles*. Cáceres: Universidade de Extremadura.

Valdeorras, Camilo (1978). «Informe y crónica de un abrente teatral» *Pipirijaina* 8-9: 29-39.