

## **A LITERATURA DRAMÁTICA LUSO-BRASILEIRA NO SISTEMA TEATRAL GALEGO DESDE 1973**

Carlos Caetano Biscaíño Fernandes - Universidade da Corunha (Espanha)\*

Desde finais dos anos sessenta do século XX, foi se recuperando na Galiza a atividade teatral em língua galega, atividade que conhecera importantes avanços nas primeiras décadas de século, mas que o regime ditatorial nascido do golpe de Estado de 1936 reprimira até a extinção<sup>1</sup> —unicamente sobreviveram representações bilingues de certos coros populares, em cujo mantimento participava a própria ditadura, que transmitiam estereótipos consagradores da diglossia<sup>2</sup> até chegar, nalguns casos, ao escárnio dos galego-falantes<sup>3</sup>.

Foi precisamente no seio do movimento associativo de contestação ao franquismo<sup>4</sup> onde abrolhou este interesse pelo teatro, porquanto se via nele uma magnífica ferramenta para a consecução de um espaço público de intercâmbio de ideias e de participação cidadã que a ditadura negava. Assim, foram frequentes as associações da Galiza que contavam com um grupo teatral que, ora representaram desde o seu nascimento no idioma próprio da Galiza, ora deram rapidamente o passo para o monolinguismo cénico nessa língua.

Aliás, o ativismo antifranquista que envolvia o realizado por estes agrupamentos, levou-os ao re-encontro com a reivindicação nacional galega. O «clima de opressão nacional»<sup>5</sup> propiciado pela ditadura era também implicitamente contestado, a começar pela reivindicação da língua galega.

O elemento aglutinador de todo este movimento teatral vinculado ao associacionismo foi a celebração anual, entre os anos de 1973 e 1980, da Mostra de Teatro Galego e do Concurso de Textos Teatrais de Ribadavia (Ourense), promovidos e organizados pela Associação Cultural «Abrente», dessa localidade. Este festival funcionou como catalisador e alto-falante deste fenómeno cénico e serviu para pôr em contato os diferentes grupos de teatro que foram aparecendo por toda a geografia da Galiza. Ignorantes até essa altura da existência de infinidade doutros agrupamentos do mesmo teor, os grupos teatrais tomavam consciência do processo constituinte que se

---

\* Professor da Universidade da Corunha (Galiza – Espanha).

estava a produzir na Galiza, um processo que ia levar à configuração de um sistema<sup>6</sup> teatral diferenciado do espanhol, com os seus agentes e as suas regras de jogo privativos<sup>7</sup>.

Efetivamente, as sucessivas Mostras de Ribadavia presenciaram calorosos debates<sup>8</sup> sobre as vias pelas que devia circular o nascente sistema teatral —e até o sistema cultural galego do que fazia parte— e os traços que deviam caracterizá-lo. Um dos assuntos dirimidos nesse foro em que se constituiu Ribadavia foi o da norma sistémica<sup>9</sup>, a regra fundamental que determinaria se um produto faz parte ou não do sistema teatral galego: desde então, o teatro galego ia ser aquele que empregasse o idioma galego como língua veicular.

Nesta altura incipiente do sistema teatral galego, os agentes que participavam na sua constituição procuraram perentoriamente argumentos legitimadores que o protegessem diante das tentativas de assimilação por parte do sistema espanhol —aquele que tem como norma sistémica a língua castelhana— com o que competia pelo espaço social galego.

Inicialmente, viu-se na lusofonia uma das fontes de legitimidade<sup>10</sup>, pois a ela se deveria incorporar um sistema cultural definido pelo uso do galego —a forma moderna que adotou na Galiza o galego-português medieval. Por outro lado, o sistema teatral também se serviu do sistema literário para justificar a sua existência<sup>11</sup>. Outro argumento legitimador importante é que tinha direito a existir porque já tinha existido nas primeiras décadas do século XX.

Laura Tato<sup>12</sup> tem assinalado também que nessas décadas de intenso trabalho por parte dos ideólogos do nacionalismo galego envolvidos na configuração de um sistema cultural galego autónomo —e, portanto, também de um sistema teatral—, quando se quis romper com a tradição oitocentista de teatro ruralista e de costumes, recorreu-se à literatura dramática portuguesa —à espera de os escritores galegos comprometidos nesse processo entregarem as suas próprias peças escritas segundo os novos modelos que se desejavam. Neste sentido, portanto, a literatura portuguesa já jogara um importante papel no proto-sistema teatral galego que o golpe de Estado fascista de 1936 abortara.

A seguir, pois, vamos repassar qual foi a presença da literatura dramática luso-brasileira no sistema teatral galego contemporâneo, primeiro neste momento refundacional —período que estendemos desde o ano de 1973 (em que se celebrou a primeira edição da Mostra de Ribadavia) e 1984 (ano de criação do Centro Dramático

Galego (CDG), a companhia institucional galega cujo nascimento representou para o sistema teatral uma importantíssima achega em termos de institucionalização e trouxe consigo a definitiva consolidação do processo de profissionalização do teatro galego<sup>13</sup>), e, posteriormente, no período que vai desde 1984 a hoje, com o alvo de comprovar se se produziu alguma mudança —se essa presença se consolidou ou não.

### **1. PRESENÇA DA LITERATURA LUSO-BRASILEIRA NO TEATRO GALEGO NO PERÍODO REFUNDACIONAL (1973-1984)**

O primeiro passo será constatar quantos espetáculos de entre os apresentados nas Mostras de Ribadavia (1973-1980) foram criados a partir de textos dramáticos portugueses e brasileiros, posto que, como já foi dito, por elas passaram os grupos e as encenações mais representativas do período —a dizer verdade, quase a totalidade.

Segundo a lista fornecida pelas professoras Inma López Silva e Dolores Vilavedra<sup>14</sup>, nas oito edições da Mostra participaram até 46 coletivos dramáticos, que levaram ao palco mais de cem títulos.

Pois bem, entre toda essa produção espetacular, temos as seguintes encenações confeccionadas a partir de textos dramáticos brasileiros ou portugueses:

- Em 1974, o Teatro de Câmara DITEA, de Santiago de Compostela, representa *A barca do inferno*, de Gil Vicente.
- No ano seguinte, o mesmo grupo sobe ao palco *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, texto que será dos poucos que conheceu duas versões por agrupamentos diferentes, pois em 1978 também foi encenado em Ribadavia pelo coletivo dramático Artello, de Vigo.
- Finalmente, na última edição da Mostra —no ano 1980—, de novo DITEA representaria *O mariñeiro e o escolante*, sobre os textos homónimos de Fernando Pessoa e o italiano Nello Saito<sup>15</sup>.

Não parece muito —é menos do 3% dos espetáculos apresentados nas Mostras de Ribadavia— para uma literatura dramática que se exprimia numa língua que se sentia muito próxima —quando não a mesma, num padrão diferente— e que fora apresentada inicialmente como um argumento legitimador para conferir fortaleza a um sistema teatral muito novo ao que, desde muitas frentes, ainda se lhe negava o direito a existir.

E essa porcentagem ainda desce se termos em consideração o intervalo 1973-1984, posto que entre o produzido pelos coletivos dramáticos deste período unicamente foi possível documentar um outro espetáculo —diferente dos estreados em Ribadavia— que se servisse de uma peça dramática brasileira ou portuguesa. Trata-se do espetáculo *Dous perdidos nunha noite suxa*, construído a partir do texto do brasileiro Plínio Marcos e estreado em 1980 pela Companhia Luis Seoane, da Corunha.

Cinco encenações em onze anos de intensa atividade teatral galega. Qual é a explicação desta escassa presença? Vários são os fatores que, na nossa opinião, fizeram com que a presença da literatura dramática nos palcos da Galiza desta altura fosse menor do que inicialmente podia ser esperado.

Em primeiro lugar, não se pode passar por alto a ignorância dominante relativamente às literaturas brasileira e portuguesa entre a gente nova que se decidia por fazer teatro como uma maneira de reivindicarem um espaço público para o intercâmbio cidadão que a ditadura negava. Ao isolamento internacional em que Espanha vivera nas décadas de quarenta e cinquenta, somava-se a pouca querença da ditadura pelos livros e o especial desinteresse mostrado com o país vizinho —que fazia com que os dois Estados da Península Ibérica vivessem completamente de costas viradas.

Aliás, muitos coletivos dramáticos desses anos decantavam-se pela criação coletiva<sup>16</sup> —muito na moda no chamado «teatro independente» na Península Ibérica, posto que não era muito querida a figura de alguém que mandasse nuns anos de acordar à democracia— ou por encenar textos da autoria de um dramaturgo vinculado ao grupo e que costumava realizar também uma outra função —como ator, encenador etc. Estamos a falar, neste último caso, de nomes como Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo, Dorotea Bárcena ou Xulio González Lourenzo, entre outros.

Finalmente, durante algum tempo as traduções não estiveram bem consideradas entre o grosso do movimento do chamado de «teatro independente» —aquele que na Galiza protagonizou a refundação do sistema teatral. As traduções consideravam-se reacionárias e achava-se que representavam uma traição, porque num momento em que o sistema teatral galego ainda não estava suficientemente fortalecido a importação massiva poderia esmagar a identidade dessa nova rede que se estava a configurar. A aspiração era produzir um teatro «popular» —isto é, que tivesse em conta a maior parte da população galega, não apenas as elites— e «realista», entendido o termo não em clave estética, mas como uma vontade de prestar atenção à realidade social e cultural da Galiza. Neste sentido, as traduções eram consideradas «escapistas» e até

«imperialistas», posto que trasladavam aos palcos galegos uma sociedade muito diferente.

Com tudo, em Ribadavia apresentaram-se ao público até dezessete espetáculos baseados numa tradução<sup>17</sup>, dos quais, como já vimos, quatro eram tirados da literatura dramática luso-brasileira.

Se analisarmos os três grupos que encenaram os textos portugueses e brasileiros —não apenas em Ribadavia, mas em todo o período 1973-1984—, vemos que se trata de coletivos de muito diferente teor.

O primeiro deles, DITEA, era um pouco especial, posto que não se tratava propriamente de um grupo teatral dos nascidos nas décadas de sessenta e setenta no seio de uma associação. DITEA era um exemplo na Galiza dos «teatros de câmara», grupos de elite culta que desejavam fazer um teatro muito afastado do que o regime franquista autorizava realizar às companhias comerciais e que a ditadura consentia sempre que ficasse garantida a nula incidência social do seu trabalho —só estavam autorizadas a realizar uma única função não comercializável dos seus espetáculos, número que, com a pertinente permissão governativa, podia excepcionalmente chegar a três.

Como qualquer outro teatro de câmara, DITEA encenou textos das dramaturgias contemporâneas e grandes clássicos. Porém, a sua incidência pública foi muito maior do que qualquer outro coletivo deste teor a través dos autos sacramentais que representava, em espanhol, nas grandes datas do calendário religioso nas praças de Santiago de Compostela, com grande aparato cênico —coros, balés, cavalos em cena, fastuosos decorados...—, até o extremo de a Câmara Municipal os considerar mais um elemento das festas. Em 1970 deram o passo de encenar em galego —passo que resultou definitivo até hoje mesmo— e somaram-se ao movimento refundacional da altura.

O grande dinamizador e *alma mater* de DITEA foi Agustín Magán, um home de extensa cultura teatral conhecedor doutras literaturas dramáticas diferente da espanhola, incluída a luso-brasileira —algo não muito frequente na triste Espanha desses anos. Dele eram as adaptações dos textos de Gil Vicente e João Cabral de Melo Neto —este último adaptado primeiro ao espanhol em 1970.

O segundo dos agrupamentos, o viguês Artello, contou durante um tempo entre os seus integrantes com o galego-brasileiro Ramón Rodríguez Guisande<sup>18</sup>. Porém, a única encenação realizada a partir da literatura dramática luso-brasileira semelha que foi fruto do conhecimento que desse texto tiveram através do realizado um tempo antes por DITEA.

A Companhia Luís Seoane, responsável pela encenação em 1980 de *Dous perdidos nunha noite suxa*, de Plínio Marcos, foi um coletivo especial em muitos sentidos. Vários dos seus membros provinham de alguns dos mais ativos agrupamentos do teatro refundacional —Teatro Circo, Artello, Escola Dramática Galega...— e estavam fortemente interessados, de uma parte, no processo de profissionalização que começava a se gestar nos grupos no final da década de setenta e, doutra, em se envolver no mantimento de um espaço teatral gerido por uma companhia de repertório —teatro que se inauguraria finalmente em 1981.

O labor dos seus integrantes desde antes mesmo da formação da companhia caracterizara-se por uma vontade decidida de traçar pontes com a lusofonia, conscientes de que se tratava de um canal natural de expansão e intercâmbio para a cultura galega que, ademais, a protegia das ameaças de subsidiariedade do sistema cultural espanhol. Aliás, numa altura em que se estava a definir uma norma para o galego —lembramos que, como tantas outras línguas minorizadas, o galego não contou com uma norma escrita até datas recentes, em concreto o último quartel do século XX—, mantiveram um claro posicionamento quanto à reintegração natural do galego ao tronco comum galego-português —contrariamente a aqueles outros que defendiam para o galego o uso de uma grafia espanhola e a consagração no padrão de todas as deturpações castelhanizantes que a língua sofrera durante vários séculos de colonização e diglossia.

Em coerência com a sua visão de uma língua galega reintegrada ao tronco comum galego-português e, com as suas especificidades, em diálogo com os outros padrões do português no mundo, o *Caderno do espectáculo*<sup>19</sup> dedicado pela companhia a *Dous perdidos nunha noita suxa* incluía, ao lado de textos em galego, outros em português do Brasil com entrevistas a Plínio Marcos<sup>20</sup>.

Quanto ao relacionamento com Portugal, desde plataformas teatrais anteriores à criação da Sociedade Cooperativa Luís Seoane, alguns dos sócios já participaram em festivais portugueses —entre os que destaca o FITEI do Porto— e tiveram ocasião de conhecer a realidade teatral do país vizinho e dar a conhecer o que se estava a fazer nos palcos da Galiza. As enormes dificuldades orçamentárias em que se mexia o teatro refundacional galego não permitiram, no entanto, qualquer tipo de parceria com os profissionais do Sul do Minho, pois não podiam ser assumidas as despesas derivadas dos deslocamentos.

Sem dúvida, o desejo de traçar pontes com Portugal estava também atrás da participação dos portuenses de Seiva Trupe como convidados na Mostra de Ribadavia

de 1979 e, no geral, existia no teatro galego um consenso —quando menos teórico— à volta da necessidade de achegamento das dramaturgias de um e doutro lado do Minho. Aliás, quando as dificuldades de perceção cresciam —o modelo fonético do português do sul não resulta fácil para um galego—, ficava sempre o recurso a Brasil como um passo intermédio entre ambos os registos fonéticos.

Enquanto o sistema teatral galego foi se convertendo numa realidade consolidada, o receio inicial às traduções foi decaindo, até o extremo de o Centro Dramático Galego iniciar a sua trajetória em 1984 com uma versão do *Woyzeck*, de Büchner.

Porém, a meados da década de oitenta ainda ficava por acordar consensualmente um modelo definitivo de língua padrão para o galego —isto é, umas normas. Esta era, sem dúvida, uma oportunidade magnífica para situar ao galego moderno no âmbito da lusofonia, recuperando e priorizando aqueles riscos que mais o achegavam às variedades do português sobre as soluções importadas do castelhano. No entanto, nesta altura começou a se patentear a crescente presença de uma ideologia linguística contrária á reintegração da variante galega ao tronco comum galego-português —quando não diretamente lusófoba— entre as autoridades lingüísticas e políticas com potestade de prescrever esse modelo, facto que dificultava o consenso e a sanção maioritária da norma que se propunha.

Os séculos de indiferença e desprezo de Espanha por Portugal —sentimentos com raízes em tempos de Filipe II e fortemente consolidados durante a ditadura franquista— não podiam ser superados tão facilmente, nem sequer pelas elites linguísticas às que se encomendava a transcendental tarefa de definir o padrão.

E esta tradição de costas viradas representava também um obstáculo para paliar o desconhecimento da literatura dramática e da história da dramaturgia portuguesa —e, por extensão, brasileira—, o terceiro dos elementos que temos sinalado como fatores da escassa presença de encenações galegas realizadas a partir de textos teatrais portugueses ou brasileiros entre os anos de 1973 e 1984.

Resta por comprovar se a situação mudou nas décadas seguintes.

## **2. A LITERATURA DRAMÁTICA BRASILEIRA E PORTUGUESA NOS PALCOS GALEGOS DESDE 1984 Á ACTUALIDADE**

Embora não contasse sempre com o apoio do público<sup>21</sup>, a produção e distribuição de espetáculos teatrais em língua galega medrou de maneira espantosa nos últimos vinte e cinco anos, consolidando-se assim as redes de relações que determinavam um sistema teatral galego autónomo.

Não é este o lugar para explicar as causas deste crescimento, nem consideramos pertinente explicar aqui as falácias que ocultou a planificação cultural —e, portanto, teatral— dos governos conservadores à frente da Xunta de Galiza durante todo este tempo<sup>22</sup> —exceto dois breves períodos 1987-1989 e 2005-2009. Mas em termos estritamente quantitativos, podemos dizer, a modo de exemplo, que, na década de noventa foram estreadas uma media anual de entre trinta e cinquenta espetáculos, produzidos por umas setenta companhias dramáticas profissionais —quinze delas de teatro de títeres<sup>23</sup>. E a tudo isto ainda há que acrescentar a segunda metade da década de oitenta e o realizado no novo milénio.

Pois bem, de entre toda esta produção espetacular, tão só estão documentadas as seguintes encenações realizadas a partir de textos dramáticos brasileiros ou portugueses:

- Em 1986, Teatro do Atlântico estreia *A maravillosa historia de Marly, a vampira de Vila de Cruces*, uma dramaturgia de Xulio Lago a partir de *A Bolsinha Mágica de Marly Emboaba*, do paulista Carlos Queiroz Telles.

- Em 1995, o Centro Dramático Galego estreou uma versão de *Nau de amores*, de Gil Vicente.

Apenas duas peças em vinte e cinco anos de produção de espetáculos.

É certo que houve alguma outra dramaturgia criada a partir de contos, poemas ou relatos breves<sup>24</sup> —isto é, literatura não dramática—, mas chegam ainda os dedos de uma mão para as contar.

A situação não muda no teatro amador, pois entre o produzido pelas Aulas de Teatro das universidades galegas, os agrupamentos teatrais escolares com maior projeção pública e os mais importantes coletivos de amadores só puderam ser documentadas duas estreias: *A farsa de Inés Pereira*, de Gil Vicente, encenada em 1998 por Hac Luce, o grupo de teatro da Universidade da Corunha; e *O crime de Aldea Vella*, do português Bernardo Santareno, levada aos palcos em 1990 por Talía Teatro (agrupamento que se manteria no campo do amadorismo até 1996, ano em que dá o passo para o profissionalismo).

Resulta muito interessante comparar a quase nula presença da literatura luso-brasileira nos palcos da Galiza nos últimos vinte e cinco anos com o facto de serem

estreados, só na década de 90, mais de setenta autores não galegos procedentes de uma vintena de dramaturgias —francesa, inglesa, alemã, italiana, suíça, espanhola, catalã, grega, latina, croata, norueguesa, checa, irlandesa, austríaca, norte-americana, sueca... Como dado contrastivo diremos que em dez anos (1990-1999) foram encenados três autores polacos —Tadeus Różewicz, Witold Grombowicz e Stanislaw Witkiewicz—, em oposição a um único autor brasileiro e um único autor português em vinte e cinco anos.

Surpreende também que a companhia institucional do teatro galego, fundada em 1984, não estreasse título nenhum das literaturas portuguesa e brasileira até 1995 e surpreende mais ainda que não o tenha feito mais nunca. Nos seus vinte e cinco anos de vida, o Centro Dramático Galego tem estreado títulos procedentes das dramaturgias alemã, francesa, italiana, irlandesa, inglesa, austríaca, norueguesa e as clássicas grega e latina. Por fornecer apenas um dado, foram estreados neste tempo pelo CDG títulos de seis autores franceses —Alfred Jarry, Molière, Roland Topor, Jean-Luc Lagarce, Bernard-Marie Koltès e Albert Camus.

A indiferença secular da Galiza pelo que acontecia em Portugal —e no Brasil—, assim como a ignorância das suas dramaturgias nacionais, poderia ser corrigida mediante uma inteligente política de intercâmbios e parcerias. Esta seria, ao nosso ver, uma magnífica via para pôr em circulação sotaques e variedades linguísticas do «galego no mundo» muito difíceis de escutar na Galiza por ficarem sempre fora dos médios audiovisuais —algo que não acontece com as variedades do espanhol, divulgadas permanentemente.

As experiências, neste sentido, foram, nestes vinte e cinco anos, muito limitadas e de muito diverso teor. Vamos nos deter em duas —muito recentes— vividas no seio do próprio Centro Dramático Galego.

A primeira foi a encenação em 2008 de *A boa pessoa de Sezuán*, de Bertold Brecht, dirigida pelo português Nuno Cardoso, com o também português Hugo Torres no elenco e com uma importante equipa técnica lusa. Não houve permeabilidade. A colaboração foi estritamente em termos de produção artística, excluída qualquer vontade de diálogo real entre duas variantes linguísticas de um tronco comum. O modelo de língua apresentado nos palcos estava muito afastado do propósito de chegar o galego e o português e sempre apresentava as soluções linguísticas que mais se achegam ao castelhano, deixando de parte as que coincidem com o brasileiro ou o português.

Ignoramos se os portugueses aprenderam qualquer coisa do galego; com certeza, os galegos não apreenderam nada da língua portuguesa.

O outro exemplo é *As Dunas*, de Manuel Lourenzo, dirigido em 2009 para o CDG por Quico Cadaval —uma pessoa muito envolvida no processo de derrubamento de fronteiras, incluídas as lingüísticas, entre Galiza e Portugal. Nesta ocasião, desde a própria dramaturgia misturavam-se personagens lusófonas —uma portuguesa e um cabo-verdiano—, facto que foi reforçado desde a escolha do próprio elenco, pois entre os intérpretes figuravam o português Paulo Oliveira a encarnar a personagem cabo-verdiana e a portuguesa era representada pela galega Paula Buján López. Na cena conviveram, assim, de uma maneira orgânica e nada estridente, diferentes variedades do português —entre elas o galego— com uma naturalidade que não jogava o público fora do teatro.

Caso à parte é o de Roberto Cordovani e a Companhia Arte Livre do Brasil. Fundada em São Paulo em 1976, chega à Galiza em 1985 para apresentar o seu espetáculo *Amar, verbo intransitivo*, a partir do texto de Mário de Andrade, e decide ficar em terras galegas, onde encena desde então uma vintena de textos —entre eles, vários de autores brasileiros e galegos. Nos seus espetáculos têm participado atores da Galiza e do Brasil e neles é comum que convivam ambos os dois registos orais, de maneira que se escutam diálogos em que se cruzam galego e brasileiro. Aliás, em Fevereiro de 2006 abriu uma sala de teatro na cidade de Vigo, gerida pela sua nova companhia, *Encena Produções Artísticas*.

A experiência de Roberto Cordovani na Galiza rompe com todos os preconceitos associados á impossibilidade real na Galiza —além do teórico— de comunicação cénica fluida e natural entre os diferentes padrões da língua portuguesa no mundo —incluído o galego— e os que afirmam que um teatro em português —neste caso, brasileiro— nunca poderá contar co favor do público galego. Quase um quarto de século e mais de mil funções demonstram que não é assim<sup>25</sup>.

O conhecimento na Galiza da literatura dramática escrita no Brasil e em Portugal —ou Moçambique, Angola etc.— também não tem melhorado muito.

Como exemplo, podemos observar o que tem acontecido no panorama editorial.

O período 1984-2009 inicia-se com a publicação de *O teatro português actual* (1984), de Luiz Francisco Rebello, no número 49 da modesta coleção dos «Cuadernos da Escola Dramática Galega». Nesta serie apareceriam ainda outras três peças portuguesas: *O marinheiro. Drama estático em um quadro*, de Fernando Pessoa, em

1985; *O doido e a morte*, de Raul Brandão, em 1987, e *O morgado de Fafe em Lisboa*, de Camilo Castelo Branco, em 1991.

Fora desta modestíssima coleção —desaparecida em 1994—, a desatenção do mundo editorial galego a respeito das literaturas dramáticas portuguesa e brasileira tem tido quase absoluta. Não se publicam nem peças dramáticas, nem histórias do teatro de Portugal e Brasil, nem nada que faça referência às suas tradições dramáticas.

Na *Revista Galega de Teatro*, por exemplo —publicação periódica com mais de vinte e cinco anos de história que desde o número 12 (1995) reproduz textos dramáticos nas suas páginas centrais— não foi editado nenhum título procedente das literaturas portuguesa ou brasileira. No entanto, entre as quarenta e sete peças publicadas até a primavera de 2009, incluem-se traduções do espanhol, do catalão, do alemão, do croata, do francês...

A única exceção neste desolador panorama é a Serie Verde da Coleção da Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor», da Universidade da Corunha, dedicada à Literatura Teatral em Língua Portuguesa e onde têm aparecido obras dramáticas de António Ferreira, Afonso Alvares, Roberto Cordovani, Francisco Gomes de Amorim, Gil Vicente, Teresa Rita Lopes, Francisco Manuel de Melo e Luís de Camões, para além de textos de fundação do teatro brasileiro e estudos de José Oliveira Barata, Maria Isabel Morán Cabanas e Duarte Ivo Cruz.

Semelha muito pouca cousa para traçar pontes reais entre os três teatros que favoreçam a integração da Galiza na lusofonia e o âmbito linguístico do que faz parte o galego. Qual é a explicação para este contrassenso? Como não tem presença nos palcos galegos a dramática de uma língua irmã?

Precisamente aí está a chave, a relação do galego com as suas irmãs não foi resolvida e fica desde há tempo num *desideratum* que quase nunca atinge factos reais. Sobrevivem, no geral, as distâncias e a ignorância do que se está a fazer em Brasil e Portugal e as limitadíssimas parcerias nem sempre são bem canalizadas. Aliás, longe de se aproximar às suas irmãs restaurando uma história comum, a norma do galego contemporâneo tem adotado formas muito mais espanholas do que portuguesas e a sua definição tem provocado autênticas brigas entre as autoridades linguísticas e entre estas e as diferentes associações vinculadas à língua —e até os próprios utentes.

Encenar —ou publicar— teatro português ou brasileiro na Galiza obriga a se defrontar necessariamente com estas molestas questões. Decidir entre uma tradução, uma adaptação ou uma versão literal coloca aos agentes teatrais galegos no centro de

um problema ainda não resolvido e que não tem traças de se resolver. E, por isso, evita-se o problema não encenando —ou publicando— teatro luso-brasileiro.

Ainda hoje é muito longa —e negra— a sombra dum franquismo que baniu de vez as elites cultas galegas que durante o século XIX e começos do XX defenderam a necessidade de um relacionamento estreito com Portugal e a lusofonia.

## REFERÊNCIAS

Biscaíño Fernandes, Carlos Caetano. *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*. Santiago de Compostela: Laivento, 2007.

Biscaíño Fernandes, Carlos Caetano. *Un país desde as táboas. 125 anos de teatro galego*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2008.

Calvet, Louis-Jean. *La guerre des langues et les politiques linguistiques*. Paris: Payot, 1987.

Even-Zohar, Itamar. «Introduction». *Poetics Today*, Tel Aviv, v. 11, n.1, p. 1-6, 1990a.

Even-Zohar, Itamar. «Polysystem Theory». *Poetics Today*, Tel Aviv, v. 11, n.1, p. 9-26, 1990b.

Even-Zohar, Itamar. «The “Literary Sistem”». *Poetics Today*, Tel Aviv, v. 11, n. 1, p. 27-44, 1990c.

Fernández Prieto, Lourenzo. *Século XX. Unha economía: dúas sociedades*. A Gran Historia de Galicia XIII, vol. 2. Santiago de Compostela: La Voz de Galicia, 2007.

López Silva, Inma e Vilavedra, Dolores. *Un abrente teatral. As mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo: Editorial Galaxia, 2002.

Lourenço e Vizcaíno. *Talía na crónica de nós. Dez anos de teatro galego (1990-1999)*. Ourense: Editorial Abano, 2000.

Lourenzo, Manuel. «La salida del callejón». *Pipirijaina*, Madrid, n. 6, p. 27-29, 1978.

Máiz, Bernardo. *Galicia na IIª República e baixo o franquismo*. Vigo: Xerais, 1988.

M. P. C. (Moisés Pérez Coterillo). «Con la Generación Abrente». *Pipirijaina*, Madrid, n. 8-9, p. 40-44, 1978.

Tato, Laura. *Teatro e nacionalismo. Ferrol 1915-1936*. Santiago de Compostela: Laivento, 1995.

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

Torres Feijó, Elias. «Norma lingüística e (inter-)sistema cultural. O caso galego», en Juan M. Carrasco González, M<sup>a</sup>. 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: Universidad de Extremadura, v. 2, p. 967-998, 2000.

Torres Feijó, Elias. «Contributos sobre o objecto de estudo e metodoloxía sistémica», en Anxo Abuín González e Anxo Tarrío Varela (eds.) *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas na Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, p. 221-248, 2004.

## NOTAS

<sup>1</sup> O franquismo executou una intensa actividade repressiva contra calquera elemento de coesión social diferente dos que el propio presentaba como argumentos da «Sacrosanta Unidade da Patria», a comezar pola lingua castelhana. Procedeu-se à «destrución dunha sociedade civil traballosamente articulada nos decenios previos a 1936» [Fernández Prieto 35] e ao desmantelamento da esfera pública, fundamentalmente molesta para as ditaduras. Nos territorios con lingua propia, como a Galiza, à desarticulación da sociedade civil practicada pola ditadura acrecentou-se o apagado sistemático de tudo aquilo que pudesse operar na configuración da identidade nacional.

<sup>2</sup> Para o termo diglossia: Payot, 1987, p. 43-49.

<sup>3</sup> Cfr. Biscaíño, 2008, p. 67-73.

<sup>4</sup> Os gobernos tecnócratas posteriores a 1959, com os que a ditadura almejou sacar España da autarquía em que vivira até entom, já não reprimiriam de uma maneira tão enérgica as tentativas de ganhar para a cidadanía algum espaço para o intercambio de ideias [Máiz 134-135]. Desta maneira, en 1964 foi promulgada una Lei de Associações – Decreto de 25 de Janeiro de 1941 sobre a regulación do exercicio do dereito de asociación, publicado no *Boletín Oficial del Estado* o 6 de Fevereiro– que, embora fosse so um estrito control gobernativo, propiciou o xurimento de asociacións por toda Galiza.

<sup>5</sup> Lourenzo, 1978, p. 27.

<sup>6</sup> Para o concepto de sistema vid. Even-Zohar 1990a, 1990b e 1990c.

<sup>7</sup> Biscaíño, 2007, p. 35-49.

<sup>8</sup> «Segundo algúns membros de Abrente, os debates nacerían concretamente no ano 74, cando a brasileira Nitis Jacom decidiu de xeito espontáneo subir ó escenario e provocar un coloquio co público. A partir de entón sucederíanse outros que pasaron a ser algo tan importante como a propia Mostra [...]» [López Silva e Vilavedra 2002: 116].

<sup>9</sup> O termo foi introduzido por Torres Feijó [2000 e 2004], no marco conceptual da Teoría dos Polissistemas [Even-Zohar 1990a, 1990b e 1990c] aplicada á cultura.

<sup>10</sup> Numa conversa sobre o mercado para o teatro editado, o dramaturgo Camilo Valdeorras sustinha em Ribadavia que «acaso la solución esté en abrir mercado por el área galaico-portuguesa o incluso brasileña» [M.P.C., 1978, p. 44].

<sup>11</sup> López Silva e Vilavedra falam de «unha vontade de autolexitimación do propio traballo teatral a través da opción por textos e autores simbólicos e canónicos» [López Silva e Vilavedra, 2002, p. 38].

<sup>12</sup> Tato, 1999, p. 78-101.

<sup>13</sup> O Centro Dramático Galego nasceu «como centro artístico técnico para o desenvolvemento da actividade teatral de carácter profesional en Galicia» [Diario Oficial de Galicia 21.4.86].

<sup>14</sup> López Silva e Vilavedra, 2002, 298-304.

<sup>15</sup> Representaram-se, ademais, dois espetáculos trazidos a Ribadavia pelo grupo português Seiva Trupe, único grupo não-galego convidado ao certame, no ano 1979 —*Restos*, de Bernardo Santareno, e *Máquinas assassinas*, de Miguel Barbosa.

<sup>16</sup> Chegava-se a extremos como o de Pequeno Obradoiro de Teatro Galego, quando na autoria da sua peça *De ti, de min, de todos nós* (1978), figurava: «Xosé Ruibal, Bertold Brecht, coletiva». Na verdade, era o grupo inteiro o que definia uma dramaturgia —sobre textos próprios ou não— e desejava-se deixar constância deste facto.

<sup>17</sup> Para além das obras portuguesas e brasileiras, em Ribadavia apresentaram-se dois clássicos gregos —Teatro Circo encenou em 1973 *Hipólito*, de Eurípidés, e em 1978 DITEA subiu ao palco *A Paz*, de Aristófanes—, um Molière —*O menciñeiro á forza*, pelo grupo de Teatro do I.E.M. de Vilalba, em 1973—, um Shakespeare —o *Macbeth* apresentado por Teatro Circo em 1975—, um espetáculo com textos de

---

Brecht, entre outros –*De ti, de min, de todos nós*, representado em 1978 pelo Pequeno Obradoiro de Teatro–, um texto de Ingmar Bergman –*O retábulo da peste*, que O Facho levou em 1980–, uma peça do catalão Jordi Teixidor –DITEA fez em Ribadavia *O retábulo do flautista* em 1976– e seis espetáculos sobre textos da literatura espanhola —*Historia do home que se volveu can*, de Oswaldo Dragún, encenada em 1973 por Auriense e em 1978 por Alén; *A pancarta* e *O xeneralíño*, de Jorge Díaz, apresentadas respetivamente por Histrión 70 e Máscara 17 em 1978 e 1979; *Divinas verbas*, de Valle Inclán, a cargo de Xiada em 1978, e *Pic-nic*, de Arrabal, por Artello em 1979.

<sup>18</sup> Ramón Rodríguez nasceu em Vigo em 1950 e morou no Brasil desde os três anos até o seu regresso a Galiza em 1975 [*Caderno do espectáculo* da Companhia Luís Seoane, nº 1: 4].

<sup>19</sup> Entre os objetivos da Companhia Luís Seoane figurava publicar uma série de boletins dedicados às suas encenações, que recibiram o nome de *Cadernos do espectáculo*. Assim o explicavam no seu primeiro número, publicado em 1980: «Por cada espectáculo programado pola Compañía Titular, ésta publicará un Cuaderno do Espectáculo, (Sendo éste o primeiro número), que levará ademais do texto da obra presentada, unha série de textos de “apóio”: desde estudo da obra e autor, posta en escena, etc., até escritos teóricos e información, dentro dun rigoroso carácter monográfico». A série apenas conheceria cinco números.

<sup>20</sup> «Desde as primeiras entregas, os boletíns —ao igual que os espectáculos que recenseaban— evidenciaron algúns dos principios da Compañía Luís Seoane: monolingüísmo; apertura cultural ao mundo lusófono e inclinación por un reintegracionismo lingüístico non traumático» [Biscaíño 2007: 226].

<sup>21</sup> Vid. Biscaíño, 2007, p. 446-451.

<sup>22</sup> Vid. Biscaíño, 2007, p. 440-445.

<sup>23</sup> Cfr. Lourenço e Vizcaíno, 2000, p. 115-176.

<sup>24</sup> Artello-Teatro alla Scalla 1:5, por exemplo, encenou em 1995 *A do libro (Aventuras de Perello Chora-que-logo-bebes)*, baseada nas narrações que o português José Gomes Ferreira agrupou sob o título *João Sem Medo*. Mais recentemente Teatro Nu, co espectáculo *Coa palabra na lingua*, estreado em 2009 e criado a partir de poemas galegos e portugueses.

<sup>25</sup> Um dos atores brasileiros que chegaram na década de oitenta à Galiza com Arte Livre, Marcos Orsi, incorporou-se deste então na mundo teatral –e audiovisual– galego e hoje é, a todos os níveis, um ator galego mais.