

# ***Auto do prisioneiro* nas Mostras de Ribadavía: a recepción cénica da obra dramática de Carvalho Calero no período refundacional do teatro galego\***

**Carlos Caetano Biscainho Fernandes**

-Universidade da Coruña-

\* Este traballo foi realizado dentro do Proxecto de Investigación FFI2009-08619 subsidiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación.



Em 1973, dous anos após a edición em Galáxia do volume *Catro pezas* –em que se incluía umha parte significativa da obra teatral carvalhiana<sup>1</sup>–, celebrava-se em Ribadavía a primeira edición da Mostra de Teatro e Concurso de Textos Teatrais, a qual serviría como aglutinante de todo o movemento teatral que fora abrolhando pola geografia galega no seio de umha contestaçom antifranquista e que levaria ao reencontro com a reivindicaçom nacional, conduzindo à fundaçom do sistema teatral galego que hoje conhecemos (Biscainho 2007). Um sistema teatral –de escrita e de produçom e consumo de espectáculos– que até entom nom alcançara a se constituir, como o próprio Carvalho Calero afirmava em 1989 no percurso das conversas mantidas com Salinas (1991: 76), quando concordava com o entrevistador em que «non existe umha tradizón de teatro galego propiamente dita» até o final da década de sessenta<sup>2</sup>.

Nas seguintes páginas visamos fornecer alguns apontamentos sobre a sorte cénica das peças dramáticas de Carvalho Calero –e, por extensom, sobre a recepçom desses espectáculos– no período que vai desde esse ano de 1973 até 1980, em que se celebrou a última edición da Mostra de Ribadavía. Finalmente, tentaremos mesmo assinalar alguns dos vectores que desde 1980 e até hoje definírom a relaçom dos criadores cénicos do país com toda a obra dramática de dom Ricardo –inclusive os

---

1 O volume recolhe os seguintes títulos: *A sombra de Orfeo*, *A farsa das zocas*, *A arbre* e *O auto do prisioneiro*, escritas todas elas no ano 1948 –à excepçom do *Auto do prisioneiro*, redigida em 1969 (Carvalho Calero 1982: 7).

2 Eis a reflexom que Salinas (1991: 76) incluía na sua pergunta e com a que concordava Carvalho Calero: «Falemos agora do seu teatro, pero antes quería comentar-lle umha opinión persoal. Eu creio que non existe tradizón teatral galega, cando menos até fins dos 60; ou non existe, mellor, umha conciência de tradizón teatral. Penso que existen, si, valiosísimas, interesantes ou mediocres pezas teatrais. Mas esa conciência de tradizón, ao contrário do que sucede coa poesia ou do que sucede coa prosa, penso que non existe. Eu non sei se concorda ou non con esta análise, porque iso lóxicamente condicionaria a própria produçom do xénero».

quatro textos que nom se recolheram no volume de 1971 e que sim se incluíam no *Teatro Completo* editado por Ediciós do Castro em 1982 (*O fillo e Isabel*, da década de trinta<sup>3</sup>; *Os xefes*, escrito em 1980, e a adaptación para teatro infantil do drama de Li Hsing-Tao *O redondel*, de 1951).

As notícias que temos de representacións das pezas dramáticas de Carvalho Calero anteriores à primeira edición da Mostra de Ribadavia (Carballo Calero 1971: 13; Rabunhal 2000: 286) falam-nos, para além da estreia de *Farsa das zocas* polo próprio autor no Colégio Fingói em 1958, de umha série de leituras dramatizadas de *A arbre*, *Farsa das zocas* e *Auto do prisioneiro* a cargo de um grupo de Ponte-Vedra, colectivos dramáticos compostelanos nascidos da iniciativa de Rodolfo López-Veiga<sup>4</sup> (Cantigas e Agarimos e o Grupo Rosalia de Castro), ou do grupo de teatro da Agrupación Cultural O Facho, da Corunha. Excluída a montagem realizada polo próprio autor em Fingói, a única representación documentada anterior a 1973 foi realizada polo Grupo Rosalia de Castro.

A partir de 1973 celebrou-se anualmente a Mostra de Teatro Galego de Ribadavia. Polas oito edicións do evento passou a práctica totalidade dos grupos dramáticos envolvidos na recuperación da actividade teatral galega, entre os quais figuravam, igualmente, os que iam protagonizar, desde finais da década de setenta, o processo de profesionalización do mundo da cena na Galiza. López Silva & Vilavedra (2002: 297-304) informam da presenza nas Mostras de umha cinquentena de colectivos que representárom mais de cem títulos, de maneira que pola capital do Ribeiro pas-sou a grande maioria das pezas encenadas neste período.

Entre todos esses espectáculos, dous baseárom-se em textos dramáticos da autoria de Ricardo Carvalho Calero. Especificamente, no ano 1974 o Instituto Misto de Vilalva estreava o *Auto do prisioneiro* e, um ano depois, o Grupo de Teatro da agrupación cultural O Facho dava a conhecer a sua versom da mesma peça. Polos vistos, dos quatro títulos dramáticos de Carvalho que viram a luz nessa altura, unicamente um

---

3 *O fillo* foi escrita em 1935 e, um ano mais tarde, Carvalho Calero iniciaria a escrita de *Isabel*, ainda que esta última nom fosse concluída até 1945 (Carvalho Calero 1982: 7).

4 Rodolfo López-Veiga Ponte (A Havana 1923 – Compostela 1999) entrou em contacto com o mundo do teatro no quadro artístico de La Salle em Compostela e no «Teatro Español Universitario» (TEU). Nessa cidade colaborou como actor radiofónico em Radio Galicia e fundou em 1960 o grupo de teatro Cantigas e Agarimos –com o que, um ano mais tarde, estreia na Galiza *Os vellos non deben de namorarse*– e, em 1970, o grupo Rosalia de Castro. É autor das pezas *Canto para un poeta malencónico* (1971) e *O home chamado Castelao* (1979).

foi quem de seduzir os colectivos teatrais participantes na Mostra. Vejamos como foi a recepção dessas encenações.

Da representação de 1974, à conta do Instituto Misto de Vilalba, temos uma resenha publicada pelo jornal corunhês *El Ideal Gallego* em que se informa do escasso sucesso alcançado:

Mala representación do *Auto do prisioneiro*. Onte, no atrio de Santo Domingo, representouse a obra *Auto do prisioneiro*, de Carballo Calero.

A obra toda trata dun fillo que está nunha celda dunha cárcel rexentada polo seu pai, polo que goza de tódalas comodidades. Foi posta en escea polo grupo de Instituto de E. M. de Villalba (Lugo).

A representación, debido a pouca experiencia teatral do grupo, foi probe, tanto en plasticidade (que contrasta ca maravilla do *Entremés famoso*), como en interpretación. Diríase que os membros do grupo intentaban facer algo que escedía das súas posibilidades reais. O máis importante, como estamos recalcando nas derradeiras crónicas, é a falla da xente: unhas cincuenta persoas asistiron á representación, e pra eso a maioría deles eran os intelectuáis e «progres» de Ourense. A obra non lle gustou á xente, debido á súa probeza expresiva e interpretativa (*El Ideal Gallego* 22/05/1974).

Nas seguintes edicións os espectáculos iam contar com um crescente número de assistentes<sup>5</sup>, mas em 1974 o público ainda estava constituído maioritariamente polos participantes no processo de recuperação da actividade dramática galega e, por extensom, na restauração cultural.

Os «enviados especiais» ao certame que assinavam a información anterior imputavam o pouco sucesso à inexperiencia do grupo e comparavam os seus resultados com os obtidos por Teatro Circo na posta em cena do *Entremés famoso sobre da pesca no río Miño*, de Feijó de Araújo. Na crónica que outro jornal corunhês fazia sobre a Mostra desse ano, falava-se do colectivo dramático do Instituto Misto de Vilalba como «un grupo de recente constitución, formado nestes momentos por catorce estudantes e profesores do Instituto» (*La Voz de Galicia* 19/05/1974). Por acaso, Manuel Lourenzo, o director do espectáculo com o que se comparava os vilalveses na primeira información, explicava –numha crónica sobre a Mostra de Teatro paralela à de Ribadavia que se celebrara na Corunha– as profundas diferencas que se davam entre as agrupacões dramáticas que assistiam a estes festivais:

---

<sup>5</sup> O A propósito da edición de 1978, por exemplo, López Silva & Vilavedra (2002: 74) informam que «nalgún xornal daquela época falábase dunha asistencia media de mil persoas diarias, o que faría un total de corenta e cinco mil espectadores».

En canto aos grupos, hainos estables (Histrión 70, Keizán, Teatro Circo de Artesáns), en vías de constitución (Candea, Escoitade) e máis ou menos ocasionais (Martín Códax, O Facho, Instituto Mixto de Villalba). Todos eles dependen dalgunha institución cultural ou pedagóxica (*La Voz de Galicia* 20/07/1974).

Contrariamente ao autodidactismo dominante em muitos grupos, colectivos como Teatro Circo levavam tempo a concederem umha grande importância à formação e organizavam todo tipo de actividades instrutivas e de experimentación –umhas veces ministrados por eles próprios e outras por profesionais de fora da Galiza, como José Estruch, Humbold Ribero ou Roberto Fontana.

Ora, podemos perguntar-nos se a distante acolhida do público da proposta do colectivo vilalvês foi devida unicamente às limitacións do próprio grupo ou se havia outras razóns.

Lembremos que, desde 1974, na Mostra de Ribadavía se produciron intensos debates sobre a posibilidade da suficiencia sistémica do teatro galego e, erigida finalmente em triunfadora a ideia de um sistema teatral autónomo e diferenciado do espanhol, sobre quais deviam ser os atributos que caracterizassem esse teatro –a começar pola língua<sup>6</sup>.

Como já dixemos, entre o público assistente aos espectáculos das primeiras edicións eram maioria os directamente envolvidos na reivindicación da cultura galega, de maneira que as Mostras de Ribadavía, para além de servirem como elemento aglutinador de todos os «teatros», funcionavam como um espaço de intercambio de modos de fazer e de entender o teatro e o papel que este devia jogar na recuperação da consciencia nacional de Galiza –contra a «opresión nacional» (Lourenzo 1978).

Podemos exemplificar os temas que se debatiam e as ideias que se iam consolidando nestas discussões a partir de um comunicado publicado na imprensa pola agrupación cultural O Facho:

As recentes xornadas teatraís organizadas pola Agrupación Cultural Abrente de Ribadavía puxeron de novo en candeeiro as bases fundamentais prá existencia e continuidade dun teatro especificamente galego na Galicia de hoxe. Ao longo do certame e, fundamentalmente, no decurso das mesas sostidas

---

<sup>6</sup> Significativamente, desde 1975 recebeu o nome de «Mostra de Teatro Galego» –en oposición a «Mostra de Teatro en Galego» das primeiras edicións.

antre aficionados, teóricos e membros dos grupos intervintes, quedaron de manifesto os puntos que esquemáticamente, reflexamos de seguido.

1 Condición popular do teatro galego.

Partindo da aceptación como premisa de traballo de que o teatro galego débese inxertar nas condicións sociáis específicas do pobo galego, lonxe, por tanto, de formulacións cosmopolitas pra uso estético dunha crás intelectualmente privilexiada, a consecuencia primeira e fundamento da pervivencia dun teatro galego con especificidade ven da man de que tal teatro adequira xeitos comunicativos coas crases populares da Galicia que non forzosamente deben coincidir, sinón superar, as primitivas tesis ruralistas do teatro galego nos primeiros anos do século que andamos.

2 A lingua galega como medio de expresión oral no teatro galego [...].

3 O autoctonismo na elección de textos teatraís [...].

! estos son os puntos que nós creemos máis importantes e sobre dos que deben dirixir o seu traballo os grupos galegos con conciencia da súa outa misión e responsabilidade que lles acae nesta hora, e nos que se anda a facer un verdadeiro teatro galego (*La Voz de Galicia* 03/07/1974).

Além da questom fulcral da língua e da controvérsia suscitada polo recurso à traduçom<sup>7</sup> –contra os persoas que a consideravam reaccionária, O Facho mostrava-se partidário das versons para o galego de textos de outras dramaturgias–, o comunicado recolhia um dos traços mais reiteradamente colocados na altura como elementos que deviam definir necessariamente a produçom espectacular galega: a sua «condiçom popular». As tentaçons elitistas nom seriam bem recebidas e propugnava-se um teatro galego que tivesse em conta a maioria da cidadania –pois, para a consolidaçom do sistema, a cidadania devia conformar-se em público, em consumidora deste novo teatro. Junto a este qualificativo costumava figurar outro, “realista”, que «se opuña simplemente a “idealista”, un adxectivo moi odiado» (Lourenzo 2000). O termo nom era entendido em termos literários, mas em referêncià à atençom que se desejava prestar à realidade social e cultural do país. Assim, idealista punha-se em relaçom com elitista, classista e continuísta, e realista, com novo, vivo, consciente, social.

O comunicado do Facho ia ser contestado dous dias depois por Luz Pozo Garza desde as páginas do mesmo jornal. Neste artigo rejeitava-se o estabelecimento de qualquer limite à cultura galega:

¿Por que pechar a ceibe entrada das ideas, autóctonas ou cosmopolitas, intelectuales i estéticas do mundo de hoxe? [...]. ¿E que pobo é sinónimo de iletrado, de parvo? Eu coido que pobo galego somos tódolos galegos sin

---

7 O tema foi debatido com intensidade na ediçom de 1976 (López Silva & Vilavedra 2002: 54).

distincións de crases máis ou menos intelectuales, e que temos dereito a que se nos dea un teatro íntegro, sin podas de ningún tipo, xa que isto revelaría unha postura superficial e inxusta (*La Voz de Galicia* 05/07/1974).

Na verdade, os «teatreiros» tinham muito medo de que a maioria social –o «povo comum»– se visse excluída com propostas elitistas que, de unha ou de outra maneira, vinhessem dizer-lhe que nom tinha formaçom ou nível intelectual para as perceber na sua integridade. O povo galego já se vira ludibriado e marginalizado no sistema cultural espanhol –que fazia escárnio dos seus traços distintivos, a principiar pola língua e o sotaque– e só sancionaria o nascente sistema cultural galego se percebesse que este era unha via de dignificaçom que o resgatava das posiçons periféricas, convertendo-o em protagonista.

Mas isto nom significava que excluíssem a experimentaçom e as novas tendências cénicas, condenando assim a dramaturgia galega a se mexer em fórmulas caducas –as «primitivas teses ruralistas», de que falava o comunicado do Facho. O teatro refundacional de começos de setenta procurava um difícil equilibrio entre inovaçom e tradiçom, que nom pugesse de parte as camadas populares, mas que também nom o afastasse dos caminhos de experimentaçom polos quais circulava a mais recente produçom teatral europea<sup>8</sup>.

E neste panorama, onde eram colocadas as peças de Carvalho Calero, em especial o *Auto do prisioneiro*? Consideravam-no mais popular e realista ou elitista-escapista?

O certo é que, depois de levar em 1974 um texto de Bertold Brecht –*O mendiño e o can morto*–, O Facho ia representar na seguinte ediçom da Mostra o mesmo texto de Carvalho que encenara o Instituto de Vilalva e do qual já realizara em 1970 unha leitura dramatizada<sup>9</sup>.

O facto de serem apresentadas em anos sucessivos duas versons deste título poderia significar a definitiva sançom do teatro de Carvalho Calero como exemplo da dramaturgia que os grupos refundacionais procuravam. Porém, o colectivo teatral do Facho era colocado por Manuel Lourenzo sob a mesma epígrafe que o Instituto

---

8 Isto explica a virulenta resposta que recebêrom dos grupos participantes as palabras de Blanco Amor na Mostra de Ribadavia de 1975 quando propugnou «un teatro atrasado para un público atrasado» (Ruibal 2002: 275).

9 A leitura encenada tivo lugar o día 30 de Setembro no Colégio Nacional Misto Curros Enríquez da Corunha, sob a direçom de Ramiro Cartelle, após *O mendiño e o can morto*, de Bertold Brecht, em versom de Xosé L. Rodríguez Pardo.



Misto de Vilalva, a dos grupos «mais ou menos ocasionais» –em referência à sua actividade descontínua–, de maneira que o director de Teatro Circo o estava a deixar fora da relação dos grupos mais representativos do movimento dramático que protagonizava a refundação do teatro galego na década de setenta<sup>10</sup>.

Nom temos información de imprensa sobre como foi acolhida esta nova versom de 1975, mas quando Lourenzo & Pillado Mayor (1979: 129) falam da sua estreia em Ribadavía polo Instituto de Vilalva, dizem que o *Auto do prisioneiro* «foi chatado de reaccionario» e que «porriba dunhas escenificaciós ben sinxelas, o ambiente agresivo daquelas xeiras non favoreceu o acercamento a experiencias que, como ésta, eran e siguen sendo unha excepción, un alto no monótono camiño do drama realista<sup>11</sup>». Com o plural «escenificaciós» parece que están a falar também da realizada polo Facho.

Numha entrevista com Carvalho Calero, Salinas (1991: 80-81) interpretava as palavras de Pillado Mayor & Lourenzo sobre a recepção da obra em Ribadavía no sentido de que «a obra foi pouco comprendida polo público, porque lle achaban unha falta de conexión coa problemática social do momento» e até falava de que a peça fora «vituperada en algunha ocasión», ao que o entrevistado respondeu:

Se trata dunha especie de vitupério de tipo «Jomeinista», digamos. É dicer, fundado en motivos extraliterários. Pois pode ser que sexa así, porque efectivamente a obra non foi escrita co obxectivo de facilitar en absoluto a revolución social nen política en España nen en Galiza [...]. Mas a miña pluma non está hipotecada a nengun plan, que por outra parte tampouco me foi comunicado, para que colaborase nese sentido [...]. Considero que se trata de unha extrapolación de ideoloxías políticas ao mundo da arte (Salinas 1991: 81).

Com efeito, Ribadavía era um ferreiro dialéctico caracterizado por um entrecruzamento de consignas e atitudes desmedidas que Luca de Tena (2002: 248) justifica desde o momento em que «o parlamento de Abrente debullaba a interrogante de cómo levantar un teatro nacional» e «despois de vivir en apnea medio século, había quen se entregaba á hiper-ventilación ¿era raro acaso? A responsabilidade sería, en todo caso, dos organizadores do mergullo colectivo e forzado».

---

10 No volume *A Coruña na cultura galega. A agrupación cultural O Facho* (1991), a entidade diferenciava cinco épocas na história do seu grupo de teatro até 1991, segundo o director que figurasse à sua frente. O primeiro fora o próprio Manuel Lourenzo –que deixaria o colectivo em 1967 para fundar o Grupo de Teatro Realista de Artesáns –posteriormente Teatro Circo. Na terceira época –que abrange o período que estamos a tratar–, o director cénico foi Xosé Manuel Rabón.

11 Neste caso, sim parece que os autores están a falar en termos estéticos ou da corrente literária.

Para além dos juízos «extraliterários» que Carvalho Calero aduz para a recepção negativa do *Auto do prisioneiro*, cabe a pergunta de se os participantes na criação teatral da altura consideravam esta peça –e, por extensom, a obra dramática de Carvalho– excessivamente literária.

Quando Euloxio R. Ruibal (*El Ideal Gallego* 12/05/1974) enumerava as eivas que afastavam muitos textos dramáticos galegos dos interesses dos novos grupos que naquela altura estavam à procura de «un teatro que exprese e comunique éticamente a nosa problemática», apontava «a imensa cantidade de textos enxebristas, patrioteiros, anodinos, costumistas, dogmáticos, panfletarios, antiteatráis, literarios, superficiais, etc.» com os que se encontravam. O teor excessivamente literário de unha peça levava, pois, a que esta se percebesse como destinada «pra uso estético dunha crás intelectualmente privilexiada» –como assinalava o comunicado do Facho– e, em palabras de Ruibal, fazia com que se tratasse de um texto «sin intrés pragmático inmediato». Além disto, o dramaturgo considerava que a proliferação destes textos se devia «a un considerabel alonxamento dos escritos das atuais técnicas e da revolución estética que se levou a cabo ó longo deste século», pois «sen un exhaustivo conocimiento do teatro avanguardista doutras latitudes dificilmente se poderá camiñar i experimentar cara un teatro propiamente galego de calidade estética».

Porém, desde 1979, quando Lourenzo & Pillado Mayor, para definirem a dramaturgia do ferrolano, falárom de dous pólos, «clasicismo e experimentalismo» –que entendiam nom contraditórios<sup>12</sup>–, os estudiosos têm posto em relação a obra de Carvalho Calero com o simbolismo<sup>13</sup>, o expressionismo<sup>14</sup>, o teatro do absurdo<sup>15</sup> ou

---

12 Cfr. Lourenzo & Pillado Mayor (1979: 127): «Ambas notas non se contradicen. Se entendemos por clasicismo ese equilibrio orgánico, algo máis que estrutural, de forma-fondo; un dominio da obra polo seu autor, que pule e fixa, non ousando alteracións detonantes. Se entendemos por experimentalismo a percura da forma poética precisa para cada asunto, sendo os asuntos variados e as técnicas diversas».

13 López Silva & Vilavedra (2002: 48) dizem a respeito do apresentado en Ribadavia em 1974: «apréciase nas escollas dos grupos para esta II Mostra unha tendencia a levar ás táboas un teatro de factura máis moderna e innovadora, representado pola obra de Dragún e de Bertolt Brecht, así como a dos autores galegos máis simbolistas (Carballo Calero e Mariñas del Valle)».

14 Manifesta Rabunhal (2000: 284) que «Carvalho, sabedor como poucos da práctica do “teatro para ler”, escreveu teatro para ser representado, um teatro que caminha do realismo para o simbolismo e o expressionismo, usuário em parte do substrato mítico e aberto às suas grandes inquietudes: as relações problemáticas entre home e mulher, a maternidade, o amor, a ambigüidade política, a actividade artística, etc».

o distanciamento brechtiano<sup>16</sup>. Ele próprio frisava o carácter expressionista da sua obra dramática:

Asi observaredes que desde mui cedo hai no meu teatro recursos que se poden considerar afíns aos do expresionismo. E o expresionismo no teatro, sobretudo no teatro alemán, no teatro en xeral da Europa Central, vivificou grandemente a cena no occidente dos anos da guerra europea (Fernán-Vello & Pillado Mayor 1986: 112).

Contudo, Lourenzo & Pillado Mayor (1979: 128) insinuam que, se bem que se trata de tentativas derivadas do grande conhecimento da literatura dramática europeia contemporánea que Carvalho Calero possuía, estas están pouco interiorizadas e podem ver-se como traslaçons rígidas e excessivamente medidas desses modelos à nossa literatura:

O autor coñece varias técnicas, tenas analizado noutros autores, galegos e non galegos; ten dirixido teatro na sua etapa de director do Colexio Fingoi, de Lugo –Castelao, Cabanillas, Plauto, el mesmo–, polos anos 60. A obxetivación imponse. O cultivo da autocrítica non desbota a xenialidade, pero pon chumbo nos pés.

Em que consiste esse «chumbo» a que fazem referência Lourenzo & Pillado Mayor? Falta umha dose de transgressom dessas formas por parte de Carvalho para que se mantivessem vivas e actualizadas e nom meramente reproduzidas em exercícios dramáticos cenicamente pouco sedutores? Lembremos que estamos a falar de um momento em que os dramaturgos mais novos tinham, na sua maioria, umha vinculação directa com a actividade dos palcos, como actores, directores, comentaristas, etc., e, desde as encenaçons escolares da década de cinqüenta e começos da de sessenta no Colégio Fingói, Carvalho estava afastado da prática cénica, particularmente da dos colectivos que estavam a realizar a refundaçom do nosso teatro. Por isso, aventuramo-nos a assinalar que os mais novos viam nele um elemento do passado, mais ou menos retórico e certamente distante do que desejavam levar aos palcos.

As peças existenciais ou de «teatro do absurdo» de autores como Beckett, Ionesco, Adamov ou Pinter –com as que se punha em relaçon a produçom dramática

---

15 Cfr. Lourenzo & Pillado Mayor (1982: 355): «O teatro de Carballo Calero, reunido no tomo *Catro pezas*, condensa, cunha grande pulcritude estilística, temas e formas que van desde o populismo poético até o simbolismo ou o drama ontolóxico na liña do chamado “teatro do absurdo”».

16 Manifestam ao respeito Lourenzo & Pillado Mayor (1979: 128) que a «*Farsa das Zocas* [...] achega tema e personaxes populares nunha representación que non rexeita as técnicas máis primitivas – como a presentación directa –, de uso frecuente nos nosos días desque as utilizara Brecht».

de Carvalho Calero – eram consideradas «de dixestión difícil» polos autores de *O teatro galego* e acrescentavam que nom alcançara «fortuna nestes eidos nosos» (Lourenzo & Pillado Mayor 1979: 128). Com certeza, os colectivos dramáticos da década de setenta que teimavam por consolidarem umha actividade teatral galega nom iam priorizar as peças de difícil digestom, porque precisavam de ganhar o favor do maior número de expectadores.

No caso concreto do *Auto do prisioneiro*, juntavam-se também as semelhanças com os autos sacramentais espanhóis<sup>17</sup> que o próprio Carvalho Calero (1984: 328) focava:

Como os autos sacramentais do teatro clássico espanhol, utiliza as personagens simbólicas, ainda que sem sacrificar a sua aparência individual. Evidentemente, contém muitos elementos de sátira social, mas a sua raiz última é o problema da transcendência: do que pode haver, se hai algo, tras a porta que permanece fechada mentres o Prisioneiro vive. Existe o Director?

Os autos sacramentais ficavam muito longe das preferências temáticas e formais dos envolvidos na Galiza no novo teatro da altura. Por outro lado, a experiência de DITEA –teatro de câmara compostelano que na década de sessenta, antes de dar o passo para a língua galega, representava autos sacramentais nas praças da cidade<sup>18</sup> – favorecia a ligação deste género com a prática cénica em língua espanhola e com o realizado durante o franquismo polos «teatros de câmara»<sup>19</sup>, umha figura tolerada polo regime ditatorial que os colectivos da época queriam deixar definitivamente atrás.

Significativamente, quando em 1982 Lourenzo & Pillado Mayor dam a lume a *Antoloxía do teatro galego*, das quarenta e seis obras seleccionadas –«o que ao noso entender é máis significativo da literatura teatral en língua galega desde os seus comezos até o de hoxe mesmo» (Lourenzo & Pillado Mayor 1982: 7)– escolhem de entre a produçom dramática carvalhiana a *Farsa das zocas*, a «máis áxil e fresca de

---

17 Tato (2000: 450) tem assinalado o paralelismo entre o Prisioneiro e o protagonista de *La vida es sueño*: «un Prisioneiro semellante ó calderoniano Segismundo que procura en toda parte comprobar empiricamente a existencia dese Director que din é o seu pai».

18 A «xeira dos autos sacramentais» de DITEA, en palabras do próprio Magán (1980: 3), *alma mater* do colectivo.

19 Tratava-se de «agrupacións de escasa incidencia social que só estaban autorizadas a realizar unha sesión non comercializábel dos seus espectáculos –número que en casos excepcionais podía verse ampliado a tres. Foi tal a vontade de controlar estes grupos amadores que se chegou a promulgar lexislación que regulase a súa actividade: a Lei de Cámara e Ensaio de 1945» (Biscainho 2007: 85).

Carballo» (Lourenzo & Pillado Mayor 1979: 128) –o próprio autor a considerava «umha obra caricaturesca, que admite umha leitura social ou simplesmente lúdica, inteiramente inserida no contexto galego rural» (Carvalho Calero 1984: 326).

Do que cabem poucas dúvidas é de que existia umha distância geracional e de «programa» com a gente nova que estava a protagonizar a refunção do teatro galego. A produçom teatral de Carvalho Calero pode ter participado dos postulados da renovaçom dramática dos galeguistas da pré-guerra, embora ele próprio confessasse que quando escreveu o seu teatro «alentava en nós a esperanza doutro tempo futuro [...] en que existise un teatro galego pleno con obras representadas» (Fernán-Vello & Pillado Mayor 1986: 109-110), mas nom confluuiu no novo movimento teatral aglutinado à volta das Mostras de Ribadavía e em meados da década de oitenta ainda considerava que «certamente, ese futuro nom se realizou ainda» (Fernán-Vello & Pillado Mayor 1986: 110).

Assim como sabemos que numha altura da sua vida foi um freqüentador assíduo dos teatros ferrolanos (Carvalho Calero 1984), nom há constância de que assistisse regularmente às funçons protagonizadas polos grupos galegos da década de setenta. Também nom participou no grande quadrilátero dialéctico de Ribadavía nem integrou os júris dos Concursos de Textos Teatrais que se convocavam com a Mostra<sup>20</sup>.

Carvalho Calero sim participou na entrega a Teatro Circo do prémio da Aula de Teatro da Universidade de Compostela ao melhor espectáculo galego de 1978 pola encenaçom de *Os vellos non deben de namorarse*. Porém, quando em 2000 a Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor» reuniu a produçom ensaística de Carvalho à volta da arte dos palcos no volume *Escritos sobre teatro*, pudo constatar-se que dos trinta e dous títulos que o integram apenas há umha recensom sobre a versom galega de quatro peças de Tchekhov (publicada por Pillado Mayor em 1982 na colecçom *Castrodouro Teatro*) e um artigo titulado «O teatro galego actual» (datado em 1977, o qual, apesar do título, faz um percurso pola produçom teatral galega desde as origens até aos começos dos anos setenta, com umha breve mençom às Mostras de Ribadavía, para realizar depois umha clasificaçom temática dos textos, com nulas referências aos «autores de Abrente», aqueles que concorriam ao Certame de Textos Teatrais). Nom há, pois, na produçom ensaística de Carvalho relativa

---

20 A respeito da ediçom de 1979, López Silva & Vilavedra (2002: 166) informam de que «na documentación de Abrente figura a carta na que se convidaba a formar parte do xurado deste ano a Ricardo Carballo Calero; descoñecemos as razóns de que esta participación non se chegase a facer efectiva».

ao teatro galego referências significativas ao movimento refundacional desenvolvido desde finais dos anos sessenta.

A *Farsa das zocas* tivo umha sorte parcialmente diferente e, quando reflexionava com Salinas (1991: 78-79) sobre as poucas encenações realizadas sobre o seu teatro, Carvalho Calero apontava que «a xulgar polo que me din persoas expertas nesta matéria, a miña *Farsa das zocas* –depois de *Os vellos non deben de namorar-se*– é a obra mais representada en Galiza». O dramaturgo ainda ia acrescentar que «evidentemente, representada espontaneamente en lugares ao mellor afastados das cidades importantes de Galiza», em referência ao facto de a sua obra ser encenada fundamentalmente por grupos escolares ou amadores, e nom polos que desde 1978 iniciaram o caminho da profissionalizaçom do teatro galego. Assim, entre as representaçoms desta peça recolhidas por Rabunhal (2000: 286) figuram os grupos Breogánia (1979), Eusébio da Guarda (1983), Xuntanza (1983) ou a Escola de Aqualada (1984).

No entanto, a distância entre o teatro de Carvalho Calero e os grupos refundacionais mais activos nom se mantinha noutras facetas do intelectual ferrolano. Por citarmos como exemplo o realizado pola Escola Dramática Galega (1978-1994) –um dos colectivos representativos do movimento refundacional–, fôrom freqüentes as intervençoms desta cooperativa com intençoms canonizadoras da figura de Carvalho Calero, que servia de elo com um passado teatral que funcionava como factor de legitimaçom do incipiente sistema. Porém, antes que o seu teatro –que a EDG nunca levou aos palcos–, a vontade canonizadora focou a produçom ensaística de Carvalho Calero –especialmente a lingüística– e o seu posicionamento na configuraçom da escrita e do estándar culto do galego.

Lembremos que, desde a prática cénica e, no geral, nas diferentes actividades que promovia, a EDG defendeu –com maior ou menor intensidade segundo as pessoas que estivessem à frente da entidade em cada momento– um idioma galego que nom vivesse de costas viradas ao mundo lusófono e que se achegasse, de umha maneira pragmática, aos estándares português e brasileiro. Além disto, à volta do Concurso de Teatro Breve da EDG configurou-se umha promoçom de autores –que recebeu dos investigadores os nomes de «xeración de 1980» (Vieites 1996), «promoción dos 80» (Vieites 1998) ou «grupo da Coruña» (Vilavedra 1999)– que, no geral, propugnavam a reincorporaçom da língua ao tronco galego-português e um modelo lingüístico descastelhanizado, moderno, extenso, urbano e livre de constraçoms diglósicas, tal e como defendia Carvalho Calero.

Para concluirmos, nom podemos confirmar se Carvalho Calero tinha umha vocaçom real de dramaturgo –vocaçom que sim parece apresentar para outros gêneros– ou se realizou a sua produçom dramática com a vontade de corrigir os défices que o sistema mostrava nesse campo, como assinala Guisan (2002: 214), a propósito de *A sombra de Orfeo*, *Farsa das zocas* e *A arbre*:

E é que estas obras forom escritas polo dramaturgo, mas afinal quem as encarregou foi o crítico literário. Estas três obras estão feitas a contra-fio da tradiçom porque pretendem encher os ocos que faltam na produçom dramática galega. E falta a comédia britânica, psicológica e elegante, como «A sombra de Orfeo». Nom falta a farsa rural, mas falta a farsa rural estilizada, passado polo «teatro de Arte», com influências da Ópera Chinesa [...]. E faltava também o teatro poético, um pouco lorquiano, ou um pouco cunqueirano (se nom fosse também anterior à produçom dramática de Cunqueiro) que representa «A arbre». Assim que, poderíamos concluir que Carvalho Calero nom escreve o que lhe apetece, mas o que pensa que à produçom dramática galega lhe falta.

Contudo, nom é propósito desta achega a análise da obra dramática de Carvalho Calero nem a ponderaçom das suas qualidades literárias ou teatrais. Unicamente, procurou-se fornecer algumha informaçom sobre a sorte cénica do teatro carvalhiano numha altura (1973-1980) em que se estavam a pôr os alicerces sobre os quais se ia construir o sistema teatral galego actual.

Nas décadas posteriores, a relaçom pouco fluída entre os envolvidos na criaçom dramática do país e o teatro de Carvalho Calero nom parece ter mudado. Como simples apontamento, lembramos que, nos últimos trinta anos, só numha ocasiom foi encenada algumha das suas peças dramáticas por umha companhia profissional do nosso teatro<sup>21</sup>; que, desde a sua fundaçom em 1984, o Centro Dramático Galego nunca levou aos palcos textos de Carvalho Calero, e que *Os xefes*, a súa última obra, continua cenicamente inédita nestes circuitos. Só entre os colectivos amadores –principalmente no âmbito escolar e, em muitos casos, por iniciativa de algum dos discípulos de dom Ricardo– som representados com certa freqüência títulos como *Farsa das zocas* ou *Auto do prisioneiro*.

Sem dúvida, e com independência de outros factores, esta situaçom nom é totalmente alheia ao facto de Carvalho Calero continuar a ser «obxecto dun escure-

---

21 Galería Compañía de Teatro, sob a direcçom de António Simón, levou aos palcos em 2000 o *Auto do prisioneiro*, com dramaturgia de X. H. Rivadulla Corcón e o próprio Simón.

mento interesado por parte dos grupos que hexemonizaron o sistema cultural galego na restauración democrática. Dun escurecemento sistemático, deliberado e mesmo dun anatema e unha persecución que o mínimo calificativo que lle podemos pór é de inícuo», como assinalou Manuel Castelao com motivo da concesión do premio Carvalho Calero de Ensaio 2010 (*Diario de Ferrol* 14/11/2010) e como foi reiteradamente focado nestas jornadas.



## Referências bibliográficas

Biscainho Fernandes, C. C. (2007): *A Escola Dramática galega na configuración do sistema teatral* (Bertamiráns – Ames: Laiovento).

Carballo Calero, R. (1971): *Catro pezas* (Vigo: Galaxia).

Carvalho Calero, R. (1982): *Teatro completo* (Sada – A Corunha: Edicións do Castro).

Carvalho Calero, R. (1984): *Letras galegas* (Santiago de Compostela: Associação Galega da Língua).

Fernán-Vello, M. A. & Pillado Mayor, F. (1986): *Conversas en Compostela con Carvalho Calero* (Barcelona: Sotelo Blanco).

Guisan Seixas, J. (2002): «Carvalho Calero: o teatro e a vida», em Salinas, F. & López, T. (eds.), *Actas do Simposio «Ricardo Carvalho Calero, Memoria do Século»*, 205-255 (A Coruña: Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística da Universidade da Coruña & Asociación Socio-Pedagóxica Galega).

López Silva, I. & Vilavedra, D. (2002): *Un abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia* (Vigo: Galaxia).

Lourenzo, M. (1978): «La salida del callejón», *Pipirijaina* 6, 27-29.

Lourenzo, M. (2000): «Teatro Circo. A consolidación do Teatro Independente Galego», *Casahamlet* 2, 34-37.

Lourenzo, M. & Pillado Mayor, F. (1979): *O teatro galego* (Sada – A Corunha: Edicións do Castro).

Lourenzo, M. & Pillado Mayor, F. (1982): *Antoloxía do teatro galego* (Sada – A Corunha: Edicións do Castro).

Luca de Tena, G. (2002): «O teatro era máis importante que a política», em López Silva, I. & Vilavedra, D., *Un abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*, 246-249 (Vigo: Galaxia).

Magán, A. (1980): «O teatro de Cámara DITEA», *Cadernos da Escola Dramática Galega* 9.

Rabunhal, H. (2000): «Carvalho Calero e o teatro», em J. L. Rodríguez (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*. Vol. I, 281-291 (Santiago de Compostela: Parlamento de Galiza & Universidade de Santiago de Compostela).

Ruibal, E. R. (2002): «Blanco Amor en Ribadavia», em López Silva, I. & Vilavedra, D., *Un abreinte teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*, 274-276 (Vigo: Galaxia).

Salinas Portugal, F. (1991): *Voz e silencio (entrevista con Ricardo Carvalho Calero)* (Vila Boa – Ponte-Vedra: Edicións do Cumio).

Tato Fontaiña, L. (2000): «Carvalho Calero poeta, narrador, dramaturgo», *Grial* 147, 441-460.

Vicites, M. F. (1996): *Manual e escolma da literatura dramática galega* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco).

Vicites, M. F. (1998): *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)* (Vigo: Xerais).

Vilavedra, D. (1999): *Historia da Literatura Galega* (Vigo: Galaxia).

VVAA (1991): *A Coruña na cultura galega. A agrupación cultural O Facho* (A Corunha: Agrupación Cultural O Facho).