

UM EIXO DE BERNARDO SANTARENO À MARGEM CRÍTICA: *CONFISSÃO* (1945) E MEMÓRIAS DA ENCENAÇÃO CUBANA DE *A TRAIÇÃO DO PADRE MARTINHO* (1969)

AN AXIS OF BERNARDO SANTARENO TO THE CRITICAL MARGIN: CONFISSÃO (1945) AND MEMORIES OF THE CUBAN STORY OF THE A TRAIÇÃO DO PADRE MARTINHO (1969)

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i23p80-98>

Susana Moura¹

RESUMO

Tem-se vindo a assumir que a obra dramática de Bernardo Santareno teve início com *A promessa* (1957). Porém, há um conjunto de obras anteriores que não tem vindo a ser considerado pela crítica e pelo meio académico. A *Confissão* (1945) é um desses casos que agora remeto para debate. *A Traição do padre Martinho* (1969), devido às vicissitudes da censura que se vivia em Portugal, foi encenada por Rogério Paulo em Cuba. Estávamos em 1970 e este encenador português apresenta esta peça com a companhia cubana Rita Montaner. Abaixo, apresento uma perspetiva deste caso através de três testemunhos na primeira pessoa: dois atores e um dramaturgo cubano que participaram nesse espetáculo. Todos eles foram por mim entrevistados na cidade de Havana, no ano de 2018.

PALAVRAS-CHAVE

Bernardo Santareno; Teatro português; Teatro cubano; *Confissão* (1945); *A Traição do Padre Martinho* (1969).

ABSTRACT

It has been assumed that Bernardo Santareno's dramatic work began with A promessa (1957). However, there are a number of previous works that have not been considered by critics and academia. Confession (1945) is one of those cases that I now refer to debate. A traição do padre Martinho (1969), due to the vicissitudes of censorship in Portugal, was performed by Rogério Paulo in Cuba. It was 1970 and this Portuguese director presents this play with the Cuban company Rita Montaner. Below, I present an overview of this case through three testimonies in the first person: two actors and a Cuban playwright who participated in this show. All of them were interviewed by me in the city of Havana in 2018.

KEYWORDS

Bernardo Santareno; Portuguese theater; Cuban theater; Confissão (1945); A Traição do Padre Martinho (1969).

¹ Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

1. PONTO INICIAL

Sabe-se que António Martinho do Rosário (1920-1980), que adotou o pseudónimo de Bernardo Santareno, é um dramaturgo português que viveu durante o regime salazarista e que, por isso, à semelhança de tantos outros autores, se confrontou com enormes dificuldades em colocar as suas peças em cena. Porém, não só a vida pessoal de António Martinho do Rosário carece de uma investigação comprovada mais atenciosa, como também, no meu entender, a própria obra.

Digo isto não apenas por uma opinião pessoal, mas porque dentro do âmbito da investigação do meu doutoramento¹, confrontei-me com diversos indícios que me levaram a concluir que ainda havia algum material de produção escrita que não tem vindo a ser considerado pela opinião crítica. Portanto, com esta publicação, pretendo acima de tudo dar a ver um caso de escrita de que ainda pouco se sabe; refiro-me a uma obra dramática do ano de 1945. Trata-se de *Confissão* (1945) e não d' *A confissão* (1979). Coloco desde já estas duas obras par a par, para que fique esclarecido que um texto de nada tem que ver com o outro. Aliás, à luz da minha interpretação, são claramente distintos.

O outro ponto que pretendo desenvolver relaciona-se com a encenação d' *A Traição do Padre Martinho* (1969) em Cuba. Estávamos em 1970 e o encenador português Rogério Paulo (1927-1993) levou para Havana esta peça de Bernardo Santareno onde, com a companhia cubana Rita Montaner, a encena.

Sobre esta experiência, Rogério Paulo escreve *Um Actor em Viagem* (Cuba 1970/1972). Este caso facilmente poder-se-á considerar como um diário de bordo. Nele, o encenador permite-nos ter alguma noção de como terá sido esta experiência, talvez pioneira, da encenação de um drama português em Cuba.

Entendo que para além do complexo processo de tradução, há um outro aspeto verdadeiramente interessante; refiro-me à forma de como esta obra, repleta de regionalismos e de micro realidades portuguesas,

¹ De momento aguardo pela defesa da minha tese de doutoramento pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. A respetiva tese tem o seguinte título: *Bernardo Santareno: teatro, utopia e performatividade*.

consegue adaptar-se aos atores cubanos, a um palco cubano e aos espetadores, também eles cubanos.

O testemunho de Rogério Paulo é sem dúvida uma ferramenta ímpar. Porém, a partir do momento em que tomei conhecimento de que ainda se encontravam vivos três dos atores, não pude ignorar tal facto. Pois então, depois de reunidas as condições mínimas, em maio de 2018 desloquei-me até Havana² onde entrevistei Sergio Prieto, Jorge Losada e Gérardo Fullea.

Com estes três testemunhos, não só reuni o conhecimento de cada um deles, como também algumas das mais importantes notas de imprensa que se encontravam guardadas dentro dos seus arquivos pessoais. Portanto, este conjunto de memórias vem acrescentar, e muito, à forma como hoje se torna possível entender, ler, observar e interpretar este caso cénico de Santareno que, por motivos óbvios, tem particularidades únicas e singulares.

Espero que a análise destes três testemunhos que agora nos chegam na primeira pessoa possa, verdadeiramente, enriquecer a leitura de Santareno em cena.

2. CONFISSÃO (1945) PELA VOZ DO AUTOR. CONTEXTUALIZAÇÕES.

Tem-se vindo a assumir que a primeira peça de Bernardo Santareno é *A Promessa* (1957). No entanto, 12 anos antes, em 1945, Santareno já havia escrito pelo menos outras duas: *Renúncia* (1944 ou 1945)³ e *Confissão* (1945).

Pois bem, embora se possa tratar de textos com maturidades bem distintas, refiro-me obviamente a nível literário, os casos de escrita anteriores a 1957 devem, na minha opinião, sofrer um processo de resgate para a leitura global do teatro do autor. Não faz muito sentido continuarmos a descurar aquilo que nos parece ter menos qualidade ou estética.

A verdade é que o homem que Santareno foi e, claro, projetando-se para a sua obra dramática única e incomparável, esteve sujeito a um caminho de evolução, e isso está bem presente nas várias fases da sua escrita. Olhar para todo o seu teatro – emergindo agora a necessidade de se encontrar casos que ainda não tenham sido considerados – e dentro

² Esta deslocação contou com o apoio da Instituto Camões e da Embaixada de Portugal em Cuba. Nesse âmbito proferi uma palestra no teatro Raquel Revuelta, sobre o caso de Santareno em Cuba.

³ Até ao momento não me foi possível ter a certeza da data precisa desta obra; também ainda não consegui ter acesso à mesma. Apenas me deparei com uma referência do próprio autor inserida no seu espólio pessoal onde fala abertamente desse seu texto. Portanto, este é mais um aspeto que carece de total investigação.

daquilo que nos vai sendo possível, continuo a defender que é na reunião de todo o seu legado⁴ onde se encontra a grande possibilidade de nos imbuirmos com a pessoa que foi António Martinho do Rosário, logo, com o teatro de Bernardo Santareno.

A *Confissão* (1945) tem um enquadramento muito específico, nomeadamente no que se refere à vida particular do jovem autor. Para se contextualizar este texto devemos, antes de mais, inteirar-nos sobre os motivos que levaram António Martinho do Rosário a escrevê-lo. O manuscrito da *Confissão* (1945) integra-se no espólio pessoal do autor e está na Biblioteca Nacional⁵. António Martinho do Rosário, que no ano de 1945 tinha 25 anos de idade, encontrava-se a estudar medicina na Universidade de Lisboa. Porém, segundo consta, nessa altura sentia muitas dificuldades em prosseguir com os estudos devido a algumas crises pessoais como, por exemplo, a escolha de seguir ou não a vida sacerdotal.

Entre 1943 e 1946, António Martinho do Rosário troca correspondência com uma grande amiga de Abrantes – refiro-me a Maria Bairrão Oleiro. Tudo indica que se conheceram anos antes, quando, naquela mesma cidade, o autor esteve a cumprir o serviço militar obrigatório. A *Confissão* (1945) encontra-se dentro de uma destas cartas trocadas por estes dois amigos⁶.

Pelo que até ao momento me fora possível apurar, Maria Oleiro exerceria funções de docente, mais especificamente na direção da Mocidade Portuguesa Feminina do Liceu de Abrantes. Esta peça de 1945 foi escrita para o liceu feminino das Caldas da Rainha, onde tudo indica que Santareno chegou a lecionar a disciplina de religião e moral, aliás, é o próprio que nos confirma isso quando numa das suas cartas escreve: “Ofereço-lhe esta cópia duma peça que agora escrevi, para as raparigas das Caldas representarem. Escrevi-a um dia destes, um jacto, em 5 ou 6 horas”⁷ (SANTARENO, 1943-

⁴ Quando me refiro ao seu legado, não pretendo apenas chamar atenção para as 18 peças de teatro escritas entre 1957 e 1980, para além, claro, da crónica de viagem *Nos mares do fim do mundo* (1957), alusiva à experiência como médico da frota bacalhoeira. Pretendo sim, e acima de tudo, abrir espaço para a pesquisa de cartas pessoais do autor que ainda não foram reunidas, para além de peças de teatro que antecedem *A promessa* (1957) e que, tal como agora aproveito para divulgar, existem pelos menos as seguintes: *A renúncia* (1944 ou 1945) e *Confissão* (1945).

⁵ Santareno, Bernardo (1943-1946). “Espólio Pessoal de Bernardo Santareno”. *Biblioteca Nacional*. Lisboa.

⁶ A carta onde se insere a peça foi escrita em 21 de agosto de 1945. A fim de melhor diferenciar o conjunto epistolar e a peça teatral nele inserida, este será referenciado como ROSÁRIO, 1945, enquanto aquele corresponderá a SANTARENO, 1943-1946. Cada carta citada será especificada em nota.

⁷ Este excerto pertence à carta de António Martinho do Rosário a Maria Bairrão Oleiro e está datada a 21 de agosto de 1945.

1946, s/p.). É por essa razão que as personagens são todas femininas; característica única e muito curiosa ao longo do teatro do autor.

Santareno reconhece que é um texto com algumas fragilidades literárias. Por outro lado, devido à força extraordinária do tema, baseando-se na denúncia da classe burguesa, toca em polémicas exuberantes à época, como a questão do divórcio e das relações extraconjugais. É por reconhecer a força e a pertinência que se aprofunda com este drama, que o seu desejo, segundo o autor escreveu a Maria Bairrão Oleiro é que “(...) mais tarde ou mais cedo, tratar a fundo e a sério este mesmo tema e concorrer talvez ao Nacional” (SANTARENO, 1943-1946, s/p.).

O que este caso em particular nos traz de inédito não se restringe ao texto dramático em si. Ainda acresce que na carta seguinte à da peça, depois de ter recebido a crítica da mesma, por ele pedida⁸, explica à sua amiga as suas intenções para com a personagem principal; trata-se de Madalena, uma jovem pintora de 30 anos de idade e, por acréscimo, vai refletindo sobre o sentido da peça. Portanto, pode-se dizer que foi o próprio Santareno que nos deixou escrito algumas das suas ideias sobre aquilo que ele mesmo escreveu.

A sua análise vai-se aproximando a uma linha de autocrítica. Numa resposta às críticas da sua amiga⁹, o autor chega a escrever o seguinte:

Suponha que eu tinha conseguido fazer representar uma peça minha e que um crítico, no dia seguinte, me dava uma sarabanda tam [sic] forte e rígida como a sua: Era uma vez um dramaturgo!... Espero dizer-lhe uma coisa que me deu satisfação: E é que não fiquei nada maguado au [sic] triste – eu que sou naturalmente tam [sic] vaidoso! – com a sua apreciação. Achei-a deliciosa e ri muito sozinho, de papo para o ar, ainda na cama...Concordo com muita coisa da sua crítica, acho que algumas setas foram certas e prometo não fazer nada sem que esta implacável e segura Ba¹⁰ dê uma super-visão [sic] (...). (SANTARENO, 1943-1946, s/p.).

Embora com algumas fragilidades, Santareno esclarece que esta peça pretende demonstrar determinados aspetos da vida humana que, na verdade,

⁸ Palavras de Bernardo Santareno e Justina Bairrão Oleiro: “Ofereço-lhe esta cópia duma peça que agora escrevi (...). Claro, espero de si, (...) uma crítica séria, com pês e contra, sem amabilidades.” (SANTARENO, Bernardo, 1944-1946, itálico meu).

⁹ Carta está datada a 29 de agosto de 1945.

¹⁰ Ba era o diminutivo pelo qual Bernardo Santareno tratava a sua amiga, e é assim que surge ao longo de toda a correspondência.

são extremamente centrais para o sentido da existência. A verdadeira missão de Madalena é explicada por Santareno à sua amiga *Ba*. No âmbito de rebater a crítica que dela tinha acabado de receber, esclarece-lhe a sua intenção, começando, antes de mais, por lançar as seguintes questões:

Muito “teatral” na 2ª parte? Concordo. Literária a Madalena nas suas últimas falas? Certo. Poucas lógicas algumas passagens do “caso” dela? Creio que sim; no entanto menos que à *Ba* parece. Esqueceu-se de um pró [*sic*] importante: É que eu tinha de escrever uma coisa encomendada pela rapariga da *A.C.* e só para raparigas. É difícilimo um conflito com beleza e vida sem fazer chocar o homem e a mulher. Uma peça *Tô-da* [*sic*] de amor e sem homens! Não enjeito este tema, este caso, esta figura da Madalena: Se tiver de escrever a sério verás, certamente dela que me semi-rei¹¹. Creio que a *Ba*, apreciação da Madalena usou muito a razão e pouco a sensibilidade: *E ela – artista, mulher tô-da* [*sic*] *de impulsos e sensibilidade – assim, ficou pequenina, “patetinha”... Esqueceu-se também da psicologia especial – Tô-da* [*sic*] *de exageros e contrastes de qualquer consentido e sobretudo se esse consentido é uma mulher que viu ao senhor com a sensibilidade e o coração pela sua Beleza...* (SANTARENO, 1943-1946, s/p., itálico meu).

2.1 CONFISSÃO (1945), DE ANTÓNIO MARTINHO DO ROSÁRIO¹²: UMA BREVE ANÁLISE

Creio não ser muito complexo chegar-se à conclusão de que a *Confissão* (1945) apresenta um conjunto de características que nos permite assumir a existência de um período novo do teatro de Santareno, o qual, à primeira vista, pode-se considerar de, por exemplo, período antecedente. Pois bem, se a escrita deste texto demonstra ainda alguma jovialidade do autor, por seu turno, o pensamento e a profundidade dos debates que todo o seu teatro comporta já se encontra bem explícito neste caso de 1945. Assim, não será muito difícil encontrarmos motivos que nos levem a considerar que Santareno tem outra produção escrita anterior à *A Promessa* (1957).

A ação deste texto desenrola-se em Lisboa dentro de uma casa de família burguesa. De modo sucinto, o que acontece é que a proprietária, D.^ª Fernanda, vai receber um grupo de amigas oriundas do meio burguês e cultural da capital.

¹¹ Expressão que por mim, a partir do manuscrito, ainda não me foi possível decifrar devidamente.

¹² À data de 1945, o autor, de nome original de António Martinho do Rosário, pelo menos do que se apurou até ao momento, ainda não tinha adotado o pseudónimo de Bernardo Santareno.

A personagem central do drama é a sua sobrinha Madalena. A lógica do enredo surge nas entradas sucessivas de cada uma das convidadas (e não convidadas). Ou seja, de cada vez que entra uma personagem, vai-se compondo a caracterização social do retrato tipo da burguesia da época. A determinado momento, Madalena protesta com as atitudes das restantes personagens que, em seu redor, criam um ambiente marcado pelos fúteis mexericos da sociedade. Esta intencionalidade vai crescendo até se chegar a uma profunda agitação dos valores instituídos, abalando, num rompante, a moral e os bons costumes e, em paralelo, também coloca em causa a relação de poder que a tia exercia sobre ela. A título de exemplo, escolho o seguinte excerto:

D.^a FERNANDA - [...] (*Para Madalena*) Ó mulher, mas quando é que tu vais vestir? São 5 horas, devem estar a chegar e tu nessa figura!... Vá, deixa lá isso! Havia de ser bonito se a lambisgoia da Amélia te visse com esse horrível vestido!... (*Madalena, cansada, deixa-se cair numa cadeira*). (ROSÁRIO, 1945, s.p.)

No final, Madalena desmonta todo o aparato das aparências sociais. Isso acontece quando ela, exausta de ouvir as corriqueiras conversas entre as convidadas, diz:

MADALENA (*levanta-se, poisa a chávena no tabuleiro e, séria, dolorida, sempre firme, vai colocar-se de pé num sítio bem visível ao centro*) – Estão curiosas, não é verdade? Espantou-as este convite para o chá, depois de tantos meses de completo isolamento? E têm razão, na verdade... Sei que gostariam de saber a razão do meu afastamento repentino dos salões, eu que era a mais louca e, vamos lá, uma das mais belas das suas bonecas. Gostavam? (*Irónica*) Como brilham os vossos olhos, senhoras! É de curiosidade... Esta será satisfeita, prometo. Que tens ouvido a meu respeito Clementina? (*Gesto irónico*) Sim, eu sei que tu “não és de intrigas”... anda, dize lá!

CLEMENTINA (*confusa*) – Ora, o mesmo que toda a gente...

MADALENA (*com dor*) – E o que é isso que toda a gente diz e sabe? (*Com calma forçada*) mas digam?!... (*Pausa*) Não querem? Eu vou ajudar... Já ouviram falar de “confissões”? (*Pausa*) já ou não? Bem, mas eu explico: (...) (ROSÁRIO, 1945, s.p.)

A caricatura do ambiente burguês é desprevenidamente abalada. O seguinte exemplo demonstra no meu entender o momento do drama em que essa reviravolta acontece, quando Madalena diz o seguinte:

(*Desdenhosa*) E têm razão em não compreender a confissão: a vossa única preocupação, o principal receio, o mais absorvente cuidado é esconder dos outros a vossa vida. Sim, porque vós sois... “pessoas bem”! Pode essa vida ser toda feita de miseráveis traições, de repugnantes condescendências, de cobardes atentados... Se o mudo o não souber que importância tem isso? (*Transição rude*). (ROSÁRIO, 1945, s.p.)

Por meio da imagem de Cristo, Madalena, de um modo comoventemente desenfreado, explica determinadas questões que, para ela, e ao que tudo indica também para o autor, são fundacionais para o complexo processo de procura do sentido da vida e da leitura do mundo. Para tal, Madalena reflete sobre o ato de confissão, no sentido da conversão do mal para o bem; do injusto para o justo. Santareno percecionava que, para Madalena, este ato, tal como escreveu Maria Bairrão Oleiro¹³: “(...) é a sua religião é a sua consolação, o centro de tudo. É *a fonte de união* com o homem que ama (...)”. (SANTARENO, 1943-1946, s/p., *italico meu*).

Em suma: a primeira metade do texto é especificamente direcionada para o enquadramento do social. Já na outra metade, de modo profundamente dramático, Madalena intervém e desmonta o aparato social anteriormente montado. Portanto, sob o princípio contraditório do ato de confissão (à luz dos dogmas cristãos), colocam-se em causa questões essenciais de natureza social, humana e espiritual.

Há ainda dois aspetos que não quero deixar de mencionar. O primeiro confina com a conclusão de que em *Confissão* (1945), mesmo tendo sido um texto desenvolvido pela perspectiva feminina, o papel do homem, mesmo que enquadrado no contexto burguês, não foi, de todo, destoado do próprio debate. Aliás, até é uma dimensão que se encontra bem presente, mas, claro, sempre à luz do ponto de vista da mulher. Quanto ao outro ponto, esse tem que ver com a velocidade com que a ação se desenrola, particularmente dentro do domínio psicológico das personagens. Explicado de outra maneira, o que pretendo dizer é que as alterações a que o autor pretende chegar sucedem-se de uma forma verdadeiramente repentina. Veja-se o exemplo seguinte:

CONDESSA – A Gabriela já tem 24 anos e tu eras à data do seu nascimento, uma linda criança... de 30 anos!

¹³ Carta de 29 de agosto de 1945.

FERNANDA – Credo! Tu não estás doida? Se eu tenho agora 40... (*gesto de troça da Condessa*)

GABRIELA – Mas onde está a Madalena? Há meses que a não vejo. Contam-se coisas trágicas a seu respeito...

MARIA (*anunciando*) – As senhoras D. Amélia e D. Salomé.

FERNANDA (*indo ao seu encontro*) – Ó queridas amigas, sinto-me tão feliz por vos voltar a receber nesta casa!... (*cumprimentam-se*) Parabéns, Salomé! És uma grande actriz! Admireite na Desdemona de “Othelo”: Maravilhosa! Vê-se que aproveitas bem as lições da grande Amélia (*para Amélia, maliciosa*) Não receias, Amélia, que a estrela nascente te ofusque brilho? [*sic*] (SANTARENO, 1943-1946, s/p.)¹⁴

A meu ver, esta característica pouco tem que ver com a breve extensão deste texto em particular. Se repararmos, o mesmo não acontece com *A Confissão* (1979) que, na realidade, também não é um texto extenso. Esta condição faz desta particularidade um dos seus mais relevantes aspetos.

2.2 CONFISSÃO (1945): UM TEXTO AUTOBIOGRÁFICO?

Há muitos indícios que me levam a defender que o lado emocional e psicológico de Madalena pode ser visto como uma projeção a partir da construção simbólica que o autor tem sobre si mesmo. Segundo Santareno, Madalena é “(...) artista, ela será sempre uma mística, uma contemplativa, o que lhe interessa sempre é o Cristo Vivo, êle [*sic*] próprio, carne, sangue, coração, amor (...)” (SANTARENO, 1943-1946, s/p.). São estas palavras do autor que me incentivam a fazer uma espécie de analogia entre a construção da personalidade desta personagem com a imagem que o autor tem de si próprio.

Nessa medida, repare-se que em dezembro de 1945, acerca dos seus interesses pessoais, Santareno escreve o seguinte:

Eu quero mais fé, mais força para O Seguir, quero ser mais claro na vontade, quero amar toda a gente com força, quero ser pequenino, quero reconhecer a minha pequenez e sentir alegria, para isso, quero vê-LO, com Ele, quero *amar-me* e amar todos n’Ele, *quero ser fiel à graça!* E.... tam fraquito, tam pobrezito. (ROSÁRIO, 1945, s/p.)

Muitos indícios permitem associar Madalena com a mística personagem bíblica de Maria Madalena. Aliás, é a própria Madalena que

¹⁴ Carta de 29 de agosto de 1945.

das cartas pessoais, entrei em contacto com o reitor do respetivo estabelecimento. A confirmação chegou-me por via *e-mail*. Ora pois: António Martinho do Rosário não consta na lista de alunos de toda a última década de 40. Não obstante, solicitei a mesma informação ao Patriarcado de Lisboa, organismo esse que tem sob tutela todo o secretariado nacional e daí também me chegou a mesma informação.

Portanto, tudo indica que Bernardo Santareno nunca tenha tido, ao contrário do que se tem assumido, uma educação religiosa – refiro-me, evidentemente, ao âmbito institucional e não familiar e social. No entanto, tudo leva a crer que a biografia deste autor carece de uma revisão documentada.

Chegados a este momento conclusivo, espero que a *Confissão* (1945) seja considerada uma obra que não pode continuar à margem das outras. Aliás, arrisco-me a afirmar que é um texto importante para a renovação do estudo deste autor e verdadeiramente basilar.

3. A TRAIÇÃO DO PADRE MARTINHO (1969). MEMÓRIAS ATUAIS DE SANTARENO EM CUBA NO ANO DE 1970

A Traição do Padre Martinho (1969) foi escrita num período em que a censura ao teatro em Portugal estava a passar por uma fase extremamente frágil¹⁵. Portanto, tudo indicava que a encenação desta obra, à semelhança das anteriores, iria enfrentar grandes dificuldades. É nesse sentido que em maio de 1970 o encenador português Rogério Paulo, juntamente com a sua esposa, Teresa Paulo, partem para Cuba. Um dos principais objetivos desta viagem passaria por encenar a mais recente peça de Santareno. Este caso de teatro português no exílio encontra-se documentado pelo próprio encenador em *Um Actor em Viagem* (1972)¹⁶.

São várias as publicações que fazem referência a este caso. Mesmo que de forma esporádica, a generalidade da crítica tem tido esta encenação em consideração. Contudo, quando me apercebi que ainda não havia um estudo mais particularizado deste processo artístico, não tive dúvidas de que a investigação que na altura tinha em mãos poderia, na realidade, ser uma oportunidade única para isso. Nessa medida, era meu dever

¹⁵ Em 1968, Marcelo Caetano substitui Salazar e sobe ao Governo. Essa mudança traz uma espécie de esperança relativamente a novas perspetivas à possível abolição da censura. Alteração essa que, de facto, não veio a acontecer.

¹⁶ Paulo, Rogério. *Um actor em viagem (Cuba. 1970/1972)*. Seara Nova. 1ª edição, Lisboa, 1972

acrescentar algum conhecimento àquilo que Rogério Paulo nos deixou escrito e documentado.

Antes de partir para Havana, em maio de 2018, a fim de entrevistar dois atores e um dramaturgo que ainda se encontravam a residir em Cuba – todos eles com mais de 80 anos –, já levava algum conhecimento desta encenação, através, claro, do testemunho do próprio encenador.

Pois então, de uma forma muito resumida pode-se dizer que este espetáculo esteve em cena praticamente durante um mês. *A traição do padre Martinho* (1969) foi estreada pela companhia Rita Montaner a 21 de novembro de 1970.

Quando Rogério Paulo e Teresa Paulo chegaram a Cuba, já levavam a peça traduzida. Ora, devido às vicissitudes da ditadura em Portugal, o voo entre Europa e Cuba teve que acontecer a partir de Madrid. Foi nesta cidade espanhola que este casal esteve durante umas semanas. Este período, que de certa maneira era indispensável devido aos constrangimentos políticos, serviu para se reunirem com o dramaturgo cubano José Triana (1931-2018) que, à data, vivia exilado na capital espanhola. Foi nestes dias que Teresa Paulo e José Triana traduziram *A traição do padre Martinho* (1969) para espanhol.

Pois então, quando tomei conhecimento que três atores que participaram neste processo de 1970 e que, naturalmente, tinham na sua memória uma perspectiva única do teatro de Bernardo Santareno, reuni todos os esforços que me foram possíveis para me encontrar com eles. Foi então que há dois anos, na cidade de Havana, entrevistei Jorge Losada, Sergio Prieto e Gérardo Fullea. Sendo assim, proponho que se olhe para este caso cénico exclusivamente por estes testemunhos que, a bem dizer, viveram a situação na primeira pessoa.

3.1 TESTEMUNHOS E MEMÓRIAS

3.1.1 JORGE LOSADA

A 26 de maio de 2018, acompanhada pelo ator e encenador Júlio Ramirez, tive o privilégio de visitar Jorge Losada¹⁷, um dos atores deste espetáculo. Foi dentro da intimidade da sua casa que falámos sobre

¹⁷ Jorge Losada nasceu em 1933, na cidade de Havana, Cuba. Depois de se ter formado pela Academia de Arte Dramática da Universidade de Havana, inicia o seu percurso na década de 50 como locutor de rádio. Praticamente em simultâneo, começa a desenvolver o seu percurso como ator de teatro, televisão e cinema.

diferentes aspetos e contextualizações da encenação d'*A Traição do Padre Martinho* (1969) em Havana no ano de 1970.

Daquilo que se recorda, Rogério Paulo deve ter sido convidado por Ignacio Gutiérrez (1929-2007). Este notável dramaturgo cubano pertencia ao «Conselho Nacional de Cultura», porque, segundo Losada: “Ignacio gostava de colaborar com estrangeiros, com relações, debates e experiências”¹⁸. Porém, relativamente ao facto de se ter escolhido o grupo Rita Montaner para este projeto, Losada não sabe bem os motivos que de facto levaram a que assim fosse: “não sei porque escolheram Raquel Revuelta, porque, na verdade, não eram assim tão famosos”. Um dos motivos que Losada equaciona é que talvez se devesse “aos outros se encontrarem ocupados. (...) Rita Montaner não era nem boa nem má, aliás eu estive 20 anos da minha vida nessa companhia”. Ainda acrescenta que esta companhia “foi a primeira a ir com Fidel Castro para a Revolução”.

Acerca do empenho artístico do encenador português, Jorge Losada reteve lembranças positivas e afetivamente muito profundas: “Rogério Paulo era um diretor muito amigável, muito carinhoso. Sabia bem o que queria (...)”. Para além disso, também explica que foi alguém que teve uma notável capacidade de reinventar soluções para a cena. Note-se que na altura não era com facilidade que em Cuba se encontrava material para se conceber, sem reservas, projetos de natureza de confeção plástica. Por isso, a montagem de um cenário poderia, até com alguma facilidade, encontrar-se sob risco. Foi o que aconteceu a Rogério Paulo quando, nesta encenação de Santareno, desejou formar um muro. Ao se confrontar com a escassez de recursos para isso, optou por o construir através dos próprios corpos dos atores. E isso, para Losada, segundo disse: “Foi muito interessante. «Vocês são um muro impenetrável» - disse-nos ele, e isso, impressionou-me.”

Losada interpretou o papel de um segundo bispo. Segundo confessou, “não estava muito de acordo com ela [personagem]. O bispo era duro e mandou-me ser duro também. Recordo-me que o padre Martinho fala comigo e convence-me porque eu gosto da sua ideia”. Sobre o texto, avivo a ideia de que o enredo retrata um conflito de classes entre o povo e o poder económico – conflito esse que tem marcado o ambiente social e político de Cuba. Dentro disso, o papel do padre Martinho passa por defender os seus paroquianos. Ora, se por um lado os protege da exploração

¹⁸ Todas as citações desta subsecção referem-se à fala de Jorge Losada na entrevista a mim concedida.

laboral, por outro, enquanto pároco, vai ter que se confrontar com o bispo; personagem que Santareno coloca aliada aos poderosos. Daí poder-se dizer que o padre Martinho assume uma posição quase que *cristão-comunista*. Sobre a pertinência desta obra dentro do teatro cubano, Losada explicou que naquela altura, em Cuba, “havia uma coisa revolucionária muito grande”. Essa realidade que o povo cubano estava a viver aproximava-se ao texto de Santareno que, tal como explicou este ator cubano, “tinha confrontos, por isso estava mais perto da revolução do que outros”.

A determinado momento, Losada confia que depois dos atores saberem que iriam ser encenados por Rogério Paulo, ficaram convictos de que viriam a Portugal e que, por esse motivo, “pusemos todos o coração na obra e dissemos: vamos a Portugal (..)”.

Segundo também nos esclareceu, este espetáculo esteve em cena durante um mês consecutivo. Durante as primeiras três semanas teve público, mas na última já teve que se programar outra produção, porque, segundo Jorge Losada me revelou, “[*A traição do padre Martinho* (1969)] não era o estilo de teatro que se fazia em Cuba”.

3.1.2 SERGIO PRIETO

Conheci Sergio Prieto também na sua casa, que ficava numa das novas avenidas da cidade de Havana. Surpreendi-me com um senhor extremamente dócil e organizado. Dentro do seu espólio pessoal tinha toda a imprensa cubana relativa a esta encenação de Santareno; documentação essa que, mais tarde, veio valorizar muito as conclusões da minha investigação.

À semelhança de Jorge Losada, Prieto também ficou com a impressão de que Rogério Paulo, “à parte de ser bom diretor, era uma pessoa maravilhosa. Era muito sério, trabalhador e organizado”¹⁹. Explicou que nas primeiras etapas da encenação promoveram-se diferentes sessões de leitura do texto. *A traição do padre Martinho* (1969) foi lida várias vezes, mas sem se falar da distribuição das personagens pelos vários atores do elenco. Portanto, o que de facto aconteceu foi que “leu-se a obra várias vezes e no fim, um lia um papel num dia, e outro, no outro dia, até que se decidiu para cada ator o papel final de cada um”, afirma Prieto. Já numa fase posterior – continua a explicar –, “ele [Rogério Paulo] falou sobre o que queria para cada personagem e o que queria que cada

¹⁹ Todas as citações desta subsecção referem-se à fala de Sergio Prieto na entrevista a mim concedida.

personagem desse ao público”, porém, “também nos dava liberdade para improvisarmos. Havia uma rigidez, mas havia uma liberdade para o ator incorporar a personagem”.

Prieto representou quatro personagens, foram elas: “o Sardinha, um polícia, um camponês e o engenheiro”. O Sardinha e o engenheiro foram aquelas personagens que tiveram maior relevância em palco. Tanto uma como outra assumiam uma posição ideológica contraditória à do Padre Martinho. Prieto explicou que:

eles tinham mais ou menos a mesma ideia social, mas o engenheiro era um burguês com dinheiro, enquanto que o Sardinha também burguês, mas humilde. Eles tinham essa ambição, essa coisa... e, por isso, estava contra o Padre Martinho.

Esclarece ainda que tal como a si lhe aconteceu, quase todos os atores tiveram três, quatro personagens. Uns tinham duas, poucos havia que tinham uma. Curiosamente, este ator recorda-se do processo artístico quase por inteiro. Pois bem, segundo me relatou:

a cenografia foi muito simples. De lado eram cortinas negras, os cabides e algumas coisinhas muito simples. No centro era um estrado rotativo que, depois de se rodar, podia ser um barco, uma praça ou qualquer outra coisa. Quando se mudava de cena mudava-se o estrado.

Sobre a dinâmica dos atores em palco, explicou que “o ator que não participava não saía de cena. Ficava à volta como se fosse gente do povo”.

Quanto aos tais cabides por ele acima já mencionados, serviam “para as personagens se mudarem em cena. No meio do público mudava-se a roupa; tiravam-se umas e punham-se outras e assim surgiam novas personagens”. Para este ator, esta transparência que Rogério Paulo deu à cena, segundo disse:

foi uma coisa muito interessante no trabalho com ele [Rogério Paulo]. Havia uns cabides com roupa, pegávamos na roupa e trocávamos em cena. Se era um traje mais complicado, o outro ajudava, mas aquilo era contínuo, contínuo, contínuo.

Sobre a organização do espetáculo, explica que no meio havia um intervalo de quinze minutos e que, durante esse mês, “funcionou de terça

a domingo. A segunda era o único dia de descanso”. No que se refere ao texto em si, Prieto disse que “ao se traduzir se perdeu algo”. Explica esta afirmação pelo seguinte exemplo:

uma das coisas que se criticou era que havia alguma palavra ou alguma coisa muito de Cuba (...) o dizer “estou na onda”. Era este tipo de coisas que não estavam no livro, entende-me? Mas no fim, a crítica foi boa.

3.1.3 GÉRARDO FULLEDA LÉON

Gérardo Fullea León²⁰ é um dramaturgo cubano que nasceu em 1942, em Santiago de Cuba. Destes três artistas cubanos, Fullea é o único que não é ator. Aliás, na encenação de Rogério Paulo, foi ele que assumiu a função de *assessor literário*²¹. Recorda-se que “até disse alguma coisa” – explica: “mas não muito, porque [Rogério] Paulo e Ignacio [Gutierrez] sabiam bem o que queriam”²².

Curiosamente, a memória que este dramaturgo cubano retém da encenação do *padre Martinho* está muito ligada a questões políticas, sociais e culturais da altura. Então, é nesse sentido que este testemunho nos dá uma perspetiva conjunta entre a forma como Santareno foi aceite, trabalhado e entendido pelas circunstâncias sociais e políticas da sociedade artística cubana.

Fullea explica então que nesse ano de 1970 Cuba estava a viver “um ano muito especial. Um ano muito especial para o país, para mim e creio que para todos os cubanos, principalmente para o sector artístico, ainda mais para o teatro”. Esse entusiasmo era um dos resultados, segundo a explicação deste ator: “um crescimento económico generalizado de que Cuba estava a viver”. Claro que nesse seguimento, o teatro cubano passava por um período de uma ascensão notável, em resultado disso, Gérardo faz um cálculo e diz que “em 1972 surgem dentro do panorama cultural cubano os cinco grupos mais importantes que havia no país”.

²⁰ Fullea é um dos dramaturgos cubanos que na década de 60 se formou, a par com outros autores de relevo do país, no seminário de dramaturgia. Esta formação avançada foi avançada pelo Teatro Nacional, e fez parte das políticas do Governo. Esta, como tantas outras, foi mais uma medida para se alcançar uma política cultural participativa e democrática.

²¹ Fullea esclareceu que este cargo, à época, era usual existir por todas as companhias cubanas. Segundo ele, “havia o costume de, antes de se fazerem as peças, as obras iam até ao conselho assessor que dava a sua opinião sobre qualquer coisa que faltasse”.

²² Todas as citações desta subsecção referem-se à fala de Gérardo Fullea León na entrevista a mim concedida.

Porém, esse crescimento do teatro teve um outro lado que veio a travar esse progresso. Em simultâneo, surge a *paramentração*²³. Isto queria dizer, segundo me esclareceu Fullea: “o artista tinha que ter um parâmetro ideológico, ético e moral”. Continuando a recordar-se desta censura, ironiza em tom de desabafo e diz: “a moral é sempre um bom pretexto para qualquer tipo de situação, não é? E normalmente, as pessoas sem moral são as lutadoras, não é?”.

Este dramaturgo cubano recorda-se que no início da encenação da obra de Santareno, o grupo não compreendeu muito bem o texto. Isso, porque segundo se lembra: “estávamos a trabalhar Peter Weisse [teatro de documento] e ainda não tínhamos tratado o teatro de Brecht”. Na sua opinião, este texto “tinha muitas semelhanças com o teatro épico”. Os atores não o compreenderam numa primeira abordagem, porque, insiste:

Nós já tínhamos trabalhado Augusto Boal, por isso, para nós, este drama de Santareno não nos parecia uma denúncia muito importante (...) Mas este texto foi visto como um texto fácil, não foi difícil trabalhá-lo porque os atores tinham algo a que se agarrar.

Ao continuar a desenvolver essa sua ideia, ainda diz que *A traição do Padre Martinho* (1969) “tinha um ponto de contacto de que, em certo sentido, já tínhamos passado dentro da nossa realidade. Estou-me a referir às dificuldades religiosas e à situação revolucionária”. No fim, esta obra de Santareno veio a servir de ponto de reflexão para aquilo que na altura se estava a passar na sociedade cubana, na verdade, como dizia Fullea, nos finais de 1970, “os demónios andavam soltos e tinha que haver uma forma de dar conta do que realmente era mau ou não”. Pois bem, como é natural, Gérardo Fullea não sabe se, ao certo, a peça chegou a ser compreendida pela equipa artística, mas sabe que “*A traição* foi aceite com muito entusiasmo, com muita fé e sentido na sua verdade”.

Tal como os dois últimos entrevistados, Fullea tem a opinião de que “Rogério Paulo sabia conduzir o ator para que este fosse por uma

²³ Durante a minha viagem a Cuba, tive conhecimento de que este movimento de perseguição aos artistas, dominado por UMAP - *Unidades Militares de Ayuda a la Producción*, perseguia todos os artistas cubanos, porém, mais especificamente aqueles que se encontravam ligados ao teatro. Tratava-se de uma estratégia de natureza de censura moral, através do qual se penalizava aqueles que eram considerados homossexuais, religiosos e quem aparentasse ter relações com o estrangeiro. A condenação destes artistas baseava na sua retirada da cidade de Havana, e eram colocados, isoladamente, em lugares rurais da ilha. Mais tarde houve um processo na justiça que veio a absolver estas vítimas. Porém, algumas das repercussões que daí advieram foram irreversíveis.

determinada linha e não por outra”. Também desabafa que sempre mantiveram a expectativa de vir a repor a peça, o que, de facto, não foi possível devido ao impacto das políticas que daí para a frente se seguiram²⁴. Ainda se lembra de que o tempo do processo de encenação foi breve, “talvez um mês e meio”. Também disse que, “em cena, o texto corria. Era um texto com muito conflito nas situações, com caracteres bem delineados e com uma força de que eu gostei muito”.

Quis esta experiência que este texto de Bernardo Santareno influenciasse, e muito, uma futura obra de Gérard Fullea. Refiro-me a *Los Profanadores* (1979). Explicou que os pontos comuns entre a sua produção e a de Santareno:

tem que ver com essa atitude social. Esta minha obra trata o tempo do Império Espanhol. *A Traição do Padre Martinho* (1969) alimentou-me e colocou-me à prova para eu ver se podia ou não fazer um drama com uma situação histórica determinada.

Em jeito de retrospectiva à obra de Bernardo Santareno, este dramaturgo cubano diz que o momento que mais me marcou “foi quando o *padre Martinho* decidiu tomar partido”. Ainda acrescenta que se encantou com “a forma como o autor soube cozer a maquinaria das causas que desencadeia uma decisão deste tipo, ainda por cima, tomada por um padre. Um padre a fazer uma rebelião na igreja? Isso tem muito significado”.

Na sua opinião, para que o indivíduo aprenda a tomar decisões por si próprio, em tom de profunda verdade e reflexão, Gérard Fullea diz que

isso é uma coisa que ocorre com o tempo; é o tempo que nos ensina a viver e a tomar uma decisão pessoal. Ter ideias assentes é algo que vem da vivência; é preciso viver muito

²⁴ Esta encenação não voltou a ser apresentada porque, segundo apurei, em 1971 surge novamente a intervenção da UMAP (Unidad Militar y Ayuda a la Producción). O objetivo deste organismo militar que teve origem na revolução cubana nos anos sessenta do século XX passava por reformar as pessoas. Na prática, quem fosse homossexual, religioso ou aqueles que tivessem contacto com o estrangeiro eram desvinculados do seu trabalho e, com o intuito de se alterar o espírito e a moral da pessoa, isolavam-na no interior da ilha, onde era obrigada a cumprir com trabalhos agrícolas. Mais tarde, houve um processo em tribunal e estas vítimas venceram, mas, muitas delas, segundo Fullea: “já não conseguiram recuperar. Ficaram isolados durante quase dois anos. Houve quem se matasse, enlouquecesse ou fugisse”. Alguns dos atores deste espetáculo foram vítimas desta situação, esta foi a razão pela qual, na segunda vez que Rogério Paulo esteve na ilha, em 1972, não se voltou a colocar o espetáculo em cena.

4. PARÁGRAFO CONCLUSIVO

Certamente que neste ano que se comemora o centenário do nascimento de Bernardo Santareno, todos estaremos mais atentos ao legado que este dramaturgo português nos deixou.

Nessa medida, espero que os dois pontos desta publicação, a *Confissão* (1945) e o caso da encenação de *A Traição do Padre Martinho* (1969) em Cuba – vista pela ótica de testemunhos na primeira pessoa –, venham a motivar dois debates de reflexão crítica e académica sobre a obra e a vida deste autor, e que em simultâneo cultivem a impressão de que sobre Bernardo Santareno e o seu teatro, muito provavelmente, ainda muito pode haver por concluir.

REFERÊNCIAS

LEAL, Rine. *Breve história do teatro cubano*. Havana: Editorial letras cubanas, 1980.

PAULO, Rogério. *Um actor em Viagem (Cuba/1970/1972)*. Lisboa: Seara Nova, 1972.

ROSÁRIO, António Martinho do. *Confissão* (Manuscrito). Espólio pessoal. Lisboa: BNP, 1945.

SANTARENO, Bernardo. *A traição do padre Martinho*. Lisboa: Ática, 1969.

SANTARENO, Bernardo. *Cartas a Maria Bairrão Oleiro*. Espólio pessoal. Reservados da Biblioteca Nacional. Lisboa: BNP, 1943-1946.

Recebido em 22 de outubro de 2020

Aprovado em 24 de novembro de 2020

Licença: 

Susana Moura

Doutoranda em Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Licenciada no Curso Superior de Teatro da Universidade de Évora, realizou o seu Mestrado na mesma área na Universidade dos Açores.

Contato: susanamoura14@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-6121-0296>