

## A palavra exilada durante o Estado Novo: Bernardo Santareno em Cuba

### Words in exile during the Estado Novo. Bernardo Santareno in Cuba

**Susana Moura**

Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras  
Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX - CEIS20  
Curso de Estudos Artísticos  
susanamoura14@gmail.com

#### **Resumo**

Em 1970, Rogério Paulo encena em Cuba *A Traição de Padre Martinho* (1969). Bernardo Santareno torna-se assim o primeiro dramaturgo português a ser representado em contexto cubano. Em 2018 foram entrevistados três dos atores que integraram o elenco original e foram ainda resgatadas críticas inéditas sobre o caso. Todo esse material é agora recuperado, analisado e dado a conhecer como caso particular de uma dramaturgia exilada.

**Palavras-chave:** Bernardo Santareno; Rogério Paulo; exílio; resistência; teatro cubano

#### **Abstract**

In 1970, Rogério Paulo staged in Cuba *A Traição do Padre Martinho* (1969). Thus, Bernardo Santareno becomes the first Portuguese playwright to be presented in Cuba. In 2018 three of the actors who were part of the original cast accepted to be interviewed and unrecognized criticism about the case was rescued. All this material is now recovered, analyzed and made known as a particular case of a dramaturgy of exile.

**Keywords:** Bernardo Santareno; Rogério Paulo; exile; resistance; Cuban theater

\*\*\*

## Teatro Português em Cuba: Memórias e Revoluções

O encenador português Rogério Paulo (1927-1993) chega a Cuba no mês de junho de 1970. Consigo leva *A Traição do Padre Martinho* (1969) de Bernardo Santareno (1920-1980) que, como se esperava, a censura proibira de ser representado em Portugal. Tratando-se de uma experiência registada pelo encenador português, o contexto e as circunstâncias destas viagens merecem atenção renovada, por motivos que explicarei de seguida, configurando um caso singular de uma dramaturgia exilada<sup>1</sup>.

Na tradução para a língua portuguesa do seu livro *Introdução ao Teatro Cubano* (1971), Rogério Paulo incluiu quatro notas memoráveis<sup>2</sup>, dando conta desta sua passagem por Cuba. Uma delas é estritamente dedicada à encenação de *A Traição do Padre Martinho* (1969). As restantes foram redigidas para um periódico lisboeta, porém, nunca chegaram a ser publicadas. Rogério Paulo viveu esta experiência cubana com algum deslumbramento: “[E]ssa vivência constitui um dos mais belos momentos da minha experiência de homem” (Paulo 1976, 12). Para além da dimensão pessoal, o desafio profissional terá sido, sem dúvida, extremamente aliciante. Tratava-se de um contacto pioneiro entre o teatro cubano e o teatro português.

A obra de Santareno foi levada à cena pela companhia cubana Rita Montaner<sup>3</sup>, em 1970, na cidade de Havana, tendo estreado a 21 de novembro desse mesmo ano. Esta produção encorajou uma ligação singular entre Portugal e Cuba, articulando, nesse momento, um diálogo notável entre dois países que à época viviam uma dinâmica política e social oposta. Rogério Paulo procurava, nas suas palavras, “revelar ao grande público português um pouco do que no domínio da Arte dos espetáculos se está processando na Ilha revolucionária” (Leal e Paulo 1971, 55).

---

<sup>1</sup> No âmbito de uma investigação relacionada com um doutoramento em curso, dedico alguma atenção à presença de Bernardo Santareno em Cuba. Tive a certa altura conhecimento de que dois atores cubanos ainda estariam vivos e residiam na ilha. Perante o risco de a sua memória pessoal desaparecer, reunidas as condições para a viagem, cheguei a Havana em maio de 2018; com os apoios da Embaixada de Portugal e do Instituto Camões, apresentei uma conferência com o título “Cuba y Portugal: 1ª Producción Teatral. Santareno em ‘Rita Montaner’ Havana – 1970”, no Teatro Raquel Revuelta. Tinha porém como prioridade documentar o mais possível os eventos da década de setenta, pois apenas dispomos dos registos de Rogério Paulo.

<sup>2</sup> Rogério Paulo afirma: “pareceu-me de interesse comunicar um pouco da minha experiência [em Cuba] – até hoje única em relação a qualquer profissional de Teatro português” (Leal e Paulo 1971, 79).

<sup>3</sup> Segundo nos informou o ator cubano Jorge Losada, a Companhia de Teatro *Rita Montaner* foi a primeira a acompanhar a revolução de Fidel Castro.

Ao considerar o ambiente político que se vivia em Portugal, compreendem-se com facilidade as razões que levaram à proibição imediata da representação d' *A Traição do Padre Martinho*. Por outro lado, há indícios suficientes que levam a crer que terá sido este, precisamente, um dos motivos para a escolha desta peça. Com certeza Rogério Paulo já antevia a pertinência da mensagem dramática de Santareno no contexto artístico do regime cubano. Aliás, esta ideia é confirmada pelo ator Jorge Losada, ao recordar que *A Traição do Padre Martinho*, para Cuba, tinha um interesse muito efetivo porque aqui passávamos por uma época em que o clero não respondia ao interesse do povo” (Losada 2018).

Condicionado por um meio português dominado pela censura, durante o trabalho em Cuba, Rogério Paulo encontrou no ambiente artístico um deslumbramento que associou à experiência da liberdade e da revolução. Esse entusiasmo, por ele muitas vezes manifestado, contribuiu inquestionavelmente para o processo de ajustamento entre a obra de Santareno e o contexto ideológico da cultura cubana. As diferentes realidades culturais e políticas dos dois países, entendiam a mensagem evocada pelo Padre Martinho na sua génese. A luta por uma sociedade mais justa, vindicando uma utopia ainda mais longínqua na realidade portuguesa, pretendendo que o poder eclesiástico se colocasse ao lado das lutas do proletariado. Nesse sentido, reclamava-se mais uma vez a destituição de uma sociedade regida por classes e interesses que promoviam desigualdades, transversalmente denunciadas ao longo de toda a obra de Santareno. Este drama convida a novas propostas de resistência social, marcadas por reviravoltas morais e políticas. Na verdade, é visível nesta dramaturgia um processo de humanização da Igreja, sendo também por esta via que se vai manifestando a aproximação temática do seu teatro às causas do proletariado.

### **Herança Cubana: duas edições d' *Um Ator em Viagem* (1971/9176)**

*Um Actor em Viagem* (1976) é resultado de um conjunto artigos que, na época, foram proibidos pela censura portuguesa. Uns deveriam ter vindo a público na editora Seara Nova, outros, num periódico lisboeta. O que se passou na realidade, segundo Rogério Paulo, foi que: “(...) logo que o primeiro artigo foi enviado à censura, voltou em tal estado *que publicá-lo seria o mesmo que mostrar um corpo sem rosto*. O segundo, mais cauteloso, não ganhou nada com as cautelas: foi pura e simplesmente proibido.” (Paulo 1976, 11, *italico meu*). Perante as dificuldades de edição que no início da década de 70 se faziam sentir em Portugal, surgiu uma proposta para se compilar os textos para se editar em livro.

Em sua opinião, um dos grandes motivos para a escolha deste formato estaria relacionado com um fato editorial: “a máquina censória no respeitante a livros era menos

eficiente: enquanto se decidia a proibição sempre havia a possibilidade de vender uns milhares de exemplares. E foi o que aconteceu. A edição esgotou” (Idem). Por conseguinte, em 1976, a editora Seara Nova publica novamente *Um Actor em Viagem* (1976). A única diferença entre a 1ª e a 2ª edição reside na atualização do prefácio. Para além disso, não existe qualquer alteração entre a primeira edição de 1971 e a segunda de 1976.<sup>4</sup>

*Um Actor em Viagem* (1976) é essencialmente um conjunto de apontamentos, reflexões e entrevistas com diversas personalidades cubanas. Ao longo dos sete capítulos e das 261 páginas, para além de se refletir sobre diferentes realidades da sociedade cubana, encontra-se uma leitura comparativa relativamente à escura realidade do regime português, em contraponto com o sucesso das medidas culturais e educativas que via no regime cubano. Esta ideia é confirmada pelas suas próprias palavras, quando, acerca da sua experiência como membro de um júri literário em Cuba, afirma: “(...) Trocámos experiências, falámos dos nossos países, dos nossos problemas” (Paulo 1976, 132). No entanto, considero aqui exclusivamente o que esta obra pretendeu transmitir e divulgar no plano artístico para a consciência coletiva portuguesa.

Uma sociedade culturalmente aberta a outras realidades e influências era, sem dúvida, aquilo que a maioria dos artistas portugueses mais procuravam. Nesse sentido, em 1971, Rogério Paulo encontrou em Cuba um ambiente contrário à realidade portuguesa, encerrada sobre si mesma. No início da década de 70, a realidade do teatro cubano começava a abrir-se para resto do mundo. Esta ideia é confirmada pelo dramaturgo cubano José Triano, que, segundo as suas palavras:

O teatro cubano vive a sua etapa de fundação. É um período de tentativas, de buscas, de possibilidade de intenções. Isto supõe, de entrada, um grande conflito. Atualmente estamos abertos a todas as influências, a todas as experiências artísticas que se produzem universalmente. (*Idem*: 81).

O teatro em Cuba, juntamente com as outras expressões artísticas, era visto pelos intelectuais e pelo regime político como um aliado da libertação do povo. De que forma a arte se colocou ao serviço direto da libertação do país? Segundo Roberto Fernandez, escritor e professor da Universidade de Havana, em Cuba “a cultura conquistou o lugar dentro da sociedade (...) o actor – o mais marginado de todos os artistas nas sociedades burguesas –

---

<sup>4</sup> Certamente que Rogério Paulo foi assimilando ao longo dos anos novas reinterpretações desta experiência cubana. No entanto, um dos principais motivos pelos quais se optou em preservar os conteúdos da primeira edição, diz respeito à vontade em disponibilizar o mesmo conteúdo “aos que não conseguiram a outra” (Paulo, 1976: 12).

reintegrou-se” (*Idem*, 93). Para além disso, devemos chamar a atenção para um ponto que nos clarifica sobre aspetos semelhantes entre a encenação Rogério Paulo em Cuba, a mensagem do texto de Bernardo Santareno e as principais razões pelas quais a ilha revolucionária integrou com tanta naturalidade uma produção em parceria com Portugal. Este espetáculo definiu-se, sobretudo, pelo corpo coletivo de atores que a cena materializou. Roberto Fernandez reflete sobre um dos principais motivos que fizeram com que o texto de Bernardo Santareno se aproximasse da realidade teatral Cubana. Nas suas palavras, já não se pretende que o teatro “se limite a refletir um momento histórico. O «corifeu» voltou ao coro (...) O protagonista do nosso tempo já não é mais o herói isolado, mas as massas. As massas conquistam o Poder e constroem um mundo novo. E o homem novo” (*Idem*, 93). Não seriam estas as principais expectativas que Rogério Paulo tinha sobre a sua ideia de Revolução em Portugal?

Ainda sobre o despertar do teatro cubano, José Triano reforça a ideia de que “(...) só através do aguçamento do nosso poder de observação iremos até uma interiorização da nossa verdadeira problemática, que é, indiscutivelmente, a do *subdesenvolvimento*. *Analísá-lo, desintegrá-lo e pulverizá-lo é a nossa meta*”. (*Idem*, 81, itálico meu). Em 1972, Rogério Paulo colaborou novamente com um projeto cultural em Cuba. Desta vez, integrou-se no grupo de júri do «Prémio Literário Casa», promovido anualmente pela Casa das Américas; este momento foi tão marcante que o sexto capítulo desta obra seria exclusivamente dedicado às diferentes reflexões que daí surgiram. À semelhança da experiência anterior com a Companhia Rita Montaner, Rogério Paulo viveu esta fase com grande intensidade.

A Casa das Américas proporcionou-lhe um ambiente cultural amplamente preenchido, facilitando novos contactos com realidades e culturas que muito dificilmente conheceria em Portugal. Essa satisfação é bem evidente nas suas palavras: “A Casa das Américas é uma autêntica «Casa», onde se vive uma atmosfera de íntima e sã convivência, e onde artistas e escritores de todo o mundo se têm conhecido e trocado experiências e pontos de vista” (Paulo, 1976:98).

A realidade cubana permitiu assim a Rogério Paulo contactar livremente com diferentes culturas e ideais, possibilidade que reforçou a necessidade de divulgar em Portugal os resultados do período pós-revolucionário cubano. Este testemunho serviria com certeza como um impulso para uma futura revolução que em 1972, já era urgentemente ambicionada por muitos em Portugal. Chega convocar dados exatos, alusivos ao teatro português por comparação com o teatro cubano. Essa análise relaciona-se com a formação de um público nacional e o desenvolvimento social que este traduziria:

Havana, cidade de 1 milhão (...) hoje em dia (12 anos depois do início da nova política cultural) estima-se em 200 mil a média de espectadores de teatro. (...) Lisboa, com os seus 800 mil habitantes, forma atualmente 40 mil espectadores, o que é considerado uma quantitativa bastante baixa (*Idem*, 39).

Perante estes dados, Rogério Paulo testemunha o caso do teatro de Cuba como um “fenómeno social” (Paulo 1972).

Devido à proliferação do teatro na ilha, o público passa a fazer parte integrante da sua criação, não apenas como espectador, mas também como participante, sendo que uma das estratégias da pós-revolução passava por estabilizar “companhias fixas em todas as cidades da Ilha” (Paulo 1972, 39). Sabemos que o interior do nosso país foi, durante todo o período fascista e não só, uma periferia cultural, motivo adicional para o autor refletir e divulgar o sucesso da ilha revolucionária.

### **Opostos teatrais - uma inspiração para uma emergente revolução**

Importa notar como um texto português que recorre vincadamente a recursos linguísticos regionalistas conseguiu, tão naturalmente, encontrar pertinência junto da realidade cubana. Para além do público cubano, o grande desafio devia-se à própria convocação de um texto dramático português. Como é que se viveu este caso em 1970? Com que intensidade esta memória pode presentemente contribuir para a leitura da História do teatro destes dois países?

Rogério Paulo manifestava uma constante necessidade em identificar as diferenças entre a realidade teatral de Cuba e de Portugal, encontrado nesta comparação uma eficiente forma de denunciar a precaridade artística a que Portugal estava votado. Essa intenção está constantemente presente, por exemplo, quando escreve que as “cenas cubanas procuram mostrar o teatro que se escreve em todo o mundo, independentemente do seu país de origem e da sua estética” (Leal e Paulo 1971, 79 pelos eventos de maio de 1968, em finais de 1970 já se sentia um ambiente revolucionário em Portugal Neste sentido, quando evidencia vários aspetos da realidade cubana, acredita que estaria para despontar uma transformação social com impacto no campo do teatro: “Após o triunfo da Revolução, os atores cubanos têm representado autores distintos como Bertolt Brecht, Camus, Adamov, (...) Garcia Lorca (...)” (*Idem*, 80).

Se cruzarmos estes dramaturgos com os autores proibidos pela censura entre nós, verificamos a coincidência de alguns nomes. Para além dos autores, surgiam também novas

ideias e correntes teatrais, quase todas perseguidas e interditas à criação nacional. Rogério Paulo encantava-se perante essa possibilidade. Com uma liberdade desconhecida, Cuba permitiu-lhe um contacto com as manifestações e práticas mais vanguardistas: “o teatro realista e simbolista, a crueldade de Artaud, o épico de Brecht e as buscas de Grotowski, tudo tem sido trabalhado pelos jovens profissionais” (*Idem*, 80).

Cuba representou assim uma inspiração e uma antecipação da utopia revolucionária em Portugal, um caso a seguir. Para além do teatro, toda a sociedade portuguesa necessitava de um rompimento, de uma revolta que finalmente permitisse a liberdade em todas as suas dimensões: “A revolução é isso mesmo: a transformação total das estruturas básicas, das relações humanas e conseqüentemente das expressões artísticas que devem refletir esse «parto» de um mundo novo” (*Idem*, 80-81).

### **Uma dupla estreia. Palavra portuguesa (na) cena Cubana**

Esta foi a primeira estreia conhecida de um texto português em Cuba. Sobre isto, Rogério Paulo afirma que estaríamos perante um caso “(...) único em relação a qualquer profissional do teatro português, como diretor de uma obra teatral num meio tão distinto do nosso” (*Idem*, 79). A entidade impulsionadora deste projeto foi o Conselho Nacional de Cultura, com o objetivo de se apresentar a primeira obra portuguesa na Ilha Revolucionária. Rogério Paulo chegara a Havana nos inícios de junho de 1970. No entanto, apenas no princípio de agosto iniciou o trabalho com a companhia. Estes dois meses de ambientação foram essenciais para o processo de adaptação a uma realidade tão diferente e que “constituíram a base do resultado obtido. Durante esse período (...) integrei-me na vida cubana. Quando comecei a trabalhar com os atores sentia-me outro: dominava o ambiente porque compreendia as pessoas”. (*Idem*, 82). Assumiu Cuba como um caso muito particular, porque iria encontrar nesta ilha, “um ambiente profissional que pela sua estrutura socialista seria forçosamente bastante diferente” (*Idem*).

A Companhia Rita Montaner atuava no Teatro el Sótano, no centro da cidade de Havana, na altura com cerca de 40 profissionais. O diretor geral, Ignacio Gutierrez (1929-2007), também tinha sob sua responsabilidade a encenação e a dramaturgia. A programação artística era assumida por um conselho literário, formado por escritores como Rolando Ferrer (1925-1976) e Nicolás Dorr (1947). Para além disso, também era composto por um grupo de encenadores, entre eles Adela Escatín (1913-2010) e Gerardo León (1942).

Esta autonomia intelectual provocou um grande entusiasmo no encenador português, que se deparou com um contexto profissional completamente oposto ao teatro nacional: “A

direção artística é inteiramente independente (...) A censura é totalmente inexistente. Aos diretores cabe a responsabilidade do repertório escolhido e da sua realização cénica” (*Idem*, 84).



**Figura 1 - Rogério Paulo à direita com alguns dos atores em Cuba. Cedida por Sergio Prieto**

Na verdade, o ator Jorge Losada desperta-nos para um ponto que, na altura, justificou a razão pela qual confiaram Bernardo Santareno a esta companhia. Segundo a explicação de Losada, a escolha da companhia Rita Montaner foi meramente ocasional, porque, na altura “os outros grupos estavam ocupados” (Losada 2018). No seu entender, *A Traição do Padre Martinho* (1969) teria encontrado uma maior adesão junto de um grupo experimental, mas a companhia encontrava-se disponível. Se por um lado este acaso trouxe a Santareno uma “casa cheia”, por outro, pelo facto deste público estar habituado a um registo de carácter mais popular, cedo foi sentida pela companhia a necessidade de uma nova produção. Foi neste ambiente que *A Traição do Padre Martinho* (1969) representou o teatro português em Cuba. A escolha da peça não surgiu por acaso, pois segundo Rogério Paulo foi aceite por “se enquadrar perfeitamente nos objetivos perseguidos pelo grupo: um teatro de conflito social” (Leal e Paulo 1971, 85). Neste caso, é oportuno voltar a evidenciar o facto de que, para lá das diferenças culturais que distanciavam os dois países, também se reconhece que Cuba e Portugal encontraram aproximações identitárias, sob o ponto de vista cultural e da leitura social e política.

Ao longo dos quatro meses que Rogério Paulo trabalhou diretamente com os atores, “falou-se muito da Obra de Santareno e da sua posição dentro da sua dramaturgia



portuguesa, das características do povo de Portugal e da sua tradição literária” (*Idem*, 88). Uma das grandes dificuldades sentidas por Rogério Paulo diz respeito à diferença do ritmo corporal do ator. Havia, portanto, que adaptar ao padrão cubano uma certa dinâmica que o texto de Santareno exigia: “tive de lutar com uma certa lentidão de ritmo muito característica do teatro cubano e que não se coadunava com a peça nem com o tempo que pretendia imprimir à representação” (*Idem*, 89).

Por outro lado, a equipa cubana também sentiu alguns obstáculos devidos à diferença cultural percebida no texto dramático. Essa dificuldade não adveio somente das questões linguísticas. Talvez até com maior grau de complexidade, surgiu na dificuldade de os atores compreenderem determinados aspetos da identidade portuguesa<sup>5</sup>. Esta contrariedade foi ultrapassada porque, ao contrário da realidade do teatro português, quatro meses de trabalho, segundo Rogério Paulo, “permitem obter resultados impossíveis de conseguir nas escassas 6 ou 7 semanas que os nossos empresários, pressionados por razões económicas, dificilmente nos concedem” (Paulo 1971, 89). Gerard Fuled também confirma esse sucesso, assumindo que *A Traição do Padre Martinho* (1969) seria:

Um texto fácil para os atores porque tem uma situação aonde se agarrar. O texto tinha um ponto de contacto, de que, em certo sentido, tínhamos passado, dentro da nossa realidade, as dificuldades religiosas e a situação revolucionária. (...) é algo de que se fala, (...) os conflitos entre a fé, moral, ideologia e sociedade. (...) Isto tinha a ver com o que se estava passando, ou seja, os demónios andavam soltos e havia, de alguma forma, dar conta do que era realmente mau ou não (Fuled 2018).

Apesar desta experiência de interculturalidade, a sua fragilidade veio também à superfície. Cuba e Portugal definiam-se por hábitos culturais diferentes e após o deslumbramento e o exotismo da transposição inicial, um mês após a estreia, surge algum ruído: “As primeiras três semanas teve muita gente mas, passado um mês teve que se montar outra coisa, porque não era o estilo de teatro que se fazia em Cuba.” (Losada 2018)

---

<sup>5</sup> Provavelmente esse terá sido um dos maiores desafios, a crer nas palavras de Gerard: “Havia na obra umas rimas e os atores tinham alguma dificuldade. Era outra língua e, um texto noutra língua, tinha formas muito peculiares de se comportar. Os atores tinham que se adaptar a isso. Era preciso fazer de padre. Mas um padre não é fácil. Pela sua religião, pelo seu carácter, pela sua forma, pela sua conduta. E aquele era como um descató, uma rebelião, digamos, uma rebelião da Igreja como uma revolta, e isso era muito significativo” (Fuled 2018).



Figura 2 - Cedido por Sergio Prieto. Fotografia original e divulgação da última semana de espetáculo.

Para se aceder ao sentido do texto de Santareno, como para gerar as condições de escuta necessárias à guitarra de Carlos Paredes (1925-2004) ou à voz de Zeca Afonso (1929-1987), elementos presentes na encenação, seria necessário ampliar a percepção local sobre a cultura portuguesa. Este processo de reajustamento sobre a ideia que a equipa cubana tinha do teatro português, resultou numa inquestionável empatia para com o nosso país, num contacto que reforçou incontornavelmente laços interculturais que se prolongaram até hoje, como testemunha a memória (ainda) viva deste caso.

### Passagem para a cena

Numa primeira fase, Rogério Paulo adaptou o texto juntamente com o dramaturgo José Triana (1931-2018), Chantal Dumaine e com a sua esposa, Teresa Paulo. Para Rogério Paulo, este momento revelou-se num período durante o qual foi possível assimilar “os cubanismos e o ritmo da fala cubana” (*Idem*, 87). Numa segunda fase, Ignacio Gutierrez (1929-2007) colabora no trabalho dramático, assumindo a partir o papel de ‘coadjutor literário’, auxiliando em permanência o processo de adaptação do texto à cena. Da mesma forma, para a cenografia, Rogério Paulo aliou-se a Hector Lechuga (1927-2017), assistindo durante este período preparatório a espetáculos onde participavam os futuros intérpretes.

Após este primeiro momento, conclui-se que uma das prioridades da encenação passava por estabilizar a confluência dos diferentes espaços entre o público e os intérpretes, porque, segundo o encenador, “para que o objetivo do autor logre a sua finalidade, é

necessário que os atores e o público se misturem numa mesma compreensão e num mesmo desejo de desencadear o processo” (*Idem*, 87). Na etapa seguinte, Rogério Paulo iniciou o trabalho com os 19 atores, embora, seja proposto por Santareno o número avantajado de 22 atores e 30 figurantes. O guarda roupa apoiava-se em dois trajes básicos enunciadores dum simbolismo de fácil leitura à realidade cubana: o de camponês e o de operário.

Todas estas opções cénicas resultaram numa cena aberta, na qual o público contactou diretamente com as dinâmicas do espetáculo. Sobre isto, repare-se como Rogério Paulo descreve um dos momentos em que a cena se funde com a plateia:

Os intérpretes envergavam um traje básico (...) sobre o qual, iam colocando à vista do público, as peças de vestuário necessárias para a sua identificação com as diversas personagens que iam sendo chamadas a interpretar (...) uma vez terminada cada cena, despiam essas peças de vestuário e voltavam à sua condição de populares do Cortiçal. (*Idem*, 87).



Figura 3: Cena da peça. Ao lado direito o Padre Martinho. Rosa, sentada. In *Bohemia*. 1 de janeiro de 1971. Havana. Cedida por Sergio Prieto

Exceccionalmente, os atores que representaram o Padre Martinho, a Rosa, a Maria Parda, o Albino, a tia Anica e a Maria Besouro, mantinham-se, não sofrendo nenhuma alteração, assim, *seguravam* o enredo do texto à ação. A presença da cor evidenciava-se essencialmente através dos trajes e da luz. O enquadramento da música permitiu um elo de ligação entre as várias mudanças cénicas. Para este fim, escolheu-se a guitarra de Carlos Paredes. Foi com *O Eco da Meia Noite*, uma canção de José Afonso e de Luís Oliveira Andrade, que se criou o ambiente dramático para o momento da morte de Rosa e de Maria

Parda. Para além da carga dramática que a cena precisava de encontrar, a opção por esta música, garantia “o ‘portuguesismo’ da obra” (*Idem*, 89).

Para o final da peça, Rogério Paulo optou pela canção popular *Canta, Camarada, Canta*, e com ela, lembra que o fim do espetáculo aconteceu, de acordo com as suas palavras: “com todos os atores irrompendo pela sala cantando (...) ao mesmo tempo que distribuíam os versos que cantavam” (*Idem*, 89). Esta escolha assegurou à encenação a certeza de que se cumpria com uma das suas prioridades: uma nova relação entre os atores e os espectadores onde surja uma leitura comum entre ambos. Noutra perspetiva, os atores terão entendido o método utilizado pela encenação como *muito fácil*. Esta ideia leva a crer que Rogério Paulo tenha tido em conta uma série de possíveis condicionantes, nomeadamente de âmbito cultural, pois se assim não fosse colocaria em risco o cumprimento de algumas das suas metas. Sobre isso, o dramaturgo cubano recorda que, “Rogério Paulo sabia conduzir o ator para ir por uma linha e não por outra e, assim, mostrava a sua eficácia” (Fulled 2018).

### Casos de Imprensa Cubana

Nas suas anotações, Rogério Paulo refere-se a dois casos na imprensa que dão conta da receção pública deste espetáculo<sup>6</sup>. O primeiro caso consiste num artigo assinado por Nati Gonzalez, a 1 de janeiro de 1971, publicado na Revista cubana *Bohémia*. Numa primeira abordagem, Nati Gonzalez conclui sobre a proximidade do teatro de Santareno ao teatro brechtiano. A autora vê este texto dramático como uma descoberta sobre a forma como os capitalistas vinham utilizado o sistema social em proveito próprio. Consequentemente a essa ideia, entende-se que um dos pontos fundamentais trazidos pela denúncia contida n’*A Traição do Padre Martinho* (1969) se direciona claramente às rígidas posições tomadas pela Igreja. Em sentido oposto, Santareno encontra na personagem do Padre Martinho uma conformidade entre a vida deste pároco e os valores cristãos por si valorizados. Para Nati Gonzalez, Santareno escreveu baseando-se em metodologias do teatro épico que, segundo a jornalista cubana, “serviram para se ir criando o ânimo do espectador para a consciência da necessidade de uma mudança social” (Imprensa: 1 de janeiro de 1971 na Revista cubana, *Bohémia*)

De que forma e por que razões se associou esta obra dramática às características do teatro épico brechtiano? Nas suas palavras, essa inspiração de Santareno reconhece-se através

---

<sup>6</sup> No espólio pessoal do ator cubano Sergio Prieto, deparei-me com outra nota de imprensa, um registo não traz o título nem a data exata do periódico, de extrema importância, pois além de entrevistar alguns dos atores, também recolhe o depoimento do encenador português. Também tive acesso ao programa de sala do espetáculo e a fotografias inéditas.

“da sucessão de cenas expositivas que, como partes de uma reportagem, apresenta objetiva e racionalmente o fator que intervém no facto da produção da tragédia, é a forma típica de Brecht para desmontar a verdade do pensamento marxista no seu irreduzível predomínio histórico” (idem). Esta crítica reconhece que um dos aspetos mais delicados do espetáculo foi claramente a energia e o ritmo corporal trazida pelos atores. Aliás, este ponto embate com as anteriores anotações de Rogério Paulo, porque além da dinâmica natural que o drama necessita, todas as mudanças cénicas, realizadas diretamente à vista do público, exigiam que o movimento tivesse de ser, segundo as palavras de Nati Gonzales, “hábil e ágil, de forma a que as mudanças do guarda-roupa e do décor que se realizam à vista do espectador não dificultem a fluidez das cenas, pelo contrário, continuem a manter o ritmo requerido pela ação” (Idem).

Por outro lado, o que mais espantou Nati Gonzalez, foi, sem dúvida, o desenho performativo exposto pela cena. Esta dinâmica foi considerada como essencial para que a encenação colocasse, com êxito, a mensagem de Santareno<sup>7</sup>. A autora salienta o importante papel coletivo do ator, num processo que resultou numa unidade corporal entre os diferentes corpos. Mesmo quando as personagens permaneciam inalteráveis à sua identidade, Gonzalez conclui que: “todas as atuações apontam para a justeza da sua parte no seu todo” (Idem).

Ainda sobre os tópicos que, no seu ponto de vista, não foram vistos com tanto agrado e harmonia, aponta-se para o resultado da dicção e da intenção dos atores. Na sua opinião “há muito ênfase e recitativo na maneira de dizer o diálogo” (idem). Coincidentemente à descrição de Rogério Paulo, Nati Gonzalez refere-se à cenografia como um exemplo simples, que facilmente se associa ao inabalável poder simbólico. Ao relermos esta análise crítica, podemos idealizar a conceção plástica do espetáculo<sup>8</sup>. Na sua perspetiva, a música foi um elemento indispensável para a criação de necessidades cénicas presentes no próprio drama. Pretendia-se, desse modo, providenciar uma eficiência capaz de simbolizar a epopeia de quem se disponibilizou a morrer em prol de uma sociedade mais justa. Este ponto concede uma leitura sobre a importância que Rogério Paulo deu ao coletivo de atores. Após se refletir sobre o papel da música, concluiu com facilidade que a influência emocional de cada um dos temas operou uma dinâmica em cada ator, para além disso, reforçou a energia coletiva. Deste modo, fortaleceu-se a identidade e a presença do coletivo do povo e dos

---

<sup>7</sup> Ainda neste âmbito, o ritmo corporal que desenhou a ação, segundo as palavras de Gonzalez, “alcança um dinamismo e uma junção notáveis. Uma vez com grupos massivos, outras, como partes da cenografia, os atores estão-se deslocando a todo o momento, tomando posições, movendo plataformas, alterando imagens, auxiliando os seus companheiros a mudar de roupa, ocupando os seus lugares de cena ou fazendo de cortinas para se preparar o palco para a nova ação” (Idem).

<sup>8</sup> Assim se refere a este tópico: “A cenografia (...) concentra-se num jogo de câmaras negras medindo o palco e uma plataforma móvel que serve ao mesmo tempo para simular a rota de um camião que para enquadrar em distintos ângulos do espaço cénico, a casa do padre, o bispado, o gabinete do deputado” (Idem).

trabalhadores. Com a escolha deste reportório, Rogério Paulo procurou assegurar-se de que, os escassos elementos que evocavam a identidade portuguesa, não se arriscavam a diluir numa cultura tão longínqua da sua. Essa preocupação foi entendida pela crítica. Segundo as palavras de Nati Gonzalez: “A música é o detalhe mais sugerido pela representação. Doce e vigorosa, a guitarra de Carlos Paredes evoca a terra portuguesa e anuncia os protestos musicais de outros compositores portugueses” (*Idem*).

Paralelamente à ideia central do drama, a luta por uma sociedade mais justa foi reforçada pelo empenho performativo do coletivo de atores. Aliás, para além disso, o drama desenvolveu-se através da ação coletiva, e, na verdade, foi por essa expressividade conjunta que se cumpriu com a ordem narrativa do drama. Por intermédio deste resultado cénico, pretendeu-se moldar esta imagem dramática a uma das linhas utópicas mais representativas no teatro de Santareno: a urgência de uma renovação social através da denúncia de realidades aparentemente distorcidas. Esta meta confronta-se com a expectativa utópica transportada por Santareno acerca dos inalteráveis valores constantemente presentes ao longo de toda a sua obra.

A segunda nota de imprensa apresentada por Rogério Paulo relaciona-se com um artigo de José Manuel Otero (1922) publicado no jornal *Gramma Havana*, a 18 de dezembro de 1970. O que mais surpreendeu este crítico foi, claramente, a representação do desequilíbrio do poder social presente no texto, que, segundo afirmou: “é uma obra que contraria a velha tradição da Igreja” (jornal *Gramma Havana*, a 18 de dezembro de 1970). A sua perspetiva conclui que, através do Padre Martinho, surge uma reflexão sobre a função do sacerdócio. Nesta personagem, contrariamente à tradição da Igreja, surge uma inovação da relação entre a Igreja e o povo, e, por conseguinte, proclama-se pela destituição do poder eclesiástico. Esta ideia é muito clara na crítica de Otero que, segundo as suas palavras: “os trabalhadores e os camponeses começam a vê-lo não como um santo, mas como um ser humano de carne e osso, que partilha com eles seus infortúnios, suas misérias” (*Idem*).

Esta abordagem permitiria, com certeza, consciencializar e reforçar a esperança aos injustiçados. No texto, esta ideia é claramente identificada por Otero que, segundo ele, compreende-se que a crítica cubana viu o padre Martinho como um “(...) jovem padre que não fazia vida solitária e recitava passagens de Marx começando a preocupar a alta hierarquia eclesiástica (...) no entanto, a sua pregação já tinha profundamente penetrado nas pessoas” (*Idem*). Na perspetiva deste crítico, o tema denunciado encontra-se bem evidenciado, porque, indiscutivelmente, consegue debater diversas realidades camufladas. Nesta medida, as suas palavras lembram que, “o dramaturgo apanhou um facto verídico e deu-lhe uma estrutura

dramática” (*Idem*). Relativamente à encenação e à interpretação, José Manuel Otero considera que ambas encontraram uma conformidade emocional, e que, entenderam a força original da mensagem de Bernardo Santareno. Isso é confirmado pelas suas palavras ao escrever que: “a história tem uma boa montagem dramática, a atuação dos artistas (...) concordam com o seu espírito temático e a interpretação do diretor – Rogério Paulo, coincide plenamente (...) com os critérios do autor” (*Idem*).

Nas suas conclusões, a matéria que assumiu mais relevância, encontra-se diretamente ligada à transversalidade cultural inerente ao texto e ao drama. Segundo ele, “o trabalho vai além de qualquer local possível. O narrador adivinha o destino do Padre Martinho, mas o espectador percebe o resultado” (*Idem*). O outro caso de imprensa, aquele que Rogério Paulo não referenciou, foi, aquando da minha visita a Cuba, em 2018, cedido pela coleção de Sérgio Prieto.<sup>9</sup>

### **Cuba revisitada. Memórias recuperadas**

Numa entrevista que tive ocasião de conduzir em 2018<sup>10</sup>, Fulleed afirmava que em 1970 se vivia no meio teatral cubano “um momento muito especial” (Fulleed 2018). Este entusiasmo era efeito de um “salto económico do país” (*Idem*), aliás, durante esse ano, viveu-se uma estabilização cultural inédita, resultando, em 1972, a criação dos cinco grupos de teatro mais relevantes do país.

No desenrolar da entrevista, o dramaturgo cubano revelou uma expressão de um profundo lamento, partilhando, comigo, uma memória comum aos três artistas com quem estabeleci contacto. Tem a ver com a uma das causas pelas quais, este espetáculo não resistiu para lá da estreia. Também explica porque Rogério Paulo, nas suas futuras visitas a Cuba, não voltou a encenar com esta companhia, nem com outra qualquer.

---

<sup>9</sup> Não encontrei qualquer referência ao título do periódico, porém, esta entrevista aos atores incluía-se numa rubrica habitual intitulada de *Romances – Enero de 1971*, que tive oportunidade de consultar.

<sup>10</sup> Em maio de 2018 chego a Cuba, sabendo de antemão que dois dos atores que em 1970 tinham participado nesta produção, Sérgio Prieto e Jorge Losada, ainda mantinham a memória viva. Surpreendentemente foi possível encontrar o dramaturgo cubano Gerard Fulleed que, na encenação de Rogério Paulo, apoiou diretamente o desenvolvimento do processo dramaturgico. Entre maio e junho de 2018, os três foram por mim entrevistados. Junto deles, para além de recuperar o máximo possível de dados de memória, também tive em conta a necessidade urgente de se recuperar outras fontes das suas coleções pessoais. Através do Instituto Camões e da Embaixada de Portugal, realizou-se uma conferência no teatro ‘Raquel Revuelta’ no centro da cidade de Havana. Surgiu neste momento, para além da divulgação deste caso, um reencontro entre o teatro cubano atual e a memória de Santareno em Cuba que, ainda hoje, resiste. O teatro ‘Raquel Revuelta’ tem, atualmente, uma constante produção. A companhia conta com atores residentes que, coincidentemente, na altura da conferência, se encontravam a estudar a possibilidade de encenar *A Promessa* (1957), de Bernardo Santareno. Nesse âmbito, a conferência foi apresentada com uma leitura encenada deste texto. Tendo sido orientada pelo diretor da companhia e Professor da Universidade de Havana, Júlio Cesar Ramirez.

O que se passou foi o surgimento de uma prática administrativa extremamente agressiva, que, claro, acabou por assumir um carácter político. Refiro-me ao UMAP - *unidades militares de ayuda a la producción*. Este movimento perseguia os artistas cubanos, porém, mais intensamente os profissionais de teatro. Era, sem dúvida, um modelo de censura moral. Com ele, procurou-se penalizar todos aqueles que eram considerados homossexuais, ligados à Igreja ou, meramente, quem suscitasse a dúvida de ter relações com o estrangeiro. Segundo Fuled: “o artista tinha que ter um parâmetro. Era um parâmetro ideológico, mas, também, ético e moral. A moral que é sempre um bom pretexto [ironizando] e, normalmente, as pessoas sem moral, tinham lutado” (Fuled 2018).

A condenação passava pela sua retirada do meio profissional, maioritariamente de Havana, desterrando-os em zonas rurais do interior da Ilha. Mais tarde, houve um processo na Justiça que veio a absolver estas vítimas, porém, os danos foram irreversíveis. Alguns deles, a nível psíquico, desenvolveram traumas crónicos, outra parte, quando pôde, fugiu do país. Em suma, “a maioria deles já não regressou ao lugar de origem” (*Idem*). Gerard Fuled estima que esta violência tenha vitimado o número avantajado de *cento e poucas pessoas*.

Esta situação veio fragilizar o teatro cubano, porque, acima de tudo, como já referenciei, no início da década de 70 o país vivia num esplendor criativo e que, de um momento para o outro, voltou-se a debilitar. Portanto, este terá sido um dos principais motivos que condicionaram a reposição da peça. Na verdade, mesmo nas seguintes visitas de Rogério Paulo a Cuba, *A traição do padre Martinho* (1969), não voltou a ser reposta, porque, alguns dos seus atores tinham sido exilados por este movimento. Em 1972, no regresso do encenador português, já não foi possível continuar a trabalhar no teatro.

Curiosamente, verifiquei que, em parte alguma, Rogério Paulo se refere a esta situação. Jorge Losada, questionado sobre este silêncio explica que o encenador português deduz que,

foi muito mal informado sobre o que passou. Deram-lhe uma informação errada (...). Nós éramos amigos íntimos. Quando ele regressou, um ano depois. Chamou-me a casa e disse-me: ‘Montero disse-me coisas horríveis. É uma mentira. [procurando entender as razões pelas quais a peça não voltou à cena]. (Losada 2018)

Os três testemunhos comungam numa terna memória de Rogério Paulo. Nas palavras de Jorge Losada, “era um diretor muito grato, muito sério, muito duro. Era um diretor agradável, muito agradável. Era muito suave, muito carinhoso, sabia o que queria.”



(idem). Sérgio Prietto também se recorda que o encenador português, *à parte de ser bom diretor, como pessoa, era maravilhosa. (Idem).*

Sabe-se que a sua esposa, Teresa Paulo, também participou nesta produção em Cuba e que, juntamente com o dramaturgo José Triana, auxiliou no processo de tradução do texto que aconteceu em Madrid, dias antes da viagem para Cuba. Aliás, é de referir que a tradução do texto, foi, claramente, um dos pontos mais frágeis apontados pela crítica. Aponta-se para a presença de alguns *cubanisms* não se configurarem com a missão dramática das personagens. Segundo a crítica, este, entre outros aspetos fundamentais do texto, deviam-se ter mantido fiéis à obra de Santareno. Sobre isso, Sergio Prietto recorda-se que “o texto, ao se traduzir, perdeu-se algo. Uma coisa que se criticou, era que, havia, nas palavras, alguma coisa muito de cuba. Como te dizer... “Estou na onda”. Coisas que não estavam no livro. Foi uma coisa que a crítica enunciou, mas, a crítica é boa.” (*Idem*)

Prietto recorda-se que, numa primeira fase, foi estabelecido diversos contactos com o texto. “Ele apresentou-nos a obra, lemos e ele explicou-nos de quem era a obra; o que a obra queria dizer. Não falou de papéis nem nada. Só mais tarde é que Rogério Paulo *decidiu, para cada ator, o papel de cada um*” (Prietto 2018). A Prietto foi entregue quatro personagens: o engenheiro, o Sardinha, um camponês e um homem do povo. Este ator tem uma memória muito sóbria sobre a relação que as suas personagens instauraram com o drama, segundo ele, “o engenheiro, no fundo, era contra o padre Martinho (...) o engenheiro era um burguês com dinheiro, mas, Sardinha, também era burguês, mas humilde (...) por isso eu estava contra o Padre Martinho.” (*Idem*)

Também, Jorge Losada, sob o ponto de vista pessoal, “não estava muito de acordo com ela [personagem]” (Losada 2018). Levou para cena um Bispo de Santareno. Facilmente também recordou que a sua função era, fundamentalmente, demover o Padre Martinho dos seus ideais revolucionários, no entanto, Losada diz que, “depois do padre Martinho ter falado comigo, convence-me, porque, eu gosto das suas ideias”. (*Idem*)

Jorge Losada refere-se ao texto de Santareno como “muito bonito” (idem). Adianta também que “O texto era muito bonito. Naquele momento havia em Cuba uma coisa revolucionária muito grande. Este texto tinha confrontos, por isso, estava mais perto da revolução do que outros” (idem). Não me surpreende que o Padre Martinho tenha levado para Cuba uma razão reconhecida por ambas as partes. Este padre vem inspirar e legitimar o contexto artístico cubano que, sem dúvida, se encontrava inteiramente recetivo para receber a palavra de Santareno.

Todo o aparato cénico foi assumidamente simples. O guarda roupa foi simplificado agrupando-se maioritariamente em duas linguagens sociais: o típico vestuário do camponês e do operário. Os poucos objetos que existiam em cena serviam para auxiliar as mudanças de guarda-roupa que demarcavam as alterações das personagens. Todo este processo decorria à vista do público. Ao longo do espetáculo todos os atores se mantinham em cena. Prieto recorda que, “o ator que não participava não saía de cena, ficava à volta como se fosse o povo (...) havia uns cabides com roupa e trocávamos em cena. Se um traje era mais complicado o outro ajudava. Aquilo era contínuo, contínuo, contínuo.” (Prieto 2018). Gerard Fulled conta que:

Quando Rogério Paulo chegou com este texto, no início, não entendemos muito. Porque na altura estávamos a trabalhar Peter Weiss (Teatro de Documento) e ainda não tínhamos tratado o teatro de Brecht. Aquele texto tinha muitas semelhanças com o teatro épico. Também já tínhamos trabalhado Augusto Boal. Por isso, para nós, este teatro não nos parecia uma denúncia muito importante.” (Fulled 2018)

Desde o primeiro ensaio, que correspondeu à primeira leitura do texto, esta produção contou com a presença de Gerard Fulled. A sua função assemelhava-se à de assistente de dramaturgia. Este dramaturgo conta que: “o trabalho de Rogério Paulo foi muito criativo, e que, num breve espaço de tempo, a obra foi montada (...) Paulo era um homem com uma vitalidade muito grande”. (*Idem*)

O ator Losada, que levou para cena um dos homens da Igreja, lembra-se que:

a determinada altura (nós não tínhamos grandes recursos) havia um momento que se tinha que fazer um muro e o muro foi feito com os atores. Recordo-me que isso foi muito interessante; o modo como ele reconstruiu o muro com todos os atores. ‘São um muro impenetrável’, disse, [referindo-se às palavras de Rogério Paulo]. Isso me impressionou. (Losada 2018)

É verdade que, nem *A Traição do Padre Martinho* (1969) nem outras encenações de Rogério Paulo se repetiram em território cubano, porém, o mesmo não aconteceu com Bernardo Santareno, deixando, incontestavelmente, profundas inspirações para a produção dramaturgicamente de Cuba. Esta conclusão é testemunhada por Gerard Fulled, que, segundo nos disse:

Um espetáculo, de alguma maneira, me apoiou para a coisa que eu queria escrever depois destes anos 70. «Os profanados». Tem a ver com essa atitude social. Trata-se de uma obra do tempo do Império espanhol quando, em cuba, fuzilaram uns estudantes de medicina

acusados de baterem num espanhol. Dessa forma [o texto de Santareno] me alimentou para ver que se podia fazer um drama com uma situação histórica determinada.

O sucesso de Bernardo Santareno me influenciou, mas não era Brecht. Ainda não tinha tido contacto com Brecht. Mas, naquele momento, percebi que se podiam cultivar problemas humanos e sociais. Uma luta pela procura do que afeta realmente uma sociedade, me ajudou muito para isto [referindo ao seu texto] De alguma maneira [Bernardo Santareno] foi uma influência vital para mim.” (Fulled 2018)

Passados 48 anos, Fulled, recorda-se de um dos momentos que mais o marcou. Isso aconteceu na altura cénica em que, o padre Martinho decide *tomar partido*. Cuba e os cubanos necessitavam dessa cumplicidade, porque, havia que assumir condutas sociais que, eficazmente, rompessem com o estabelecido, portanto, esta energia lançada por esta personagem, indiscutivelmente, provocou um expressivo entusiasmo e empatia.

A habilidade da escrita de Santareno também representa uma das memórias mais preservadas. Este dramaturgo cubano impressionou-se “pela forma como o autor soube cozer a maquinaria das causas que desencadeiam uma decisão” (idem). Agora, em 2018, já com uma distância significativa, e, ao se recordar desta encenação, sobretudo, da carga utópica levada por Santareno, conclui que:

No momento da peça não estava consciente, mas agora, falando, sim, dou-me conta de que estava. Este [referindo-se ao seu texto] não foi simplesmente algo que me ocorreu ou que sai daqui [apontando para a cabeça], nem tão pouco porque tinha lido Brecht. Isto é uma coisa que ocorre no tempo, que o tempo nos ensina a ver de uma perspectiva uma coisa que acreditávamos ser uma decisão própria, mas temos as ideias assentes em algo muito visto ou muito vivido, que de alguma maneira, nos tem condicionado. E este espetáculo condicionou-nos. Se leres a crítica vais ver que condicionou, que foi uma obra muito importante. (Fulled 2018)

Tudo nos indica que estamos perante um processo excecional, no qual, ocorreu um verdadeiro encontro cultural entre Cuba e Portugal. Ambos os países, cada um dentro da sua realidade política e, por motivos completamente diferenciados, encontravam-se fechados ao exterior. Esta conjectura fez com que estes dois territórios não se sentissem distantes apenas geograficamente, mas, principalmente, no que toca às relações interculturais. Por isso, esta aproximação e mútuo contacto que a dramaturgia de Santareno proporcionou, permitiu um conhecimento mútuo e, por conseguinte, para além das relações artísticas, reforçou um início de uma afinidade cultural. Essa empatia é confirmada por Rogério Paulo quando, no momento da estreia, o encenador esclarece que o ambiente geral era de plena “identificação com a peça de Santareno” (Leal e Paulo 1971, 89).



Figura 4 - Elementos da Companhia Rita Montaner. Rogério Paulo no centro. Havana. 1970. Cedida por Sergio Prieto

### Bibliografia

- Fulled, Gerard. 2018. *Entrevista*. Realizada por Susana Moura, Havana.
- Gonzales, N. 1971. *La traición del Padre Martín*. Bohemia. Havana.
- Leal, R. e Paulo, R. 1971. *Introdução ao Teatro Cubano*. Seara Nova. Lisboa.
- Losada, Jorge. 2018. *Entrevista*. Realizada por Susana Moura, Havana.
- Martinho, Fernando J.B. (Coord.). 2004. *Literatura Portuguesa do Século XX*. Cadernos Camões. Lisboa.
- Otero, J. M. 1970. *La traición del Padre Martín*. Grama. Havana.
- Paulo, Rogério. 1976. *Um Actor em Viagem (Cuba 1970/1972)*. Seara Nova. Lisboa.
- Prieto, Sergio. 2018. *Entrevista*. Realizada por Susana Moura, Havana.
- Rodrigues, Graça Almeida. 1980. *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Biblioteca Breve. Amadora, Vol. 54
- Romances (Periódico; sem título. Sem data). Havana.

### Nota biográfica

Susana Moura é Doutoranda em Estudos Artísticos (Especialização em Estudos Teatrais e Performativos) na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Licenciada em Estudos Teatrais (Universidade de Évora, 1997-2001) e pós-graduada em História Insular e Atlântica (Universidade dos Açores, 2006). Entre 2001 e 2005 assumiu a função de

investigadora/documentalista na Escola de Artes do Espetáculo e Ofícios – Chapitô. Colaborou como investigadora no projeto da Universidade de Évora “História da Teoria Teatral do Século XVIII” (2003-04), dirigida pelo Professor Doutor Laureano Carreira. Encenadora e contadora de histórias, desenvolveu projetos de narração oral com a Universidade Federal de Santa Catarina, no Brasil e em Cabo Verde. Realizou diversas palestras e conferências, tendo como enfoque o teatro e a expressão oral em meios isolados.

**Morada institucional:** Curso de Estudos Artísticos (3º ciclo) - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra - Praça da Porta Férrea 3000-370 Coimbra

Recebido | Received 10 06 2019

Accepte | Accepted 20 06 2019