



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Facultade de Filoloxía

Grao de Galego-Portugués: Estudos Lingüísticos e Literarios

A Confissão, de Bernardo Santareno: un achegamento á súa recepción desde 1979 até a
actualidade

2022

Autor: Rubén Sanjurjo Campello

Director: Carlos Caetano Vizcaíno Fernández

VIZCAINO FERNANDEZ
CARLOS CAYETANO



Índice

1	Introdución	1
2	Contexto en que viu a luz <i>A Confissão</i>	3
2.1	Repertorio de Bernardo Santareno.....	3
2.2	A sociedade inmediatamente posterior ao Estado Novo	7
3	Recepción de <i>A Confissão</i>	10
3.1	Publicacións	11
3.2	Representacións.	12
3.3	Recepción académica. Estudo de casos	17
3.3.1	O tratamento do xénero	18
3.3.1.1	Masculino e feminino.....	18
3.3.1.2	O Corpo.....	22
3.3.1.3	Sexualidade	26
3.3.1.4	A Mulher	27
3.3.2	A presenza e función da relixión.....	29
4	Conclusións	32
5	Referencias bibliográficas.....	34
6	Anexo	41

Resumo

Bernardo Santareno publica en 1979 a peza *A Confissão* no volume *Os marginais e a revolução*, anos despois do final do Estado Novo coa Revolución de 25 de Abrel de 1974. Os sucesos da obra desenvolven as confesións dunha muller humilde e dunha travestí, Françoise, atendidas por un Confessor católico. No presente traballo propomos unha análise da recepción da obra focalizada nas súas publicacións, representacións e críticas académicas. En primeiro lugar, expónse o repertorio literario de Bernardo Santareno para situar a obra. Ademais, preséntase o contexto histórico e social en que se publica a obra e tamén se desenvolve a trama. En segundo lugar, desenvólvese o estudo da recepción atendendo ás publicacións, representacións e críticas académicas que tivo a peza.

A recepción de *A Confissão* viuse influenciada polo contexto de Portugal, pois algúns fundamentos do Estado Novo en relación á familia e o xénero perduraban na sociedade e, así mesmo, o poder da Igrexa na poboación mantívose nas décadas posteriores. Os diferentes estudos críticos examinados infiren que a obra propón debates sobre a exclusión e opresión sufrida polos colectivos marxinais da sociedade portuguesa a través de personaxes que os personifican. A peza realiza unha crítica dos roles de xénero na sociedade co personaxe da Mulher que busca romper a dinámica patriarcal e de violencia machista que padece na súa casa. Ademais, trátase a crise de identidade de xénero que experimenta a personaxe transexual Françoise dentro dun sociedade binaria. Así pois, ao termos en conta o contexto e o estudo de casos, os temas abordados na obra non eran considerados convenientes para unha gran parte da sociedade, limitando a posible alcance de *A Confissão*.

Palabras clave: *A Confissão*, Bernardo Santareno, teatro, recepción, xénero

1 Introducción

Após a derrogación do Estado Novo en 1975, Bernardo Santareno publica en 1979 o volume *Os marginais e a revolução* con catro pezas que reproducen a realidade de colectivos sociais marxidados e expoñen unha crítica á xerarquía de poder que se manteñen na moral social dominante. Aínda que a ditadura xa concluíra, os fundamentos desta estaban moi enraizadas na sociedade portuguesa e dificultaron a difusión de creacións culturais con valores contrarios. O obxectivo deste traballo é realizarmos unha análise con respecto á recepción das publicacións, representacións e crítica académica da peza *A Confissão*, unha das catro obras teatrais do volume, no período que abrangue desde a data da súa publicación até a actualidade.

O primeiro capítulo localiza a obra no repertorio literario do autor Bernardo Santareno e enmarca a publicación e trama da peza nun contexto concreto inmediatamente posterior a ditadura salazarista. En segundo lugar, desenvólvese a análise da recepción da obra a partir das súas publicacións, representacións profesionais e amadoras e recepcións críticas académicas. Finalmente, inclúese un estudo de casos que clasifica os temas tratados na recepción crítica de *A Confissão*.

Para acadarmos información sobre as diferentes representacións da peza proposta como análise, empregouse o rexistro en liña do Centro de Estudos de Teatro (CET). Este proxecto iniciouse en 1992 e contempla un sistema de datos, denominado CETbase, que rexistra o teatro representado en Portugal ao longo do século XX.

Para esta busca tomouse como punto de partida a consulta de diferentes palabras no rexistro. Por unha banda, ao buscarmos “bernardo santareno” como autor dentro do apartado de “textos”, obtense un único resultado que coincide co nome do dramaturgo. Porén, dentro dos vinte textos que recolle o rexistro na ficha do autor Bernardo

Santareno, a peza *A Confissão* inclúese sen o artigo, é dicir, *Confissão*. Da mesma forma, a partir da palabra “confissão” como título dentro do apartado de “textos”, obtéñense dez rexistros e un deles coincide coa peza a analizar. Por outra banda, ao buscarmos as palabras “a confissão” e “confissão” como título e coa limitación cronolóxica entre 1979 e 2022 dentro do apartado de “espectáculos”, obtéñense once rexistros e só cinco deles pertencen a representacións da peza *A Confissão*. Como conclusión, após procurarmos no rexistro do Centro de Estudos de Teatro (CETbase), a información recollida na ficha da obra inclúe cinco espectáculos creados co texto da obra e dous espectáculos con referencias a el que imos analizarmos no capítulo de representacións.

Ademais, coa intención de encontrar alusións á peza, realizouse unha consulta en diversos periódicos e publicacións dixitalizados como a Hemeroteca Dixital de Lisboa, a Biblioteca Nacional de Portugal, a Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, o catálogo colectivo dos Museus portugueses (MatrizNet) etc. Os resultados foron escasos e case non se encontraron mencións ou noticias sobre as representacións da obra. A dúas únicas referencias inclúense como Anexo 1 e 2.

Outra cuestión foi a procura de traballos académicos referidos á peza *A Confissão*. Para este proceso, realizouse unha consulta en diferentes portais bibliográficos e repositorios universitarios: o repositorio da Universidade de São Paulo (USP), da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e da Universidade Estadual a Paraíba (UEPB). As revistas consultadas foron *Pontos de Interrogação* da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), *FRONTERAS* da Universidad de La Frontera (UFRO), *Arquipélago contínuo: Literaturas plurais* da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), *Revista Philologus* do Circulo Fluminense de Estudios Filológicos e Linguísticos (CiFEFiL) e *Cadernos De Literatura Comparada* do Instituto de Literatura

Comparada Margarida Losa e da Facultade de Letras da Universidade do Porto (U.Porto).

Debido ás limitacións de espazo que presenta o traballo, consideráronse os seguintes dez estudos: Pepe (2018), Santana & Muniz (2016, 2018), Santana (2014a, 2014b), Silva (2013a), Silva (2013b), Silveira (2009), Sobreira (2019) e Valentim (2011). O contido do artigo “Subversões de gênero, corpo e sexualidade em “A Confissão”, de Bernardo Santareno” (2014b) de Solange Santana amplíase no artigo “Sou una mulher com o corpo de homem. É este meu grande drama: Gênero e travestismo em *A confissão*, de Bernardo Santareno” da mesma autora (2014a), polo tanto só se tivo en conta o segundo. Na mesma liña, algunhas partes deste artigo tamén se inclúen en “Experiência identitária trans e inteligibilidade social em *A Confissão*, de Bernardo Santareno” (2016), da mesma autora e Coelho Muniz, mais optouse pola súa inclusión no estudo de casos atendendo aos fragmentos non reiterados.

2 Contexto en que viu a luz *A Confissão*

2.1 Repertorio de Bernardo Santareno

Antônio Martinho do Rosário, nado en 1924 en Santarém e falecido en 1980 en Lisboa, foi unha das figuras representativas do teatro no Portugal durante o Estado Novo. Comezou a súa formación en medicina para centrarse na especialidade de psiquiatría, na Universidade de Coimbra en 1950. A súa produción literaria deuse a coñecer baixo o pseudónimo de Bernardo Santareno, sendo as primeiras composicións tres libros en verso publicados na década dos 60: *A Morte na Raiz*, en 1954; *Romances do Mar*, en 1955, e *Os Olhos da Víbora*, en 1957. O resto da súa produción abrangue un extenso número de pezas teatrais que conforman a considerada como primeira fase do

autor: *O Bailarino*, *A Promessa* e *A Excomungada*, en 1957; e *O Lugre* e *O Crime de Aldeia Velha*, en 1959; *Antônio Marinheiro*, en 1960, *O pecado de João Agonia*, *O Duelo* e *Os Anjos e o Sangue*, en 1961; e *Anunciação*, que fecharía esta etapa en 1962.

Santareno é un claro exemplo dos dramaturgos que incluíron a denuncia socio-política nas súas obras teatrais (Fernández, 2011). Este teatro de carácter social enmárcase no movemento de contestación á represión que imperara durante o Estado Novo. O repertorio principal do autor encaixa dentro do canon social e existencialista, con trazos neorrealistas e brechtianos, mais as grandes protagonistas sempre foron a crítica social e a denuncia das liberdades (Santos 2011).

As composicións teatrais de Bernardo Santareno configúranse arredor de dúas materias principais: a reivindicación dos colectivos marxidados a partir do respecto pola liberdade social e a resistencia á opresión e discriminación social, racial, de clase, sexual etc. (Rebello, 2011). Na súa obra está moi presente a necesidade de transformación da sociedade que o rodeaba. Neste sentido, mostra a preocupación pola realidade que vive a poboación portuguesa e tamén realiza unha crítica clara pola falta de liberdade individual en diferentes ámbitos (relixioso, político e sexual) e pola perda de dereitos. Nas historias do volume *Os Marginais e a Revolução* (1979) e particularmente na obra tratada neste traballo, *A Confissão*, o autor segue a liña das súas propostas anteriores, é dicir, a defensa do dereito de liberdade individual e a consecuente denuncia da marxinação e da represión.

Como xa se indicou, Bernardo Santareno ficcionaliza vidas de personaxes que pertencen á marxinalidade e ademais afonda na súa individualidade e no seu lugar na sociedade. Entre estes suxeitos inclúe a criminais, a individuos relacionadas coa prostitución e a persoas pertencentes ao colectivo LGBTQ+. No caso concreto de *A Confissão*, a personaxe principal é unha muller transexual que tamén se prostitúe para

sobrevivir. Así a todo, a atención do colectivo LGBTQ+ non se limita só á peza que se propón como estudo, posto que se estende ao longo de toda a obra do autor. En *Monsanto* (1979), por exemplo, encontramos representación lésbica e en *O Bailarino* (1957) hai personaxes bisexuais e homosexuais, que tamén atopamos nas obras *Antônio Marinheiro* (1961) e *O pecado de Joao Agonia* (1961), onde se expón a homosexualidade como un pecado para o catolicismo e como un crime para a ditadura salazarista.

Para a enumeración das diferentes agrupacións propostas pola crítica dos dezanove textos dramáticos que escribiu o noso autor apoiámonos nas consideracións de Luciane dos Santos (2011) a partir da análise previa de Lílían Lopondo (2000). Seguindo unha orde cronolóxica, o primeiro que estableceu fases na obra de Santareno foi Álvaro Cardoso Gomes (1977), mais a súa agrupación non integra a totalidade da produción de Santareno.

Anos despois, Luís Francisco Rebello edita catro volumes —*Obras Completas* (1984, 1985, 1986, 1987)— que abranguen todas as obras de Bernardo Santareno. A división que propón é contraditoria porque os seus criterios flutúan e discordan entre eles. Na “Nota Introdutória” do volume I (1984: 9) discirne dous ciclos literarios a partir dunha división cronolóxica; agora ben, no “Posfácio” do volume IV (1987: 390) contradí as súas palabras e diferencia tres fases atendendo á temática da produción.

Así pois, para Luis Francisco Rebello (1984: 9; 1987: 390-391), o primeiro ciclo engloba as obras xa mencionadas definidas por un carácter existencialista, naturalista e realista que segue o esquema aristotélico. Mentres tanto, o segundo ciclo inclúe *O Judeu* (1966), *O Inferno* (1967), *A Traição do Padre Martinho* (1969), *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974), *Os Marginais e a Revolução* (1979) e *O Punho* (1987). Agora

ben, no cuarto volume (1987: 390) separa as tres últimas obras, escritas na década dos setenta, nun terceiro ciclo.

O segundo diferénciase do terceiro pola aproximación ao teatro épico afastado do teatro aristotélico tradicional e por unha maior presenza de materia política e social cunha ideoloxía clara (Rebello 1987: 390). Santereno, ao igual que os dramaturgos do momento, tivo moita influencia do teatro épico de Bertolt Brecht e das traducións das súas obras (Fernández, 2011). Ese impacto acontece porque nesta etapa as obras producidas sufrían a represión da ditadura e da censura e, polo tanto os dramaturgos buscaban novas formas de expresión (Regina Rodríguez, 2010).

No último ciclo, o autor mantén trazos como o seu propósito de reflectir o incumprimento da orde social e moral. Á parte diso, tamén deixa atrás o teatro épico brechtiano e retoma a base aristotélica inicial da que se afastara nas obras anteriores (Rebello 1987: 390). Esta etapa está marcada polo final da ditadura en 1974 e, polo tanto, o autor retorna a proposta literaria de “dar voz aos sufrimentos imerecidos dos mais frágeis e libertá-los do medo obscuro e da tradición ancestral” (Santareno 1981: 8 apud Sobreira 2019: 73-74). Os ciclos presentan diferencias, mais, así a todo, as obras manteñen o fatalismo tráxico das personaxes que buscan a comprensión da existencia e incorporan o compromiso social do autor.

Por último, a tese de doutoramento de Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção (1987) tamén presenta unha clasificación en tres ciclos que, de acordo con Dos Santos (2011), ofrece unha solución axeitada que ten en conta tanto a temática como a estrutura. A primeira inclúe obras de temática realista: *A Promessa* (1957), *O Crime de Aldeia Velha* (1959); *Antônio Marinheiro* (1960) e *O pecado de João Agonia* (1961). Na segunda inclúense *O Bailarino* (1957), *A Excomungada* (1957), *O Lugre* (1959), *Antônio Marinheiro* (1960), *Os Anjos e o Sangue* (1961) e *Anunciação* (1962). Trátase

de pezas que expoñen experiencias humanas, con trazos do modelo épico fronte a unha diminución dos aristotélicos. A terceira e última fase contén as publicacións de *O Judeu* (1966), *O Inferno* (1967), *A Traição do Padre Martinho* (1969), *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974). Esta última fase distánciase das formas tradicionais e céntranse en temas sociais do momento.

Alén diso, LÍlian Lopondo (2000: 17) sinala unha falta nas propostas de Cardoso e Assumpção porque omiten *O Punho* (1987) e non consideran que “após treze anos de filiação aos cânones de Brecht, Santareno como que retorna ao inicio, com *O Punho*.” (Lopondo 2000: 20). Non obstante, a autora xustifica esta ausencia, pois foi unha obra póstuma e posterior aos traballos mencionados. Ademais da obra dramática xa clasificada, escribiu tres cadros para teatro de revista: *Os vendedores de esperança, A guerra santa e O milagre das lágrimas* (1974).

2.2 A sociedade inmediatamente posterior ao Estado Novo

É importante contextualizarmos a obra nunha sociedade en que, a pesar de se ter inaugurado o período democrático, perviven os efectos da profunda marca deixada polo marco ditatorial do Estado Novo e a igrexa católica. Despois da caída da Primeira República (1910-1926) co éxito do golpe de Estado en 1926, Portugal viviu durante sete anos baixo un directorio militar (1926-1933), até a definitiva instauración dun réxime ditatorial. A instauración dunha constitución autoritaria en 1933 consolidou o sistema ditatorial e prolongouno durante corenta e un anos baixo o nome de Estado Novo ou Salazarismo (1926-1974). A denominación foi designada a partir da figura que ocupou o posto de goberno até 1968, António de Oliveira Salazar. Este sistema construíuse a partir dunha base de propaganda e control ideolóxico de carácter ultraconservador e ruralista (Rosas, 1986: 155) con catro piares fundamentais: “o espírito cristão, o amor à Pátria e ao Trabalho, a constituição da Família” (Rosas 1986: 159).

O Estado Novo caracterizouse por: o control político e ideolóxico co obxectivo de crear un “home novo” salazarista; un sistema de xustiza política dominado por unha policía política que comete todo tipo de espionaxes, torturas e violencias físicas e mentais; a abolición das liberdades de asociación, expresión e manifestación en todos os ámbitos e, en consecuencia, a introdución da censura e a restrición do dereito á folga etc. (Rosas 2004: 86).

Como recollía o Decreto-Lei 22469 de 1933, a censura reforzouse durante a ditadura co obxectivo de manter os seus ideais. Unha das principais damnificadas foi a creación literaria (Fernández, 2011) e, por tanto, os autores portugueses tiveron que modificar as súas creacións e mesmo autocensurarse para poderen publicar as súas obras evitando as consecuencias da Comisión de Censura (Azevedo 1999).

Ana Isabel Freire (2016: 74) concreta así a situación de control que sufriu a sociedade portuguesa en canto ao coñecemento e a liberdade afectivo e sexual:

À semelhança de muitos outros países do ocidente nesta época, (...) [a liberdade] foi genericamente sujeita a forte definição, restrição e constrangimento, fundamentada em discursos políticos e religiosos. O Estado procurou homogeneizar identidades e comportamentos sexuais, embora de forma dual, em termos de género. (74)

Para conseguir que a sociedade asumise esta nova estrutura, o Estado recorría á represión. Fernando Rosas (2015: 17) precisa o funcionamento deste medida: como solución afectaba “a minoria que não respeita os sinais, as regras (...) à ordem estabelecida” e, mentres tanto, a maioría obedecía porque era consciente de que “a repressão existe e que atúa sobre os refratores”.

A institución da familia foi un dos fundamentos básicos da nova Constitución que entrou en vigor en 1933. Como recolle Pereira Bastos (1997: 157), tratábase dunha

“familia nuclear, constituída pelo casamento cristão, monogâmico e indissolúvel (...) com diferenciación clara dos vários papéis familiares, impondo padrões rígidos às dinâmicas relacionais internas e externas”. Polo tanto, O Estado Novo funda un principio que rexeita e reprime todo o considerado inmoral e que non pode formar unha familia tradicional, especialmente a homosexualidade (Graça Correia 2016: 55-56). Ana Freire (2016: 74-75) distingue un primeiro contexto entre 1933 e 1950 marcado pola promoción dos valores heterosexuais e monógamos centrados no matrimonio e na procreación; e na década dos 50, un segundo que presenta inclinacións contestatarias ao concepto de familia e sexualidade impostos. Polo tanto, é nestas primeiras décadas do salazarismo onde se instaura un pensamento moral ríxido en relación á sexualidade que explota na década dos 50. Como se amplía a continuación, este movemento presenta diferenciacións entre clases sociais, un descoñecemento da identidade sexual fóra da norma heterossexual (Almeida 2010: 27-29).

Aínda que a sociedade mantiña a visión negativa sobre a homosexualidade que propuña o modelo do Estado e da Igrexa Católica, existía unha gradación de clase (Almeida 2010: 27-29). Aqueles de clases sociais altas non se vían afectados mentres que seguisen a “ lei do silencio, desde que vivessen a súa sexualidade sem falar diso, não eram perseguidos, antes tinham direito a um aparente estatuto de invisibilidade complacente” (Almeida, 2010, p125-126). No outro extremo, os pertencentes a clases baixas sobrevivían “permanentemente com medo de ser apontados ou olhados como diferentes e punidos por um comportamento qu era visto como desviante e anti-social.” (Almeida, 2010, p.159). Por outro lado, Afonso (2019: 228) tamén apunta que, aínda que se oculta toda sexualidade entre persoas do mesmo sexo, “há diferenças a nível do género (...), para as mulheres era máis fácil ocultar a súa sexualidade, por outro era mais difícil a prática da mesma”.

O 25 de Abril de 1974 produciuse o revolta militar e a revolución cidadá coñecida como a Revolução dos Cravos. Este acontecemento deu por finalizada a ditadura e Portugal ceibouse da represión que o asolagara durante décadas (Fernández, 2011). Agora ben, os valores e o modelo social salazarista non mudou de vez, especialmente para o colectivo LGBT. Como indica Oliveira (2010a: 45), as elites políticas desatenderon as diferentes cuestións relativas a este colectivo LGBTQ+ durante o período de democracia e non tiveron presenza na sociedade até a aparición da pandemia da SIDA e da incorporación de Portugal á Unión Europea.

Ao longo das seguintes décadas producíronse melloras como a alteración do Código Penal en 1982 que deixa de considerar a homosexualidade como crime, ou a entrada na CEE en 1986; mais a emancipación foi lenta e non se deron cambios salientables ata finais do século XX. Emporiso, o progreso do colectivo viuse obstaculizado, en especial pola crise que xerou a epidemia da SIDA, e a efectividade do proceso de liberación do movemento LGTB non se recuperou até a década dos 90, iso si, con numerosos obxectivos aínda por conseguir (Afonso, 2019, p. 229).

As cuestións LGTB en Portugal vólvense visibles polo desenvolvemento do movemento LGTB no ámbito internacional do século XXI. A acción centrouse na demanda de igualdade de dereitos, na educación da sociedade, na autoaceptación, na construción dunha comunidade e na denuncia da LGTBfobia (Oliveira 2010: 45).

3 Recepción de *A Confissão*

A continuación, preséntase unha análise con respecto á recepción da peza *A Confissão* atendendo ás publicacións, ás representacións e á recepción crítica académica. Após presentarmos as publicacións do texto, expónse a recepción da peza

como espectáculo teatral. A publicación da peza —en 1979— e as primeiras representacións concéntranse nun período posterior ao control e represión do Estado Novo que aínda mantén se mantén na sociedade da man da Igrexa, como xa se explicou, e, polo tanto, o número de espectáculos realizados coa peza de Santareno é reducido. Os temas tratados en *A Confissão* dificultaron a aceptación da obra e as súas posibles exhibicións teatrais. Tras detallarmos as representacións da peza, desenvólvese o estudo de casos centrado na recepción crítica da obra escrita publicada posteriormente no século XXI. Así pois, recóllense as diferentes materias tratadas nos estudos para poñelas en relación coa obra e coa súa acollida.

3.1 Publicacións

No ámbito das edicións físicas, a primeira publicación do volume en formato impreso foi en 1979, coa editorial Ática. Bernardo Santareno publica entón *Os Marginais e a Revolução*, un volume en que se recollen catro pezas teatrais dun único acto cada unha: “Restos”, “A Confissão”, “Monsanto” e “Vida breve em três fotografias”. O volume non se edita de novo até que, como xa se indicou ao tratarmos o repertorio do autor, Luis Francisco Rebello publica os catro volumes, entre 1984 e 1987, que recollen integramente a obra de Bernardo Santareno coa editorial Caminho. Ademais, como tamén indica o título, *Obras Completas. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello*, o editor inclúe varios textos relativos ao repertorio de Bernardo Santareno aos que xa referimos no contexto. Dentro do cuarto e último volume inclúense as catro pezas que compoñen o volume *Os Marginais e a Revolução*.

3.2 Representacións.

A obra de Bernardo Santareno tivo un bo recibimento por unha parte das compañías portuguesas e esta recepción introduciuno dentro do repertorio teatral nacional (Oliveira 2010b: 139). Dado o contexto social e cultural de Portugal, a obra teatral non tivo a oportunidade de chegar a numerosos escenarios. Non obstante, tense coñecemento de distintas presentacións teatrais da peza que se expoñen a continuación.

Despois da publicación de *A Confissão*, varias agrupacións teatrais de carácter profesional e amator con traxectoria realizaron tres representacións (Oliveira, 2010b). Oliveira (2010b) fai referencia ás compañías teatrais Seiva Trupe, Grupo Oficina de Teatro Amador (GOTA) e Teatro da Meia-Lua; mais, no entanto, a busca na base do Centro de Estudos de Teatro (CETbase) desvelou máis. Así pois, o resultado da consulta conclúe un total de sete grupos teatrais que representaron a obra entre 1979 e 2010. Así mesmo, realizáronse outros espectáculos que incluíron partes ou referencias do texto de *A Confissão*. No CETbase só se recollen tres espectáculos con estas características.

Porén, agás Seiva Trupe e as compañías Teatro de Portalegre / Teatro d'O Semeador e Escola de Mulleres, que son profesionais, todas as demais agrupacións son clasificadas como amadoras: Grupo de Teatro de Amadores de Setúbal, GOTA, Teatro de Meia-Lua, A4nuActo, Grupo de Teatro de Benavente SobreTábuas, Grupo de Teatro de Carnide. No Anexo 3 inclúese unha táboa que recolle as representacións coñecidas de *A Confissão*. O primeiro que pode ser comentado é que, nestes trinta anos, as funcións se concentran nos tres anos posteriores á publicación do texto teatral en 1979, mentres que as seguintes postas en escena teñen unha diferenza de dez anos entre elas—1992, 2001 e 2010—. Por outra, as funcións dos tres espectáculos que incluían partes do texto de *A Confissão* celebráronse en 1998, 2005, 2006 e 2009.

A primeira en traballar coa peza de Bernardo Santareno foi a compañía de teatro profesional Seiva Trupe. Estreouse por primeira vez o 3 de novembro de 1979¹ na sala da Cooperativa do Povo Portuense dentro do II Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica². A dirección da estrea estivo nas mans de Júlio Cardoso³, mentres que a escenografía foi responsabilidade do artista José Rodrigues (Soares, 2010). O asistente de dirección foi António Fonseca e os de escenografía, Rui Anahory e Fernando Oliveira. As funcións continuaron a partir do 19 de xaneiro de 1980 no Teatro António Pedro, en Porto.

Alén das funcións en Portugal, a compañía Seiva Trupe tamén levou a peza a outros territorios, como España. Neste sentido, o xornal semanal barcelonés *Hoja del lunes* (1980) recolle o anuncio dunha representación de *A Confissão* na columna “Ecos de escena” dentro da sección “Espectáculos”. O texto, incluído como Anexo 1, informa sobre varias representacións dentro do VI Ciclo de Teatro en Molins de Rei, o primeiro con carácter internacional (Raich & Canals 2010: 16)⁴. O CETbase localiza esta representación con ambigüidade dentro dun Festival de Teatro de Barcelona, mais, porén, o evento correcto é o mencionado con anterioridade. A partir da publicación da noticia o día 10 de marzo de 1980⁵, dedúcese que *A Confissão* foi representada o día 7 ou 8 na fin de semana previa á impresión do xornal. Ademais o propio Júlio Cardoso

¹ Neste mesmo ano, o 14 de xuño de 1979, a compañía tamén estreou a peza *Restos*” (Oliveira 2010: 139).

² No libro que repasa a vida do director, o propio Cardoso recorda os ensaios: “(...) isto até à meia-noite, depois, iam ensaiar até às quatro da manhã, porque a Companhia apresentava-se no Festival em estreia com a obra de Bernardo Santareno “A Confissão”.” (Rebordão Navarro 2010: 106)

³ “Talvez num período de três, quatro anos dirigiria Júlio Cardoso espectáculos integrados no ciclo de teatro maldito, do qual fariam parte as obras (...), “A Confissão” e “Os Restos”, de Bernardo Santareno.” (Rebordão Navarro 2010: 112)

⁴ “L'altre fet remarcable d'aquest sisè Cicle de Teatre és queva ser el primer internacional. (...) aquest any es va comptar amb dues companyies estrangeres; Teatro Vivo Seiva Trupe d'Oporto, dePortugal, i Gruppo Teatro Libero di Palermo, d'Itàlia.” (Raich & Canals 2010: 16)

⁵ “por vez primera ha tomado el carácter internacional, gracias a la presencia de un grupo portugués (...) El pasado fin de semana, las actuaciones fueron las de (...) el Teatro Vivo Seiva Trupe, de Oporto, con «Confissão»” (Corbero 1980: 39)

rememorou a participación no mencionado festival e a suspensión da representación, unha vez iniciada, por un falso aviso de bomba (Rebordão Navarro 2010: 129)⁶.

Por outra banda, o Grupo de Teatro de de Amadores de Setúbal representou a peza de Bernardo Santareno o 11 de xullo no claustro do Convento de Jesús, baixo a dirección de Américo Pereira. Dita función formaba parte da programación do V Festival de Teatro de Setúbal, organizado polo grupo Teatro Animação de Setúbal entre o 27 de xuño e o 12 de xullo de 1980. Aínda que no CETbase non se inclúe este espectáculo entre os realizados no Festival ou polo grupo teatral, no Anexo 2 achégase unha das páxinas do programa que se distribuíu durante a quinta edición.

Outra compañía de amadores que traballou con *A Confissão* foi GOTA. Comezaron a preparación da obra o 9 de xaneiro de 1981 e estrearon o 28 de novembro do mesmo ano coa posta en escena de João Barros. O escenario elixido foi a Sede da Sociedade Dramática de Carnide e dentro das I Jornadas Culturais de Carnide. Como sinala a información do CETbase, a representación mantívose activa até 1988, sete anos despois.

Unha década despois, a agrupación amadora Teatro da Meia-Lua elixiu a peza de Bernardo Santareno como o seu décimo sexto espectáculo. A compañía traballou nel a partir do 13 de decembro de 1991 e non foi representado até o 7 de xuño de 1992. Esta estrea formou parte do VII Ciclo de Teatro do INATEL (Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres) celebrado no Theatro da Trindade, en Lisboa. Tamén se puxo en escena o día 19 do mesmo mes de xuño dentro do Festival Sindical

⁶ “Em Barcelona, num festival de teatro, a “Seiva Trupe” iniciou a sua apresentação como “Confissão”, de Santareno. A sala estava cheia. De súbito, há o aviso de uma bomba. Acorrem várias secções da Guarda Civil com equipamentos de choque. Irrupendo pela sala. Como um foguete um coelga salta do palco para a rua, de olhos esgazeados: Uma bomba! F...” (Rebordão Navarro 2010:129)

do Teatro de Amadores, no Cine-Teatro D. João V situado en Damaia, Amadora,. A posta en escena era de João Assunção e a duración de sesenta minutos.

En marzo de 1998, o Grupo de Teatro de Carnide estreou a obra *A passagem proibida e os marginais*. Este espectáculo contén o texto do volume *Os marginais e a revolução*, mais o CETbase non apunta o fragmento ou peza do volume que foi utilizado na representación. Polo tanto, descoñécese se a compañía amadora incluíu o texto de *A Confissão* como parte da función..

A seguinte representación de *A Confissão* non se produciu até uns anos despois, xa no século XXI. A encargada foi coa compañía A quatro no acto (A4nuActo), que puxo a peza en escena do 8 ao 23 de marzo de 2001 no Clube Estefânia, en Lisboa, baixo a dirección de Salmo Faria. Aínda que o CETbase reduce as representacións aos días 21 e 23 como parte da Semana da Juventude, as funcións estendéronse ao longo de todo o mes, de mércores a sábado⁷.

Canto aos espectáculos que incluíron referencias ou fragmentos do texto da peza *A Confissão*, cóñecense dous feitos no século XXI. O primeiro é *Bernardo Bernarda*, da compañía de teatro profesional Escola de Mulheres, que abarcaba os textos de once obras do autor Bernardo Santareno. Como recolle a web da compañía, a produción desenvolveuse como homenaxe ao escritor no vixésimo quinto aniversario da súa morte e no décimo aniversario da agrupación. No Anexo 4 engádese o cartel da obra e varias imaxes da súa representación. A obra escenificase por primeira vez do 22 de abril até o 8 de maio do 2005 no Convento das Bernardas de Lisboa⁸. No mesmo ano, dentro do III Encontro de Teatro Ibérico en Évora, represéntase o 13 e 14 de novembro no Teatro

⁷ Esta información obtívose do portal web de información LGTB+ en portugués activo desde 1996 (<http://www.portugalgay.pt>).

⁸ A web do convento, rehabilitado como Museu da Marioneta desde 2001, inclúe unha entrada sobre a representación *Bernardo Bernarda*: <https://www.museudamarioneta.pt/pt/evento/bernardo-bernarda/>

Garcia de Resende. Ao longo de 2006, a obra chega ao Teatro Sá da Bandeira, en Santarém, o 19 de março; ao Salão Nobre ou Sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII) de Lisboa do 17 ao 21 de maio; ao Auditório Municipal Augusto Cabrita o 7 de outubro; e ao Auditório Fernando Lopes Graça do Fórum Municipal Romeu Correia o 21 de dezembro. Ademais destas funcións rexistradas no CETbase, a web da Escola de Mulheres engade tres máis en 2006: o 30 de setembro no Cine-Teatro de Almeirim, o 21 de outubro no Cine-Teatro Sobral de Monte Agraço e o 16 de decembro no Cine-Teatro do Cartaxo.

O texto do segundo espectáculo, *O povo (não) é quem mais ordena* da compañía profesional Teatro de Portalegre / Teatro d'O Semeador, inclúe a peza de Bernardo Santareno e *A inauguração da estátua* do autor Jaime Salazar Sampaio. O CETbase só ten rexistrada a estrea do 4 de abril de 2009 no Cine-Teatro Municipal de Serpa. No Anexo 6 inclúese o programa do municipio de Serpa que alude a esta función, así como o cartel no Anexo 5.

En último lugar, o Grupo de Teatro de Benavente SobreTábuas estreou a peza de novo unha década despois, o 27 e 28 de marzo de 2010. As funcións realizáronse no Centro Cultural Cine-Teatro de Benavente e baixo a dirección de Domingos Lobo. Véxase a axenda do municipio de Benavente para marzo de 2010 no Anexo 4, onde aparecen programadas ambas sesións teatrais. Á parte diso, nos dous blogs do propio grupo, compartiuse a ficha técnica e varias imaxes das funcións mencionadas, que se engaden como Anexo 5. Finalmente, o grupo SobreTábuas representou a peza outra vez o 30 de maio no Centro Cultural de Samora Correia e co mesmo director que na anterior ocasión. Esta función é a última que se coñece até a actualidade.

3.3 Recepción académica. Estudo de casos

Alén das publicacións e das representacións, o contido da obra *A Confissão* foi obxecto de estudo en numerosas investigacións que abordan a identidade de xénero da protagonista e as características da sociedade portuguesa durante o Estado Novo. A continuación desenvólvense os temas de *A Confissão* tratados nos diferentes traballos académicos escollidos.

Antes de comezarmos o estudo, cómpre coñecer o argumento da obra. A peza desenvolve dúas confesións atendidas polo personaxe Confessor nunha igrexa da cidade de Lisboa durante o inverno. A primeira está protagonizada por un muller humilde que sofre a violencia de xénero e a segunda recolle a confesión da travestí La Belle Françoise que vive unha crise de identidade. No final da confesión de Françoise, aparece a personaxe de D. Filipa, unha muller rica, escandalizada pola travestí. A obra remata co inicio da súa confesión. Tamén hai outras personaxes só mencionadas como Amaral, Dominique, Mariana, Marlene, Tony e Xavier.

Despois da lectura e estudo dos diferentes traballos considerados para o corpus, propónse unha división por temática das diferentes materias tratadas. A gran maioría presenta unha análise de diferentes aspectos da obra relacionando o xénero e o marco social. A partir destas dúas cuestións, diferenciamos os seguintes temas: xénero, masculinidade e feminidade, corpo, sexualidade, a Mulher e relixión.

Todos os estudos considerados teñen como base a obra de Bernardo Santareno e recalcan a súa importancia, pois principia a apertura de debates sobre colectivos marxinais na sociedade tradicional de Portugal. As súas tramas sitúan a personaxes relegadas á periferia como referentes nun primeiro plano. Así pois, parte das súas pezas foron censuradas e prohibidas de seren representadas. O propio título do volume —*Os Marginais e a Revolução*— marca a situación que vivían certos colectivos a causa da

exclusión e opresión, así como polas estruturas de poder que desatendían a realidade da diversidade presente na sociedade portuguesa.

Os estudos pódense diferenciar entre aqueles que se centran no xénero e aqueles que tratan o xénero atendendo ao contexto social e político. Pepe (2018) desenvolve as influencias do xénero e da sexualidade na identidade *queer* partindo de varias obras teatrais de Santareno. Noutro traballo, Silva (2013a) reflexiona sobre a imposibilidade de desligar as asociacións do xénero binario e o corpo *queer* focalizado nas obras do autor. Silva (2013b) desenvolve as performances de xénero conforme as conviccións relixiosas e sociais na peza *A Confissão*. Por súa vez, Silveira (2009) expón as relacións da identidade de xénero coa masculinidade en crise a partir de varias personaxes de Santareno.

Finalmente, Sobreira (2019) analiza o texto de *A Confissão* para mostrar o poder da relixión para normalizar condutas e controlar á poboación en base aos principios presentes na ditadura salazarista. Santana & Muniz (2016, 2018) examinan o a identidade de xénero e a súa recepción na sociedade a través da personaxe de Françoise en *A Confissão*. Santana (2014a) tamén examina a confesión de Françoise para expor a situación identitaria da personaxe atendendo ao contexto que a rodea. Valentim (2011) trata o acto de resistencia face os binarismo de xénero. Que representa a identidade transexual de Françoise.

3.3.1 O tratamento do xénero

3.3.1.1 Masculino e feminino

Para comezarmos, o inicio da confesión de Françoise co sacerdote revela varios temas susceptíbeis de seren analizados. A didascalía que indica a entrada de Françoise apunta que “*Junto do confessionário, hesita: vai para se confessar no lugar destinado*

às mulheres, arrepende-se, decidida, ajoelha-se no lado dos homens. O padre está perplexo” (Santareno 1987: 169). Depois de dubidar, a personaxe decide axeonllarse no lado do confesionario que está asignado para o home. Solange Santana (2014a) e Solange e Muniz (2016: 85-88) indican que, aínda que non sexa consciente pola educación e información dispoñible no contexto, a personaxe perpetúa as normas de xénero e de sexualidade ao diferenciar o xénero como un indicador da identidade.

As posturas que toma Françoise son por obrigación da sociedade, estas non se axustan ás súas aspiracións e, polo tanto, impónse un xénero que non a identifica: “eu son homem” (Santareno 1987: 170). En parte, esta decisión ten como obxectivo evitar a inconveniencia co Confessor. Mais, porén, Françoise tamén se reafirma e cambia as súas palabras: “Mas eu, verdadeiramente, sou mulher! É a minha natureza autêntica, mais profunda” (Santareno 1987: 171) e, máis adiante, engade: “Eu hesitei. Entre duas mentiras, escolhi a que as pessoas acham mais verdadeira! (...) Estou constantemente a ser traumatizada com um nome horrroso – Francisco, Francisco Caetano!” (Santareno 1987: 172)⁹. Françoise atópase na disxuntiva de querer ocupar o espazo asociado socialmente á “muller”, mais dentro do contexto que vive non é factible e vese obrigada a ficar coa disforia do seu corpo (Santana 2014a: 102). Á parte diso, a personaxe rexeita o nome que lle foi outorgado ao nacer porque non se sente identificada por el e sente unha humillación cando se refiren a ela polo seu *deadname* (Solange & Muniz, 2016: 87).

⁹ “FRANÇOISE: Sim, Padre. Eu hesitei. Entre duas mentiras, escolhi a que as pessoas acham mais verdadeira! Porque, para todos os efeitos, enquanto eu não for operada, sou um cidadão do sexo masculino (careta de repugnação). Está assim no bilhete de identidade, no registro civil, no registro criminal, nos avisos dos impostos...! Estou constantemente a ser traumatizada com um nome horrroso – Francisco, Francisco Caetano! – que é, infelizmente, o meu verdadeiro nome. Claro, que isto é só nos papéis; porque na vida, nos contatos pessoais, toda a gente me conhece por Françoise! [...] Mas, enfim, oficialmente, sou Francisco (careta). Por isso, para ser mais verdadeira, vim aqui para o genuflexório dos homens... (Levantando-se) Mas agora, visto que o Padre me põe à vontade, vou já para o lado das senhoras, reencontro a minha identidade... (executa) Jesus, Maria, José, que grande alívio!” (SANTARENO, 1987: 172).

Así pois, Françoise presenta a problemática do xénero e das súas categorías ao consideralas como dúas mentiras. Ela sitúase fóra delas e a sociedade recórdallo: “non são ‘homens de verdade’ (...) tampouco são mulheres (...). São ‘outra coisa’” (Miskolci; Pelúcio 2007: 262). A súa proclama desartella a idea do xénero binario home-muller ligada ao modelo da heteronormatividade (Santana 2014a: 103), (Santana & Muniz, 2016: 84-85; 2018: 145), (Silva, 2013a: 34). A elección dun nome no nacemento, a partir dun xénero determinado polos xenitais sexuais dun bebé indiferente da súa condición, determina o uso dunha linguaxe ligada a un xénero gramatical concreto (nenos ou nenas, el ou ela) e, por conseguinte, o inicio dun discurso performativo de xénero (Butler, 2001; 2002). Bento (2002: 75), referenciado por Santana (2014a), afirma que a infancia é unha formación para alcanzar unha vida heterosexual de binarismos complementarios. Os coñecementos impártense mediante prohibicións, normalizadas por toda a sociedade como desviacións a corrixir, co obxectivo de evitar confusións entre os roles e alteracións na orientación sexual. A visibilidade que aporta Françoise demostra que a identidade é unha construción voluble, é dicir, que a natureza das identidades parte dunha invención cultural e social (Louro 2008: 23).

Antes deste pequeno discurso, o sacerdote permite que Françoise saia do confesionario e entre no lado asignado para as mulleres: “Mas agora, visto que o Padre me põe à vontade, vou já para o lado das senhoras, reencontro a minha identidade...” (Santareno 1987: 172). A sociedade fai unha diferenciación de categorías, superior e inferior, entre as persoas que encaixa na normatividade de xénero e sexual en face das que se desvían dela, mesmo entre as persoas identificadas como *queer* existe unha xerarquía de aceptación. Silva (2013b: 25-26) recolle que a aceptación como muller que recibe Françoise por parte do Confessor está influenciada polo medo a verse exposto ou relacionado con ela e ser obxectivo do mesmo xuízo, como el mesmo di: “pode causar

escândalo a quem nos vê e não sabe” (Santareno 1987: 172). Polo tanto, a verdadeira intención do confesor é evitar un posible escândalo, mais para Françoise ten máis relevancia e alude a un reencontro de identidade. Solange Santana (2014a: 103) e Valentim (2011: 104) consideran que este feito rompe coas fronteiras simbólicas do xénero, aínda que a identificación parta da diferenza entre espazos. Segundo Valentim (2011:110-111) a disposición do confesionario por xéneros reflicte a realidade social, pois os xéneros son definidos por axentes externos ao individuo.

Como di Solange Santana (2014a: 104), a diferente percepción deste feito para ambas personaxes reflicte a visión que ten a maioría da sociedade sobre a transexualidade e as persoas *queer*. O Confesor concíbeo como un xogo de disfraces e non quere os posibles fieis encontren un travestí no confesionario de homes, mentres que Françoise vive a súa identidade e entra nun lugar que a representa. A construción do xénero binario cisheterosexual parte dunha norma aceptada que distingue os corpos e a linguaxe corporal considerados como “reais” para a sociedade (Bento, 2002). Calquera desvirtuación da identidade pode recibirse como unha provocación ou axitación, mais non produce un cambio substancial na norma. (Miskolci; Pelúcio 2007: 257). Neste fragmento da obra desenvólvese unha inquietude no espazo relixioso pola cuestión de xénero que principia Françoise. Ela obedece e segue as normas de xénero, mais rómpeas ao mesmo tempo. (Solange 2014a: 104).

Polo que se refire ao aspecto do corpo de Françoise, a didascalia especifica o seguinte: “*Aproxima-se Françoise, La Belle Françoise: travesti loiro, vestido de negro e roxo, com o exagero habitual de maquilagem, rendas, veludos e cetins*” (Santareno 1987: 169). As persoas que se definen como travestís, subverten a normativa de xénero en relación coa expresión e a identidade (Butler 2013: 195). Desta forma, as performances *drag* propoñen unha discusión sobre a diferenza entre sexo, xénero e

performance (Butler 2007: 175) e tamén sobre o que é considerado como feminidade “interna” ou psicolóxica e “externa” ou aparencia (Butler 2002a: 69).

Ante a chegada de Françoise ao confesionario, o sacerdote repréndea por axeonllarse no lugar establecido para os homes: “Desculpe, mas não deve ajoelhar-se aqui. As senhoras confessam-se daquele lado, por detrás da separatória. Aqui, só posso confessar os homens.” (Santareno 1987: 170). Pepe (2018: 319-320) indica que o engano experimentado polo Confessor ao ver o corpo de Françoise e percibilo como un físico asociado ao xénero “muller”, expón a falacia que rodea a normalización da normativa cisxénero e heterosexual. A reacción do sacerdote ante a expresión e o comportamento feminino de Françoise é de rexeitamento e de reprimenda: “Não posso mais! Diga ‘entusiasmado’, fale no masculino, o senhor é um homem!” (Santareno 1987: 180).

O conflito entre o Confessor e Françoise ten como base a postura do sacerdote fronte o xénero da penitente. El négase a considerala unha muller e só atende a catalogala como home a partir do seu sexo biolóxico. Sobreira (2019: 80) resalta a imposición da perspectiva do clérigo sobre Françoise que, como se desenvolve a continuación, non se sente unha muller completa.

3.3.1.2 O Corpo

Silva (2013b: 14) diferencia varias perspectivas sobre a problemática dos corpos reflectida na obra: a Mulher non quere que ela e o seu corpo sexan considerados un obxecto para os homes, Françoise representa un corpo sexuado e percibido como masculino que abrangue a feminidade porque a personaxe identificase como muller trans, o Confessor segue unha vida de castidade e celibato, e a personaxe Tony é un home bisexual que se sente atraído por corpos de ambos xéneros.

O interrogante de xénero que presenta Françoise na primeira parte da súa intervención deriva da crise de identidade que sofre (Solange 2014a: 107). A través do travestismo, ela explora o seu xénero e corpo para concluír e identificarse como muller. Porén, a normativa binaria de xénero non inclúe o seu corpo e ela considera que é necesario posuír “atributos físicos tidos como legítimos da muller biolóxica, [além de] investir en una educación corporal e moral que conforma um ethos próprio” (Miskolci; Pelúcio 2007: 261).

Como sinala Solange Santana (2014a: 105-106), a personaxe altera o binarismo de xénero e sexual coa súa performance e vida como figura pública (Louro 2008: 84), mais concreta que a súa vida non é a dunha personaxe. Françoise actúa como travesti e, a diferenza das travestís ou *drags* que interpretan unha personaxe, considérase unha muller e quere que a sociedade a perciba como tal. Ademais, reconece a disforia que sofre porque anatomicamente non é unha muller e a súa intención de transicionar: “Anatomicamente, sou [um homem]. Infelizmente. (...) Já tenho a operação marcada, em Londres. (...) Vão tirar-me isto e fazer uma vagina artificial. Artificial é uma maneira de dizer, porque em mim é natural” (Santareno 1987: 171). A disforia que alimenta a crise de identidade que sofre Françoise, tamén se reflicte cando a personaxe fala sobre a percepción que ten do seu pene ou cando utiliza o pronome demostrativo “isto” para aludir ao seu membro.

Solange Santana (2014a: 108-109) expón os pensamentos de Françoise sobre a disforia: sente que o seu corpo non lle pertence e que restrinxe a oportunidade de vivir de acordo co xénero de “muller”. Por iso, coa intención de operarse para “extirpar” o marcador sexual que lle impide de aceptar o feminino en troque dunha vaxina, Françoise pretende reafirmar a súa identidade de xénero externamente en face a unha sociedade que presupón o sexo e o xénero a partir do aparato reprodutor. Trátase dun

proceso complexo porque Françoise ten interiorizados os conceptos sociais do xénero e, alén diso, o sistema que a rodea non ten asimilada a existencia de persoas *queer* ou disidentes da norma. Polo tanto, a personaxe non se considerará unha muller transexual ata completar a reasignación de sexo. Mentres intenta evitar a obxección da sociedade, Françoise perpetúa os discurso da norma cixénero que exclúe a transexualidade (Miskolci; Pelúcio 2007: 261).

Como se dixo, Françoise exprésase en feminino e compórtase seguindo os patróns que a sociedade asocia co xénero de muller. Pepe (2018: 319) di que a *campiness* da personaxe desafia a heteronormatividade e a homofobia do sacerdote e defínea como unha sensibilidade gai teatral utilizada para combater a hostilidade da heteronormatividade. Por unha parte, esta lectura é adecuada se se considera a personaxe como un home homosexual cixénero que practica o travestismo. Agora ben, ao ter en conta que Françoise se define como muller en varias ocasións, a linguaxe que utiliza non debe interpretarse como un comportamento esaxerado e divertido ligado aos homes homosexuais. Conferir esta característica é transfobia porque ignora o xénero da personaxe e, polo tanto, a lectura adecuada é que a personaxe desafia a normativa heterosexual e cixénero ao vivir de acordo co xénero que sente como propio. Santana e Muniz (2016: 83) e Valentim (2011: 112-113) tratan esta confusión na obra, como se comenta no apartado da sexualidade.

A sociedade heteronormativa percibe o corpo de Françoise como unha confrontación entre xénero-corpo, unha ofensa á heterosexualidade e unha imitación ou parodia denigrante da concepción de xénero asociada a “muller”. Ademais, ser travestí e prostituta incrementa a impresión de abxección, é dicir, “corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’” (Butler, 2002b, p. 161). Como precisa Solange Santana (2014a: 110), Françoise trata de vivir

con autonomía sexual e de xénero: “Sou diferente da maioria e tenho de levar esta diferença às costas o resto da vida: é a minha cruz. (...) Eu quero viver a minha diferença com dignidade!” (Santareno 1987: 176). Mais, por outra parte, é consciente da exclusión que sofre e dos preconceitos que a rodean: “Um travesti não é homem, nem mulher, é um nada.” (Santareno 1987: 180). Como indican Santana & Muniz (2016: 86) e Silva (2013a: 35-37), a súa experiencia ensinoulle que os travestís non son considerados homes ou mulleres e fican nun punto intermedio dos dous xéneros.

O corpo está delimitado por unha orde e os intentos de cambio, como a toma de hormonas ou as inxeccións de parafina como seos, non se consideran válidos. Por esta razón, a visión de Françoise sobre si mesma está influenciada, xa que non é capaz de identificarse no seu corpo porque a sociedade nega que sexa posible. Proba diso é a delimitación cisheteronormativa que determina se unha persoa é home ou muller a través da comprobación anatómica dos xenitais (Bento 2002: 72-73) e, como se dixo, a redución do concepto de xénero á aparencia externa que mostra o representante da Igrexa na peza (Santana 2014a: 107). Aínda así, como menciona Solange Santana (2014a: 108), Françoise mostra mediante a ironía que para ela o “natural” é o “artificial”, pasar pola operación para ser ela “de verdade” e sentir que ten o dereito para considerar a súa identidade de xénero como feminina. Sobre este concepto, Sobreira (2019: 80) sinala unha diferenza na noción de “natureza” e “natural” en ambas personaxes: o sacerdote considera como natural os órganos sexuais, mentres que Françoise asocia o natureza coa esencia e o sentimento interior.

O Confessor tamén comunica a súa visión de Françoise como unha persoa antinatural ou enferma: “Já consultou um psiquiatra, por causa da sua doença sexual...?! (...) Nao tem pena... de ser assim?” (Santareno, 1987: 179). Santana & Muniz (2018: 147-148) fan referencia á recente eliminación do transexualidade e do travestismo como

enfermidades na clasificación de doenzas da Organización Mundial da Saúde (OMS) en 2018, polo tanto é coherente que o sacerdote asuma que Françoise sofre unha patoloxía.

3.3.1.3 Sexualidade

Na obra represéntase persoas que son *queer*, homosexuais ou bisexuais, mais só se expoñen como tales no ámbito do club nocturno onde traballa Françoise (Silva, 2013b :32). Os clientes do club son homes que non asumen a súa sexualidade pola súa homofobia interiorizada e pola perda social que suporía saír da norma dominante heterosexual. Da mesma forma, Tony representa a un home casado bisexual ou homosexual que frecuenta ambientes gays e, ao mesmo tempo, mantén a súa vida como heterosexual.

Santana e Muniz (2016: 83) e Valentim (2011: 112-113) puntualizan a confusión do Confessor entre identidade de xénero e orientación sexual. O clérigo pode entender que Françoise é unha muller porque é percibida como unha, mais refírese a ela como homosexual porque considera que é un home atraído pelo mesmo xénero. A perspectiva do sacerdote chega a admitir a sexualidade da personaxe como Francisco e home cis, mais rexeita a súa identidade de Françoise como muller trans: "O senhor é um homem! Homossexual, mas homem." (Santareno 1987: 177). Nesta frase final tamén se pode interpretar un dobre sentido en relación ao binarismo de xénero que sitúa o xénero feminino como inferior, xa que para o Confessor non é posible entender que un home queira ser unha muller.

Nas obras de Bernardo Santareno sempre teñen un lugar as personaxes marxinas e sen representación (Silveira, 2009: 84) (Silva, 2013b: 29). Silva diferencia entre as personaxes que son percibidas como marxinais baixo a visión da sociedade e aquelas representadas como sabios que agochan a súa falsidade nunha dupla moral. A intención do autor é reflectir estas realidades e proxectar a liberación das persoas que

abandonan a súa verdade por gardar as aparencias. Por esta razón, cómpre salientarmos a realidade de moitos homosexuais que ingresaron no sacerdocio como resolución a unha vida de represión social. Silva (2013b: 28) precisa a posibilidade de que, subxectivamente, o propio Confessor sexa un homosexual reprimido e que as súas ideas e comportamentos proveñan do medo e das conviccións que divulgan a sociedade e a entidade relixiosa.

Verbo dese tema, Sobreira (2019: 77-78) revela un dato curioso en relación á posición do relixioso a partir das didascalias referidas ao Confessor. O sacerdote mostra moito interese e parece desfrutar dos pecados sexuais que lle conta a Mulher. Véxase nas seguintes liñas a permisividade e celebración no que concirne á penetración anal obrigada do marido:

Mulher – Tenho vergonha...

Confessor – Não tenhas. Lembra-te que deves fazer uma boa e completa confissão. Vá lá, eu ajudo... São coisas de sexo, na cama?

Mulher – Sim... (...)

Confessor – Compreendo. Vamos, coragem! Ele obrigou-te a fazer-lhe coisas sexuais com a boca?

Mulher – Não...

Confessor (Quase decepcionado) – Então?! (Pausa) Ouve, escuta, ele quer ter relações contigo por detrás?

Mulher (Choro convulsivo) – Sim... quer...!

Confessor (Vitorioso) – Ah, é isso! (Santareno, 1987: 168-169)

3.3.1.4 A Mulher

Valentim (2011: 103-107), Silva (2013b: 18-19) e Sobreira (2019: 79) repasan a primeira confesión da peza. A actitude do clérigo na primeira confesión destaca pola opresión psicolóxica e a imposición do sacramento no xénero feminino. A muller vive un conflito persoal no seu fogar porque recibe violencia física e psicolóxica do seu

home. A súa intención é separarse e de fuxir da situación doméstica para outorgar unha mellor vida aos seus fillos e ser feliz.

Porén, o confesor coloca ao home nunha posición superior á muller e intenta que a muller fique relegada e alienada na submisión e dominación do seu marido, reproducindo a convención de que a muller é inferior. O discurso do clérigo está centrado en lembrar as obrigacións domésticas e familiares da Mulher no lugar que lle pertence: a casa. De por parte, pídelles que esqueza as súas ideas de emancipación e que se resigne ante as penitencias, posto que a única forma de alcanzarmos o reino de Deus é a través do sufrimento e seguindo os principios relixiosos: “Mais sofreu Deus Noso Senhor, por ti. Aproveita o sufrimento, mulher, fá-lo render em teu favor, como fermento de santidade, para a salvação da tua alma!” (Santareno 1987: 165).

Santareno expón que non existe unha forma padrón de vivir a masculinidade ou a feminidade. Silveira (2009: 87) sinala esta crítica ao concepto de masculinidade hexemónica que só acredita a perspectiva masculina sen atender a unha realidade interseccional que inclúa a raza, a etnia, o sexo, a orientación sexual ou a clase social.

A sociedade occidental segue a convención de que ser un home implica perpetuar un xénero inmutable caracterizado pola forza física, afouteza, seguridade, masculinidade e machismo. Así mesmo, a muller está ligada a un xénero fráxil, submiso, doce, maternal e feminino. As personaxes de *A Confissão* rachan con estas percepcións do xénero binario ao desviarse delas (Silveira 2009: 88-89).

Un dos trazos principais das personaxes da obra é que cuestionan os seus roles de xénero. Ao non conviren co sistema dominante, comunican o seu desagrado das conviccións que as obstaculizan para experimentar unha vida propia e, entón, supoñen unha alteración para a orde (Silva, 2013b: 12). Como recollen Sobreira (2019: 74) e

Silva (2013b: 20), a penitente da primeira confesión cuestiona os estereotipos de xénero porque, aínda que está oprimida, non segue a representación dunha muller subordinada e visualiza un escenario mellor para ela e a súa familia, mesmo quere deixar as relacións sexuais co seu marido porque non sente pracer.

3.3.2 A presenza e función da relixión

Os clérigos teñen o poder moral de condenar todo aquilo que sexa contrario aos fundamentos relixiosos. A cristiandade é cisheteronormativa e repudia a quen non segue esta convención (Silva, 2013b: 26). A posición da relixión no que concirne á transexualidade e as identidades de xénero parte de varios fragmentos do Antigo Testamento da Biblia, por exemplo, Deuteronomio 22:5 recolle a condena e o estigma que implica a presentación externa do xénero oposto: “A mulher não se vestirá de homem, nem o homem se vestirá de mulher, porque aquele que tal faz é abominável diante do Senhor” (Bíblia 2001: 223-224). Aínda así, Solange Santana (2014a: 101) especifica que a condena era maior para os homes travestidos porque a muller era considerada un ser inferior. Asemade, esta pauta machista e patriarcal tamén se manifestou en contextos concretos que admitían o travestismo. Un exemplo é o teatro, onde os homes representaban ambos xéneros porque as mulleres tiñan prohibida a actuación. Na peza, alúdese esta excepción cunha frase que reprime o travestismo de Françoise e reproduce o discurso da heteronormatividade: “a confissão é um sacramento, não é uma teatrada ou um jogo de carnaval!” (Santareno 1987: 170). Estas palabras do Confessor exemplifican o poder da relixión que rexe a norma e relega aos “marxinais” que non a seguen.

A confesión é un método da Igrexa para obter información veraz sobre a vida da poboación e, así, manter o seu poder e a sociedade controlada (Sobreira, 2019: 79) (Santana & Muniz, 2016: 70). Solange & Muniz (2018: 144) conclúen que na relación

entre confesor e confesado non existe a posibilidade de intercambiar un diálogo porque a figura relixiosa exerce un papel autoritario de xuíz. Na peza, a Mulher transmite a súa intención de obter a liberdade e fala do cambio que supuxo o 25 de Abril para ela e a sociedade. Mesmo menciona a profesora comunista, Mariana, para a que traballa e que lle abre os ollos a respecto do seu marido. A resposta do Confessor é contradicir o beneficio da Revolución dos Cravos e cuestionar a figura de Mariana, mentres tira información dela, para evitar que a Mulher prosiga no ambiente subersivo e se conforme coa vida familiar e cristiá: “Conforma-te, mulher. Vive com os olhos postos em Jesus Crucificado. E terás a paz.” (Santareno, 1987: 166).

Ao longo da peza hai varias alusións á festividade do 25 de Abril ou Revolución dos Cravos como un evento definitorio para as penitentes e o seu sentimento como individuos dun colectivo, mais o clérigo só critica e desbota a relevancia social deste feito. Valentim (2011: 115) conclúe que *A Confissão* é unha proposta para celebrar este cambio na sociedade portuguesa do século XX, mais tamén é unha reivindicación dos colectivos que foron relegados ás marxes da sociedade e da necesidade de procurar unha mellora para o seu lugar en Portugal.

Outra cuestión é o espazo dramático da obra, situado nun ambiente sacro como precisa a didascalia inicial: “Uma igreja católica. Música de órgão. Visível no interior do templo e destacando-se no escuro, um vitral com o tema de ‘Jesus e S. João Evangelista, o discípulo amado’” (Santareno, 1987: 163). O feito de que o debate sobre o sistema de xénero e familiar que levan adiante as personaxes se desenvolva nun medio normativo onde se fundamentan ideais intolerantes é irónico e quebra a dinámica autoritaria da relixión (Solange & Muniz 2016: 74-75; 2018: 145). Alén diso, xa Françoise desartella o espazo relixioso ao entrar no confesionario sen seguir as normas de xénero marcadas pola sociedade, como xa se desenvolveu no inicio do estudo.

Silva (2013b: 27) menciona que a seguinte intervención de Françoise propón unha nova cuestión sobre a manipulación: “Na nossa clientela, lá na boíte, temos banqueiros, aristocratas, artistas, generais, subsecretários, secretários de Estado e até ministros! É a glória!” (Santareno, 1987: 174). Ela revela a presenza de homes de gran importancia na sociedade no club e o Confessor, aludindo ás conviccións cristiás, recrimínalle que “não deve mencionar nomes, comprometer famílias ilustres, sujar com a lama da devassidão figuras nacionais empenhadas em salvar Portugal, nestes tempos de tanto perigo!” (Santareno 1987: 175). En efecto, a defensa destas persoas contrasta co trato e xuízo que o Confessor mantén con Françoise. Sobreira (2019: 74) evidencia o cambio na manipulación que exerce o Confessor dependendo das penitencias que atende para manter as xerarquías sociais en favor do home.

De igual maneira, o sacerdote non pune as penitencias que comete o home da Mulher. Sobreira (2019: 76-77) recorda que a súa reacción ante as revelacións da violencia, o alcoholismo, a infidelidade e a depravación que expón a Mulher é relativizar os feitos: “O homem está desempregado, que há-de ele fazer? (...) esses desgostos que o teu pobre marido te dá, são espinhos da coroa de Cristo (...) Sofre com paciência, digo-te eu!” (Santareno, 1987: 165). Por unha banda, o Confessor xustifica o adulterio do marido como unha proba de Deus, mentres que, por outra, recrimina a idea de separación que propón a muller: “Para quê? Para andares por aí, de mão em mão, a passar de homem para homem? E os filhos?” (Santareno, 1987: 167).

Valentim (2011: 114) cuestiona o comportamento do Confessor ante Françoise, pois non mostra ningunha sensibilidade polos seus problemas, como os intentos de suicidio. A penitente arrepíntese de ter sido prostituída forzosamente e de ser vítima de violencia, mais a resposta do clérigo é a indiferenza. Aínda que o título e a trama da peza xiran arredor da confesión, non se celebra o sacramento con Françoise —coa

personaxe da Mulher si—, xa que ela non pode ser perdoada por alguén que non segue a doutrina relixiosa da compaixón e o perdón cara o próximo (Valentim, 2011: 119).

Por último, o estudo de Pires (2018: 321) puntualiza un cambio nos roles des personaxes nas última palabras de Françoise: “A santa do travestis! La belle Françoise regressa à frente de combate: Venham banqueiros e condes, industriais e ministros, eu lhes darei a minha bênção!” (Santareno 1987: 189). Françoise aprópia-se do concepto de “divindade e toma o mando como xuíz dos opresores. En efecto, subverte a norma relixiosa e de xénero, pois agora é ela quen lle dá a bendición ao sacerdote. Ao longo da confesión, o discurso do clérigo esperta en Françoise unha motivación combativa e de resistencia (Solange & Muniz, 2018: 153-154). No comezo a personaxe pedía a absolución do Confessor, mais no final reivindica a súa identidade e empodérase: “Não consinto que mais ninguém me humilhe!” (Santareno, 1987: 188). Solange e Muniz (2016: 70) aluden á obra como unha parodia da confesións realizadas pola Igrexa que demostra unha perda do poder que tiña a institución católica nos séculos anteriores. Cómpre incidir na saída de Françoise, feliz, triunfal, orgullosa e sacra, pois recibiu o perdón de Deus.

4 Conclusións

O contexto social e político de Portugal influenciou a recepción de *A Confissão*, pois parte dos fundamentos do Estado Novo e da Igrexa perduraron na sociedade nos anos seguintes ao final da ditadura. A punición daqueles que se desmarcaban das ideas dunha afectividade e sexualidade heterosexual e da familia tradicional, cristiá e monógama continuou por parte da sociedade. Ademais, as institucións da familia e da Igrexa promovían unha moralidade contraria a todo aquilo que non encaixase no sistema tradicional cixénero e heterosexual masculino.

Os estudos críticos infiren que a obra propón debates sobre a exclusión e opresión que sofren os colectivos marxinais da sociedade portuguesa a través de personaxes que os personifican. *A Confissão* proporciona un espello que facilita comprendermos a realidade das marxes e promove a creación dunha conciencia crítica no contexto social, político, relixioso e ideolóxico que vivimos. Após examinarmos os estudos crítico, pódese concluír que os temas tratados na obra rachan a doutrina social e relixiosa e, así mesmo, perturban o sistema de xénero e os estereotipos asociados á masculinidade e feminidade. A dúas mulleres protagonistas son vítimas sometidas á opresión imposta polo dogma relixioso cristiá e a normativa patriarcal cixénero e heterosexual que domina a sociedade portuguesa no século XX.

Por unha banda, a peza realiza unha crítica dos roles de xénero na sociedade co personaxe da Mulher que busca romper a dinámica patriarcal e de violencia machista que padece na súa casa. Pola outra, criticase a asunción de que só existen dous xéneros, home e muller, en función dos dous sexos, masculino e feminino, ao tratar a crise de identidade de xénero que experimenta a personaxe transexual Françoise dentro dun sociedade binaria. Ademais, os actos do Confessor reflicten unha crítica do poder, clasismo e moralidade retrógrada da Igrexa.

Así pois, ao termos en conta as circunstancias sociais e materias mencionadas, podemos concluír que a repercusión e o alcance de *A Confissão* foi limitada e menor porque os temas abordados na obra non eran considerados convenientes desde o punto de vista moral e político de gran parte da sociedade.

5 Referencias bibliográficas

- Almeida, S. J. (2010). *Homossexuais no Estado Novo*. Lisboa: Sextante Editora.
- Afonso, R. (2019). *Homossexualidade e Resistência no Estado Novo*. Lisboa: Lúa Eléctrica.
- Assumpção, M. E. O. (1987). *O Dramático e o Épico em Bernardo Santareno*. [Tese de Doutoramento]. Universidade de São Paulo, Brasil.
- Azevedo, C. (1999). *A censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho.
- Bastos, S. P. (1997). *O Estado Novo e os seus Vadios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Bento, B. (2002). Cuerpo, performance y género en la experiência transexual. En *Anuário de Hojas de Warmi*. v. 13, (pp. 69-94). <https://revistas.um.es/hojasdewarmi/article/view/166211>
- Bíblia Sagrada*. (2001). Ludovico Garmus (Coord.). Petropolis: Ed. Vozes.
- Butler, J. (2001). *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. En G. L. Louro (Org.), *O corpo educado: pedagogias da sexualidade* (pp. 151-172). Belo Horizonte: Autêntica.
- Butler, J. (2002). Criticamente subversiva. En R. Mérida Jiménez (Ed.), *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer* (pp. 55-79). Barcelona: Editorial Icaria.
- Centro de Estudos de Teatro (1992). *CETbase - Teatro em Portugal*. <https://www.ceteatro.pt/projetos/cetbase>

- Corbero, S. (Marzo 10, 1980). “Teatro en Molilns de Rei”. En *Hoja de lunes*.
<https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000253299>
- Correia, A. C. G. (2016). *Corpo de delito: a repressão policial à homossexualidade na primeira década do Estado Novo, Arquivos da Polícia de Investigação Criminal de Lisboa*. [Tese de Mestrado]. Lisboa: ISCTE-IUL.
<http://hdl.handle.net/10071/12564>
- Fernández García, M. J. (2011). *Historia de la Literatura Portuguesa*. España: Editora Regional de Extremadura.
- Freire, A. I. (2016). *A intimidade afetiva e sexual na imprensa em Portugal (1968-1978)*. [Investigación de Doutoramento] ICS-UL.
<http://hdl.handle.net/10451/24287>
- Gomes, A. C. (1977). As três fases do teatro de Santareno. En *Suplemento Cultural do Estado de São Paulo, 13 de Fevereiro de 1977*.
- Lopondo, L. (2000). *Bernardo Santareno: A Tragédia Contemporânea e a Tradição Aristotélica*. São Paulo: Ed. Mackenzie.
- Louro, G. L. (2008). *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Miskolci, R. & Pelúcio, L. (2007). Fora do sujeito e fora do lugar: Reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. En *Revista Gênero, Niterói*, v. 7, n. 2 (pp. 255-267). <https://doi.org/10.22409/rg.v7i2.155>
- Oliveira, J. M. De. (2010a) Manuel de. O contexto LGBT em Portugal. En C. Nogueira & J. M. De Oliveira (Org.), *Estudo sobre a discriminação em função da orientação sexual e da identidade de género* (pp. 45-92). Lisboa: Clássica Artes

Gráficas.

http://bibliobase.sermais.pt:8008/BiblioNET/upload/PDF2/0892_ESTUDO_ORIENTACAOSEXUAL_IDENTID.pdf

Oliveira, M. de. (2010b) *Para uma cartografia da criação dramática portuguesa contemporânea : 1974-2004 : os autores portugueses do teatro independente : repertórios e cânones*. [Tese de Mestrado]. Coimbra: [s.n.].
<http://hdl.handle.net/10316/15374>

Raich Vendrell, P. & Canals Ginebreda, D. (2010). El grup Caràtula de teatre de Molins de Rei. En *Materials del Baix Llobregat*, Núm. 16, (pp. 13-19).
<https://raco.cat/index.php/Materials/article/view/234712>

Rebello, L. F. (1984). Nota introdutória. En B. Santareno, *Bernardo. Obras Completas. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello*. v. 1. (pp. 9-10). Lisboa: Ed. Caminho.

Rebello, L. F. (1987). Posfácio. En B. Santareno, *Bernardo. Obras Completas. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello*. v. 4. (pp. 383-396). Lisboa: Ed. Caminho.

Rebello, L. F. (1991). Uma introdução ao teatro de Santareno. En *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. (pp. 393-399). Lisboa: DIFEL.

Rebordão Navarro, A. (2010). *Júlio Cardoso no palco da vida: 50 anos de teatro*. Porto: Seiva Trupe, D.L.

Regina Rodrigues, M. (2010). *A situação do teatro português na década de 1960. En Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa* (pp. 17-41). São Paulo: Editora UNESP.

- Rosas, F. (1986) *O Estado Novo nos anos trinta: elementos para o estudo da natureza económica e social do salazarismo: 1928-1938*. Lisboa: Estampa.
- Rosas, F. (2004). *Pensamento e Acção Política - Portugal Século XX (1890-1976)*. Lisboa: Notícias editorial.
- Rosas, F. (2015 [2012]). *Salazar e o Poder - A arte de Saber Durar*. Lisboa: Eduções Tinta-da-China.
- Santana, S. S., & Muniz, M. R. C. (2020). Uma noite com Amélia: lesbianidade, prostituição e classe social em “Monsanto”, de Bernardo Santareno. En *Dramaturgia em foco*, v. 4, n. 1, (pp. 118-137). <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1078>
- Santana, S. S. (2022). À margem da margem: Raça, classe e sexualidade em “Vida breve em três fotografias”, de Bernardo Santareno. En *Anais do XXVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa...* Campina Grande: Realize Editora. <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/82570>
- Santana, S. S. (2017). Michês e paineleiros: das identidades marginais em vida breve em três fotografias, de bernardo santareno. En *Anais V ENLAÇANDO...* Campina Grande: Realize Editora. <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/30638>
- Santareno, B. (1987). O bailarino. En B. Santareno, *Bernardo. Obras Completas. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello*. Lisboa: Ed. Caminho. v. 1. p. 75-153.
- Santareno, B. (1987). O pecado de João Agonia. En B. Santareno, *Bernardo. Obras Completas. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello*. v. 2. (pp. 251-349). Lisboa: Ed. Caminho.

- Santareno, B. (1987). *A confissão*. En B. Santareno, *Bernardo. Obras Completas. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello*. 4 vol. (pp. 163-190). Lisboa: Ed. Caminho,
- Santareno, B. (1987). *Monsanto*. En B. Santareno, *Bernardo. Obras Completas. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello*. v. 4. (pp. 191-204). Lisboa: Ed. Caminho.
- Santareno, B. (1987). *Restos*. En B. Santareno, *Bernardo. Obras Completas. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello*. v. 4. (pp. 145-161). Lisboa: Ed. Caminho.
- Santareno, B. (1987). *Vida breve em três fotografias*. En B. Santareno, *Bernardo. Obras Completas. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello*. v. 4. (pp. 205-247). Lisboa: Ed. Caminho.
- Santos, L. Dos. (2011). *Bernardo Santareno, entre o trágico e o épico*. En B. Martinez Rodriguez (Org.), *Anais do XII Congreso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada - Centro, Centros; Ética e estética*. Curitiba: ABRALIC.
<https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0739-1.pdf>
- Silveira Filho, F. M. (2010). *Masculinidades Santarenas em O pecado de João Agonia*. En *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, v. 18. (pp. 67-77).
<http://dx.doi.org/10.5433/1678-2054.2010v18p67>
- Soares, M. L. B. (2010). *Interações, reflexos e projeções: poéticas dos materiais e das técnicas na obra de José Rodrigues*. En *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Volume VII-VIII, (pp. 419-436). Porto: FLUP. <http://hdl.handle.net/10216/56854>

Lexislación

Decreto-Lei nº 22469, do 11 de abril de 1933, que traspasa as funcións de censura ao Secretariado de Propaganda Nacional. Lisboa, 11 de abril de 1933, núm. 3 p. 654.

Estudo de casos

Pepe, P. P. (2018). A Queerização no Teatro de Bernardo Santareno. En *Via Atlântica*, 1(33), (pp. 311-323). <https://doi.org/10.11606/va.v0i33.140960>

Santana, S. S. (2018). *Com paneleiros, fressureiras, travestis, putas e putos: gêneros, sexualidades e identidades na dramaturgia de Bernardo Santareno*. [Tese de Doutoramento]. Salvador: UFBA. <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26682>

Santana, S. S., & Muniz, M. R. C. (2018). A “A confissão”, de Bernardo Santareno: da diferença como locus de luta política. En *Revista Desassossego*, 10(20), (pp. 141-162). <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v10i20p141-162>

Santana, S. S., & Muniz, M. R. C. (2016). Experiência identitária trans e inteligibilidade social em A Confissão, de Bernardo Santareno. En *Modos de fazer, modos de funcionar uma ciência menor e rizomática*, v. 6, n. 1, (pp. 69-96). <https://doi.org/10.30620/p.i.v6i1.3226>

Santana, S. S. (2014a). Sou uma mulher com o corpo de homem. É este meu grande drama: Gênero e travestismo em A confissão, de Bernardo Santareno. En *FRONTERAS — Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, v. 1, n. 1, (pp. 97-115). <http://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/fronteras/article/view/66>

Santana, S. S. (2014b). Subversões de gênero, corpo e sexualidade em “A Confissão”, de Bernardo Santareno. En *Revista Philologus / Circulo Fluminense de Estudios Filológicos e Linguísticos*. Ano 20, Nº 58, (jan./abr.2014). (pp. 783-795). Rio de Janeiro: CiFEFiL. http://www.filologia.org.br/revista/58supl/_RPh58-Supl.pdf

- Silva, A. de P. D. da. (2013a). Uma didática da “reinvenção” do corpo queer na expressão literária de língua portuguesa: Bernardo Santareno e o cordel brasileiro. En *Via Atlântica*, 1(24), (pp. 29-47). <https://doi.org/10.11606/va.v0i24.57256>
- Silva, R. C. (2013b). *Performances de gênero na peça A Confissão, de Bernardo Santareno*. [Trabalho de Fin de Grao] Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande. <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/2367>
- Silveira Filho, F. M. (2009). Crises e violência: as diferentes perspectivas da masculinidade em Santareno. En *Revista Desassossego*, 1(1), (pp. 82-91). <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v1i1p82-91>
- Sobreira, L. (2019). Poder religioso e trans/sexualidade em "A Confissão; (1979), de Bernardo Santareno. En *Cadernos De Literatura Comparada*, (39), (pp. 71-90). <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp39a5>
- Valentim, J. (2011). *Nomear o desejo: homoerotismo, gênero e resistência em A confissão, de Bernardo Santareno*. En O. Rios (Org.), *Arquipélago contínuo: literaturas plurais* (pp. 93-123). Manaus: UEA Edições. <https://pos.uea.edu.br/data/area/download/download/73-2.pdf>

Anexo 1: Corbero, S. (Marzo 10, 1980). "Teatro en Molins de Rei". Hoja de lunes. https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000253299

ESPECTACULOS HOJA DEL LUNES • Barcelona, 10 de marzo de 1980 • Pág. 39

Una semana de grandes acontecimientos

La presencia de Lola Herrera en el Barcelona, el retorno de las gentes del Lliure a su local de Gracia, la reaparición de una formación con el nombre de «Compañía Adrià Gual» han venido configurando la actividad de una semana que ha sido teatralmente brillante y llena de noticias, aunque alguna de ellas fuera de índole negativa, como el desmayo que dejó a Lola Herrera imposibilitada de dar a conocer su versión de «Cinco horas con Mario» en la fecha prevista.

Poro además de estas reseñadas, hubo otras novedades en el mundo teatral barcelonés, como es la llegada de diversos grupos circenses europeos, que estarán en nuestras calles y plazas y en la Cuitas de las Arts durante todo el mes de marzo, y de las que se hablen en la próxima semana, por falta de material de espacio en la presente. Cabe añadir a ello un nuevo montaje en la II Campaña Popular de Teatro de la Peña Cultural Barcelonesa, en el Teatro del Casc Antic.

Un montaje, este último, que es el primero que se incluye en catalán en la campaña de este año, a cargo del grupo de teatro Y que hasta cierto punto resulto defraudante, porque el texto sobre el que trabajaron era de muy escasa entidad, a pesar de sus ambiciones trascendentes. Aunque ello no impidió que el grupo y quienes lo integraron, demostraron unas condiciones artísticas y un valor notables, que forzadamente han de despertar nuestro interés, aunque la dramaturgia sea demasiado elemental y trascendentalista.

Un intento de teatro de tarde

Hasta el momento no parecían haber obtenido demasiado éxito de público los dos intentos de «Y tras el largo sueño...», al afrontar un intento de teatro de tarde en «La casa de los cuochos 4», espacio ocupado habitualmente por la noche por intérpretes de música sudamericana. Y sin embargo, no estaba de más intentar que se tratara de una idea original desde el punto de vista literario, que además ha sido bastante bien acogido al ritmo teatral que se le ha querido dar. La idea de un hombre que entra en coma y los cuatro días de vida y des-

pierta a los 25 años, permite, como el autor ha hecho, esbozar una crítica de la sociedad en que vivimos, con la inocencia de quien no ha sufrido un crecimiento bombardeado por los convencionalismos y las hipocresías. Aunque a fin de cuentas, demuestre también el autor su misma inocencia, escapando hacia un trascendentalismo que casi llega a dar al traste con las aciertas intenciones, lo cual se combina con una interpretación excesivamente engañada. A pesar de todo lo cual, el excitemento es atractivo y el público no queda defraudado.

Varias fórmulas de criticar a la sociedad

Curiosamente, las tres comedias que forman el bloque central de nuestro comentario, encuentran su víctima en la sociedad que nos ha tocado vivir, enfocando ese análisis de defectos desde distintos puntos de vista.

En «Cinco horas con Mario», una adaptación escénica de la famosa novela de Miguel Delibes, esa sociedad es la de la última parte de la década de los sesenta, en una ciudad castellana en la que una mujer que se siente culpable, mantiene un largo soliloquio ante el cuerpo de su marido, muerto de repente. Son las grandes frustraciones de la España que vivió la guerra y sus secuelas, desveladas por una mujer que todavía no se ha dado cuenta real de lo que ha sucedido. Y a través de esas frases y recuerdos, nos llega la descripción de algo que hemos tenido muy próximo, ya que casi todos hemos participado en ello.

Leopoldo Hierro, pero tremendamente vivo, al que ha puesto acento muy personal una actriz excepcional llamada Lola Herrera, y a la que ha mez-

tizado tonos y actitudes otra mujer, Josefina Molina. Por la autenticidad de su personaje, por la proximidad de todo cuanto nos cuenta esa mujer, el montaje teatral golpea duramente en nuestra sensibilidad, y da ahí las largas ovaciones que la actriz recibe en cada representación. Aunque en ella se personifican una serie de motivos comunitarios, y la excepcional visión humana y literaria de Delibes.

Por existir un paréntesis muy cercano, en la idea final, pasamos de «Cinco horas con Mario» a «Batalla de cambrá», el montaje primero con que vuelve a la compañía «Adrià Gual», a la que se debe casi íntegramente una etapa brillante en la historia del teatro catalán contemporáneo. Esta formación de ahora, resurgió de la colaboración de Ricard Sabat con otros gentes de teatro, que van a compartir ahora tales responsabilidades. Y aunque su primera salida fue en el Festival Internacional de Teatro de Sitges, es ahora, en la Sala Villarroel, cuando el acontecimiento se produce realmente.

«Batalla de cambrá», del alemán Martin Walsler, se plantea las razones por las cuales la institución matrimonial entra en un período agudo de crisis. A través de esas disputas, de esos engaños y mentiras con los que el matrimonio que forman Felix y Gertrudis se bombardean a lo largo de los ocho «actos» de la obra —el mérito escénico se ha situado en un ring de boxeo para subrayar más el tono satírico del conjunto— no es sólo el matrimonio y la pareja lo que descubre su degradación, sino también la sociedad que se apoya sobre esta institución, que amenaza con desmoronarse, sin haber encontrado todavía otra fórmula que le permita seguir adelante. Para el autor, y ello queda puesto en evidencia en este montaje de Kim Vilar, que además ha encontrado una pareja de excepcionales intérpretes para servir todas estas intenciones, el modelo de sociedad europea occidental ya no sirve, pero nadie hace todavía el menor esfuerzo para alcanzar una alternativa. Excitantamente lo que ha ocurrido, sin que se dieran cuenta sus propios intérpretes, con cualquier otra era anterior de nuestra civilización.

Otro acierto visual del Lliure

En la revisión del teatro universal, que en cierta manera confirma la programación desarrollada por el Teatro Lliure hasta este momento, la ha tocado ahora el turno a Molière, y no se ha querido recurrir a uno de los títulos más conocidos del autor, sino a una de sus comedias menos representadas, este «Jordi Dandin», al que Fabia Puigserver ha querido caracterizar más todavía situando el ambiente rural y limpio de su condición, es la víctima de todos los engaños de su mujer y de todos los admoniciones de sus suegros, que le hacen así pagar su osadía de haber pretendido escalar otra posición social. Engaños que giran sobre la causa de la diversión escénica, sobre las espaldas del único personaje que, en el fondo, es bueno y honrado de todo el conjunto.

El aire de farsa, la animación, los vestuarios y ambientes reflejados, y la acción escénica llevada sin solución de divertimento por los actores, consiguen el efecto cómico buscado. Mientras ha de ser la sensibilidad de los espectadores la que dé el contrapunto crítico, buscado por Molière y servido por las gentes del Lliure, en otro espectáculo sin grietas, que sigue desarrollando su teoría del teatro universal como eje central de una programación al alcance de todos y al servicio de la comunidad.

Salvador CORBERO

PRIMERAS COMUNIONES

FESTAS INFANTILES LUIS CORTINA (entes SALA MOZART) P.º Gracia, 63. Tel. 21533-10

SALA VILLARROEL

Wanda, 07 tel. 393375

COMPAÑIA ADRIÀ GUAL PRESENTA

BATALLA DE CAMBRÀ

(Estrució per a un matrimoni) de MARTIN WALSER

1980-81. Dintre d'una sèrie de «Actes» de la «Compañía» de Adrià Gual, el 10 de març de 1980, a les 8 del vespre, es representa «Batalla de Cambrà» de Martin Walsler.

del dijous 6 al dijumenge 23 de Març

Ecós de la escena

TEATRO EN MOLINS DE REI

Quedó ayer completada la segunda jornada del sexto Ciclo de Teatro en Molins de Rei, que por vez primera ha tomado el carácter internacional, gracias a la presencia de un grupo portugués y otro italiano.

El Ciclo, que a lo largo de estos años ha ido poniendo en orbita, cada vez con mayor ambición el Grup Teatre Carítatiu de aquella localitat, está este año dedicado a rendir un homenaje a Margarita Xirgu, la última actriz catalana, nacida en aquella localitat, y por ello, culminará el próximo día 30 —el 6e. Cicle se desenvoluparà íntegramente després del mes de març— con la presencia del «Grup de Treball de Molins de Rei», que completarán ese homenaje a la Xirgu, con una presencia activa en el escenario de la Joventut Catòlica, dondu tenen cobert el total de quinze espectacles que completan la programació.

El Ciclo se divide en tres compartimentos, Teatro Infantil, los sábados por los Grupos de la Comarca, los mismos sábados, por la noche, y Grupos Profesionales, con actuaciones en las tardes de los domingos siguientes, días 1 y 2, actuaron respectivamente Germans Pelotrau, Elenc teatral del Casal de Castellsibsal, y Comediants, con el único montaje profesional que no era estrenado en Catalunya.

El pasado fin de semana, las actuaciones fueron las de «La Caspa Mèdica», el TEI de Sant Feliu de Llobregat, con una nueva versió de «Wozzek», y el Teatro Vivo Selva Trupe, de Oporto, con «Confissió», de Bernardo Santarém, que significó la aparición portuguesa.

Después de las últimas semanas, con las que quedará completado el ciclo, la programación es la siguiente:

Día 15, tarde: Pa de Pa, presenta «Tromba... sent?». Día 15, noche: Centre Catòlic de S. Vicenç dels Horts, presenta «Los buenos días perdidos», de Antonio Gala. Día 16, tarde: U de CUP presenta «Kikerikistes» de Paul Maar. Día 22, tarde. Col·lectiu d'Animació de Barcelona presenta, «Mon de lavastilla». Día 22, noche, Grup de Teatre de Torrelles presenta «L'Hostal de la Glèria», de Sagar. Día 23, tarde: Teatro Llibero di Palermo presenta «La vera vita di...» sobre textos de Boris Vian. Día 29, tarde. Puntinellis Claca presenta «Joan de l'ós». Día 29, noche. Col·lectiu d'Actors Manresans presenta «La Filo i el Filet» de A. Soder Mes. Día 30, tarde, Grup de Treball de Molins de Rei, presenta «Homenatge a Margarita Xirgu».



Lola Herrera en «Cinco horas con Mario» en el Barcelona, y una escena de «Jordi Dandin», en el Teatro Lliure. (Caricatura de Josep M.ª Serra.)

Datos de siete días

ARETAR, de Arnel Ninot, por el grupo Koré. Teatre Independent, con Lidia Sales, Núria Pons, Antoni Badia, Manel Gracia y Ferran Barquet. Dirección de Antoni Badia, II Campaña Popular de Teatro de la Peña Cultural Barcelonesa. Día 11.

Y TRAS EL LARGO SUEÑO..., de Josep Maria Torruellas, por Isabel Salisachs y Josep M.ª Torruellas. Dirección de Josep A. Martínez Prior, Casa de Guàrdols 4. Día 6-11.

JORDI DANDIN, de Molière, en versió de Alfons Maseras, por la Compañía Estable del Teatre Lliure, con Lluís Homar, Imma Colomer, Just

ANTAVIANA
SOBRE CONTES DE PERE CALDERS

Anexo 2: Fragmento do programa 5º Festival de Teatro de Setúbal em que se recolle a estreia de *A Confissão* (dixitalizado por Isabel Cartaxo).
<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=186290&EntSep=5#gotoPosition>

SEX. 11. JUL. 2000
18.30 • SALA CARLOS FERREIRA

T.A.S. — TEATRO DE ANIMAÇÃO DE SETÚBAL
"TU NÃO CONHECES A MÚSICA?"

21.30 • CLAUSTROS

PRESEÇA / GRUPO DE TEATRO DE AMADORES DE SETÚBAL

AVIA "A CONFISSÃO"
DE BERNARDO SANTARENO

DISTRIBUIÇÃO
CONFESSOR (Álvaro Felix) • MULHER (Isabel Calado) • LA BELLE FRANÇOISE (José Manuel) • D. FILIPA AMARAL (Arlente Lopes)

SECTOR TÉCNICO
Luminotecnia — ANTÓNIO CARLOS • Sonoplastia — AMÉRICO PEREIRA • Operador de som — LUDOVINO HENRIQUES • Apoio técnico de JOAQUIM FERNANDO • Carpinteiros de cena — ARMANDO MARIANO e FERNANDO OLIVEIRA • Guarda-roupa — FÁTIMA LOPES e ISABEL CALADO • Encenação de AMÉRICO PEREIRA

ANTERIORES TRABALHOS: "O NOSSO CANTO" — Colagem de textos
"OS JUSTOS" de Albert Camus
"A CARTA PERDIDA" de Luca Caragiale
"ADEUS ATÉ AO MEU REGRESSO" de Vittorio Franceschi

O GRUPO
Com "A CONFISSÃO" de Bernardo Santareno, o grupo realiza o seu 5º espectáculo, tendo sido sempre sua intenção não só manter uma certa regularidade quanto à construção dos seus trabalhos, como tentar progressivamente elevar o valor artístico das peças que tem levado à cena. O Teatro é uma necessidade cultural, e nós os que lutamos pelo pelo Teatro Amador, temos uma função muito importante a desempenhar. Por isso o esforço dispendido pela concretização dos nossos projectos é totalmente compensado por sentirmos que chegamos até aos outros com a força que só o TEATRO possui.
O nosso grupo luta com algumas dificuldades, sendo a principal a falta de uma sala própria, onde possamos trabalhar de uma forma diferente. O grupo já mostrou que sabe por onde vai, que não se fica em intenções, mas que consegue concretizar os seus objectivos, de forma a dignificar o Teatro de Amadores.

Anexo 3: Representações de *A Confissão*

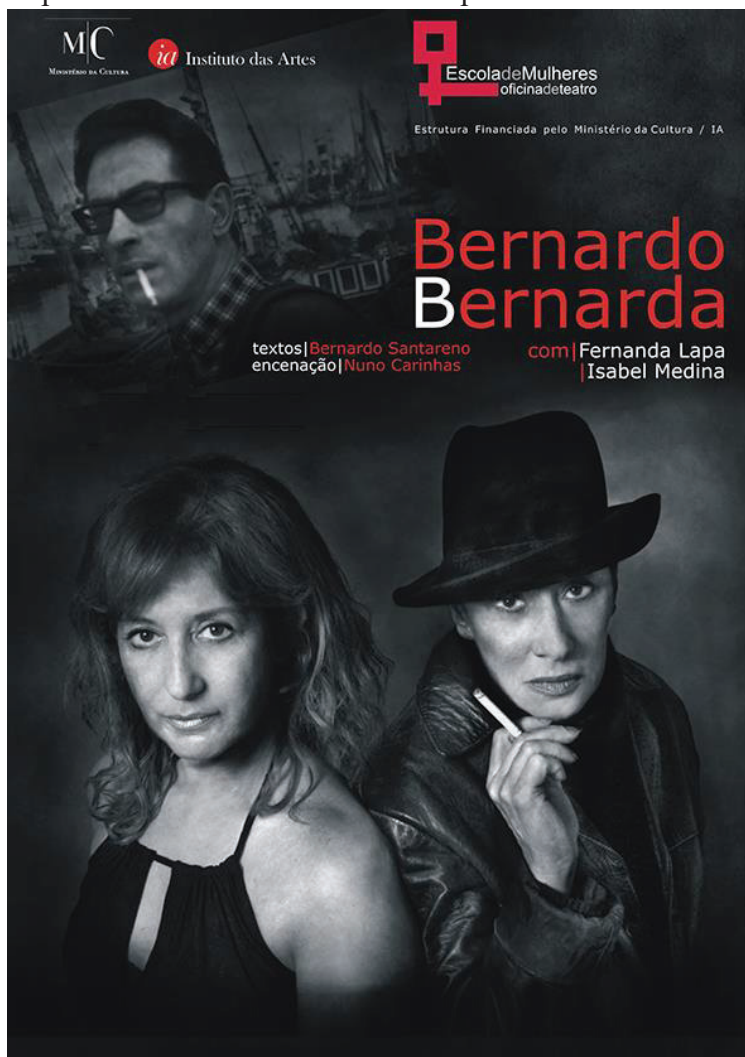
Data	Obra	Companhia	Lugar	Evento
03/11/1979	<i>A Confissão</i>	Seiva Trupe	Cooperativa do Povo Portuense	II Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica
19/01/1980			Teatro António Pedro	
7/03/1980 e 08/03/1980			Molins de Rei	VI Ciclo de Teatro en Molins de Rei
11/07/1980		Grupo de Teatro de Amadores de Setúbal	Convento de Jesus, Setúbal	
28/11/1981		GOTA	Sede da Sociedade Dramática de Carnide	I Jornadas Culturais de Carnide
07/06/1992		Teatro da Meia-Lua	Theatro da Trindade, Lisboa	VII Ciclo de Teatro do INATEL
19/06/1992			Cine-Teatro D. João V, Amadora	Festival Sindical do Teatro de Amadores
03/1998	<i>A passagem proibida e os marginais</i>	Grupo de Teatro de Carnide		
21/03/2001 a 23/03/2001	<i>A Confissão</i>	A4nuActo	Clube Estefânia, Lisboa	Semana da Juventude
22/04/2005 a 08/05/2005	<i>Bernardo Bernarda</i>	Escola de Mulheres	Convento das Bernardas de Lisboa	

13/11/2005 e 14/11/2005			Teatro Garcia de Resende	III Encontro de Teatro Ibérico
19/03/2006			Teatro Sá da Bandeira	
17/05/2006 a 21/05/2006			Salão Nobre ou Sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII)	
30/09/2006			Cine-Teatro de Almeirim	
07/10/2006			Auditório Municipal Augusto Cabrita	
21/10/2006			Cine-Teatro Sobral de Monte Agraço	
16/12/2006			Cine-Teatro do Cartaxo	
21/12/2006			Auditório Fernando Lopes Graça do Fórum Municipal Romeu Correia	
04/04/2009	<i>O povo (não) é quem mais ordena</i>	Teatro de Portalegre / Teatro d'O Semeador	Cine-Teatro Municipal de Serpa	
27/04/2010 e 28/04/2010	<i>A Confissão</i>	Grupo de Teatro de Benavente Sobre Tábuas	Centro Cultural Cine-Teatro de Benavente	
30/04/2010			Centro Cultural de Samora Correia	

Anexo 4: Cartel e imaxes da representación de *Bernardo Bernarda* da compañía Escola de Mulheres en 2005.

Fotografías tomadas da web do grupo teatral:

<http://www.escolademulheres.com/producoes-2/2005-2/bernardo-bernarda/>

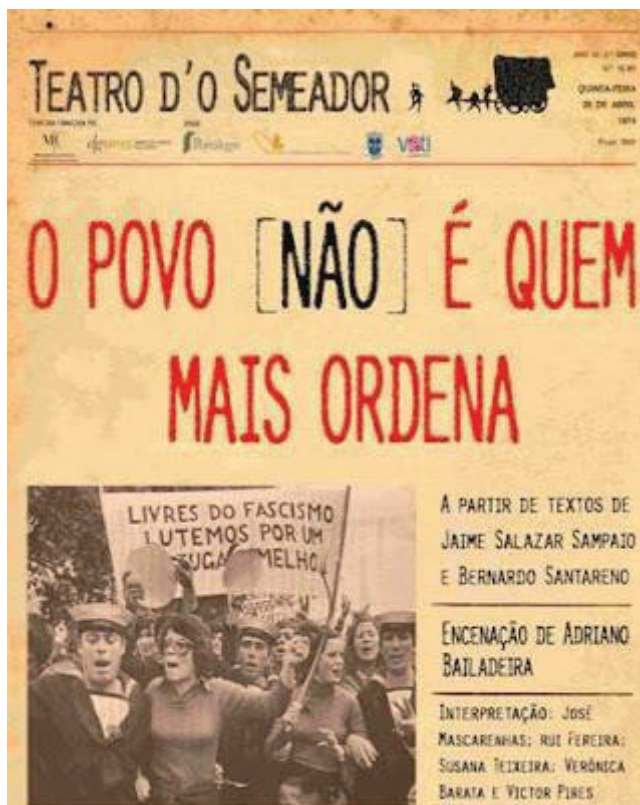


1: Fernanda Lapa, intérprete e directora do espectáculo



2: Fernanda Lapa e Isabel Medina, protagonistas da obra

Anexo 5: Cartel da representación de *O povo (não) é quem mais ordena* da companhia Teatro de Portalegre / Teatro d'O Semeador en 2009.
<http://aldeagar.blogspot.com/2009/03/>



Anexo 6: Extracto do “Programa de todas as Festas” para março de 2009 do município de Serpa. <https://silو.tips/download/serpa-informacao>

6 MARÇO 2009 – serpa informação notícias

CELEBRAÇÃO DO 35º ANIVERSÁRIO DO 25 DE ABRIL NO CONCELHO

Músicas e Estórias de Abril

A Câmara Municipal de Serpa, as Juntas de Freguesia e do Movimento Associativo do concelho, organizaram um conjunto de iniciativas para comemorar o 35º aniversário da Revolução dos Cravos. Estas actividades irão prolongar-se durante o mês de Maio.

Organização: Câmara Municipal de Serpa, Juntas de Freguesia de Brinches, Pias, Santa Maria, Salvador, Vale de Vargo, Vila Nova S. Bento, Vila Verde de Ficalho e Movimento Associativo

BRINCHES

Dia 24, Sexta
22h00 Espectáculo com grupo "Oppeente"
23h00 Actuação do Grupo Coral e Etnográfico da Casa do Povo de Brinches
24h00 Fogo-de-artifício e entrega de cravos.

Dia 25, Sábado

09h00 **Passeio de Cicloturismo** (partida do Largo do Vale) Passeio pedestre (partida do Largo do Vale)
12h30 Chegada do Passeio de Cicloturismo "Vale de Vargo, Pias e Brinches", a Brinches
18h00 Colóquio "Revolução de Abril", com Durão Clemente, Capitão de Abril

Apoios: Associação de Jovens de Brinches, Banda Filarmónica de Brinches, Grupo Coral e Etnográfico da Casa do Povo de Brinches e Motoclube de Brinches

PIAS

Dia 24, Sexta
Salão Polivalente de Pias
21h30 Entrega de cravos
22h00 Actuação do Grupo Coral e Etnográfico "Os Camponeses de Pias"
23h00 Actuação do Grupo "Mar de Fora - Tributo às canções de Abril"
23h45 Intervenção alusiva à data



00h15 Continuação da actuação do Grupo "Mar de Fora - Tributo às canções de Abril"

Dia 25, Sábado
11h00 Passagem do **Passeio de Cicloturismo** "Vale de Vargo, Pias e Brinches"

SERPA

Dia 4, Sábado
18h00 Inauguração de Exposição "Claridade - 30 Imagens para Neruda" de Roberto Santadreu, com recital de Poesia de Pablo Neruda pelo Baal 17. A exposição ficará patente até ao dia 20 de Abril.
21h30 Teatro "O Povo Não é quem Mais Ordena", textos de Bernardo Santareno, pelo Teatro de Portalegre, no âmbito do Projecto NOVOS PALCOS

Dia 24, Sexta
Cineteatro Municipal de Serpa
21h30 Espectáculo **Poesia e Música de José Afonso**
24h00 Fogo-de-artifício na Praça da República e Altinho

Dia 25, Sábado
- Torneio de Malha
- Almoço convívio junto ao Campo da Malha (Consultar programa próprio)

VALE DE VARGO

Dia 24, Sexta
21h30 Espectáculo de aniversário do Rancho Coral Feminino "Papoilas do Enxóe"
24h00 Intervenções alusivas à data, distribuição de Cravos, seguida de fogo-de-artifício

Dia 25, sábado
09h00 Partida do **Passeio de Cicloturismo** "Vale de Vargo, Pias e Brinches"

09h30 Jogos Tradicionais
17h00 **Arraial** com acordeonista junto à Santinha

VILA NOVA DE S. BENTO

Dia 24, Sexta
Largo da Junta
22h00 **Canto Alentejano**: Grupo de Cantadores de Aldeia Nova de S. Bento; Grupo Coral e Etnográfico de Vila Nova de S. Bento; Grupo Coral Feminino "Madrigal"; Grupo de Música Popular "Alencante"
Distribuição de cravos

Dia 25, Sábado

10h00 Torneio da Malha (Jardim Público)
10h30 Arruada Banda Filarmónica de Serpa
15h00 Torneio de Sueca (Largo da Junta)
15h00 **1.º Torneio de Tênis de Mesa** (Salão Polivalente)

(Org.: Associação Desportiva de Vila Nova de S. Bento)

A-DO-PINTO

Dia 24, Sexta
22h00 Actuação do **Rancho Coral de A-do-Pinto**
Baile (Ex-Cooperativa de Consumo)

Dia 25, Sábado

10h00 Torneio da Malha
11h00 **Arruada** com a Banda Filarmónica de Serpa

VILA VERDE DE FICALHO

Dia 24, Sexta
00h00 Fogo de Artifício
Entrega de cravos
Actuação do Grupo "Papoilas do Chança"

Dia 25, Sábado

09h00 **Passeio BTT** - "A.J. UAI"
10h00 Actividades com os alunos do Pré-Escolar
12h00 Lanche convívio no Salão Polivalente
16h00 Colóquio "A Guerra Colonial e o 25 de Abril", com Durão Clemente, Capitão de Abril
17h00 Torneio de Bilhar (Sociedade Rec. União Ficalhense)
17h00 Torneio de Snooker (Sociedade Rec. 1º Dezembro)
21h30 Espectáculo de Teatro **Histórias de 25 de Abril**, pelo Teatro Azul de Setúbal (dos 6 aos 60 anos)

Dia 26, Domingo

Final dos Torneios que decorrem nas colectividades seguido de entrega de lembranças

CELEBRAÇÕES DO DIA DO TRABALHADOR

Dia 30 de Abril, Quinta-feira
Comemoração do 1º de Maio
Barragem do Enxóe / Pias
Consultar programa próprio
Org.: Junta Freguesia de Pias e União de Sindicatos de Beja

Anexo 7: Extracto da axenda para marzo de 2010 do municipio de Benavente.

stuga.weebly.com/uploads/1/4/3/5/1435296/agendamensalmarco10.pdf

teatro

MOSTRA-TE!
teatro em março
entradas livres

06 | Sáb | 21.30 h
A Farsa de Mestre Pathelin
Pelo Grupo de Teatro de Vendas Novas
Centro Cultural de Samora Correia

07 | Dom | 16.00h
Segue-me
Teatro Infantil pelo Grupo de Teatrinho de Santarém
Cine-Teatro de Benavente



13 | Sáb | 21.30h
Toiros, Mulheres e Fado
Opereta de Amadeu do Vale
Companhia de Teatro do Ribatejo (Chamusca)
Centro Cultural de Samora Correia

27 | Sáb | 21.30h
28 | Dom | 16.00h
A Confissão de Bernardo Santareno
Pedido de Casamento de Anton Tchekov
Pelo Grupo de Teatro SobreTábuas (Benavente)
Cine-Teatro de Benavente



agenda

março
município
benavente

agência amiga do ambiente - impressa em papel reciclado

Anexo 8: Imaxes da representación de *A Confissão* do grupo Sobretábuas en 2010.

Fotografías tomadas dos blogs do grupo teatral:

<http://sobretabuasbenavente.blogspot.com/2010/03/> e <http://sobretabuas.blogspot.com/>



3: Simão Caramelo e Rogério Justino, intérpretes da obra



4: Leonor Edviges, Rogério Justino, Simão Caramelo e Vitoria Brito