

ESTUDOS SOBRE AS MULHERES... COMENTÁRIO A UMA NÃO INCIDÊNCIA NO TEATRO EM PORTUGAL

Eugénia Vasques

Resumo Apesar do interesse das mulheres portuguesas pela escrita para teatro, desde os primeiros anos do século XX, apesar do crescente número de atrizes, encenadoras e autoras na promoção de uma autoria feminina e mesmo de uma igualdade de oportunidades no teatro, sobretudo a partir dos anos 90, a verdade é que muito pouco caminho se tem feito no nosso país no sentido da democracia paritária. Aqui se descreve uma experiência pessoal de intervenção no ensino do teatro e na crítica teatral, experiência cujos resultados me permitem propor medidas concretas para abertura do diálogo entre instituições vocacionadas para os Estudos sobre as Mulheres e as instituições responsáveis pelo ensino, nomeadamente o artístico.

Palavras chave Teatro no feminino, teatro feminista, autoria feminina, misoginia.

Amostra (antes e depois do 25 de Abril de 1974)

Apesar de uma realidade sociocultural e económica marcada pela longa influência da fechada e retrógrada ideologia do Estado Novo e pela violenta misoginia (culturalmente) comum aos países europeus do sul, o teatro em Portugal não foi tão alheado à produção feminina quanto, por exemplo, o gaulês¹ ou mesmo o alemão. Entre muitos exemplos de mulheres activistas de feminismos de sinal político diverso, em 1905, a atriz Adelina Abranches (1896-1962) foi co-fundadora da primeira tentativa “naturalista” de um “Teatro Livre” (no Teatro do Ginásio) entre nós, e assinou textos dramáticos, tendo existido, entre os anos do princípio do século XX e 1930, pelo menos, *cinquenta mulheres* que investiram, com diferente felicidade, na escrita para a cena (cf. Vasques, 2001).

O próprio Teatro Nacional Almeida Garrett (depois, a partir de 1940, D. Maria II), dirigido pela Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1930-1974), isto é, pelo casal de actores Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro, lançaria a dramaturga Virgínia Vitorino (1898-1967), um dos casos mais próximos de *dramaturga profissional* — e de dramaturga do regime — que o teatro português conheceu até hoje.

Sete dezenas de mulheres depois — incluídas aquelas mulheres pertencentes ao grupo feminino/feminista oriundo do quadro ideológico do fascismo (como Mercedes Blasco ou Aurora Jardim) e as mulheres do grupo feminino-feminista oriundo da contra ofensiva Neo-Realista dos anos 1935/36, como Maria Archer ou

Rachel Bastos (Ferreira, 1996: 39) — já nos anos 60, a encenadora Luzia Maria Martins (1926-2000) foi, na senda de anteriores tentativas,² de homens e de mulheres, a primeira promotora de uma Companhia de “teatro independente”, o Teatro-Estúdio de Lisboa (1963-1990), com a colaboração da actriz Helena Félix, e foi a defensora de uma *escrita cénica* que, insistentemente e a duras penas, divulgou, antes de 1974, a prática politizada de “dramaturg” sob influência do modelo marxista do “teatro épico” de Bertolt Brecht.

Depois do 25 de Abril de 1974, ainda que sem qualquer esforço sistemático, oriundo do campo teatral, para se lutar, no terreno da prática artística ou no do ensino, por uma igualdade de oportunidades, a verdade é que se assiste, sobretudo a partir dos anos 90, a uma alteração profunda de mentalidades, promovida e protagonizada pelas mais recentes e mais jovens gerações de mulheres e homens do teatro.

Porém, é graças a mulheres que tinham pouco mais de 20 anos no 25 de Abril que se estabelece uma dinâmica de que as mais recentes gerações beneficiam. Teresa Ricou, mulher-palhaço (“Tété”), primeira protectora institucional da família circense, é a corajosa dinamizadora de um projecto de recuperação de crianças e jovens delinquentes, e é também fundadora e directora de uma escola de artes do espectáculo com extensão numa Companhia profissional (Chapitô) que comemora já os 20 anos de existência. Fernanda Lapa e Isabel Medina ousam fundar uma Companhia de programa feminista, a Escola das Mulheres, Oficina de Teatro Lda (1995), a actriz Maria Emília Correia cria a produtora “O Vermelho e o Negro”, Silvina Pereira continua ao leme do Teatro Maizum, Ana Mourato e Suzete Bragança timoneiam, conjuntamente, o Grupo Joana. Na faixa etária dos 40-30 anos, Lúcia Sigalho centraliza o projecto da Sensarround e Maria Duarte o Projecto Teatral. No Porto, são, ou foram, directoras destacadas, nos últimos anos, Isabel Alves Costa (Teatro Rivoli), da geração das primeiras, e as irmãs Isabel e Né Barros, da segunda, dirigem a Companhia e a Escola do Ballet-Teatro.

Com menos ou pouco mais de 30 anos, outras jovens criadoras fizeram nascer e medrar um conjunto de grupos de teatro com novas mentalidades criativas (As Boas Raparigas Vão para o Céu, as Más para Todo o Lado; Visões Úteis, no Porto, O Teatro do Vestido, em Lisboa; etc.), enquanto Gisela Cañamero, actriz e pedagoga, co-dirige a Companhia Arte Pública de Beja, e Alexandrina Baptista, jovem actriz, dirige e é produtora da Companhia Cena Aberta de Santarém.

Criadoras de grande qualidade, como Cristina Reis, que co-dirige o Teatro da Cornucópia, ou Vera Castro, um nome igualmente relevante da criação plástica nacional, constituem, de alguns anos a esta parte, referência obrigatória das artes performativas em Portugal.

O que, realmente, nos separa da Europa da UE, é o facto de, mais cedo do que nós, as estudiosas e os estudiosos de países como a Grã-Bretanha (com muita influência dos EUA), a França, a Espanha, e, em geral, os países do norte da Europa, com o empurrão, maior ou menor, dos movimentos feministas dos anos 60 e 70 — que, mesmo tardiamente, pouco impacte tiveram entre nós —, terem criado territórios especializados em *Estudos Feministas* (ou *Estudos sobre as Mulheres*) e *Estudos Culturais* que, a par de outras dinâmicas comunitárias, têm vindo a

desempenhar o importante papel de irradiadores e sistematizadores do confronto teórico de filosofias, e o de relançar, permanentemente, a discussão sobre o papel das mulheres nas sociedades e o papel da igualdade de oportunidades na pragmática do desenvolvimento, da democracia e da cidadania que a enforma.

Aqui é que a realidade portuguesa mostra a sua “in-diferença”. O 25 de Abril de 1974 estancou a instituição censória que até aí comandava o “lápiz azul”, mas, depois, o espírito de censura e auto-censura prevaleceu, nomeadamente no que diz respeito à criação feminina e com particular violência na criação feminina no teatro (e no seu ensino) — e não falo já de criação feminista ou de outras alternativas oriundas de gineceus mais radicais que, entre nós, raramente dão a cara ou adquirem visibilidade.

A *criação de teatro por mulheres em Portugal* tem seguido o caminho a que Carmelina Carracillo, para Itália, chamou a “discreta ascensão” (*Femmes*, 1995: 123). O nosso “feminismo [também é] difuso” (*Femmes*, 1995: 138) e não ganhou, até hoje, direito de cidade. Atente-se no discurso de várias das nossas autoras, que negam uma escrita que seja “nossa”, ou no discurso, também público, de actrizes e encenadoras, de várias gerações, e está feito o primeiro diagnóstico...

O fio da meada: o papel das bibliografias na formação e na intervenção

Bibliografias primeiras: do Paris post-Maio de 68 à Lisboa do post-25 de Abril

A minha geração — a tal que tinha pouco mais de 20 anos no 25 de Abril — pôde descobrir, se quis, o feminismo no quadro não muito eufórico da “emigração política” europeia (França, Bélgica, Alemanha, etc.). A minha “descoberta” ocorreu em Paris, entre 1970 e 1974/5. Não no âmbito populista dos “m-l” “reconstruídos”, onde “feminista” era um desvio “burguês e metafísico” a que se opunha o conceito de “emancipação de classe”, dançado ao som do “vira”, de “lenço à-povo” e piscatória camisa aos quadrados, em domingos luso-árabes sob signo do “pastel de bacalhau” e do “Teatro Operário”! O “feminismo” activo e militante encontrei-o no ambiente efervescente da revolucionária Universidade de Vincennes e nas proximidades do Mouvement de Libération des Femmes (MDF) que, como trabalhadora “emigrante”, bem útil me foi no quadro da sua actividade sindical.

Regressada a Portugal, e já em plena era dos GDUPS, reencontrei o “feminismo” declinado em acções e bibliografia das edições rosa da Editora das Mulheres, da IDM, que, graças a Deus, vinham “romper o cerco” e afirmar:

Da luta de classes percebemos a sua insuficiência. Propondo-nos uma certa “liberalização”, uma “protecção à maternidade” e “ajuda no trabalho doméstico”, não nos propõe[m] a mudança radical da nossa vida enquanto oprimidas pelos oprimidos e opressores. /.../ Enquanto nos considerarem “companheiras dos

homens" e não mulheres, a nossa luta continuará e a verdadeira revolução ainda não foi feita. (*As Mulheres Rompem o Cerco*, [1977]: n/n).

A coisa, assim dita, tinha o seu impacte! Ultrapassava, finalmente, a lavagem ao cérebro perpetrada, metodicamente, e durante todos os anos da emigração, pela cultura de "excertos de texto", exemplares, publicados em brochuras das edições *O Grito do Povo*, da *Bandeira Vermelha* ou em publicações patrocinadas pela Associação de Amizade Portugal-Albânia ou pela Associação Democrática de Amizade Portugal-China!

As minhas primeiras leituras verdadeiramente "feministas" foram, então, feitas numa capital francesa em que, por minha conta e risco — e houve risco, privado e público —, ressoavam as vozes, textos e acções de Simone de Beauvoir e de Gisèle Halimi.

Bibliografias posteriores: da escola da "emigração parisiense" à universidade norte-americana

A segunda oportunidade de saída de Portugal, agora no âmbito estrito da formação académica, ocorreu entre 1989 — o ano da "queda do muro de Berlim" — e 1992. Foi no decurso destes anos, e nos anos que se seguiram, que o conceito de "feminismo" foi por mim confrontado com os conceitos de "género", "identidades" e com as realidades culturais dos estudos "gay", "glbt" e, em anos ainda mais recentes, com a definição de "queer" e a redefinição dos conceitos de "feminino" e "feminista".

Mantendo-se a *área do teatro* (história e dramaturgia) como o campo privilegiado da minha investigação — cujos objectivos englobavam, naqueles anos, não só as necessidades académicas de professora de disciplinas teóricas (a partir de 1986) numa escola de teatro (a Escola Superior de Teatro e Cinema) mas as específicas necessidades de actualização constantemente activadas pela minha função de crítica de teatro (no semanário *Expresso*, a partir de 1985) —, a "descoberta" de novas bibliografias foi acontecendo ao sabor do prazer da investigação em bibliotecas (do sistema *open stack* com extensão em redes de comunicação imediata com o sistema de "interlibrary loan"), do contacto com uma realidade editorial muito mais eufórica (e dinâmica) que a portuguesa, e ainda graças às múltiplas actividades dos departamentos de Estudos Sobre as Mulheres (*Women Studies*) ou outros (de "minorias" de identidades diferenciadas) postos ao dispor dos estudantes nos *campuses* universitários nos Estados Unidos da América. A oferta bibliográfica nas matérias em apreço era (e é) incomensurável e em constante crescimento. Naquele início da década de 90, as áreas dos Estudos Sobre as Mulheres tinham vários anos de existência e a escolha, neófito, de uma bibliografia de orientação não era senão o produto aleatório, mas interessado, de encontros (hermenêuticos) insuspeitados.

Para o caso desta história pessoal — que sou levada a narrar deste modo, individualista, por ser este o modo em que se processou o meu trabalho de

"influenciadora", directa e indirecta, de algum teatro em Portugal —, apresentarei os títulos que foram fundadores na construção de um novo discurso, "pedagógico" e "didáctico", determinado por uma nova assunção: a assunção "política" do feminismo como instrumento de análise do teatro português da actualidade e da sua história no século XX.

Os livros da década de 90

De entre os livros que viriam a assumir um papel nuclear na redefinição do meu percurso como professora e crítica, e *ipso facto*, na construção de um discurso com traços distintivos de "ideologia feminista", o primeiro terá sido, de Frederick Adam Wright, *Feminismo in Greek Literature* — um título de 1923 que permite a revisitação da obra de autores como Ésquilo, Eurípides, Sócrates, Aristófanes, Platão e Xenofonte, segundo o ponto de vista de um "feminismo" que, ao invés do que se passava na Jónia e em Atenas, estruturava culturalmente, no que diz respeito à "igualdade" entre os sexos, as sociedades de Esparta, Tessália e da Macedónia. Apesar do sorriso que esta obra nos pode provocar pelos seus "ingénuos" instrumentos de análise, a verdade é que foi, depois desta leitura, que se tornou claro, para mim, um dos possíveis "porquês" de tanta e tão profunda misoginia no teatro. Fundado, pois, nos pressupostos naturalistas de Aristóteles, o grande misógino, que, determinista, julgava as mulheres inferiores aos homens e como tal, necessitadas de serem por estes tomadas sob protecção, natural será que o teatro do Ocidente, um teatro fundamentalmente "aristotélico", mantenha, até hoje, um dos seus traços distintivos mais persistentes. E se se pensar quanto o teatro "épico" de Brecht se quis "teatro anti-aristotélico", o mais curioso será verificar como aquele encenador e teórico marxista alemão — condição que, como já aludi, será significativa no quadro de uma tradição cultural — o tentou na *forma* e não no *fundo*. A história do teatro, do ponto de vista da relação patriarcal entre os sexos, só muito recentemente começou (não ainda em Portugal) a ser reescrita e re-analisada.

Outro dos títulos que viria a desempenhar papel eurístico na relação entre um discurso crítico (à procura do tempo nas suas categorias de avaliação) e o campo teatral seu objecto, foi a obra de Marjorie Garber, professora de língua inglesa e directora do Center for Literary Cultural Studies, em Harvard, *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, uma obra que a par do clássico *Transvestities: The Erotic Drive to Cross Dress* (1910), tradução inglesa da investigação fundadora do sexólogo alemão Magnus Hirschfeld (1868-1935), morto pelos nazis, me ajudaria à divulgação de códigos e categorias que me permitiram, pessoalmente, e permitiu a vários criadores que comigo trabalharam (na Escola ou fora dela), a evidenciação e assunção de um discurso estético e "político" sobre as novas identidades (sexuais e/ou de género) cenicamente apresentadas sob as várias máscaras do *travesti* ou de outros processos, convencionalmente "escondidos no armário" da metaforização ou, pelo contrário, assumidos, pelas gerações com menos de 40 anos/30 anos, na escolha ou criação de novas dramaturgias e técnicas de representar.

Em exercícios de crítica teatral dos anos de 1992 e 1993, as novas

preocupações de linguagem analítica esboçam-se ou afirmam-se, e evidenciam critérios novos de apreciação dramaturgica.

É neste momento que entra em cena a encenadora Fernanda Lapa. Depois de trabalhar em Espanha com Companhias feministas, Fernanda Lapa encontra em Caryl Churchill, uma dramaturga com um ideário marxista, próximo do seu, e uma dramaturgia cujos traços distintivos, sobretudo, os das peças dos anos 80, como *Top Girls*, lhe vão permitir a definição de modos específicos na técnica de dirigir actores e encenar. A crítica que escrevi a este espectáculo inaugural, entre nós, de uma *estética feminista militante* permite-me enunciar dois conceitos-chave: as “paisagens” femininas, como lhes chamou Gertrude Stein — conceito que viria a apresentar melhor em 1998, na crítica a *Geografia e Peças*, encenada por Ana Tâmen — e a “retórica persuasiva” (Kenneth Burke cit. em Brown, 1979: 1 e ss). Os traços distintivos da escrita de Churchill são, neste quadro, as técnicas de teatro fundadas na improvisação colectiva, no “método transformacional” de interpretação, na simultaneidade das falas, nas acronias e numa escatologia centrada no sangue menstrual.

A separação das águas

Estavam lançadas as temáticas que, a partir de agora, seriam dominantes na minha investigação: o *problema dos travestismos* e a *caracterização dos pontos de vista das dramaturgias e encenações no feminino e/ou feministas*. O processo seria dialéctico. Nomear as realidades era, já, investir no fomento de novas práticas — ou no reforço de abertura das práticas eufemísticas dos mais velhos criadores, o que viria a acontecer —, sobretudo das novas gerações cuja formação, já com preocupações teorizantes, se fazia no quadro da Escola Superior de Teatro e Cinema ou em instituições com as quais vinha mantendo, ou desenvolvendo, uma relação de afinidade.

1994 seria um ano especialmente privilegiado pelo contacto, em grande escala, com a actualidade teatral estrangeira, graças à dinâmica da Lisboa Capital Europeia da Cultura. Um dos espectáculos visitantes, *Angels in America*, do norte-americano Tony Krushner, apresentado pelo Royal National Theatre, inglês, no Teatro Nacional D. Maria II, permitiu a largas camadas de públicos interessados a “descoberta” de uma dramaturgia *gay* e seus estabelecidos códigos estéticos. Sem nenhum outro acontecimento, da mesma envergadura estética, oriundo da programação da Lisboa 94 — o que confirma a importância do papel dos programadores, pelo que estimulam ou deixam passar sob silêncio —, que de modo paralelo investigasse ou problematizasse as estéticas feministas no teatro contemporâneo, coube a Luísa Costa Gomes protagonizar, ainda que indirectamente, a intervenção no feminino autoral, ao criar, com muita felicidade, a par com o encenador Ricardo Pais, o guião verbal do espectáculo *Clamor* (Teatro Nacional D. Maria II), uma proposta de revisitação — de reescrita — da obra barroca do Padre António Vieira que a autora colocou, seleccionada, em moldura cénica para um teatro da imagem e da plasticidade visual.

No ano seguinte, 1995, um ano de rescaldo que exibiu, todavia, um novo

know-how na utilização cada vez mais frequente de novas tecnologias, e usufruiu das “inovações” estruturais perpetradas no ano anterior (a existência de um Instituto das Artes Cénicas, do Ministério da Cultura, a reabertura do Teatro Nacional de S. João, no Porto, etc.), e igualmente um ano de mudança no horizonte da política (com a vitória do Partido Socialista nas eleições de Outubro), o teatro em Portugal volta a evidenciar alguma atenção pelas temáticas em torno do universo feminino. No meu “balanço” desse ano de 1994, insisto:

O teatro de dimensão feminina foi, no texto [ou no universo da escrita], [nos temas], na encenação ou na interpretação o de maior visibilidade [na temporada]. Rememoremos os seguintes exemplos significativos: *Valsa n.º 6* [interpretação de Marta Furtado] e *Sapho de Lesbos*, dos Sátyros; *Liberdade*, a partir de Sophia de Mello Breyner, ou *Uma Mão Cheia de Nada*, a partir de Irene Lisboa, ambos de O Bando (a que se poderia juntar *Solidão* [sobre esta última autora] de Elisa Lisboa e Gastão Cruz); *Na Ausência do Senhor von Goethe* [encenação de Graziella Galvani, interpretação de Maria Emília Correia]; *Grande e Pequeno* [encenação de Ana Tâmen] ou *A Louca de Chaillot* [protagonistas: Fernanda Borsatti e Catarina Avelar]; *Despir a Que Está Nua* [de Griselda Gambaro, encenação de São José Lapa]; *Rosa, Minha Querida Rosa*; do Teatro Nacional D. Maria II, *Caminho para Meca* (Novo Grupo/Teatro Nacional, com Eunice Muñoz); *Comédia Eufrosina*, do Teatro Maizum [encenação e interpretação de Silvina Pereira]; *Eurípides para Duas Mulheres*, de José Geraldo/Teresa Faria [também intérprete com a irmã Helena]; *Inventários* [3 monólogos femininos, por Anna Paula, Teresa Côrte-Real e Fernanda Neves], do TEC; *Eva Péron*, da Cia Arte Livre do Brasil; *Audição Mecânica para 13 Actrizes*, de Graça Corrêa; *Antígona* do TEUC; *Duas Comédias Sem Palavras*, da Companhia Teatral do Chiado; *Salazar, Deus, Pátria, Maria* [de Maria do Céu Ricardo, com Márcia Breia], pela Cassefaz, e, para além de *As Bacantes*, de Fernanda Lapa, duas pequenas obras fascinantes como foram *Paraíso*, do Grupo As Boas Raparigas..., do Porto, com encenação de Rogério de Carvalho, e [finalmente] o solo *Puro Sangue* de e com Lúcia Sigalho. (Expresso, Cartaz/Teatro, 1995)

A entropia de “feminino” neste ano teatral não esconde, é claro, um “estar a dar” que a crítica teatral, progressivamente, irá reflectir. Como a crítica de cinema, de literatura, de artes plásticas, de dança. O jargão crítico afirma-se em títulos espectaculares e nenhum jornal deseja “perder o combóio” da moda. Nunca os assuntos no feminino foram matéria de tantas parangonas em Portugal.

Introduzir as cores: dar visibilidade à criação no feminino

O “efeito feminino” produzirá, paralelamente, os seus discursos de afirmação e negação por parte das criadoras a que a crítica dava destaque e enquadrava programaticamente. Num trabalho jornalístico do semanário *Expresso*, publicado na Revista, a 11 de Março de 1995, a seguir ao dia mundial da mulher, pode ler-se

que Lúcia Sigalho se irrita com “essa questão das mulheres” e “acha que os problemas dos homens e das mulheres criadoras são semelhantes” (Peres, 1995: 29), interrogando:

Qual é o sexo de um espectáculo? Nunca é claro e pode sempre ser manipulado. A questão é que as pessoas hoje em dia têm pouco espaço para ser gente. Há quem prefira o automóvel ao filho e o que sei é que tenho pouquíssimas amigas que se possam dar ao luxo de dizer “agora vou para casa tratar dos filhos”.

Mónica Calle, que então se afirmava em *Jogos de Noite*, na Casa Conveniente, ao cais do Sodré, que activara, depois do ambíguo e magnífico trabalho de *A Virgem Doida* (encenando e interpretando) —, afirma, por seu lado, que “há coisas de homem que não se podem pôr na boca de uma mulher” (29), sublinhando, contudo, não saber se acredita “nessa história da sensibilidade feminina” (29). Acrescenta ainda *lembrar-se de no Conservatório as alunas serem prejudicadas por só fazerem papéis desinteressantes em peças óptimas para homens* mas, fora da escola, nunca se ter sentido condicionada por ser mulher.

Natália Luísa encerra o conjunto de actrizes e encenadoras entrevistadas, acrescentando ser talvez na “linguagem dos afectos onde talvez esteja o [seu] pendor feminino”, finalizando: “[O espectáculo feminino] é como a água, como um rio que passa e pode ter uma força voraz que nunca é óbvia” (29).

Em artigo paginado lado a lado com estas entrevistas, sob o título “Assalto à Casa dos Homens”, afirmo por meu turno:

Muitas actrizes, produtoras ou dramaturgas-tradutoras, se têm abalançado, nos últimos anos, a trabalhos de encenação, embora, em muitos casos, sem grande sequência ou sequer possibilidade de reincidência. A título de exemplo, refiram-se os nomes de Ana Mourato, Cucha Carvalheiro, Águeda Sena, Anabela Mendes, Maria José Camecelha, Alexandra Solnado, Ana Nave, Elisa Lisboa, Paula Sousa, Maria Germana Tânger ou Ana Támen, a que se deve juntar, só em 1994, pelo menos os nomes de mais 13 agentes teatrais que, de forma contínua ou descontínua, têm tentado impor-se no território da encenação e, nalguns casos, na defesa de projectos alternativos. Por ordem de entrada em cena, foram elas Graça Corrêa (Teatro da Graça; Bescénico); Leonor Lains (Teatro da Trindade); Mónica Calle (Casa Conveniente); Inês Câmara Pestana (Teatro do Século); Júlia Correia (Auditório Carlos Alberto, Porto); Sílvia Brito (Escola da Noite, Coimbra); Fernanda Lapa (Instituto Franco-Português, Novo Grupo, ACARTE, etc.); Elsa Valentim e Maria Duarte (CCB); Maria do Céu Guerra (A Barraca); Bibi Perestrello (Teatro da Trindade); e, ainda, as estrangeiras radicadas em Portugal Polina Klimovitska (CCB), Aldona Skiba-Lickel (Instituto Franco-Português) e Melinda Etenton (ACARTE).

Mas, apesar dos projectos que algumas destas criadoras corporizam — um dos quais, e provavelmente o mais comum, é o de dar voz a uma dramaturgia que realce as personagens femininas, combata os estereótipos e promova a igualdade social entre os sexos —, a inexistência de uma sequência no trabalho tem vindo a inviabilizar o desenvolvimento de linguagens personalizadas que nos permitam definir, desde já,

com segurança, aquilo a que noutras latitudes se designa por *gender theatre* ou teatro “sexuado”.

Fernanda Lapa continua a ser a encenadora com maior expressão neste território, como o vem comprovando o seu projecto, um dos mais nítidos em termos programáticos, cuja evolução natural redundou na criação de uma Companhia (A Escola de Mulheres), com propósitos ideológicos afirmadamente feministas. Silvina Pereira, que dirige desde os anos 80 o Teatro Maizum, tem, por seu lado, procurado com coerência defender um teatro cuja característica maior é a afirmação de uma dramaturgia com base na divulgação de fortes personalidades femininas da cultura portuguesa. Inês Câmara Pestana, uma das mais jovens líderes de grupo, detentora de uma firme personalidade criativa, é talvez a encenadora que menos parece preocupada com a procura de uma intervenção de teor feminista e mais com um modo diferente e irreverente de se afirmar num campo com pouco espaço para os mais novos.

Assim sendo, e apesar da convicção de que a vivência feminina redundaria obrigatoriamente num modo diferente de ler o mundo — e, logo, de escolher-ler-dirigir-encenar —, muita água vai ter de correr até que a promoção da imagem das mulheres [do teatro português] ganhe direitos de cidade. E se *gender is attitude*, assumamos este ponto de vista e tornemos visíveis os mecanismos de subalternidade ocultos pela ideologia dominante. (Vasques, 1995: 29)

Fernanda Lapa e a Companhia A Escola de Mulheres, Oficina de Teatro, Lda

A Companhia A Escola de Mulheres, Oficina de Teatro, Lda, fundada por um conjunto de mulheres ligadas ao espectáculo lideradas pela actriz e encenadora Fernanda Lapa (n. 1943) e pela actriz e dramaturga Isabel Medina (n. 1951) — oriunda do universo feminista do IDM —, estabeleceu-se e divulgava o seu programa ideológico e estético neste ano de 1995. Na temporada seguinte, em Outubro de 1996, o programa do espectáculo *Danças a Um Deus Pagão* exhibe um texto magnífico, onde Fernanda Lapa afirma, com desassombro, *a existência de discriminação sexista* no Teatro Português. O corajoso diagnóstico poderia ser sintetizado no seguinte conjunto de interrogações:

Perguntamos: quantas mulheres dirigem companhias regularmente subsidiadas? Quantas mulheres encenam regularmente com condições de produção mínimas? Quantas mulheres são autoras de textos representados em Portugal? Quantas mulheres têm voz audível no Teatro português? Quantas podem escolher em vez de ser escolhidas? De que forma os repertórios reflectem o mundo em que vivemos?... Discriminação sexual clara, afirmamos, embora inimputável a A ou a B.

Ora, foi para tentar mudar esta realidade que se criou o projecto A Escola de Mulheres. O critério que presidiu à escolha de textos (*As Bacantes* de Eurípides, *Os Novos Confessionários* de Isabel Medina e *Danças a Um Deus Pagão* de Brian Friel, etc.), incluindo a escrita (e o modo de produção dessa escrita) de um original (Os

Novos Confessionários), e o próprio investimento num esboço de internacionalização (através, por exemplo, do convite à encenadora ítalo-húngara Rosamaria Rinaldi para dirigir aquele último espectáculo), provaram que a Escola de Mulheres possuía não só um projecto teórico de intervenção efectiva na realidade do teatro português mas ostentava, desde o início, um programa pautado pela exigência e pela qualidade.

O projecto da Companhia A Escola de Mulheres prossegue uma carreira que conta, actualmente (2001), com mais dez espectáculos no seu currículo. Foram eles: *Lugar Comum*, da jovem autora espanhola Lucía Sanchez, de 1997; *Sétimo Céu* (*Cloud Nine*), de Caryl Churchill, 1997; *Crescimentos Lentos*, coreografia de Marta Lapa, 1998; *Maria Callas: O Mito Absoluto*, espectáculo de moda e teatro encenado por Fernanda Lapa, 1998; *Uma Boca Cheia de Pássaros*, de Caryl Churchill e David Lan, com encenação de Fernanda Lapa e do bailarino Francisco Camacho, 1998; *Coco-Chanel: Uma Mulher Fora do Tempo*, espectáculo de moda e teatro, escrito e encenado por F. Lapa com colaboração da estilista Luísa Pinto, 1999; *Mulheres ao Poder*, uma adaptação (bastante ambígua nos seus resultados estéticos e ideológicos) a comédia musical (revisteira) do texto de Aristófanes *Assembleia de Mulheres*, com dramaturgia e encenação de Isabel Medina, 1999; *Lisboa Fala e Fá-lo*, com textos de Alice Vieira e Fina D'Armada, um espectáculo sobre o Milénio integrado no Festival Lisboa Sempre, 1999; e, já em 2001, *Agamémnon ou o Crime*, uma encenação de Antonino Solmer sobre uma colagem de textos de Yannis Ritsos — autor que Fernanda Lapa já interpretara nos anos 80 — e Marguerite Yourcenar.

A prolongada doença e morte, este ano, da sua filha Mónica Lapa, directora da Companhia Danças de Lisboa, explicará em muito alguma da perda de energia deste projecto. De assinalar, todavia, que o Instituto Português das Artes do Espectáculo/IPAE, organismo do Ministério da Cultura responsável pela atribuição de subsídios à produção, criação e divulgação dos espectáculos, mostrou, desde o seu início, militante antipatia e desinteresse pelo “ideário” e prática da Escola de Mulheres, companhia itinerante, sediada na grande Lisboa e composta maioritariamente por mulheres. Chamando a atenção, no seu lançamento, em 1995, para a existência de programas de apoio específicos da União Europeia para as mulheres no domínio do emprego, da formação profissional e da constituição de empresas culturais, bem como para o Programa do XII Governo Constitucional onde se consagra, expressamente, a “igualdade entre os dois sexos” e para a Resolução do Conselho de Ministros n.º 32/94 que definia, para o período 1994/1999, a “promoção de medidas de formação profissional das mulheres, bem como o estímulo de iniciativas nesse domínio”, a Companhia nunca levaria, contudo, totalmente a efeito o seu programa de actividades anunciado. Dele faziam parte a produção de espectáculos de temática feminina e promotores da criação das mulheres nas várias componentes artísticas e técnicas do teatro, a promoção de dramaturgias de autoria feminina, inclusivamente em colaboração, a respectiva divulgação através de leituras e encontros, e um trabalho teatral centrado nas técnicas da improvisação, da pesquisa no terreno, e de um tipo de *work in progress* vocacionado para o trabalho directo com grupos populacionais desfavorecidos ou específicos e com outros profissionais das artes e saberes em vias de extinção.

Ponto da situação em 1996

Ao longo do ano de 1996, as preocupações institucionais voltaram-se para a reformulação de normas e revisão de legislação que promoveriam a reorganização das artes cénicas. A “identidade nacional” foi um dos temas mais glosados na temporada teatral e até a temática *gay*, associada ao problema da Sida, passou a fazer parte do repertório das Companhias mais institucionais. A Escola de Mulheres organiza, com felicidade, um 1.º Encontro de Escritoras Portuguesas, na Sociedade Portuguesa de Autores, sob o tema “A Mulher e o Mar Português”, que não viria a ter consequências práticas relevantes (ainda que tenham sido encomendados vários textos que foram escritos), e produziu, nesse ano, um original de Isabel Medina (*Os Novos Confessionários*) que viria a constituir, paralelamente, a estreia da autora e actriz como encenadora.

Uma das raríssimas experiências de *feminismo radical* com que o público de Lisboa pôde contactar foi, também em 1996, o espectáculo do grupo feminista canadiano Finger in the Dyke Productions. O modo artístico deste trabalho de grupo, liderado pela dupla Shawna Dempsey e Lorri Millan, é a *performance art* e um dos elementos contextualizadores deste trabalho (que me foi posto à disposição, aliás pelo próprio programador da Culturgest, António Pinto Ribeiro) seria um artigo de Susan Bennett, na *Canadian Theatre Review*, intitulado “Radical (Self-) Direction and the Body: Shawna Dempsey and Lorri Millan’s Performance Art” (cf. Bennett, 1993: 37-41).

O artigo em questão enquadra-se, ideologicamente, numa filosofia de centralidade e questionamento do corpo (segundo a lição de autores como Michel Foucault, Susan Bordo, Jeanie Forte, Lynda Hart, Susan Letzler Cole, Janine Tschuncky) e na designação das suas metáforas ou metonímias, que o reificam, como armas estéticas ao serviço de uma atitude política que impele as mulheres a controlar os seus corpos e, concomitantemente, o desejo e as suas expressões artísticas (ver abaixo a crítica produzida sob o título “Estéticas Radicais”).

Mudança de ponto: as alterações no campo teatral — estéticas radicais

A permanente *oscilação* entre nomeação e metáfora que é possível identificar no meu discurso de crítica teatral tem várias explicações práticas. Uma delas seria determinada pela necessidade sentida — inclusivamente por criadores que me advertiam, a bem, ou a mal — para *não ser demasiado substantiva* na nomeação das “realidades da cena” que pudessem, de algum modo, “desvendar” em excesso o que no *estético* revelava ou coincidia com “comportamentos” dos artistas.

Dividida entre a necessidade de identificar os objectos e os discursos que atravessavam/configuravam o campo teatral em profundas mutações (políticas, organizacionais, geracionais) e as pressões exercidas directa e indirectamente pelos criadores, para não “pessoalizar” o discurso crítico — o “*personal is political*”

entendido de maneira desviada —, pouco a pouco fui focalizando a minha observação em objectos e horizontes já suficientemente identificados. A selecção pelos programadores institucionais de matéria significativa permitia-me alargar os horizontes. Depois de Shawna Dempsey e Lorri Millan, novas experiências como espectadora se inscreveram nas temporadas de 1996 que me permitiram contextualizar de outro modo as experiências de linguagem “alternativas” ou “radicais” oriundas de criadores portugueses.

Atentemos nos traços deixados na passagem dos espectáculos convidados *Eva Perón* (1995) e *Miss Coco Perú* (1996).

As influências estrangeiras directas

Estéticas radicais

Na última semana de Novembro [1996], dois espectáculos em cena, respectivamente, no Cine Teatro Monumental e na CULTURGEST, integrado, o primeiro, *Miss Coco Peru*, na Monumental 96, e, o segundo, do grupo feminista canadiano Finger in the Dyke Productions, no Ciclo Multiculturalismo e Novas Mestiçagens, vieram mostrar ao público da capital portuguesa duas formas complementares da afirmação do “orgulho gay” pela via do espectáculo. Não se tratando, nem num caso, nem no outro, de espectáculos de teatro convencional, qualquer dos dois trabalhos sublinhou, justamente pela linguagem escolhida —, *one person show* e a *performance* —, quanto o monólogo tem vindo a ocupar um lugar especial na escrita da estética gay contemporânea.

No caso do espectáculo de “travesti” (designação pobre, adoptada na Europa, que não recobre a pluralidade tipológica deste tipo de performance), Clinton Leupp, um assumido (e não só “travestido”) *drag-queen*, demonstrou cabalmente as possibilidades políticas de uma forma tão popular de divertimento como é o *one-person show* da tradição cabaré americana. Neste excelente espectáculo, mal servido pelas condições do espaço pouco íntimo do Monumental e pelo (excessivo mas compreensível) formalismo do público, pudemos apreciar uma forma de escrita, aliás, poderosa, em que o auto-biografismo anedótico (mais ou menos ficcionado) é o motor de um confessionalismo que visa não só criar uma empatia certa com o espectador mas também, e em termos bem “aristotélicos”, permitir a adesão emocional necessária para fazer passar a mensagem política do actor-autor (*coming out*) que convoca, inclusivamente, para “epicamente” a validar, o exemplo antropológico do *berdache* índio. A especificidade deste tipo de espectáculo, que só se desvia dos cânones do *one-person show* justamente pela assunção da “máscara” (e não só pela sua representação, séria ou paródica) e por um sempre designado auto-confessionalismo, radica na contestação da oposição social entre géneros (masculino/feminino), erigindo o corpo “travestido” em *cross-dressing* como expressão metafórica de uma transgressão (e não, como é comum, de simples inversão).

O (para nós) ainda mais inusual espectáculo das *performers* feministas radicais

canadianas, composto por quatro pequenas peças (*Arborite House Dress*, *Object/Subject of Desire*, *Plastic Bride* e *The Skin of Normal*) de escrita igualmente poderosa, convoca, por seu turno, a metáfora do corpo aprisionado por um figurino para tornar mais evidentes (e materiais) as ficções da construção social de género e sexualidade. Ao contrário de Leupp, o corpo biológico da elegante *performer* (Shawna Dempsey) corresponde ao género representado (o feminino), mas é o seu papel e a sua opção de sexualidade (lesbianismo) que não coincide com a heterossexualidade assumida na representação social da Mulher. Esta segunda pele (a de dona de casa, de vamp, de noiva, etc.) é questionada ironicamente ao colocar-se em confronto a narrativa plástica — a partir do figurino-escultura, “arquitectura” significativa visando a questionação e crítica da construção social da imagem e papel da mulher através da roupa que usa ou dos lugares comuns em que é confinada, e que inclui, significativamente, a assunção do nu frontal deserotizado — e a narrativa verbal, numa estratégia estética que visa sublinhar quanto a fala (a voz) é, ainda, o lugar fundamental para inscrever a diferença feminina.

A anteceder o espectáculo, a CULTURGEST, cujo programa da actual temporada será, aliás, maioritariamente construído em torno das questões da especificidade dos géneros na representação artística, mormente no que diz respeito ao feminino nas artes performativas, apresentou uma importante sessão contínua de pequenos filmes e vídeos feitos a partir de obras famosas do grupo canadiano (*We're Talking Vulva*, *Medusa Raw*, *Object/Subject of Desire*, *What Does a Lesbian Look Like* e *A Day in the Life of a Bull-Dike*). Pena foi que algumas destas pequenas peças, sobretudo aquelas em que Lorri Millan — a “*mulier faber*” (de cabeça rapada e corpo de camionista) que apareceu, pontualmente, na performance como ajudante — comentava a imagem da lésbica como *bull-dyke*, não fizessem parte da programação. Como pena foi que Clinton Leupp não tenha integrado uma muito aplaudida história de Cristo, narrada do ponto de vista da Virgem Maria, na sua apresentação. Mas já foi importante termos podido confrontar-nos com estes exemplares de teatralização de políticas radicais que, sob o ponto de vista das escritas e sob o ângulo da interpretação, levantam interessantes problemas de análise a que não estamos habituados/as. (Expresso, Cartaz/Actual, 1996)

As experiências portuguesas (a procura de uma dramaturgia ou de uma estética quase exclusivamente gay). O caso Barbis

Feitas as contas

2001: *A Odisseia das Barbis*

de José Pinto Correia

Teatro Maria Matos

O espectáculo [...] da Cassefaz “kubrickianamente” intitulado *2001: A Odisseia das Barbis* não se reduz à reedição de uma receita teatral de sucesso. Criadas em 1993 e “reactivadas” em 1997, as três personagens femininas (duplamente) construídas pelos inimitáveis Miguel Abreu (Tucha), Paulo Ferreira (Kika) e F. Pedro Oliveira

(Bábá) constituem, hoje, no interior do projecto que a produtora Cassefaz trouxe para o Teatro Maria Matos, um instrumento incontornável para a construção de uma imagem de marca do grupo no teatro português e para a afirmação de uma postura que é, declaradamente, estética e ideológica. O presente espectáculo constitui, aliás, o primeiro volante de um ciclo designado *Femininomasculino*, a decorrer neste teatro municipal entre Abril e Novembro, incluindo mais dois espectáculos (*Maria Bakker*, de Gonçalo Ferreira de Almeida; *Cabaret das Virgens: Ou Talvez Não!*, da Cassefaz) e um debate teórico-prático significativamente intitulado *Femininomasculino: As Fronteiras do Travesti no Trabalho do Actor*.

Como se constata, o caminho percorrido por estas personagens [...] é enorme. Lançadas, em *Vida de Artista ou a História de Barbi*, como estereótipos de um feminino social e geograficamente localizado (as mulheres “bem” da Avenida de Roma lisboeta), em *O Poder das Barbis* (1997) eram já representantes das mulheres de meia-idade e das avós da classe média portuguesa.

Hoje, Tucha, Kika e Bábá são representantes de três variantes ideológicas dentro da média burguesia portuguesa e não será por acaso que lhes é possível caricaturizar uma geração — a das mulheres das nascidas nos anos 40 — que frequentou o [Liceu] Maria Amália nos anos 50, se casou nos anos 60, ficou “depenada” no 25 de Abril, se reajustou nos anos “cavaquistas” para, atingida a meia idade, se afirmar, económica e sexualmente (não esqueçamos que a chiquíssima Kika se assumiu “lésbica” no espectáculo anterior).

A versão cénica deste novo texto de José Pinto Correia (que põe as Barbis a fazer companhia a Kubrick e a constatar que “no céu como na terra somos meros verbos de encher”) atinge a sofisticação da grande comédia (sobretudo na primeira parte) e a técnica interpretativa dos actores [...] alcança o seu máximo zénite. Sistematizando e ampliando, através da “permissividade” do cómico, os processos de subversão dos códigos sociais, as Barbis levam agora mais longe a sua estratégia de “naturalização” da discussão dos problemas (discriminação sexual, afirmação das minorias, etc.) que vêm, com insistência, apresentando ao auditório.

Poder-se-á afirmar, graças ao modo como os “temas quentes” aqui surgem parodiados (o 25 de Abril, por exemplo), que este é um espectáculo que afirma a maturidade da democracia portuguesa. [...] (*Expresso*, Cartaz/Teatro, 2001)

Picadelas de agulha: restrições e perda de inocência (anti-corpos com o rabinho de fora)

Permanentemente solicitada a observar como a prática misógina no teatro português se dividia, numa tipologia aliás tradicional, entre *misoginia heterossexual* e *misoginia homossexual* — fenómeno bem enraizado na tradição ocidental, como podemos constatar em *Misogyny, Misandry, and Misanthropy*, de 1989, conjunto de ensaios, organizado por R. Howard e Frances Ferguson, da Universidade da Califórnia, em Berkeley, versando um leque de épocas e de expressões artísticas e

culturais que vão da Idade Média à contemporaneidade, e da literatura e do discurso filosófico ao cinema —, a realidade a analisar fornecia-me, o que se compreende, mais material do lado da criação homo-orientada no masculino do que na sua contrapartida feminina ou feminista.

A minha reacção à misoginia patente nos espectáculos homo-orientados ou hetero-radicados valeu-me, em alguns casos (Jorge Silva Melo, Maria do Céu Guerra, Teatro do Noroeste, etc.), ataques pessoais graves, pontualmente orientados para a “interpretação” político-partidária e até para a “interpretação” da minha hipotética orientação sexual...

Algumas das críticas ostentavam títulos apelativos como “Das Actrizes como Sobremesa” ou “Do Chamado Macho Lusitano”. *Elle était et elle est, même*, de Jan Fabre, trabalho incluído nos Encontros Acarte 95, obrigou-me a sublinhar o evidente traço de misoginia. Um outro caso, português, suscitou-me uma observação ambígua nos seus pressupostos.

Sodoma divinizada

O ano do pénis

a partir de autores vários

ILGA, R. de S. Lázaro, 88

O espectáculo de João Grosso que acaba de estreiar no Centro Comunitário Gay e Lésbico de Lisboa é um objecto imprescindível para se compreender o novo sentido que, nos anos 90, o teatro político assumiu claramente entre nós. Desde os estrados vazios, aos panos pretos que recobrem, parcialmente, as paredes, até à pequena mesa de luzes e ao vídeo que ladeiam uma tela, de Maria da Graça Correia, representando um tronco masculino (acéfalo!) munido de um pénis rubro, todos os elementos do espaço cénico apontam para uma estética em que o actor e a palavra são, com a “mensagem” que se quer transmitir, os únicos elementos indispensáveis: a do teatro de “agitação e propaganda”.

Aliás, a primeira das cerca de duas dezenas de sequências é constituída, justamente, por um texto, partilhado pelas vozes dos actores, de uma entrevista concedida pela actriz Fernanda Alves aos Cadernos do Festival de Almada 97, onde a conhecida actriz comunista traça um lúcido e pessimista retrato da situação do teatro e dos actores, e que, depois de análise dos elementos que favorecem o crescimento do “pimbismo”, termina com esta afirmação: “Humor é insubmissão”. Está, assim, criado um quadro estético-ideológico que nos permitirá entender este trabalho crítico na sua complexidade de sentido que, ainda que com grande humor, vai muito além da paródia ou do rabulismo revisteiro.

Muitos são os problemas discutidos (a rir) neste espectáculo de ritualismo exótico e filosofia erótica (Egipto, Grécia, Roma, Índia) cujos textos e linguagens convocam a arte e o quotidiano e, através do vídeo, faz ainda intervir, como actores, alguns dos muitos autores (Maria José Camecelha, Manuel João Ramos, Charles Silverstein, Edmund White, Maricla Boggio, Almada, Camille Paglia, Laureen Hutton, anónimos, ficcionais e até cientistas) directamente citados no guião.

O problema principal — aquele que é nuclear ao jogo cénico e que será

inclusivamente teorizado — é, justamente, o tema da identidade através da metáfora do “drag-queenismo”: “Os anos 90 é o tempo das drag-queens. As drag queens são as personae sexuais desta década. Andamos novamente à procura do que é ser homem e do que é ser mulher. O drag-queenismo é que está a dar!”

É por isso, então, que todos os actores e atrizes (João Grosso, Gonçalo Ferreira de Almeida, Vasco Diogo, Custódia Gallego, Maria Duarte, Inês Nogueira e Marinel Matos) estão, para esta cerimónia ritual em torno de S. Phalus, elegantemente “paramentados” — num cross-dressing bastante ambíguo — de magníficos saris multicores, maquilhados de modo idêntico e usam, em momentos nucleares, perucas e enfeites que lhes permitem ir mudando de máscaras e de “identidades” de acordo com o tema ou a situação. E, com ar de quem brinca, o espectáculo — divertido, sério, incómodo, artesanal, sofisticado, heterofóbico, culto, libertário, anti-misógico [?] e anti-feminista — não deixará de definir categorias (até para, ironicamente, as negar), de denunciar comportamentos de guetto, fundamentalismos, e, sobretudo, de alertar para os comportamentos de risco e para as causas da ILGA que, no dia 28, no Príncipe Real, voltará a fazer act out no seu Arraial Pride 97.

Este trabalho de João Grosso é um magnífico exemplar da estética gay. Esteja-se ou não de acordo, é culturalmente necessário tomar conhecimento. Até porque é muitíssimo raro em Portugal ver-se assumir a diferença sem subterfúgios dramaturgicos ou outros. Aqui é uma estética — e uma causa — que se afirma com elegância e humor e até com a emoção de um finale em que a ritualidade gestual e a música (“Everytime we say good-bye, I die a little...” cantado primorosamente por Inês Nogueira) nos lembram, como quem não quer a coisa, que o teatro, como a vida, nem sempre evoluem para o cómico... (Expresso, Cartaz/Teatro 1998)

Outras bordadeiras: mais atrizes-encenadoras portuguesas a bater-se pela autonomia de criação (a favor do trabalho de grupo ou em Companhia)

A característica endógena mais importante desta fase dos anos 90 foi o aumento significativo de experiências teatrais protagonizadas ou lideradas por jovens atrizes com vista à formação de estruturas de criação. Yolanda Alves, em Almada, liderou o grupo Teatro de Papel onde, em 1996, apresentou *A Casa de Bernarda Alba*, de Lorca, um espectáculo com preocupações especiais relativamente à releitura cénica dos universos femininos concebidos pelo poeta andaluz. O grupo perdeu visibilidade nos últimos anos.

Outras experiências, porém, ocorreram em meados dos anos 90 com sequência e visibilidade. Passarei agora a uma breve apresentação dos casos mais relevantes da autoria de atrizes com idades compreendidas entre os 20 e os 30 anos de idade.

Maria Duarte e o Projecto Teatral (1997)

Um dos “projectos”, assim programaticamente enunciado (cf. programa do espectáculo [Mesa] *Notas sobre o Deserto*, 1997: s/p), após um “esboço de trajetória” que incluiu os espectáculos *As Troianas* (1994), *Ciclo Inconsular* (1996), *As Criadas* (1997) e *Dissidências* (1997), que marcou o ano de 1997, foi o do grupo Projecto Teatral, constituído por um conjunto de jovens criadores liderados por Maria Duarte (n. 1966). O grupo chegou à definição de uma procura pautada, em primeira instância, pela necessidade de “revisão” e actualização (epocal/geracional) do conceito de “teatro”.

Um dos elementos deste caminho que se deseja singular, foi a erradicação da figura tutelar do/da encenador/a, elemento tanto mais significativo quanto o grupo é substancialmente constituído nesta fase por artistas oriundos (e alguns co-fundadores) do Teatro da Garagem, uma Companhia fundada no início dos anos 90 e que, após vários anos de um trabalho utopicamente centrado no colectivo, vem afirmando Carlos J. Pessoa como figura determinante (“encenador-autor”).

Este desejo de programático afastamento é expresso nas falas e metáforas dos espectáculos (como foi o caso, explícito, de *Dissidências*), espectáculos estes que se querem sem “texto” (outra dissidência), não separados da vida, contingentes e rarefeitos...

Nas referidas *Notas...*, o “deserto” é a imagem escolhida para definir o trabalho de Projecto Teatral. *Para Ser Cantado Sobre as Águas* (1998) foi o trabalho onde se enunciava a radical decisão de um trabalho de conjunto — justamente sob a metáfora de “mesa” que designava colectivamente todos os intervenientes artísticos e técnicos — e [Mesa] (1999) o trabalho mais radicalmente “conceptual”. A personalidade de Maria Duarte, formada em Direito e atriz, associada ao estilo particular do cenógrafo João Rodrigues, seu irmão, marcam o caminho deste grupo *sui generis*. Observemos alguns comentários que alguns trabalhos de Maria Duarte me suscitaram.

Para ser cantado 1998

Sobre as águas

a partir de autores vários

Projecto Teatral/Maria Duarte

Numa linha diferente de intervenção experimental, o jovem Projecto Teatral, (formalmente) criado em 1997 com elementos oriundos do Teatro da Garagem — grupo, aliás, citado, parodicamente, também nesta segunda “dissidência” —, apresenta, no magnífico espaço da galeria Fio de Prumo, um espectáculo cujo programa estético ostenta, para já, algumas características identificadoras. De acordo com o “programa” e os textos (?) de divulgação, estamos perante um colectivo que parece negar as categorias autorais estabelecidas — procurando, inclusive, uma terminologia distintiva —, negando, do mesmo passo, uma postura “industrial”, de produção “em série” ou de falso “colectivismo”.

Como este trabalho denota (e o seu título indicia), as vozes individuais dos jovens actores/criadores (Vasco Diogo, Sofia Matinhos, Maria Duarte, Miguel Loureiro e Gonçalo Ferreira de Almeida) emergem, únicas, munidas de textos “repescados” em fontes que vão da publicidade às entrevistas, de textos críticos a poemas, de biografias a peças de Tchekov. Não se tratando de “performance”, pois os pressupostos não são idênticos e a “vida”, que é aqui centro de inspiração, não é confundida com a “arte”, ao espectador é, contudo, “exigida” (graças ao espaço íntimo que João Rodrigues teatralizou e ao calor e fumo do charuto “partilhados”), uma postura de cumplicidade e de percepção/recepção activas. E o (ainda assim longo) espectáculo, radical na sua (ingénua) convicção de identidade, auto-define-se na frase de uma das figuras: “Só poderei habitar essa fronteira deitando-me nela”. E desenhar fronteiras é, aliás, um dos gestos desta função, épica, que termina, numa cena brilhante, com uma evocação de La Divina. (*Expresso*, Cartaz/Teatro, 1998)

[Mesa]

do Projecto Teatral

A nova criação do grupo Projecto Teatral é uma espécie de neo-ritual realizado em torno de uma mesa rectangular (o que o *design* do “programa” duplica) por quatro “comensais”: uma mulher que escreve para estar consigo mesma (Sofia Matinhos); uma rapariga que fuma e fala francês (Tânia Carvalho); um homem que também fuma, perora sobre hífens e parece padecer de uma doença que o leva a comer dieta biológica (Vasco Diogo). O gesto e a fala associam-se a outros gestos e outras linguagens (vídeo, luz, fotografia, dança). O cenário é especulativo, mas o que me parece mais provocativo é o gesto final de espera de aplausos. Se o público se aborrece e se sente deixado de lado, porque razão aplaude? Aqui poderá residir uma das questões deste trabalho, difícil de catalogar e partilhar. Mas o grupo já apresentou propostas mais exigentes...” (*Expresso*, Cartaz/Teatro, 1999)

Lúcia Sigalho e a “Companhia” Sensarround (1997)

Agitadores performativos

Puro Sangue-Mulheres

de Lúcia Sigalho

Pequeno Auditório CULTURGEST

A *performance* é uma das práticas artísticas mais interessantes do século XX. Herdeira das rupturas futuristas, dadaístas e surrealistas, a *performance* escapa, contudo, a qualquer definição que vá muito além do sublinhar do comprometimento do “eu” civil do artista (a vida como arte), da procura de novas vias de expressão (contaminação de linguagens) ou da provocação ao espectador obrigado a abandonar a sua passividade (mudar a percepção). Em Portugal, é difícil estabelecer genealogias muito estritas deste género camaleónico mas, se pensarmos nos anos 80, foi sobretudo (embora não exclusivamente) a partir dos campos da música (Capedeville, Zingaro,

etc.) e da “nova dança” que o gesto performativo “transbordou” para o território tradicional do teatro, contaminando-o para o bem e para o mal.

Foi nesse momento de agitação das margens — em mais do que um sentido — que surgiram alguns dos grupos ou projectos mais interessados na luta pela dissolução de fronteiras entre linguagens e na luta pela afirmação do que, com algum esforço sistematizador, se viria a designar (à imagem da dança) por “novo teatro”. De entre a multiplicidade de propostas emergentes e fugazes, sobressaem nomes mais permanentes como o Teatro da Garagem (um nome com ressonâncias no campo da *performance* se pensarmos no grupo experimental The Performance Garage), o Olho, e o da actriz Lúcia Sigalho.

[...] *Puro Sangue-Mulheres* [é] para Lúcia Sigalho eminentemente [...] “teatro”. Diz Sigalho: “[Os espectáculos que faço] São *espectáculos de Teatro, puro Teatro, tanto quanto eu entendo o teatro, um lugar de misturas impossíveis entre diferentes sensações sobre o tempo* que nos atravessa e o que nós trazemos para deixar a nossa marca nesse tempo. Todos os intervenientes no processo de trabalho são seus co-criadores...” [...] O teatro proposto, de fronteiras ténues com outros géneros artísticos, pertence a esse “novo híbrido” de onde vem a seiva que permite, justamente, que o teatro não defina a tradição e se insira, constantemente renovado, na sensibilidade do nosso tempo.

O espectáculo de Lúcia Sigalho, uma actriz cujo trabalho persistente vem ganhando visibilidade e apoio institucional, é, tomado em absoluto, uma obra de síntese e confirmação, e, relativamente, uma obra que denota o esgotamento de uma fórmula que a artista testou já em três vertentes. Contudo, *Puro Sangue-Mulheres*, visto só por si, é um espectáculo cujo desequilíbrio formal é semântico. Da monotonia de uma primeira parte que instala, sem qualquer dúvida, um clima de entorpecimento (ritual), até às surpreendentes e vigorosas cenas constitutivas da segunda parte — aquela em que o humor, a ironia e o sentimento individual irrompem sem *pathos* aparente, mas, na realidade, conduzindo a uma crítica da sociedade de consumo (de que a mulher, tema central desta visão apocalíptica e abjeccionista do mundo, é o principal *produto*) das mais violentas e sentidas de quantas se tem podido ver num palco português (veja-se o clímax da cena do *chorus line* sobre fundo de uma música pimba que chama “vaca louca”, “taralhoca”, “sua vaca” à mulher *soit disant* amada ou a cena do pic-nic em que se mastigam maçãs ou argumentos de teoria estética e filosófica, até à sentida cena do Hamlet feminino) —, o caminho desenhado é o do estertor teatral. Sem personagens (as figuras representadas pelas quatro magníficas atrizes, Lúcia Sigalho, Maria Duarte, Olga Mesa e Filipa Francisco, são isso mesmo: figuras), sem diálogo, sem conflito, sem lugar, sobram, neste teatro (em que o vazio beckettiano se alia à interrogação no feminino), os dejectos ou as ruínas do teatro aristotélico. Aguardamos os próximos cometimentos. (*Expresso*, Cartaz/Teatro, 1997)

Crescente protagonismo feminino: 1998

No ano em epígrafe continuou a comprovar-se o crescente protagonismo feminino no teatro português. Foi um ano de encenadoras (Ana Tâmen, Solveig Nordlung, Sandra Faleiro, Lúcia Sigalho, Mónica Calle, Vera Castro, Inês Câmara Pestana,

Cláudia Violante, Luzia Maria Martins — que fez pontual regresso —, Maria Duarte, Silvina Pereira, Maria Emília Correia, Graça Corrêa, Patrícia Portela, Natália Luísa, Fernanda Lapa, Ana Nave, Adelina Oliveira, Madalena Wallenstein, etc.) e também um ano de autoras, portuguesas e estrangeiras, de textos literários ou teatrais (Gertrude Stein, Lúcia Sigalho, Rosa Liksom, Isabel da Nóbrega, Sophia, Luísa Costa Gomes, Margarida Fonseca Santos, Cláudia Violante, Claire Dowie, Carol Churchill, Maria Irene Fornès, Marguerite Duras, Elisabeth Disdier, Graça Corrêa, Marie Laberge, Cucha Carvalheiro, Joyce Carol Oates, Marguerite Yourcenar, Janis Joplin, Adelina Oliveira, etc.).

Nessa temporada, assistimos, aliás, à apresentação do último espectáculo encenado por Luzia Maria Martins. O espectáculo, um monólogo de José Jorge Letria sobre Frida Kahlo, evidenciava, como “retórica persuasiva”, um *impulso feminista* no tema e no seu tratamento.

Ainda no mesmo ano, Cucha Carvalheiro, actriz da geração de Fernanda Lapa (n. 1948), faz a sua primeira experiência de autora-encenadora-actriz, a convite de Yvette Centeno, então directora do ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian. O Grupo As Boas Raparigas..., do Porto, apresenta, na capital, dois dos seus trabalhos mais recentes, enquanto, no Teatro Nacional D. Maria II, Fernanda Lapa voltava ao universo familiar da dramaturgia inglesa Caryl Churchill.

Ana Nave apresenta no Teatro da Malaposta um invulgar trabalho de recorte feminista que a actriz concebeu a partir da peça de Joyce Carol Oates, *I Stand Before you Naked*, “uma peça-colagem” composta por dez monólogos e duas sequências corais representando dez as mulheres/vozes que Joyce Carol Oates escolhe como exemplos e narradoras de diferenças identitárias.

Nesse momento, assistia-se, paralelamente, em Portugal, à discussão do feminismo (colóquio “O Movimento Feminista em Portugal”; preparação do III Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Sobre as Mulheres, dedicado, justamente, ao tema *Políticas de Igualdade: Perspectivas e Paradoxos*).

Helena Flor e O Magdalena Project

Destino cego
As Bruxas
de autores vários
Rua Garrett

O espectáculo *As Bruxas* apresentado pela actriz Helena Flor (n. 1960), [...] foi um exemplar programático de teatro ideológica e esteticamente feminista.

Constituído, narrativamente, por sequências que iam desenvolvendo um novo temático assente no conceito de evolução e realização do “feminino” desde a fase juvenil da “espera” até à fase da velhice, apresentada como a idade da “evocação”, o pequeno *one-woman show* antropológico fez muitas vezes pensar na técnica de Roberta Carrieri do Odin Teatret, de Eugénio Barba, que vimos no ACARTE, no início da década de 90.

As semelhanças — sobretudo no uso da longa cabeleira como adereço fundamental — têm até alguma razão de ser. Helena Flor, uma jovem actriz (que os directores de teatro deste país ainda não “descobriram” realmente) com um percurso de pouca visibilidade no teatro, acaba de integrar o *Magdalena Project*, *vertente internacional da ISTA/Escola Internacional de Teatro e Antropologia vocacionada para a investigação do trabalho da mulher no teatro contemporâneo*.

O pequeno solo apresentado evidencia a passagem pela estética do “terceiro teatro”, ou seja, por uma linha de teatro que privilegia a investigação individual do actor, o “training” físico e vocal, e o recurso a “textos” — aqui uma “colagem” — explicitamente ancorados no imaginário colectivo. O tema escolhido pela actriz, a vida de uma mulher-tipo desde o alvorecer do seu “corpo” à tortura e encarquilhamento desse mesmo corpo, sublinha, de acordo com os pressupostos do ISTA, como a consciência do “corpo orgânico” do intérprete só se pode adquirir no confronto com temas ou “problemas” que o actor partilha, intimamente, com a comunidade. Mas, apesar da importância pessoal deste passo de formação, continuo a considerar esta actriz um caso de força no âmbito do teatro realista. (*Expresso*, Cartaz/Teatro, 1999)

Pintar a manta: a questão das “paisagens femininas” — Caryl Churchill e Gertrude Stein

Caryl Churchill foi, como já referi, a autora escolhida por Fernanda Lapa para perseguir e aprofundar o seu projecto de um teatro feminista. Em 1997, no espectáculo inglês *Blue Heart* apresentado na Culturgest, tivemos oportunidade de verificar os caminhos mais recentes da escrita da dramaturga inglesa e de verificar que um experimentalismo mais radicalmente “absurdo” substituíra a vertente de *feminismo explícito* das suas peças dos anos 80.

Uma outra autora redescoberta pelos jovens encenadores e encenadoras — depois da apresentação, entre nós, do espectáculo de Bob Wilson, *Dr. Faustus Lights the Light* —, foi Gertrude Stein. Escolhida por António Pires para o espectáculo *A List*, em inglês, que encenou com preocupações experimentalistas na Cornucópia, em 1997, Stein seria uma vez mais escolhida, na temporada seguinte, num espectáculo de Ana Tâmen. Este espectáculo permitir-me-á retomar a questão das *landscapes* em Gertrude Stein, um conceito experimental de escrita poética com que a jovem encenadora portuguesa trabalhou de um modo particularmente sensível ao universo conceptual da autora americana.

Essa escrita poética, a que a autora chamou *plays*, era uma mistura de monólogos, diálogos e excursos narrativos — que nesta presente escrita em *patch-work* viso homenagear — em constante procura do presente. Esta incessante pesquisa sobre o como exprimir o ritmo do mundo visível, uma tarefa que a aproximava dos pintores (que se refugiavam, dizia ela, na “natureza morta”, quando perante o mesmo tipo de dificuldades!), designava-a Gertrude Stein por *comunicação da*

intuição. Daí um “teatro” que rejeita as convenções aristotélicas a favor de um “teatro” assente na suposição que é possível representar a “corrente de existência” (Bergson), momento a momento (Stein e Wittgenstein), e representá-la de modo “democrático” dando, *como numa paisagem que vemos ao passar, a mesma (muita ou nenhuma) importância a todos os elementos*. Era a teoria da *landscape* (paisagem), teoria que Ana Tâmen tenta aplicar num espectáculo exigente que fala de heranças, de processos (prosódia, sentido, sobreposição, disjunção, contiguidade, repetição, mestiçagem estética), de sexualidades e identidades (masculino, feminino).

Guida Maria: um projecto individual de textos feministas

Actriz do elenco residente do Teatro Nacional, filha do falecido actor Luís Cerqueira, Guida Maria [Margarida Maria Vaquinhas de Carvalho] (n. 1950) apresenta em 1996 um espectáculo a solo — *Shirley Valentine* de Willy Russell — onde se desenhava o que viria a ser o seu projecto de redefinição da sua carreira de actriz. Já em 1999, Guida Maria apresenta, na mesma Sala-Estúdio do Teatro D. Maria II, um texto ainda mais arrojado do ponto de vista da sua temática — *Night Mother*, da dramaturga feminista americana Marsha Norman sobre o problema do suicídio.

Em 2000, a actriz abandona definitivamente o Teatro Nacional, lançando-se, a partir daí, numa carreira de produtora dos seus espectáculos. O espectáculo inaugural do seu novo ciclo de vida foi *Os Monólogos da Vagina* da jornalista feminista americana Eve Ensler. Apresentado no Cine-Teatro do Casino do Estoril, o espectáculo provocou mal-estar e aplauso. Guida Maria decidiu passar a dizer alto o que teve “engasgado” ao longo de uma vida no teatro iniciada aos 16 anos. Afirma-se feminista e escolhe um repertório em consequência.

As mais recentes notícias no feminino

Para além de um surto de novos textos de autoras portuguesas — como Teresa Rita Lopes, Maria Velho da Costa, Teolinda Gersão, entre outras das mais institucionais das nossas escritoras — o teatro da última temporada fica marcado por alguns acontecimentos de relevante significação. O primeiro desses acontecimentos que selecciono foi a encenação de um clássico contemporâneo — *Dias Felizes* de Beckett — segundo o ponto de vista feminino. A encenadora foi a coreógrafa e bailarina Madalena Vitorino que, no espaço dos Artistas Unidos, apresentou a primeira versão, entre nós, de uma leitura cénica daquela peça canónica à luz do olhar de Winnie e das mulheres todas que representa. Foi um trabalho corajoso, intervencionista e polémico, em que o progressivo “enterramento” de Winnie se

volveu num exercício de “trapézio” que aprisionava a personagem, para, na segunda parte do espectáculo, ser “enterrada viva” pela própria mão de Willie, ser masculino que se desdobrava em duas figuras afinal libertas que deambulavam no espaço envolvente.

O outro acontecimento que desejo realçar é a criação da Companhia Teatro do Vestido, um projecto de *afirmação de autoria total do espectáculo de teatro*. Joana Craveiro (n. 1974) e Susana Gonçalves (n. 1971), duas jovens actrizes com formação na Escola Superior de Teatro e Cinema (sendo a primeira, também, uma “dissidente” do Teatro da Garagem), constituem as figuras de proa da “equipa permanente” da qual fazem também parte Adriana Molder (n. 1974), também oriunda de um curso de Cenografia da ESTC, Joaquim de Brito (n. 1973), Gonçalo Alegria (n. 1976), Miguel Seabra Lopes (n. 1975), Leocádia Silva (n. 1974), Ana Malta (n. 1953) e Tânia Guerreiro (n. 1974), esta última ainda aluna da ESTC.

Do “manifesto artístico” divulgado à Imprensa retiramos o que nos parece ser o conceito dominante, o conceito de “autoria colectiva”, expresso na ideia de escrita de textos originais em parceria, sempre numa linha de procura de inéditos e construções dramáticas particulares que reflectam o desejo de inovação e procura de novas linguagens estéticas no fazer da arte teatral. A ideia de gestão assenta na criação por todos os intervenientes no processo de trabalho, sendo a *autoria* assinada e *partilhada* por todos.

A jovem dupla já testou, em dueto ou a solo, a escrita de vários textos (não representados) como “Espera, Espero”, “Cabine Telefónica”, “Laura”, “Clotilde K.”, “28” (guião para cinema), etc., e, finalmente, em efectiva parceria, apresentou o espectáculo *Tua*, cuja estreia, em 21 de Junho de 2001, marcou o nascimento oficial de uma Companhia cuja composição maioritária e ideário democrático ilustra com felicidade o advento da geração nascida em 1974.

Remate

O ensaio que apresento, em torno da evolução de uma ideologia de igualdade no seio do teatro em Portugal, demonstra, pelos seus “buracos negros” e omissões, que a *democracia paritária* é uma conquista que a nação e o estado portugueses, cujo reflexo a cultura também exprime, têm ainda por cumprir. A “democracia deficitária”, de que falava Helena Vaz da Silva poucos anos depois do 25 de Abril, continua a imperar nas práticas dos portugueses.

Pelo meu testemunho pessoal — primeiro isolado, depois produzindo já alguns frutos — quero demonstrar que uma das armas para a conquista da democracia paritária radica na insistência de textos afirmativos nos *media*, na militância ideológica e no *ensino*. Daí a ineficácia de muito do trabalho produzido, neste sentido, por associações e instituições cujo âmbito de acção tende ao solipsismo, aos encontros internacionais e ao debate inter-pares. A metodologia é, como se constata, a abertura, a partilha, a interdisciplinaridade, qualquer que seja o

tempo que decorra até se constituir, e impor, uma tão necessária “epistemologia no feminino”.

Tentei mostrar como o caminho recentemente percorrido pelos Estudos sobre as Mulheres, nos poucos departamentos pluridisciplinares onde existem, não teve, ainda, impacte no teatro e nos seus criadores.

Porém, necessário será sublinhar quanto, no decurso dos anos 90, os numerosos projectos de actrizes-autoras visaram, em grande medida, dar voz a uma dramaturgia realçando as personagens femininas, combatendo os estereótipos de género e promovendo a igualdade efectiva entre os sexos, e isto num território disfórico onde a misoginia de sinais contrários — a heterossexual e a homossexual — imperou ao longo do século XX e continua, ainda que de modos diferentes, a fazer-se sentir pessoal e profissionalmente.

A jovem actriz e encenadora Mónica Calle, do projecto Casa Conveniente, testemunha, em 1995, a evolução sofrida pela situação do teatro português, desde a sua anterior e recente passagem pelo “Conservatório” (Escola Superior de Teatro e Cinema) onde as alunas eram prejudicadas por “papéis” menos interessantes do que os que as dramaturgias seleccionadas ofereciam “naturalmente” aos seus pares masculinos, em contraposição com a realidade exterior à escola onde afirma nunca se ter sentido condicionada.

Menos eufórica é Fernanda Lapa e o seu projecto Escola de Mulheres cuja motivação fundadora, também nesses meados dos anos 90, foi, justamente, a constatação da “existência de discriminação sexista” no teatro português.

Quer este projecto, quer o conjunto de outros projectos protagonizados por mulheres e homens das novas gerações, têm contribuído para que o diagnóstico apresentado por Fernanda Lapa em 1995 — isto é, e em síntese, um número reduzido de mulheres dirigindo Companhias, um número reduzido de encenadoras trabalhando com regularidade e em condições artísticas “mínimas”, um número ínfimo de autoras de textos representados, um número reduzido de mulheres com “voz audível” nos centros políticos de decisão e com possibilidade de inverter os “habituais” papéis sociais de assalariadas — se vá, ainda que paulatinamente, alterando num sentido positivo para as mulheres e os homens de teatro.

Acrescento, ainda, que os *curricula* de teatro, no ensino secundário, politécnico e universitário, continuam a não exprimir, de modo algum, nem a *Plataforma de Acção de Pequim*, nem a *Declaração de Paris*, nem sequer a simples constatação de que o combate pela igualdade de oportunidades é um dos imperativos da democracia contemporânea.

Notas

- 1 A escritora Marguerite Duras, quando, em 1965, lhe foi pedida autorização para ser adaptado ao teatro o seu texto narrativo *Dias Inteiros nas Árvores* (*Journées Entières*

dans les Arbres), constatou, amarga, que, entre 1900 e 1965, postas de lado as experiências amadoras das várias vanguardas feministas (Nelly Roussel, Rennée Vivien, etc.), esse seria o primeiro texto de autoria feminina a ser representado num palco do teatro profissional em França! Na Alemanha, a situação não seria muito diferente. Só depois da I Grande Guerra se assiste ao aparecimento do primeiro surto de dramaturgas de entre as quais emergem os nomes de Marieluise Fleisser e Else Lasker-Schüller.

- 2 Lembremos o trabalho de mulheres, actrizes, autoras e/ou promotoras de novas experiências, ou tudo a um tempo, como Ester Leão, Sara Beirão, Teresa Leitão de Barros, Fernanda de Castro, Alice Gomes, Manuela Porto, Maria Cândida de Castro, Fiamma, Natália Correia, Teresa Rita Lopes, Carmen Dolores...

Referências bibliográficas

- Bennet, Susan (1993), “Radical (self-) direction and the body: Shawna Dempsey and Lorri Millan’s performance art”, *Canadian Theatre Review*, 76/Outono, 37-41.
- Bloch, R. Howard e Frances Fergusson (org) (1989), *Mysogyny, Misandry, and Misanthropy*, Berkeley, University of California Press.
- Brown, Janet (1979), *Feminist Drama: Definition & Critical Analysis*, Londres, Methuen.
- Femmes de Théâtre: Pour une Scène Sans Frontières*, número especial de *Études Théâtrales* (1995), Louvain, 8, 188 pp.
- Ferreira, Ana Paula (1996), “‘Nova mulher’, neo-realismo, mulheres novas (1935-49)”, *Vértice*, 75, II série (Dez.), 38-42.
- Folheto de divulgação a *As Mulheres Rompem o Cerco* (s/d, [1977]), traduzido do francês, *Les Femmes s’entêtent*, Lisboa, Editora das Mulheres.
- Garber, Marjorie (1993), *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, Nova Iorque, Harper Perennial.
- Hirschfeld, Magnus ([1910] 1991), *Transvestities: The Erotic Drive to Cross Dress*, trad. para o inglês de Michael A. Lombardi-Nash, Nova Iorque, Prometheus Books.
- Peres, Cristina (1995), “Como a água que passa”, *Expresso/Revista*, Lisboa, (11-3), 28-29.
- Vasques, Eugénia (várias datas), Críticas de teatro, *Expresso* (Cartaz/Teatro).
- Vasques, Eugénia (1995), “Assalto à casa dos homens”, *Expresso/Revista*, Lisboa, 11-3, 29.
- Vasques, Eugénia (2001), *Mulheres que Escreveram Teatro no Século XX em Portugal*, Lisboa, Colibri.
- Wright, Frederick Adam (1923), *Feminism in Greek Literature: From Homer to Aristotle*, Nova Iorque, Kennikat Press.

Eugénia Vasques é Professora-Coordenadora da Área de Teoria do Departamento de teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC); crítica e analista de Teatro no Semanário *Expresso* desde 1985; tradutora e ensaísta. Publicou, entre centenas

de artigos e ensaios, os volumes *Jorge de Sena: Uma Ideia de Teatro 1938-71* (Lisboa, Cosmos, 1998); *Considerações em Torno do Teatro em Portugal nos Anos 90: Portugal/Brasil/África*, Lisboa, Ministério da Cultura, 1999; *Mulheres que Escreveram Teatro no Século XX em Portugal* (Lisboa, Colibri, 2001).

Contacto: louvaz@mail.telepac.pt