

Eugénia Vasques

MULHERES QUE ESCREVERAM
TEATRO NO SÉCULO XX
EM PORTUGAL



Edições Colibri

821.134.3-2.09 "3" VAS, E

EUGÉNIA VASQUES



MULHERES QUE ESCREVERAM TEATRO NO SÉCULO XX EM PORTUGAL

Título: Mulheres que Escreveram Teatro no Século XX em Portugal
Autora: Eugénia Vasques
Editor: Fernando Mão de Ferro
Edição: Edições Colibri
Tradução: Alberto Calanço
Capa: Vera Castro, com pintura sobre fotografia do espectáculo Attant-Attant
Depósito Legal: 108 231/01
Tiragem: 1 000 exemplares
Lisboa: Outubro de 2001



EDIÇÕES COLIBRI

BIBLIOTECA NACIONAL – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

Vasques, Eugénia, 1948 -

Mulheres que escreveram teatro no século XX
em Portugal .- (Colibri História ; 29)
ISBN 972-772-275-X

CDU 821.34,3-2"19".09

Título *Mulheres que Escreveram Teatro no Século XX
em Portugal*

Autora Eugénia Vasques

Editor Fernando Mão de Ferro

Edição Edições Colibri

Paginação Albertino Calamote

Capa Vera Castro, com pintura sobre fotografia
do espectáculo *Artaud-Estúdio*

Depósito Legal 168 231/01

Tiragem 1 000 exemplares

Lisboa Outubro de 2001

PATROCÍNIO

Instituto Português das Artes do Espectáculo

Sumário

0. – Prefácio: A discreta ascensão feminina	7
1. – Uma investigação em torno da dramaturgia portuguesa do século XX do ponto de vista das mulheres que ousaram escrever para o teatro	11
2. – Enunciação e enquadramento do problema “dramaturgia/autoria portuguesa no feminino”: interrogações condutoras da investigação; breve historial do processo	13
3. – Apresentação do <i>corpus</i> ; estado da investigação	21
4. – Subsídios para o estudo de uma questão dramaturgicamente relevante: a insistência no “formato reduzido”, a peça em um acto	47
5. – Bibliografia utilizada	59
6. – Panorama cronológico	69
– Abreviaturas e siglas	71
– Panorama cronológico de mulheres portuguesas que escreveram teatro no século XX (Para um Dicionário de Autoras)	73
– Índice das autoras	189

Prefácio

A discreta ascensão feminina

O mundo está em guerra declarada. Poderia parecer fora de actualidade o lançamento para a pilha de papel impresso de mais um trabalho cujo tema nuclear – o estudo e observação da criação feminina ou no feminino – tende a ser menos “de moda” e mais *desagradável* em Portugal, fora ou dentro dos muros das academias.

Porém, quer a editora Colibri, e o seu timoneiro sonhador, o meu velho companheiro Fernando Mão de Ferro, quer eu própria, pensámos estar a partilhar, com os leitores interessados e os leitores estudiosos de teatro, o resultado de uma investigação empenhada que se deseja um instrumento de trabalho ao serviço do teatro em Portugal e ao serviço de uma luta cívica que tem por horizonte uma guerra mortífera: a guerra contra a sociedade sexista e patriarcal.

Feita na solidão (ou na companhia solidária) e na poeira das livrarias, alfarrabistas e arquivos, a obrinha estabelece um caminho eurístico reconhecível na sua voluntária incompletude. Não se constrói, metodologicamente, sobre “histórias de vida” – como deverá ou poderá ser feito na sua continuidade –, não procura estabelecer dicotomias, como as de “feminista” *versus* “feminino”, nem sequer procura, ainda, nesta fase, o “motivo retórico” que determinaria se uma peça pertence, ou não, a uma ou outra categoria.

O meu trabalho deixa para mais tarde – para mim ou para outras ou outros – a procura sistemática da qualidade artística ou literária das peças encontradas. No entanto, proponho, desde já, uma organização do arbitrário em quadros de objectividade possível, numa sugestão de que mais vale um empirismo assumido do que a perfeição metodológica sobre generalidades!

Gostaria, ainda, de contar-vos uma história que muito me comoveu e parece responder bem ao que persigo com este levantamento. Marguerite Duras, quando, em 1965, lhe foi pedida autorização para ser adaptado ao teatro o seu texto narrativo *Dias Inteiros nas Árvores* (que a Companhia de Teatro de Almada, entretanto, representou em anos recentes), constatou, amarga, que, entre 1900 e 1965, esse era o primeiro texto de autoria feminina a ser representado pelo teatro profissional francês!

Ao olhar-se para o meu panorama cronológico – que, como verão, não tem pretensões de jamais ficar completo –, verificarão que, apesar de tudo, a realidade portuguesa não foi tão violentamente sexista quanto a gaulesa. Ainda que a mistura entre textos ou espectáculos profissionais, amadores, estudantis ou universitários, particulares ou públicos, possa dar a entender uma realidade muito menos disfórica do que ela foi, na sua materialidade real. Porém, como se constatará, a verdade é que o Teatro Nacional D. Maria II, de D. Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro, conseguiu lançar uma dramaturga profissional (Virgínia Vitorino) e a Comédie Française, como sublinha Marguerite Duras, nem sequer o tentou fazer!

Para além da realidade francesa, bem tristonha do ponto de vista da promoção da democracia entre autores e autoras ao longo do século XX, as realidades europeias e anglo-saxónicas, nas suas variantes nacionais e linguísticas, não se destacam particularmente da realidade portuguesa.

A diferença maior é que, mais cedo do que nós, as estudiosas e os estudiosos desses países decidiram, com o empurrão dos Estudos Feministas e dos Estudos Culturais promovidos pelas universidades dos Estados Unidos e depois pelo Norte da Europa, relançar as autoras e os seus textos e sujeitá-los a um olhar novo, o que, com o *boom* do feminismo nos anos 60 e 70, ajudou a afirmar e alargar os surtos de novas dramaturgas e autoras.

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 no teatro – e não falo já de criação feminista ou de outras alternativas oriundas de gineceus mais radicais que, entre nós, raramente dão a cara como o tem feito, penosamente, Fernanda Lapa e Isabel Medina –, sobretudo até aos anos 90.

As novas gerações, com menos de trinta anos, só agora estão a dar um ar da sua graça, confinadas nas margens, porém, por “velhos do Restelo” que, e esta é a ironia, já vão na segunda ou terceira vaga de contestatários e oposicionistas, sem, por isso, darem sinais consistentes de mudança de mentalidades ou maturidade democrática e de cidadania (apesar das promessas do ministro Guilherme d’Oliveira Martins!).

Enfim, a criação de teatro por mulheres em Portugal tem seguido o caminho a que Carmelina Carracillo, para Itália, chamou a “discreta ascensão”. O nosso feminismo também é “difuso” e não ganhou, até hoje, direito de cidade. É disto, então, que fala o presente levantamento de peças de teatro feitas/escritas por mulheres em Portugal.

Como é de praxe, tenho a quem agradecer a feitura deste trabalho. O meu primeiro agradecimento vai para a D. Conceição Fernandes, do Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II. O segundo, para as autoras que me têm fornecido os seus materiais e a sua confiança. O terceiro, para o Fernando Mão de Ferro. O último, que costuma ser o primeiro, para o Jorge Fazenda Lourenço, meu marido, que, como sempre, me acudiu nas aflições deste dar à luz.

Lisboa, 22 de Setembro de 2001.

1. – Uma investigação em torno da dramaturgia portuguesa do século XX do ponto de vista das mulheres que ousaram escrever para cena

O presente trabalho de investigação surgiu multiplamente motivado. Em primeiro lugar, porque constitui, em si mesmo, a **prova concreta de uma necessidade** (ligar o ensino teórico-artístico a uma permanente confrontação com a realidade circundante e, sobretudo com o trabalho de campo) e também com uma **possibilidade: a possibilidade que têm os docentes de uma escola artística**¹ de se afirmarem como “investigadores” de pleno direito. Em segundo lugar, porque demonstra, na prática, o grande objectivo, que nos norteia, de incentivar, docentes e discentes das escolas e cursos de teatro, a perseguir uma formação de carácter contínuo e a lutar por novos objectivos pedagógico-didácticos que visem à reforma de um ensino que, nos seus vários graus, não pode continuar a esgotar-se na mera reprodução de saberes e de informações, adquiridos, de uma vez por todas, num momento privilegiado das nossas formações. Finalmente, porque investigar, hoje, a matéria-prima da dramaturgia portuguesa do século XX pode e deve lançar novos argumentos para uma necessária revisão, estética e ideológica, da História do Teatro do nosso país, tarefa que terá de ser levada a cabo pelos estudiosos e práticos do futuro que, espero, sejam, pelo menos em parte, oriundos dos actuais cursos e especializações que se criaram, no subsistema do ensino politécnico e no ensino universitário, para a área do Teatro.

¹ No caso, a Escola Superior de Teatro e Cinema, sucessora natural da Secção de Teatro do Conservatório Nacional.

Com esta minha investigação, que visa, aliás, propor uma releitura ideológica do teatro do século XX português, lanço, ao mesmo tempo, o que imagino poder constituir as bases para uma **História do Teatro em Portugal que não exclua a produção específica no feminino** e as bases de construção de um instrumento de trabalho visando mais dois fins adicionais: chamar a atenção para um novo entendimento do ensino artístico – um ensino que articule, **sem acanhados preconceitos anti-académicos**, a reflexão e a prática; e sensibilizar os interessados para um novo (e actualizado) entendimento da história da dramaturgia e do teatro portugueses, relidos, pelo menos tentativamente, por um critério de “igualdade de oportunidades”...

¹ No caso, a Escola Superior de Teatro e Cinema, sucessora natural da Escola de Teatro do Conservatório Nacional.

2. – Enunciação e enquadramento do problema “dramaturgia/autoria portuguesa no feminino”; interrogações condutoras da investigação; breve historial do processo.

2.1. – Uma das características do teatro português que, como espectadora, estudante e depois professora de teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema e crítica de teatro, sempre me impressionou vivamente, sobretudo depois do 25 de Abril de 1974, foi a continuada (e aparentemente “natural”!) subalternização do papel das mulheres, sobretudo no que diz respeito a questões de **autoria** e **cargos de direcção** com visibilidade. Basta comparar o número de encenadores e directores de Companhia da história recente do teatro português com o de mulheres ocupando responsabilidades idênticas para se constatar que, apesar do teórico pioneirismo da actual Constituição Portuguesa em termos de igualdades, ou da efectiva abertura de outros campos profissionais – como é o caso, por exemplo, do sector empresarial –, continua a existir no nosso teatro um enorme desequilíbrio, que razões culturais e sociológicas (logo, políticas) poderão com certeza explicar.

Poder-se-á contrapor que Amélia Rey-Colaço (Teatro Nacional D. Maria II) e Luzia Maria Martins (Teatro-Estúdio de Lisboa) foram, para além de outras mulheres, como a actriz Adelina Abranches ou a recitadora Manuela Porto², prestigiadas impulsionadoras e responsáveis de importantes e diferenciadas companhias ou grupos de teatro. Ou que, já depois destas criadoras e empresárias, cujos nomes marcaram, particularmente, o teatro português

² Os dados biobibliográficos das autoras que são mencionadas nesta apresentação são especificados no capítulo “Panorama Cronológico/.../ (Para um Dicionário de Autoras)”.

entre o final da década de 20 e os anos 60 (Amélia Rey-Colaço) e entre estes e a década de 70 (Luzia Maria Martins), outras mulheres, nos nossos dias, se continuam a destacar à frente de projectos mais ou menos personalizados e mais ou menos estáveis.

E assim é, com efeito. Em Lisboa, têm constituído exemplos destacados as atrizes-encenadoras **Graça Lobo** (co-fundadora da extinta Companhia de Teatro de Lisboa), **Fernanda Lapa** e **Isabel Medina** (co-fundadoras da Escola das Mulheres), **Maria do Céu Guerra** (Barraca), **Maria Emília Correia** (o Vermelho e o Negro) **Silvina Pereira** (Teatro Maizum), **Ana Mourato/Suzete Bragança** (Grupo Joana), **Lúcia Sigalho** (Sensarround), **Maria Duarte** (Projecto Teatral). Há ainda o caso muito especial de **Teresa Ricou**, uma mulher-palhaço ("Tété"), *outsider* da família circense tradicional, mas reconhecida dinamizadora de um generoso e original projecto de recuperação de crianças e jovens delinquentes, e também fundadora e directora de uma escola de artes do espectáculo com extensão numa Companhia profissional (Chapitô).

No Porto, são, ou foram, directoras destacadas, nos últimos anos, **Isabel Alves Costa** (Teatro Rivoli), as irmãs **Isabel** e **Né Barros**, dirigindo a Companhia e a Escola do Ballet-Teatro, e outras jovens criadoras que 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, etc.).

Entre outros casos, com menor visibilidade mediática, há ainda a destacar o nome de **Gisela Cañamero**, actriz e pedagoga de teatro que preside, com o marido, o cenoplasta José Barbieri, aos destinos da Companhia Arte Pública de Beja, ou o nome de **Alexandrina Baptista**, jovem actriz, directora e vigorosa produtora da Companhia Cena Aberta de Santarém.

E, finalmente, também é verdade que, mesmo no âmbito, geralmente "masculino", da "cenografia" – entendendo-se aqui "cenografia" no sentido genérico de campo especializado em espaços e formas –, 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 no (quase inexistente³) *Who's Who* das artes performativas em Portugal.

Tudo isto é factualmente correcto. Porém, o certo é que sob a aparente entropia de projectos (nem todos estáveis nem permanentes) liderados por mulheres, como se pode constatar no levantamento que apresento neste livro, relativo a um século que, simbolicamente, prefiguro entre os anos 1900 e 1999, continua a existir uma clara discriminação sexista no teatro em Portugal.

Fernanda Lapa, criadora e directora da única Companhia portuguesa que se iniciou com um desassombrado programa de defesa da igualdade efectiva, a **Escola de Mulheres: Oficina de Teatro Ld.**⁴, sintetizava a situação no seguinte conjunto de significativas interrogações incluídas no programa-manifesto de lançamento da Companhia na temporada 1995-96:

[Q]uantas 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?

2.2. – Também no que diz respeito à “escrita”, dramática e cénica, se tem, é verdade, constatado, sobretudo ao longo da segunda metade do século XX, um progressivo destaque das mulheres portuguesas. De entre as escritoras contemporâneas que também são “dramaturgas”⁴, casos de Natália Correia, Agustina Bessa-Luís⁵,

³ Existiu, é certo, um isolado projecto de *Who's Who* entre nós, mas não relativo às artes cénicas, do qual não conheço seguimento, que se chamou *Quem É Alguém (Who's Who in Portugal): Dicionário Biográfico das Personalidades em Destaque no Nosso Tempo: Ano de 1947*. Acaba, também, de ser publicado o volume *Quem Foi Quem? 200 Algarvios do Século XX*, Lisboa, Colibri. Cf. Bibliografia.

⁴ Entende-se, por agora, a designação de “dramaturga” como sinónimo de “autora dramática” ou de “autora”, designações que usaremos, por agora, indistintamente, salvo quando se trate de um outro conceito de “autoria”, aliás, um dos conceitos fundadores para o desenvolvimento desta pesquisa, que implique uma noção mais ampla de “escrita cénica”, o que, caso a caso, identificaremos.

⁵ Agustina Bessa-Luís foi directora do Teatro Nacional D. Maria II no início dos anos 90.

Teresa Rita-Lopes, Yvette K. Centeno⁶, Hélia Correia, Lúcia Jorge ou Maria Velho da Costa, um número crescente de autoras tem tido a rara possibilidade de ver, mormente a partir dos finais dos anos 70, textos seus representados profissionalmente ou tem tido a oportunidade de ser especialmente convidadas para escrever textos para teatro, destinados a determinada Companhia, criador ou projecto específico. Outras autoras, como, por exemplo, Maria do Céu Ricardo, Eduarda Dionísio, Luísa Costa Gomes, ou Adília Lopes têm tido, até, a possibilidade de procurar uma “escrita” mais próxima do **trabalho de palco** ou da **escrita de teatro** (i.e. uma escrita conduzida já pela ideia de distribuição, criação do actor e da **encenação**) que passa, nas situações mais privilegiadas, por modalidades de labor próximas do “work in progress”, assentes na dinâmica esboço/improvisação/escrita ou em quaisquer outras variantes deste processo normalmente desenvolvido em parceria com o encenador, os actores e, mais raramente, com os demais criadores como acontece no processo de produção de “materiais textuais” para cena que voltou, depois de décadas de centralidade do dramaturgo, a ganhar estatuto de autoria⁷.

Os casos, paradigmáticos, de Isabel Medina, até certo ponto de Eduarda Dionísio, de Maria do Céu Ricardo e de Hélia Correia, ou, de uma maneira ainda mais radicalmente autónoma, da *performer*-autora Lúcia Sigalho, distinguem-se, contudo, da generalidade das outras dramaturgas, por serem ou actrizes e encenadoras profis-

⁶ Yvette K. Centeno, escritora, poetisa e dramaturga, é professora universitária e foi, recentemente, directora e programadora do Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian. É actualmente Conselheira desta grande instituição.

⁷ Algumas destas modalidades da escrita criativa, como o problemático caso da **dramaturgia/montagem de textos**, levantam prementes problemas deontológicos que não têm, aliás, merecido a atenção nem da crítica literária, nem da análise de âmbito académico. Referimo-nos, especificamente, ao trabalho de montagem de textos retirados da obra (publicada) de um autor, trabalho este que redundava, a nosso ver abusivamente, em “autoria” do dramaturgista que passa a incluir a “obra” daqui resultante no corpo da sua bibliografia pessoal, muitas vezes sem que, no rosto ou na capa, se refira o nome do autor “espoliado”!

sionais, como Medina e Sigalho, ou por estarem estreitamente ligadas ao teatro e terem feito experiências várias no campo da encenação/dramaturgia, da interpretação e da tradução. Tal é o caso de Maria do Céu Ricardo, que começou como atriz, e foi depois dramaturgista, da escritora Hélia Correia, que já se deixou tentar pela interpretação, e ainda de Eduarda Dionísio, professora, escritora e jornalista que tem participado, desde 1969, inclusivamente como atriz, em espectáculos de vários grupos ou Companhias⁸.

Os nomes de Regina Guimarães, dramaturgista, tradutora, dramaturga e guionista, especialista na área francófona, das germanistas Anabela Mendes e de Vera San-Payo Lemos, relevantes tradutoras e dramaturgistas, com passagem esporádica pela encenação ou “co-criação”, devem, a títulos diversificados, integrar, com outras, **o paradigma das autoras portuguesas que vimos, tentativamente, construindo**, já que, produziram “materiais para cena”, “adaptações” e outras “escritas”, elaboradas a “solo” ou em colaboração, como foi o caso daquela última, co-autora de, pelo menos, um texto original, *Ubu Português – Odisseia no Terreiro do Paço*, representado, em 1984, pelo Novo Grupo/Teatro Aberto.

2.3. – Entendendo-se, contudo, que estes factos, positivos mas circunscritos, não exprimem por si só uma realidade caracterizada pelo necessário papel cultural, social e político de homens e mulheres na sociedade portuguesa do final do século XX, reformularíamos, neste momento, a problemática inicial do seguinte modo: **porque será, então, que o teatro em Portugal tem sido, historicamente, entendido como um assunto de homens?** E porque será que, havendo **grandes actrizes de teatro**⁹, **cenógrafas e figurinistas, críticas de teatro, dramaturgistas, tradutoras e demais mulheres de**

⁸ Incluindo o grupo ContraRegra que fundou com Antonino Solmer em 1981.

⁹ De acordo com uma quantificação empírica seria **maior o número** de actrizes consideradas, entre nós, “grandes” do que o de actores a quem o senso comum, partilhado pelo campo, atribui, actualmente, o mesmo qualificativo.

formação académica, ou outra, ligadas ao teatro (sobretudo através de disciplinas consideradas, regra geral, subsidiárias à arte dos “verdadeiros” criadores), são **quase sempre** de autoria masculina os textos representados e **sempre** de autoria masculina as raras “histórias” publicadas – Luciana Stegagno-Picchio, autora de uma *História do Teatro Português* [1961/64] não conta para este raciocínio já que se trata de uma autora italiana –, as “antologias”, os “repertórios” ou os “dicionários”?

Este fenómeno de sub-representatividade social, importante na **configuração** de uma História do Teatro, estará reflectido na escrita dramática e/ou cénica assinada por mulheres?

E foi com base nesta grande interrogação preliminar que decidi encetar esta investigação, única até ao momento, cuja indagação de fundo é a **análise da evolução do conceito de escrita teatral no feminino, no Portugal do século XX**. É a fase de levantamento de textos, permanentemente em aberto, e da procura de uma metodologia de trabalho – uma metodologia cujo modelo, ainda que não difira substancialmente do geralmente seguido pelos estudos literários, se vai, contudo, construindo, na sua especificidade, nos seus modos, na sua bibliografia, no decurso do próprio levantamento – que passaremos a apresentar.

Trata-se de um comentário introdutório do levantamento efectuado, cujos elementos foram recolhidos não só em inventários e em listagens mas, sobretudo, encontrados nos arquivos e bibliotecas de teatros portugueses, em alfarrabistas ou em conversas de “boca a orelha” com pessoas do meio teatral, fontes que nos permitiram identificar, enriquecer e melhorar, substancialmente, a listagem de autoras recolhida, em primeira instância, nas obras de historiadores de teatro como Luiz Francisco Rebello.

Em virtude das questões de **ordenação de dados** serem, por agora, muito simples, limito-me, durante esta fase, à recolha e tentativa de **identificação** das autoras e peças, e à sua **leitura** progressiva. Não será, pois, de estranhar, neste contexto, um certo “salto” processual que permitirá a apresentação de pistas de leitura exploratória, possibilitadas pela evidência que alcançam alguns indicadores que se impõem, imediatamente, ao observador.

A ideia, a partir daqui, é deixar o trabalho em regime solitário e aguardar por colaborações que possam inscrever este levantamento numa dinâmica de investigação que aproxime o teatro da “nova história” e dos “estudos feministas” (ou “femininos”) vencendo os preconceitos que continuam a tolher a cultura em Portugal.

3.1. - Num primeiro momento, que se estende, cronologicamente, de Maio de 1997 à presente data, foram consultadas as mais recentes obras relativas ao teatro do século XX português, publicadas em Portugal, no Brasil ou nos EUA, de entre as quais destacaria obras de referência, como inventários – o primeiro dos quais, *400 Anos de Teatro Português (1880/1980)*, de Luiz Francisco Rebello, por ser, embora declaradamente não exaustivo e, infelizmente, sem anotação de fontes, o único inventário de peças e autores portugueses –, dicionários, histórias, repertórios, catálogos de teatro, anuários, memórias de actores, volumes de crítica ou crónica teatral, e antologias de peças de teatro.

De acordo com essa fase preliminar, e a fazer fé nas selecções propostas pelos autores de grande parte dos estudos consultados, parece dever concluir-se que, com raras excepções, as mulheres portuguesas escreveram pouco para cena ou então privilegiaram géneros, como o teatro para a infância e juventude, considerados ou menores ou marginais no enquadramento do teatro como arte. Vejamos o que disse, a este respeito, Luiz Francisco Rebello, o mais importante historiador do teatro português, até aos anos 80, no texto de introdução à obra de referência acima mencionada:

Regista-se, enfim, que a representação do sexo feminino não atinge (neste inventário) os dez por cento dos nomes arrolados (exactamente 74), embora (essa representação) seja substancialmente significativa: se abundam as poetisas devotadas à tradição sentimental pequeno-burguesa, que bordaram as suas comédias com a mesma miscelânea literária utilizada nos seus sonetos (sobretudo mead), os vultos que sobressaem são (no século XIX) os de Catarina Turrado, a primeira mulher que em Portugal fez das letras a sua profissão; (e no século XX) militantes e feministas como Angelina Vidal, Maria Vilela e Ana de Castro Osório, scitizas da *estépe* de Maria Matos, Auro Abrantes e

3. – Apresentação do *corpus*; estado da investigação

3.1. – Num primeiro momento, que se estende, cronologicamente, de Maio de 1997 à presente data, foram consultadas as mais correntes obras relativas ao teatro do século XX português, publicadas em Portugal, no Brasil ou nos EUA, de entre as quais destacaria obras de referência, como inventários – o primeiro dos quais, é *100 Anos de Teatro Português (1880/1980)*, de **Luiz Francisco Rebello**, por ser, embora declaradamente não exaustivo e, infelizmente, sem anotação de fontes, o único inventário de peças e autores portugueses –, dicionários, histórias, repertórios, catálogos de teatro, anuários, memórias de actores, volumes de crítica ou crónica teatral, e antologias de peças de teatro.

De acordo com essa fase preliminar, e a fazer fé nas **selecções** propostas pelos autores de grande parte dos estudos consultados, parece **dever** concluir-se que, com raras excepções, as mulheres portuguesas escreveram pouco para cena ou então privilegiaram géneros, como **o teatro para a infância e juventude**, considerados ou menores ou marginais ao entendimento do teatro como arte. Vejamos o que disse, a este respeito, Luiz Francisco Rebello, o mais importante historiador do teatro português, até aos anos 80, no texto de introdução à obra de referência acima mencionada:

Registe-se, enfim, que a representação do sexo feminino não atinge [neste inventário] os dez por cento dos nomes arrolados [exactamente 744], embora [essa representação] seja substancialmente significativa: **se abundam as poetisas devotadas à tradição sentimental pequeno-burguesa, que bordaram as suas comédias com a mesma missanga literária utilizada nos seus sonetos** (sublinhado meu), os vultos que sobressaem são [no século XIX] os de Guiomar Torresão, a primeira mulher que em Portugal fez das letras a sua profissão, [e no século XX] militantes e feministas como Angelina Vidal, Maria Veleda e Ana de Castro Osório, actrizes da estirpe de Maria Matos, Aura Abranches e

Ester Leão, jornalistas como Manuela de Azevedo, escritoras como Agustina Bessa Luís, Natália Correia, Isabel da Nóbrega, Natália Nunes, Teresa Horta ou Fiama Pais Brandão. (9-10)

3.2. – Sem entrar numa discussão aturada desta conclusão, necessário se torna, contudo, chamar, desde já, a atenção para um dos critérios que o autor afirma ter presidido à elaboração do seu inventário. Eis esse critério nas próprias palavras do seu autor: “[...] o presente inventário [...] limita-se a **autores que escreveram para o teatro dito declamado** (e nele foram, ou não, ou ainda não, representados), **deixando portanto de fora todos aqueles que operaram exclusivamente na área do teatro musicado ou que apenas pela via da tradução se abeiraram do palco, assim como os autores de teatro infantil ou que só para a rádio e a televisão escreveram**” (7; sublinhados meus).

Deixando, igualmente de lado, a discussão de conceitos, como o de “teatro declamado”, patente no excerto (um conceito profundamente desajustado da realidade observada, por reflectir um entendimento do teatro que exclui todas as formas de escrita dramática e cénica que marcaram, desde, pelo menos os anos 10, o século XX teatral)¹⁰, detenhamo-nos, contudo, um pouco, na **exclusão da escrita para o teatro infanto-juvenil** e em algumas consequências que tal exclusão, ainda quando orientada por princípios de qualidade (não aplicados, contudo, ao que verificamos, na selecção de todas as espécies do inventário), acarretaria no arrolamento e identificação das autoras teatrais portuguesas e na interpretação dos dados desse modo obtidos.

Luiz Francisco Rebello refere, acima, que os primeiros vultos femininos em destaque, no teatro do século XX português, são as militantes republicanas e feministas de que cita os nomes de

¹⁰ Lembremos, a título de exemplos maiores, a montagem, a colagem, a “adaptação dramática”, a improvisação, as técnicas de “transformação” ou as escritas ditas colectivas e outras formas “contaminadas” produzidas nos mais diversos processos experimentais.

Angelina Vidal, Maria Veleda e Ana de Castro Osório. Ora, de acordo com o levantamento e com a leitura de textos a que vimos procedendo, parece-nos que, talvez à excepção de Angelina Vidal e um pouco de Alice Moderno, aqui ignorada, as referidas três autoras e outras, como Maria Paula Azevedo, activistas ou propagandistas notáveis do fenómeno social que passarei a designar por **1.º Movimento do Feminismo Português**¹¹, utilizaram realmente o teatro, não o utilizando, contudo, tanto como uma tribuna (ao teatro preferindo os jornais, a publicação de livros, as conferências ou os comícios), mas, de acordo com o **neo-romantismo vitalista e jacobino da época**¹², como instrumento de crítica à mentalidade dominante ou didáctico incentivo à mudança de valores. Já depois da implantação da República, estas mulheres continuarão a usar a literatura, e o teatro seu subsidiário pouco imaginativo, como veículo de apologia do heroísmo – sobretudo nos anos da Grande Guerra¹³ – e como auxiliar de uma política de educação e formação voltadas, prioritariamente, para a construção de um futuro igualmente socialista ainda – e apesar da República – em estado de utopia¹⁴.

¹¹ Circunscrevemos o referido movimento ao período entre os anos 1868 e 1928-29. Cf. a este propósito Regina Tavares da Silva, *Feminismo em Portugal: Na Voz de Mulheres Escritoras do Início do Século XX (Cadernos da Condição Feminina 15;* Lisboa: Ed. Comissão da Condição Feminina, 1982); e ainda, Darlene J. Sadlier, *The Question of How: Women Writers and New Portuguese Literature* (New York-London: Greenwood Press, 1989). Nesta bibliografia recolhemos dados sobre os acontecimentos do historial do feminismo português do princípio do século que nos permitiram definir como seu início o ano de 1868 – ano da fundação do jornal radical *A Voz Feminina* – e para seu término o período que marca a intervenção dura do regime salazarista contra o movimento das mulheres em Portugal. Lembremos que em 1927 é abolida a educação mista e que em 1928 Salazar proíbe a realização do II Congresso Feminista Português. Mais adiante falaremos no reflexo destes factos na definição dos grandes ciclos de escrita teatral feminina.

¹² Cf. José Carlos Seabra Pereira 845-73.

¹³ Idem 845-73.

¹⁴ A título de curiosidade registre-se que Ana de Castro Osório (1872-1935), por exemplo, a mais importante teórica deste 1º Feminismo Português, traduziu e

Assim sendo, tem, então, mais do que uma consequência a exclusão programática do teatro para as crianças e jovens do quadro de um inventário. Por um lado, porque apaga do espectro da criação e da recepção o contributo do teatro infanto-juvenil em termos não só estreitamente pedagógico-didáticos mas também como veículo de educação e formação estética do futuro cidadão, relegando o género para uma marginalidade cultural que, como se pode constatar na leitura do levantamento, a realidade desmente. Por outro lado, a exclusão do teatro infanto-juvenil promove, paralelamente, uma diminuição drástica do protagonismo feminino no quadro da dramaturgia nacional o que – empiricamente intuímos – desfigura os dados e distorce a complexidade do campo específico a que chamaremos, genericamente, a “dramaturgia portuguesa”.

Se não vejamos: de entre as mais de três **centenas** de mulheres que (até ao momento presente) identificámos como tendo escrito, ao longo do século XX, pelo menos um texto de teatro, quantidade que ultrapassou há muito a percentagem relativa proposta por Rebello no seu inventário (**menos de 10% dos 744 nomes masculinos ali arrolados para um século diferente, o de 1880 a 1980**), um conjunto significativo escreveu quase só (ou destacou-se mesmo só) no teatro para crianças e jovens. Sabendo-se do tradicional papel funcional da mulher nas sociedades (e a portuguesa nunca foi excepção), e entendido esse papel nas suas múltiplas significações (como mães, mas também como educadoras e professoras, segmentos profissionais significativos para o enquadramento sociológico de muitas das autoras identificadas), fácil será compreender que excluir esta escrita – e as suas autoras – de instrumentos de informação e análise, como os inventários ou outros, que constituem a base de uma História do Teatro, reflecte um ponto de vista cuja selectividade não é só sociologicamente inaceitável, como, até, artística e esteticamente, incompreensível.

escreveu contos para as crianças, sendo até considerada, ainda no seu tempo, a **fundadora da literatura infantil em Portugal**. Cf. o prefácio dos editores ao romance *Ambições* (Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1934).

3.3. – Posto este conjunto de reflexões introdutórias, iniciá-
mos agora um curto périplo em torno do *corpus*. A **abordagem metodológica** que propomos é de **teor necessariamente indutivo** (mais precisamente **abduativo** na designaçã de Peirce) – embora não deixemos de por vezes poder incorrer numa certa lógica empirista –, já que um mais rico processo de **leitura dedutiva** só pode ser activado quando o observador está de posse (de grande parte ou da totalidade) dos dados da observação, o que não é o caso nesta fase de levantamento.

Passemos, então, a apresentar uma **proposta de organização em ciclos**, que tentaremos estabelecer não segundo uma hierarquização de estilos ou géneros de escrita literária, mas segundo pressupostos que emergem do interior da lógica do próprio teatro e que ganham especial sentido quando contextualizados em quadros histórico-culturais como é o caso da I Guerra Mundial, da Implantação da República, da Guerra Colonial ou do 25 de Abril. Esta articulação não visa, no entanto, qualquer visão determinista da História ou dos factos culturais. Na observação progressiva do presente levantamento não pudemos, contudo, alhear-nos de uma certa *factologia*, como diria José-Augusto França, “atenta a comportamentos comunicantes, significando e denotando uma mentalidade em transformação”¹⁵, e, ainda que não esqueçamos a lição de Lucien Goldman que adverte para a não existência de identidade de conteúdos entre sociedade ou grupos sociais e criação artística, antes existindo aquilo que designa, epocalmente, por “homologias estruturais”¹⁶, a verdade é que, de acordo com José-Augusto França, o que aqui também se procura **não são causas mas correspondências ou coincidências esperadas ou inesperadas** que, pelo menos, nos possibilitam, desde já, uma hipótese de trabalho.

¹⁵ Cf. “Sondagem...” 823-24.

¹⁶ Cit. em José Carlos Seabra Pereira 845.