

Teatro em Portugal: THE LADIES ARE NOT FOR BURNING

(OU O ASSALTO À CASA DOS HOMENS)

Eugénia Vasques*

À memória de Osório Mateus que, um dia nos anos 70, me ofereceu um volume de teatro de Virgínia Vitorino e me aconselhou a descobri-la.

1. Uma das características do teatro português que, como espectadora, aprendiz de atriz ou crítica de teatro, sempre me impressionou vivamente, mesmo 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. Basta comparar o número de encenadores e directores de Companhia com o de mulheres ocupando responsabilidades idênticas para se constatar que, apesar do pioneirismo da Constituição Portuguesa em termos de igualdades, continua a existir, tanto no teatro como no resto da sociedade (que este reflecte), um enorme desequilíbrio que razões culturais e sociológicas (logo, políticas) poderão facilmente explicar.

Como se continua, correntemente, a afirmar (e muitas mulheres não só o **dizem** como até o **escrevem**), em Portugal, as pessoas que concebem, dirigem, actuam, criticam ou analisam são, num plural significativo, ... “os **nossos homens de teatro**”!!!

2. Poder-se-á contrapor, como é hábito, que Amélia Rey-Colaço (Teatro Nacional D. Maria II) e Luzia Maria Martins (Teatro-Estúdio de Lisboa) foram, durante décadas, prestigiadas

* Doutorada pela Universidade da Califórnia, Santa Barbara/Universidade Nova de Lisboa. Professora e Sub-Directora do Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (antigo Conservatório Nacional). Crítica de teatro do Semanário *EXPRESSO*.

directoras de teatro. Ou que, já depois delas, nos nossos dias, continuam a destacar-se, à frente de projectos mais antigos ou mais recentes e mais ou menos personalizados, nomes de actrizes-encenadoras como, em Lisboa, Fernanda Lapa (Escola das Mulheres), Maria do Céu Guerra (Barraca), Silvina Pereira (Teatro Maizum), Teresa Ricou (Chapitô), primeira mulher-palhaço e protectora das artes circenses, para além de criadora de uma escola e de um generoso projecto de recuperação social através do circo. No Porto, são, é certo, directoras destacadas, nos últimos anos, Isabel Alves (Academia Contemporânea do Espectáculo), Isabel Alves Costa (Teatro Rivoli) e as irmãs Isabel e Né Barros, dirigindo, respectivamente, a Companhia e a Escola do Ballet-Teatro. Na afastada província do Alentejo, Gisela Cañamero, actriz e pedagoga de teatro, preside, com o marido, aos destinos do Arte Pública de Beja.

E até que o nome de cenógrafas e figurinistas (são em restrito número as técnicas de luz e som) de grande qualidade – como Cristina Reis, brilhante cenógrafa que co-dirige o Teatro da Cornucópia, ou Vera Castro, outra das mais relevantes personalidades da criação plástica nacional – são, hoje, referência obrigatória no (inexistente) *Who's Who* das artes performativas em Portugal.

3. Tudo isto é relativamente certo (já que se alinham nomes mas não se historicam os processos). Porém, apesar desta aparente entropia de projectos (nem todos estáveis nem permanentes) liderados por mulheres, continua a existir uma clara discriminação sexista no teatro em Portugal. Fernanda Lapa, criadora e directora da única (e recente) Companhia portuguesa com um desassombrado programa de defesa da igualdade efectiva, a **Escola das Mulheres**, interrogava num corajoso programa-manifesto:

[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? (sublinhados meus)

No caso das “dramaturgas” – o que quer que seja que esta denominação hoje signifique --, algumas, raras, oriundas, quase todas, do campo da literatura, como Natália Correia (1923-93), Agustina Bessa-Luis¹ (n. 1922), Teresa Rita-Lopes (n. 1937), Yvette K. Centeno (n. 1940)² ou Lúcia Jorge (n. 1946) têm visto, mormente depois do 25 de Abril, textos seus representados e outras autoras mais recentes como Luisa Costa Gomes (n. 1954), Hélia Correia e Maria do Céu Ricardo (n. 1941), têm procurado uma “escrita” mais próxima do trabalho de palco, graças a uma estratégia de produtiva intimidade com as Companhias que lhes encomendam os textos. Os casos, paradigmáticos, de Eduarda Dionísio (n. 1946), Isabel Medina ou, ainda de uma maneira mais radicalmente autónoma, o da jovem *performer* Lúcia Sigalho, distinguem-se, contudo, da generalidade das, digamos, “dramaturgas” portuguesas actuais, por serem ou actrizes e encenadoras profissionais, como Medina e Sigalho, ou por estarem estreitamente ligadas ao teatro e terem feito experiências várias no campo da encenação, da interpretação ou da tradução-dramaturgia como é o caso de Eduarda Dionísio, professora, escritora e crítica que tem participado, desde 1969, inclusivamente como actriz, em espectáculos de vários grupos ou Companhias, tendo também sido co-fundadora do grupo independente Contra-Regra.

4. Perante este panorama, apesar de tudo, mais entusiasmante do que era antes do início dos anos 90, haverá ainda razão para se afirmar que o teatro português enferma de misoginía?

¹ Agustina Bessa-Luis foi, nos anos 90, durante um curto período, directora do Teatro Nacional D. Maria II.

Muitas possibilidades de resposta haveria, mas bastará referir dois indícios para ilustrar o estado do problema. Primeiro exemplo: a insensibilidade institucional da Secretaria de Estado da Cultura/Ministério da Cultura que investiu, recentemente, enormes quantidades de dinheiro no financiamento de projectos considerados “históricos”(leia-se, grande parte desgastados e anacrónicos), ou na promoção (sempre discutível mas louvável) de “novíssimos” mas decidiu ignorar o projecto singularíssimo (e até internacionalista) da **Escola das Mulheres**. Segundo exemplo: cerca de trinta anos depois da explosão do Novo Teatro na Europa e na América – com a consequente revalorização política do teatro de “minorias”--, em Portugal, os temas tratados e assumidos sob um ponto de vista politicamente feminino continuam a ser entendidos, mesmo por destacadas intelectuais, como anacronismos de “soixante-huitardes”, (ou quem sabe de lésbicas escondidas!), preferindo, por isso, continuar a representar o mundo através de belas e poéticas metáforas ou de processos elípticos herdeiros directos dos mecanismos da reserva mental...

5. Mas voltando à minha curiosidade profissional: porque será que o teatro em Portugal tem sido, então, historicamente, um assunto de homens? E porque será que, havendo **grandes actrizes** de teatro (de acordo com a avaliação comum, é **maior o número** de grandes actrizes que de grandes actores!), **cenógrafas** e **figurinistas**, **críticas** de teatro e demais mulheres de formação académica ligadas ao teatro, são **quase sempre** no masculino os textos representados e **sempre** no masculino as “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”, os “dicionários” (que, por acaso, até nem existem actualizados)? Que consequências (já para não falar das causas) tem este fenómeno cultural e sociológico na configuração de uma História do Teatro?

² Yvette K. Centeno, escritora, poetisa e dramaturga, é professora universitária e é, actualmente, directora e programadora do Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian.

E foi neste preciso ponto da meada em que “peguei” para, recentemente, iniciar, sem equipas de apoio nem subsídios institucionais, uma pequena investigação (um dilettantismo, apesar de tudo, com alguma utilidade) **sobre o estado da literatura dramática feminina no século XX em Portugal**, ou melhor ainda, **sobre a escrita de teatro, no feminino, no Portugal do nosso século**. É a primeira fase dessa investigação, ainda em estágio de levantamento, que nesta revista desejo apresentar, arriscando alguma leitura dos dados provisórios que se me afiguram mais interessantes.

6. Consultadas, então, num primeiro momento, as poucas obras de referência relativas ao teatro do século XX português, publicadas em Portugal e no Brasil, como inventários – o primeiro dos quais, de obrigatória consulta, é *100 Anos de Teatro Português (1880/1980)*,³ de **Luiz Francisco Rebello**, por ser, embora declaradamente não exaustivo e, infelizmente, sem referência de fontes, o mais actual dos inventários --, dicionários, histórias, repertórios, colecções de teatro, anuários, memórias de actores, volumes de crítica, antologias de peças, -- com destaque, ainda, para **Duarte Ivo-Cruz**, autor em cuja obra se podem encontrar originais referências a escritos, éditos e inéditos, de algumas autoras portuguesas⁴ --, cheguei à triste conclusão que, a fazer fé nos seus autores, as mulheres portuguesas, à excepção de um pequenino punhado, escreveram pouco para cena e geralmente com pouco sucesso! Ou então escolheram aqueles géneros, como o teatro infanto-juvenil, considerados menores ou marginais ao entendimento do teatro como arte.

Ouçamos Luiz Francisco Rebello, o mais importante historiador do teatro português, até aos anos 80, no texto de introdução à obra acima mencionada:

³ Porto: Brasília Ed., 1984.

⁴ Cf., p. ex., *O Simbolismo no Teatro Português (1890-1990)*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1991.

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).

Sem entrar, por agora, numa discussão aturada desta conclusão, necessário se torna, contudo, chamar a atenção para um dos critérios que presidiram à elaboração do inventário. Eis esse critério nas 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; sublinhado meu).

Deixando, igualmente de lado o conceito de “teatro declamado” que estava, já na época do livro, notoriamente, ultrapassado pois excluía todas as formas não canónicas de escrita teatral que marcaram, desde, pelo menos os anos 10, o século XX teatral (lembramos a montagem, a colagem, a ambígua “adaptação dramaturgica”, a improvisação, as técnicas de “transformação” ou as escritas ditas colectivas e outras formas “contaminadas” produzidas nos mais diversos processos experimentais), detenhamo-nos, contudo, na exclusão da escrita para o teatro infanto-

juvenil e nas consequências que tal exclusão, ainda que orientada por princípios de qualidade (não aplicados, contudo, na selecção do inventário), acarreta no arrolamento e identificação das autoras teatrais portuguesas e, **ipso facto**, na interpretação dos dados desse modo obtidos.

7. Luiz Francisco Rebello refere, no excerto 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 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 desde Maio último,⁵ a verdade é que nos parece que, talvez à excepção de Angelina Vidal e um pouco Alice Moderno, as referidas autoras, ou outras, como Maria Paula Azevedo, activistas ou propangadistas notáveis do fenómeno social que passarei a designar por **1º Movimento do Feminismo Português** (c.1868-c.1928-29), utilizaram realmente o teatro – sendo, com efeito, das primeiras autoras de teatro do século XX português a integrar o período que estabelecemos como o **1º grande ciclo da escrita teatral feminina** e que se estende de **1900 a 1929** -- mas não o utilizaram tanto como uma tribuna (ao teatro preferindo os jornais, as conferências ou os comícios), mas, essencialmente, como instrumento de uma política de formação voltada, prioritariamente, para a criança, para os jovens e para as mulheres. A título de curiosidade registre-se que **Ana de Castro Osório** (1872-1935), por exemplo, a mais importante teórica do 1º Feminismo Português, traduziu e escreveu contos para as crianças, sendo até considerada, ainda no seu tempo, **a fundadora da literatura infantil em Portugal**.⁶

⁵ Este levantamento e leitura, necessariamente, ainda muito incompletos, têm sido efectuados, em grande parte, graças à gentileza do Director Carlos Avilez, no Arquivo da Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, onde encontrámos, aliás, muitas das espécies (sobretudo as inéditas) citadas na obra que vimos cotejando de Luiz Francisco Rebello. A Avilez e à gentilíssima funcionária do Arquivo, Dona Conceição, exprimo aqui os meus maiores agradecimentos.

Acrescento ainda que foi, justamente, nesta Biblioteca, que tomei conhecimento da existência de uma magnífica obra de referência – infelizmente não distribuída nas livrarias e não difundida nos meios de comunicação social em Portugal (e por isso desconhecidas das Escolas de Teatro) –, dirigida por Juan Antonio Hormigón: *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, Pub. A.D.E., 1996.

⁶ Cf. Prefácio, dos editores, ao romance de Ana de Castro Osório, *Ambições*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1934.

Contudo, o que queremos aqui sublinhar não é a importância da literatura ou do teatro escrito especialmente para crianças mas sim as consequências nocivas (em termos quantitativos e qualitativos) de uma arbitrária exclusão das autoras de teatro infanto-juvenil – dos autores também, mas essa não é a perspectiva deste trabalho – do quadro de uma dramaturgia nacional.

Se não vejamos: das **cento e sessenta e quatro (164) autoras que até agora identificámos** (pontuais ou reincentes, publicadas ou não publicadas, representadas ou não, escreveram, de acordo com o actual estado do levantamento, mais de três centenas de textos), um número significativo escreveu quase só (ou destacou-se mesmo só) no teatro para crianças e jovens. Sabendo-se do tradicional papel pedagógico desempenhado pelas mulheres nas sociedades (como mães mas também como educadoras infantis e professoras, classes profissionais significativas para um enquadramento sociológico das escritoras), fácil será compreender que excluir esta escrita – e as suas autoras -- de uma História do Teatro reflecte um ponto de vista sociologicamente inaceitável e, hoje, por muito persistente que seja o convencionalismo no interior deste género de teatro, até, artisticamente, incompreensível.

8. Se o **1º grande ciclo** de escrita teatral no feminino se situar, então, entre os anos **1900 e 1929**, ano este da assinatura da concessão do Teatro Nacional D. Maria II à dupla de empresários Amélia Rey-Colaço-Robles Monteiro, o **2º grande ciclo** que provisoriamente identificamos poder-se-ia situar entre **1930** (quatro anos depois da implantação do Estado Novo) e **1961**. As fronteiras estabelecidas seriam, para o início do ciclo, o ano de estreia da primeira dramaturga portuguesa que podemos considerar profissional, **Virgínia Vitorino** (1898-1967) e, para o seu terminus, a elaboração de um texto de grande originalidade, *Espaço para Alguns*, de **Maria da Graça Athayde**, autora hoje quase centenária (n. 1906) que introduziu o filão (inexplorado) da ficção científica e da evasão para uma sociedade tecnológica,

significativamente, num momento da história portuguesa em que o horror da guerra colonial ensombrou o horizonte.

Contudo, parece-nos pertinente introduzir uma sub-divisão neste 2º ciclo. Trata-se do período que medeia entre 1952 e 1957-58, época do aparecimento na dramaturgia portuguesa de uma nova geração literária que marcou, não pela quantidade de textos teatrais produzidos – alguns deles, aliás, retidos logo pela Censura --, mas pelo carisma das suas autoras ou pela singularidade e coragem da escrita, o território da dramaturgia dos anos 50.

Tal foi o caso das peças de estreia da provocatoriamente surrealizante **Natália Correia** e de **Agustina Bessa-Luis** e, sobretudo, de **Fiama Hasse Pais Brandão** (n. 1938) – as autoras mais citadas (por vezes, as **únicas**, ainda assim, citadas, em alguma da bibliografia existente sobre teatro português contemporâneo) --, esta última poetisa promotora, desde a sua estreia, em 1957, de uma escrita catártica, surrealizante ou poeticamente épica, mais do que as outras, mesmo que Natália Correia, arredada dos cânones aristotélicos.⁷

9. Depois deste largo 2º ciclo (1930-61) com, igualmente, trinta anos de duração, novo período parece desenhar-se na geografia do nosso quadro provisório. Iniciaríamos um **3º grande ciclo em 1962**, em plena Guerra Colonial, ano do aparecimento de uma importante, ainda que breve, antologia de autores da designada **Geração de 61**, intitulada *Novíssimo Teatro Português*, entre cujas peças figura, para além de um texto de Fiama, o único texto teatral até hoje publicado de uma das promotoras do **Movimento Feminista Português dos anos 60**, Maria Teresa Horta (n. 1937), co-autora, com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa⁸ (conhecidas pelas “Três Marias”), das polémicas mas nacional e internacionalmente celebradas *Novas Cartas*

⁷ Mais tarde, Fiama Hasse Pais Brandão seria, inclusivamente, encenadora de um texto de Lorca (*Mariana Pineda* 1977) para além de ter estado ligada ao projecto do malogrado **Grupo Teatro Hoje** (1975-1993).

⁸ O único texto “teatral” publicado por Maria Velho da Costa, tanto quanto sabemos neste momento, é, curiosamente, um capítulo intitulado “A Terça Casa: Representação em Três Actos”, do volume de ficção *Casas Pardas*, Lisboa, Moraes, 1977.

Portuguesas (1972). **A fronteira de encerramento deste novo ciclo situar-se-ia, por agora, no ano de 1989.**

Interrompido pelos anos “quentes” da Revolução de Abril (1974-76) – uma época marcada pelo fim da Censura e por uma intensa festa colectiva que produziria, nas artes cénicas, matéria ainda mais radicalmente efémera e, afinal, pouca ruptura em termos de mentalidade – e evidenciando, entre o final da década de 70 e meados da década seguinte, uma acentuada produção de textos, sobretudo monólogos, escritos por actrizes,⁹ especialmente as novas actrizes oriundas dos cursos de teatro existentes, o longo período em questão (1962-89) poder-se-á caracterizar, então, entre outros aspectos relevantes que estudaremos posteriormente, pelo aparecimento de uma nova geração de escritoras e universitárias politizadas e de mentalidade mais internacionalista/cosmopolita, como, para além das já citadas autoras que continuaram a escrever ou a ser, finalmente, representadas ao longo da década de 80, as escritoras e ensaístas Teresa Rita-Lopes e Yvette K. Centeno ou ainda Vera San Payo Lemos, germanista de grande gabarito, cujo labor de **escrita dramática** se tem, quase exclusivamente, destinado ao trabalho interno do **Novo Grupo** (Lisboa) de que é dramaturgista residente.

Contando-se ainda, é claro, uma pléiade de autoras de teatro para infância e juventude¹⁰ de que são representativas, oriundas de gerações muito diferentes, Patrícia Joyce (n. 1913), Natália Nunes (n. 1921), Maria Alberta Menéres (n. 1930), Maria Rosa Colaço, Luisa Dacosta (n. 1927), Clara Pinto Correia (n. 1960) ou actrizes, responsáveis por grupos para os quais escreveram ou ainda escrevem, como, por exemplo, Isabel Pereira (Teatro Laboratório de Faro) e Ana Mourato (Teatro Joana) que se tornaram profissionais perto do final da década de 70 ou já no início de 80.

⁹ Citemos, entre vários exemplos possíveis, os nomes das actrizes Anna Paula, Ermelinda Duarte, Manuela Machado, Glicínia Quartim, Luz Franco, Maria do Céu Guerra, ou, entre as mais novas, Maria Morais, Ângela Almeida, Maria Barreto Leite ou Alexandra Solnado.

¹⁰ Género dramático-teatral que sofreu uma grande actualização depois de 1974.

Mas o traço realmente distintivo deste largo período, fenómeno muito relevante para a revisão do conceito de “autoria” e de “escrita de teatro”, é **o aparecimento e afirmação da figura da encenadora-dramaturga**. Com efeito, em 1967, uma das fundadoras e directoras, com a (já falecida) actriz Helena Félix, do Teatro-Estúdio de Lisboa (1963), Luzia Maria Martins (n. 1926), filha do conhecido cenógrafo Reinaldo Martins e com conhecimentos de técnica teatral e dramaturgica adquiridos em Londres, encena um espectáculo, intitulado *Bocage, Alma Sem Mundo*, sobre um texto, de características épicas, de sua autoria, o primeiro de uma curta série de outros textos próximos do teatro-documentário que escreveria, ou rescreveria depois da Censura, como foi o caso de *Lisboa 1972-1974*, e apresentaria, entremeados no seu repertório fundamentalmente anglo-saxónico, até ao final da década de 70.

É o início de uma renovada mentalidade de teatro e o emergir, prático, de uma consciência diferente do que se pode entender por **escrita de teatro**.

10. O 4º e último bloco que, por enquanto, autonomizamos, corresponde aos anos entre **1990-91 e a actualidade**. Neste período, confirma-se a predilecção das actrizes pela escrita de textos, regra geral, curtos – em **um acto** (ou equivalente)¹¹ sobretudo quando se trata de textos de urdidura convencional – de acordo com um padrão, que inclui, noutra perspectiva, a **escrita em colaboração**,¹² padrão esse que vemos desenhar-se e manter-se ao longo de todo o século. Uma vez mais, e compreensivelmente, é o género monologal – ou o solo ou o entrecruzar de solos “surdos”--, de célebres ou comuns personagens femininas (ou a simbiose de ambas), falando da solidão, dos seus universos íntimos ou do absurdo existencial, o material privilegiado por estas actrizes-autoras. O monólogo como género autónomo ou elemento axial de uma nova

¹¹ Outras designações do texto curto: “acto”, “poema”, “peçazinha”, “para um só personagem num só acto”, “episódio”, “acto único”, “exercício dramático”, “fábula”, “partes”, etc.

¹² Um dos últimos exemplos é o da ensaísta, dramaturga, dramaturgista e tradutora Regina Guimarães, autora, com Saguenaíl, de *Ísis Triste*, um texto levado à cena pela Companhia de Teatro de Braga com a qual tem intimamente colaborado.

escrita teatral, programaticamente fragmentária, assume, por razões filosóficas, de pragmática económica ou, até, por necessidade de afirmação individual, a ordem do dia teatral.

Deste fenómeno são relevantes três textos literários, muito diferentes, que marcaram, indelevelmente, e não só em termos de autoria literária no feminino, o início da década de 90: o trágico *Perdição-Exercício sobre Antígona; seguido de Florbela* (1991), de Hélia Correia (representada, a primeira, em 1993 na Comuna e, a segunda, em 1991 no Teatro Maizum); o paródico *Nunca Nada de Ninguém* (1991) de Luisa Costa Gomes (encenado por Ana Tâmen no ACARTE); e o inesperado *Antes que a Noite Venha* (1992), de Eduarda Dionísio, encenado na Cornucópia, sequência de monólogos de estranhas personagens femininas dos *bas-fonds* consumidas pelas tragédias de Julieta, Antígona, Inês de Castro e Medeia.

Em 1993, surge o primeiro espectáculo, *Black Barbie Against the White Ghost*, inteiramente escrito-concebido-dirigido-representado pela portentosa personalidade da jovem **Lúcia Sigalho**, actriz-performer oriunda do teatro universitário. Com esta actriz, criadora, até hoje, de sete espectáculos assentes na figura da **autora**,¹³ e com algumas actrizes com pouco mais de trinta anos – por exemplo: Mónica Calle, Maria Duarte, Elsa Valentim, Inês Câmara Pestana, Graça Corrêa, Cristina Bizarro ou, entre muitas outras, Teresa Faria – o teatro português e a sua escrita no feminino parecem ter encontrado alguma plataforma de entendimento. Parafrasando Christopher Fry, “the ladies are not for burning”!... E é por isso que continuaremos a perguntar: porque é que o teatro tem sido, tão paulatinamente, um assunto dos **nossos homens**?

Santa Barbara, 14 de Agosto de 1997.

¹³ Os títulos são assaz significativos do desejo de romper as barreiras do teatro convencional e do processo “de work in progress” privilegiado pela criadora: *Carmen Sisters*; *Puro Sangue I (Homens)*; *Puro Sangue II (Solo)*; *O Sorriso da Gioconda*; *Leonardo*; *Puro Sangue III (Mulheres)*.