

O CORPO PRESENTE: FEMINISMO E PERFORMANCE DE SHAKESPEARE EM PORTUGAL

Francesca Rayner ¹

Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), Universidade do Minho, Portugal

Resumo: Este artigo explora a relação entre o feminismo e a performance através de uma análise da presença do corpo da mulher na performance de Shakespeare em Portugal. Depois de uma introdução onde aborda as noções de presença na teoria feminista e na teorização do teatro pós-dramático, traça a presença/ausência da mulher nas estruturas teatrais portuguesas que representam Shakespeare e, mais especificamente, a (in)visibilidade das mulheres nos espetáculos *Sonho de uma Noite de Verão* (1996) e *TITUS* (2003).

¹ Nota Biográfica

Francesca Rayner é Professora Auxiliar na Universidade do Minho, onde leciona unidades curriculares de graduação e pós-graduação em Teatro e Performance. A sua investigação incide sobre a política cultural da performance, com um enfoque particular na performance de Shakespeare em Portugal. A sua tese de doutoramento *Caught in the Act: The Representation of Sexual Transgression in Three Portuguese Performances of Shakespeare* foi publicada pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho em 2006. Desde 2006, publicou vários artigos em revistas nacionais e internacionais de especialidade e editou dois livros: *Género, Cultura Visual e Performance* (Húmus, 2011) com Ana Gabriela Macedo e *Teatro e Economia* e com Maria João Brilhante & Mónica Almeida (eds.) *Teatro e Economia: Desafios em tempo de crise* (TNDM II & Bicho do Mato, 2011). Desde 2008 é membro do projecto de investigação internacional “La presencia de Shakespeare en España en el marco de su recepción europea,” coordenado pela Universidade de Murcia, Espanha, e, desde 2013, é investigadora no projeto lusófono “Projeto P-Stage: Portuguese-speaking actors gathering energy” financiada pela União Europeia. Escreve regularmente para a revista da Associação Portuguesa dos Críticos de Teatro, *Sinais de Cena*, e é Editora Associada em Portugal, com Miguel Ramalheite Gomes, da revista *online* reviewingshakespeare.com. Encontra-se neste momento a escrever um livro sobre a representação de Shakespeare em Portugal no período pós-revolucionário.

Introdução: Presença, poder e performance

Após quase três décadas da predominância de políticas de identidade em abordagens feministas da performance, a crítica feminista recente questionou algumas das premissas fundadoras dessas políticas. Judith Butler (1990, 1993, 2004), por exemplo, desafia o próprio conceito de “mulher” como sujeito do feminismo, assim como qualquer distinção intrínseca entre as esferas masculinas e femininas. Outros críticos desconstruíram a suposta equivalência entre uma maior visibilidade da mulher na performance e o aumento do seu poder social e político. Em *Unmarked: The Politics of Performance*, Peggy Phelan (1993:6) afirma que “o binário entre o poder da visibilidade e a impotência da invisibilidade é falsificador”, acrescentando que a visibilidade pode constituir uma armadilha para as mulheres, no sentido em que carrega consigo a ameaça da vigilância, do fetichismo e do voyeurismo. Phelan (1993:11) questiona algumas das reivindicações políticas associadas à política de visibilidade adotado pelo feminismo, alegando que o seu impacto é “aditivo e não transformativo” e que é “perfeitamente compatível com a busca de novos mercados pelo capitalismo”. A autora conclui, de forma lacônica, que (1993:10) “se o poder representativo iguala o poder efetivo, então mulheres jovens, brancas e semi-nuas deveriam dominar a cultura ocidental”. Na área específica da performance de Shakespeare, Dympna Callaghan (2000:9), à semelhança de Phelan, questiona a primazia de uma política feminista de presença, argumentando que “não podemos confundir a presença com a representação, nem a representação com a inclusão”.

Embora as suas reflexões acerca do papel da presença do corpo na performance diferem, os argumentos de Phelan e Callaghan dialogam produtivamente com os debates contemporâneos acerca do teatro pós-dramático, onde o significado do corpo na performance é secundário à experiência intensa da sua fisicalidade. Hans-Thies Lehmann (2006:95) salienta, por exemplo, que a aura da presença física permanece no ponto teatral em que o desaparecimento de toda a significação ocorre, e argumenta que o corpo é o centro das atenções no teatro pós-dramático “não como veículo de significação, mas na sua gestualidade e fisicalidade”. Esta secundarização do significado do corpo, para se concentrar na sua presença material, pode parecer incompatível com as preocupações feministas em analisar as formas como o corpo da mulher manifesta-se através da performance. No entanto, Lehmann (2006: 96) relativiza possíveis críticas à

falta de eficácia política de uma análise da presença material do corpo, sugerindo, em vez disso, que “como o corpo já não demonstra nada além dele próprio, a negação do significado do corpo e a afirmação do corpo como gesto sem sentido (...) faz com que o corpo seja intensamente carregado de sentido no que concerne a realidade social”. Existem duas formas em que o corpo pós-dramático pode ser visto como portador de significado social e político. Em primeiro lugar, os corpos estão necessariamente inscritos pelas tensões e possibilidades da sua (re)produção social, o que para Lehmann (2006: 97) significa que “o corpo *manifesta-se* como lugar de inscrição da história colectiva”. Em segundo lugar, como arte viva, baseada na co-presença dos corpos dos performers e espetadores no mesmo espaço/tempo, embora a performance não crie a comunidade mítica de espetadores acarinhada pelo teatro político convencional, torna a questão da presença necessariamente numa questão coletiva, e não da individualidade do performer e do seu carisma físico. Desta forma, uma perspectiva crítica mais focada na presença material do corpo intensifica e não limita a forma em que questões de género e de identidade sexual estão presentes na performance através do corpo material da mulher, e esta intensidade é (re) construída e (re) experienciada coletivamente.

Este artigo baseia-se nestas reformulações feministas e pós-dramáticas da presença do corpo para analisar a presença e ausência da mulher na performance de Shakespeare em Portugal. Embora aceite que uma maior visibilidade raramente representa em si a igualdade ou o poder para as mulheres, o artigo sugere que *onde* as mulheres são ou não visíveis na prática performativa pode indicar como as diferenças de género são construídas em momentos históricos específicos, incluindo onde essas construções de género são objeto de contestação ou de mudança. A primeira parte deste artigo examina, de forma resumida, os parâmetros gerais da presença das mulheres na performance de Shakespeare, tanto na perspectiva dos seus papéis como performers, tanto fora do palco como tradutoras, dramaturgas, figurinistas e, ocasionalmente, encenadoras. A segunda parte do artigo levanta questões específicas ligadas com o eixo da presença e da ausência do corpo da mulher, no contexto de duas performances portuguesas contemporâneas de Shakespeare. A primeira, *Sonho de uma Noite de Verão*, é uma comédia shakespeariana com uma longa história de performance em Portugal, e com uma maior variedade de papéis para mulheres. A segunda, *TITUS*, é uma tragédia shakespeariana onde se destaca a ausência dramática das mulheres. Na sua conclusão, o artigo rejeita qualquer tipo de distinção absoluta entre as consequências positivas da

presença para as mulheres e os efeitos negativos da ausência, embora sublinhe que diferenças concretas, baseadas na diferenciação de papéis de gênero, continuam a definir a esfera da performance shakespeariana em Portugal como uma esfera maioritariamente masculina.

Presença e ausência das mulheres no Shakespeare português

Em termos gerais, há duas esferas distintas da atividade teatral portuguesa na qual as questões da visibilidade da mulher funcionam de forma diferente. Por um lado, há os dois teatros nacionais e as companhias independentes mais estabelecidas que tendencialmente contratam mais mulheres nos bastidores em atividades diferenciadas por gênero, e onde existe um número limitado de mulheres como performers. Mesmo depois de quarenta anos de democracia política, nenhuma portuguesa encenou ou programou uma performance de Shakespeare nestes teatros, um dado que continua a ser chocante.² No que concerne às mulheres como performers, Sarah Werner (2001:37) calculou que dentro do cânone shakespeariano existem quatro a cinco papéis para mulheres por cada vinte e cinco papéis para homens nas peças de Shakespeare e esta marginalização dramática da mulher é reforçada pela tendência performativa destas companhias em apresentar as tragédias e peças históricas de Shakespeare em vez das comédias ou romances. Enquanto estas escolhas resultam de uma preocupação saudável em examinar questões de poder político, as tragédias e peças históricas de Shakespeare também são peças onde existem menos papéis para atrizes. Em virtude disto, as mulheres raramente ocupam mais do que um terço dos papéis como performers nos espetáculos de Shakespeare apresentados nestas companhias. Numa performance de *Ricardo II*, de 1995, no principal teatro nacional, o Teatro Nacional Dona Maria II em Lisboa, por exemplo, estavam envolvidos cinquenta e três atores no total e apenas sete eram mulheres, que representavam papéis secundários. Do mesmo modo, dos trinta e um papéis numa performance de 1998 do *Rei Lear*, no mesmo teatro, só seis eram representados por mulheres, sendo três delas papéis de pedintes, onde as atrizes não falavam.

² Somente a encenadora espanhola Helena Pimenta é que dirigiu uma performance de Shakespeare nestes teatros, neste caso *Sonho de uma Noite de Verão*, em 1998, no Teatro Nacional Dona Maria II. Pimenta também traduziu o texto para esta performance.

No entanto, se as mulheres estão pouco presentes nestas companhias nas áreas da profissão teatral de maior prestígio, como a encenação e a representação, elas estão presentes em excesso em duas áreas menos prestigiadas: a de 'assistente de' e a de confecção de figurinos. O primeiro é, invariavelmente, uma relação hierárquica, onde as mulheres são assistentes de encenadores ou cenógrafos masculinos. Esta hierarquia parece implicar uma forma de aprendizagem mas raramente o é, já que as mulheres não conseguem, com o tempo, serem elas próprias encenadoras e coreógrafas. Relativamente à confecção de figurinos, é uma área da performance que tradicionalmente, e de uma forma regular, integra muitas mulheres. Apesar da sua centralidade para a performance, é sistematicamente vista como uma profissão de baixo prestígio dentro na equipa criativa e tende a reforçar divisões hierárquicas entre as próprias mulheres em termos de idade e experiência teatral.³ Além disso, tanto as funções de "assistente de" como de confecção de figurinos, revelam uma reprodução clara ao nível da performance do papel doméstico das mulheres como cuidadoras e sustentadoras do lar. Tal como Sarah Werner (Werner, 2001: 78) observou, noutra contexto, as mulheres são, portanto, "autorizadas a reproduzir a inferioridade da mulher" tanto na esfera doméstica como na performativa de um modo que se parece reforçar mutuamente.⁴ O predomínio de mulheres nestas áreas atrás do palco devia ser contraposto à sua quase total ausência, mesmo como assistentes, em áreas técnicas da performance como o desenho de luz, som ou produção de vídeo, embora existam algumas mulheres que fizeram carreira como fotógrafas ou na documentação teatral.⁵

Por outro lado, nas companhias formadas nos anos 80 e 90, existe tendencialmente um número mais equilibrado de mulheres em palco e fora dele, numa multiplicidade de funções teatrais. Nestes contextos, as mulheres são mais frequentemente encenadoras, dramaturgas, autoras e tradutoras. Um dos exemplos é Anabela Mendes, cuja tradução de *Hamletmachine* (1977), de Heiner Müller, serviu de base para vários espetáculos depois de ter sido traduzida para a companhia

³ Na maioria dos programas de espetáculo, por exemplo, a confecção de figurinos aparece no final da lista da equipa criativa, enquanto o desenho de figurinos, que é mais frequentemente do domínio dos homens, aparece perto do topo desta lista.

⁴ Werner (2001) faz este comentário no contexto dos problemas enfrentados pelas mulheres dentro da Royal Shakespeare Company no Reino Unido, uma estrutura semelhante aos teatros nacionais portugueses.

⁵ Esta última é uma área onde as mulheres estão tradicionalmente mais presentes, talvez por ser uma extensão aos seus papéis convencionais de bibliotecárias e professoras.

independente Teatro da Cornucópia.⁶ Outros exemplos são Regina Guimarães como dramaturga de *Dust* (2002), uma adaptação de *Romeu e Julieta*, e Lalla Ripoli, que encenou *Macbeth: uma Tragédia Ibérica*, em 1998, para o Teatro Meridional. Na área da dança, por exemplo no solo de Né Barros *LM Lady Macbeth* (1996), as mulheres têm um estatuto mais elevado como performers e, tal como neste espetáculo, às vezes adotam a perspetiva da figura central feminina das peças, enquanto na área das adaptações textuais, Mónica Calle encenou, em 2005, com três outras atrizes, *Julieta: Cartas fragmentárias a um amor perdido*, uma criação baseada numa conceção do trabalho teatral da mulher assente na fisicalidade. Nos espetáculos das companhias desta geração, mesmo com um elenco reduzido, há um número mais equilibrado de mulheres e homens e nos muitos espetáculos a solo ou os espetáculos transdisciplinares, as mulheres como performers surgem em maioria. Nas companhias com uma estrutura mais colaborativa, as decisões são frequentemente partilhadas entre homens e mulheres. As adaptações de *Um Sonho de uma Noite de Verão* (2010) e *Hamlet* (2008) por Teatro Praga, por exemplo, incluíram mulheres como atrizes e responsáveis do coletivo, assim como a equipa responsável por *César* no Teatro do Bairro Alto, uma performance de 2006, que tinha uma impressionante lista de performers onde pelo menos metade eram mulheres.

Embora, portanto, esta seja uma área da performance de Shakespeare onde a visibilidade da mulher é maior, a sua presença é condicionada por questões de estatuto social e teatral. Os subsídios, as críticas, os públicos e os espaços teatrais, por exemplo, estão concentrados no primeiro grupo de criadores e não nas companhias mais recentes. Parece haver pouca circulação entre as duas esferas teatrais aqui delineadas, e que poderia permitir às mulheres que encenaram ou escreveram adaptações de Shakespeare em companhias mais recentes, ganhar mais experiência em representações completas das peças nos teatros nacionais e independentes. Adicionalmente, as adaptações de Shakespeare são organizadas separadamente das representações completas de Shakespeare na principal base de dados sobre performance, o que significa que investigadores que não consultam a informação sobre adaptações de Shakespeare retêm apenas uma visão de uma total invisibilidade das mulheres na performance de Shakespeare. Talvez ainda mais preocupante, é o facto da presença mais marcada das

⁶ Esta tradução foi usada em representações da peça pela Teatro Só (1996) e pela Teatro de Marionetas do Porto/Balletteatro em 1997.

mulheres nas representações de Shakespeare encenadas pelas companhias mais jovens, ter tido pouco impacto ao longo prazo na prática performativa, exceto talvez no caso de Mónica Calle, cuja trajetória tem sido consistentemente centrada na mulher, se não num feminismo explícito. Isto sugere que uma maior presença das mulheres no tecido teatral não só não remete a um aumento do poder teatral das mulheres, como também não estimula a presença de mais mulheres na prática teatral.

Comédia de enganos: *Sonho de uma Noite de Verão* e a tradição portuguesa de Shakespeare

Apesar de contraditório, a performance das comédias de Shakespeare problematiza este panorama teatral estratificado por estatuto. *Sonho de uma Noite de Verão* é uma peça frequentemente escolhida quer por companhias estabelecidas quer por companhias emergentes em Portugal, e, durante os anos 90, foi uma das peças mais representadas. À semelhança de outras comédias shakespearianas, parece relativamente aberta à presença de mulheres. Há papéis principais para atrizes e a fuga dramática para o bosque em Atenas providencia uma suspensão temporária do terrorismo heteronormativo do início da peça, mesmo que esta seja mais tarde sublimada como ‘apenas uma fase’. No que diz respeito à adaptação da peça, já foi várias vezes adaptada e representada para públicos infantis, uma área de atividade teatral onde a presença das mulheres tem sido sancionada ideologicamente pelos poderes políticos e teatrais.⁷

Em 1996, o teatro Dona Maria II, em Lisboa, apresentou uma performance de *Sonho de uma Noite de Verão*, notável pelo número de mulheres envolvidas dentro e fora do palco. As quatro atrizes, Sandra Faleiro (Helena), Rita Durão (Hércia) Margarida Cardeal (Hipólita) e Beatriz Batarda (Titânia) eram conhecidas tanto pelo seu trabalho no teatro como em papéis televisivos e cinematográficos. Maria João da Rocha Afonso, que foi responsável por várias traduções de Shakespeare durante os anos 90, criou uma nova tradução da peça e compilou o programa para o espetáculo.⁸ A coreógrafa Madalena Vitorino foi convidada para colaborar na parte do movimento, enquanto a bailarina Paula Castro representou um dos três “Puck” da performance, um papel

⁷ Eugénia Vasques (2001:9) defende que as peças para crianças e adolescentes e as peças em um ato, são áreas onde as mulheres têm estado mais presentes no teatro português do século XX. Ela caracteriza esta participação das dramaturgas no teatro português do século XX como “difusa”.

⁸ A este respeito, é interessante notar que à medida que a tradução para performance adquire mais respeito e profissionalização no novo milénio, as tradutoras quase desaparecem, enquanto tradutores como Fernando Villas-Boas e Daniel Jonas passam a deter o monopólio efetivo das traduções de Shakespeare para performance.

dramático que ao nível dramático é do sexo masculino. A complementar esta maior presença das mulheres, o material do programa sugeria abordagens críticas à peça ligadas com questões de género, como as negociações delicadas do casamento dinástico da época ou, sobretudo, num ensaio particularmente fascinante da autoria de Howard Skiles (1993), para quem as várias referências à dança na peça, longe de representarem a consolidação de uma ordem cósmica, são atravessadas e desafiadas pelas dinâmicas de classe e de género.

As críticas e as fotografias do espetáculo parecem sugerir uma performance agradável e, porém, pouco inovadora, com um claro ênfase na música, dança, figurinos e efeitos especiais. Embora as representações tenham obtido um grande sucesso com o público, o espetáculo recebeu críticas bastante variadas. Conquanto estas críticas elogiassem o desempenho das atrizes, o facto de haver um maior número de atrizes no espetáculo e a possibilidade de haver uma perspectiva de género em relação à peça, não levantou nenhum tipo de comentário, exceto o de Eugénia Vasques (1996:14) onde sugeria que a tradução de Rocha Afonso poderia ter sido mais “ousadamente contemporânea” e a observação mordaz de João Carneiro (1996: 14) onde dizia que a restauração da ordem através do casamento final tinha “um efeito tão desolador como o de uma batalha sangrenta”. De modo semelhante, existiu pouca discussão crítica sobre a música, a dança e os figurinos, além da crítica de Carlos Porto que falava da “excessiva exteriorização” das representações ou seu elogio da “vitalidade e ritmo” dos atores.

Como é que estas duas áreas de indiferença crítica podem estar relacionadas? O cruzamento mais óbvio reside no facto da atenção politizada às questões de género e aos vocabulários performativos da dança, música e figurinos residirem fora do enquadramento literário que os críticos tendem a trazer para a performance de Shakespeare.⁹ Além desta indiferença, existe também uma ambivalência crítica em relação à construção cómica de Shakespeare num meio mais habituado a definir o Shakespeare português como o Shakespeare das grandes tragédias. Esta indiferença crítica ignora, por isto, várias aspetos significativos desta performance. A integração da dança e da música, por exemplo, representa uma tentativa óbvia de atrair um público

⁹ De facto, é perceptível que os críticos que não gostaram do espetáculo trabalharam implicitamente a partir de um modelo textual. De um modo geral, as críticas mistas dividiram-se num eixo de expectativa entre aqueles que esperavam uma produção ‘séria’ da comédia e os que valorizaram o espetáculo pelo seu carácter de entretenimento.

mais heterógeno. No entanto, na sua inclusão, desconstroem a centralidade do texto na performance shakespeariana e levantam questões interessantes para a análise de género. Ao nível do movimento, por exemplo, como ler um espetáculo onde as mulheres são associadas à velocidade e os homens à elegância? Enquanto a escolha de atrizes conhecidas pelos seus desempenhos na televisão e no cinema é evidência de uma habilidosa estratégia de marketing, também demonstra a forma como estas jovens atrizes *freelancers* aproveitaram a sua não-exclusividade para com uma única companhia teatral para representar uma maior variedade de papéis do que aqueles que estariam disponíveis se fizessem parte da estrutura de uma companhia, onde, conforme indicado na secção anterior, são raramente visíveis em palco. Por fim, o início de um debate crítico acerca do género na dança e no casamento sugere o que esta configuração de um Shakespeare comercial não queria tornar explícito em 1996, mas que influenciou as representações portuguesas posteriores das comédias no final desta década.¹⁰ Ao traçar a visibilidade das mulheres neste espetáculo torna-se, por isso, claro que questões acerca da autoridade textual no espetáculo e a construção de uma tradição nacional de Shakespeare estão a ser negociadas através da presença das mulheres, mesmo num espetáculo algo confuso como este. No entanto, no meio de uma crítica para quem questões de poder e autoridade estão ligadas exclusivamente às tragédias, as questões associadas a uma maior poder e autoridade das mulheres nesta comédia permaneceram invisíveis.¹¹

Uma ausência produtiva: *Titus Andronicus* e a objetificação da mulher

Depois da sua ausência dos palcos portugueses, os primeiros anos deste milénio foram de particular interesse em *Titus Andronicus* para a comunidade teatral portuguesa, com três representações entre novembro de 2002 e novembro 2003.¹² De um modo geral, a representação das peças históricas no novo milénio tendia a escolher mulheres para papéis secundários, mas *TITUS*, apresentada em 2003 pela Karnart, deu grande destaque

¹⁰ Um exemplo seria o de Ricardo Pais que, em 1998, encenou a *Noite de Reis*, no segundo teatro nacional de Portugal, o Teatro Nacional São João no Porto, e que abordava mais explicitamente as ambiguidades do desejo sexual e os elementos mais negros da peça.

¹¹ O meu objetivo aqui não é disputar a legitimidade das críticas acerca das escolhas estéticas da produção, mas antes questionar o enquadramento no qual o espetáculo foi avaliado.

¹² Evidentemente, este interesse numa peça tão violenta tinha tudo a ver com a situação na Bósnia e no Ruanda. Para um ensaio sobre as três performances de *Titus Andronicus*, ver Maria Helena Serôdio (2009). O mesmo volume contém um artigo do principal figura da Karnart, Luís Castro, acerca da sua encenação de *TITUS* em 2003.

a duas artistas: uma bailarina e uma atriz.¹³ Além disto, é uma performance de interesse crítico por causa da descentralização pós-moderna do corpo performativo da mulher e das questões que esta descentralização coloca para o feminismo. O que significa, por exemplo, substituir o corpo de uma atriz por uma boneca de plástico? (Fig. 1) Como é que os objetos *fetiché* que habitam o universo teatral da Karnart, tal como as bonecas, animais de brincar ou sapatos de mulher, falam politicamente de questões de género na performance? (Fig. 2)

O trabalho performativo da Karnart é baseado numa interseção entre a performance e a instalação que a companhia define como 'perfinst'. Este trabalho pode ser descrito como pós-moderno na sua substituição das 'grandes narrativas' do texto com os *petits recits* de *tableaux* visual, a descentralização dos performers através da sua interação com objetos e a deslocação dos espetadores no seu movimento processional através de vários espaços. De facto, o local escolhido para *TITUS*, a abandonada Faculdade de Medicina Veterinária de Lisboa, não poderia ter constituído uma escolha mais arrepiante para um texto de tamanha violência como o *Titus Andronicus*. Os espaços de dissecação em particular, eufemisticamente referidos como 'as salas práticas' evocaram de forma brutal as várias mutilações do passado.

Nos vários *tableaux* da performance, a violação de Lavínia foi apresentada em cima de duas mesas de mármore contíguas, com um único ator a fazer o papel dos violadores Chiron e Demetrius numa mesa e a bailarina que representava Lavinia noutra mesa. Os movimentos nas duas mesas foram sincronizados musicalmente até ao momento em que a Lavínia caiu abruptamente no chão, enquanto a sua violação foi representada simbolicamente pela substituição dos seus cabelos ruivos por uma peruca curta de cabelo escuro. À sua volta, o corpo de uma boneca estava pendurado de cabeça para baixo numa parede com duas pequenas mãos pregadas ao lado. A cabeça solitária de uma boneca com uma peruca loura e uma boca aparatosa e sangrenta, olhava fixamente da mesa de mármore e duas mãos de cera magnificamente posicionadas, ocupavam a frente de outra mesa. A impressão geral era de uma profunda

¹³As duas mulheres, Joana Barbosa como Tamora e a bailarina, Yola Pinto como Lavínia, foram as únicas performers que não duplicaram papéis no espetáculo. Os outros cinco elementos masculinos duplicaram cada um outro papel. Num contexto de recursos limitados, Susana Correia também representou um papel muito importante como produtora executiva do espetáculo.

desorientação, enquanto marcadores sequenciais de causa e efeito ou desenvolvimento narrativo se pareciam dissolver.

Como é que podemos ler estes *tableaux* numa perspetiva feminista? Será importante que não existiu nenhum contacto físico entre o violador e a violada neste enquadramento anti-naturalista da violação? Quando uma tragédia Shakespeariana é reconfigurada ao nível do género dramático para uma combinação de filme de terror e banda desenhada, como é que a resposta do público à violação pode variar?

Como Alan Read (2009:3) observou, vivemos numa época em que “os sujeitos podem ser submissos e os objectos podem opor-se” um estado que ele classifica de “relativismo generoso” ou de “materialismo híbrido”. Nesta encenação de *Titus Andronicus*, há uma aparente falta de distinção entre os corpos vivos das atrizes e os objetos desmembrados. O que sugiro, de uma forma pouco conclusiva, é que este distanciamento do corpo material da performer através de objetos introduz um espaço de reflexão desconfortável acerca da objetificação do corpo da mulher na tragédia Shakespeariana.¹⁴ Através de um desnaturalização física e genérica, os *tableaux* distanciam o público da violência perpetrada a Lavínia, violência esta frequentemente naturalizada em performance por causa das convenções do género trágico e mesmo estetizadas em certas representações da peça.¹⁵ No entanto, as representações distanciadas de TITUS criticaram processos de objetificação da mulher num campo cultural que mistura referências da cultura popular e shakespearianas, uma formação híbrida à qual o feminismo tem dedicado pouca atenção e que é cada vez mais presente na nossa existência mediatizada. Acredito que estes *tableaux* não contrariam a reivindicação feminista de trazer a violência física contra a mulher para o centro das atenções. Eles apenas sugerem, na formulação pós-modernista de ‘crítica cúmplice’ (Hutcheon, 1989), os paradoxos de representar a violência contra a mulher num contexto cultural como uma tragédia shakespeariana que têm o seu próprio investimento em manter esta violência como parte das suas convenções genéricas. Como Hélène Cixous (Cixous, *apud Drain*, 1995: 133) sustenta em relação à uma tradição

¹⁴ A razão pela qual proponho isto como uma leitura experimental é a de ser um espaço de reflexão desconfortável, já que estes *tableaux* estão abertos a uma variedade de leituras críticas à qual eu não consigo fazer justiça neste artigo.

¹⁵ Penso particularmente em Peter Brook quando usou fitas vermelhas para representar os braços e a língua cortadas de Lavínia, mas mesmo um filme excelente como *Titus* (1999) de Julie Taymor, não está isento desta crítica de estetização da violência contra a mulher..

teatral ocidental e patriarcal, “É preciso sempre que uma mulher morra para que a peça comece”. No entanto, quando a ‘mulher’ que morre é simultaneamente o corpo vivo de uma performer e uma performance óbvia da ausência deste corpo, esta necessidade da mulher morrer não está presente da mesma forma e é, visivelmente, mais aberta a outras reconfigurações possíveis.

Conclusão: para uma análise materialista da presença performativa da mulher

Como demonstrei ao longo deste artigo, a questão da visibilidade do corpo da mulher na performance de Shakespeare em Portugal é variável, alterando entre a sua invisibilidade profissional como encenadora, à sua hiper-visibilidade em papéis convencionalmente femininos, da sua visibilidade parcial resultante da indiferença crítica à comédia, à sua invisibilidade como ausência produtiva na tragédia. Neste sentido, a generalização da reivindicação feminista para uma maior visibilidade da mulher na performance corre o risco de meramente reforçar as diferenças de género existentes em vez de contribuir para a sua transformação. Para formular uma análise feminista num panorama tão contraditório, a teoria feminista poderia concentrar-se menos nas questões da identidade e mais em práticas performativas específicas, menos na visibilidade e mais nos mecanismos teatrais que (re)produzem a presença da mulher em palco. Esta análise anti-essencialista e materialista da presença do corpo da mulher será essencial para compreender duas tendências que já são perceptíveis na performance de Shakespeare mas que ainda se tornarão mais importantes nos próximos anos. A primeira é a transferência geral do poder do palco para fora do palco, subordinando os poderes dos encenadores em particular às novas profissões mediadoras de produtor, programador e relações públicas, áreas onde as mulheres estão mais presentes não só em termos numéricos, mas também em termos hierárquicos em Portugal. A segunda é uma tendência, provocada pelas crises do novo milénio, de práticas teatrais tradicionalmente associada aos homens se aproximarem mais às que estão associadas às mulheres. Adaptações de Shakespeare com um menor custo económico, por exemplo, substituem cada vez mais representações completas das peças e as companhias mais estabelecidas contratam colaboradores como trabalhadores independentes para projetos individuais, quer sejam mulheres ou homens. Num contexto como este, os padrões de diferenciação de género sofrem transformações importantes, como a presença mais acentuada da mulher na performance, mas uma presença separada de qualquer ligação necessária a

uma maior liberdade ou poder e onde as práticas que asseguraram até agora, a sua subordinação poderão vir a garantir a sua sobrevivência teatral. Estes processos podem demorar mais tempo a transformar a performance de Shakespeare, visto que o capital cultural convencionalmente atribuído a Shakespeare normalmente impõe um ritmo menos acelerado de transformação nesta área. Não obstante, poderíamos antecipar uma feminização da performance shakespeariana, tanto ao nível dos performers como ao nível dos espetadores, mas sem que isto implique em si uma ligação com o feminismo como corpo coletivo e político ou com práticas emancipatórias.

Bibliografia

BUTLER, J. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. Londres: ROUTLEDGE, 1990.

BUTLER, J. **Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"**. Londres: ROUTLEDGE, 1993.

BUTLER, J. **Undoing Gender**. Londres: ROUTLEDGE, 2004.

CALLAGHAN, D. **Shakespeare without women: representing gender and race on the Renaissance stage**. Londres: ROUTLEDGE, 2000.

CARNEIRO, J. Sonho de uma Noite de Verão. **Expresso Cartaz** Lisboa. 21 Set. 1996, p.12.

CIXOUS, H. Aller à la Mer. DRAIN, R. (Coord.) **Twentieth Century Theatre: A Sourcebook**. Nova Iorque: ROUTLEDGE, 1995, pp.133-135.

HUTCHEON, L. **The politics of postmodernism**. Londres: ROUTLEDGE, 1989.

LEHMANN, Hans-Thies. **Postdramatic Theatre**. Trad. Karen Jürs-Munby. Londres: ROUTLEDGE, 2006.

PHELAN, P. **Unmarked: the politics of performance**. Londres: ROUTLEDGE, 1993.

PORTO, C. Teatro de Sonhos. **Jornal de Letras**. 11 Set. 1996, p. 30.

RAYNER, F. How was it for You? A Mulher e a Representação de Shakespeare na Viragem do Novo Milénio. CD das Atas do Congresso Feminista de 2008. Lisboa Fundação para a Ciência e para a Tecnologia. 2009.

READ, A. **Theatre, intimacy and engagement: the last human venue**. Basingstoke, Hants: PALGRAVE MACMILLAN, 2008.

SERÔDIO, M. H. et al. **Shakespeare entre Nós**. Ribeirão: HÚMUS, 2009.

SERÔDIO, M. H. *Tito Andrónico e a razão cínica do poder: três variações cénicas no teatro português mais recente*” Serôdio, Maria Helena et al **Shakespeare entre Nós**. Ribeirão: HÚMUS, 2009, pp.71-85.

SKILES, H. Hands, Feet and Bottoms: Decentering the Cosmic Dance in *A Midsummer Night's Dream*. **Shakespeare Quarterly**, 1993, 43. pp.25-40.

VASQUES, E. Quatro Dias, Quatro Noites. **Expresso: Cartaz**, Lisboa 7 Set. 1996, p.14.

VASQUES, E. **Mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal**. Lisboa: COLIBRI, 2001.

WERNER, S. **Shakespeare and feminist performance: ideology on stage**. Londres: ROUTLEDGE. 2001.

CETbase, base de dados sobre performance do Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa, em <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>.