

# iscte

INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA

---

O Teatro, uma arte de causas – o caso “Monólogos da Vagina”

Mariana Filipa Pinto Oliveira

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:

Doutora Vera Borges, Investigadora Integrada

Iscte – Instituto Universitário de Lisboa

outubro, 2022



# iscte

SOCIOLOGIA  
E POLÍTICAS PÚBLICAS

---

Departamento de História

O Teatro, uma arte de causas – o caso “Monólogos da Vagina”

Mariana Filipa Pinto Oliveira

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:

Doutora Vera Borges, Investigadora Integrada

Iscte – Instituto Universitário de Lisboa

outubro, 2022

## Agradecimentos

O meu percurso no Iscte começou há cinco anos e termina aqui, com a entrega desta dissertação de mestrado. Foram meses muito desafiantes que nunca teria terminado, sem o apoio de um grupo de pessoas que me são muito queridas. Quero começar por agradecer à professora Vera Borges por me ter recebido de braços abertos desde o primeiro minuto, por tudo o que me ensinou e, o mais importante, por nunca ter deixado de acreditar nas minhas capacidades. Não podia terminar este capítulo sem agradecer aos meus amigos e família. Obrigada à Dra. Telma Charrua por me ouvir. Obrigada ao grupo do zoom. Um agradecimento especial à Raquel, a minha pianista preferida. Às minhas duas grandes amigas, historiadoras, Joana e Cristiana, obrigada por tornarem todo este processo mais suportável. Obrigada ao Carlos, à Inês e ao Romeu, os 5-1. À família Vieira, obrigada por todo o apoio e carinho. À enfermeira sensei Mari Piqui, obrigada. À minha mãe que é a mulher mais bonita que eu conheço. Ao irmão mais chato do mundo, mas que é só meu e é o melhor. E ao Jorge que faz tudo para nos ver felizes. Obrigada à melhor família que alguém pode ter, obrigada por me permitirem seguir os meus sonhos e nunca deixarem de me apoiar. Por fim, ao Ricardo, o namorado e melhor amigo, sempre com uma palavra de encorajamento, sempre positivo. Obrigada por todas as sessões de copofonia, por acreditares sempre em mim ao longo deste ano. Gosto de ti x16. Ao meu pai, obrigada pelos melhores 18 anos.

*I've been reading "Common Sense" by Thomas Paine  
So men say that I'm intense or I'm insane  
You want a revolution? I want a revelation  
So listen to my declaration*

*"We hold these truths to be self-evident  
That all men are created equal"  
And when I meet Thomas Jefferson (unh!)  
I'ma compel him to include women in the sequel (work!)"*

*The Schuyler Sisters – Original Broadway Cast*



## Resumo

O teatro sempre esteve associado a uma arte de espetáculo que leva para os palcos os assuntos da vida mais difíceis de discutir nas sociedades. A igualdade de géneros é um desses temas. O espetáculo “Monólogos da Vagina” é um caso de pesquisa que nos ajuda a conduzir uma investigação que procura ligar o teatro à defesa de causas sociais. A presente dissertação tem então como questão de partida e objetivo perceber qual é a ligação entre os dois pontos referidos, para que seja possível concluir se o teatro e, em particular, este espetáculo, têm uma posição de defensores. Para responder a esta questão foi delineada uma estratégia que passou pela revisão da literatura e também pela realização de duas entrevistas qualitativas, semiestruturadas, aos profissionais das artes, envolvidos na criação do espetáculo português. Assim, numa primeira fase, através da revisão da literatura, foi-me permitido estudar vários temas como o feminismo e o seu impacto na vida social e profissional dos atores sociais. Discuti, ainda, os conceitos de género e sexo, e desigualdades de género. Numa segunda fase, procurei realizar uma análise do espetáculo - original e em português - e das intenções dos seus profissionais. A análise tornou possível chegar à conclusão de que o teatro é uma arte de causas, cujos palcos “escondem” e revelam desigualdades profissionais e sociais.

Palavras-chave: Cultura, Teatro; Feminismo; Género; Desigualdades.



## **Abstract**

Theatre has always been associated with a performing art that brings to the stage the most difficult issues of life to discuss in societies. Gender equality is one such issue. The play "Vagina Monologues" is a case study that helps us conduct an investigation that seeks to link theatre to the defence of social causes. The present dissertation has then as a starting question and objective to understand what is the connection between the two mentioned points, so that it is possible to conclude if theatre and, in particular, this show, have a position of advocates. To answer this question a strategy was outlined that went through the literature review and also through the realization of two qualitative interviews, semi-structured, to arts professionals, involved in the creation of the Portuguese play. Thus, in a first phase, through the literature review, I was allowed to study several themes such as feminism and its impact on the social and professional life of social actors. I also discussed the concepts of gender and sex, and gender inequalities. In a second phase, I sought to carry out an analysis of the show - original and in Portuguese - and of the intentions of its professionals. The analysis made it possible to reach the conclusion that theatre is an art of causes, whose stages "hide" and reveal professional and social inequalities.

Keywords: Culture, Theatre; Feminism; Gender; Inequalities.



## Índice

1. Introdução.....	1
1.1 A questão de partida e metodologia.....	1
2. Estado da Arte.....	5
2.1 Feminismo: O que é?.....	5
2.1.1 Género e Sexualidade.....	7
2.1.2 Os diferentes movimentos feministas.....	10
2.1.3 Feminismo e Racismo.....	15
2.2 O papel da História das Mulheres e dos géneros em Portugal.....	16
2.2.1 O caso do mercado de trabalho no teatro em Portugal: desigualdades de género?.....	20
2.2.1.1. As companhias de teatro em Portugal: quais são os cargos ocupados por mulheres?.....	29
2.2.2 O caso europeu: um estudo sobre igualdade de género e diversidade nos teatros na Europa.....	30
3. “Monólogos da Vagina”   “The Vagina Monologues”.....	33
3.1 Críticas ao espetáculo: “The Vagina Monologues”.....	33
3.1.1 Posicionamento de Eve Ensler em relação às críticas ao seu espetáculo.....	38
3.2 “Monólogos da Vagina”: a produção portuguesa.....	39
3.2.1 História.....	39
3.2.2 Adaptação do guião original para português – análise.....	39
3.3 Entrevistas.....	44
3.3.1 Apresentação e análise das Entrevistas.....	44
4. Conclusão.....	51
Referências Bibliográficas.....	55
Anexos.....	59
Anexo A: Guião e Respostas: Entrevista à atriz.....	59
Anexo B: Guião e Respostas: Entrevista ao encenador.....	64

## **1. Introdução**

### **1.1 A questão de partida e metodologia**

A presente investigação surge com o objetivo de concluir o meu Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura. A questão principal desta dissertação pretende juntar dois campos de análise: estudos da cultura e estudos das mulheres. Começo esta investigação questionando se o teatro é uma arte de causas. Para direcionar o estudo e tentar que o mesmo seja o mais completo possível, decidi escolher como causa o feminismo e, como objeto de estudo, vou debruçar-me sobre o espetáculo “Monólogos da Vagina”. Quando coloco a questão “o teatro é uma arte de causas?”, procuro encontrar evidências desta representação ou da falta da mesma no espetáculo escolhido, mas também nas equipas dos grupos de teatro.

Para conseguir responder à minha questão principal, precisei de abordar outras áreas de estudo importantes. O Estado da Arte procura definir conceitos e reunir informações imprescindíveis para a realização desta investigação. Ao longo deste estudo, vou abordar oito temáticas que no final servirão de apoio para o tema principal e ajudarão a concluir a investigação.

Numa fase inicial, começo por falar sobre o conceito de feminismo, género e sexualidade. Estes três tópicos estão ligados a questões como, por exemplo, a luta contínua por direitos para as mulheres e a procura da igualdade. É importante que seja feita a definição de conceitos como estes, para contextualizar a questão principal e também justificar a investigação. Estas questões são exploradas nos subcapítulos que falam sobre os diferentes movimentos feministas, a relação entre o feminismo e o racismo, entrando depois para a secção dedicada à história das mulheres em Portugal. Para esta fase inicial do trabalho, alguns dos autores referenciados são Anthony Giddens (2001), Irene Vaquinhas (2019), Sandra Saleiro (2013) e Karen Offen (1998).

Outros dois tópicos que precisei de pensar e responder são os estereótipos ligados às mulheres e as consequências dos mesmos aquando da entrada no mercado de trabalho. Abordei também a questão da representatividade feminina nas equipas dos grupos de teatro. Estas duas questões são respondidas em subcapítulos ligados ao mercado de trabalho, onde apresento leituras de autores como Lígia Amâncio (2003), Vera Borges (2007) e Sandrine Pujar (2016). Entrando no capítulo destinado ao espetáculo, senti necessidade de pensar em várias questões como: o tabu em volta da sexualidade e intimidade feminina; a representação destes problemas no teatro; a

criação de um espetáculo que conta a história de diversas mulheres através de monólogos com o objetivo de alterar formas de pensar - e acabar com a violência sexual - e também os temas abordados nesse mesmo espetáculo e o impacto nos públicos. Para responder a estas questões, recorri à leitura da peça, a diversos artigos de investigadoras como Susan E. Bell (2005), Susan M. Reverby (2005), Christine M. Cooper (2007) e Kim Q. Hall (2005), com diferentes pontos de vista e opiniões. Para além destes, procurei ler as respostas de Eve Ensler (2015 e 2017) acerca das críticas feitas ao espetáculo.

Para entender melhor qual a metodologia a seguir, durante a realização desta dissertação, decidi seguir as ideias de Raymond Quivy e LucVan Campenhoudt (1992), contempladas na obra *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Para começo de esclarecimento de algumas ideias, os autores fazem uma reflexão sobre o que é uma “investigação em ciências sociais”, referindo que muitas das vezes estas investigações não têm como ambição mudar panoramas ou fazer progressos. Parte dessas investigações são trabalhos, exames, estudos, entre outros, que são realizados (com exceções) devido à curiosidade e que, conseqüentemente, podem ser bem ou menos bem realizadas. Com isto, os autores pretendem esclarecer que apesar de muitas vezes estes trabalhos elucidarem os atores sociais e quem os rodeia, não lhes deve ser atribuído “um estatuto que não é apropriado” (Quivy & Campenhoudt, 1992:19). Já sobre os resultados que se esperam alcançar com uma “investigação em ciências sociais”, Quivy e Campenhoudt dão alguns exemplos:

(...) A compreender melhor os significados de um acontecimento ou de uma conduta, a fazer inteligentemente o ponto da situação, a captar com maior perspicácia as lógicas de funcionamento de uma organização, a refletir acertadamente sobre as implicações de uma decisão política, ou ainda a compreender com mais nitidez como determinadas pessoas apreendem um problema e a tornar visíveis alguns dos fundamentos das suas representações. (Quivy & Campenhoudt, 1992: 19).

Para concluir esta ideia inicial do que é uma “investigação em ciências sociais”, os autores falam sobre dois defeitos opostos. Por um lado, um investigador que acredita que pode “estabelecer verdades definitivas” (Quivy & Campenhoudt, 1992:20), como acontece em áreas da física ou biologia. Por outro lado, um investigador que nega a possibilidade de atingir ou classificar uma certa verdade como absoluta.

Os autores passam a abordar todas as etapas de uma investigação em ciências sociais, começando pela questão de partida e os seus objetivos. Dizem ser uma das etapas mais complicadas, pois há uma vontade de estabelecer logo desde muito cedo

a questão perfeita e com isso surge o medo. Dizem também que, no decorrer de uma investigação, surgem incertezas e hesitações e que tudo isso faz parte, ou seja, todos os trabalhos de investigação têm o seu tempo de maturação, com momentos de retrocedo. Segundo as ideias de Quivy e Campenhoudt, o investigador deve, desde o início, explicar a sua visão da investigação, de forma clara, sendo que esta se vai refletir na sua questão inicial. No caso desta dissertação, como já referi, procuro perceber qual o papel do teatro enquanto promotor de causas, sendo que utilizarei o feminismo como foco e o espetáculo “Monólogos da Vagina” de Eve Ensler como estudo de caso. “Resumindo, uma boa pergunta de partida não deverá ser moralizadora. Não procurará julgar, mas sim compreender” (Quivy & Campenhoudt, 1992: 40). Como os autores referem uma questão de partida não deve ter como função o julgamento ou pressupostos. Desta forma, quando coloco a minha questão e começa a minha investigação, o meu objetivo principal é perceber qual o papel do teatro enquanto defensor de causas, assumindo uma neutralidade dentro do possível. Com isto, coloco em “cima da mesa” as diferentes conclusões a que posso chegar, procurando sempre apresentar as justificações com clareza. “Não visa prever o futuro, mas captar um campo de constrangimentos e de possibilidades, bem como os desafios que esse campo define” (Quivy & Campenhoudt, 1992: 42). Numa tentativa de resumir estas informações, a pergunta de partida deve ser: precisa, concisa, unívoca, realista e uma verdadeira pergunta.

Os autores falam sobre a importância da leitura para realizar uma investigação. Não devemos assumir que sabemos tudo sobre os temas que vamos abordar, logo, é muito importante olhar para algumas referências dentro dos temas. Nesta dissertação, tenciono ler sobre os grandes temas que vou abordar, olhando para várias perspetivas, de diferentes autores. Alguns dos temas mais relevantes são, o feminismo e a história das mulheres e do género, tanto em Portugal como no resto do mundo. Um outro tema muito importante é o teatro e consequentemente o papel da mulher no mesmo, nos mais diversos meios de intervenção e também o papel deste enquanto defensor da causa que é o feminismo.

Para esta dissertação decidi utilizar como metodologia as entrevistas qualitativas semiestruturadas. Tendo em conta que entrevistei uma das atrizes (geração jovem) que integra o espetáculo e o encenador (geração intermédia) do mesmo, senti necessidade de organizar dois guiões com algumas diferenças, mas, seguindo a mesma lógica das questões-chave.<sup>1</sup> Estas entrevistas foram conduzidas de uma forma flexível, foi dado

---

<sup>1</sup> As questões éticas foram tidas em conta na minha tese. O Consentimento Informado, onde informei os meus entrevistados das minhas intenções com a recolha dos seus depoimentos, foi assinado pelos dois

espaço aos entrevistados para que pudessem falar sobre as suas experiências e opiniões. Segundo Alan Bryman “Questions that are not included in the guide may be asked as the interviewer picks up on things said by interviewees” (Bryman, 2014: 471). Esta situação foi visível nas duas entrevistas, onde os entrevistados levantavam questões ou temas interessantes ou até mesmo, respondiam a várias questões, numa só resposta (ver guiões, em Anexo).

Alan Bryman refere alguns aspetos que descrevem esta metodologia de investigação. Diz-nos que as entrevistas qualitativas são menos estruturadas, têm em conta a perspetiva e opinião do entrevistado e procura respostas detalhadas:

“Also, the emphasis must be on how the interviewee frames and understands issues and events – that is, what the interviewer views as importante in explaining and understanding events, patterns, and forms of behaviour.” (Bryman, 2014: 471).

Na hora de preparar um guião, Bryman diz que deve ter sido em conta a ordem dos tópicos que vão ser abordados, de forma que haja fluidez no discurso. Diz que devemos formular as questões de forma que ajudem à resposta das questões da investigação. A utilização de uma linguagem clara também é referida. Por fim, o autor refere a importância de reunir informações como o género, idade, posição na empresa, entre outros, de forma a construir um contexto.

Mais adiante, na sua obra, Bryman discute, através de outros autores, a utilização de entrevistas qualitativas em investigações ligadas ao feminismo: “ ‘(...) but the in-depth face-to-face interview has become the paradigmatic “feminism method” ‘ (Kelly et la. 1994: 34)” (Raymond, 2014: 491). O autor explica que esta metodologia é bastante adequada para tratar temas como este, abordado na dissertação e explica o porquê:

“Instead of this framework for conducting interviews, feminist researchers advocate one that establishes: a high level of rapport between interviewer and interviewee; a high degree of reciprocity on the part of the interviewer; the perspective of the women being interviewed; a non-hierarchical relationship” (Bryman, 2014: 492)

---

entrevistados, a atriz, e o encenador, Paulo Sousa Costa. A atriz entrevistada não quis ser identificada, por isso, os seus dados foram anonimizados.

## 2. Estado da Arte

### 2.1 Feminismo: O que é?

A palavra feminismo sempre gerou controvérsia, criando discussões em todas as áreas, sendo que as mesmas continuam atualmente. Para perceber a origem desta palavra e o seu/seus significado/significados, recorri ao artigo *Defining Feminism: A comparative Historical Approach*, de Karen Offen, escrito em 1988. Neste trabalho, a autora começa por falar sobre a história da Europa e sobre a história do feminismo, onde nos apresenta a definição da palavra feminismo num dicionário de língua inglesa que diz: “a theory and/or movement concerned with advancing the position of women through such means as achievement of political, legal, or economic rights equal to those granted men” (Offen, 1988: 123). Num primeiro olhar, podemos considerar que esta definição se adequa, tendo em conta ao que lemos, vemos e ouvimos, mas Offen faz uma “crítica” à mesma. O seu argumento contra a veracidade da definição, prende-se com o facto de existirem evidências que provam que em alguns países europeus durante o século XIX e até anteriormente, os movimentos não defenderem exatamente o que é descrito. Explica que enquanto a definição do dicionário de língua inglesa é passada uma ideia de “corrida/competição”, para que as mulheres e homens sejam iguais, na Europa as diferenças entre os dois géneros são celebradas e que há uma crítica muito grande às instituições que criam as normas dos países em questão.

Europeans focused as much or more on elaborations of womanliness; they celebrated sexual difference rather than similarity within a framework of male/female complementarity; and, instead of seeking unqualified admission to male-dominated society, they mounted a wide-ranging critique of society and its institutions. (Offen, 1988: 124).

Para complementar este argumento, refere que Amy Hackett que, em 1975, diz que investigadores e académicos americanos têm uma tendência de afirmar que a busca pela igualdade de direitos é a essência do feminismo. Hackett explica também que, por exemplo, na Alemanha, estas duas palavras *equality* e *rights* não apareciam nos discursos das personalidades dos movimentos femininos mais marcantes. Este ponto é muito importante, porque explica que apesar da busca por igualdades de género ser uma das principais lutas dos movimentos feministas, esta não representa a essência da mesma.

Offen (1988), após elucidar os seus leitores sobre algumas das diferenças que surgem nas definições da palavra feminismo, passa a procurar perceber qual a origem

da mesma, numa tentativa de descobrir qual a sua motivação inicial. Explica que historiadores europeus determinaram que o termo “feminismo” era quase inexistente antes do século XX e que mesmo nessa época, quando começou a ganhar “espaço” nas conversas, era considerado controverso. Já a palavra em si, Offen (1988) diz que surgiu em França – *féminisme* - e que durante muito tempo foi associada a Charles Fourier, mas que a verdade é que continuam sem conseguir identificar a sua origem. Tendo surgido em França, começou a ser utilizada de forma mais habitual no início de 1890 como um sinónimo de emancipação das mulheres. Apesar de só ter começado a ser utilizado com mais frequência nos anos de 1890, a primeira mulher a considerar-se uma feminista foi Hubertine Auclert em 1882 “(...) who from at least 1882 on used the term in her periodical, *La Citoyenne*, to describe herself and her associates” (Offen, 1988: 126). A autora explica através de vários exemplos que apesar de nos Estados Unidos da América e na América do Sul o termo feminismo só ser utilizado por volta de 1910, isso não reflete a realidade na Europa. “By the late 1892s the words had jumped the Atlantic to Argentina and the United States, though it seems they were not commonly used in the United States much before 1910” (Offen, 1988: 127).

Passando a questão da origem do termo, Offen explica depois que, numa perspetiva histórica, existiram duas visões ou linhas de atuação às quais dá os nomes de “relational” e “individualist”. A autora identificou diferenças na forma de pensar nas mulheres e nos homens e nas suas posições e papéis nas sociedades. Explica que historiadores europeus consideraram que o *rational feminism* estava mais representado no mundo ocidental antes do século XX e que esta linha de pensamento dominou a Europa até anos próximos de 1988. Já o *Individualist feminism* é tido em conta como uma forma de pensamento também muito antiga, mas com maior ênfase no discurso britânico e americano. Com isto, a autora faz a ressalva de que, já no final dos anos 1980, havia estudos que mostravam que as duas linhas de pensamento “coexistiam” na tradição britânica. Passando a explicar melhor o que cada uma destas vertentes defende: de uma forma geral, o *rational feminism* defende a organização de uma sociedade, tendo em conta os géneros ainda que o casal masculino-feminino deva funcionar em formato de companheirismo e sem quaisquer hierarquias. Já o *Individualist feminism* diz que a organização de uma sociedade deve ser feita sem olhar a sexo ou géneros. Esta é apenas uma definição básica dos dois conceitos, sendo que considero importante aprofundar um pouco mais, seguindo para isso, as ideias de Offen. Como já referi anteriormente, o *rational feminism* defende que existem diferenças entre os géneros e celebram as mesmas. Desta forma, enfatizam e buscam por direitos das mulheres, enquanto mulheres “(defined principally by their childbearing and/or nurturing capacities)” (Offen, 1988: 136). Isto quer então dizer que defendem que as mulheres têm

um papel importante e distintivo e, ao mesmo tempo, reivindicam parte do bem-estar da sociedade, graças a esses contributos. Já o *Individualist feminism* abrange conceitos mais abstratos no que toca a direitos humanos individuais. Sendo que procuram independência individual em todos os aspetos da vida. Ao tomarem esta posição, os autores que defendem esta linha de pensamento, rejeitam qualquer ideia de papéis que devem ser desempenhados por um género em específico,

“(...) while downplaying, deprecating, or dismissing as insignificant all socially defined roles and minimizing discussion of sex-linked qualities or contributions, including childbearing and its attendant responsibilities.” (Offen, 1988: 136).

### **2.1.1 Género e Sexualidade**

Para falar sobre a questão do género e sexualidade, decidi utilizar a obra de Anthony Giddens (2001), *Sociology*, sendo que recorri à tradução da 4ª edição, feita por Alexandra Figueiredo, Ana Patrícia Duarte Baltazar, Catarina Lorga da Silva, Patrícia Mato e Vasco Gil (6ª Edição), editada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Uma das primeiras afirmações refere que somos nós, enquanto grupos, sociedades, que construímos a ideia e o conceito de género. Crescemos com ele no nosso dia a dia, até que o mesmo se normaliza. Para explicar melhor esta ideia, o autor descreve as diferenças de género.

Começa por fazer uma distinção entre sexo e género, dizendo que, segundo a visão sociológica, falamos de sexo quando nos referimos a diferenças anatómicas e fisiológicas. Já género, utilizamos para falar de “diferenças psicológicas, sociais e culturais” (Giddens, 2001: 109). Justifica a necessidade de explicar esta diferença, dizendo que existem muitas diferenças entre homens e mulheres que não podem ser justificadas com o fator/dimensão biológico. Acrescenta que a noção de género é construída socialmente, levando à criação de uma normalidade masculina e feminina.

Anthony Giddens enumera as três visões sociológicas que, com mais relevância, tentam explicar as diferenças entre género e sexo e a sua “origem”. Fala do primeiro argumento, que defende “a existência de uma base biológica nas diferenças de comportamento entre homens e mulheres” (Giddens, 2001: 109); o segundo argumento dá “importância à socialização e à aprendizagem dos papéis de género” (Giddens, 2001: 109) no que toca à definição dos conceitos. O terceiro e último argumento defende que “nem o género nem o sexo têm uma base biológica, sendo totalmente construídos a nível social” (Giddens, 2001: 109).

No que toca ao primeiro argumento, a “diferença natural”, Giddens explica que alguns autores utilizam argumentos desde o tamanho do cérebro às hormonas, numa tentativa de clarificar as diferenças comportamentais entre homens e mulheres. Afirma que essas diferenças são notáveis em todas as culturas, logo a desigualdade entre os géneros é causada por essa diferença natural. Este primeiro argumento é criticado por vários sociólogos, que consideram que a teoria se foca em comportamento animal e não tem em conta a evolução comportamental humana que “varia no tempo e no espaço” (Giddens, 2001: 109). Apesar de longos anos de estudos em volta desta teoria, “não há provas dos mecanismos que iriam associar tais forças biológicas aos comportamentos sociais complexos dos homens e das mulheres (Connell, 1987)” (Giddens, 2001: 110). Concluindo, o autor afirma que qualquer teoria que coloque como a única variante, uma predisposição inata, está a excluir o papel das sociedades e das interações, que acontecem entre os atores das mesmas.

Sobre a segunda teoria, “socialização de género” (Giddens, 2001: 110), esta visão defende que existe uma relação entre o sexo e o género, sendo que a criança nasce com um sexo e desenvolve um género. Esse desenvolvimento tem como base a sociedade, as normas implementadas pela mesma e a relação do indivíduo com os outros agentes sociais. É defendida a ideia que existe desigualdade, pois o papel do homem e da mulher são socializados de formas diferentes. Giddens diz que as crianças apercebem-se que existem expectativas comportamentais, ligadas ao sexo com que nasceram e que conseqüentemente, existem recompensas e represálias, dependendo se agem ou não em conformidade com os padrões estabelecidos. Existem também críticas em relação a este argumento. A primeira é que o mesmo defende que um dos papéis dos agentes de socialização é garantir uma manutenção da ordem social, ligada aos géneros, nas novas gerações. Outra crítica recai no desempenho desse mesmo papel, por parte dos agentes (família, professores, entre outros). Isto porque, os agentes podem não partilhar dos mesmos ideias, o que gera conflito – “a socialização do género, não é um processo inerentemente harmonioso (...)” (Giddens, 2001: 110). O último ponto abordado pelo autor, fala sobre: “as teorias de socialização ignoram a capacidade dos indivíduos para rejeitar, ou modificar, as expectativas sociais que envolvem os papéis sociais” (Giddens, 2001: 110). O autor reforça a ideia, dizendo que somos agentes ativos e que modificamos papéis. Conclui referindo que embora exista alguma resistência, acredita-se que parte do desenvolvimento de género tem como influência a sociedade.

Este terceiro argumento defende que não só o género é obra de uma construção social, mas também o sexo. Os sociólogos que acreditam nesta visão, utilizam como um dos seus argumentos, o facto de termos liberdade para alterar o nosso corpo, fugindo

do que é considerado normal. Essas alterações podem ser: “(...) exercise, dieting, piercing and personal fashion, to plastic surgery and sex-change operations.” (Giddens, 2001: 461)<sup>2</sup>. Resumindo, esta linha de pensamento defende que a definição de sexos, surge nas sociedades, para facilitar a compreensão das diferenças que existem entre os mesmos, “(...) theorist who believe in the social construction of sex and gender reject all biological basis for gender differences” (Giddens, 2001: 462).

Outra autora muito relevante no campo de estudos de gênero é a filósofa Judith Butler (1999). Esta questiona o surgimento do vínculo existente entre ser homem e agir de forma masculina e ser mulher e agir de forma feminina. Procura perceber como surge esse vínculo e o porquê de ser tão forte. A autora defende que a ideia de gênero se prende com comportamentos e não com tanto com identidade, referindo-se a esses comportamentos como uma *performance*. Defende que esses comportamentos são a consequência de uma imposição por parte da heterossexualidade normativa. Na sua obra *Gender Trouble* (1999) refere: “The presumption of a binary gender system implicitly retains the belief in a mimetic relation of gender to sex whereby gender mirrors sex or is otherwise restricted by it.” (Butler, 1999: 10). A autora questiona também a ideia de construção de gêneros e como é que a mesma se procede. Diz que quando pensamos na construção de gênero, podemos assumir que para que a mesma se dê, é necessário que haja bases distintivas, logo:

”When the relevant “culture” that “constructs” gender is understood in terms of such a law or a set of laws, then it seems that gender is a determined and fixed as it was under the biology-is-destiny formulation. In such a case, not biology, but culture, becomes destiny.”  
(Butler, 1999: 12).

Butler diz ainda que este pensamento de construção está preso a vários limites impostos por um “hegemonic cultural discourse predicated on binary structures” (Butler, 1999: 13). A autora diz então que devemos repensar a forma as “identidades” definidas pela sociedade, de forma a melhorar a mesma. Explica que a ideia de gênero faz com que os sujeitos que ajem de uma forma considerada “normal” sejam vistos como bons agentes da sociedade. Já sujeitos que não ajem em conformidade com as regras sociais são vistos como “não-normais” e que isto leva a que estas pessoas sofram vários tipos de preconceito. Com base nestas questões, a autora afirma que não existe uma relação inata/natural entre sexo e gênero, explicando que o comportamento de cada um de nós, da sociedade, faz com que se perpetue essa crença da ligação.

## 2.1.2 Os diferentes movimentos feministas

No âmbito desta dissertação, e tendo em conta a questão inicial, considero importante falar sobre alguns movimentos, sociais, religiosos e políticos que se opõem à luta do feminismo. Uma das preocupações ao realizar esta investigação, é procurar sempre ser o mais inclusiva possível. É importante referir que existem outros movimentos que se associam ao feminismo. Parte desses movimentos são associados ao feminismo radical, sendo o TERF, um deles. Utilizando como exemplo a área dos *media*, muitos jornalistas embarcam numa mensagem “*anti-tras campaigners*” (Pearce, Erikainen & Vincent, 2020: 685). Parte desses jornalistas adotam uma posição de mulher e/ou feminista, quando, na verdade, grande parte são homens, que não têm contribuído na luta do feminismo. Os autores dão o exemplo de Julie Bindel que, em 2018, escreveu: “a feminist such as myself refuses to accept the idea that a pénis is a female body part, or declines to mouth Orwellian mantras that complete equate trans women with biological females” (Pearce, Erikainen & Vincent, 2020: 685). O argumento de considerar, ou não, um pénis como parte do corpo feminino, prende-se com a questão do que é sexo e género (questão abordada nesta dissertação). Outro ponto abordado, por escritores *gender critical* e cristãos conservadores é o entendimento de que a comunidade trans e o feminismo inclusivo, são um “*monolithic ‘cult’*” (Pearce, Erikainen & Vincent, 2020, 685) – um culto que não está disposto a ouvir opiniões diferentes. Os autores dão como exemplo, a publicação de Stephanie Davies-Arai, sobre experiências transgénero em crianças, onde a autora inclui:

“*Recruitment into a cult?*” (Pearce, Erikainen & Vincent, 2020, 685), mas: “does not explain how/why trans communities might be understood as a cult. Instead, she argues that UK organisations which run trans youth groups, including Gendered Intelligence and Mermaids, ‘validate and reinforce a transgender identity’ by providing ‘vulnerable adolescents with the “tribe” they were looking for... [they] will find, perhaps for the first time, approval and belonging in these groups, as long as they identify as transgender’ (Davies-Arai, 2018, p. 31)” (Pearce, Erikainen & Vincent, 2020: 685)

Esta é uma crítica muito comum, quando o tema envolve tanto a comunidade trans, como também crianças/adolescentes. Apesar da comunidade trans, ser uma das maiores preocupações para cristãos conservadores, partidos de extrema-direita e feministas radicais, os seus receios não param aí. Como já foi referido, a questão do género e do sexo é constantemente levantada por grupos feministas. Assim sendo, o alargamento do espectro do género, e a aceitação de que as pessoas se podem identificar como queer ou não binárias, é algo que causa discórdia. No artigo *Leave*

*Those Kids Alone: on the uses and abuses and feminist queer potential of non-binary and genderqueer*, de Lucy Nicholas e Sal Clark (2020), essa discórdia é abordada. Os autores explicam que nos últimos anos, com o aumento de informação (e acesso à mesma) e uma maior predisposição (que pode ter sido imposta) para falar sobre questões de género, os *media* têm publicado muita informação sobre o tema. Apesar de haver essa partilha, a informação nem sempre é verificada e serve como ferramenta para assustar todos aqueles que não são tão entendidos sobre o assunto ou não aceitam o mesmo: “Allegations range from moral decay to an all-out conspiracy to brainwash and indoctrinate all children into a new “gay agenda” (Nicholas, 2019)” (Nicholas & Clark, 2020: .41).

Ainda sobre a comunidade trans, decidi utilizar aqui os contributos da dissertação de doutoramento da socióloga Sandra Saleiro (2013). A autora, reconhecida e premiada especialista neste tema, começa por explicar que a relação entre os vários movimentos feministas e os movimentos transsexuais e transgénero não é pacífica, quando analisada numa perspetiva global. Uma das explicações que pode ser dada, como justificação destes comportamentos, é o facto de movimentos, como o feminismo radical, olharem a sua missão como uma luta pela igualdade entre géneros: “O transgénero baralha os não binários de género e abre espaço para além ou entre a simples caracterização macho-fêmea” (Monro e Warren, 2004. 3549)” (citado por Saleiro, 2013: 45). Apesar deste exemplo, a socióloga explica que existem outros movimentos que abrem espaços para “uma redefinição dos conceitos de sexo e género e respetivas relações entre ambos” (Saleiro, 2013: 45).

Como a autora referiu, nos movimentos feministas radicais, uma mulher trans não é aceite nesse círculo. “Elas são apenas objeto de condenação ou impelidas à “reconversão” que aqui significa permanecer no seu sexo/género “original” e lutar pelas mudanças sociais de género a partir dessa localização” (Saleiro, 2013: 45). A autora explica que, segundo a visão de Janice Raymond, um indivíduo trans não pode ser considerado homem ou mulher “autênticos”. Este argumento prende-se com a crença de que existe uma ligação inquebrável entre género e sexo: “Se o sexo cromossomático é tomado como base fundamental de ser macho ou fêmea, o homem que passa pela conversão genital não é fêmea” (Raymond, 1994 [1979]: 10, *italico no original*)” (Saleiro, 2013: 45). Para além do primeiro argumento de Raymond, é apresentada a sua explicação do porquê de considerar que uma mulher trans não tem lugar no movimento feminista. Defende então que para além da questão cromossomática, as mulheres trans não cresceram a experienciar a vida enquanto mulher “num mundo de dominação masculina” (Raymond, citado por Saleiro, 2013: 46). Em resposta a este discurso, Saleiro explica que, ao longo da história, há uma enorme representação da opressão a

todos os homens que mostraram comportamentos “femininos” e que não correspondam às expectativas da sociedade. Sandra Saleiro dá também o exemplo da autora portuguesa Virgínia Ferreira que segue a linha de pensamento de Raymond. Explica que Ferreira equipara uma mulher trans a uma “mulher falsa”, “TRANSSEXUAL [em maiúsculas no original] converte o conceito de mulher em outro que não é uma subcategoria de mulher” (Ferreira, 2003: 110)” (Saleiro, 2013: 46), sendo como segundo fator, o facto de não serem capazes de reproduzir. Outro ponto referido por Saleiro, sobre os argumentos de Ferreira, é a forma como esta cai na utilização de estereótipos, como:

“(…) para ser uma mulher, um homem transexual tem que manter o que podemos denominar as propriedades da actividade motora de uma mulher. Mais até, porque a possibilidade de um transexual atrair homens assenta na possibilidade de desempenhar algumas das funções das mulheres (usar um nome feminino, vestir-se e maquilhar-se como uma mulher, seduzir, atrair olhares, levar os condutores de veículos a pararem o carro para dar uma boleia ou uma ajuda a um pneu furado, etc.)” (Ferreira, 2003: 110)” (Saleiro, 2013: 47).

Com isto, Ferreira diz que uma mulher trans até pode agir como a autora considera normal as “mulheres reais” agem, mas nunca vai ter a oportunidade de ser reconhecida como uma “mulher real”. Este comentário é criticado, de imediato, por Sandra Saleiro, pelo facto de Ferreira continuar a reiterar estereótipos em relação à mulher. Seja pela forma como estas se vestem ou até mesmo a forma como agem, em diversas situações. Com este tipo de discurso, Ferreira contribui para a ideia de que a mulher não é tão capaz, como os homens, ou seja, contraria o ideal defendido por grande parte das mulheres que se consideram feministas, que procuram um mundo de igualdade, para todos.

Saleiro volta a fazer referência a Raymond, apresentando um outro argumento defendido pela autora:

“O aglomerado de profissionais médicos e outros que convergem para a institucionalização do tratamento transexual e a cirurgia no modelo médico – o império transexual – tornam-se os oleiros do comportamento de género aceitável e permissível. Por exemplo, os estereótipos femininos e masculinos tornam-se institucionalizados clinicamente na condição de que os transexuais provem que são verdadeiros candidatos à cirurgia por passarem como membros do sexo oposto” (Raymond, 1994: xvi)” (citado por Saleiro, 2013: 47).

Isto significa que se atribui parte da “culpa” ao sistema patriarcal que permite que diversos serviços de saúde tornem possível e “facilitem” o acesso à transição. Novamente, Raymond descredita a mulher trans, afirmando que tudo isto, não passa de uma fantasia, que parte do homem e que não há cirurgia que o possa tornar numa “mulher real”:

“(…) o transexual macho para fêmea é uma “mulher fantástica”, a encarnação da fantasia masculina de se sentir como uma mulher presa no corpo de um mundo, a fantasia tornada carne por uma posterior fantasia médica masculina de cirurgicamente estilizar um corpo masculino num feminino. Essas fantasias são baseadas na imaginação masculina e não em qualquer realidade feminina” (Raymond, 1994: xx)” (Saleiro, 2013: 48).

Concluindo o segundo argumento de Raymond, esta começa por falar sobre a postura dos serviços médicos e de sistemas patriarcais. Mas olhando para todo o seu discurso, Saleiro conclui que a utilização deste argumento opta “(…) antes pela sua culpabilização, pela acusação de cumplicidade com o sistema ou, no mínimo, pela sua des-agencialização” (Saleiro, 2013: 48). Já sobre o alargamento da comunidade trans a partir dos anos 90 – mais pessoas a expressar os seus sentimentos - leva ao entendimento de mais identidades. Raymond diz-nos que

“a maioria das pessoas transgénero é constituída por homens que, em vez de transcenderem, isto é, desmantelarem ou irem para além dos papéis de género, procuram combinar aspetos da sua feminilidade tradicional com aspetos da masculinidade tradicional” (1994: xxv)” (Saleiro, 2013: 49).

Esta é a ideia presente nos movimentos de feminismo radical e, muito possivelmente, na nossa sociedade, sendo que olha para as mulheres trans como “não mulheres” como refere Virgínia Ferreira.

Entrando na temática da luta e rejeição da comunidade trans por parte de movimentos feministas lésbicos, Saleiro faz referência a Sheila Jeffrey (1997) Esta autora alerta para o cuidado que deve ser tido com o ativismo transgénero “porque os transgenderistas estão comprometidos com a sua própria ‘performance’ de género e não em eliminá-lo (1997: 58)” (Saleiro, 2013: 49). Para a autora britânica, uma mulher trans recorreu a uma de duas escapatórias. Com a primeira, a autora diz que é uma forma de fugir à realidade homofóbica internalizada. Isto porque, segundo a opinião da autora, é mais “fácil” lidar e conviver com a “identidade trans”, do que é com a “experiência da homossexualidade” (Saleiro, 2013: 50). Este é um ataque e

desvalorização das mulheres e homens trans, declarando que as suas experiências resultam de uma tentativa de fuga à “realidade”. A segunda opção dada por Jeffrey, é a “fuga ao fardo da masculinidade” (Saleiro, 2013: 50). Aqui Jeffrey assume que as mulheres trans utilizaram a mudança para fugir à pressão que existe em volta dos homens para que sejam o mais “masculino” possível. Além deste ponto, Jeffrey alerta para as mulheres trans lésbicas. A autora considera-as como uma ameaça para todas as mulheres lésbicas, visto que, segundo a sua opinião, resultou tudo de uma fuga e tira credibilidade a todas as mulheres, em especial às mulheres lésbicas, que lutam pela igualdade.

À semelhança de Raymond, Jeffrey faz uma crítica aos profissionais de saúde que realizam cirurgias de reatribuição de sexo. Considera que ao invés da “mutilação” – forma como a autora se refere à cirurgia – os profissionais de saúde, deviam incentivar essas mesmas pessoas a “adoptarem uma postura mais política face à sua situação, de rebelião relativamente aos papéis de género prescritos (1997: 70)” (Saleiro, 2013: 50). Saleiro explica que ligada à questão da atribuição de culpas aos profissionais de saúde, está também a narrativa de tentar justificar o fenómeno trans, utilizando como “fonte” discursos médicos, ao invés de ouvirem as experiências das mulheres e homens trans, “*optam por as menosprezar ou mesmo ignorar*” (Saleiro, 2013: 51).

Como em todos os temas, existem posicionamentos diferentes. Saleiro apresenta as ideias da autora Gayle Rubin, fazendo a ponte para uma linha de pensamento completamente diferente das que foram abordadas até então. Se até aqui, Saleiro apresentou os argumentos de exclusão de Raymond, Ferreira e Jeffrey, passa agora para a análise de argumentos que procuram criar espaço para todos. Explica que Rubin se foca em identificar os mecanismos “que criam e reproduzem a opressão das mulheres, aquilo a que chamou precisamente o “sistema de sexo/género” (Saleiro, 2013: 53). Aqui é introduzida a questão das diferenças entre género e sexo – abordadas anteriormente – que Rubin considera que são “categorias distintas, mas sobrepostas” (Saleiro, 2013: 53). Rubin, ao tentar identificar os mecanismos de opressão, defende que

“O sistema de sexo/género deve ser reorganizado através da acção política (1993 [1975]: 204), defendendo que a identidade feminista surge mais do comprometimento político do que da biologia (que deveria ser “irrelevante para o que a pessoa é, o que faz e com quem faz amor”, *idem*).” (Saleiro, 2013: 53)

Rubin acusa o feminismo de olhar para as minorias, como a comunidade trans, como inimigos, “esquecendo os principais perpetuadores da moralidade de género e

sexual, como a família, a religião, a educação, o estado, a psiquiatria, entre outros” (Saleiro, 2013: 55). Para concluir as ideias de Rubin, Saleiro apresenta o argumento da autora em relação aos comportamentos e a associação dos mesmos a géneros – linha de pensamento abordada anteriormente. Diz-nos que existe uma expectativa associada aos géneros e que comportamentos devem ter. Isto faz com que um indivíduo que não haja de acordo com os padrões socialmente estabelecidos, sejam colocados à margem dessa mesma sociedade, que criou esta relação género = comportamento, a meu ver, completamente errada e problemática.

### 2.1.3 Feminismo e Racismo

Para complementar o capítulo sobre feminismo e os diversos movimentos associados ao mesmo, decidi abordar a questão do racismo e a sua relação com o movimento estudado até então, na medida em que é feita uma ligação entre a escrita da autora do espetáculo e as questões de discriminação, pela forma como cria um distanciamento entre a mutilação genital cometida no continente africano e nos Estados Unidos da América ou Europa ocidental, por exemplo. Para isso, utilizei a obra de Bell Hook *Ain't I a Woman – Black Women and feminism* (1982). Esta obra foi escrita no contexto do feminismo e racismo nos Estados Unidos da América. A autora começa por referir que o racismo é visto como um mal social, um ódio racial perpetuado por brancos, contra negros. Na sua experiência sente que as instituições académicas, pouco fizeram para instruir os indivíduos, sobre a profundidade do problema. Ao invés, continuaram a partilhar a ideia que é natural existirem diferenças raciais, sendo que existe supremacia branca e também a “sexual polarity in the form of male dominance” (Hook, 1982: 120).

Explica que o estatuto da mulher branca nunca foi o mesmo do da mulher negra. Que apesar da opressão sexista existir e ferir todas as mulheres, as mulheres brancas nunca foram sujeitas à opressão e discriminação racial. Com base nesse argumento, Hook passa a explicar que nem sempre houve uma tentativa de defesa e proteção das mulheres negras, por parte das mulheres brancas

“Sexist discriminations has prevented white women from assuming the dominant role in the perpetuation of white racial imperialism, but it has not prevented white women from absorbing, supporting, and advocating racist ideology or action individually as racist oppressors in various spheres of American life” (Hook, 1982: 124)

Refere também que as primeiras mobilizações, que procuram reivindicar os direitos das mulheres, não incluíam mulheres negras, ou seja, não era uma luta pelos direitos de todas mulheres. Um exemplo dessa falta de apoio para com as mulheres negras foi o dilema e conflito do direito de voto. As mulheres brancas feministas

tomaram uma posição sobre este tema, quando surgiu a possibilidade de ser concedido o direito de voto aos homens negros. Isto faria com que as mulheres continuassem sem o direito de votar. A autora refere este episódio, porque a resposta da maior parte das feministas, para além de excluir as mulheres negras, deixava as mesmas numa posição ainda mais fragilizada. Para exemplificar, fala de Elizabeth Cady Stanton que, até há data, nunca tinha falado da discriminação racial, e escreveu sobre o facto dos homens brancos quererem conceder o direito de voto a homens negros, deixando as mulheres brancas sem esse direito.

“If saxon men have legislated thus for their own mothers, wives and daughters, what can we hope for out the hand of Chinese, Indians and Africans?... I protest against the enfranchisement of another man of any race or clime until the daughters of Jefferson, Hancock, and Adams are crowned with their rights” (Hook, 1982: 127).

Com isto, a autora procura explicar que a maior revolta das feministas da época, era que homens brancos estivessem a reforçar uma aliança racial, aumentando também o sexismo. Em jeito de conclusão, as mulheres brancas não queriam dar continuidade à escravatura, mas também não sentiam que brancos e negros devessem ter os mesmos direitos.

## **2.2 O papel da História das Mulheres e dos géneros em Portugal**

Para abordar o tema do feminismo, considero pertinente abordar questões como a história das mulheres e dos géneros em Portugal. Para isso, vou começar por utilizar um texto de Irene Vaquinhas, publicado em Faces de Eva, em 2019. A autora tenta fazer uma ponte entre a emergência destes estudos, o seu desenvolvimento, e também a sua confluência, ou seja, o ponto de convergência entre os dois estudos em questão. Situa o seu discurso a partir do ano 2000, sendo que dá algumas referências anteriores a essa época. Sabendo que, em Portugal, a área de estudos da história das mulheres começou por volta de 1970, a autora faz referência a pontos como: o aumento dos números de mulheres a ingressar em cursos da área de humanidades, como história, tanto como discentes ou docentes, o que podemos considerar que foi um aspeto positivo e uma alavanca para o estudo da história das mulheres; o começo da discussão do conceito de género nas ciências sociais, que contribuiu também para avanços nesta área de investigação, tendo em conta que contada com perspetivas feministas; a teoria *queer* que motivou o aumento de estudos sobre masculinidade, sexualidade e o corpo; A visibilidade que estes campos de estudo (mulheres e género) e o seu impacto na

opinião política, sendo que começaram a ser implementadas medidas/políticas de igualdade.

Após fazer este breve resumo de temáticas, a autora diz-nos que, em 1990, foi realizado um levantamento das temáticas mais investigadas “a mulher e a família; a condição social da mulher; a mulher e o trabalho; a mulher e a educação e a mulher e os movimentos sociais (Vaquinhas, 2000)” (Vaquinhas, 2019: 40). Apesar destes temas continuarem a ter um grande foco por parte dos investigadores, começaram a ser abordadas outras problemáticas, como “ideologia da domesticidade (Vaquinhas & Guimarães, 2011) ou a política feminina do Estado Novo (Pimentel, 2011)” (Vaquinhas, 2019: 40). Refere que o dado mais importante foi o aumento de temáticas dentro dos dois “títulos” referidos, tais como,

“as mulheres no sistema colonial; prática, exercícios profissionais e contributos femininos para a construção histórica e epistemológica de saberes disciplinares; evolução histórica da cidadania feminina desde o liberalismo oitocentista à consolidação dos direitos de cidadania nos diferentes países membros da União Europeia; identidades sexuais; os antifeminismos, entre outros. (Vaquinhas, 2019: 40)”

passando-se a explorar com mais pormenor alguns desses mesmos pontos.

Sobre o associativismo e mobilização feminina, os estudos desta área dão foco aos movimentos feministas organizados que tinham como objetivos a conquista de direitos, quer fosse de cidadania, ou outros relacionados a política, sendo o segundo foco, manifestações mais informais. Estes estudos são muito importantes para o começo da construção da história das mulheres, na medida em que encontramos várias obras bibliográficas de diferentes personalidades importantes para os movimentos. A autora diz-nos que a história destas associações e movimentos durante a I República (1910-1926) é um campo muito abordado e são vistos como um marco muito importante na história das mulheres, pela forma como se conseguiram afirmar e lutar pelos seus objetivos. Vaquinhas (2019) dá o exemplo do “Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (Costa, 2007), organização criada em 1914 com propósitos internacionalistas e que se manteve até ao ano de 1944 quando foi proibida pelo Estado Novo” (Vaquinhas, 2019: 41). Continuando com a questão destes estudos realizados a autora faz referência ao trabalho de Anne Cova que defende que “Os feminismos precisam de uma memória histórica. Construir essa memória é um desafio político e historiográfico” (Sales, 2014, p. 5)” (Vaquinhas, 2019: 42). Para além disto, Anne Cova (2008) diz também que para construir a história das mulheres, os investigadores/historiadores, têm recorrido a entrevistas, de forma a obterem testemunhos e desta forma, enriquecer os seus trabalhos, sendo que esta História das

Mulheres, tem sido feita como uma forma de recordar e preservar memórias, colocando os acontecimentos e testemunhos de indivíduos importantes numa comparação com situações “transnacionais” (Vaquinhas, 2019: 42) ou, até mesmo, inclusão destes estudos, noutros realizados foram do âmbito português, em colaborações. Para concluir a questão do associativismo e mobilização feminina, a Vaquinhas fala-nos de forma breve da construção da história antifeminista, referindo que a mesma é construída seguindo as linhas de uma sátira e que dessa forma, através do riso, se fortificam questões ligadas aos papéis de género e conseqüentemente à inferioridade feminina.

O segundo ponto que Vaquinhas aborda com mais profundidade são as “Práticas, exercícios profissionais e contributos femininos para a construção histórica e epistemológica de saberes disciplinares” (Vaquinhas, 2019: 44). Com isto, começa por referir que tem vindo a crescer o interesse de estudar questões ligadas ao relacionamento da mulher com áreas das ciências humanas, sociais e exatas. Estes estudos são muito importantes porque trazem para o conhecimento público, diversos nomes de mulheres importantes nas mais diversas áreas, que até então tinham permanecido no anonimato. A autora dá-nos ainda o exemplo da Associação Portuguesa das Mulheres Cientistas, que está a realizar um mapeamento das cientistas portuguesas. Outro ponto que têm vindo igualmente a ser estudado é a presença e o papel das mulheres no mercado de trabalho, tanto em áreas mais “tradicionalmente femininas”, como os trabalhos domésticos, mas também em áreas “dominadas” por homens. Sobre este último ponto, a autora faz referência a François Paymal (2012), que analisou a entrada de mulheres na Escola Superior de Polícia, onde identificou as resistências à sua entrada. Resumindo este ponto, o tema dos acessos das mulheres ao mercado de trabalho tem sido muito abordado, continuando a existir uma luta por igualdade de condições e oportunidades. Sobre essas mesmas lutas, é feita uma referência à importância dos estudos na área das artes (ver, por exemplo, o livro de Vicente, (2012) seja no ensino artístico ou na classificação da arte, feita por mulheres, como sendo inferior,

“A definição do estatuto da mulher artista, os pressupostos ideológicos da sua exclusão da história da arte, e a sua associação com as “artes menores” e o estudo biográfico de algumas artistas que se impuseram no panorama artístico e cultural português são alguns dos vetores explorados.” (Vaquinhas, 2019: 45)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Filipa Vicente, *Arte Sem História*, Athena (2012) Durante muitos anos a arte produzida por mulheres foi desvalorizada e até mesmo rejeitada. Como Filipa Vicente (2012) refere, esta era uma arte sem história. Atualmente, há uma maior valorização e apreciação destes trabalhos femininos. Damos conta do aparecimento de uma “arte com história”.

O terceiro e último ponto que a autora aborda são “Outras linhas de pesquisa” (Vaquinhas, 2019: 45), onde fala de outras temáticas muito importantes que são alvo de estudo dentro da história das mulheres. Uma dessas temáticas é o corpo e a sexualidade, tanto feminina como masculina. Este estudo é muito importante, tendo em conta todos os contornos da questão de identidades sexuais, um tema cada vez mais discutido, passando também por analisar e estudar “discursos médicos e disciplinadores” e ainda “questões da violência e da prostituição” (Vaquinhas, 2019: 45). Sobre a questão da violência, este tema é discutido diariamente, contando com testemunhos, em todos os formatos dos *media* e é também alvo de estudo por parte de vários investigadores/historiadores.

Vaquinhas trata ainda, de um tema ao qual dá o nome de *Impactos e Usos Políticos da História das Mulheres e de Género*, onde fala sobre os aspetos positivos e os aspetos negativos desses usos. Começando pelo lado positivo da relação entre a história das mulheres e de género com a política, o facto de existir um reconhecimento público e político dos problemas, torna mais fácil o trabalho dos investigadores e motiva os diversos movimentos feministas, por sentirem que existe uma entidade que os “ouve” e que conseqüentemente existe espaço para mudanças. A autora dá alguns exemplos de iniciativas políticas, como: “renomeação das ruas, atribuindo-se-lhes nomes femininos, seja pela elaboração de guias com percursos ligados a atividades ou a personalidades femininas” (Vaquinhas, 2019: 46). Para além destas e já a fazer uma ponte com o lado negativo, ou menos positivo, as “atividades de teor comemoracionista” (Vaquinha, 2019). A autora refere que estas são organizadas, na maioria das vezes, por forças políticas. É este o ponto que Vaquinhas diz poder ser negativo, isto porque pode acontecer que estas atividades sejam realizadas com o objetivo de aproveitamento de questões e memórias coletivas, para um crescimento dessas mesmas forças políticas.

A autora conclui o seu texto respondendo à questão “para que serve a história das mulheres em Portugal?” (Vaquinhas, 2019: 47), e diz-nos que grande parte dos estudos da área têm como objetivo

“resgatar memórias, dar visibilidade à participação das mulheres na vida económica, social, política e cultural; no fundo, integrá-la no espaço público, com vista a ultrapassar discriminações de género e a contribuir para uma sociedade mais justa e democrática, ou seja, estamos perante o que se pode chamar uma memória cidadã.” (Vaquinhas, 2019: 47).

Podemos então, concluir que o trabalho historiográfico ligado às mulheres e ao género, tem como característica “fazer justiça” para todas as mulheres que ao longo dos

anos foram silenciadas e ignoradas de todos os estudos e oportunidades de reconhecimento.

Do silenciamento passou-se ao reconhecimento oficial, tendo temáticas relativas à história das mulheres e do género, se convertido, em determinados contextos precisos, em assuntos politicamente convenientes. (Vaquinhas, 2019).

### **2.2.1 O caso do mercado de trabalho no teatro em Portugal: desigualdades de género?**

Para tratar o tema das desigualdades entre géneros, no mercado de trabalho, decidi começar com o texto de João Manuel de Oliveira, Susana Batel e Lígia Amâncio, publicado no livro *A Igualdade de Mulheres e Homens no Trabalho e no Emprego, em Portugal: Políticas e Circunstâncias*, de Virgínia Ferreira (2010). Segundo os autores, este texto tenta perceber quais as propostas governamentais, a realidade na sociedade, e o porquê de existir um distanciamento entre o teórico e o prático.

No início este estudo, os autores começam, por fazer um breve resumo sobre o panorama legal, no que toca à igualdade de géneros e decidem começar no pós-25 de abril. A escolha deste momento é evidente para todos aqueles que partilham conhecimento sobre a história de Portugal. Sendo marcado pelo final de um regime ditatorial e o que seria “o princípio da igualdade entre todas/os as/os cidadãs/aos. Até esse momento essa igualdade era negada por um sistema de privilégios que excluía as mulheres da cidadania” (Oliveira, Batel e Amâncio, 2010: 248).

Os autores começam por fazer uma cronologia de eventos, relacionados com a legislação. Começam por 1976, abordado o artigo 13º da Constituição da República Portuguesa, que trata o princípio da igualdade “segundo o qual o Estado não admite privilégios ou exclusão em razão do sexo e de outros critérios” (Oliveira, Batel e Amâncio, 2010: 248). Em 1977 que foi criada a Comissão para a Condição Feminina e em 1979 criaram a Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego. Esta segunda comissão estava contemplada no “quadro de aplicação do decreto-lei 392/79, de 20 de setembro, que visava garantir as condições de igualdade entre homens e mulheres no trabalho e no emprego” (Oliveira, Batel e Amâncio, 2010: 248). Uma outra alteração ocorreu em 1978, desta vez no código civil. Vinha garantir igualdade em relação ao casamento. Esta alteração significava que as mulheres deixavam de precisar do consentimento de um homem, para trabalhar e realizar outras atividades. Com o começo de uma nova década, em 1980 é “ratificada a convenção para a Eliminação de todas as formas de Discriminação contra as mulheres (CEDAW).” (Oliveira, Batel, Amâncio, 2010: 48). Em 1997 é feita uma revisão à Constituição onde

“é introduzida a alínea h) ao artigo 9º da Constituição que consagra a igualdade entre homens e mulheres como uma tarefa fundamental ao Estado português. É também nessa revisão que o artigo 109º determina a promoção da igualdade entre mulheres e homens na vida política como instrumento fundamental da democracia e a não discriminação no acesso aos cargos políticos” (Oliveira, Batel, Amâncio, 2010: 249).

Esta revisão foi muito importante, porque, a partir deste momento, passou a ser um dever do Estado Português, garantir que existia igualdade entre homens e mulheres. A alteração do artigo 109º promove a igualdade em relação a cargos públicos, nomeadamente em cargos políticos.

Os autores ressaltam a ideia de que, com estas revisões e alterações, seria de esperar que as mudanças, já teóricas, fossem visíveis na prática, ou seja, na sociedade. Para conseguirem concluir se existiu essa mudança na sociedade, os autores partem para uma análise social, baseada na evidência empírica.

A partir dos anos 90, o progresso educativo em Portugal teve muita importância para todas as mulheres. A verdade é que para conseguirem chegar a certos cargos, esses estudos eram indispensáveis. Fez-se assim notar um crescimento do número de mulheres a participar e usufruir do sistema educacional em comparação com a geração anterior (de mulheres). Era de esperar que com o melhoramento do sistema de educação, o número de homens a participar fosse crescer também. Mas a verdade é que esse crescimento não é notório em comparação com as gerações anteriores (de homens). Apesar disto, era notável a diferença salarial entre mulheres e homens

“que se mantinha a meio da década de 200, em 80% (CIG, 2007), valor praticamente igual ao da década anterior (77% de acordo com os dados da CIDM, 2001), apesar do enorme progresso educativo das mulheres” (Oliveira, Batel, Amâncio, 2010: 251).

No seguimento desta investigação, os autores falam sobre o estudo realizado por Conceição Nogueira, em 1996, que mostra a existência de dois tipos de discursos, reproduzidos por mulheres “em profissões de elevado estatuto social” (Oliveira, Batel e Amâncio, 2010: 251), em relação à igualdade de géneros. Passam a descrever esses dois discursos, classificando o primeiro como “o discurso essencialista/individualista” (Oliveira, Batel e Amâncio, 2010, p.251). Este defende o mérito individual, a luta da mulher enquanto um só indivíduo: “super-mulher”, capaz de grande sucesso profissional e, ao mesmo tempo, mantendo uma função principal no seio da família” (Oliveira, Batel e Amâncio, 2010: 251). Este discurso é uma forma de recusa da desigualdade de género e ajuda também à integração de uma mulher sem ambições familiares/maternais na sociedade, pois nunca poderia ser considerada uma “super-mulher”: “Há neste discurso

uma estratégia de de-grouping (Apfelbaum, 1979) através da qual o indivíduo recusa a pertença grupal, sobrevalorizando a trajectória pessoal.” (Oliveira, Batel e Amâncio, 2010: 251).

Já o segundo discurso é descrito como “discurso colectivista/resistência” (Oliveira, Batel e Amâncio, 2010: 251). Neste caso, as mulheres consideram que existe desigualdade e que fazem parte de um grupo oprimido. Uma característica associada a este grupo é a crença de que deve existir uma luta para acabar com a discriminação.

“Estamos portanto perante uma proposta de *re-grouping* (Apfelbaum, 1979), através da qual as mulheres assumem a consciência de um destino comum, assente numa injustiça que estão dispostas a combater” (Oliveira, Batel e Amâncio, 2010: 252)

Após esta reflexão sobre duas linhas de pensamento, os autores passam para a temática das mulheres em cargos tradicionalmente masculinos, citando um estudo realizado por António Marques. De forma geral, a descrição destes cargos recai quase sempre nos mesmos adjetivos “a segurança, a objetividade, a racionalidade, a estabilidade e a imparcialidade (...) a resistência física e emocional, a capacidade de liderança, a virilidade e a frontalidade (...)” (Marques, 2004: 41)” (Oliveira, Batel e Amâncio, 2010: 252). Estas características estão associadas aos homens o que torna o acesso das mulheres, a cargos como cirurgia geral e magistratura judicial (exemplos do estudo de António Marques) muito mais difícil. A associação destes objetivos apenas aos homens e, conseqüentemente, a ideia de que a mulher não é capaz de liderar ou de deixar as suas emoções fora do local de trabalho, prejudica a luta pela igualdade de géneros, que continua a existir, hoje em dia.

Para complementar as ideias dos autores, decidi utilizar o artigo de Sandrine Pujar (2016). A autora fala sobre alguns dos factos relacionados com a desigualdade de géneros, na área cultural. Começa por referir que existe um consumo cultural, maior e mais regular, por parte das mulheres, o que é um ponto de partida interessante para a análise que realiza (ver também conclusões do estudo recente Práticas Culturais dos Portugueses, Inquérito 2020, com capítulo dedicado ao teatro, publicado pelo ICS).

Outro aspeto apontado pela autora é o facto de existir um maior número de mulheres a frequentar cursos relacionados com cultura e arte. Apesar destas terem um grau de formação superior, este padrão não se reflete no mercado de trabalho. No estudo de João Manuel de Oliveira, Susana Batel e Lúcia Amâncio (2010), há uma referência a esta situação, quando verificam que as gerações de mulheres mais jovens, tem mais estudos (ou seja, existe uma evolução), mas que nos homens esse crescimento não é tão visível. Apesar disto, continuam a ocupar os cargos de poder. Pujar refere também que a progressão de carreira é mais fácil de atingir para os homens

e que existe uma enorme falta de representação feminina na cultura “underrepresentation of female artista, theatre or movie directors, composers etc (...)” (Pujar, 2016: 19).

Após esta introdução, onde a autora apresenta alguns factos que retratam a desigualdade de género, no setor cultural, passa a falar sobre o artigo de David Hesmondhalgh e Sarah Baker “sex, gender and work segregation in the cultural industries”, que aborda o tema de certas funções serem atribuídas a mulheres e outras a homens (2015). No âmbito do setor cultural, referem que existe uma percentagem muito baixa do número de mulheres nas áreas de “interactive contente (5%) and game industries (6%)” (Pujar, 2016: 20). Ao contrário da área literária, TV, publicação de revistas e rádio – 67%; 41%; 48% e 47% (respetivas às áreas enumeradas). Ainda sobre esta divisão “estabelecida”, os autores dizem que os trabalhos mais prestigiados e mais físicos, estão associados a homens. Já sobre os trabalhos/cargos criativos geralmente ocupados por mulheres, os autores dão o exemplo de marketing e cargos ligados a design e *make-up artists*. Estes dois últimos, apesar de terem uma importância enorme no setor cultural, são vistos como inferiores: “The few craft and technical jobs occupied by women (costume designers, make-up artists for exemple) ate undervalued and at worst “not even recognised as involving craft or technical skills at all” (Pujar, 2016: 21).

Depois de explicarem as diferenças e desigualdade a nível de ocupação de cargos, os dois autores referem o porquê de estas serem preocupantes e um alerta para a sociedade. Em primeiro lugar, referem que os cargos ocupados por mulheres, por norma, estão associados a um salário inferior. Em segundo, explicam que esta separação dos cargos e oportunidades, tem como consequência a não evolução de um individuo, que poderia contribuir para um bem comum, mas não contribui, porque tem uma barreira que dificulta a sua chegada a certos cargos. Por último, referem que “work segregation by sex” (Pujar, 2016: 22) é uma forma de reforçar os estereótipos já existentes, que por sua vez, vão continuar a criar desigualdades a nível de oportunidades e condições no mercado de trabalho: “it’s a vicious cycle” (Pujar, 2016: 22).

Sobre a influência dos estereótipos ligados às mulheres no mercado de trabalho, a autora faz uma divisão entre: “estereótipos positivos”, “estereótipos negativos” e “estereótipos neutros”, através dos quais, se pode explicar o impacto no setor cultural. Em relação ao “estereótipo positivo” estão associados traços como: carinhosas; com habilidades para trabalhos domésticos; confiáveis; boa comunicação; entre outros. Estes traços são associados a profissões como: enfermagem; assistentes sociais; trabalhos ligados a estética; entre outros. Já sobre os “estereótipos negativos”, dizem-nos que as mulheres são menos capazes de liderar; têm menor força física; têm uma

disposição menor para lidar com situações mais perigosas; entre outros. A autora refere que esta visão das mulheres e dos seus “defeitos”, pode justificar a atribuição de cargos como construção, engenharia e segurança, a homens. Já sobre o “estereótipo neutro”, diz-nos que as mulheres têm uma maior predisposição para trabalhar em casa ou em áreas monótonas. O que resulta, segundo Pujar, em salários inferiores e com menos segurança. Como conclusão desta análise relacional a autora diz: “These stereotypes which give women access to some type of career in the creative industries are also used to exclude them from others, such as the “prestigious” creative roles.” (Pujar, 2016: 24).

É levantada outra questão, relacionada com o facto de algumas mulheres “confirmarem ou concordarem” com estes estereótipos. É referido que isto pode estar associado a um mecanismo de defesa, para conseguirem conviver em sociedade. Os autores referem que, apesar disso, existe uma noção que esses contributos que permitem que as mulheres ocupem certos cargos, são os mesmos que dificultam o acesso a outros: “By looking so friendly, consensos and dialogue-oriented, women may give the impression of lacking assertiveness and other kind of leadership skills. This is what scholars call the “friendliness trap”. (Pujar, 2016: 24).

Como forma de conclusão, a autora diz-nos que a ideia de que um homem é mais criativo, marginaliza as mulheres, sendo-lhes dificultado o percurso para alcançarem esses cargos. Sublinha também que o facto de algumas mulheres aceitarem esses estereótipos (fragilidade, carinhosas, etc) para alcançarem trabalhos associados a estes, não quer dizer que concordem com esta tendência.

Para falar sobre as condições de trabalho e a entrada dos atores no teatro, decidi utilizar a obra da autora Vera Borges *O mundo do teatro em Portugal (2007)*. Nesta obra a autora realiza uma série de entrevistas biográficas e conta com as informações que retira das mesmas para estudar o panorama da arte que é o teatro, em Portugal. Decidi focar-me no capítulo 6, que trata o tema do mercado de trabalho, as condições de entrada, entre outros.

Começando por falar sobre a entrada no mundo do teatro, a autora conclui que, em grande parte dos casos, essa entrada foi motivada por “acontecimentos acidentais” (Borges, 2007: 227). Estes, estão ligadas a conhecer um ator; ver uma peça marcante; fazer teatro como um *hobby* juntamente com amigos, etc. Isto, leva à descoberta de uma nova paixão: “Descrevem uma emoção, uma revelação interior, um choque, o abandono de outros trabalhos, (...) o trabalhar por gosto, «por carolice», por amor à arte” (Borges, 2007: 227). A autora refere que a maioria dos seus entrevistados, conseguem identificar perfeitamente o momento em que o teatro entrou nas suas vidas. Esta mudança é vista como uma rutura e o começo de um novo “capítulo”. No

seguimento das histórias contadas pelos seus entrevistados, a autora explica que estes não consideram que tenha existido pré-requisitos:

“As disposições que verifiquei serem determinantes para a entrada dos actores no meio teatral são a capacidade de iniciativa individual, o talento, a vontade urgente de realizar um sonho, indispensável para a sua vida (...) a importância de certos traços da personalidade dos «candidatos» a actores: muitos deles dizem gostar de trabalhar em grupo, mostram-se sociáveis, desenvoltos e audazes.” (Borges, 2007: 229).

Estas questões identificadas pela autora levam à segunda questão abordada, que se prende com as experiências em teatros amadores e escolares. Para iniciar o seu estudo sobre a importância dos grupos de teatro, a autora fala sobre a teoria de grupo de referência e a ideia de socialização, de Robert K. Merton: “(...) Seria o processo pelo qual um indivíduo aprende e interioriza os valores de um grupo de referência ao qual ele deseja pertencer” (Borges, 2007: 229). Estas atividades, muitas vezes, estão relacionadas com os momentos de rutura, referidos anteriormente. O momento de clareza em relação ao teatro pode acontecer porque um indivíduo teve a experiência de participar num grupo amador, na sua escola, por exemplo. Apesar de ser possível estender uma ponte entre o tema da entrada neste mundo e os grupos de teatro, a autora procura agora perceber qual a valorização atribuída aos grupos de teatro amadores.

Borges começa por dizer que a ligação com o teatro amador pode ser algo relacionado apenas ao lazer. Poderá ser, também, um misto entre lazer e a “vida real”. Isto porque, o indivíduo pode manter um trabalho (em nada ligado ao teatro), e ao mesmo tempo, manter uma ligação assídua com o grupo de teatro que frequenta – que pode mesmo ser profissional. De uma forma geral, a autora consegue concluir que para a maioria dos seus entrevistados, os grupos de teatro amador e/ou escolares, foram experiências muito importantes e gratificantes. Mas qual é a relação entre o teatro amador/escolar e os grupos de teatro profissionais? A autora explica que existe uma relação muito interessante entre estes dois. Por um lado, os grupos amadores/escolares, convidam atores profissionais para ajudar ou participar nos seus espetáculos. Por outro lado, os atores que fazem teatro profissional, muitas vezes “levam” consigo, alunos/atores amadores, para espetáculo com mais público. Segundo esta perspectiva, podemos concluir que é uma relação positiva para ambos os lados. Os menos experientes, ganham a oportunidade de trabalhar com atores profissionais, o que pode levar à “abertura de portas”. Já os autores profissionais conhecem novos talentos e têm a oportunidade de praticar a vertente do ensino ligado ao teatro.

Esta questão do ensino e da aprendizagem leva-me ao próximo ponto abordado por Vera Borges (2007). Nesta parte do seu trabalho, a autora fala sobre a existência de uma formação contínua nestas profissões (atores e encenadores). Sabemos que para muitos dos entrevistados, os grupos de teatro foram a melhor formação. Nestes grupos podiam “trabalhar em equipa, construir um projeto, montar um espetáculo, dirigir um grupo, tomar decisões (...)” (Borges, 2007: 231). Sabemos que esta experiência com os grupos é mais perceptível nos atores de gerações mais antigas. Já nas gerações mais recentes, o método de aprendizagem não para nos grupos de teatro: “As trajetórias de formação dos actores portugueses evidenciam alguma variedade das modalidades e momentos de aprendizagem profissional.” (Borges, 2007: 232). É referida a ideia de que a geração de atores mais jovens, procuram o reconhecimento na área, também através de diplomas. É com este ponto, que Borges passa a falar sobre as instituições de ensino artístico e da sua relação com atores. Apesar de ter havido um aumento da procura por cursos especializados na arte da performance, o diploma que é “atribuído”, não é tido como um fator eliminatório: “De certa maneira, no teatro português prevalece ainda a figura do autodidacta, a ideia de uma vocação precoce, de um «jeito para o teatro» anunciado na infância, o «aprender fazendo» ao longo do percurso profissional.” (Borges, 2007: 324).

Voltando à questão de que para os atores, não é possível “sobreviver” apenas do teatro (principalmente no teatro amador), a autora dedica uma parte da sua obra, para falar sobre essa multiactividade. Como referi, numa fase inicial, é quase imprescindível que exista uma segunda profissão. Isto porque, os grupos não têm a capacidade de atribuir remunerações, que permitam que o ator não tenha outra ocupação. Já numa “segunda fase”, a autora diz-nos que as outras atividades permitem a continuidade dos seus trabalhos como atores. Dentro do setor das artes, existem atores que assumem cargos como

“professores de escolas de teatro, (...) formadores e responsáveis por workshops de teatro, corpo e voz. E ainda o caso dos actores que são responsáveis pela publicação de revistas e os que são responsáveis por projetos de produção de eventos teatrais e musicais.” (Borges, 2007: 242).

Já fora do mundo das artes, existem atores a desempenhar todo o tipo de funções. Este tema levanta a questão – Porque é que existe a necessidade de ter um segundo emprego? Esta questão pode ser respondida dizendo que, todo o setor cultural sofre de precariedade, não sendo o teatro uma exceção. Junto à falta de compromisso a longo prazo, está também ligada a questão salarial, que não é ideal. Quando sabemos que esta é uma área com bastante procura, com poucas estruturas com robustez

organizacional e com pouca estabilidade financeira, podemos pensar e falar sobre as alternativas que os atores têm para garantirem o seu lugar neste mercado de trabalho.

Um dos fatores mais importantes para um ator, é a sua reputação e também as ligações que cria ao longo da sua carreira. A autora dá ênfase a três tipos de relações que um ator pode estabelecer num grupo de teatro: “relações entre (1) o actor e o encenador, (2) o actor e o diretor do grupo de teatro, (3) o actor, o encenador e o diretor do grupo de teatro.” (Borges, 2007: 244). Estas relações entre o ator e outros indivíduos, em posições de poder dentro do grupo de teatro, são importantes para tentar criar uma continuidade nesse mesmo grupo. Aumenta a possibilidade do ator ser chamado para novos projetos, por exemplo. Uma evidência de que a reputação é algo importante, pode ser encontrada em alguns dos discursos dos entrevistados pela autora. Afirmam que um dos motivos que os leva a aceitar um convite, está relacionado com a pessoa que o faz. Se for um ator/encenador reconhecido, a probabilidade do convite ser aceite é muito grande. É claro, que esta é uma situação benéfica para ambos os lados – o ator aceita o convite, porque este é feito por um ator/encenador reconhecido e existe a possibilidade de aprendizagem e também ganho de reputação. Por outro lado, o ator/encenador reconhecido, tem a “liberdade” para escolher o ator “que preferir”, logo partindo do princípio de que não existem conflitos de interesse – vai escolher alguém que considere muito bom. Ligada a esta questão, existe também o dilema de permanecer muito tempo no mesmo grupo de teatro, o que pode tornar-se pouco benéfico, porque o ator, começa a ser visto como “efetivo” desse grupo.

Utilizando ainda o trabalho da autora Vera Borges, agora seguindo as ideias presentes no artigo “Trabalho, género, idade e arte – Estudos empíricos sobre teatro e dança”, publicado em 2010. A autora utiliza a ideia de Pierre-Michel Menger (1997) para explicar como a idade e o género são ambos importantes e decisivos para os profissionais das artes. Segundo o exemplo do autor francês, a idade é um fator muito importante quando falamos das mulheres, isto porque, a indústria procura mulheres jovens, ou seja, quanto mais novas foram, maior a facilidade de entrarem neste mundo. Ressalva ainda que o fator idade, apesar de poder ser benéfico numa fase inicial, pode tornar-se algo negativo numa fase mais adulta: “No mesmo sentido, Paradeise, que também liderou um estudo sobre o teatro em França, considerou que as mulheres atrizes desaparecem de cena por volta dos 50 anos” (Borges, 2010: 112). Para além da idade, a vida pessoal/familiar, também é vista como um entrave para a gestão de carreira, sendo que as mulheres são as mais prejudicadas. Numa fase inicial Borges concluí que “Em todas as pesquisas citadas parece desenhar-se um cenário mais ou menos comum de condição desfavorável para as mulheres nas artes e para aqueles

que têm mais idade pelas características peculiares do teatro e da dança” (Borges, 2010: 116)

A autora levanta a questão relacionada com as oportunidades para as atrizes com mais idade. Explica que, numa investigação realizada em 2007, encontrou mais homens do que mulheres a trabalhar em grupos de teatro, ainda que elas estejam em maioria no mercado de trabalho (ver os dados mais recentes, referentes aos profissionais das artes e cultura, e o crescimento do número de mulheres, segundo dados do INE, compilados por V. Borges, 2022, na apresentação da Lição 1, no Teatro São Luiz). A autora volta a recorrer às ideias de Menger que através de um estudo, concluí que “as atrizes têm uma longevidade profissional claramente inferior à dos homens” (Borges, 2010: 120). Para seguir esta linha de pensamento, a autora refere os testemunhos de cinco atrizes portuguesas, com mais de 45 anos, que falam sobre o facto de as carreiras em teatro terminarem e de já não terem idade ou a aparência desejada para começarem a trabalhar em televisão. A autora diz então:

“Na verdade, poderá tratar-se do efeito da idade, que faz evoluir as carreiras das mulheres de uma forma secundária e marginal, ao sabor das convicções estéticas que circunscrevem o volume de emprego disponível para as actrizes mais velhas (Borges 2007)” (Borges, 2010:120).

Borges refere também uma observação feita a diversos elencos, em 2010, onde é possível verificar a distribuição dos papéis: “É possível reter o nome de algumas atrizes mais velhas ligadas a tempo parcial às estruturas teatrais” (Borges, 2010: 120). Para além da distribuição de papéis a autora concluí que a função de produção é maioritariamente atribuída a mulheres, enquanto a direcção dos grupos de teatro é atribuída a homens. Explica que com esta informação, podemos dizer que está presente a hipótese de existirem menos mulheres, graças à “(...) falta de papéis nos textos escolhidos pelos grupos de teatro.” (Borges, 2010: 121). Ressalvo então duas conclusões da autora. Em primeiro lugar que a situação profissional para atrizes com mais anos de carreira, não é mais favorável, do que a situação em que se encontram as atrizes mais jovens. Em segundo lugar, a questão de falta de oportunidade para as atrizes com mais anos de carreira, que deixam de ter lugar.

Seguindo agora as ideias apresentadas na obra “Criatividade e Instituições. Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura” de Vera Borges e Pedro Costa (2012). No terceiro capítulo que tem como título “Mercado, formação e sucesso: actores e bailarinos entre persistência e desilusão”, escrito por Vera Borges e Cícero Roberto Pereira, os autores começam por explicar de uma forma breve que olhando para os estudos da área da sociologia e economia, ambos apresentam

resultados que levam à conclusão que, de uma forma geral existe “(...) uma correlação muito fraca entre o nível de formação e os rendimentos totais dos artistas.” (Borges e Pereira, 2012: 78). Assumindo esta linha de pensamento, os autores questionam-se qual será o tipo de formação que poderá influenciar as vidas profissionais dos artistas. Como já vimos anteriormente no livro de Borges (2007), o elevado nível de formação pode ser benéfico para os indivíduos que tenham como ambição o ensino, por exemplo. Alguns desses artistas, utilizam os rendimentos obtidos através dessas funções “secundárias” para que consigam continuar a financiar os seus projetos no teatro:

“Estes são os princípios do modelo que Thorsby (1994) apresentou e discutiu com a designação *work preference of artist*, que sustenta que os artistas usam o tempo livre e os rendimentos obtidos nas outras profissões para trabalhar ainda mais nas artes.” (Borges e Pereira, 2012: 79).

Também a autora Dina Soares que, em 2022, publicou *Vamos Ao Teatro* sobre as dificuldades encontradas nesta arte durante a pandemia e diz que é notável a resiliência que se sente nas pessoas que trabalham nos grupos de teatro. Utilizando as ideias de Borges diz-nos que: “Borges, que tem analisado a profissão de ator enquanto trabalhador, atribui esta capacidade de adaptação e de resistência à dimensão de prazer que as profissões artísticas envolvem.” (Soares, 2022: 101).

### **2.2.1.1. As companhias de teatro em Portugal: quais são os cargos ocupados por mulheres?**

É importante olhar para o papel das mulheres no teatro, nos diversos cargos que podem assumir. A abordagem desta questão em específico é relevante porque, quando estudo o papel do teatro enquanto defensor de causas, como o feminismo, é imprescindível perceber se existe representação feminina, dentro das organizações. Decidi então olhar para o artigo “Teatro em Portugal: The Ladies Are Not For Burning (Ou O Assalto À Casa Dos Homens)” escrito por Eugénia Vasques, em 1997.

O tema que Vasques começa por abordar são as questões ligadas à falta de representatividade em cargos superiores ou de direções. Refere que, mesmo após o 25 de abril, o número de mulheres nesses cargos em comparação com os homens, é muito inferior. Diz-nos também que essa diferença pode facilmente ser justificada por “razões culturais ou sociológicas (logo políticas)” (Vasques, 1997: 1).

“Como se continua, corretamente, 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 do teatro" (Vasques, 1997: 1).

Não deixando que esta ideia de que não existe tanta representatividade (quanto aquela que se deseja), a autora faz referência a alguns nomes de mulheres importantes, tentando sempre abordar o maior número de cargos. Amélia Rey-Colaço e Luzia Maria Martins, são dois grandes nomes do teatro português e são destacadas neste artigo pelo papel que desempenharam enquanto diretoras de teatro. Vasques dá também ênfase a atrizes-encenadoras, tanto de Lisboa, como do Porto, e também das zonas interiores do país. Para além destes cargos, a autora refere que à data que escreveu o seu artigo o número de mulheres em cargos de técnicas de som e luz, era ainda muito baixo. São ainda referenciadas a cenógrafa Cristina Reis, e figurinista Vera Castro, no que toca a cargos ligados às artes plásticas, fundamentais para a existência de uma peça de teatro. Como forma de conclusão, diz que todas as mulheres por si referidas "são, hoje, referência obrigatória no (inexistente) Who's Who das artes performativas em Portugal" (Vasques, 1997: 2)

### **2.2.2 O caso europeu: um estudo sobre igualdade de género e diversidade nos teatros na Europa**

A European Theatre Convention publicou um estudo sobre diversidade e igualdade de géneros nos teatros europeus, em 2021. Este é muito importante porque procura perceber dois pontos: primeiro, a diversidade de pessoas a trabalhar nos teatros analisados e, em segundo lugar, a representação/distribuição de géneros nos diversos cargos. Com esta análise, conseguem perceber-se os níveis de discriminação, em relação às minorias: "(i.e female, non-Caucasian, non-binary, homossexual, altersexual, trans\*, queer, disable people)" (ETC, 2021: 8). Para além desta análise que engloba as mulheres, o estudo conta com a participação do Teatro Nacional D. Maria II (que obteve 36 respostas dos seus trabalhadores), o que é uma mais-valia para a minha investigação. É feita uma apresentação dos dados recolhidos, em relação às pessoas que responderam aos inquéritos. Concluíram que 57,8% (168) das respostas tinham sido dadas por mulheres, 38,6% (112) por homens e 3,5% (10) por pessoas que não se identificam com nenhum dos géneros referidos anteriormente. 87,93% dos indivíduos são caucasianos, sendo que os restantes, 12,07% foram incluídos no grupo de não-caucasianos. Já sobre a orientação sexual, 231 pessoas identificaram-se como heterossexuais ou "mainly heterossexual" (ETC, 2021: 13). Por último, "when looking at trans\* and cis people (...) (there were 274 cis people) and just a few were in the other category (there were 13 trans\* people)" (ETC, 2021: 13).

Passando para a análise da ocupação de cargos por diferentes géneros. Foi notório que a maior parte das pessoas que ocupam os cargos de topo, são: “caucasian, cisgender, heterosexual and abled individuals” (ETC, 2021, p.15). Em relação às posições ocupadas por mulheres, há um destaque para o cargo de coreógrafa, seguido da área de comunicação, assistentes de palco e assistentes de produção. É referido que não existe uma diferença muito significativa nos papéis de músico/ator/cantor - sendo que o número de homens é superior. Na tentativa de perceber se existia um reconhecimento de discriminação, com base no género, o grupo de pessoas não-binárias foi o que demonstrou sentir esse tipo de discriminação, seguidos pelas mulheres. Passando às reflexões finais, da primeira parte deste estudo. De uma forma geral, identifica-se uma presença feminina e não-binária nos grupos de teatro, o que é positivo. Os investigadores ressaltam que, segundo os dados preenchidos por membros das direções e recursos humanos, continua a haver uma tendência para que a mulher ocupe determinadas funções (estereotipadas): “their contractual situation appears less secure than the men’s, who are more likely to have an indefinite full time contract.” (ETC, 2021: 27).

Passando para a segunda parte deste estudo, na qual o objetivo foi perceber qual a visibilidade dos diferentes géneros, nas programações dos teatros. A equipa de investigação recebeu 19 programas de 10 países, sendo que só conseguiu analisar 17 programas de 8 países. Concluem que, em média, aparecem representadas 3-4 mulheres para 7-6 homens. Os dois países onde essa diferença não é tão significativa são a Alemanha (2.85 mais homens do que mulheres, por espetáculo) e França (2.95 mais homens do que mulheres, por espetáculo). Já o país com maior diferença é a Eslováquia (6.97 mais homens do que mulheres, por espetáculo).

Como já foi referido na análise do estudo de Pujar (2016), a distribuição de mulheres e homens, pelos diferentes cargos, cai num padrão. Este estudo mostra que os homens ocupam posições como: “author”, “director”, “technical” and “music” (ETC, 2021: 33). Já as mulheres ocupam posições ligadas a guarda-roupa, cabeleireiro, maquilhagem e produção. “(...) Men occupied the most prestigious professions, especially those that concentrated power in creative expression. Indeed, it is authors and directors who set the tone of theatrical programmes.” (ETC, 2021: 33-34). Mais uma vez, seguindo as ideias de Pujar (2016), esta distribuição está relacionada com estereótipos e gera o círculo vicioso, referido pela autora. Os investigadores explicam também que a nível da equipa técnica, os nomes e funções aparecem na maioria das vezes, enquanto os nomes das cabeleireiras só são referidos 25 vezes. Isto leva ao argumento de que nos programas é dada visibilidade os cargos/funções mais prestigiados. Visto que parte dos cargos ocupados por mulheres não aparecem, isso abre espaço para assumir que

estas não ocupam tantos cargos prestigiados. Já em relação aos atores, foi referido que não existia uma diferença muito significativa (com base nos questionários). Através da análise dos programas, confirmaram essa tendência. “56,7% of the characters were male and 43,3% were female” (ETC, 2021: 34). Os investigadores deixam a nota: apesar de existir esta diversidade, eles não têm forma de saber se as mulheres desempenham papéis principais ou secundários, visto que os programas não são muito específicos. Sobre as conclusões finais da análise: existe uma diferença de quatro mulheres para seis homens. Os autores concluem que as mulheres que ocupam cargos de diretoras ou autoras demonstram uma preocupação maior, em relação à necessidade da luta pela igualdade.

### 3. “Monólogos da Vagina” | “The Vagina Monologues”

The Vagina Monologues é um espetáculo escrito por Eve Ensler, que estreou nos palcos em 1996. Ensler entrevistou mais de 200 mulheres, o que resultou numa compilação de testemunhos sobre: sexualidade; saúde; prazer; abusos, entre outros. Destes testemunhos, Ensler construiu os Monólogos. A peça foi traduzida para mais de 50 línguas e foi levada a palco em mais de 150 países. Ligado ao espetáculo, Ensler criou (juntamente com um grupo de outras mulheres) o movimento V-Day *which stands for Victory, Vagina and Valentine* (Zhang, 2020: 48). Este movimento tem como objetivo alertar a sociedade para a violência contra as mulheres e também a angariação de fundos.

Nesta parte inicial proponho-me a analisar algumas das críticas feitas ao espetáculo. Na segunda fase, farei uma ligação entre as informações recolhidas nos estudos já realizados e nas entrevistas que realizei, para perceber se este espetáculo tem como preocupação a luta do feminismo, e, em última instância, se através deste podemos considerar o teatro, uma arte de causas.

#### 3.1 Críticas ao espetáculo: “The Vagina Monologues”

Em 2005, Susan E. Bell e Susan M. Reverby escreveram o artigo *Vaginal Politics: Tensions and Possibilities*, onde procuravam perceber se existe uma preocupação em passar uma mensagem sobre questões políticas. As autoras começam por dizer que este é um espetáculo inovador, na medida em que conta histórias pessoais, algumas nunca antes partilhadas, a um público desconhecido. Este é então, um aspeto positivo, quando falamos de temas tabu, ligados à sexualidade. As autoras olham para esta partilha como uma celebração “It turns societally denigrated desire practices, fantasies and physical body parts into public celebration.” (Bell e Reverby, 2005: 433). No seguimento desta ideia, as autoras referem a importância destes temas serem abordados em público, fora da zona de conforto. Utilizam o exemplo da obra *Our Bodies Ourselves* (1996), que apesar de tratar temas ligados à sexualidade (num sentido mais fisiológico), pode ser apreciado em casa, num sítio “seguro”. “In TVM, the power is in the performance it self, the process of the doing in public rather than the privacy of reading” (Bell e Reverby, 2005: p.434).

Bell e Reverby referem que um aspeto importante a retirar do espetáculo e, na opinião de Ensler, é que esta acredita que o direito de aprendizagem sobre sexualidade e prazer deve ser um ponto principal na política. Com isto, as autoras levantam uma preocupação, referente à mensagem retirada do espetáculo. É colocada a questão, se as mulheres aprenderam como ter vidas sexuais mais felizes ou aprenderam sobre o

sistema político e de opressão, qual o papel que desempenham neste? Numa nota conclusiva, as autoras explicam que o *The Vagina Monologues* pode ser um ponto de partida para alertar todas as mulheres sobre as diferentes barreiras que ainda existem. O facto de falarem de temas considerados tabu, causa “choque” no público que assiste, mas o ideal, seria deixar todas essas pessoas a pensar nas implicações que os temas ligados à sexualidade têm na vida política. “(...) TVM could move beyond the immediate sense of empowerment that comes from transgression if it is a starting point and not an end point for action” (Bell e Reverby, 2005: 438).

Outra autora que demonstra preocupação em relação a este assunto é Christine M. Cooper, que em 2007, expõe as suas críticas no artigo *Worrying about Vaginas: Feminism and Eve Ensler’s The Vagina Monologues*. A autora começa por falar sobre o passado histórico das mulheres e do facto de estas terem sido vistas durante muito tempo como inferiores, devido ao seu sexo (genitália). Explica que a ideia de Ensler, de que “as vaginas unem as mulheres” e são um dos “pontos” mais importantes, pode contribuir para que a sociedade patriarcal continue a ver a mulher apenas pelo seu corpo: “(...) carries the ideological baggage of this essentialist history” (Cooper, 2007: 733-734). Seguindo esta ideia, ligada também à construção social do sexo e género, a autora cita Beauvoir “one is not born, but rather becomes a woman” (Beauvoir [1949] 1970, 249)” (Cooper, 2007: 735). Já numa visão mais positiva, a autora explica que, segundo Ensler, um dos objetivos principais deste espetáculo, é falar sobre abusos sexuais - “In the introduction to the 1998 script, Ensler discussed her disconnection from her body as a result of being raped as a child” (Cooper, 2007: 739). Segundo Cooper, o público deste espetáculo, olha para esta situação, como uma celebração, porque o espetáculo conseguiu que a violência sexual, voltasse a ser um destaque, no movimento contra a violência.

Outra crítica feita pela autora está relacionada com o tipo de feminismo que é “praticado” neste espetáculo. Segundo as ideias de Tani Barlow, este é um *internacional feminism* (2000), que se pode caracterizar por ser pensado na perspetiva dos Estados Unidos da América, com o objetivo de encontrar algumas semelhanças com países mais frágeis a nível político, económico e humanitário “As in Ensler’s play, that common ground is that woman’s body and the violence committed against it (...)” (Cooper, 2007: 745). A autora explica que um dos pontos deste tipo de feminismo é, então, encontrar semelhanças, como violência sexual, mas, ao mesmo tempo, identificar uma diferença significativa. Para explicar esta ideia, a autora utiliza o monólogo sobre as vítimas de violência sexual, que decorreu durante a guerra na Bósnia. Este monólogo tem como nome “*My vagina was my village*”. A autora refere dois pontos acerca deste nome. Em primeiro lugar, o facto de ser algo que não pertence apenas à mulher. A sua vagina era

a sua vila, um conjunto de “coisas” ou “comunidade”. Em segundo lugar, a utilização do passado “was” (era), o que passa a ideia de que já não há esperança, que algo foi destruído. Cooper diz que este é o monólogo mais “artificial”, no sentido em que é dividido em dois momentos: memórias felizes e memórias tristes. Em Portugal, este monólogo tem o nome “A minha vagina era a minha casa”, o que pode levar a outra leitura. Já a performance, é feita por duas atrizes, uma que retrata as memórias felizes e outra as memórias tristes, até que chegam ao culminar da brutalidade relatada e ambas falam sobre o sofrimento que adveio da violência sexual. As duas atrizes utilizam lenços, que vão retirando da cabeça ao longo do monólogo. Poderá isto estar associado ao feminismo internacional (2000)? Ao contrário dos outros monólogos, onde são passadas mensagens de esperança, este tem uma postura muito mais pesada e séria: “Ensler’s portrayal of this subject without hope and without agency distinguishes the piece from the rest of the play (...)” (Cooper, 2007: 746).

A autora diz que o monólogo pode levar o público a contribuir de diversas formas, para o combate a este tipo de violência. Porém, demonstra o seu descontentamento, quando pensa que são precisos monólogos/demonstrações destas, para que haja algum tipo de ação por parte da comunidade. Cooper critica ainda o facto de não ser mencionado o contexto histórico e/ou político destes conflitos e dos campos de violação: “(...) belated U.S military intervention in the Balkans, or the implications of an American “Angel[’s]” (60) patronage, which allowed Ensler to go to these women to help them.” (Cooper, 2007: 748). Como conclusão da crítica a este feminismo internacional (2000), a autora diz que os casos de violação, presentes nos monólogos, são sempre representativos de mulheres não-caucasianas “Unlike these others, the unmarked voices of American whiteness have their vaginas and selves intact.” (Cooper, 2007: 749). Já numa nota conclusiva sobre a sua opinião em relação ao impacto que o espetáculo tem na luta do feminismo e nas questões políticas. Cooper diz que apesar de ser feita uma doação do valor dos bilhetes para a luta contra a violência sexual, as ações mais impactantes só acontecem depois do espetáculo acabar. Isto, quando cada uma das pessoas que assistiu, toma uma posição e ação em relação aos assuntos que ouviu. Apesar isto, a autora diz que esse fim pode não estar a ser atingido. Explica através da ideia de Gina Dent

“(...) when coming to voice occurs in isolation and its ritualized, it scripts behavior, forbidding questions and precluding dialogue across differences, it serves feminism as an institution and ideology because it “is less about changing conditions than converting souls” (1995, 75)” (Cooper, 2007: 754).

Com isto, a autora afirma que o propósito inicial do *The Vagina Monologues*, que era mudar o mundo, não é cumprido.

Outra autora que se preocupa com a representatividade neste espetáculo, é Kim Q. Hall, que, em 2005, escreve *Queerness, Disability, and The Vagina Monologues*. Como o próprio título indica, as críticas desta autora, estão relacionadas com questões de género e a sua ligação com o tema da violência sexual. A autora refere uma crítica feita pela ISNA (*Intersex Society of North America*), que fala sobre a forma como o espetáculo retrata os casos de mutilação genital em África, em comparação com os casos de mutilação genital nos Estados Unidos da América: "(...) were disturbed by the wide disparity between how the play depicts the cutting of young women's genitals in Africa (...) versus the cutting of young intersex people's genitals in the United States." (Hall, 2005: 101). Como podemos ver na citação, a autora critica a forma como é abordada a questão da mutilação em pessoal intersexo. Para explicar o problema de continuar a não haver representatividade, utiliza a ideia de Elizabeth Grosz que nos diz: "(...) the bodies of both conjoined twins and intersexed people have been considered "monstrous" and "freakish", outside the realm of the human in dominant ideas about the "natural" body. (1999, 55-56)" (Hall, 2005: 101). Sobre a crítica da ISNA. A autora explica que Ensler fala sobre mutilação genital tanto no contexto ocidental, como não ocidental. O problema está na forma como o faz. Ensler fala sobre a mutilação genital em África, como algo recorrente, que persiste nos dias que correm: "(...) about 2 million youngsters a year can expect the knife" (Hall, 2005: 102). Já sobre a mutilação genital no ocidente. Esta é retratada como um problema do passado, do século XVIII: "In the eighteenth century, girls who learned to develop orgasmic capacity by masturbation were regarded as medical problems. Often they were 'treated' or 'corrected' (63)" (Hall, 2005: 102). É neste ponto que se prende a crítica, tanto da ISNA, como da autora. Primeiro, porque Ensler está a escolher não falar sobre as intervenções feitas no ocidente a pessoas intersexo. Sendo que, estas ainda são realizadas com o objetivo de "corrigir" um corpo que não é "normal", sem consentimento e se que haja preocupação em relação ao bem-estar físico e psicológico das pessoas, a curto, médio e longo prazo. Já em relação à mutilação genital em África. A autora refere que segundo a crítica feita pela ISNA, o facto de Ensler praticar um discurso que dá a entender que no ocidente estes tipos de práticas já não existem, mas em África 2 milhões de jovens sofrem mutilação genital, está a perpetuar uma visão de superioridade em relação a países não ocidentais: "(...) The Vagina Monologues mobilizes a colonialist discourse" (Hall, 2005: 102).

Outro exemplo que retrata esta crítica, está presente num monólogo que fala sobre uma rapariga de 14 anos. Esta estava com uma amiga/namorada (a autora utiliza

o termo *girlfriend*) e reparou que a sua vagina era “diferente”. Desabafou junto do seu pai, que a levou ao médico para “resolver” a situação. A crítica a este monólogo divide-se em três partes. Em primeiro lugar, no texto de Ensler, nunca é dada importância ao facto da rapariga descobrir que a sua vagina não era “normal”, junto de outra mulher. Sendo que este ponto, tem ligação com a atitude e motivação do pai: “we’re gonna get you the best homemade pussy in America. And when you meet your husband, he’s gonna know we had it made specially for him.” (1998, 83-84)” (Hall, 2005: 103). A ideia que a mudança tinha de existir e depois que essa mudança ia satisfazer um homem, no futuro desta mulher. As duas primeiras críticas falam, então, sobre assumir a heterossexualidade da rapariga e também a justificação de todo o processo, que como já referi, importava a felicidade do futuro marido. A terceira crítica está relacionada com o posicionamento de Ensler perante esta história: “At the end of recounting this story, the only comment Ensler makes is, “And they did get her a new pussy and she was relaxed and happy and when she brought her father back two nights later, the love between them melted me.” (84)” (Hall, 2005: 103).

A autora refere que, mesmo colocando a hipótese de que Ensler estava apenas a recontar a história, poderia ter dito algo mais. Tendo em conta o objetivo que a autora tinha, com esta obra, seria de esperar que num monólogo que contém assuntos tão importantes para a luta do feminismo, que houvesse mais comentários. Na minha opinião, algo que também é importante, é o facto de que, para além de não haver um desenvolver deste assunto, há uma demonstração de carinho e empatia.

“In The Vagina Monologues intersexed bodies are situated at the periphery of the “normal” female body, a body that is defined by a vagina. In the story of the woman born without a vagina, the genital mutilation of intersexed young people is portrayed as a loving gesture of a father who wants his daughter to be happy and who understands her future happiness to necessitate both surgical construction of an aesthetically and functionally ‘normal’ vagina and heterosexuality”. (Hall, 2005: 104).

Por outro lado, a autora afirma que quando falamos de violência patriarcal, de implementar ideias negativas sobre a vagina, os monólogos, tiveram um papel importante na contradição dessas ideias. A autora fala sobre a expressão *down there*, que demonstra o distanciamento criado entre as mulheres e as suas vaginas: “(...) women are unable to think of their vaginas as themselves” (Hall, 2005: 104). Já numa nota conclusiva sobre este tema, a autora fala sobre a leveza do espetáculo. Diz que faz sentido que haja boa disposição e alegria, quando falamos sobre sexualidade, genitais, entre outros. Ressalva, que deve ser um tema muito bem pensado antes de

ser discutido. Isto porque, como é possível notar, as críticas falam sobre a falta de representatividade nos monólogos. É assumido que um dos aspetos que ligam as mulheres, são as suas vaginas. Não são tidas em conta as mulheres que não têm uma vagina. E quando são representadas, a história escolhida, retrata um caso de uma rapariga e o seu processo de descobrir que a sua vagina não era “normal” e depois o “tratar” da mesma. Podemos concluir que a crítica da autora, se prende com a mutilação genital, as várias formas como a mesma é representada e consequentemente a falta ou errada de representação da comunidade LGBTQIA+.

### **3.1.1 Posicionamento de Eve Ensler em relação às críticas ao seu espetáculo**

Em resposta às críticas relacionadas com a inclusão dos vários géneros no espetáculo, e em especial ao facto da faculdade Mount Holyoke ter decidido não realizar o espetáculo, a autora começa por explicar que nunca definiu uma mulher como alguém com uma vagina. Para além disso, Ensler esclarece também que o objetivo deste espetáculo nunca foi definir o que/como é ser mulher. A autora da obra considera que o espetáculo continua a ser relevante, lamentando:

“I travel the planet, I've just come from many countries and the United States where 51% of population has vaginas and aren't able to have agency over those vaginas. We know that one out of every three women will be raped or beaten in her lifetime – so we know we have a long way to go before vaginas are liberated” (Ensler, 2015)

Tendo em conta as críticas, a autora explica que em 2005 escreveu o monólogo “*They Beat the Girl Out of My Boy*”, seguindo a perspetiva de uma pessoa trans e que esse mesmo monólogo está disponível para integrar o espetáculo. Ensler diz ainda que deve ser criado um espaço para que se possa falar sobre as vaginas e tudo o que as envolve, sem que surja a ideia da transfobia. Ainda sobre este tema, a autora esclarece que concorda que não podemos definir géneros, com base na anatomia/genitália.

Já sobre críticas de inclusão a mulher não caucasianas, Ensler diz “Thousands and thousands of women of colour [have] performed the Vagina Monologues for the last 20 years” (Ensler, 2015). Para concluir, Ensler diz que apoia a escrita de outras peças que tratem o tema da sexualidade e dos diferentes géneros, referindo a importância deste tipo de espetáculos. “I don't think you can expect any play to be anything other than the writer's point of view.” (Kieslingis, 2015).

## **3.2 “Monólogos da Vagina”: a produção portuguesa**

### **3.2.1 História**

A adaptação do espetáculo para português aconteceu pela primeira vez em 2001, com a tradução de José Luís Luna, sendo a atriz Guida Maria a interpretar os vários monólogos. A segunda temporada dos “Monólogos da Vagina” gerou um enorme sucesso, o que levou a uma segunda temporada, em 2002, desta vez no Teatro Villaret. Já em 2009, Guida Maria junta duas atrizes para partilharem o palco: Ana Brito e Cunha e São José Correia. O espetáculo, nesse altura encenado por Isabel Medina, foi para cena no Casino Estoril. Foi em 2019 que o espetáculo estreou com a encenação de Paulo Sousa Costa, numa produção da Yellow Star Company. A tradução utilizada foi realizada por Sílvia Batista. A primeira temporada contou com a participação de Júlia Pinheiro, Joana Pais de Brito e Paula Neves. Já em janeiro de 2020, a nova temporada contou com a participação de Teresa Guilherme, Vera Kolodzig e Carla Andrino. Já em 2021, Teresa Guilherma partilhou palco numa temporada com Paulo Lobo Antunes e Marta Andrino. Mais tarde o elenco passou a ser composto por: Teresa Guilherme, Marta Andrino, Melânia Gomes e contava com a participação especial de Sofia de Portugal. Na nova temporada, que começou em agosto de 2022, o elenco mantém-se.

### **3.2.2 Adaptação do guião original para português – análise**

O guião que utilizei para a análise conta com a tradução de Sílvia Batista e foi cedido pelo encenador do espetáculo, Paulo Sousa Costa. Apesar desta versão não ser a mais atualizada, isto porque foi sofrendo algumas alterações, é uma boa fonte de análise, para o caso português. O guião conta com vários monólogos, sendo que atualmente são oito os que constituem o espetáculo, com alguns momentos de diálogo entre as atrizes e com o público. Para a minha análise, tendo em conta a revisão bibliográfica feita até então, considero relevante analisar com mais atenção os monólogos *“Porque Ele Gostava De Olhar Para Ela”*, *“A Minha Vagina Era A Minha Casa”* e ainda *“Memórias De Um Pipi”*.

Começando com o monólogo *“Porque Ele Gostava de Olhar Para Ela”*. Este monólogo fala da experiência de uma mulher, com um homem e do momento em que aprendeu a amar a sua vagina. No começo do monólogo é feita referência ao facto desta situação não ser politicamente correta. Isto porque, esta mulher, aprendeu a gostar da

sua vagina, após a aprovação de um homem. Aqui, à semelhança do que acontece no monólogo sobre a menina de 14 anos com uma vagina diferente (Hall, 2005) estão presentes a figura masculina e a forma como esta percebe o corpo das mulheres. A grande diferença é que neste monólogo a mensagem passada tem como ponto principal o sistema patriarcal que nos ensina a não gostar das nossas vaginas. Este monólogo vai para além das vaginas e fala sobre as coxas, sobre o corpo da mulher. Na minha opinião, este monólogo fala sobre o facto de não gostarmos do nosso corpo como um todo, sendo que a vagina faz parte do mesmo. Ligado a este aspeto, está o comentário que a mulher faz, dizendo que tem pena de quem tenha de “ir” à sua vagina. Aqui, está representada a procura de agradar aos outros ou o sentimento que devemos pedir desculpa pelo nosso corpo. No final do monólogo, a mulher diz que se perdeu na sua vagina, juntamente com o homem. Foi naquele momento que aprendeu a gostar dela. Este monólogo é uma boa forma de representar as ideias de Hall, que fala também sobre o distanciamento que existe entre as mulheres e as suas vaginas. Este monólogo pode então ser uma ponte para explorar este sentimento negativo associado às vaginas. Porém, esta questão podia ter sido explorada num sentido mais individualista, sem a intervenção de terceiros. É necessário perceber de que forma é que podemos alterar esta visão negativa, sem que seja precisa a aprovação de outra pessoa.

O segundo monólogo que decidi analisar tem como título “*A Minha Vagina Era A Minha Casa*”. Acredito que este seja um dos monólogos mais marcantes deste espetáculo. Este fala da história de uma mulher refugiada, violada num cenário de guerra. Paulo Sousa Costa, o encenador do espetáculo, cria duas dimensões completamente diferentes, que se vão alternando até ao final do monólogo. De um lado, temos uma atriz que fala com alegria, sobre a sua vagina. Do outro lado temos a segunda atriz que fala sobre o terror que foi experienciar uma violação. A primeira atriz fala da sua vagina como um lugar feliz, onde há esperança “A minha vagina era verde, com campos de flor rosa, vacas a mugir, o sol a bater na cara e o namorado a tocar-me no cabelo com uma pequena palha dourada” (Tradução de Batista, 2019: 17). Já a segunda atriz, fala sobre como vê a sua vagina depois das violações “Há qualquer coisa entre as minhas pernas mas eu não sei o que é, nem onde está. Não lhe toco. Não agora. Nunca mais. Não desde esse dia” (Tradução de Batista, 2019: 17). O monólogo desta segunda atriz contém descrições extremamente gráficas, capazes de deixar qualquer pessoa incomodada. É importante que haja espaço para estes assuntos. É importante que as histórias das mulheres refugiadas sejam contadas. É necessário que toda a gente esteja alerta para estas atrocidades. Como a atriz entrevistada disse

“Aquele momento é dos mais falados nas mensagens que eu recebo, acaba por ser “foi maravilhoso, ri-me imenso, vim de lá outra pessoa e quando levei aquele chapadão, era para continuar a rir e não é, foi assim um murro no estomago” e muitas vezes eu estou em palco e oiço (atriz faz sons de choro) ou seja, está ali alguém, que espero que não, mas que ou se identifica com uma violação ou que lhe é duro receber essa mensagem” (Atriz entrevistada, 2022).

Sabemos que há uma reação por parte do público, que demonstram empatia, pela mulher dona daquela história. Outro exemplo destas situações foi contado pelo encenador do espetáculo, Paulo Sousa Costa que nos diz:

“(…) de vez em quando sai uma mulher da sala. A primeira vez até me assustei, pensei “esta não está a gostar, paciência”, mas não, ela veio cá fora, apanhou o seu ar e depois voltou. Era um tema que de certeza, lhe dizia bastante.” (Paulo Sousa Costa, encenador entrevistado, 2022).

Para além deste tipo de reações, há quem defenda que é importante que se tente perceber, se este impacto se refletiu na vida destas pessoas. Existe uma maior abertura para receber mulheres refugiadas? Os países que não estão em guerra, estão mais alarmados para este assunto? Na minha visão, estas são questões importantes, que devem ser respondidas, num estudo que procure ligar o teatro a políticas relacionadas com direitos humanos.

O terceiro monólogo que decidi analisar tem como título *“Memórias De Um Pipi”*. Este monólogo é dedicado a duas mulheres sem abrigo, que se conheceram num abrigo e que através do amor que sentiam uma pela outra, conseguiram mudar as suas vidas. Trata as memórias de abusos, de uma dessas mulheres. O monólogo está dividido em seis memórias, entre os cinco e os treze anos. A primeira memória, com cinco anos, fala sobre tocar na vagina e da oposição da sua mãe em relação a isso, que diz à sua filha que não o faça, não lhe toque. A segunda memória, aos sete anos fala sobre o episódio da criança com um rapaz, que a magoa na vagina, com um murro. A terceira memória, é a dos nove anos onde a mulher conta que ao saltar na cama, magoa a sua vagina, que precisa de ser suturada. A quarta memória fala do abuso sexual, aos dez anos. Conta como o amigo do seu pai a violou e acabou paralisado depois de ter sido atingido por um tiro, disparado pelo seu pai. Fala também, de como este momento mudou a relação com o seu pai. Aos doze anos, esta mulher vê a sua vagina como um lugar mau, representativo de dor e violência. A última memória, já aos treze anos, fala sobre a sua experiência com outra mulher. Uma mulher de vinte e quatro anos que a leva para sua

casa, serve bebidas alcoólicas e lhe veste uma *lingerie*. A mulher a quem estas memórias pertencem, diz que este momento foi a sua salvação, ainda que politicamente incorreto. À semelhança do primeiro monólogo analisado, temos o caso de uma mulher que não gosta da sua vagina (ainda que sob circunstâncias diferentes) e que aprende a gostar da mesma, com a ajuda e/ou aprovação de outras pessoas. Nesta situação a autora romantiza uma situação frágil, que pode ser visto como um abuso. O facto da criança ter treze anos e ser seduzida por uma mulher de vinte e quatro, que lhe dá bebidas alcoólicas e se envolve sexualmente com ela. Mesmo assumindo que o único objetivo de Enslar é contar a história destas mulheres, tem de existir uma maior preocupação na abordagem a situações como esta, mais do que um “politicamente incorreto”.

Olhando para estes três monólogos, e depois de uma leitura feita sobre o tema, volta a surgir a ideia de Kieslingis (2015), que nos diz que não podemos esperar que um espetáculo seja mais, do que o ponto de vista do autor do mesmo. Embora considere que esta afirmação faz sentido, depois de ler as respostas e comentários de Enslar, não acredito que esta romantização contenha a intenção de criar leveza à volta destes assuntos. A verdade é que outras autoras identificaram essa leveza, ao falar de assuntos muito importantes, à semelhança do que identifiquei no último monólogo analisado. A atriz entrevistada diz que considera este espetáculo uma formação, graças a todos os temas que são discutidos “é uma ensaboadela de conceitos, de teorias, de brincadeiras que são todas verdadeiras e que é formação, portanto, sai-se dali com “bora lá” desmistificar isto e falar abertamente” (Atriz entrevistada, 2022) Mas até que ponto é que o espetáculo desmistifica todas as questões? Podemos perguntar ainda, se tem essa função ou obrigatoriedade? Ao longo da leitura sobre esta questão, do papel do teatro e deste espetáculo, várias autoras falaram sobre o facto de acharem que podia ser feito mais, ou de forma diferente. Quando questionado sobre este assunto, se o teatro tinha um papel enquanto defensor de causas, o encenador Paulo Sousa Costa, disse que

“O teatro não tem de educar nada, a função do teatro não é educar o público e essa frase eu oiço muitas vezes e ouvi na escola superior de teatro, em profissionais de teatro e não concordo nada. Porque é um pouco pretensioso, nós acharmos que temos o poder de educar só porque estamos a fazer um texto e achamos que vai agradar às pessoas e vai educá-las e elas quando acabar a peça de teatro, vão sair dali melhores.” (Paulo Sousa Costa, encenador entrevistado, 2022)

Paulo Sousa Costa refere que quando é muito enriquecedor sempre que é possível colocar mensagens importantes dentro de um espetáculo. Mas mais importante, quando pensamos que o teatro tem várias funções, sendo uma delas o entretenimento, essa não deve de todo ser a única, mas também não deve ser ignorada, havendo o risco do espetáculo se tornar um “produto aborrecido”. Diz também que este espetáculo é muito interessante graças ao balanço que faz entre estas duas funções, de entreter e passar mensagens importantes. “Mas este claramente é um projeto vencedor também por isso, porque é muito divertido, está muito bem escrito. É aquela velha história, falar de coisas sérias, às vezes a rir.” (Paulo Sousa Costa, encenador entrevistado, 2022). O encenador do espetáculo, acredita que este espetáculo continua a marcar a sociedade e a servir como um ponto importante destes temas. Refere que o público precisa de ouvir, com uma referência ao público masculino.

Quando questionado sobre a motivação para voltar a trazer este espetáculo aos palcos portugueses, Paulo Sousa Costa diz que sentiu que este era um tema desafiante. Explica que um dos maiores desafios foi criar um espetáculo elegante. Isto porque considera que o texto passa numa linha muito ténue devido aos temas que são abordados e que facilmente se poderia tornar num espetáculo, que fugia às suas intenções. Refere que sendo este um espetáculo com cerca de 30 anos, o facto da sociedade ainda o precisar de ouvir, é representativo das mudanças que ainda não se deram: “já evoluímos tanto, mas continua a haver temas importantes em que a mulher não os tem resolvidos, ou que o homem, não resolveu, para uma sociedade melhor” (Paulo Sousa Costa, encenador entrevistado, 2022). No que toca a adaptações feitas para o panorama português, é interessante olhar primeiro para o caso chinês, onde foram feitas algumas alterações. Yuxuan Zhang fala sobre o caso chinês onde foram feitas alterações ao guião de Eve Ensler, de forma a abordar temas relevantes para as mulheres chinesas. Utiliza o exemplo de um monólogo com o título “*A Moist Spring*”, que trata questões sobre a virgindade, responsabilidade e conservadorismo ligados à sexualidade e à falta de educação sobre a mesma. Refere que estes são problemas que estão enraizados na sociedade chinesa e que acredita que muitas pessoas se reviram no monólogo: “*A Moist Spring* is a successful localized iteration by discussing topical and cultural elements that are deeply rooted and widely prevalent in the Chinese culture” (Zhang, 2020: 52). Podemos olhar para este, como um bom exemplo de adaptação e utilização do espetáculo como uma tentativa de inclusão de mais mulheres, questão que Hall (2005) refere como uma falha. Já no caso português, é possível notar adaptações relacionadas com nomes, sejam de pessoas ou de expressões utilizadas para nos referirmos às nossas vaginas. Mas, não está presente um monólogo escrito para as

mulheres portuguesas. Podemos dizer que grande parte dos monólogos apresentados, tratam questões que infelizmente atravessam fronteiras. Contudo, considero que acrescentar um monólogo pensado para as mulheres portuguesas, seria um enorme contributo. Quando questionado sobre a possibilidade de acrescentar algum monólogo ao espetáculo, o encenador diz que gostava de ver representada a “extremista”, ou seja, “o outro lado da mulher” (Paulo Sousa Costa, encenador entrevistado, 2022). O encenador explica que é notável que este foi um texto escrito por uma mulher e que se fosse escrito por um homem, não seria em nada parecido. E que nesse sentido, acredita que por a autora não ser uma feminista extremista, não colocou nenhum monólogo que aborde este tema. Podemos deduzir que a intenção do encenador, se prende com a sua preocupação de que o feminismo se esteja a aproximar de um extremo que pode ser prejudicial para o mesmo:

“Seja o feminismo, seja todos os temas quentes da nossa atualidade, se não forem tratados dentro de uma linha direita, quando vai para lá do radicalismo, provoca o seu oposto. E aquilo que na sua génese era proteger, reivindicar e melhorar as condições, seja de que tema estamos a falar, vai criar anticorpos em pessoas que se calhar nem os tinham” (Paulo Sousa Costa, encenador entrevistado, 2022).

### **3.3 Entrevistas**

#### **3.3.1 Apresentação e análise das Entrevistas**

Para realizar esta investigação, estendi o convite a diversas atrizes que estão a interpretar este espetáculo, às atrizes que já o fizeram, e também ao encenador do mesmo. Obtive resposta de apenas uma atriz e do encenador, Paulo Sousa Costa. Como os dois entrevistados se encontravam em posições diferentes dentro do grupo de teatro, senti a necessidade de criar dois guiões, isto porque as perguntas iniciais procuravam perceber quais os seus percursos enquanto atriz e encenador e as dificuldades que encontraram em ambas as funções (ver guiões das entrevistas, em anexo). Tendo em conta estas diferenças, decidi construir o esquema de análise, identificando as respostas dos dois entrevistados. Irei analisar os seguintes pontos: 1. Entrada no mundo do teatro; 1.1. Diversidade de papéis/espetáculos – dificuldades encontradas; 2. Teatro enquanto defensor de causas; 2.1. Espetáculo “Monólogos da Vagina” – motivações e impacto.

## 1. Entrada no mundo do teatro

Paulo Sousa Costa, encenador do espetáculo, explica que trabalhou em Nova Iorque durante um período da sua vida e que passava grande parte dos seus tempos livres na Broadway, o que começou a suscitar um interesse pelo mundo artístico. Mais tarde quando regressa a Portugal, recebe uma proposta para trabalhar numa produtora de teatro e diz ter sido esse o momento que mudou a sua vida. Apesar de ter abandonado essa produtora, decidiu fundar a sua, a Yellow Star Company. Paulo Sousa Costa explica que quando fundou a sua produtora, tinha vontade de encenar os espetáculos e por isso, decidiu tirar um mestrado em encenação. “A partir daí nunca mais parei e a Yellow Star Company foi a tal empresa que eu fundei, que eramos dois, eu e a minha mulher, hoje somos para aí uns trinta, há dias que nem sei.” (Paulo Sousa Costa, encenador entrevistado, 2022).

Já a atriz entrevistada, explica que as artes sempre estiveram presentes na sua vida desde muito nova. A nível de formação, a atriz praticou ballet e fez formação musical, mas explica que ser atriz, nunca esteve nos seus planos. O seu percurso enquanto atriz, começou com alguns trabalhos pequenos em televisão, mas confessa que tentou sempre ter uma rede de segurança, por saber que este mundo era um tanto instável. Diz-nos que o facto de ter começado jovem foi uma vantagem porque pôde escolher formações/cursos de acordo com aquilo que já fazia e que mais gostava, dentro da área. “Mas sinto que foi uma coisa muito natural, ou seja, começou-se a tornar um sonho, uma ambição, sem dúvida, mas eu tinha tanto receio de que isto pudesse acabar, de ser miúda e não sabia muito bem se isto ia esgotar” (Atriz entrevistada, 2022).

### 1.1. Diversidade de papéis/espetáculos – dificuldades

O encenador explica que quando pensa no seu percurso enquanto encenador ou quando está a tomar decisões sobre que espetáculos quer realizar, não se pode esquecer do seu papel enquanto produtor. Diz-nos que Yellow Star Company vive da bilheteira e que, dessa forma, precisa de ter em conta que tipo de espetáculos gosta de fazer.

“Não me sinto de todo frustrado porque depois quando faço outro tipo de projetos, por exemplo o “Grease”, o musical “Grease”, realizo-me perfeitamente. Assim como realizo quando faço “A Bela e o Monstro” ou o “Shrek” que vamos fazer agora ou os “Monólogos da Vagina”. (Paulo Sousa Costa, encenador entrevistado, 2022)

O encenador diz ainda que o sendo o teatro um espaço de criação e mesmo não tendo sempre a oportunidade para realizar todos os espetáculos que gostaria, não se pode sentir insatisfeito quando está a criar.

Já a atriz fala um pouco sobre as dificuldades que identifica, sendo estas a nível monetário. Diz sentir uma enorme discrepância entre atores com muitos anos de carreira e atores que estão a iniciar os seus percursos. Diz-nos que as oportunidades em Portugal não são muitas, o que dificulta o acesso aos palcos. Para além do fator ligado à remuneração, a atriz diz: “Acredito e sei que existe diferenças entre várias coisas, ou seja, entre a raça, entre, infelizmente, a beleza, a altura da pessoa...” (Atriz entrevistada, 2022). Diz que através da sua experiência, tanto em televisão como no teatro, não identificou desigualdades em relação a oportunidades, entre homens e mulheres, mas reforça a força e importância que o aspeto físico tem: “Nem mostrei aquilo que seria capaz de fazer, mas a beleza seria considerada um entrave” (Atriz entrevistada, 2022).

## 2. Teatro enquanto defensor de causas

Quando questionado se o teatro tem um papel importante enquanto defensor de causas, Paulo Sousa Costa concorda de imediato, referindo que sente que muitas vezes essa questão é levada a um extremo. Explica que segundo a sua visão, o teatro não deve ter como a única função a intervenção social, tal como não deve conter apenas o fator de entretenimento:

“Mas se esquecermos a função de entretenimento, mesmo neste teatro mais de intervenção, estamos a cometer um erro, porque vamos criar produtos chatos. Se quisermos só fazer entretenimento, sem grande conteúdo, talvez não sejam produtos chatos, mas são produtos menos interessantes, a meu ver.” (Paulo Sousa Costa, encenador entrevistado, 2022).

Podemos dizer então, que para o encenador, é preciso encontrar um balanço entre estes dois aspetos. Refere ainda que não considera que o teatro tenha a função de educar o público isto porque:

“(...) é um pouco pretensioso, nós achamos que temos o poder de educar só porque estamos a fazer um texto e achamos que vai agradar às pessoas e vai educá-las e elas quando acabar a peça de teatro, vão sair dali melhores” (Paulo Sousa Costa, encenador entrevistado, 2022),

Por fim, Paulo Sousa Costa diz: “Mas, se no meio do entretenimento conseguirmos colocar mensagens aí eu acho que é a função máxima do teatro” (Paulo Sousa Costa, encenador entrevistado, 2022).

Também a atriz entrevistada concorda que o teatro tem um papel importante enquanto defensor de causas: “(...) sem dúvida que a maioria das peças, se calhar não todas as peças, foram escritas para transmitir algo, para passar uma mensagem” (Atriz entrevistada, 2022). A atriz diz ainda que por esse mesmo motivo, podemos assistir ao mesmo espetáculo várias vezes, mesmo que seja encenado e representado pelas mesmas pessoas e sentir/retirar mensagens diferentes: “(...) depende de nós também, do nosso estado, a forma como a vamos receber.” (Atriz entrevistada, 2022).

### 2.1 Espetáculo “Monólogos da Vagina” – motivações e impacto

Quando questionado sobre as motivações para ter realizado o espetáculo, o encenador explica que considerou que este tinha um tema muito desafiante, para além de contar com três mulheres em palco, a representarem vários monólogos. Refere que apesar de sentir que todo o projeto foi um desafio, que estava a trazer ao palco, um texto que o público precisava de ouvir: “Tanto o público masculino, acima de tudo ele, e o público feminino para perceber que não está sozinho.” (Encenador entrevistado, 2022). O encenador diz que se considera um feminista, pois acha importante a luta pela igualdade, mas refere que sente que o movimento possa estar a ser levado para um extremismo. Na sequência desta resposta, quando questionado se gostava de acrescentar algum monólogo ao espetáculo o encenador diz que: “(...) eu acho que sim, acho que falta ali (...) se calhar abordar a extremista. (...) eu acho que tinha sido interessante, também pormos o outro lado da mulher, que também o tem” (Paulo Sousa Costa, encenador entrevistado, 2022).

Já sobre o impacto que o espetáculo tem, o encenador diz que já assistiu a mulheres emocionadas, principalmente, com o monólogo “A Minha Vagina Era A Minha Casa”, mas que, de forma geral, “as reações são hilariantes, porque o texto está muito divertido e são emocionantes, muitas vezes nas partes menos divertidas” (Paulo Sousa Costa, encenador entrevistado, 2022). O encenador diz que as diferentes nuances encontradas no espetáculo, são a causa das diversas reações e que esse é a riqueza do espetáculo.

A atriz diz que algo que agrada é o facto de olhar para o público e perceber que não estão apenas mulheres a assistir. Defende que o universo feminino pertence a todos e que por esse mesmo motivo, deve ser falado abertamente. Afirma que:

“(…) os “Monólogos”, falando também um bocadinho muitas vezes, parece uma paródia, parece que estamos a brincar, a falar sobre os assuntos da mulher, sobre a vagina, sobre a sua intimidade, sobre a sua confiança, mas estamos a falar de tudo e eu acredito que as pessoas se estão a rir, mas que estão a perceber a gravidade daquilo que se está a falar” (Atriz entrevistada, 2022).

Já quando questionada se o papel de defensora de mulheres, enquanto atriz, tinha pesado na sua tomada de decisão, a atriz diz que não. Explica que muitas vezes é difícil pensar na representação e no teatro como uma profissão. Mas que pelo seu bem-estar psicológico, precisa de criar algum distanciamento entre si mesma e as palavras que está a dizer. Contudo, diz-nos que:

“Mas sim, sem dúvida que é um espetáculo que me deixa muito orgulhosa fazer parte do meu currículo e tem dias, é normal, é o trabalho de atriz, há dias em que eu se calhar consigo dizer só as palavras, e há outros que elas têm uma forma dentro de mim, que parece que fui eu que vive aquelas histórias (...)” (Atriz entrevistada, 2022).

Após a análise das entrevistas podemos concluir que existem semelhanças a nível da entrada no mundo do teatro. Nas duas entrevistas está presente a ideia que o começo foi, de uma certa forma, inconsciente ou involuntário. No caso do encenador, passou um período da sua vida perto da Broadway o que ajudou a despertar o interesse. No caso da atriz era-lhe algo familiar, tendo em conta que existia essa realidade na sua casa, e começou a fazer teatro como um *hobbie*.

Já a nível das dificuldades, nenhum dos dois entrevistados fala sobre a desigualdade ligada ao género, mas, a atriz explica que existem certos padrões de beleza estabelecidos, o que cria desigualdade a nível estético. Para além disto, o encenador fala sobre as dificuldades de criar conteúdos sem ter em conta o que o público procura, isto porque a sua produtora se rege através dos lucros de bilheteira.

Sobre o teatro ser uma arte de causas, ambos os entrevistados concordam com esta visão, ressalvando que apesar de importante não deve ser a única preocupação e/ou função. Para além disso, a atriz diz que a mensagem que se retira de um espetáculo, pode diferir todas as vezes. Ou seja, as experiências e vivências de cada um dos membros do público, vão influenciar a forma como recebem as mensagens transmitidas no espetáculo, não sendo os “Monólogos da Vagina” a exceção.

Por fim, quando confrontados com questão direcionadas apenas para o espetáculo em questão, ambos concordam que as mensagens que são passadas são de extrema importância, sendo que vivemos numa sociedade onde ainda não existe igualdade em todos os aspectos. Os entrevistados referem reações ligadas a sentimentos de felicidade, mas também de tristeza que notam ter mais ocorrência no monólogo “A Minha Vagina Era A Minha Casa”.



#### 4. Conclusão

Olhando para toda a análise realizada ao longo desta dissertação é possível retirar algumas conclusões, que me levarão a responder à minha pergunta inicial, se o teatro é, ou não, uma arte de causas, sendo que olho para esta questão através do objeto de estudo “Monólogos da Vagina”. Senti necessidade de olhar para a questão principal por duas lentes, por um lado, quis perceber como é que funcionavam as estruturas teatrais e qual a representação feminina nas mesmas, por outro lado, olhar para o espetáculo e analisar o mesmo.

No começo desta investigação, precisei de olhar para a definição de alguns conceitos importantes, como feminismo, género e sexo. Após analisar estas definições através das ideias de vários autores, posso dizer que conclui que devemos sempre separar o conceito de género, do conceito de sexo. Sobre a relação destes com o movimento feminista, foi possível identificar alguma resistência por parte de algumas autoras, que nos levam até ao movimento TERF. Esta resistência em específico, está ligada a mulheres trans, que segundo a visão destas apoiantes deste movimento, não devem estar incluídas na luta pela igualdade, porque não passaram por todas as dificuldades que uma “mulher real” passou. Para além deste aspeto, vimos também que existe uma relação entre o feminismo e o racismo. Este aspeto é importante para esta dissertação na medida em que, no espetáculo, são entrevistadas mulheres de todo o mundo, mas várias autoras criticam a forma como Ensler retrata as diferentes histórias, tendo em conta o *background* da mulher. Mas continuando a olhar ainda para o conceito de feminismo, outra questão relevante são os estereótipos associados às mulheres e, é nesta parte, que podemos fazer uma ligação com o mercado de trabalho nas artes. Como podemos ver, as mulheres são estereotipadas como frágeis, demasiado sentimentais, menos capazes de liderar, entre outros. Alguns destes pontos são vistos como “vantagens” em narrativas que tentam empurrar a mulher para funções domésticas, para cuidar dos filhos, por exemplo. A verdade é que estes estereótipos fazem com que o caminho para as mulheres alcançarem certos cargos, principalmente de chefia, seja mais complicado. Ligado a este ponto, estão os indícios de que, apesar de todas as dificuldades, existem mais mulheres com cursos superiores do que homens. Isto vem provar que, ideias de meritocracia não funcionam da forma que se diz funcionar. Outro ponto negativo para as mulheres, ligado ao mercado de trabalho nas artes, é a idade e o aspeto físico. Podemos identificar através do trabalho de Vera Borges que, a partir dos 45 anos, o número de mulheres atrizes de teatro, diminui. Vimos também que, com essa idade, não é fácil para uma mulher começar a fazer televisão.

Estes são alguns dos fatores que estão presentes na sociedade de forma geral e que influenciam as oportunidades, a entrada e a permanência das mulheres nos seus locais de trabalho.

Olhando agora para a representatividade e distribuição nos grupos de teatro. Como já referimos, apesar de haver um número superior de mulheres com cursos de especialização e também um maior número de mulheres no mercado de trabalho, estes números não são espelhados nos grupos de teatro. Através de várias obras e, principalmente, do estudo realizado a nível europeu, conseguimos perceber que a maior parte das mulheres aparecem ligadas a cargos de produção e marketing, por exemplo. Apesar disso não estão tão representadas em cargos de direção dos grupos de teatro. Outro aspeto que foi identificado no estudo, através da análise dos panfletos de programação, é a (in)visibilidade das mulheres que trabalham num espetáculo. Para além disto, o estudo refere também que as condições contratuais e salariais são, na maioria das vezes, mais favoráveis para os homens.

Falando agora do espetáculo “Monólogos da Vagina”. Foram vários os estudos que criticavam o espetáculo, ou melhor, criticavam o conteúdo do mesmo, a forma como a autora o escreveu e as consequências dessa escrita. Dos vários artigos que li, podemos resumir as críticas nos seguintes tópicos: representação da comunidade LGBTQIA+; divergência na forma como são retratadas histórias dependendo do país da mulher; romantização de situações ilegais. Olhando para o primeiro ponto. Uma das críticas feitas a Eve Ensler, é a falta de representação de pessoas não binárias ou de mulheres trans. Esta crítica está ligada ao argumento que a autora passa a ideia de que quem tem uma vagina é mulher, e que só as mulheres têm vaginas. A autora, que fala sobre este tema, refere a importância da inclusão de toda a comunidade. Já sobre o segundo ponto, são várias as críticas feitas à autora, pela forma como trata as histórias ligadas a mutilação genital, por exemplo. Dizem que Ensler fala da mutilação genital em África de uma forma grotesca, fazendo referência ao número de mulheres que são violentadas todos os anos. Já quando olha para a Europa Ocidental ou Estados Unidos da América, trata esse assunto como algo completamente ultrapassado. É com base num monólogo que fala sobre uma menina ter feito uma cirurgia à sua genitália para a tornar “normal” que as autoras destas críticas referem a superioridade e diferença que Ensler cria entre estes dois “mundos”. Já a terceira crítica está associada também aos temas anteriores, à forma como Ensler romantiza a história da criança que faz uma cirurgia ou quando uma jovem adolescente é seduzida por uma mulher adulta, entre outros exemplos. Situações que, muitas das vezes, passam o ponto de serem politicamente incorretas e são, sim, ilegalidades. A autora do espetáculo refere que

nunca teve a intenção de romantizar situações grotescas, ou criar um distanciamento com a comunidade LGBTQIA+. Para além destas críticas, há uma que está presente em todos os artigos e estudos que analisei, que é o facto de as pessoas sentirem que o espetáculo não tem o impacto que deveria ter. Há autoras que atribuem a culpa ao formato do mesmo, dizendo que o facto de ser um monólogo, não abre espaço a debate. Outras autoras dizem que não devemos olhar para o mesmo como uma forma de luta ou aliado do feminismo, pelo simples facto de que é apenas um espetáculo de teatro. Quando olhamos para a tradução portuguesa, conseguimos identificar alguns dos monólogos referenciados pelas autoras críticas deste trabalho. Mas o mais interessante foi conseguir falar com uma das atrizes e com o encenador do espetáculo, para perceber quais as suas opiniões sobre a questão principal, tendo em conta o objeto de estudo. Como vimos anteriormente, ambos consideram que o teatro é uma arte de causas e que este espetáculo tem um papel importante na luta pela igualdade de géneros. Identificam momentos no espetáculo em que várias pessoas se emocionam.

De uma forma conclusiva, considero que podemos afirmar que o teatro não tem, exclusivamente, como função proporcionar momentos educacionais para o seu público. Apesar disto, esta arte de entretenimento sempre foi conhecida, principalmente a nível nacional, por levar aos palcos, temas que nem sempre conseguimos abordar de uma forma clara e sem receios, enquanto sociedade. O espetáculo “Monólogos da Vagina” não pode ser visto como o agente principal para a mudança de opinião da sociedade em relação a questões como desmistificação da sexualidade feminina. Deve sim ser visto como um espetáculo que fala sobre estes temas e que pode ajudar a que os mesmos comecem a ser discutidos. Contudo, para conseguirmos medir o impacto deste espetáculo na sociedade portuguesa, seria necessário realizar um estudo de públicos o mais alargado possível, para conseguirmos delinear com mais certezas qual o papel deste espetáculo enquanto aliado do movimento feminista. Podemos afirmar, porém, que o teatro e, conseqüentemente, o objeto de estudo escolhido para esta dissertação, é uma arte de causas. Isto porque é feita toda a produção de um espetáculo que fala de questões ligadas ao feminismo e que gera discórdias de opinião sobre, por exemplo, se os temas apresentados são, ou não, apropriados. A verdade é que o facto de criar essa discussão, demonstra a necessidade de espetáculos como este. Se parte da sociedade considerar que a utilização da palavra ‘vagina’ vem denegrir a intimidade e sexualidade feminina, então é prova que precisamos de continuar a abordar, discutir e estudar este tema, até que seja aceite e que deixem de existir as desigualdades que encontramos em pleno século XXI. Por fim, algo notório é que, apesar das críticas referidas anteriormente ao espetáculo, há um aspeto que está presente nesses mesmos

discursos. Todas as intervenientes querem mudanças e todas dedicam parte das suas vidas, seja a investigar e/ou a criar um espetáculo.

## Referências Bibliográficas

- Akbar, A. (novembro de 2020). 'It's time for white women to listen': writers V and Aja Monet on what will replace the Vagina Monologues. *The Guardian*.
- Almeida, F. (2022). Monólogos da Chacina. *Observador*.  
<https://observador.pt/opiniao/monologos-da-chacina/>
- Amâncio, L. (2003). O Género no discurso das ciências sociais. *Análise Social*, pp. 687-714.
- Barnett, L. (fevereiro de 2013). How we made: The Vagina Monologues. *The Guardian*:  
<https://www.theguardian.com/culture/2013/feb/04/how-we-made-vagina-monologues>
- Bell, E. S. e Reverby, S. M.(2005). Vaginal Politics: Tensions and possibilities in The Vagina Monologues. *Women's Studies International Forum* 28, 430-444.
- Borges, V. (2007). *O Mundo do Teatro em Portugal*. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais.
- Borges, V. (2010). Trabalho, género, idade e arte : estudos empíricos sobre o teatro e a dança.
- Borges, V. (26 de setembro de 2022). Um ciclo sobre políticas públicas para a cultura. *"Trabalho nas artes": contradições e desafios*. Lisboa: CIES:  
<https://www.teatrosaoluiz.pt/wp-content/uploads/2022/07/licao-vera-borges-curso-livre-de-cultura-1.pdf>
- Borges, V. C. (2012). *Criatividade e Instituições. Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura*. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nova Iorque: Routledge.
- Campos, F. S. (2014). Teatro Do Oprimido: um teatro de emergências sociais e do conhecimento do coletivo.
- Cooper, C. (2007). Worrying about Vaginas: Feminism and Eve Ensler's The Vagina Monologues. *Journal of Women in Culture and Society*, 22(3).

- Enslar, E. (julho de 2015). I Never Defined a Woman as a Person With a Vagina. *Time*:  
<https://time.com/3672912/eve-ensler-vagina-monologues-mount-holyoke-college/>
- Enslar, E. (agosto de 2017). Even with a misogynist predator-in-chief, we will not be silenced. *The Guardian*:  
<https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/aug/24/20-years-after-the-vagina-monologues-breaking-silence-is-still-a-radical-act>
- European Theatre Convention. (2021). *Gender Equality and Diversity in European Theatres. A Study*. <https://cultureactioneurope.org/knowledge/gender-equality-diversity-in-european-theatres-etc-study/>
- European Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture. (2021). *Towards gender equality in the cultural and creative sectors : report of the OMC (open method of coordination) working group of Member States' experts*, (A,Menzel,editor) Publications Office.
- Ferreira, V. (2010). Comissão para a igualdade no trabalho e no emprego. *A igualdade de mulheres e homens no trabalho e no emprego em Portugal. Políticas e circunstâncias*. CITE.
- Gardner, L. (fevereiro de 2013). The Vagina Monologues - review. *The Guardian*:  
<https://www.theguardian.com/stage/2013/feb/17/nancy-dell-olio-vagina-monologues>
- Giddens, A. (2001). *Sociology*. (A. P. Alexandra Figueiredo, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Halls, Q. K. (2005). Hypatia. *Queerness, Disability and The Vagina Monologues*, 20(1).
- Hooks, B. (1982). *Ain't I A Woman. Black Women and Feminism*. Londres: Pluto Press
- Laughland, O. (janeiro de 2015). Vagina Monologues playwright: 'It never said a woman is someone with a vagina':  
<https://www.theguardian.com/world/2015/jan/16/vagina-monologues-eve-ensler-rejects-mount-holyoke-college-claims-reductionist-exclusive>
- Marshall, H. (1996). Our Bodies Ourselves. Why We Should Add Old Fashioned Empirical Phenomenology to the New Theories of the Body. *Women's Studies International Forum*, 19(3), 253-265.

- Nicholas, L. C. (2020). *Leave those kids alone: On the uses and abuses and feminist queer potential of non-binary and genderqueer*, pp. 36-55. doi: <https://doi.org/10.3224/insep.si2020.03>
- Offen, K. (1998). *Journal of Women in Cultural and Society. Defining Feminism: A Comparative Historical Approach*, 14(1).
- Oliveira, J. B. (2010). Uma igualdade contraditória? Género, trabalho e educação. Em V. Ferreira, *A igualdade de mulheres e homens no trabalho e no emprego em Portugal: Políticas e Circunstâncias* (pp. 247-260). Lisboa: CITE.
- Pais, J. M., Magalhães, P., & Antunes, M. L. (2022). *Inquérito às Práticas Culturais dos Portugueses 2020 Síntese dos Resultados*. Lisboa. ICS Estudos e Relatórios: [https://www.ics.ulisboa.pt/sites/ics.ulisboa.pt/files/2022/inquerito\\_praticas\\_culturais\\_2020.pdf](https://www.ics.ulisboa.pt/sites/ics.ulisboa.pt/files/2022/inquerito_praticas_culturais_2020.pdf)
- Pinto, P. (fevereiro de 2022). Monólogos da Chacina ou Monólogos da Ignorância? *Expresso*: <https://expresso.pt/sociedade/2022-02-09-Monologos-da-Chacina-ou-Monologos-da-Ignorancia--17fa9adc>
- Pujar, S. (abril de 2016). Culture Action European . *Gender Inequalities in the cultural sector*.
- Quivy, R. V. (1992). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Gradiva.
- Rayner, F. (2017). *O corpo presente: Feminismo e Performance de Shakespeare em Portugal* . Editora UFSM.
- Saleiro, S. (2013). *Trans género: uma abordagem sociológica da diversidade de género* [Dissertação de Doutoramento]. Iscte- Instituto Universitário de Lisboa.
- Silva, T. R. (março de 2021). *Research, Society and Development. Características e especificades da Metodologia da Análise de Redes Sociais*, 10(3).
- Soares, D. (2022). *Vamos ao Teatro*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Vaquinhas, I. (2019). História das mulheres e de género em Portugal: Horizontes temáticos e desafios atuais. *Género na Arte. Corpo, sexualidades, identidade, resistência*.

Vasques, E. (1997). Teatro em Portugal: The Ladies Are Not For Burning (ou o assalto à casa dos homens).

Vicente, F. L. (2012) A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX). Lisboa: Athena (Babel)

Zhang, Y. (2020). English Language and Literature Studies. *The Vagina Monologues in a Chinese Context: Discussing the value of the localized adaptations*, 10(4).

## **Anexos**

### **Anexo A: Guião e Respostas: Entrevista à atriz**

#### **1- Começamos pelo seu percurso enquanto atriz, como é que entrou para o mundo do teatro?**

**Atriz Entrevistada-** Bom, eu entrei sem dar conta que estava a entrar. (...) Sempre estive ligada por gosto também, fazia ballet, andava na música, fazia formação musical... Nunca me interessei por nenhum instrumento, mas isso era uma coisa inconsciente. (...) O único instrumento é a voz, que gosto de cantar e sempre fiz algum percurso e alguma formação de canto, e de repente, não respondendo à pergunta de “o que é que queres ser quando for grande”, ser atriz não fazia parte dos meus planos. Em miúda disse que queria ser bailarina, (...) e depois quis muito seguir medicina. Porque, quando acompanhava os meus avós nas consultas, porque fazia parte, lá está, nós vamos atrás daquilo que em crianças, de quem nos está a cuidar, e eu não achava bem o trato dos médicos para com eles, e então achava que eu faria a diferença, com alguma empatia e dessa forma seria uma boa médica. Com o decorrer do tempo percebi que não seria a minha vocação e foi na mesma altura que entrei em marketing e que entrei como um trabalho profissional, já tinha feito outras pequenas coisas, mas lá está, meio a brincar, no meu primeiro projeto televisivo, profissionalmente, portanto a ganhar um ordenado. Sempre fui muito consciente de que era um percurso muito difícil e o meu lado pragmático puxava-me para uma profissão que tivesse um horário, que tivesse um ordenado, que tivesse uma estabilidade. Portanto, eu fiz o primeiro projeto naquela de “eu estou a adorar isto mas tenho de arranjar alguma coisa que me traga estabilidade para a vida”, tanto que, continuei o curso de marketing até ao fim e de facto depois os projetos foram sempre continuando a surgir. Portanto comecei a perceber “ok vou terminar marketing porque não sou de deixar nada a meio”, mas ao mesmo tempo comecei a trabalhar e a estudar, a tentar beber o máximo de formação e de informação que me fizesse sentido. Que isso depois é a vantagem, como já tinha começado profissionalmente, pude escolher quase os cursos que queria fazer de acordo com aquilo que me fazia sentido, crescer enquanto atriz, enquanto pessoa. Mas sinto que foi uma coisa muito natural, ou seja, começou-se a tornar um sonho, uma ambição, sem dúvida, mas eu tinha tanto receio de que isto pudesse acabar de ser miúda e não sabia muito bem se isto ia esgotar. Porque conheci na altura outras pessoas que admirava, mas que de repente não tinham trabalho. Têm trabalho, em teatro, etc., mas com grande

dificuldade, e eu pensei, não me custa passar pelas dificuldades, eu cresci assim. A questão foi, quero ter um plano b garantido. Mas de facto tornou-se maior a paixão pelas artes e de repente tornou-se a minha vida, ou seja, foi sempre, desde que comecei com 18 anos, mas eu estava sempre com isso na cabeça “não, pensa na tua vida, vai por outro caminho, dedica-te a outras coisas”, com esse receio. Mas eu acho que é bem em todas as áreas, então hoje em dia, que não é garantido a nossa profissão, deixa-me tranquila. Mas isso é a minha maneira de estar na vida, pronto, em relação a tudo. E hoje em dia vejo-me a fazer outras coisas, mas como complemento. Quero continuar a trabalhar como atriz.

## **2- E em relação a ser mulher e atriz em Portugal? Sente alguma desigualdade na oportunidade de papéis e oportunidades?**

**Atriz Entrevistada-** É assim, eu vou responder e talvez por ignorância minha, estou perfeitamente a par desse assunto, aliás, no mundo do marketing as oportunidades são muito maiores para os homens. No nosso meio, não sinto que haja, em relação ao género, não sinto que haja diferenças. Se calhar ao nível monetário, é possível. Sendo que a discrepância é tão grande de pessoas que começam, pessoas que têm um percurso mais pequeno, pessoas que têm um estatuto gigante, pessoas que trabalharam lá fora e vêm para cá a discrepância de ordenado é tão ridículamente abismal, que não considero que seja de homem ou de mulher. Acredito e sei que existe diferenças entre várias coisas, ou seja, entre a raça, entre infelizmente a beleza, a altura da pessoa. Existem vários fatores que diferenciam as pessoas de terem mais trabalho ou menos trabalho. As oportunidades não são, em Portugal à nossa escala, não existem assim tantas oportunidades, se calhar como lá fora. Ou seja, lá fora também são mais, mas o que eu sinto é que há muitas oportunidades e nós podemos tentar mais vezes, receber um sim. Aqui, já vão surgindo mais, porque há muita coisa estrangeira que é feita cá e é passada lá como publicidade. Mas eu acho que nas oportunidades no geral, não há. Em relação ao homem e mulher, não sinto isso. Mas é curioso, que é possível e isso só fazendo um estudo, que existam mais peças teatrais para o género masculino, é possível que sim. De facto, eu acho que o interessante nos Monólogos da Vagina é o trabalho que a Eve Ensler fez. Isso sim é que é de louvar. Porque ela não, acho eu, que o ponto de partida dela nunca foi uma peça de teatro, portanto, ela tornou-se, pela história dela também, uma ativista e foi pesquisar muito sobre o universo feminino e foi dos testemunhos, que de facto são muito ricos, que os transformou numa peça de teatro. Inclusivamente a primeira estreia foi dela, ou seja, ela é que interpretou aquelas palavras. Mas lá está, pode ser que seja por ignorância minha, na pele não sinto que

haja diferenças para homens e mulheres. Nas minhas oportunidades, no meu percurso, não o senti, mas já o senti em relação a estes fatores que enumerei agora. Não de forma taxativa e que seja sempre igual, mas há variações. Já me foi dito, que não poderia ficar com um papel por ser muito bonita, quando acho que isso não há de ser nem uma condição para ficar, nem para não ficar. E além disso, eu não me rejo pelos padrões de beleza, portanto na altura foi muito doloroso para mim ouvir isso, era miúda e não percebi porque é que isso poderia ser uma condição, e isto foi antes sequer de eu fazer a audição, para uma peça de teatro, ainda para mais. Nem mostrei aquilo que seria capaz de fazer, mas a beleza seria considerada um entrave, portanto, isto foi assim, a maior dificuldade que passei, entre outras, mas assim, diretamente com uma condição, uma característica.

### **3- Considera que o teatro, o palco e o espetáculo, são formas e veículos para falarmos sobre questões políticas, sociais, etc.**

**Atriz Entrevistada-** Concordo plenamente, aliás, a nossa história teatral em Portugal começa com a revista “A portuguesa”. A revista “A portuguesa” é uma sátira ao programa político em que ela começou, e eu vive de perto a revista “A portuguesa”, (...). Portanto, vivi muito de perto, como é que os textos eram escritos, como é que diariamente se podia adaptar o texto a uma notícia política, a uma condição do país. Isto para dizer na história de Portugal. Agora, sem dúvida que a maioria das peças, se calhar não todas as peças, foram escritas para transmitir algo, para passar uma mensagem. E é claro que, por isso é que podemos assistir a uma peça teatral, seja pela mesma companhia ou não, por outras, várias vezes porque, depende de nós também, do nosso estado, a forma como a vamos receber. Isto é como ver um filme, claro que o teatro tem essa proximidade, é como um concerto. De facto, o ao vivo, tem essa força. Mas é como querermos ouvir um álbum de música em *loop*, como querermos ver um filme várias vezes e esse filme, dependendo do nosso estado de espírito, do momento em que estamos a vivê-lo, a nossa idade, a nossa maturidade ele vai-nos bater e vai-nos transmitir alguma coisa, sempre diferente. Eu acredito nisso. No caso específico dos monólogos, e por exemplo, curiosamente, eu já fiz vários espetáculos, estou-me a lembrar por exemplo, (...) que era uma paródia musical. As pessoas saíam de lá completamente bem-dispostas e felizes, aquilo era com música, as pessoas saíam de lá quase que a vibrar, porque era muita música, era para rir, era uma paródia, era a gozar com imensos fatores. Fiz por exemplo (...), em que, no público estava muita gente daquela geração que viveu aquilo ou seja, de repente aquelas pessoas conseguiram quase ser teletransportadas, para aquele momento. E o teatro tem essa capacidade e

de facto, nos “Monólogos da Vagina” o universo feminino tem ali uma força enorme, e aquilo que mais me agrada é não ter só mulheres a assistir, confesso. O universo feminino pertence a todos, e é de facto o que tem menos força socialmente. Socialmente tem muito peso e tudo aquilo a que nós fomos subjugadas, para conseguir onde estamos hoje. De facto os “monólogos”, falando também um bocadinho muitas vezes, parece uma paródia, parece que estamos a brincar, a falar sobre os assuntos da mulher, sobre a vagina, sobre a sua intimidade, sobre a sua confiança, mas estamos a falar de tudo e eu acredito que as pessoas se estão a rir, mas que estão a perceber a gravidade daquilo que se está a falar. Porque muitas delas, ou já passaram por isso ou identificam-se ou conhecem alguém, e isto, os homens também, porque todos as mulheres passam sempre pela vida de toda a gente, nem que seja a mãe, a avó, a vizinha e é muito curioso. Isto sem falar depois da orientação sexual porque isso também é completamente indiferente, cada vez mais é completamente indiferente, eu acredito que seja, ainda há uma grande luta, mas acredito que seja. E ali, muitas vezes temos, claramente, porque há uma abordagem direta ao publico e muitas vezes as pessoas respondem por isso é que estou a dizer isto. Termos casais de dois homens ou de duas mulheres e é muito interessante a forma como cada um reage. Há uma das partes em que a Teresa assim o apresenta e as pessoas ganham essa forma, “este espetáculo é formação” e formação porque levasse ali uma ensaboadela de conceitos, de teorias, de brincadeiras que são todas verdadeiras, e que é formação, portanto, sai-se dali com “bora lá desmistificar isto e falar disto abertamente”. Falar de nós, continuar a defender-nos e acho que esta peça, eu não tenho noção, ela tem mais de 20 anos, da força que teve na altura, acredito que tenha tido muito mais força porque estávamos numa altura em que era necessário impor mais o feminismo, mas hoje em dia, as pessoas saem todas dali homens e mulheres com a mente mais aberta, eu acredito nisso. E há sobretudo, e eu percebi que essa seria uma das perguntas, há sobretudo um dos monólogos que é sobre a violação na guerra e que é o mais duro, e o mais duro de todos. E quando as pessoas estão a rir há 45 minutos, a falarmos sobre pelos, a falarmos sobre orgasmo, a falarmos sobre, a falar sobre não gostar da vagina e alguém dizer que ela é maravilhosa e linda, e de repente entramos numa violação de guerra, super agressiva e é muito gráfica, a forma como é descrita, a violação daquela mulher. E as pessoas, há um silencio mesmo abruuto, e é das mensagens que felizmente as redes sociais também trazem isso, as mensagens que recebo mais sobre o espetáculo, e precisamente sobre esse momento. E é curioso que isto, não é uma comédia, acaba por ser, não é categorizado como uma comedia, mas acaba por se ruma comedia. Ou acaba por ter graça, digamos. E aquele momento e dos mais falados nas mensagens que eu recebo, acaba por ser “foi maravilhoso ri-me imenso, vim de la outra pessoa e

quando levei aquele chapadão, era para continuar a rir e não é, foi assim um murro no estomago” e muitas vezes eu estou em palco e oiço (atriz faz sons de choro) ou seja, esta ali alguém que espero que não, mas que ou se identifica com uma violação ou que é-lhe duro receber essa mensagem e pronto, acho que de facto a própria Eve Ensler teve muita força nisto, ela acaba por fazer sozinha, com a condição que poderia ser só uma atriz e depois achou que devia ser uma peça dividida por três mulheres. Porque cada uma de facto fica completamente diferente fica completamente diferente a fazê-lo. Eu se fizer o texto de outra pessoa, nunca vai ser igual. E ela assim o entendeu, que deveriam ser 3 atrizes. Portanto ganhamos a força da mulher e acredito que realmente somos 3 poderes femininos ali em cima do palco a transmitir aquelas palavras. Eu costumo dizer que naquele espetáculo, eu sinto-me como uma porta-voz das mulheres, estes testemunhos são todos reais e isso torna a coisa muito mais pesada e interessante.

#### **4- Acha que o facto de poder representar as mulheres foi um peso na sua tomada de decisão, de continuar neste mundo da representação?**

**Atriz Entrevistada-** Não foi propriamente, confesso, porquê... Porque, bem ou mal e acho que as vezes mm os atores, nos próprios esquecemo-nos, mas isto é uma profissão. Nós temos que para o bem da nossa saúde mental, nos temos de trabalhar, nós temos que trabalhar para receber dinheiro, nós temos de trabalhar para nos sentirmos úteis, para nos sentirmos saudáveis, fazermos algo maior. O que é interessante, e quando isso passa desse sítio e nos encontramos mil outros significados, para estarmos nesta profissão e de facto, hoje em dia, esse e um deles. E mesmo a continuidade neste espetáculo, ou seja, eu quando assisti a este espetáculo há 3 anos e tal, quando assisti eu pensei, adorava fazer isto, porque há peças há personagens, nos vimos e pensei, adorava fazer isto. Longe de mim imaginar que o ia fazer, (...) Mas de repente quando eu aceitei, porque de facto tinha essa memória de que tinha adorado assistir ao espetáculo, e de repente eu sinto a força de estar a dizer aquelas palavras, sem dúvida que se tornou uma escolha continuar, e faz em novembro 2 anos, a dizê-las. Não deixa de ser um trabalho, faço-me entender, não deixa de ser uma obrigação, claro que e uma obrigação que me dá imenso prazer, não e, isso e um lado de bom, de nos vermos a coisa, “espera lá, tenho de ir trabalhar”, deixar muitas noites os meus filhos, porque hoje em dia sou mãe, (...) portanto, estar em casa na hora de os adormecer e por escolha, de estar a fazer este espetáculo eu passo muitas noites fora de casa. Portanto este balanço entre profissão, mensagem, força poder da palavra VS vida, quotidiana, família, temos sempre que balançar. Mas sem dúvida, que é um

espetáculo que me dá muito prazer, que me dá muita bagagem. Enquanto atriz, são monólogos, ou seja, eu tenho de fazer a minha própria gestão de tempo, das palavras, da intensidade, há diferença da maioria dos trabalhos em que nós estamos a contracenar. Aqui temos 5 minutos de contracena, de resto temos cada uma por sua conta. Mas sim, sem dúvida que é um espetáculo que me deixa muito orgulhosa fazer parte do meu currículo e tem dias, é normal, é o trabalho de atriz, há dias em que eu se calhar consigo dizer só as palavras, e há outros que elas têm uma força dentro de mim, que parece que fui eu que vive aquelas histórias, e supostamente e essa ideia. Mas há dias em que as palavras vão pesar mais que outros.

## **Anexo B: Guião e Respostas: Entrevista ao encenador**

### **1- De que forma é que entrou para o mundo do teatro?**

**Encenador Entrevistado-** Já foi há uns anos. Eu era diretor de uma revista masculina, a revista Men's Health que fundei em Portugal, foi o diretor fundador e onde estive 8 anos. Nessa altura eu vive nos Estados Unidos, muito perto da Broadway. Os escritórios da Men's Health, eles tinham os escritórios na 3ª Avenida em Nova Iorque e depois a redação era mais ou menos a 100 milhas dali na Allen Town(?). Eu estava sempre entre um lado e outro e passei muito tempo em Nova Iorque, nomeadamente os meus fins de semanas eram passados ali na Broadway. Eu desde muito novo, no 9º ano de escolaridade em Portugal fiz teatro. Eu queria ir para Direito, não havia humanística ali no 9º ano, tinha de esperar até ao 10º e no 9º já escolhi teatro. Escrevia peças quando era miúdo, portanto o teatro sempre foi uma coisa que esteve comigo. Na verdade, nunca pensei que enveredasse profissionalmente na área, porque o meu sonho era ser advogado, portanto estava muito mais virado para aí. Mas depois da advocacia, quando estava no curso de direito entrei para uma revista, por causa da paixão de motas, passei a chefe de redação dessa revista e de repente já estava como diretor da Men's Health, foi assim tudo muito rápido. O curso de direito ficou no 4º ano e essa experiência da Broadway manteve viva a chama. A determinada altura, quando eu venho para Portugal, já não me identificava muito, nem com o jornalismo, nem com a revista, nem com o mercado em Portugal e por coincidência recebi uma proposta do Francisco Penim, que na altura estava a sair da SIC, ele era diretor de programas da SIC e convidou-me para um projeto que tinha teatro. Eles iam fazer uma produtora a Cherry Entertainment em que íamos fazer um musical que eu tinha visto na Broadway, que era o The Producer de Mel Brooks e aí foi o gatilho para eu mudar completamente de vida, sendo que o fiz na pior altura, porque depois veio a grande crise 2009, 2008. Abandonei esta carreira

de direção da Men's Health e mergulhei nesse projeto da Cherry Entertainment para produzir o musical The Producer. Foi aí que eu começo. Depois essa empresa teve assim uma gestão megalómana e eu saltei fora. A empresa faliu porque começou a fazer projetos da Broadway, com orçamentos da Broadway, mas em Portugal isso não pode ser, não é... E eu fundei a minha própria empresa, desde então. Ao fundar a empresa, sentia que o que eu queria era encenar os espetáculos, mas que quis ganhar mais experiência, queria ter mais conhecimentos também e na altura fui fazer o mestrado em encenação, na escola superior de teatro. Isso deu-me logo outra bagagem e comecei logo o meu projeto de encenação, no primeiro ano foi Molière, Casado à Força e o projeto final, porque era teórico-prático, o projeto final foi Don Giovanni. Eu peguei nas várias versões de Don Giovanni e escrevi a minha versão e foi encenado por mim. A partir daí nunca mais parei e a Yellow Star Company foi a tal empresa que eu fundei, que eramos dois, eu e a minha mulher, hoje somos para aí uns trinta, há dias que nem sei.

## **2- Poderia descrever o seu percurso como encenador, dando exemplos de espetáculos que gostasse de ressaltar?**

**Encenador Entrevistado-** Eu enquanto encenador não me posso esquecer do lado de produtor independente que também sou. Nós não temos nenhum apoio do estado, nós vivemos da bilheteira. E eu tenho a perfeita noção que há textos que eu gosto muito, mas que o público necessariamente não gosta ou não vê massivamente. Há espetáculos que têm um público massivo e há outros que não têm. E eu tento controlar este meu ímpeto que tenho às vezes de objetos artísticos que eu gostava muito de fazer, mas pronto, tenho de travar em mim alguma dessa vontade. Não me sinto de todo frustrado, porque depois quando faço outro tipo de projetos, por exemplo o Grease, o musical Grease, realizo-me perfeitamente. Assim como realizo quando faço a Bela e o Monstro ou o Shrek que vamos fazer agora ou os Monólogos da Vagina. Portanto, são projetos completamente diferentes, uns são projetos para família, projetos para adultos, projetos musicais e em qualquer um deles, eu realizo-me porque o teatro é muito isso. O teatro é criação e nós não podemos ficar insatisfeitos quando estamos a criar. Há textos que eu ainda gostava de fazer, mas tenho de ter uma estrutura que me permita arriscar mais, em termos de bilheteira. O que não quer dizer que os outros projetos que sabemos que vai atrair mais público, não os desvalorizo, muito pelo contrário. Porque fazer um musical com a dimensão de um Grease ou Saturday Night Fever ou até mesmo do Shrek é uma coisa com uma estrutura louca, que nem sempre é possível fazer.

### **3- Dos espetáculos que teve a oportunidade de trabalhar, sentiu que algum deles tratava temas parecidos aos dos Monólogos da Vagina?**

**Encenador Entrevistado-** Os Monólogos é um projeto muito interessante. Não é à toa que o New York Times disse que era um dos textos do século XX mais influentes, porque de facto toca num tema que se já na altura, este texto é de 1990 se não me engano, se já na altura era um tema pertinente, imagine-se hoje. E se não deixou de ser pertinente, só isso é revelador da sua importância, porque esta sociedade precisa permanentemente de estar lembrada sobre temas destes. Quanto a projetos similares que eu tenho feito, não me recordo que tenha que tenha tocado, porque este é específico e durante a peça toda é aquele tema. Há outros projetos que eu já fiz que também se fala sobre o feminismo ou o machismo. Mas este claramente é um projeto vencedor também por isso, porque é muito divertido, está muito bem escrito. É aquela velha história, falar de coisas sérias, às vezes a rir. Que é uma estratégia muito usada por Shakespeare, ele fazia muito isso. Eu agora como estou no doutoramento e o meu projeto é os vilões de Shakespeare, é inevitável estar sempre a fazer links e de facto isto é muito também do que Shakespeare usava na sua escrita. Uma crítica muito voraz à sociedade, aos problemas que permanecem e que são pelos vistos para sempre. Este texto, eu acho que vai ser feito sempre, seja em Portugal, seja onde for.

### **4- Podemos dizer que concorda que o teatro tem um papel importante enquanto defensor de causas?**

**Encenador Entrevistado-** Sim, não é à toa que o teatro muitas vezes era proibido, os textos eram cortados, eram manipulados, porque o autor muitas vezes teve esse ímpeto de esfregar na cara da sociedade, às vezes por sátira, outras por comédia pura, outras vezes por drama, espelhar a sociedade. E o teatro acho que tem necessariamente essa função. Quando toca este tema, o que eu acho é que radicalizasse às vezes esta questão. Eu acho que o teatro não deve ter só esta função, como não deve ter só uma função de entretenimento. Mas se esquecermos a função de entretenimento, mesmo neste teatro mais de intervenção, estamos a cometer um erro, porque vamos criar produtos chatos. Se quisermos só fazer entretenimento, sem grande conteúdo, talvez não sejam produtos chatos, mas são produtos menos interessantes a meu ver. E depois há públicos para tudo, há público que só quer ver coisas chatas e há público que só quer ver coisas divertidas. Eu acho que neste, a junção das duas funções que o teatro tem de ter, que é entreter e, não gosto nada da frase quando se diz que o teatro tem de educar as pessoas. O teatro não tem de educar nada, a função do teatro não é educar

o público e essa frase eu oiço muitas vezes e ouvi na escola superior de teatro, em profissionais de teatro e não concordo nada. Porque é um pouco pretensioso, nós acharmos que temos o poder de educar só porque estamos a fazer um texto e achamos que vai agradar às pessoas e vai educá-las e elas quando acabar a peça de teatro, vão sair dali melhores. Acho que isso é um pouco de pretensão. Mas, se no meio do entretenimento conseguirmos colocar mensagens aí eu acho que é a função máxima do teatro. Falo do teatro porque é o nosso tema, mas o cinema, tudo o que chegar ao público eu acho que pode ter essa função.

**5- E olhando agora para os Monólogos da Vagina, qual é que diria que foi a sua motivação para pegar neste texto da Eve Ensler?**

**Encenador Entrevistado-** Eu leio muitos guiões, estou sempre à procura de textos e leio muita coisa e começo muitas vezes por ler os que já foram um sucesso, para perceber o fenómeno. Se foi um fenómeno pontual, se é uma coisa que também me apetece fazer... Porque há textos que foram um sucesso, mas não me apetece fazer. Eu tenho de estar identificado com o texto. Naqueles textos, quando eu não estou muito identificado eu sinto ao longo do processo que se calhar o público vai gostar disto, mas eu não estou a gostar assim tanto. Mas neste claramente era o tema que para mim era muito desafiante e depois ter três mulheres em palco a falar sobre a mulher, eu achei que tinha todos os condimentos para ser um sucesso. E a verdade é que assim foi. E um dos desafios que eu quis por na altura, porque estreou com a Júlia Pinheiro, quis ter uma mulher que fosse de fora do meio da representação, mas que quisesse entrar neste meio. E eu sabia que era um grande desafio para ela e teve também este condimento. Agora temos a Teresa Guilherme, enfim, que já tem mais experiência em teatro, já fez mais peças do que a Júlia tinha feito, mas também é uma mulher mais reconhecida na televisão do que em teatro. E tudo isto eram desafios acrescidos, e depois era voltar a trazer a cena um texto que o público precisa de ouvir. Tanto o público masculino, acima de tudo ele, e o público feminino para perceber que não está sozinho. Muitas vezes o que é ali dito, as pessoas que estão a ver, estão-se a identificar. Eu disse isso muitas vezes quando estávamos em ensaios, acima de tudo este espetáculo tinha de ser um espetáculo elegante. Porque o texto por si, já está numa linha muito ténue, nomeadamente a falar da vagina e dos temas à volta que são ali abordados nos textos, facilmente ficava um texto brejeiro se nós não tivermos cuidado e se não tratássemos com elegância. Usei muitas vezes essa palavra, da elegância, para proteger a intenção da autora, porque a autora não quis fazer disto uma coisa brejeira. E eu vi algumas adaptações e encenações, ao meu gosto, brejeiras. E quis fugir muito disso porque era muito fácil entrar para uma comédia menos elegante.

## **6- Agora uma pergunta sobre um tema abordado no espetáculo. O que é que é o feminismo para si?**

**Encenador Entrevistado-** Eu tenho sempre uma resposta meio polémica em relação a isso, mas em relação ao feminismo e eu relação ao machismo e em relação aos “ismos”. Porque, normalmente começa com uma excelente intenção que é proteção, a reivindicação, mas normalmente, não estou a dizer que é sempre, acaba no extremo. E eu acho, é só a minha humilde opinião, que estamos a tocar no extremo nos dias de hoje no que toca ao feminismo, temos de ter cuidado. Só por isto, é porque resulta o contrário. Provoca o efeito secundário que é de rejeição. Seja o feminismo, seja todos os temas quentes da nossa atualidade, se não forem tratados dentro de uma linha direita, quando vai para lá do radicalismo, provoca o seu oposto. E aquilo que na sua génese era proteger, reivindicar e melhorar as condições, seja de que tema estamos a falar, vai criar anticorpos em pessoas que se calhar nem os tinham. Isto é, uma espécie de introdução sobre os “ismos”. No caso do feminismo, claro que é importante, porque basta ver que esta sociedade ainda hoje, este tema é atual e estamos a falar que já passaram trinta anos e já demos a volta ao milénio, já evoluímos tanto, mas continua a haver temas importantes em que a mulher não os tem resolvidos, ou que o homem, não resolveu, para uma sociedade melhor. Portanto, claro que nesse caso, sou feminista. No sentido em que defendo os direitos das mulheres. Já não defendo a radicalização dos direitos das mulheres.

## **7- Como é que sente que o público recebe as histórias que são contadas? Sente que há algum monólogo com mais impacto? Seja ele positivo ou negativo**

**Encenador Entrevistado-** Sem grande estatística, porque nunca fizemos isso, mas basta olhar e é claro, se calhar 70%, às vezes mais, são mulheres. Eu acho que este texto é muito importante para as mulheres obviamente, por todos os motivos que eu já disse, muitas sentem-se retratadas. Mas os homens deviam de facto, ver este espetáculo porque, tem muito para o homem ouvir. Mas, as reações, mais das mulheres, até porque elas são mais, como eu já disse, têm sido extraordinárias. Já houve de tudo, mulheres que se emocionaram, eu vi mais do que uma vez, sempre no mesmo monólogo, que é um monólogo que fala sobre violação, que de vez em quando sai uma mulher da sala. A primeira vez até me assustei, pensei “esta não está a gostar, paciência”, mas não, ela veio cá fora, apanhou o seu ar e depois voltou. Era um tema que de certeza, lhe dizia bastante. No geral as reações são hilariantes, porque o texto está muito divertido e são emocionantes, muitas vezes nas partes menos divertidas. E a experiência que eu tive com a Alexia que é quem gere os direitos para a Europa, ela

vai sempre ver os espetáculos, faz parte do contrato, ela tem de estar presente na estreia, mesmo que não perceba a língua, que é o caso, e ela disse-me que percebe como é que o texto é tratado, se é tratado com respeito, a peça toda, num determinado monólogo, que é o monólogo do Kosovo, que fala sobre as mulheres violadas na guerra. E ela mesmo sem perceber a língua, obviamente pelo body language, pela forma como vê a representação, é aí que ela vê, como é que está a ser feito o projeto. E que ela adorou o nosso e foi dos que mais sentiu, porque percebeu o respeito que estava ali a ser colocado naquele monólogo. E esse é um monólogo em que as pessoas vêm ali de três ou quatro monólogos a rir, de repente entra aquele e não estão à espera daquilo e há um silêncio aterrador. E eu pensei sempre, antes do primeiro público, antes da primeira sessão com público, “será que as pessoas vão reagir a isto? Eu não vou cortar este texto, mas estou curioso para a reação das pessoas”. Houve ali um silêncio, assim que acabou o monólogo as pessoas bateram palmas, perceberam que não foram ali só para rir. E uma das chaves deste texto é essa, que as pessoas entram a pensar “isto vai ser uma risada do princípio ao fim” que é, mas não estão à espera destes socos no estomago a determinada altura, em serem três ou quatro monólogos. Pronto e lá está, esta riqueza é o que depois faz o público reagir de formas bastante emocionadas e muito semelhantes.

**8 – Sente que existe algum tema que gostasse de integrar neste texto? Relacionado com um problema vivido em Portugal, por exemplo, que sente que o público precisa de ouvir? Ou acha que o texto já conta com uma boa representação temática?**

**Encenador Entrevistado-** Essa pergunta por acaso é interessante, nunca me tinham feito. Mas eu acho que sim, acho que falta ali, ainda que eu ache um texto incrível, basta ver o resultado. Mas falta ali se calhar abordar a extremista. Porque, quem ouve este texto e quem o lê, percebe, e eu digo isto muitas vezes, este texto escrito por um homem não seria igual. Um homem com as mesmas capacidades intelectuais às da Eve Ensler, seria sempre um homem a escrever o texto. Aliás, que é a maior parte dos nossos textos, nomeadamente, os grandes clássicos. Quer se queira, quer não, é uma visão masculina e este tem uma visão feminina que é o grande segredo do sucesso é a visão feminina que este texto traz. É impossível alguém dizer que foi escrito por um homem. Mas também por isso e ela como não é radical, não pôs esse lado feminista radical, que eu acho que tinha sido interessante, também pormos o outro lado da mulher, que também o tem, não são só coisas boas.