

## A PALAVRA

### em cena: ALGUMAS NOTAS em torno de MARIA VELHO DA COSTA e EDUARDA DIONÍSIO

— *Maria Helena Seródio*  
*Universidade de Lisboa*

Não sendo em absoluto verdade que a presença das mulheres no teatro em Portugal seja hoje percentualmente mais significativa, ou que corresponda a qualquer hipotética "frente comum" em termos programáticos, estéticos ou culturais, é, todavia, claro que há cada vez mais mulheres a ocuparem instâncias autorais na criação teatral e a assegurarem alguns cargos directivos na gestão de teatros e companhias, ultrapassando em muito a situação excepcional de uma companhia como o TEL nos anos 60 e 70, que tinha na sua direcção, para surpresa de muitos, duas mulheres: Luzia Maria Martins e Helena Félix.<sup>1</sup>

Hoje, na verdade, no campo da encenação de espectáculos de teatro, encontramos com alguma frequência a referência a mulheres: Fernanda Lapa, Maria do Céu Guerra, Inês Câmara Pestana, Silvina Pereira, Mónica Calle, Ana Nave, Maria Emília Correia, Monique Rutler, Gisela Cañamero, Ana Tamen, São José Lapa, Graça Correa, Elsa Valentim, e Natália Luísa, entre outras.

Na direcção de companhias, teatros e departamentos de teatro, podemos citar ainda (para além das encenadoras já mencionadas): Teresa Ricou, Isabel Medina, Isabel Alves Costa, Paula Magalhães ou Madalena Victorino.

A escrita para teatro que privilegia a representação do feminino conta com autoras como Eduarda Dionísio, Luísa Costa Gomes, Hélia Correia, Isabel Medina, Teresa Rita Lopes, Fiamma Hasse Pais Brandão, Maria Velho da Costa, Lídia Jorge, Graça Corrêa, Maria do Céu Ricardo, Regina Guimarães, Adília

Lopes ou Cucha Carvalheiro.

Na posição de dramaturgistas encontramos Vera San Payo de Lemos, Susana Borges, Christine Zurbach, ou Teresa Faria. E na criação de composições performativas de procurada confessionalidade têm-se distinguido Mónica Calle, Lúcia Sigalho e Maria Duarte.

Na ordenação do espaço cenográfico são presenças cada vez mais constantes: Cristina Reis, Vera Castro, Catarina Amaro, Rita Lopes Alves e Marta Carreiras.

E duas formações teatrais expõem mesmo um "emblema" no nome que adoptaram: As Boas Raparigas (subentende-se o resto da canção: "vão para o céu, e as más para todo o lado") e a Escola de Mulheres.

Mas se a diversificação e importância das funções a que acedem hoje as mulheres no campo do teatro em Portugal é, em si, razão cultural importante e muito significativa de algum espaço conquistado no universo da criação artística, não parece, todavia, possível ou desejável que se refira esta nova "dimensão" como tendo criado uma homogénea realidade do feminino, nem enquanto prática social de construção cénica, nem enquanto forma de representação do feminino ou das relações entre sexos, nem enquanto singular "norma" de construção da "subjectividade feminina". O que não constitui, de modo algum, motivo de consternação, antes prova a riqueza que a sua mais visível entrada no campo da criação teatral veio trazer ao universo artístico.

No que ao teatro diz respeito, muitas das considerações que se prendem, por exemplo, à literatura e ao universo do discurso recebem uma maior complexificação quando referidas aos modos de representação. Trata-se não apenas de pensar as consequências da exposição e visibilidade do corpo da mulher, da construção das relações físicas em cena, das estratégias de citação de estereótipos ou da sua subversão (pela ironia, ridículo ou declarada oposição), mas também de pensar as condições de produção do espectáculo, os públicos destinatários ou os efeitos da sua recepção, entre várias outras inquirições a que

poderíamos submeter este campo.

Aqui, porém, é da escrita dramática que me ocuparei, e em particular de duas autoras que escolheram, por razões diversas, reatualizar figuras femininas ficcionais e míticas, num exercício de interpelação do nosso imaginário.

No caso de Maria Velho da Costa, falo da peça *Madame* (2000) que refigura Maria Eduarda (dos *Maias*, de Eça de Queirós) e Capitu (de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis) num "projecto de estrutura dramática", como resposta a um desafio feito por Ricardo Pais há vários anos atrás e que, do ponto de vista institucional, teve, no seu processo de desenvolvimento, o apoio do Teatro Nacional D. Maria II quando dirigido por Carlos Avilez em 1994, bem como do Ministério da Cultura e do Instituto Camões.

Este encontro de duas personagens femininas no registo dramático transporta-as para um tempo bem longe do fim da trama dos romances de onde saem (cerca de 20 anos, sensivelmente), e situa-as na cidade de Paris, no princípio do século XX. Em grande medida, este novo contexto correspondia ao projecto de fazer contracenar duas actrizes consagradas – uma portuguesa e outra brasileira<sup>2</sup> – cada uma representando uma heroína das respectivas literaturas, imaginando-se uma situação de epílogo (relativamente aos romances em que "existem"), situação essa que descreveria uma relação de conhecimento e amizade entre ambas.

No caso de Eduarda Dionísio, falo de *Antes que a noite venha* (1992) que, também pelo desafio de um encenador – Adriano Luz – retomava figuras femininas, mas claramente trágicas, da literatura ocidental. Ao mobilizar para a cena as personagens ficcionais e o seu sofrimento, Eduarda Dionísio assinalava nas palavras de Julieta, Antígona, Inês de Castro e Medeia o confronto entre as razões do coração e o horizonte do poder patriarcal – do estado ou da família –, definindo as várias formas e idades do sofrimento por amor.

Sustentar uma simples comparação entre estas duas peças

seria, obviamente, um contra-senso na medida em que os projectos cénicos que as movem são diversos e a forma literária que desenvolvem é deliberadamente diferente. Mas é justamente por isso que algumas notas soltas em volta de ambas podem ter algum interesse.

96>97

No caso de Eduarda Dionísio, o projecto contemplava a produção pontual de um espectáculo que teria o apoio do Teatro da Cornucópia, se realizaria no Teatro do Bairro Alto e que acabou por envolver quatro atrizes e um acordeonista.<sup>3</sup> Trabalhava cada personagem em três falas monológicas e inventava, de forma algo provocatória, o contexto de uma "noite (pouco ou mal dormida), copos ou talvez ressaca; prostituta e marinheiro; amor e morte; música muito provavelmente de acordeão" (Dionísio, 1992: 10). Ou seja: colocava na boca de previsíveis prostitutas a fala dos "monstros sagrados" que seriam estas figuras ficcionais, acreditando, como diz a autora, que o amor e a morte de mulheres simples, anónimas, não seriam diferentes do amor e morte sofridos por esses "lugares cativos" do nosso imaginário amoroso. É, porém, verdade que este contexto chocante inventado por Eduarda Dionísio só existe nas margens paratextuais da peça: ou seja, é apenas no prefácio ("Flagrante delito") que figuram estas observações, sendo a peça constituída pela sucessão das falas atribuídas a cada uma das quatro heroínas trágicas, alinhadas de acordo com as idades que caracterizam cada uma: desde a adolescente Julieta à mulher madura e traída que é Medeia. Ou seja: é possível a meu ver, respeitando escrupulosamente o texto da peça, encenar estes monólogos de forma completamente diferente, numa imediata exposição cénica do intenso lirismo que percorre estes poemas dramáticos.

No caso de Maria Velho da Costa, o espectáculo a que veio associada a peça (em 2000) foi uma produção "de prestígio" que envolvia um Teatro Nacional, tal como Ricardo Pais o pensou e cumpriu no S. João durante o tempo em que assegurou a sua direcção. Mas acabou também por envolver outras instâncias de poder, como foi o Ministério da Cultura brasileiro, no novo con-

texto que o ano de 2000 permitia: tratava-se de articular esta produção com as comemorações dos 500 anos da descoberta do Brasil, o que podia, desde logo, ter a sua visibilidade na presença da actriz brasileira (Eva Wilma) e do seu modo outro de falar português, naquilo que Ricardo Pais propõe que seja o seu lugar de resistência na situação de uma já "consagrada" pós-colonialidade.

Interessa-me, então, inquirir sobre alguns dos processos usados na produção deste texto/espectáculo e avaliar os materiais escritos: as duas versões assinadas pela autora (numa edição da SPA e D. Quixote de 1999, e a outra da Cotovia e TNSJ em 2000), bem como as duas notas introdutórias de Maria Velho da Costa e a que o encenador escreveu para a segunda edição da peça. E ponderar de que modo as duas figuras ficcionais femininas encontram uma formulação literária outra para cenicamente se representarem.

A forma dramática escolhida por Maria Velho da Costa é diversamente referida como "tragicomédia de costumes que passa (ou não passa) na fala" (Costa, 2000: 9), na expressão da autora, e "surpreendente *vaudeville*", na opinião do encenador (Pais, 2000: 11). O que me parece, de algum modo, aqui enunciado é já um diferente entendimento do jogo teatral que pode animar este novo universo de ficção postulado pela autora.

Nesse sentido, julgo que a encenação de Ricardo Pais verteu este universo num ambiente festivo quer pelo "excesso" cenográfico e de figurinos (de um ostensivo luxo, assinados por António Lagarto), quer pela presença continuada de um pianista em cena o tempo todo (Afonso Melão). Permitiu ainda a direcção artística de Ricardo Pais acentuar o carácter demasiado histriónico (ou exteriorizado) no trabalho das actrizes e desenhou de forma desambiguada a presença da figura masculina através de dois "criados" como uma espécie de mordomos em leve sugestão figurativa de gatos.

Estes aspectos de uma encenação espectacularizada e claramente celebratória do (aliás merecido) estatuto de vedetas por parte das actrizes tem a sua legitimação em aspectos muito

concretos do texto de Maria Velho da Costa, mas suspende também, a meu ver, alguns sentidos da peça que eu gostaria aqui de realçar. Será, por um lado, o aspecto intimista de um lugar doméstico onde as figuras são surpreendidas em trajés descuidados, será, por outro, uma ideia de "construção" formal que vai acompanhando a estruturação da trama, e será ainda a sugestão de um além-cena vagamente ameaçador que ganharia em não ter uma moldura tão concreta de figurações masculinas.

Começo por trabalhar a segunda versão, que a autora considera uma revisão "a quatro" do texto inicialmente publicado em 1999: no cenário da "leitura do texto", Maria Velho da Costa, Ricardo Pais, Eunice Muñoz e Eva Wilma acabaram por "aumentar, cortar, refazer" essa primeira versão em que, segundo as palavras prefaciais da autora, "havia muito de errado e incompleto e obtuso (...) não teatro ainda" (Costa, 2000: 9). Veremos depois porquê e como, comparando ambas.

Para já, na segunda versão, vejamos como são mobilizados os romances de que parte a autora. Direi que há fundamentalmente quatro modos de interferência da escrita romanesca na peça:

(1) a explícita leitura de excertos (como acontece no prólogo e no epílogo) e a nomeação das personagens (mesmo as que não figuram em cena mas são mencionadas);

(2) a acomodação de excertos a situações do drama, como, na cena V, a suposta carta de Bento Santiago (falando do seu ciúme, bem como das suas possíveis causas e consequências);

(3) a recordação por parte das personagens de passos do romance que se lhes referem: Capitu, na cena V recordando a indiferença de Bentinho para com o filho depois da insidiosa suspeita, ou, na cena VI, lembrando a piedade que Bento teria tido com o cachorro que planeava matar mas que poupou à última hora (contrastando com o desprezo para com o menino);

(4) a expansão imaginativa a partir de pormenores dos romances: a estadia em Paris de Maria Eduarda (e a sua verosímil viuvez de Mr. De Trélain vinte anos mais tarde); o bastardo-zinho que Pedro tivera aos dezanove anos (*Os Maias*) será, na

peça de Maria Velho da Costa, Manuel Afonso de Runa; o soneto que Bento planeava mas de que só conseguira escrever o 1º e último versos e que na peça Ezequiel completa.

São, portanto, múltiplas as formas de citação e expansão ficcional, mas interessaria perceber: primeiro, se na recolha dos materiais de ambos os romances há uma mesma intencionalidade (assumida ou não) e, segundo, se o uso desses materiais é ou não determinado por uma eventual gramática específica de drama aqui adoptada.

No primeiro caso, arrisco uma hipótese: apesar das repetidas referências às duas senhoras (*mes dames*) nas palavras de introdução de Maria Velho da Costa e de Ricardo Pais, é evidente, no título e no tratamento dado às personagens, que é Maria Eduarda a *Madame*. Com o que o título sugere de forma de tratamento cerimonioso e sugestão de "mulher da vida", e com as consequências dramáticas que daí derivam de hierarquização e oposição entre as duas figuras femininas.

Com efeito, Maria Eduarda é indubitavelmente mais chique no vestir, mais indolente na acção, mais dissoluta nos hábitos (de beber *champagne*). Tendo conquistado um certo despreendimento, pode afirmar: "mesmo os meus sonhos de noite perderam o impulso e o tumulto. Da vida já só me encanta o que me dá gozo ao dia a dia" (*Idem*, 81). E a sua preocupação com a filha Rosa é quase só a de salvaguardar as conveniências para não pôr em risco um bom casamento.

Capitu, ainda que industriada e apoiada por Maria Eduarda (no sentido de um jeito de vida mais requintado), "puxa-lhe o pé para o avental", é descoberta em cena com bata de chita e rodela de limão na cabeça (para a enxaqueca), e é sobretudo fixada como inconformada com o destino: "Eu como e durmo raiva todos os dias. Marido tarado, filho invertido, viúva de marido vivo, aceitando esmolas dele – eu tenho um berro entalado na goela, menina" (*Idem*, 81, 82). Há ainda nesta personagem não só uma genuína aflição quando contracena com o filho e progressivamente descobre que ele sabe da sua pare-

cença física com Escobar, mas também uma mágoa indisfarçada pelo desprezo que o marido votara ao filho.

Se me parece clara esta oposição entre as duas personagens, não deixa de ser interessante ponderar de que modo a segunda versão da peça reforça ou distorce esta relação.

Ora, para além de outras diferenças de pormenor entre as duas versões,<sup>4</sup> verifica-se que houve o acrescento de duas cenas inteiras na versão que subiu à cena em 2000: a cena VII, "A crise" e a cena VIII, "As criadas". É nesta crise que Maria Eduarda tem a "grande cena" da explosão nervosa. Por ela se sabe que o pedido do bastardo Runa para poder usar o apelido Maia (para acrescentar ao da sua filha legítima) foi recusado por Carlos, por ela se sabe também que o encontro entre os irmãos Carlos e Maria Eduarda no princípio dessa noite foi tempestuoso.

É para mim evidente que este desenvolvimento do enredo serve para completar dramaturgicamente um elemento introduzido na cena IV, com o pedido do Bastardo, e nisso digamos que houve um aperfeiçoamento formal: algum seguimento teria de ter o pedido. Mas não posso divorciar este acrescento do facto de a segunda versão ter envolvido a presença das atrizes e neste caso (imagino) a vontade mais ou menos assumida de um excesso performativo: a embriaguez de Maria Eduarda a permitir um maior desbragamento de linguagem, uma eventual reivindicação de emoções (contra a ideia de ser "pasmada em pedra", como dela dirá Capitu (*Idem*, 82), enfim, o histriónico avesso nocturno de uma Madame.

Mas a cena acrescenta mais alguma informação relevante para compreender a situação: há um "além-cena" habitado por presenças (masculinas) que espiam,<sup>5</sup> controlam e mantêm as mulheres numa suspensão culpabilidade. Neste caso é Carlos que fora referido já como tendo sido visto na missa em St Suplice, mas que aqui torna mais claro o horizonte "de rédea curta" que impõe a Maria Eduarda. Noutra passo será também, de algum modo, Ezequiel, que, porém, e apesar de tudo, desculpa melhor o adultério da mãe do que o abandono do pai. Mas não deixa de

ser para Capitu razão de inquietação, temor e finalmente consternação, quando se torna evidente a clássica consequência freudiana da recusa paterna, sugerida pela aproximação do filho à figura de Oscar Wilde.

Mas nesta relação de oposição que percebo entre as duas figuras femininas não deixa de ser curioso ponderar como no prólogo da peça se exerce a explícita leitura de excertos dos romances pelas duas atrizes "vestidas de forma neutra" numa cena que se diz despojada. Enquanto na primeira versão o primeiro romance lido é *Dom Casmurro*, na segunda versão é *Os Maias*, o que, aparentemente, não terá grande consequência. A não ser, na linha de leitura que experimento, que seria a de recolocar o acento tónico na figura portuguesa e no ambiente mais licencioso para que apontaria o passado de Maria Eduarda.

E esta proposta de leitura tem em conta um outro aspecto que considero igualmente importante: enquanto os dois passos de *Os Maias* que se lêem no Prólogo se reportam explicitamente à figura lasciva de Maria Eduarda (pelo menos aos olhos de Carlos), os de *Dom Casmurro* nada dizem de Capitu ou do enredo que a levou à Suíça: um fala de "uma reforma dramática", o outro de "vermes (de livros)".

Conscientemente ou não o que temos, então, neste prólogo, é uma reflexão sobre materiais ficcionais e hipóteses de construção dramática. Nesse sentido é aqui que eu encontraria a razão para o desdobramento das figuras femininas em três planos: o das senhoras, o das criadas e o das atrizes.

Começemos por esta última figuração: como atrizes. Em grande medida, a explícita apresentação das figuras como atrizes segue a "encomenda" da peça. Mas será também uma forma de pensar o teatro e a representação. Relendo então os quatro excertos do prólogo (dois do romance queirosiano, dois do de Machado de Assis) veremos que há, por um lado, uma insistência na "mentira, falsidade, fingimento" e na fisicalidade feminina (o aroma, o corpo, os movimentos), por outro, há uma reflexão em torno dos modos de ler e escrever (ou reescrever).

Assim se pensa que há um "discreto silêncio sobre os textos roídos" e que seria talvez mais interessante começar as peças pelo fim, contadas que são as regras mais costumeiras de funcionamento do drama e do teatro: com peripécias, desfecho, pano que cai, luzes que se apagam, espectadores que vão dormir.

A cena da leitura que compõe o prólogo da peça, mais do que apresentar as figuras ou expor pontos do enredo, abre, então, para os processos de escrita para teatro e para a relação entre ficções alheias quando reescritas, enquanto afirma a incontornável presença do corpo e das formas de fingimento em palco.

As definições de teatro que as actrizes darão na cena IX ("Queridas leitoras"), são curiosamente fisicalistas: "decorar não é ler, é meter no corpo. Implante cardíaco, literalmente. Saber de cor" (*Idem*, 79); ou "Nós não reflectimos (...) flectimos. Não pensamos, suamos" (*Idem*, 81); mais brutal é ainda a metáfora do parto associada à obediência a que obriga a profissão (Cf. *Idem*, 79).

Poderemos dizer que se trata de uma visão algo convencional do trabalho de actriz, vincando a despossessão e a alienação, mas não deixa de ter uma ressonância significativa num texto para teatro protagonizado por duas mulheres, expostas numa situação que pode ser de conforto e luxo, mas que é imposta pelos homens com quem se relacionaram e que, de algum modo, as expulsaram de casa.

Esta "constricção" social acaba também por acompanhar o aprisionamento da acção numa forma de teatro convencional, o "vaudeville" tal como o formulou e encenou Ricardo Pais. Baseou-se, como escrevi atrás, em aspectos concretos do texto, nomeadamente alguns finais de cena como sendo passos musicais, ou algumas das situações de complicação que pontuam o enredo. Mas não deixou de ser a marca de uma encenação algo faustosa.

O outro nível de funcionamento das figuras femininas reporta-se à representação das criadas, que no espectáculo, tal como o texto sugere, replicava a presença das actrizes: uma bra-

sileira, uma portuguesa.

É evidente que as criadas são elementos importantes de uma forma de convenção dramática: permitem indiscrições sobre o passado, comentários sobre o que não é mostrado em cena, um linguajar mais solto e irreverente, alguma forma de cumplicidade – não totalmente isenta de má vontade – na relação com as patroas. E isso cumpre-se também neste texto. E não será por acaso que o acrescento da cena da Crise tenha arrastado uma outra cena das Criadas, na versão cénica da peça: para comentar a briga entre os irmãos, para exibir em cena o desalinho do quarto (em mais uma visitação à intimidade desleixada) e para prolongar o desbragamento verbal. Ou seja, potenciando a espectacularização da cena.

Mas as criadas introduzem também na peça uma nota mais explicitamente social, comentando uma situação de dependência e marginalidade em relação às patroas e repetindo entre elas um idêntico desentendimento de falas, quando o português de Portugal e do Brasil revela particularismos intraduzíveis. Repetem assim, num outro nível e numa outra chave, esta não tão diferente quanto isso, as oposições linguísticas e as cumplicidades de situação e sentimentos, reduplicando o estatuto do feminino em cena.

E, na minha opinião, se uma futura encenação do texto não estiver tão dependente da circunstância social – de actrizes celebradas, de instituições de prestígio ou de projecto cénico exuberante – será possível ter outras actrizes a representar as criadas, multiplicando em cena as figurações do feminino, acentuando as ressonâncias sociais e históricas, e insistindo mais no modelo de tragicomédia que no de *vaudeville*. O que significaria um mais declarado intimismo, uma ideia de construção gradual da imagem do corpo e da cena, e uma forma mais interiorizada de tensão emotiva.

É certo que no texto de Maria Velho da Costa há um nível lúdico que instabiliza o sentimento: a grosseria de alguns comportamentos ou a mais ou menos afectada citação de outros tex-

>>

tos (*Inês Pereira*,<sup>6</sup> *Barca do Inferno* (Cf. *Idem*, 83), *Frei Luís de Sousa* (Cf. *Idem*, 79 e 80), *As Alegres Comadres de Windsor* (Cf. *Idem*, 90) ou *Júlio César* (Cf. *Idem*, 33)) e mesmo de uma telenovela (*Escrava Isaura*).

Mas tratar-se-ia de reforçar uma linha subterrânea de verbalização da crítica feminina em relação aos universos patriarcais e visões narrativas (como as dos romances aqui citados e expandidos) que culpabilizam e viciam o comportamento de mulheres, ou ainda uma linha de apresentação de sofrimento não assumido, de fingimento social que é forma de se ajeitar ao destino. E que surge inesperadamente (como num ponto cego) numa didascália impossível de traduzir em cena, mas muito significativa: "Levantam-se, vão saindo de cena enlaçadas, rebolando as ancas a compasso. À saída de cena viram-se com *ar imperioso de esposas*" (*Idem*, 83).

Que hipótese conclusiva poderia eu então trazer para estas notas soltas em torno dos textos de Maria Velho da Costa e de Eduarda Dionísio? Talvez :

1. que o modo de protesto seja mais legível na convenção trágica do que no registo cómico (que parece mais favorecer a visão dominante);
2. que a celebração do corpo em teatro não deixa de ser lugar activo de uma contradição que pode orientar-se de modos muito diversos.

Afinal, ambos os textos propõem implícita ou explicitamente uma oposição entre forma cénica e sentido textual.

Proponho para o texto de Maria Velho da Costa uma leitura que reforce essa resistência num sentido que recupere as palavras de Peggy Phelan: "Within the history of theatre, the real is what theatre defines itself against, even while reduplicating its effects" (Phelan, 1993: 3).<sup>7</sup> <<

## NOTAS

---

[1] É de assinalar também a importância institucional de Amélia Rey Colaço, mas o seu nome surge associado a Robles Monteiro na direcção da companhia que tinha a concessão do Teatro Nacional.

[2] Inicialmente previa-se que fossem Eunice Muñoz e Fernanda Montenegro.

[3] Luísa Cruz, Rita Blanco, Maria João Luís e Márcia Breia; Pedro Soares (música de João Loio).

[4] Nem todas são diferenças de pormenor: as frases são mais curtas e com uma pontuação mais explícita; verifica-se o corte de algumas redundâncias ou pormenores um pouco mais confusos; acrescentaram-se expressões mais coloquiais (com maior número de brasileirismos), cruzam-se as réplicas de forma mais eficiente (Cf. Velho da Costa, 2000: 26), há maior desbragamento no falar (sobretudo nas cenas acrescentadas), notam-se alterações em pormenores do enredo (McGreen é escocês e não irlandês, o retrato perdido no barco fora guardado pela criada Isaura).

[5] Francisca: "E a pobre coitada da D. Capitu vigiada o tempo todinho. Num duvido nada que ainda hoje aqui em França ele não mande vigiar ela. Rica, mas vigiada de longe..." (*Idem*, 38).

[6] Cf. "(...) casa que nem porteira tinha nem asno que os carregasse" (*Idem*, 40).

[7] "Na história do teatro, o real é aquilo contra o que o próprio teatro se define, embora repetindo os seus efeitos".

---

## BIBLIOGRAFIA

Costa, Maria Velho da (1999), *Madame*, Lisboa, SPA & Publicações Dom Quixote.

— (2000), *Madame*, Lisboa, Cotovia & TNSJ.

Dionísio, Eduarda (1992), *Antes que a noite venha*, Lisboa, Cotovia.

Pais, Ricardo (2000), "Mes Dames", in *Madame*, Lisboa, Cotovia & TNSJ, pp. 11-13.

Phelan, Peggy (1993), *Unmarked: The Politics of Performance*, London & New York, Methuen.



1067107

>>