

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
RELAÇÕES PÚBLICAS

ISABELLA BUENO PINTO

**A CASA DE BERNARDA ALBA:
UMA ANÁLISE SOBRE CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM E GÊNERO**

PORTO ALEGRE

2019

ISABELLA BUENO PINTO

**A CASA DE BERNARDA ALBA:
UMA ANÁLISE SOBRE CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM E GÊNERO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Bacharela em Relações Públicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nísia Martins do Rosário

Coorientador: Ms. Ricardo de Jesus Machado

PORTO ALEGRE

2019

ISABELLA BUENO PINTO

A CASA DE BERNARDA ALBA:
UMA ANÁLISE SOBRE CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM E GÊNERO

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Bacharela em Relações Públicas.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Nísia Martins do Rosário Orientadora – UFRGS
Orientadora

Ms. Ricardo de Jesus Machado – UFRGS
Coorientador

Prof. Dra. Laura Hastenpflug Wottrich – UFRGS
Examinadora

Ms. Paula Coruja da Fonseca – UFRGS
Examinadora

Porto Alegre
2019

A noite estrelada esconde a tempestade que
se aproxima. Presa nessa casa,
sinto tanto medo quanto o homem que sofre
lá fora.

O calor terrível anuncia o sufoco que esse
tempo escuro traz. E o homem se desfaz
pela pátria, e a mulher se mantém forte para
esperar ele voltar, mesmo sabendo que isso
jamais ocorrerá. E ele continua esperando o
choro das nossas crianças, desliga o rádio,
manda a mulher se calar, o soldado ao seu
lado abaixa o capacete aos olhos, ele coloca
o seu terço na mesa e diz que o berro da
criança que alimentará a pátria.

E aquele choro agudo cala as mães, os pais,
os filhos e da liberdade apenas para o
silêncio. O artista foi imprudente ao tentar
sonhar com o rompimento desse nada
sufocante, quando disse "Há coisas
encerradas dentro dos muros que se
saíssem de repente para a rua e gritassem,
encheriam o mundo". Então foi morto por
sua vontade de liberdade. Todos rezaram
para que Santa Bárbara afastasse aquela
tempestade, mas a oração se fez falha e os
rastros desse vendaval ainda se fazem
presente.

(Eduarda Ouriques, 2018)

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por, em tempos tão sombrios, proporcionar um ensino superior público e de qualidade. Que continue a resistir e a levar conhecimento e transformação na vida de todos que a frequentam. Aos professores de Relações Públicas que foram mestres, mentores, amigos e são diariamente uma referência profissional.

À minha Orientadora Nísia e ao meu coorientador Ricardo, por terem me acolhido tão bem e por aceitarem fazer parte desse trabalho. Obrigada pelos incentivos, cobranças, conversar e elogios.

Aos meus pais, que a vida toda me proporcionaram um ensino de qualidade e sempre acreditaram no meu potencial. Obrigada por sempre me incentivarem a sonhar e a acreditar em mim. Se hoje sou, é porque vocês são. Ao meu irmão, por me mostrar o significado de parceria e lealdade. Obrigada por ter segurado a minha mão em tempos difíceis e por sempre ter se colocado na minha frente ao menor sinal de ameaça.

Ao teatro, seus artistas e seus adoradores, obrigada por me proporcionarem viver outras realidades, por me possibilitarem a crescer e desvendar outros universos. Por me acolherem desde tão nova e me formarem enquanto cidadã.

Às minhas colegas de elenco, que seguraram a barra tão bem e toparam ir fundo nessa loucura que foi *A Casa de Bernarda Alba*. Obrigada por me ensinarem tanto, dividirem tanto, por me deixarem entrar e presenciar o espetáculo que são vocês em cena. Em especial, obrigada às entrevistadas que aceitaram participar desse trabalho e tanto contribuíram.

À Aline, que me mostrou um relacionamento baseado em companheirismo, lealdade, respeito e amor. Obrigada por ter me pego no colo quando cai, por ter me incentivado a continuar e não desistir, por ter secado as minhas lágrimas em um dos meus surtos por causa do tcc. Obrigada por termos uma família juntas. Eu, tu e nossas gatas. Obrigada também por diversas vezes me emprestar a sua família. Amo você e a vida que estamos construindo.

À minha amiguinha, Isadora, que com seu sorriso contagiante e positivismo fez a faculdade e a minha vida mais leve. Obrigada pelas trocas, pelas cervejinhas, pelas conversas e pelo apoio. A conclusão desse ciclo teria sido sem graça e muito mais dolorosa sem você.

Aos meus amigos, por terem sido a base imprescindível durante esse ciclo e por terem me acolhido em todos os momentos em que precisei de forças para seguir essa trajetória. Vocês são as minhas melhores referências.

A todas as mulheres da minha vida.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa consiste em estudar a construção de personagens mulheres do teatro na relação com as questões de gênero e sexualidade, através da peça *A Casa de Bernarda Alba*, realizada pela Teatraria³ em 2018. Através das entrevistas com as atrizes, aspectos relacionados ao teatro, à construção de personagem, ao gênero e à sexualidade foram trabalhados. Para isso, conceitos relacionados à linguagem não verbal, ao corpomídia e à cultura foram desenvolvidos, principalmente por Campelo (1997), Katz e Greiner (2001). Além disso, foram desenvolvidos estudos pertinentes à construção de personagem com base na obra de Stanislavski (2017). Também foram desenvolvidos estudos referentes a questões de gênero, performatividade e sexualidade, com a finalidade de entender como essas questões transpassam a peça. Os principais conceitos trabalhados são das seguintes autoras: Louro (2016), Joan Scott (1990) e Judith Butler (2003). Foi possível, então, através de entrevistas sobre a construção das personagens, analisar (detectar) que a comunicação acontece no corpo das atrizes e que a peça, como objeto empírico de comunicação, teve o poder institucionalizador na vida destas atrizes. Acreditamos que, tratar de debates sociais contemporâneos é uma forma de encontrar novos caminhos para o campo da comunicação, além de afirmar o compromisso na formação e conscientização dos cidadãos, a fim de termos uma sociedade mais justa e igualitária.

Palavras-chaves: teatro, construção de personagem, corpo, corpomídia, gênero, performatividade, *A Casa de Bernarda Alba*

ABSTRACT

The aim of this research is to scan the construction of female personas of theater in relations to gender and sexuality issues, through the play *A casa de Bernarda Alba* by Teatraria³ in 2018. Athwart interviews with actress, aspect related to theater, persona building, gender and sexuality were explored. For this, concepts related to nonverbal language, corpomídia and culture were developed mainly by Campelo (1997), Katz e Greiner (2001). In addition, were developed studies pertinent to persona building based on Stanislavski's work (2017). Studies regarding gender, performativity and sexuality issues were also developed for the purpose of understand how this issue crosses the play. The main concepts worked are from the following authors: Louro (2016), Joan Scott (1990) e Judith Butler (2003). Then, was possible evaluate that communication happens in the body of the actress and this process is directly related to the construction of the personas, moreover the play the play had the institutionalizing and questioning power in actress life. Take care of uncommun communication and social themes that are updates in several periods is a way of finding new ways for studies in the field of communication, beyond understanding the process of building personas in the theater and highlighting gender issues that allows another sight about communicative process

Keywords: building of personas, body, corpomídia, gender, performativity, The House of Bernarda Alba.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. Elenco A casa de Bernarda Alba	31
Imagem 2. Preparação da personagem	32
Imagem 3. Preparação da personagem II	32

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Perfil das personagens.....	48
---------------------------------------	----

SUMÁRIO

1. PRÓLOGO	10
2. PRIMEIRO ATO: AQUI SE PASSA QUALQUER COISA MUITO EXTRAORDINÁRIA.....	14
2.1 Mas afinal, o que é Teatro?	14
2.2 O movimento e o teatro simbolista.....	17
2.3 A Casa de Bernarda Alba	21
3. SEGUNDO ATO: FAÇO COM O MEU CORPO O QUE EU BEM ENTENDER	27
3.1 Construção de personagem.....	27
3.2 Corpo que se movimenta e comunica.....	34
3.3 Nascer mulher é o maior castigo	38
4. TERCEIRO ATO: NINGUÉM PODE SABER SOBRE O SEU FIM.....	45
4.1 Procedimentos metodológicos.....	45
4.2 Autoritária e à frente do seu tempo.....	48
4.3 Amiga ou Empregada?	52
4.4 Sonhadora e revolucionária	57
5. EPÍLOGO: É PRECISO OLHAR A MORTE DE CARA.....	63
REFERÊNCIAS	68
APÊNDICES	74
APÊNDICE A - ROTEIRO DA ENTREVISTA.....	74
APÊNDICE B - ENTREVISTADA 1 - ATRIZ QUE INTERPRETOU BERNARDA	75
APÊNDICE C - ENTREVISTADA 2 - ATOR QUE INTERPRETOU LA PONCIA.	84
APÊNDICE D - ENTREVISTADA 3 - ATRIZ QUE INTERPRETOU A ADELA	91

1. PRÓLOGO

A arte é um meio de expressão, de comunicação e de linguagem. É por meio da arte que se existe a possibilidade de expor questões relevantes para a sociedade. É ela que é capaz de incentivar a criatividade e a sensibilidade humana. Dentro das artes, temos as mais diversas formas de manifestações, sendo o teatro uma delas. Dessa maneira, essa arte é considerada aqui como uma forma de comunicação que faz parte da nossa cultura ancestral, oficialmente presente no mundo ocidental desde os gregos, em torno de seis séculos antes de Cristo.

Observando essa forma de expressão humana nos tempos atuais, o presente trabalho se propõe a estudar a construção de personagens mulheres do teatro na relação com as questões de gênero e sexualidade. Para esse fim, o recorte deu-se sobre atrizes da peça *A Casa de Bernarda Alba*, realizada pela Teatraria³ em 2018.

A montagem do espetáculo teatral *A Casa de Bernarda Alba* nasceu da conclusão do curso Iniciante da turma de sábado pela manhã da Teatraria³. O curso teve duração de 18 meses e visou explorar as corporalidades dos/as atores/atrizes, ou seja, o corpo extra cotidiano e a expressão corporal. O elenco da peça foi escolhido pelo professor e diretor Marco Plá, contando com 13 atrizes, entre 15 e 30 anos.

A peça foi escolhida pelas atrizes como forma de expressar questões latentes que vivenciamos nos dias de hoje. A obra faz uma alusão à ditadura franquista, e, em 2018, estávamos prestes a eleger um presidente que presta homenagens a ditadores. Além da questão política, como o elenco era composto majoritariamente por mulheres, questões como o papel da mulher na sociedade, rivalidade feminina, suicídio, prostituição, liberdade, entre outros, tocaram profundamente as atrizes.

No teatro, a linguagem corporal é indiscutivelmente utilizada e, é através dela que o ator carrega suas potencialidades comunicativas. A comunicação não verbal pode ser exercida por meio dos movimentos corporais, desde os mais banais e cotidianos até os mais complexos e elaborados. Segundo Campelo (1997) o corpo é texto, pois nele estão presentes inúmeras significações semióticas. Há trocas constantes de informações entre corpo e cultura, essas trocas tornam-se parte do indivíduo “é o seu corpo e não simplesmente tem um corpo.” (CAMPELO, 1997,

¹ Lê-se Teatraria ao Cubo.

p.74). Para Helena Katz e Christine Greiner (2001), as trocas comunicativas estão sempre em negociação com as informações já presentes nesse corpo, desta forma, o corpo além de texto, é mídia. Para as autoras, a mídia que o corpomídia se refere é a que “diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informação que vão constituindo o corpo.” (KATZ; GREINER. 2005, p. 7). Enxergando o corpo como forma de comunicação, pois é mídia, entendemos que é no corpo do ator que acontece a expressão da comunicação.

O interesse por pesquisar o tema surge a partir de inquietações pelo teatro como forma de comunicação, pela vontade de estudar mais a fundo as produções e teorias feministas sobre gênero e também pela ânsia de entender de que forma as minhas colegas construíram processos de comunicação por meio de suas personagens, se houve interferência das questões de gênero nesse processo e se a vivência de dedicar-se à peça instituiu algo na vida delas. É válido pontuar que participei do processo de construção do espetáculo, pois interpretei a personagem Madalen a. Meu interesse inicial era estudar uma outra peça de teatro, *O sétimo mandamento, roubarás um pouco menos*², porém me interessou mais o estudo de teorias feministas do que políticas, por esta razão, a peça *A Casa de Bernarda Alba* foi escolhida como objeto empírico da presente pesquisa. Percebendo que seriam diversos elementos para se explorar e estudar, aqui busquei contemplar parte de um todo, que, por sua grande abrangência, possui ainda diversos pontos a serem explorados em pesquisas futuras.

Essa pesquisa foi desenvolvida com o intuito de responder como a questão de gênero se atualiza comunicacionalmente na construção das personagens Bernarda, Adela e La Poncia no espetáculo *A casa de Bernarda Alba*. Além disso, como objetivos específicos, busca-se contextualizar a peça dentro da perspectiva do teatro simbolista, articular aproximações conceituais em torno da construção de personagens, corpomídia e questões de gênero e, por fim, descrever por meio de entrevistas os processos pessoais para a construção das personagens. E diante deste cenário, o objetivo geral deste trabalho delimita-se na busca de compreender

² A peça é um humor sarcástico, escrito por Dario Fo, em 1964. A história que começa em um cemitério e acaba num manicômio administrado por freiras. O autor faz críticas relevantes sobre os problemas sociais, mas se concentra na corrupção.

como as vivências do elenco permeadas pelas questões de gênero motivaram a construção das personagens.

Para a realização desse estudo, o trabalho será dividido em três capítulos centrais, que chamamos de “Atos”, bem como esse prólogo, que tem a função de Introdução e o Epílogo, que equivale às nossas considerações finais, sendo um de contextualização, um teórico e um sobre metodologia e resultados. No Primeiro Ato (capítulo 2) busco realizar uma breve contextualização sobre o que é o teatro, suas questões e singularidades, me utilizando de autores como Magaldi (1965), Peixoto (1980) e Abreu (2000). Além disso, farei uma contextualização histórico-artística do período em que a peça está inserida: o simbolismo. O conceito será apresentado por Anna Balakian (1967). Adentrando mais o universo da obra, explicarei as particularidades do teatro simbolista, sendo a maior referência teórica Bianca de Cássia Almeida (2015). Após contextualizar o teatro, o movimento simbolista e o seu teatro, contarei a história da peça, trazendo falas para o melhor entendimento do leitor.

O segundo ato (capítulo 3) tem como base o corpo e suas inúmeras possibilidades. Desenvolvi estudos buscando compreender o papel do corpo na construção das personagens, o corpo como comunicação e o corpo transpassado pelas lutas feministas, pelas questões de gênero e, por fim, refletimos sobre um corpo performativo. No primeiro momento, trarei o conceito de personagem de Beth Brait (1895) e depois avançarei na explicação do sistema de construção de personagem de Stanislavski. Se faz importante deixar claro que participei do processo de construção do espetáculo *A Casa de Bernarda Alba*, atuando em um papel consideravelmente relevante, assim, as experiências vivenciadas no teatro estarão refletidas neste trabalho de forma indireta, sem, contudo, me colocar como parte da amostra da pesquisa. Num segundo momento, as corporalidades serão exploradas, dialogando com a cultura, corpo-texto, corpomídia e comunicação. Para amarrar essas relações utilizarei de autoras como Campelo (1997), Santaella (2004), Siqueira (2006) Katz e Greiner (2001). Por fim, buscando compreender as questões referentes à mulher, sua apresentação na sociedade e a relação corpo e gênero, serão abordados estudos relacionados ao feminismo, suas ondas, suas questões,

gênero e performatividade. Os principais conceitos trabalhados são das seguintes autoras: Louro (2016), Joan Scott (1990) e Judith Butler (2003).

No Terceiro Ato, (capítulo 4), a partir dos capítulos teóricos, será possível consolidar a pesquisa através do estudo das informações obtidas por meio das entrevistas. A metodologia será realizada em algumas etapas: pesquisa bibliográfica, entrevistas em profundidade e análise das respostas obtidas. O objeto analisado consiste na peça teatral e nos debates sobre gênero que a obra levantou. Todas as percepções das atrizes escolhidas para a realização deste trabalho serão analisadas em relação às teorias expostas no mesmo.

Motivada por interesses pessoais, o tema da pesquisa como teatro se dá a partir da minha experiência e proximidade com a área. Desde a infância faço aulas de teatro e vivencio diferentes espaços de espetáculos, personagens e construções de narrativas através da fala e, principalmente, do corpo. O teatro ajudou na minha formação social, como cidadã, mulher e LGBT. Foi por causa das questões e debates levantados durante o processo de construção do espetáculo, que considerei relevante estudar a peça e os processos acarretados por ela na vida das atrizes.

Esta pesquisa se justifica pertinente à área da comunicação por pensar o corpo como meio principal da comunicação do indivíduo. Durante a graduação pouco tive acesso a disciplinas que se propunham a pensar a comunicação e a mídia para além do convencional - internet e audiovisual. Essa deficiência pode ser explicada pela ótica de Lipovetsky (2007), quando o mesmo discorre sobre o consumo de bens culturais, onde há uma concentração de sucesso em uma pequena porcentagem de produtos. Logo, a academia se foca no que mais faz sucesso e no mais comum, como a televisão, por exemplo.

Acontece com a cultura o mesmo que com a sociedade, por toda a parte reforçam-se as desigualdades extremas, o enriquecimento dos mais célebres, o sucesso levando cada vez mais ao sucesso. (LIPOVETSKY, 2007, p. 82)

Mais do que estudar o teatro e a comunicação, nesta pesquisa me proponho a estudar também as questões de gênero, por serem esses pontos que acredito como sendo fundamentais para o desenvolvimento da humanidade: comunicação, um debate social e a arte.

2. PRIMEIRO ATO: AQUI SE PASSA QUALQUER COISA MUITO EXTRAORDINÁRIA

“Aqui se passa qualquer coisa muito extraordinária” é a fala de uma das personagens que guia esse capítulo, por ser o capítulo inicial e que trata de assuntos pouco recorrentes na faculdade de comunicação. Considero ser importante para o entendimento completo desse trabalho a contextualização da obra teatral “A Casa de Bernarda Alba”, porém, antes se faz necessária a explicação do que é teatro e do contexto artístico em que a obra está inserida. Assim sendo, este capítulo será de contextualização e se dividirá em três partes, sendo elas: o teatro, o movimento simbolista e a peça *A casa de Bernarda Alba*.

No primeiro subcapítulo trarei explicações do que é o teatro, suas questões e singularidades. O olhar que se dará sobre essa área é um olhar de uma comunicadora. Iniciarei o texto explicando os dois principais significados do teatro e a partir disso, explicarei a arte teatral. A ideia é realizar uma costura entre os autores a fim de esclarecer conceitos. Os principais autores trazidos nesta parte do trabalho são Magaldi (1965), Abreu (2000) e Peixoto (1980).

No subcapítulo sobre simbolismo, trarei o conceito de signo e símbolo, por Pierce, o movimento como um todo, por Anna Balakian (1967), para depois entrar nas particularidades do teatro simbolista, contexto em que a peça foi escrita. A autora de maior referência neste texto é a Bianca de Cássia Almeida (2015).

Depois de toda a contextualização feita, contarei a história da peça e trarei falas para o melhor entendimento do leitor, no final deste trabalho, nos apêndices, está a obra completa, caso ainda haja dúvidas ou seja instigada a curiosidade pela peça completa. É válido ressaltar que a análise que esse trabalho de conclusão se propõe a fazer é com base nos espetáculos realizados pela Teatraria ao Cubo, ocorridos nos dias 29 e 30 de setembro de 2018.

2.1 Mas afinal, o que é Teatro?

A palavra teatro nos remete sempre a dois principais significados: o local (físico) onde acontecem os espetáculos e a arte propriamente dita. Na Grécia antiga, o que correspondia ao lugar fixo, onde ocorriam as apresentações, era chamado de

odeion, auditório. Na origem, a palavra teatro significava lugar onde se vê, por este motivo não podemos dissociar o teatro da visão. Magaldi (1965) diz que ler a literatura dramática, não corresponde a toda a experiência e nem a todo o fenômeno compreendido pela arte do teatro e que é indispensável que o público assista a algo. O que neste trabalho discuto é sobre esse algo assistido, a arte teatral.

A tríade: ator, texto e público é essencial para que o teatro aconteça. Antes de darmos andamento, é válido conceitualizar o tripé do teatro. Luís Otávio Burnier define o que é ser ator. Segundo o pesquisador, o ator "[...] é um intermediário, alguém que está entre. No caso do teatro ele está entre a personagem e o espectador, entre algo que é ficção, e alguém real e material" (BURNIER, 1994, p.27). Já no que diz respeito ao texto, o que falamos em específico é o texto dramático. Para Rosemari Bendlin Calzavara (2009, p.150) o texto dramático:

[...] é escrito para ser representado no palco; caso contrário, ele exercerá somente sua função literária. O texto, a parte literária do drama, é fixo, porém cada encenação pode trazer algo diferente porque será representado por atores diferentes, com uma direção diferente e para um público diferente. Daí seu caráter permanente, atual e vivo.

Logo, o texto dramático é um texto para ser atuado. Falando de público, neste contexto, nos referimos aos espectadores, as pessoas que vão ao teatro - espaço físico - para assistir a um espetáculo. Esclarecida a tríade do teatro, seguimos. A arte do teatro se dá pela presença física de um ou mais artistas que se expõem e exibem para um público. Segundo Abreu (2000), o fenômeno teatral é constituído por dois elementos fundamentais: o aqui e o agora

Teatro é uma arte efêmera e presente e isso quer dizer que sua existência se dá no momento em que o espetáculo acontece em relação ao seu público. Terminado o espetáculo, terminou a arte teatral. Teatro é uma arte que só tem existência no seu tempo presente. (ABREU, 2000, p. 9).

Abreu diz que a arte teatral é a experiência vivida no exato momento em que se está acontecendo e que a presença do público é indispensável para que o fenômeno teatral ocorra. Para explicar a relação ator e público, Peixoto diz que "atores e espectadores se enfrentam, no espetáculo, como dois grupos de

produtores, entretendo-se mutuamente, criticando-se e revelando-se mutuamente necessários” (1980, p. 29). O teatro possui uma tridimensionalidade, segundo Flusser, onde o público poderia adentrar ao palco e que “o teatro representa o mundo das coisas por meio das próprias coisas” (2007, p.107). A pesquisadora Viola Spolin (2010) faz uma crítica à “quarta parede” - termo utilizado para se referir à parede imaginária situada onde está o público, fazendo com que haja um certo distanciamento entre ator e espectador - dizendo que a plateia deve e precisa ser a parte mais importante do fenômeno teatral, pois os atores devem compartilhar com ela a experiência do teatro e entendê-la como uma parte orgânica do espetáculo. Ainda segundo Spolin, “cada membro da plateia deve ter uma experiência pessoal, não uma estimulação artificial, enquanto assiste à peça.” (2010, p. 12).

As emoções, no teatro, são concretas e estão presentes no mundo real. Abreu (2000) diz que o teatro, além de tudo, é uma forma de saber, pois o êxtase causado pela experiência é uma forma de acesso ao *lógos* - de onde deriva a lógica, segundo Aristóteles - ao conhecimento da trajetória da humanidade. É importante que seja criado um canal de comunicação entre o espetáculo e a plateia, pois dessa forma se gera o conhecimento.

[...] para Brecht a verdadeira relação de ordem política, ideológica e social do teatro é conseguir estabelecer o diálogo entre o espetáculo e a plateia. Não cabe ao teatro o que deve ser feito! Não! Seu papel é o de estabelecer o espaço da discussão. E apresentar com a plateia ideias e ou situações. E à plateia caberá construir pontos de concordâncias e/ou discordâncias. (PEIXOTO, 1998, p. 9)

Bertolt Brecht (BRECHT apud PEIXOTO, 1998) quer dizer que não é o papel do ator ou do espetáculo entregar informações já processadas, mas, sim, possibilitar que o espectador chegue sozinho a uma conclusão por meio de suas próprias reflexões, vivências e experiências. Seguindo a mesma linha de raciocínio, para Gwendola “o teatro coloca em cena o mundo para ajudar a compreendê-lo” (2003, p.4). Assim sendo, a função social do teatro é exposição da realidade, mantendo o diálogo aberto, para que seu público assimile as informações e reflita sobre a sociedade.

Essa comunicação entre ator público se dá por conta da presença cênica, que nada mais é do que a postura e o corpo extra-cotidiano que o artista assume no palco. Segundo Patrice Pavis (1999, p. 305):

“Ter presença” é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um “quê” que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente.

Essa presença cênica requer um corpo cênico, um corpo atento e intimamente conectado com o presente, com o jogo cênico e com eventuais interferências que possam ocorrer. Eleonora Fabião (2003), ao investigar o corpo cênico, diz que este corpo precisa estar atento a tudo que rodeia o ator, a si, ao outro e ao meio, além de se fazer necessário que se esteja disponível à sensibilidade e à sensorialidade. “A atenção permite que o marco e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na vida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas.” (FABIÃO, 2003, p. 27). O que o ator faz é estudar e se permitir observar para além da vida cotidiana, para que, com as técnicas teatrais, execute o seu trabalho.

Partindo do objeto empírico desta pesquisa, uma peça teatral, considere relevante realizar contextualização rápida do teatro. Seguindo a mesma linha de raciocínio, contextualizar a peça *A Casa de Bernarda Alba*. No próximo item, explicarei o momento histórico/artístico em que a peça foi escrita e o teatro dentro deste momento.

2.2 O movimento e o teatro simbolista

A peça *A Casa de Bernarda Alba*, é uma obra simbolista e, por esta razão, explicarei o movimento e o teatro simbolista – um movimento repleto de simbologias e signos. Segundo Pierce “um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (PIERCE apud SANTOS, 2008, p. 103). Já o símbolo, ainda segundo o mesmo autor é

Um símbolo é um representâmen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu representante. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são Símbolos. Falamos em escrever a palavra “man” (homem), mas isso é apenas uma réplica, ou corporificação da palavra, que é pronunciada ou escrita. A palavra, em si mesma, não tem existência embora tenha um ser real que consiste no fato de que os existentes se deverão se conformar a ela. É uma forma geral de sucessão de três sons ou representamens de sons, que só se torna um signo pelo fato de que um hábito, ou lei adquirida, fará com que suas réplicas sejam interpretadas como significando “man”. (PIERCE apud SANTOS, 2008, p. 106)

O movimento simbolista, segundo Anna Balakian (1967), teve seu surgimento na França, tendo seu apogeu entre o período de 1885 e 1895, decorrendo das transformações físicas e ideológicas da época. O simbolismo expandiu as fronteiras da França e tornou-se uma manifestação artística, repercutindo em grande parte do mundo ocidental.

Com os avanços tecnológicos, advindos da primeira revolução industrial, e com a impressão de certeza causada pela ciência e a explicação da vida e do universo, a sociedade tornava-se cada vez mais guiada pela razão calculista. O cenário positivista³ da época não supria as questões metafísicas, filosóficas e existenciais da humanidade, gerando um mal estar coletivo causado pela conscientização de sua pequenez diante do universo. Em contrapartida do positivismo científico, o simbolismo veio com a função de tentar explicar as questões interiores da sociedade, propondo-se a promover o distanciamento do ser humano em relação à realidade e aos problemas sócio-políticos. Segundo a pesquisadora Bianca Almeida, “Há uma tentativa de recolhimento para o mundo interior do pensamento, uma tentativa de explicar poeticamente o que a ciência desconsidera” (2015, p.15). Os simbolistas mudam o foco do objeto para o sujeito, negam o objetivismo, se voltam para o ego e buscam o mais íntimo e profundo do “eu”.

Com o seu ponto de partida sendo o pessimismo e o mau estar, o simbolismo também se inspirou e bebeu do romantismo, pelo desejo de evasão, isolamento e pela ambição da conquista do ideal. Misturando estas questões ao ocultismo e

³ O positivismo foi um sistema criado por Auguste Comte 1798-1857 que se propõe a ordenar as ciências experimentais, considerando-as o modelo por excelência do conhecimento humano, em detrimento das especulações metafísicas ou teológicas.

misticismo, o simbolismo começava a tomar forma. O movimento contou com três precursores principais: Charles Baudelaire⁴, Stéphane Mallarmé⁵ e Arthur Rimbaud⁶.

O simbolismo teve várias formas de expressão artística, como as artes plásticas, a poesia e o teatro, sendo a mais expressiva a poesia, todos buscando, não a cópia da realidade, mas sua transposição imaginativa e alegórica. Irei me ater ao teatro simbolista, pois se configura no mais relevante para o trabalho.

A poesia lírica é de grande importância para o teatro simbolista, pois o mesmo não surgiu a partir de um dramaturgo, mas sim de um poeta: Mallarmé (1842-1898), com a sua poesia diretamente relacionada ao teatro, por seu ponto de partida ser a performance ao invés da leitura. Da fusão da poesia e da dramaturgia, nasceu uma expressão híbrida, o teatro simbolista. “Na poesia de Mallarmé há uma teatralidade oculta em cada verso dos seus poemas.” (DEAK apud ALMEIDA, 2015, p.15)

Há nesse tipo de arte uma duplicidade de jogo, é poético e mimético ao mesmo tempo, sendo lúdico em todas as suas frentes. É graças à poesia, às palavras e à sua musicalidade, que é possível a criação de símbolos. Este símbolo, utilizado nesse tipo de linguagem artística, explica-se pela necessidade de sugerir algo ao leitor, por meio das falas e das imagens. O teatro simbolista, segundo Wilson (2004), é uma tentativa de comunicar percepções únicas e pessoais, através de uma associação de ideias, representadas por metáforas. Sobre a concepção de símbolos

O perfeito uso desse mistério constitui o símbolo; evocar um objeto pouco a pouco, para manifestar um estado de espírito ou, inversamente, selecionar um objeto e liberar um estado de espírito a partir dele, por meio de uma série de decodificações (MALLARMÉ apud BALAKIAN, 1967, p. 68)

As principais características do teatro simbolista foram consideradas como defeito aos olhos dos críticos: sem uma verdadeira caracterização das personagens

⁴ Charles Baudelaire (1821 - 1867) foi um poeta francês do século XIX. O poeta é considerado um dos principais nomes do simbolismo literário. Suas principais obras são *As flores do mal* (1857), *Os Paraísos Artificiais* (1860), *Pequenos poemas em prosa* (1862), *O pintor da vida moderna* (1863), entre outros. Disponível em: https://www.suapesquisa.com/quemfoi/charles_baudelaire.htm. Acesso em: 02. Nov. 2019

⁵ Stéphane Mallarmé (1842 - 1898) poeta simbolista. Algumas de suas obras publicadas no Brasil são: *Crise do Verso*, *Brinde fúnebre e outros poemas*, *Poesias de Mallarmé*, entre outros. Disponível em <http://www.elfikurten.com.br/2014/08/stephane-mallarme.html>. Acesso em: 02. Nov. 2019

⁶ Arthur Rimbaud (1854 - 1891) foi um poeta francês e é considerado um dos precursores da poesia moderna. Suas principais obras são: *Uma temporada no Inferno* (1873) e *Iluminações* (1874). Disponível em: https://www.ebiografia.com/arthur_rimbaud/. Acesso em: 02. Nov. 2019

ou grande oportunidade para a interpretação, e sem a necessidade de uma crise ou conflito. Na França, o teatro na primeira metade da década de 1890 estava a serviço do entretenimento burguês, com as *vaudeville*⁷, *bouffoneries*⁸ e a comédias de costume. Indo na contramão dessa arte, o teatro simbolista, e o movimento como um todo, era caracterizado por substantivos como penumbra, crepúsculo, morbidez e decadência, e seu intuito era desvendar e expressar os mistérios da existência. Desta forma, houve profundas críticas a essa expressão artística.

Não houve teórico na época que tenha escrito uma teoria ou manual que explicasse as regras do teatro simbolista, podendo haver discordâncias entre os dramaturgos da época. Houve, mais tarde, pesquisadores que tentaram esquematizá-lo.

O poeta Maurice Maeterlinck considerava a palavra no teatro simbolista tão importante que, para ele, não se fazia necessária a presença de atores, mesmo sabendo que a falta dos mesmos faria com que o teatro simbolista se desconfigurasse enquanto teatro. O que o dramaturgo-poeta realmente queria, era alguém que apenas comunicasse o seu texto, sem grandes interferências, para que o público pudesse tirar suas próprias conclusões.

O movimento foi alvo de críticas, não só dos estudiosos da época, mas também dos próprios atores, pois havia um grande anulamento dos atores, devido a presença de personagens diluídas, já que o principal nesta forma de fazer teatro é a musicalidade das palavras, a poesia, as imagens formadas. Os atores ficam quase como secundários, mas o que acontece é, segundo Beatriz Moreira Anselmo (2010), que os atores ao invés de só precisarem interpretar suas personagens, precisavam comunicar as palavras de forma certa, prestando atenção em outras formas de comunicar, com o gesto, o movimento, a maquiagem, o figurino, a luz, as músicas, etc. tudo a fim de tornar as palavras e as imagens propícias à ambiguidade e à riqueza de significados.

⁷ Gênero teatral composto de vários números e espetáculos. Eram comédias musicais, com situações imprevistas e de intrigas. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/vaudeville>. Acesso em: 10. Nov. 2010

⁸ Não encontrei explicações ou teorizações sobre bouffoneries, todos os artigos e trabalhos que pesquisei deram como informação dada. A tradução literal para o português é palhaçaria.

Os simbolistas acreditavam que o palco deveria ser algo transcendente, divino. Com a intenção de manter o sublime poético, há longos silêncios nos diálogos simbolistas, pois, além de auxiliar no mistério da poesia, intriga e provoca a imaginação do público. Porém, o que os poetas não compreendiam era que “para que um teatro sagrado possa existir, é preciso uma metafísica coletiva, comum ao palco e à plateia.” (ROUBINE, 2003, p. 121).

Graças a essa busca à divindade, o movimento rompeu com as regras dramáticas do teatro naturalista, que buscava trazer o real para o palco, a fim de ser compreendido, enquanto o simbolismo “visa promover o sonho.” (ROUBINE, 2003, p. 125). O drama simbolista usa da vida cotidiana para destacar o oculto, o intangível. E neste retrato do cotidiano, em meio a este cenário histórico e artístico, escreve suas peças.

2.3A Casa de Bernarda Alba

A obra *A casa de Bernarda Alba* foi escrita em 1936 e pertence à trilogia rural de Federico Lorca Garcia (1898-1936), um dramaturgo e poeta espanhol que utilizava da arte para falar da sociedade em que vivia – dentro do contexto espanhol. Em suas obras, Lorca mostrava que era contrário à falta de liberdade imposta na Espanha pré franquista.

O dionisiaco Federico foi um sujeito perigoso por não se calar diante das forças autoritárias, usando a arte para expressar sua visão de sociedade, da moral coletiva imposta ao indivíduo, da falta de liberdade que se espalhava pela Europa junto ao fascismo” (ALVES, 2013, p. 01)

Toda obra de Lorca é poética, o texto lorquiano ganha vida nos palcos, deixando de ser algo imaginado, da cabeça do leitor, para se tornar concreto. A poesia transforma-se em corpo, gesto, olhar e fala. Sobre isso, Gibson (1989, p. 254) diz:

(...) o teatro de Federico Lorca Garcia é fundamentalmente poético, não só porque valoriza o texto escrito, mas também em cena, durante o espetáculo, a poesia parece emanar viva nos corpos representados dando ênfase nos conflitos que serão apresentados.

Acredita-se que, por suas posições políticas, que se aliavam a ideias da esquerda, Lorca foi morto durante a Guerra Civil Espanhola. Após sua morte, seus livros e peças foram censurados e proibidos na Espanha até 1964. A obra *A casa de Bernarda Alba* foi encenada pela primeira vez somente em 1945, em Buenos Aires.

O pano de fundo para a peça é a situação política em que se encontrava a Espanha, um país majoritariamente rural com alta intervenção do Estado e da Igreja na vida da população. A peça se inicia após os ritos fúnebres do marido de Bernarda Alba, Antonio Maria Benavites. Bernarda, uma matriarca de 60 anos, assume o controle da casa e de quem nela vive e impõe um luto de oito anos à sua mãe, Maria Josefa, de 80 anos, e às suas cinco filhas - Angústias, Madalena, Amélia, Martírio e Adela.

Outras figuras importantes na casa são a criada e a governanta, La Poncia. As duas possuem o papel de denunciar o sistema de classes e mostrar as diferenças sociais em que elas estavam submetidas. Logo no início da peça, fica claro que ambas as personagens estão algum tempo sem comer e precisam trabalhar incessantemente, a criada já tem sangue nas mãos de tanto limpar. Um pouco mais adiante, a criada mostra a diferença econômica entre ela e a família para quem trabalha: “Chão polido com azeite, armários, pedestais, camas de ferro, para que bebamos fel as que como nós vivemos em choupanas, com um prato e uma colher. Espero em Deus que nem um só de nós fique para semente”⁹ (Criada, p. 5).

Toda a trama se passa no interior sufocante da casa, marcado pela presença constante de reclamações das personagens sobre o calor. O interior da casa e as relações que se estabelecem tornam o ambiente hostil e nada parecido com um lar, remetendo sempre à ideia de prisão, por conta do autoritarismo e vigilância de Bernarda, que tem o seu poder representado por uma bengala. Gibson (1989) define a matriarca da família como alguém hipócrita, com um catolicismo inquisitorial e com uma determinação de suprimir a liberdade dos outros. Os ideais cristãos fazem parte do enredo da peça, desde o funeral do marido até as imposições sobre casamento e castidade.

⁹ Todas as falas adiante foram retiradas da peça *A Casa de Bernarda Alba*. A obra encontra-se disponível em: <http://semac.piracicaba.sp.gov.br/ceta/acasa.pdf>. Acesso em: 30. Nov. 2019

Angústias, a mais velha, é a única filha do primeiro casamento de Bernarda e irá se casar com Pepê Romano, um rapaz de 25 anos e o homem de melhor aparência que havia nos arredores, como descreve uma das personagens. Apesar dos sentimentos verdadeiros de Angústias, Pepê irá se casar por motivos financeiros. Uma das irmãs, Amélia, em uma conversa a respeito do casamento de Angústias diz: “Angústias tem todo o dinheiro de seu pai, é a única rica da casa, e por isso, agora que nosso pai morreu e se farão as partilhas, é que ele vem por causa dela!” (Amélia, p. 15). Em outra conversa entre Bernarda e La Poncia, vemos que a herança de Angústias é maior do que a das demais irmãs: “Quanto dinheiro ficou para Angústias! (...) Para as outras, muito menos” (La Poncia, p. 16).

Com o decorrer da trama, percebemos que há mais duas filhas, Martírio e Adela, apaixonadas por Pepê Romano, o que desencadeia, em meio ao luto, uma disputa entre as irmãs para conquistá-lo sem que ninguém perceba, porém, além da vigilância de Bernarda, todas as personagens se vigiam e cuidam para que a moralidade da casa não seja posta em risco. Em uma fala, La Poncia explicita a observação constante que há na casa: “Tenho a cabeça e as mãos cheias de olhos quando se trata do que se trata” (La Poncia, p. 22). Há, também, um permanente cuidado com o que as pessoas de fora da casa irão pensar e dizer, frases como “As vizinhas estarão com o ouvido pregado nos tabiques” (Bernarda, p. 28), deixam claras as preocupações de Bernarda.

Durante o segundo ato fica mais evidente as relações das irmãs e das criadas. As cenas giram em torno de conversas sobre casamento e sexualidade (o segundo de forma sutil), e dos preparativos do enxoval. Quem assume a postura de maior liberdade e de ensinar as meninas para a vida de casada é a governanta La Poncia. Nesses diálogos há críticas mais claras quanto à posição da mulher e a opressão por ela vivida pelo casamento. A professora de sociologia, Kelly Mota (2013) diz que o casamento representa, na peça, uma dualidade: de um lado, a figura do homem traz a liberdade da casa e da opressão da mãe, do outro, significa continuar sob uma relação autoritária. Uma cena relevante dessas conversas, mostra a criada contando sobre uma “mulher vestida de lantejoulas” (La Poncia, p. 25) que foi levada por quinze homens ao olival. A princípio as irmãs ficam encantadas com ideia de liberdade e de prazer, porém, com o decorrer da conversa,

quando La Poncia diz que “os homens precisam dessas coisas” (La Poncia, p. 25) duas delas lembram da prisão moral em que vivem e afirmam que “Nascer mulher é o maior castigo” (Adela, p. 25).

A personagem La Poncia trabalha há muito tempo para Bernarda, por volta de 30 anos, cuidando da casa e da criação das filhas, por isso, possui liberdade e uma certa ternura com as meninas. Por precisar de dinheiro para manter a sua família, La Poncia acaba se habituando às ordens e aos comandos que lhe são impostos, mas também possui uma maior liberdade para conversar e expor o que ocorre na casa à matriarca da família. Em uma das conversas, La Poncia conta às filhas de Bernarda que em sua casa não aceita ser oprimida pelo marido e que ela certa vez quase o “aleijou” em uma discussão.

La Poncia e Martírio desconfiam cada vez mais que a filha mais nova de Bernarda, Adela, possa estar tendo um caso com o noivo de Angústias. A governanta alerta Adela sobre sua desconfiança, dizendo que não ficará calada e que fará de tudo para manter a pureza da casa. A caçula não se intimida, dizendo que já é tarde demais e que seu sentimento por Pepê é tão grande que “Fitando seus olhos me parece que bebo seu sangue lentamente” (Adela, p. 23).

O terceiro e último ato é marcado pela concretização das suspeitas de Martírio, quando a mesma vê a irmã durante a noite com Pepê no curral. Há uma discussão e, com a confirmação da consumação do ato sexual, Martírio expõe Adela, acordando todos da casa aos gritos.

Adela, que durante a narrativa representa a resistência ao poder materno, toma o poder da mãe e a desafia “Aqui se acabaram as vozes de prisão! (Adela arrebatada a bengala das mãos da mãe e a parte em duas) Faço isto com a vara da tirana! Não dê nem mais um passo. Só Pepe manda em mim” (Adela, p. 46). Neste trecho fica evidente que Adela resiste a um sistema de opressão, porém sucumbe a outro.

Bernarda, revoltada com a quebra de honra de sua filha, pega sua espingarda para matar Pepê. Adela, ao achar que seu amante está morto, corre para seu quarto e comete suicídio, enforcando-se. Quando descobrem, a mãe declara luto e manda espalharem que “a filha mais nova de Bernarda Alba, morreu virgem” (Bernarda, p. 48). A peça termina com a matriarca saindo de cena do mesmo jeito que entrou,

exigindo silêncio. De acordo com Gibson (1989, p. 487) "(...) da primeira vez para reprimir a manifestação de desgosto do público, da segunda para imprimir uma mentira."

Para que fique mais clara a relação entre as irmãs, vou descrevê-las e pontuar algumas características, embora o texto não seja tão claro quanto às personalidades das personagens, Lorca, por meio dos diálogos, nos dá sinais das diferenças entre elas. A filha mais velha, Angústias, tem 39 anos e, para a época, já é considerada velha. Descrita por uma das personagens como fanhosa, velha, doente e a de menores atrativos entre todas as irmãs. O nome de Angústias revela que o sentimento de tristeza e angústia está sempre presente na vida dessa personagem. Madalena tem 30 anos e é a irmã mais sensível de todas, tem um apreço verdadeiro por sua família e preza pelo bem de todos. Apesar de fazer pequenas fofocas, não me parece que as faça para criar intriga. Termina a peça do mesmo modo que a inicia, chorando. Já Amélia, a filha do meio, tem 27 anos e, apesar de ser um pouco maldosa em seus comentários, é divertida e desligada dos acontecimentos da casa. Amélia e Martírio são as que mais se aproximam de terem uma relação de amizade. Martírio tem 24 anos, foi descrita como namorada por La Poncia. Teve seu primeiro amor impedido por sua mãe, por conta da classe social de seu pretendente. Martírio é amarga e maldosa e não mede esforços para vigiar a moral das irmãs. A caçula Adela é a irmã mais sonhadora de todas, anseia pela vida e por viver um amor, não aceita o luto declarado por sua mãe e se põe sempre como a rebelde e opositora ao sistema opressivo vigente na casa. Lorca faz de Adela a personagem que resiste e luta pela liberdade. Afirma Gibson (1989, p. 486) que Adela:

[...] é sem dúvida a mais revolucionária das mulheres de Lorca, rejeitando o código de honra fundado na manutenção a todo custo das aparências e no credo da superioridade masculina. Adela afirma seu direito absoluto à própria sexualidade [...].

Na apresentação realizada pela Teatraria ao Cubo não havia atores representando os personagens masculinos, acentuando a percepção de que, apesar de só haverem personagens mulheres em cena, toda a peça gira em torno dos

personagens masculinos - o luto devido à morte de Antônio e a disputa pelo amor de Pepê.

Neste capítulo foi abordado tudo que julguei ser importante para adentrarmos mais a fundo no universo teatral. O teatro, o simbolismo e a peça *A Casa de Bernarda Alba* nos dão uma base sólida para entendermos como se deu a construção das personagens, assunto que será abordado no próximo capítulo.

3. SEGUNDO ATO: FAÇO COM O MEU CORPO O QUE EU BEM ENTENDER

Como a personagem Adela diz: que façamos com os nossos corpos o que bem entendermos, este capítulo tem como base o corpo e suas inúmeras possibilidades. Desde a relação do ator com o seu corpo e a construção das personagens através do mesmo, passando pelo corpomídia, até o corpo como performador de gênero. Aqui me proponho a explicar e a me aprofundar nas principais questões que norteiam este trabalho.

No primeiro subcapítulo, explicarei, conforme Beth Brait (1985), o que é um personagem e depois trarei o sistema de construção de personagem de Constantin Stanislavski (2017), traçando paralelos entre a obra e o objeto empírico deste trabalho. Vale ressaltar que, apesar dos elementos que pontuo terem sido perceptíveis a quem assistiu a peça, ou até para quem olha as fotos, trago elementos que foram pautados no processo de construção do espetáculo, pelo diretor Marco Plá, e que sei disso antes mesmo de realizar a entrevista com as atrizes, pois participei do processo, com a personagem Madalena.

O segundo item explora a corporeidade, um corpo que se movimenta e comunica. Nesta parte do texto são traçadas relações entre corpo, comunicação e cultura. O principal conceito abordado é o conceito de corpomídia, trazido pelas autoras Helena Katz e Christine Greiner (2001). Além dessas autoras, Campelo (1997), Santaella (2004) e Siqueira (2006) são trazidas, a fim de traçar estas relações.

Já o terceiro item se atém a explicar a relação entre corpo, gênero e feminismo. “Nascer mulher é o maior castigo” representa como a sociedade se dá e como o patriarcado é cruel com quem difere da norma. Os principais conceitos abordados no trabalho são das seguintes autoras: Louro (2016), Joan Scott (1990) e Judith Butler (2003).

3.1 Construção de personagem

Com base nas apresentações de *A casa de Bernarda Alba*, realizadas pela Teatraria ao Cubo, destacando principalmente o processo de criação do espetáculo, este item se propõe a estudar como se deu a construção das personagens que

compuseram a encenação e analisar características, etapas e processos que houve na peça, dialogando com a obra “A construção da personagem” de Constantin Stanislavski¹⁰ (2017).

Antes de estudarmos sua construção, precisamos entender o que é um personagem. Estamos tão acostumados à palavra e a nos relacionarmos com diferentes personagens, seja nos livros, nos filmes ou nas novelas, que poucas vezes paramos e pensamos: mas o que é de fato uma personagem? Aristóteles levantou questões sobre a semelhança entre personagem e pessoa. Segundo o dicionário enciclopédico das ciências da linguagem, organizado por Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov “[...] personagem é, antes de tudo, lingüístico, que não existe fora das palavras, a personagem é um ser de papel. Entretanto, recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas [...]” (*apud* BRAIT, 1985, p. 10). Ducrot e Todorov explicam em seu dicionário que personagem é algo de um universo ficcional, porém, há relação entre personagem e pessoa. Para Beth Brait “a personagem é um habitante da realidade ficcional, de que a matéria de que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos” (BRAIT, 1985, p. 11).

A partir da *mimesis*¹¹, Aristóteles desenvolve “a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (BRAIT, 2010, p. 29). Em seu discurso, explica que as leis que regem o texto se baseiam na verossimilhança da narrativa, e que, para que esta seja crível, deve se obedecer a uma lógica interna, “não cabe à narrativa poética reproduzir o que já existe, mas compor as suas possibilidades” (BRAIT, 2010, p. 31). A verossimilhança executada no texto pelos escritores traz naturalidade às situações e aos diálogos e favorece ao ator o desenvolvimento do senso de verdade que é o que “[...] torna real e verdade das paixões postas em jogo [...] através da credulidade de suas ações no palco” (SILVA, 2001, p. 108). Este senso de verdade, ou fé cênica, refere-se ao aprimoramento da memória, da imaginação e da atenção do ator, facilitando o

¹⁰ Constantin Stanislavski nasceu em 1863, na Rússia. Fundou o Teatro de Arte de Moscou e é um nome reconhecido quando se fala de pedagogia teatral. (SEVERO; SILVA, 2006, p. 7)

¹¹ Imitação do real, mímica. Aristóteles fala em “mimesis e em mimeisthai, ligando o êxito da representação artística não à reprodução do modelo, mas sim ao desenvolvimento integral e harmonioso da faculdade mimética.” (GAGNEBIN, 1993, p. 70)

trabalho, deixando-o seguro para atuar de forma natural, como se as situações estivessem de fato acontecendo. Ainda referente ao texto:

É evidente a ação criadora do ator, é inegável a ação passivo/ativa do público, mas é também inquestionável a existência do autor. Conhecido ou desconhecido, erudito ou popular, famoso ou iniciante, contemporâneo ou não, o autor é a presença invisível que primeiro realizou (antes do ator, do público e da produção) a relação entre a subjetivação/objetivação social. Esta presença do texto é particularmente importante no caso desta relação que estabelecemos entre os conceitos e as realidades. (CONCONE, 2006, p. 4)

Se o personagem só existe no papel, a função do ator é a de “dar vida” à personagem, tirar do imaginário de quem lê e colocar na frente para alguém que vê. Mas como criar essa personagem? Como forma de auxiliar o ator, Stanislavski cria um sistema para desenvolver a interpretação de forma natural, orgânica e inteira. O sistema consiste em uma espécie de “mola propulsora do processo criativo” (SEVERO; SILVA, 2006, p. 8). As escritoras Lessandra Scherer Severo e Edinice Mei Silva, explicam o processo de Stanislavski como:

[...] um trabalho profundo que mexe com a natureza das pessoas envolvidas, nem tanto com o seu ambiente. Pois, trata-se de um método para desenvolver o ser humano. Para Stanislavski (1996) o trabalho criador, em parte, é realizado sob controle do nosso consciente, mas em proporção maior é inconsciente e involuntário. (SEVERO; SILVA, 2006, p. 8)

A sistematização do método de Stanislavski está descrito em suas três obras: A preparação do ator (1964), A construção da personagem (1970) e A criação de um papel (1972). O objetivo das obras é auxiliar o ator a executar o seu trabalho, desenvolvendo suas capacidades intelectuais, físicas e emocionais. Apesar dos três livros se interligarem e contarem sobre o mesmo processo, neste trabalho nos ateremos principalmente à segunda obra. Vale pontuar que sua obra não é teórica da forma como estamos habituados, seus livros relatam a experiência de Stanislavski como professor e diretor, aqui disfarçado de Tórtsov, da escola dramática.

Um elemento importante para o autor é a imaginação. Segundo Severo e Silva, “a imaginação é a criação de imagens e circunstâncias nas quais nunca se havia pensado antes, por outro lado, não estão distantes da realidade” (SEVERO;

SILVA, 2006, p. 11). Para Stanislavski (1996), a imaginação do ator deve ser elaborada e erguida com base em fatos, já que a imaginação serve para permitir a realização desses fatos.

Outro elemento importante é o superobjetivo, que consiste na espinha dorsal da construção das personagens e do espetáculo. O superobjetivo é o tema ou a ideia norteadora, todas as decisões devem estar ligadas a ele. O ideal é que o superobjetivo “se harmonize com as intenções do autor e, ao mesmo tempo, desperte repercussão na alma dos atores. Isso significa que temos de procurar não só na peça, mas, também, nos próprios atores”. (STANISLAVSKI, 1996, p. 313). O autor segue dizendo que:

O futuro, num papel, é o superobjetivo. A personagem deve-se ir encaminhando para ele. Não é nada prejudicial que o ator, enquanto isto, se lembre, por um instante, da linha total de seu papel. Isso apenas reforçará o significado de cada segmento enquanto ele o vive e atrairá sua atenção com maior poder. (STANISLAVSKI, 2017, p. 245)

Desta forma, o ator deve direcionar a sua imaginação ao superobjetivo e estar sempre trabalhando para atender às necessidades desse superobjetivo. Diretamente ligado a ele, a ação ou o objetivo está relacionado com a razão de ser em cena: “[...] não pode haver, em circunstância alguma, qualquer ação cujo objetivo imediato seja o de despertar um sentimento qualquer por ele mesmo.” e segue dizendo que “Todos os sentimentos resultam de alguma coisa que se passou primeiro. Nesta coisa que se passou antes, vocês devem pensar com toda força. Quanto ao resultado, virá por si só”. (STANISLAVSKI, 1996, p. 313).

Estabelecidos alguns conceitos importantes, vamos aos primeiros capítulos da obra, que trata da caracterização física. Para que seja construída uma personagem é importante para o ator pensar em encontrar uma forma de caracterização que consiga transmitir o “espírito interior” da personagem, “sem uma forma externa, nem sua caracterização interior nem o espírito de sua imagem chegarão até o público” (STANISLAVSKI, 2017, p. 27). Na apresentação de *A casa de Bernarda Alba*, a caracterização física foi parte importante para dar vida às personagens.

Imagem 1 - Elenco *A Casa de Bernarda Alba*

Fonte: Thanise Melo¹²

Rostos pintados de branco, maquiagem escura e marcada, roupas pretas, véus tapando o rosto. Essas caracterizações físicas mostram o clima de luto das personagens. O vestido de cada uma se difere em pequenos detalhes, auxiliando a passar para o público as diferentes personalidades¹³ das personagens. O ator entende que maquiagem, expressões faciais, gestos e modo de andar auxiliam na formação da imagem da personagem, “noutras palavras, todos os atores que são artistas, os criadores de imagem, devem-se servir de caracterizações que os tornem aptos a se encarnar nos seus papéis” (STANISLAVSKI, 2017, p. 27). Por exemplo, na peça, a personagem Criada tinha um corpo curvado, seu olhar era sempre voltado para baixo, revelando traços de submissão em que ela se encontrava. Por outro lado, tínhamos Bernarda, a matriarca da família, com seu corpo duro e ereto, e sempre com uma espécie de cajado na mão, demonstrava sua superioridade e poder.

¹² Todas as fotografias desse trabalho foram encontradas na página da Teatraria³. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/teatrariaaocubo/photos/?tab=album&album_id=2179337372333111&ref_page_internal Acesso: em 19. Nov. 2019.

¹³ Espírito interior da personagem.

Imagem 2 - Preparação da personagem



Fonte: Thanise Melo

Imagem 3 - Preparação da personagem 2



Fonte: Thanise Melo

Mais à frente, o autor fala dos corpos, de como os corpos cotidianos se diferenciam dos cênicos. “O corpo cênico deve não conter imperfeições físicas”¹⁴, pois essas imperfeições são acentuadas no palco, a menos que seja a intenção do ator. O autor ressalta a importância de todos os movimentos, gestos e trejeitos da personagem sejam pensados pelo ator, “representando, nenhum gesto deve ser feito apenas em função do próprio gesto. Seus movimentos devem ter sempre um propósito e estar sempre relacionados com o conteúdo de seu papel.”

¹⁴ O autor se refere a imperfeições físicas, neste ponto, como uma má postura, por exemplo, ombros encurvados.

(STANISLAVSKI, 2017, p. 79). Stanislavski segue o texto dizendo que, pensar o gesto, inclui colocar algum objetivo nele, para que deixe de ser algo banal e passe a ser uma ação, com conteúdo. “Precisamos é de ações simples, expressivas com um conteúdo interior” (STANISLAVSKI, 2017, p. 86). A junção de todos os gestos e movimentos da personagem deve ser fluído e formar uma linha contínua. A despeito disso:

A própria arte se origina no instante em que essa linha ininterrupta é estabelecida, seja ela de som, voz, desenho ou movimento. Enquanto houver, separados, apenas sons, exclamações, notas, interjeições em vez de música; ou linhas e pontos separados em vez de um desenho; ou arrancos espasmódicos separados em vez de movimento coordenado - não se pode falar em música, ou canto, desenho ou pintura, dança, arquitetura, escultura, nem, finalmente, em arte dramática. (STANISLAVSKI, 2017, p. 86)

No processo de construção de personagem é importante uma linha de movimento sólida, pois é essa linha que os atores modelam e que faz com que as peças e as personagens tenham movimentos e ações plásticas e belas.

Parte importante desse processo também é a fala. Como dar voz à personagem? Não basta que o ator simplesmente fale, é preciso que ele seja ouvido e compreendido pelo público. Assim como os movimentos, a fala no teatro não pode ser cotidiana, há um falar teatral, onde todas as letras são pronunciadas de forma clara e audível. Da mesma forma que o movimento, é preciso que a fala seja fluída, uma linha ininterrupta. Para Stanislavski (2017), a voz é um instrumento importante no desenvolvimento da criatividade.

É dever do ator no seu processo criativo estudar as palavras, suas pronúncias, as aberturas de boca, a vazão de ar, de forma a deixar claro o que o texto quer dizer. É importante que o ator tenha a consciência de que “o trabalho de colocação de voz consiste primordialmente no desenvolvimento da respiração e na vibração das notas sustentadas”. (STANISLAVSKI, 2017, p. 139). Mas, para além da respiração, é importante que o ator não deixe suas falas vazias de significados, pela exaustão dos ensaios.

As falas, tão repetidas nos ensaios e em numerosas representações, tornam-se papagaiadas. O conteúdo interior do texto se evapora, sobrando apenas os sons mecânicos. Para adquirir o direito de estar em cena os atores têm de estar fazendo alguma coisa. Uma das coisas que eles fazem,

para preencher lacunas que há dentro de seus papéis, é porem-se a repetir automaticamente suas falas. (STANISLAVSKI, 2017, p. 161).

Como forma de prevenir esse falar mecânico, é importante exercitar a escuta. Quando de fato ouvimos, estamos mais propensos a responder verdadeiramente, sem ser somente algo decorado e maçante.

Em *A casa de Bernarda Alba*, as personagens tinham vozes diferentes das vozes das atrizes. Todas tinham vozes graves, secas e duras. O timbre da voz era grave e baixo, a única voz que se diferenciava era a de Bernarda. A voz das personagens foi parte do processo de construção das mesmas, já que as atrizes tiveram que utilizar de recursos para aparentarem ser mais velhas, mostrarem o clima melancólico da peça e construir uma personagem inteira.

O que o público espera quando vai ao teatro é compreender, ver, participar e sentir as emoções junto com os atores, portanto, é função do ator tornar visível ao público todo o processo, pensamentos, sentimentos que são invisíveis.

O sistema de Stanislavski não se detém somente aos elementos que pontuo neste trabalho, o que tento trazer aqui são partes importantes do processo de criação de personagem e da comunicação - corpo e fala. O meu olhar sobre a obra de Constantin Stanislavski é, antes de tudo, um olhar comunicacional. O teatro acontece no corpo do ator. O corpo é quem comunica.

3.2 Corpo que se movimenta e comunica

O objetivo deste subcapítulo é dissertar sobre a relação entre corpo, comunicação e cultura e, ainda, explorar o conceito de corpomídia¹⁵, com base nas ciências cognitivas¹⁶, estudando o corpo como “transformado por” e “transformador” do ambiente em que está inserido. Aqui considero o corpo como um objeto da área de comunicação.

A vida começa a partir da criação do corpo, um amontoado de células que se multiplicam e se transformam. Desde o ventre da nossa mãe, antes mesmo de

¹⁵ O conceito de corpomídia é tratado pelas autoras Helena Katz e Christine Greiner. Embora em seus textos elas variem a escrita entre corpo-mídia e corpomídia, neste trabalho escreveremos somente corpomídia.

¹⁶ Ciências Cognitivas constitui-se de estudos inter, multi e transdisciplinares que passa pelas disciplinas de Filosofia, Biologia, Psicologia e Semiótica (KATZ; GREINER, 2001, p. 65)

termos uma consciência, o corpo se movimenta e nos molda. Quando nascemos, descobrimos o nosso corpo e, quando crescemos, percebemos o quanto esse corpo diz sobre nós. Nos desenvolvemos e estabelecemos relações e conexões. Muito mesmo antes da fala, a comunicação se torna possível, porque o corpo nos antecede, informa, diz, se comunica.

A comunicação não se dá somente pela forma verbal, há também a não-verbal, que é constituída pelo meio, pela cultura, pelos corpos. O campo comunicacional está relacionado à produção e à troca de informações. A comunicação não-verbal produz uma mensagem a partir dos gestos e movimentos, que é inerente ao ser humano. Para as artistas e pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner (2001), é essencial que corpo e movimento estejam ligados e correlacionados. Para elas, o movimento é uma espécie de sexto sentido. O pensamento dual de Descartes¹⁷ e Platão¹⁸, que separa corpo e mente, hoje em dia, não faz mais sentido para as pesquisadoras, pois ambas entendem corpo-mente como algo único.

O corpo é fator fundamental para a análise de uma comunicação não verbal, pois todo gesto, por menor que seja, comunica. O teatro se alimenta desse tipo de comunicação para auxiliar os atores a passar uma mensagem clara para seu público. Segundo Siqueira:

No estudo do não-verbal, o corpo é instrumento básico para análise e reflexão. É a matriz geradora da dança, das performances, dos gestos plenos de significação consciente e dos movimentos espontâneos e/ou inconscientes. (SIQUEIRA, 2006, p. 4)

O estudo do corpo se dá por muitas áreas do conhecimento e é pesquisado há tempos. Para Siqueira, o estudo entre corpo e comunicação é importante pela riqueza do assunto “[...] o corpo é rica temática nas discussões, pois se presta

¹⁷ Descartes pensava em corpo e mente como coisas distintas. O corpo era entendido como o que possui extensão temporal e espacial e foi chamado de *res extensa*. Já a mente ficou conhecida como *res cogitans* e era a parte pensante desse corpo, o cognitivo não-físico. (KATZ; GREINER, 2001, p. 65-66).

¹⁸ Platão também tem um pensamento dual, divide corpo e alma. O filósofo diz que a essência da alma é gerar movimento e que o corpo precisa de algo, a alma, para se tornar vivo. (KATZ; GREINER, 2004, p. 2).

melhor que qualquer outra forma de comunicar e a colocar juntos, em contato, atores sociais próximos ou distantes.” (SIQUEIRA, 2014, p. 10). Já Santaella (2004) fala da onipresença do corpo “[...] o corpo está em todos os lugares. Comentado, transfigurado, pesquisado, dissecado na filosofia, no pensamento feminista, nos estudos culturais, nas 29 ciências naturais e sociais, nas artes e literatura” (SANTAELLA, 2004, p. 113). Apesar de todos os estudos, o corpo continua sendo palco de encantamento que segue levando teóricos a tentar entendê-lo. Para Thomas Sebeok (1991), o contexto em que os estudos estão inseridos nunca é passivo, e “o corpo que está sempre transitando por vários ambientes/contextos, vai trocando informações que tanto o modificam como modificam os ambientes” (SEBEOK, 1991 apud KATZ, 2010, p. 20). Talvez por isso há este estudo constante, pois o conhecimento sobre o corpo, e os demais objetos de pesquisa, sempre são parciais e dependentes do meio em que estão inseridos.

Santaella (2004) trabalha o corpo como sintoma da cultura, não só como uma ferramenta de reprodução, mas como a própria cultura. A autora se refere ao corpo como sendo o “inconsciente” de uma cultura, carregando nele dores e sonhos do meio onde está inserido. Nessa linha de raciocínio Edwin Hutchins (1995, *apud* KATZ; GREINER, 2001, p. 68), diz que cultura é o processo cognitivo que tem lugar na mente dos indivíduos, ou seja, o processo no qual as práticas culturais emergem. Deste modo, fazemos uma relação entre corpo-mente como um ser único e não mais como coisas distintas.

Entendendo o corpo como sintoma da cultura, tudo o que a sociedade experiencia está inscrito e presente nele. Lakoff e Johnson (1999) pensa em um modo de estruturar uma experiência a partir de outra. Para ele, as experiências são criadas pelos corpos, pelas interações desses corpos com o ambiente e com pessoas dentro e fora da cultura a qual está inserido. Correlacionando os autores, o sistema se retroalimenta, onde a sociedade imprime no corpo as experiências e o corpo cria essas experiências.

Pensando o corpo como sujeito-objeto, repleto de signos que proporcionam a ele uma capacidade de comunicação, Campelo (1997, p. 10), em *Cal(e)idoscorpos*, disserta sobre o corpo-texto:

Enxergar o corpo como texto, e todo texto é uma mídia que se complexifica, se altera e se transforma com a história, porque é fruto de um diálogo com os outros textos, com os outros tempos, com o seu passado e sua memória, mas também com o futuro e seus projetos, sonhos e utopias. Cálido porque vivo, não apenas no sentido biológico, mas também no sentido semiótico, como texto. Evidentemente a palavra “texto” não se restringe apenas ao universo das palavras e da escrita verbal, mas se amplia para todo e qualquer código da comunicação humana.

Com base nessa citação e seguindo um raciocínio lógico, podemos inferir que se vemos o corpo como texto e todo texto é mídia, o corpo, além de texto, também é mídia. Para Katz e Greiner (2005), o corpo não é somente um lugar por onde a informação passa, pois toda a informação que entra em contato com esse corpo negocia com as informações já presentes, desta forma o corpo é mídia de si mesmo: “a mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação” (KATZ; GREINER, 2005, p. 7). A teoria de corpomídia diz que corpo e ambiente se relacionam e determinam, não existindo fora de uma cultura. A pesquisadora Júlia Córdova de Souza (2018), em seu trabalho, propõe que o corpo tem poder sob o ambiente no qual está inserido e “[...] faz parte de uma cultura de consumo, possui características de caráter político, e participa de uma dualidade em que se faz presente como sujeito e objeto da sociedade” (SOUZA, 2018, p. 30). Portanto, corpo e ambiente estão permanentemente em troca um com o outro, se alterando e transformando concomitantemente.

Katz (2001), em seu texto, discorre sobre como a comunicação se baseia no mesmo sistema (neural) que utilizamos para pensar, agir ou se mover. Nesse raciocínio, a autora diz que todo pensamento está ligado ao sensório-motor do corpo, ou seja, quem inicia o processo comunicacional é sempre o movimento.

E as primeiras implicações epistemológicas dessa proposição dizem respeito a compreender que o raciocinar, o perceber e o funcionar motoramente passam a estar profundamente ligados. A razão passa a ser tratada na perspectiva do movimento, ou seja, corporificada (KATZ, 2001, p. 23).

Neste trecho vemos novamente o quanto corpo e mente são vistos agora como algo único. Já que, como a autora defende, todo o processo neural recorre ao corpo e ao movimento. Segundo o neurocientista Antônio Damásio:

[...] pensar, raciocinar, imaginar, lembrar, planejar, ter consciência são operações mentais de ordem cognitiva mais ampla com substrato orgânico próprio do funcionamento do sistema nervoso e desencadeadas dos processos de emoção e sentimento advindos da relação do corpo com o ambiente (DAMÁSIO *apud* MACHADO, 2008, p. 03).

A troca constante do corpo com o ambiente faz do corpo um corpomídia. A consciência dessas trocas é importante para o ator, pois o teatro se inicia nos corpos dos artistas. Se os atores começarem a compreender o corpo como corpo-mente sendo algo único e inseparável, haverá maior aproveitamento corporal nas cenas produzidas. Para Maria Ângela de Ambrosio Pinheiro Machado (2008), nos dias de hoje, espera-se que o ator tenha uma interpretação que seja consciente dessa integração corpo-mente, e essa compreensão é necessária. Ainda segundo a autora, “[...] esta integração é a responsável pela organicidade e veracidade da interpretação, pelo envolvimento do ator no fazer teatral e pela versatilidade e habilidade para interagir à diversidade de linguagens a que está sujeito na cena [...]” (MACHADO, 2008, p. 01).

Para interpretar as personagens, o ator precisa sentir emoções e dar vida a alguns momentos da história dessa personagem. Essas emoções podem ser acessadas através de ações e situações externas. Como toda ação gera uma reação, “a emoção gera estados corporais em reações físicas passíveis de serem percebidas por um observador externo”. Logo, as ações corporais, despertam sentimentos que são expressadas por esse corpo de forma visível e perceptível.

A partir do corpo é possível que atuação ocorra e é também a partir dele que a comunicação se inicia. Esse corpo que antecede, nos dá voz e nos permite viver. Possuímos um mundo de possibilidades com ele, porém, também somos limitados por ele. Nosso corpo comunica e performa. Nele está inscrito a cultura, as vivências, o gênero. E é sobre esse corpo que reflete o gênero que falaremos no item a seguir.

3.3 Nascer mulher é o maior castigo

O título desse subcapítulo norteou questionamentos sobre as questões de gênero, corpos e feminismo. No poema escrito por Walt Whitman (1855), o autor

indaga: “E se o corpo não for alma, o que é alma?”. Atualmente vivemos na era do corpo como expressão identitária e carregamos nele nossas ansiedades e desejos de adequação ao mundo. Em nossos corpos estão impressas as diversas imposições sociais e de gênero. Louro (2016) diz que é através de cuidados físicos, exercícios, roupas, acessórios, etc. que inscrevemos em nossos corpos diferenciações, “marcas de identidade”. Segundo a autora, nossos sentidos são treinados para “perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam”. (LOURO, 2016, p. 15).

A questão central deste subcapítulo é trabalhar o conceito de gênero, que está diretamente ligado ao movimento feminista. Como pontapé inicial da discussão, trarei uma síntese do movimento feminista e de suas três “ondas”¹⁹. A primeira onda teve seu início ao final do século XIX e ficou conhecida como *a onda das sufragistas*. A reivindicação principal era o direito ao voto, pois era visto como um atalho para a conquista de mais direitos. Outras questões importantes às feministas eram o acesso à educação e a igualdade no casamento. Segundo a filósofa Andrea Nye (1995, p. 19):

Outras questões tais como direito de propriedade, reforma do casamento e liberdade sexual foram discutidas, mas a teoria democrática incentivava as feministas a verem o voto como o modo correto e mais prático para atingir suas metas. Quando o sufrágio fosse concedido, as mulheres estariam aptas a votar a favor da legislação que corrigiria a injustiça às mulheres.

Nesse primeiro momento, o movimento continha reivindicações de mulheres brancas e de classe média. Segundo Louro (2011), com a conquista desses direitos, houve certa acomodação. Após um longo hiato, somente na década de 60 do século XX, o feminismo ressurgiu em sua segunda onda. Nessa nova fase, o movimento se concentra na construção de conhecimento teórico, além das preocupações sociais e políticas. Com mulheres na universidade, o movimento não fica atado somente a

¹⁹ Segundo Tainan Pauli Tomazetti, entende-se por onda “enquanto períodos delimitados no tempo por um tipo de prática política predominante, [...] contemplam certa interpretação dos cenários e da diversidade do movimento, e assinalam, através de marcos históricos, como ele se reinventou ao longo de suas trajetórias em permanente resposta às problemáticas estruturais de cada época” (2015, p. 33).

marchas e protestos, mas também a publicações em artigos, livros e revistas, focando nos “*estudos da mulher*” (OCAÑA, 2015, p. 19). Estas investigações buscavam denunciar as opressões femininas:

Tomar a mulher como sujeito/objeto de estudos – ela que fora ocultada ou marginalizada na produção científica tradicional. A partir de distintas perspectivas, estudiosas denunciaram lacunas, apontaram desvios ou criticaram interpretações das grandes teorias; buscaram incorporar as mulheres e, mais adiante, as relações de gênero a essas formulações (LOURO, 2011, p. 151).

Durante o período de hiato vale ressaltar a produção do livro *O segundo sexo*, de Simone Beauvoir, publicado em 1949. Neste livro, Beauvoir fala sobre a relação desigual entre o homem e a mulher, que se explicita no trecho abaixo:

A relação dos dois sexos não é a das duas eletricidades, de dois pólos. O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo vir o sentido geral da palavra homo. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. (BEAUVOIR, 1970, p. 9)

Durante a segunda onda, busca-se “compreender e explicar a subordinação social e a invisibilidade política em que as mulheres tinham sido historicamente submetidas.” (MEYER *apud* SCRITTORI, 2016, p. 40). No final de 1980, se instala a terceira onda do movimento feminista, que perdura até os dias de hoje. Neste novo momento, há o alastramento do movimento pelo mundo e a inclusão das reivindicações das mulheres negras e não-brancas, que não eram incluídas nas demandas das ondas anteriores. Este feminismo dá luz à existência de diversas identidades, que se cruzam dentro de um sistema de poder e trazem visibilidade para sujeitos que antes não a possuíam. É neste momento em que se faz uma crítica e se entende como necessária a discussão de gênero através de um recorte de classe e raça, levando em conta todas as especificidades de cada mulher.

A questão de gênero pode ou não estar interseccionada com outras características. A interseccionalidade, segundo Kimberle Crenshaw (2004, p. 10), “sugere que nem sempre lidamos com grupos distintos de pessoas e sim com grupos sobrepostos”. Logo, uma mulher pode sofrer discriminação por ser mulher, o

que seria uma discriminação de gênero; ou por ser negra, uma discriminação racial; por ser pobre, o que configura em uma discriminação classista; ou, ainda, por ser mulher, negra e pobre e é para esses casos que a interseccionalidade olha, vendo como um preconceito único e não como três tipos de intolerâncias separadas. Para a autora, é preciso que se identifique o que acontece quando diversos tipos de discriminação afetam a vida de determinada pessoa.

Contextualizado o movimento e suas fases, parto agora para uma conceitualização do gênero. O termo gênero começa a ser usado por volta de 1960, pelas feministas da segunda onda. Essas feministas, segundo Louro (2011), pensavam no caráter social das distinções dos sexos, sem negar o caráter biológico, pensando o gênero como construção social. O livro *O segundo Sexo*, já citado acima, é o propulsor da teorização da “construção social do gênero”, esta construção é entendida como determinante da posição subalterna da mulher ao homem, viabilizada pelo patriarcado. Segundo Adriana Piscitelli (2002, p. 132), o patriarcado “[...] é um sistema social no qual a diferença sexual serve como base da opressão e da subordinação da mulher pelo homem”. Para Richard Miskolci (2009, p. 4) “a dominação das mulheres é associada à rejeição das relações amorosas entre homens de forma que a misoginia e a homofobia são interdependentes”.

Por muito tempo, gênero e sexo foram estudados como conceitos diferentes, porém a teórica Joan Scott passou a defender gênero como “um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” (apud OCAÑA, 2015, p. 20). Desta forma, não se pode fazer uma análise com base na situação/pessoa em específico, deve ser analisado também todo o entorno, mercado de trabalho, educação e sistema político. Jacques Derrida (2004) desenvolve o conceito da complementaridade, que diz que nossa linguagem funciona a partir de binarismos, de forma que o hegemônico só existe em relação a minoria, algo inferiorizado e subordinado. Logo, o homem, superior, só existe em relação à mulher, inferior.

Como forma de quebrar essa lógica de superioridade masculina, Scott defende a necessidade de desconstruir o caráter fixo e permanente da oposição binária da diferença sexual. Para Scott (1990), o conceito de gênero pode ser entendido em duas partes: como elemento constitutivo das relações sociais e como

forma primária de dar significado às relações de poder²⁰. Essa desconstrução passa por entender que homens e mulheres não correspondem necessária e linearmente à ordem compulsória e normativa do sistema biológico, de gênero, do desejo e da prática sexual. O gênero não está relacionado apenas às normas da sociedade e do momento histórico em que o corpo está inserido, mas “no interior de uma dada sociedade, ao se considerar os diferentes grupos – étnicos, religiosos, raciais, de classe” (LOURO, 2011, p. 27). Para Judith Butler (2003, p. 20):

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas.

O filósofo Michel Foucault (1988), analisa a categoria sexo como sendo algo fictício, criada pelas relações de poder a fim de justificar as relações produzidas pelo desejo. Nas palavras do filósofo, com “a noção de sexo tornou possível agrupar, numa unidade artificial, elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações e prazeres” (FOUCAULT, 1988, p. 154).

Butler (2003) problematiza a distinção entre sexo e gênero. Para a autora, o “[...] sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo” (BUTLER, 2003, p. 25). E ainda segue dizendo que sexo “deve ser compreendido como efeito do aparato da construção cultural que designamos por gênero [...] para abranger as relações de poder que produzem o efeito de um sexo pré -discursivo” (BUTLER, 2003, p. 26). Logo, o gênero não é algo somente cultural, mas é também dialético. Apesar de concordar que gênero é uma construção social, Butler (2013) o considera também um constructo performativo, ou seja, “o gênero demonstra ser performativo – quer

²⁰ A relação de poder aqui citada se refere à concepção foucaultiana. Foucault (2014) não entende o poder como uma força central, advindo de um Estado que controla tudo. Para ele, o poder é onipresente. “(...) não porque tenha o privilégio de agrupar tudo sobre sua invencível unidade, mas porque se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro. O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares.” (FOUCAULT, 2014, p. 101).

dizer, constituinte da identidade que pretende ser, ou que simula ser.” (BUTLER, 2013, p. 25).

A ideia de que o gênero se demonstra a partir da performatividade, é uma ideia muito trabalhada por Judith Butler. Para a filósofa, é por meio da performatividade que se dá o gênero, que é um revelador do mesmo. Desta forma:

o gênero se faz numa produção ininterrupta de atos performativos que se dão na interação, e essa repetição estilizada está intrinsecamente associada ao próprio gênero em processo, em sua fluidez, no sentido em que o gênero não se esgota em suas possibilidades de fazer, dizer. (XAVIER, 2014, p. 41)

Logo, performatividade é a essência do gênero colocado para fora, repetidamente. Essa repetição é, ao mesmo tempo, “reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente, e é também a sua forma mundana e ritualizada de sua legitimação” (BUTLER, 2003, p. 200). Para Louro, os performativos de gênero tem repetição constante, são citados e recitados em diversos âmbitos, porém não terão sempre os mesmos resultados, pois os efeitos performativos são imprevisíveis “A falha, que é intrínseca aos performativos, pode ser produtiva. É na possibilidade do fracasso que reside o espaço para a ressignificação e para a subversão no terreno dos gêneros e da sexualidade” (LOURO, 2013, p. 33).

A identidade, segundo Louro (2011), está sempre em transformação, é instável e mutável. Para Butler (2003) “a identidade é um efeito de práticas discursivas, em que medida a identidade de gênero – entendida como uma relação entre sexo, gênero, prática sexual e desejo - seria o efeito de uma prática reguladora que se pode identificar como heterossexualidade compulsória?” (BUTLER, 2003. p. 39). Através da heteronormatividade²¹, da heterossexualidade compulsória e da estrutura social, as identidades “normais” e desejáveis são ditadas. Louro (2000)

²¹ Segundo Lauren Berlant e Michael Warner: “Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente - ou seja, organizada como sexualidade - mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa despercebida como linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral.” (apud Miskolci, 2009, p. 5).

discursa sobre a fluidez, partindo dos estudos de Hall (2006), que fala que as identidades fragmentadas (ou identificações) contrapõem os padrões heterossexuais com relação a sexo, gênero, prática sexual e desejo sexual, ameaçando a estrutura do binarismo dos corpos, escapando à regra.

Na peça *A casa de Bernarda Alba* fica evidente a subjugação da mulher em detrimento ao homem, e as relações de poder e autoridade presentes na casa. Apesar de Bernarda ser uma mulher forte, à frente do seu tempo, por achar que suas filhas são superiores aos homens, Bernarda reproduz, a todo instante, ações machistas, por estar inserida em um contexto patriarcal. A personagem Adela também representa essa submissão ao homem, ao afirmar que somente Pepe Romano manda nela. A construção das personagens transpassa o gênero e se interseccionam com questões classistas e de sexualidade, já que nem todas as atrizes possuem a mesma classe, gênero ou sexualidade dos papéis interpretados. O corpo do ator durante o espetáculo foi mídia porque comunicou e teve nele impresso as vivências de gênero, tanto das atrizes, quanto das personagens por elas desenvolvidas. O próximo capítulo discutirá as interseccionalidades a partir das próprias atrizes em relação a suas personagens no contexto da peça.

4. TERCEIRO ATO: NINGUÉM PODE SABER SOBRE O SEU FIM

O presente capítulo apresenta a descrição dos procedimentos metodológicos e a exposição dos resultados desta pesquisa. Desta forma, o subcapítulo 5.1 expõe a metodologia aplicada e o processo de coleta de informação. Nesta parte, utilizei principalmente Gil (2008) e Prodanov e Freitas (2013). Já os subcapítulos 4.2, 4.3 e 4.4 se dedicam a apresentar os resultados, relacionando-os à teoria apresentada anteriormente neste trabalho.

4.1 Procedimentos metodológicos

A presente pesquisa propõe-se a estudar de que forma as atrizes que participaram da peça *A Casa de Bernarda Alba* utilizaram de suas vivências de gênero para construir suas personagens, com base no sistema de Stanislavski.

O foco deste trabalho está em entender o processo de construção das personagens interpretadas por três atrizes específicas, e se esse processo impactou na vida delas. Lembrando que a partir da visão de Katz e Greiner (2001), entendemos o corpo do ator como uma forma de comunicação, pois é mídia.

De forma a compreender e alcançar os objetivos deste trabalho, optei pela pesquisa qualitativa, pois segundo Bauer (2011), esse método se baseia na investigação e interpretação de realidades sociais. Como o objetivo geral da pesquisa é: *compreender como as vivências do elenco permeadas pelas questões de gênero motivaram a construção das personagens*, o uso de quantificação não se faz válido e nem proveitoso. O método qualitativo “difere da abordagem quantitativa pelo fato de não utilizar dados estatísticos como o centro do processo de análise de um problema” (PRODANOV, FREITAS, 2013, p. 70). Aqui, portanto, a intenção é entender os modos de composição e a compreensão das atrizes participantes da pesquisa acerca do processo que me proponho a estudar (de maneira interpretativa).

De início foi realizada uma pesquisa bibliográfica, pois este procedimento tem “o objetivo de colocar o pesquisador em contato direto com todo material já escrito sobre o assunto da pesquisa” (PRODANOV, FREITAS, 2013, p. 54). Nesta etapa, o

propósito foi desenvolver e aprofundar conhecimentos importantes para o entendimento do trabalho, acionando temas como teatro e simbolismo e conceitualizando construção de personagem, corpomídia, feminismo, questões e performatividade de gênero. Desta forma, os capítulos 2 e 3 são frutos desta pesquisa bibliográfica. Esta fase auxiliou a pesquisadora a embasar teoricamente a pesquisa, além de proporcionar um repertório maior, para que se fizesse possível alcançar resultados palpáveis para este trabalho. Ainda nestes capítulos, interliguei a teoria com minha experiência no teatro e na construção de uma personagem da peça *A Casa de Bernarda Alba*. Todas as vezes que isso acontece, deixo claro no texto que estou falando naquele momento como atriz e relatando experiência vivida no processo da peça. Como não encontrei teorias que conceitualizam esta situação, chamarei de “descrição de experiência”.

Para que fosse possível captar dados, me utilizei da entrevista em profundidade com o roteiro de entrevista semiestruturado. A entrevista “é uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca coletar dados e a outra se apresenta como fonte de informação.” (GIL, 2008, p. 58). A técnica contribui com o objetivo da pesquisa, de compreender um processo sob a perspectiva das atrizes, uma vez que auxilia no entendimento de como “as pessoas sabem, creem, esperam, sentem ou desejam, pretendem fazer, fazem ou fizeram, bem como acerca das suas explicações ou razões a respeito das coisas precedentes.” (SELLTIZ, 1967, apud GIL, 2008, p. 109). Como explica Rosália Duarte:

Entrevistas são fundamentais quando se precisa/deseja mapear práticas, crenças, valores e sistemas classificatórios de universos sociais específicos, mais ou menos bem delimitados, em que os conflitos e contradições não estejam claramente explicitados. Nesse caso, se forem bem realizadas, elas permitirão ao pesquisador fazer uma espécie de mergulho em profundidade, coletando indícios dos modos como cada um daqueles sujeitos percebe e significa sua realidade e levantando informações consistentes que lhe permitam descrever e compreender a lógica que preside as relações que se estabelecem no interior daquele grupo, o que, em geral, é mais difícil obter com outros instrumentos de coleta de dados. (DUARTE, 2004, p. 215)

No que diz respeito ao roteiro de entrevista, o mesmo foi formulado no formato semiestruturado, com um bloco para delineamento de perfil e mais quatro perguntas principais, todas relacionadas às questões de gênero e ao processo de

construção das personagens. Todas as perguntas foram formuladas com o propósito de fazer com que as atrizes refletissem sobre o processo como um todo e que não permitissem respostas como “sim” ou “não”. As perguntas focaram na forma em que as atrizes construíram suas personagens e como as questões de gênero transpassaram essa construção. A pesquisa é feita sob o olhar de uma mulher branca de classe média alta, e, como as atrizes selecionadas para as entrevistas também eram brancas, o trabalho pouco aborda o tema da raça/etnia, pois não faz parte do lugar de fala de nenhum dos integrantes.

A partir da estruturação do roteiro de entrevistas (vide apêndice), convidei as atrizes para participarem da pesquisa. Foram três entrevistadas, e duas entrevistas com cada uma, pois após as primeiras rodadas de entrevistas, percebi que precisava de mais algumas informações. Todas as três atrizes foram entrevistadas, na primeira vez, pessoalmente. Já na segunda vez, em que realizei o complemento da entrevista, apenas a convidada 3 não respondeu presencialmente, mas via *whatsapp*. As entrevistas face a face ocorreram em diversos locais, de acordo com a disponibilidade das atrizes: Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS, na Teatraria³ e na casa da pesquisadora.

Sobre os critérios de escolha da amostra da pesquisa, em meio a tantas atrizes potentes que realizaram o espetáculo realizado pela Teatraria³, a escolha das entrevistadas 1 e 3 se deu devido às suas personagens. A entrevistada 1, interpretou a personagem Bernarda, a matriarca da família - protagonista da peça. A entrevistada 3, interpretou Adela, a personagem revolucionária, que entra em conflito direto com a mãe, Bernarda. Já a escolha do entrevistado 2²², se deu devido ao ator que realizou a construção de uma personagem mulher, ser lido socialmente como homem. A ideia inicial era entrevistar todas as atrizes com personagens pertencentes à casa (Maria Josefa, Bernarda, La Poncia, Criada, Angústias, Madalena, Martírio, Amélia e Adela), porém por questões de logística, entendemos que seria mais proveitoso se nos aprofundássemos somente nas três personagens escolhidas - Bernarda, La Poncia e Adela. Como a pesquisadora conhece as atrizes e tem uma relação próxima a elas, não houve resistência ou dificuldade para que as

²² No decorrer do trabalho usarei tanto pronomes femininos quanto masculinos para me referir ao entrevistado 2, como forma de respeitar a forma com que o ator gosta de ser chamado.

entrevistas acontecessem e todas se deram de modo informal, como uma conversa. O perfil das entrevistadas consta no quadro a seguir, todas as informações foram autodeclaratórias:

Quadro 1 - Perfil das entrevistadas

Identificação	Idade	Gênero	Sexualidade	Classe social	Escolarização
Entrevistada 1	28	Feminino	Sem definição	Média	Superior completo
Entrevistada 2	23	Fluído	Homossexual	Média	Superior completo
Entrevistada 3	20	Feminino	Lésbica	Baixa ²³	Superior em andamento

Fonte: elaboração da autora

Os itens que seguem apresentam os principais pontos da pesquisa, relacionando-os com a teoria já alocada no trabalho.

4.2 Autoritária e à frente do seu tempo

Neste subcapítulo irei me ater à percepção da Entrevistada 1²⁴ sobre os questionamentos levantados e considerados relevantes para a execução deste trabalho. A entrevistada deu vida à personagem de Bernarda Alba e é sobre a construção dessa personagem que falarei abaixo. De início, irei relatar o perfil da E1, depois conciliarei a entrevista da mesma com a teoria.

E1, como visto no “Quadro 1”, se identifica com o gênero feminino, tem 28 anos e possui o ensino superior completo, de renda média. Quanto à sexualidade, a E1 não conseguiu se definir “[...] entre hetero e bissexual, não me resolvi quanto a isso ainda” (E1, vide entrevistas transcrita no apêndice B). A heterossexualidade compulsória dita as normas e faz com que o outro seja visto como o diferente, o errado, caso não as siga, como visto no capítulo teórico 3.3 (Nascer mulher é o maior castigo). Com isso, há, em muitos casos, uma resistência ao posicionar-se

²³ Durante a entrevista, quando questionada sobre a sua classe social, a entrevistada 3 definiu-se como renda baixa, porém a pesquisadora entendeu classe média e lhe indagou sobre. Mais tarde, ouvindo a entrevista, percebi que a entrevistada definiu-se como renda baixa, por isto, neste trabalho levarei em conta a primeira definição da entrevistada.

²⁴ No restante do trabalho, a entrevistada 1, será nominada como E1.

como uma pessoa transgressora da norma e definir-se taxativamente quanto à sua sexualidade. Por outro lado, Xavier diz que as possibilidades do gênero e da sexualidade “não se esgotam em suas possibilidades de fazer-dizer” (2014, p. 41). Logo, se faz realmente necessário se definir em caixas pré-estabelecidas? Este trabalho não se propõe a responder esse questionamento, porém considere importante pontuá-lo para reflexão.

E1 descreve a sua personagem como uma mulher à frente de seu tempo, apesar de ser bastante beata e também ser uma figura autoritária e ditatorial.

Eu tava falando sobre uma mulher autoritária, e é óbvio que muitas de nós convivemos com isso, eu mesma, a minha mãe era bastante autoritária, mas ela [Bernarda] era uma mulher muito à frente do seu tempo, porque a peça se passava em 1936 e ela geria uma casa toda com punho de ferro, coisa que só um homem poderia fazer (E1, vide entrevistas transcrita no apêndice 1B)

Neste trecho da entrevista, é possível notar que E1 aponta uma subjugação da mulher em relação ao homem. A mulher de 1936, na visão da E1 - e confirmada pelo contexto histórico ocidental -, é inferior ao homem e incapaz de gerir uma casa, porém, mesmo sendo mulher, Bernarda o faz com maestria e exacerbado controle. A problemática do gênero está diretamente relacionada à complementaridade de Derrida (2004). Conforme o mesmo autor, a mulher é o ser inferior, vista como algo negativo e com limitações. Apesar de ser mulher, Bernarda, muitas vezes não cumpria com o esperado dela culturalmente e, muito provavelmente, ela se permitia não seguir com certas normas, pois já não tinha mais que se casar, “ela passou a vida inteira dela ouvindo qual era o lugar dela, mas, ao mesmo tempo, ela não se colocava nesse lugar” (E1, vide entrevistas transcrita no apêndice B). E1, no final da entrevista, diz que “a Bernarda conseguia ser a mais livre ali porque ela tinha a graça dos maridos já terem morrido” (E1, vide entrevistas transcrita no apêndice B). Outro aspecto que fazia com que a personagem desviasse da conduta esperada, era o fato dela parecer resistente a algum possível casamento das filhas, “Não há em cem léguas da redondeza quem se compare a elas. Os homens daqui não são da sua classe” (Bernarda, p. 10). Na percepção da atriz “na realidade, ela, se pudesse, acho que na verdade não casaria nenhuma das filhas. Ela achava que os homens eram uma coisa meio irritante” (E1, vide entrevistas transcrita no apêndice B).

Por não mais depender de um homem, Bernarda era a figura de maior poder dentro daquela casa. Esse poder – representado fisicamente por uma bengala - era também concedido graças à sua situação financeira: “questão de classe mesmo, sabe? Então, eu sabia que eu tinha que representar naquela hora o patrão na sua forma mais rígida e terrível mesmo” (E1, vide entrevistas transcrita no apêndice B). O dinheiro, no caso as posses, davam à Bernarda a posição de superioridade em relação às outras mulheres da casa. Para a personagem, era tão importante manter o *status* social, que não permite que uma de suas filhas se case com o seu único pretendente “A Martírio! Que queria casar com o Henrique Humanas. É, mas isso é até por uma questão de classe” (E1, vide entrevistas transcrita no apêndice B). Na peça, essa relação de poder fica explícita quando Bernarda fala “Meu sangue não se junta ao dos Humanas enquanto eu estiver viva. O pai dele foi trabalhador de enxada” (Bernarda, p. 31), ou ainda: “Trabalhar e calar. É a obrigação dos que vivem de salário” (Bernarda, p. 32). A atriz percebe essas problemáticas - de gênero e classe - e as pontua na entrevista, dizendo que foram importantes para a construção da personagem.

Sobre o processo criativo da E1, a entrevistada relata que o elenco como um todo se utilizou de técnicas do sistema Stanislavski, explicado no capítulo 3.1. Ela fala sobre os trabalhos de mesa: da delimitação do superobjetivo e das ações de cada cena. “Eu me lembro que a gente utilizou o método de Stanislavski e que teve todo um trabalho de mesa no qual a gente fez todo um perfil de objetivos da personagem, coisas que a gente acreditava [...]” (E1, vide entrevistas transcrita no apêndice B). O trabalho de mesa foi importante para que a atriz definisse os objetivos e tivesse um norte de atuação. Segundo Stanislavski (1996), todas as ações da personagem devem estar ligadas ao superobjetivo. Além disso, há um superobjetivo para a peça e um para cada personagem.

Quando E1 efetivamente passa para uma parte mais prática do processo, a caracterização física e a voz foram fatores decisivos: “[...] depois teve toda uma construção de voz, de maquiagem, de figurino, e outros elementos assim” (E1, vide entrevistas transcrita no apêndice B). É parte importante da criação pensar em como revelar o clima da peça através do corpo. Muito mais do que isso, é importante ter consciência do corpo que passa mensagens o tempo inteiro.

E na questão de corpo, eu tentava ficar mais inclinada, porque eu sou uma pessoa um pouco curva, mas a personagem não podia ser curva porque ela era muito imponente, ela mandava, e apesar da idade dela, eu tentei ser mais ereta, mas ao longo da peça eu me deixei ir encurvando, tanto que ao final eu mais curva do que eu sou, estou mais encurvada. (E1, vide entrevista transcrita no apêndice B)

Diferentemente do que relatei no subcapítulo 3.1, a atriz não manteve o corpo ereto a peça inteira, e sim inclinado. Para além do corpo, é importante estudar as palavras e a forma que elas serão ditas. No espetáculo *A Casa de Bernarda Alba* havia vozes graves, como a atriz ressaltou: “Então a voz de todas nós eram graves, todas as atrizes trabalharam para que a voz ficasse muito grave” e seguiu falando sobre o seu trabalho vocal em cena: “A minha voz, em específico, era muito grave e como eu sou uma pessoa que canta, eu tive que trabalhar muito isso, durante um tempão, porque eu ficava duas horas falando com a voz muito grave [...] a minha voz é bem aguda.” (E1, vide entrevistas transcrita no apêndice B). A atriz teve que dispor de um tempo para o estudo das vibrações, das notas sustentadas e da respiração.

A montagem da apresentação foi um trabalho coletivo. O debate entre as colegas e o diretor fizeram com que a atriz tomasse posturas diferentes e mais duras com suas colegas, para que se estabelecesse de fato um estranhamento e se alcançasse algo mais natural em cena. A E1 fala que foi um processo muito doloroso e difícil, pois “eu já fui uma pessoa mais dura e hoje a arte me suavizou bastante. A arte, entre outras coisas, e eu acho que eu tive que voltar atrás muitos passos da minha caminhada como ser humano para fazer uma pessoa mais dura” (E1, vide entrevistas transcrita no apêndice B).

A arte, assim como a comunicação, pode nos tocar e transformar. E1 foi suavizada pela arte, como a mesma relatou, e quando perguntamos se essa peça em especial teria transformado ou modificado algo nela, a mesma respondeu que não necessariamente tinha ocorrido um acontecimento, “eu não sou uma pessoa de grandes acontecimentos me mudarem, sabe? Eu tenho um processo de pensamento sempre” (E1, vide entrevistas transcrita no apêndice B), porém, afirmou que houve um processo de reconhecimento de privilégios em relação às mulheres do passado. Quase como um desabafo, a atriz fala do quanto foi difícil, da luta e do quanto tem

orgulho de ter feito parte do elenco da peça, “[...] não era uma peça que sairia originalmente. Mas a gente conseguiu fazer com que ela saísse. E todas nós temos muito orgulho” (E1, vide entrevistas transcrita no apêndice B). A entrevistada segue dizendo que a peça

tem um cunho diferente, uma comoção diferente para as atrizes. E acho que é devido a isso. Para qualquer mulher que você fala um tema desses, vai ser um... é diferente, sabe? Porque a gente... é uma luta diária para gente. E é só uma forma de expressar no palco algo que a gente luta todo o dia. (E1, vide entrevista transcrita no apêndice B)

O tema que a atriz se refere é ao papel da mulher na sociedade. A luta sobre as questões feministas, de conquista de direitos de fato, ficam bem evidentes nessa parte da entrevista.

Os debates e as questões de gênero são abordadas ao longo de toda a entrevista, e a E1 traz também muito o debate de classe para a discussão. O método Stanislavski foi importante para o processo de criação da E1, que chega inclusive a falar que se utilizou dele. Sobre o poder de instituição da peça na vida da atriz, houve pouca mudança efetiva.

4.3 Amiga ou Empregada?

Neste trecho do trabalho me proponho a interligar a teoria desenvolvida ao longo da pesquisa, com a entrevista da atriz que interpretou a personagem La Poncia. A entrevista está transcrita no final do trabalho, no apêndice C. A ideia é mostrar onde a teoria converge e onde diverge da vivência do entrevistado 2²⁵.

E2 tem 23 anos, já concluiu o ensino superior e se considera de classe média. Quando lhe indaguei sobre o gênero ao qual se identificava, o E2 disse que se identificava como gênero fluído: “Em relação ao gênero, hoje me identifico como gênero fluído, que é essa pessoa que transita entre os gêneros. Me encontro nesse limbo, me identifico com esse limbo e faço desse limbo uma forma de resistência.” (E2, vide entrevista transcrita no apêndice C). A identidade de gênero que E2 assume, é uma identidade que flutua entre o binarismo homem vs mulher, é uma

²⁵ No decorrer do trabalho, irei me referir ao entrevistado 2, como E2. Além disso, como já dito acima, intercalarei entre pronomes femininos e masculinos, visando respeitar o gênero e a vontade de E2.

identidade transgressora, que foge à norma. Graça (2016) pensa a constituição do gênero como algo político, deste modo, quando E2 diz que faz do seu gênero uma forma de resistência, faz dele também político. Podemos fazer um paralelo com o que Butler (2003) chama de gênero “inteligível”. Para a autora:

Gêneros “inteligíveis”, são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual. (BUTLER, 2003, p. 38)

O que a autora quer dizer é que um gênero transgressor, só existe em relação ao considerado “normal” e que este gênero inteligível, neste caso, o fluido, é constantemente visto como errado e proibido. Além disso, este tipo de identidade funciona de acordo com as próprias leis no que diz respeito à sexualidade e ao desejo. Neste ponto, o ator diz “eu sou homossexual, só que isso é uma loucura, porque tipo, eu acho que ela vai se modificando também porque, ao mesmo tempo que eu me identifico com gênero fluído, não sei como deveria ser a minha sexualidade” (E2, vide entrevista transcrita no apêndice C). Há uma coerência e regras dentro dessa identidade, porém não em relação ao visto socialmente como “normal”. Por este motivo, provavelmente, há esta nebulosidade em relação à sexualidade de E2 e em como se denominar quanto a ela.

Saindo agora do perfil do entrevistado, perguntei para E2 sobre a sua personagem, La Poncia, e como poderia descrevê-la. E2 começa explicando quem é a personagem: uma mulher de 60 anos, doméstica e batalhadora. Após características mais básicas, E2 descreve como é La Poncia na sua visão enquanto ator:

E ela é essa mulher dura pela vida, pelo o que ela passou, isso ela tem muito a ver com a Bernarda, pela vivência dela como empregada, pelos filhos dela, por ela sempre ter batalhado muito pela vida dela, isso eu criei isso na minha cabeça porque nem tudo a gente vê no texto, então eu acabei vendo ela como essa mulher batalhadora, mas que foi muito rechaçada na vida. (E2, vide entrevista transcrita no apêndice C)

Neste trecho da entrevista, vimos como o ator tira do papel o que nem sempre está escrito e passa para o palco, tornando visível algo que era da imaginação do leitor²⁶.

Outro ponto importante na descrição da personagem é a relação confusa que mantém com a Bernarda: “[...] ela é uma amiga da Bernarda, por uma questão de idade e por uma questão de relação da família com ela, mas, ao mesmo tempo, ela é uma empregada que tá ali pra fazer o trabalho duro” (E2, vide entrevista transcrita no apêndice C). E2 ainda diz que, muitas vezes, a La Poncia é rechaçada por ser de classe baixa. Neste ponto fica clara a problemática de classe e a “falsa sensação de riqueza” (E2, vide entrevista transcrita no apêndice C) que a La Poncia tem por não ser da classe social mais baixa da peça, tendo a Criada e a Mendiga como mulheres ainda mais vulneráveis. Por outro lado, há momentos em que a personagem tem um sopro de consciência: “aí que vem a realidade, [...] de onde ela tá, que ela tá passando fome no início da peça, e a revolta vem muito desse lugar que ela ocupa também, do que ela precisa fazer para estar ali sobrevivendo” (E2, vide entrevista transcrita no apêndice C). Aqui as questões de classe se interseccionam com as questões de gênero. No cenário histórico da peça, 1936, uma mulher não poderia gerir uma casa, se ela fosse rica - como é o caso da Bernarda - porém, sendo a La Poncia uma mulher pobre, a função dela era a de servir e cuidar da casa. As reivindicações feministas só começaram a olhar para as mulheres não pertencentes à burguesia mais atualmente, na terceira onda do feminismo, logo, as criadas, a classe trabalhadora, pouco importavam.

E2, ainda sobre a descrição da personagem, diz que La Poncia é uma mulher contraditória e dualista, fala sobre a dupla personalidade da personagem e de sua própria identificação com a mesma: “então ela tem essa dupla personalidade [...] e eu me identifiquei muito com essa questão dela estar transitando, tanto nessa questão de ser uma mulher tradicional, [...] mas, ao mesmo tempo, ela é essa pessoa do desconhecido” (E2, vide entrevista transcrita no apêndice C). A personagem de E2 é uma mulher moralista e mantenedora dos bons costumes da

²⁶ Falo mais sobre o tema no capítulo 3.1 Construção de personagem.

época, porém, é ela também que tem uma conversa sexual²⁷ com as filhas de Bernarda. E2 conta que, para ele, os debates que La Poncia traz são justamente os de classe, já pontuado acima, o geracional e o de gênero, e esses debates vêm à tona no processo de criação de La Poncia.

Para o E2, a construção da personagem começou a partir da leitura do texto. A partir de então, vieram os questionamentos sobre o quê e como era essa personagem e, mais do que isso, como era ser uma mulher: “Sabendo que eu tive uma criação como homem, eu sabia que eu tinha os meus próprios pré-conceitos do que é ser mulher [...] sobre a minha própria vivência” (E2, vide entrevista transcrita no apêndice C). O ator teve que utilizar de elementos normativos para construir a sua personagem, segundo Zivi “[...] se eu sou chamado como mulher ou homem, é exigido que eu aja de acordo com a masculinidade e a feminilidade.” (2008, p. 162). Neste caso, para conseguir atuar, E2 teve que recorrer à performatividade (BUTLER, 2003), tendo que se utilizar de atos, gestos e representações já constituídas no imaginário do público (sociedade) para construir o gênero feminino dessa personagem. Mas E2 teve que pensar além da mulher que conhecemos hoje, teve que pensar em construir uma imagem de uma mulher do século passado, pois a performatividade transpassa também a questão temporal.

Portanto, para dar forma à personagem, foram utilizados recursos de caracterização física, item importante no processo criativo para Stanislavski. Maquiagem, figurino e cabelos trançados foram formas de E2 colocar símbolos femininos e um pouco de si na personagem La Poncia. E2 destaca o ponto de seu figurino ser de cor diferente das roupas das pessoas da família, com uma roupa marrom e azul, mostra, ao mesmo tempo, a condição de governanta dela na casa, como o fato dela não estar de luto pela morte do Antônio Maria Benavides, marido da Bernarda. Sobre a maquiagem: “Sim, me usei da maquiagem, que é algo que faço muito no meu dia a dia, [...] uso a maquiagem como ato político né, de usar algo no meu corpo que esteticamente deveria ser alocado só sobre as mulheres” (E2, vide entrevista transcrita no apêndice C). E2 deixa claro durante toda a entrevista a

²⁷ Quando digo sexual, digo em relação à época em que a história está inserida. No texto essa parte é algo velado e essa percepção da sexualidade aconteceu durante os ensaios e debates sobre a cena.

sua consciência em ser alguém transgressor da norma, do que a sociedade como um todo espera, deixando claro na seguinte frase:

E o cabelo, numa trança longa, por ela ser mais velha ela poderia ter um cabelo mais curto, mas eu, enquanto homem, tenho o cabelo comprido, então eu acho que isso tem essa coisa mais andrógina, uma face mais andrógina, mas me usando desses artifícios que eu já tinha no meu corpo e no meu dia a dia também. (E2, vide entrevista transcrita no apêndice C)

A peça propôs para E2 uma nova forma de se enxergar. E2 acredita que houve um impacto positivo realizar este espetáculo e que é a partir de novas experiências e perspectivas que a vida se dá. O ator falou que passou a se identificar como alguém de gênero fluido a partir de sua experiência como La Poncia:

Eu fui criado como um homem cisgênero, então, quando eu cheguei na peça, eu pude desenvolver mais esse meu lado feminino e me identificar com o feminino e não sentir esse lado como algo que deveria ser repreendido, como eu aprendi durante toda a minha vida. Eu sempre fui um gay afeminado, uma bichinha afeminada, mas, ao mesmo tempo, o feminino sempre me foi passado como algo que eu deveria suprimir, como algo que eu deveria ter vergonha, algo que eu não deveria deixar transparecer, e, na peça, eu aprendi ao contrário. Eu tive a oportunidade de entrar em contato com histórias de mulheres, e não só das personagens, como das minhas colegas de cena, e ali eu consegui me identificar e encontrar ainda mais no meu corpo, a partir da atuação, e a partir da história da La Poncia, essa feminilidade ainda mais forte. Por isso, a partir dessa peça, foi que eu comecei a me aceitar mais como gênero fluido, a entender que o universo de um homem gay talvez não seja o meu universo. (E2, vide entrevista transcrita no apêndice C)

Durante toda a entrevista realizada, E2 deixa claro o seu papel como alguém lido socialmente como homem, detentor de privilégios e de como durante o processo de construção do espetáculo ele se colocou como alguém com mais privilégios do que as colegas de elenco. Além disso, E2 traz também debates, como o geracional, para além do proposto neste trabalho. Porém, E2 focou muito nas questões internas de seu processo de construção de personagem, relacionando muito pouco ao método Stanislavski. Tentei levar a entrevista para este direcionamento, porém em todas as tentativas, voltava o foco ao seu processo mental. No momento da entrevista, entendi que o método, para E2, teve pouca ou nenhuma influência na construção de sua personagem, pelo menos conscientemente. A peça e o processo

de construção tiveram grandes interferências e instituíram coisas significativas na vida do ator.

4.4 Sonhadora e revolucionária

No presente subcapítulo irei descrever a percepção da Entrevistada 3²⁸ sobre os temas abordados durante a entrevista e relacionarei à teoria. Ainda nesta parte do trabalho, farei uma comparação com as outras duas entrevistadas, a fim de verificar congruências e divergências de visões.

A entrevista começou com o delineamento de perfil. E3, tem 20 anos, é de classe baixa, está com o ensino superior em andamento e se identifica com o gênero feminino. E3 se designou como lésbica quando lhe perguntamos sobre sua sexualidade. É interessante observar esta denominação, a E3 se posicionou como um ser diferente ao homossexual masculino. Adrienne Rich diz que

As lésbicas têm sido historicamente destituídas de sua existência política através de sua “inclusão” como versão feminina da homossexualidade masculina. Equacionar a existência lésbica com a homossexualidade masculina, por serem as duas estigmatizadas, é o mesmo que apagar a realidade feminina mais uma vez. (RICH, 2010, p. 22)

Ao posicionar-se lésbica, a E3 está transgredindo o que a sociedade espera de uma mulher e negando a heterossexualidade compulsória. E3 ainda evidencia uma separação do homossexual masculino e valoriza as próprias questões da existência lésbica. A sexualidade da mulher lésbica “É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres [...] uma forma de exprimir uma recusa ao patriarcado, um ato de resistência.” (RICH, 2010, p. 21). Segundo a autora, ser uma mulher lésbica e se definir como tal é assumir uma identidade odiada. Há, neste caso, uma questão de interseccionalidade, pois sendo a E3 uma mulher, lésbica e de classe baixa, sofre uma invisibilidade por conta desses três fatores.

Estabelecido o perfil da E3, passei a indagá-la quanto às características de sua personagem. A atriz descreve Adela como sendo a filha mais nova, de 20 anos,

²⁸ Ao decorrer do trabalho, irei me referir à entrevistada 3, como E3

de Bernarda Alba e que se encontra muito apaixonada pelo Pepê Romano, que é o noivo de sua irmã mais velha, Angústias. E3 descreve sua personagem como a “personagem mais sonhadora [...] que mais busca liberdade” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D). Essa ânsia por liberdade fica clara no trecho: “Não me acostumarei. Não posso viver encerrada. Não quero que minhas carnes fiquem como a de vocês. Não quero perder o frescor da minha pele aqui. Amanhã porei meu vestido verde e irei passear na rua. Eu quero sair!” (Adela, p. 16). Para E3, um trecho que representa essa busca por liberdade é:

Mas para ela era isso, liberdade de sair daquela casa, enfim. E ela se vê muito presa, muitas coisas acontecem no meio da peça e tem uma frase que ela fala que é: “eu gosto de ver correr cheio de vida aquilo que está morto por anos e anos”. E isso pra mim é tipo [...] Eu quero ser livre, eu quero voar. (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D)

Nesta parte da entrevista, a E3 já entra em debates de gênero, falando “Porque a Adela representa tudo isso, tudo que foi tirado da mulher, tudo que ela queria” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice 3). Há uma vontade latente na personagem de se libertar das amarras sociais, de ir contra o que a sociedade da época via como aceitável e coerente para uma mulher se fazer. Por conta da heterossexualidade compulsória, da dominação do homem sobre a mulher e pelo poder da Igreja na vida das pessoas daquela época, havia um enorme sistema de opressão sobre a mulher, sendo que, através dessas estruturas e instituições, eram definidas as ações e o jeito de viver adequado e esperado. Vale ressaltar que estes três fatores seguem definindo o comportamento ideal da mulher até os dias atuais.

Outro debate importante que a E3 traz, sendo a única das entrevistadas a levantar esse questionamento, é sobre a relação de pouco afeto entre as irmãs e a rivalidade feminina. “eu sinto que ela não conseguiu construir uma relação com elas naquela época, [...] não que ela não tenha um afeto por essas irmãs, mas ao mesmo tempo, teve muitas coisas, teve a rivalidade feminina, [...] que foi impedindo” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D). Para Rich (2010), a heterossexualidade compulsória faz com que qualquer relação de afeto entre duas mulheres seja visto como algo menor, inferiorizado. Por essa inferiorização das relações afetivas entre

mulheres e pela única forma de se libertar ser o casamento com um homem, há a disputa entre as irmãs, há a rivalidade feminina.

A atriz reforça ao longo de toda a entrevista a relação entre a mulher de 1936 e a mulher do século XXI, frisando as diferenças entre as concepções de liberdade e as opressões vividas. E3 cita o exemplo do casamento. Adela sonha em se casar, pois este é o seu ideal de liberdade, segundo o ponto de vista da atriz. Logo depois, E3 fala sobre como hoje casar não significa liberdade, pois muitas mulheres lutaram para que hoje seja possível essa nova forma de pensar e agir. Aqui, podemos relacionar as lutas feministas como principal fonte de mudança social. Sobre essa vontade de casar e se ver livre do controle da mãe, Rich (2010) diz que a dominação do homem sobre a mulher é algo que “as mulheres têm sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas” (RICH, 2010, p. 26).

Quando questionada sobre os debates que a personagem levanta, E3 fala sobre três debates principais: gênero, classe e temporal²⁹. Sobre os debates de gênero e temporal, aspectos importantes levantados pela atriz já foram apontados. Quanto ao debate de classe, E3 fala das nossas conquistas quanto mulher, porém, dentro de uma “bolha”, e que, muitas vezes, essas conquistas não são expandidas a todas as classes de mulheres: “E hoje, nos dias atuais, ainda mais na luta de classe, já que ainda existem classes que se mexem demais, ainda é uma afronta” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D). Mais à frente na entrevista, E3 prossegue com o seu pensamento: “Aí tem essa coisa de quando a mulher de classe média fala alto, ela é livre.” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D). E3 é a única entrevistada a pensar dentro desse recorte, porém, é a que menos se aprofunda no debate de classe.

E3 discorre sobre o controle do homem acerca da vida das personagens. A peça é quase que completamente feita por mulheres, porém a presença do controle masculino é constante, conforme mencionado anteriormente: “Todas as mulheres vivem em torno de um homem, toda a história delas gira em torno disso, e de o quanto isso atinge o ambiente; [...] sendo que a gente tá falando de mulheres [...]

²⁹ Relação entre a mulher de 1936 e a mulher de hoje.

que tão sendo atingidas por isso.” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D). Esse controle fica evidente na fala de sua personagem: “Só Pepe manda em mim. [...] Ele dominará toda esta casa. Está aí fora, respirando como se fosse um leão.” (Adela, p. 46-47).

A respeito da construção de sua personagem, E3 fala que todos os debates feitos durante a montagem do espetáculo auxiliaram na construção de Adela. E3 ressalta também a importância de um livro no seu processo: *A guerra não tem rosto de mulher*³⁰. Segundo a atriz, “eu lia o contexto daquelas mulheres que também estavam presas em outro contexto histórico e eu também lia sobre o contexto histórico da peça. E isso refletia depois no corpo e na voz” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D).

Após partir das leituras e dos debates, a atriz começou a se dirigir para uma outra etapa do processo: “eu tentei entender o corpo da personagem, porque a gente fez uma peça que tinha muito essa questão do corpo preso para expressar isso da casa, da prisão que a gente vivia e dessa coisa incômoda e quase que não expressiva” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D). Segundo Stanislavski (2017) pensar em todas as expressões faciais, gestos e modo de andar auxiliam na formação da imagem das personagens, em outras palavras encontrar o corpo da personagem auxilia na sua construção. A atriz relata que pensou nos mínimos detalhes, desde como era a respiração da personagem, até como era levantar a xícara do café. Ainda diz que construir esse corpo foi algo angustiante: “A construção do corpo me deixava tão angustiada, chegava um momento em que me deixava tão presa” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D). A comunicação

³⁰ Escrito por Svetlana Aleksievitch. O enredo do livro trata-se “Uma história ainda pouco conhecida, contada pelas próprias personagens: as incríveis aventuras das soldadas soviéticas que lutaram durante a Segunda Guerra Mundial. A história das guerras costuma ser contada sob o ponto de vista masculino: soldados e generais, algozes e libertadores. Trata-se, porém, de um equívoco e de uma injustiça. Se em muitos conflitos as mulheres ficaram na retaguarda, em outros estiveram na linha de frente. É esse capítulo de bravura feminina que Svetlana Aleksievitch reconstrói neste livro absolutamente apaixonante e forte. Quase um milhão de mulheres lutaram no Exército Vermelho durante a Segunda Guerra Mundial, mas a sua história nunca foi contada. Svetlana Alexievitch deixa que as vozes dessas mulheres ressoem de forma angustiante e arrebatadora, em memórias que evocam frio, fome, violência sexual e a sombra onipresente da morte.” Disponível em [https://books.google.com.br/books/about/A guerra n%C3%A3o tem rosto de mulher.html?id=4hWDAAAQBAJ&source=kp_book_description&redir_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/A%20guerra%20n%C3%A3o%20tem%20rosto%20de%20mulher.html?id=4hWDAAAQBAJ&source=kp_book_description&redir_esc=y). Acesso: em 25. Nov. 2019.

com o público ocorreu através desse corpo, que representava e imprimia nele uma personalidade, uma vida, uma outra pessoa.

Após o corpo da personagem já ter sido construído, a voz da personagem vinha quase que automaticamente, segundo E3: “[a voz] Saia quase que como o meu corpo precisava falar aquilo, porque ele já estava trabalhando aquilo. Para mim, isso foi muito importante, trabalhar esse corpo para, depois, vir essa voz” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D). A atriz diz que decorou o texto através do corpo, com os movimentos, o texto vinha automaticamente. Para Stanislavski, “para adquirir o direito de estar em cena, os atores têm de estar fazendo alguma coisa” (2017, p. 161). E por esta constante movimentação e ações em cena que, segundo ela própria, o corpo da E3 conseguiu decorar o texto.

A respeito das fontes externas para a construção da personagem, a E3, diferentemente das demais entrevistadas, diz que maquiagem, figurino e iluminação “nos ajudou bastante, porém foi após o processo feito. Foram facilitadoras, mas que não interferiram tanto” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D). Para a E3, um dos fatores mais importantes para Stanislavski, a caracterização física, não foi tão importante no seu processo, apesar de terem, sim, auxiliado.

Para a atriz, o corpo foi a parte mais importante de seu processo, sendo tudo derivado dele. E3 diz que havia constantemente uma tentativa de mostrar com o corpo debates levantados durante os ensaios, como as questões de gênero: “há uma representatividade que a gente tenta mostrar através do corpo e as discussões foram essenciais para isso acontecer” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D). Logo, o corpo teve papel crucial na comunicação com o público, que produziu mensagens através de gestos e movimentos. Se juntarmos o pensamento de Campelo (1997) e de Katz e Greiner (2001), todo o corpo é texto e todo texto é mídia, logo, todo corpo é corpomídia. Então, o corpo do ator - através de seus textos semióticos, que não se restringem à escrita, mas sim à toda interação humana – funciona como mídia e por meio dele que a comunicação ocorre.

Perguntei à E3 se houve impacto e mudanças na vida dela em decorrência da peça, e a entrevistada disse que sim. Assim como a primeira entrevistada (E1), E3 teve uma alteração no modo de pensar, a atriz afirmou: “Eu comecei a entender a importância de cada ato meu como mulher; que cada “não” meu tinha incontáveis

mulheres atrás de mim que tinham lutado para eu conseguir esse não” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D). Para a atriz, foi importante o processo de espetáculo na percepção das lutas feministas e do reconhecimento de privilégio em detrimento às mulheres de antigamente. Além dessa percepção, a atriz conta que começou a “entender aquelas mulheres que estão mais perto de nós” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D) e como essa empatia fez a relação dela com a mãe melhorar: “Melhorou. Depois da peça, eu acho que melhorou. Tem muitas coisas ainda para melhorar [risos]. Mas acho que, depois da peça, melhorou bastante, e não só com ela, com toda a mulher que me relata algo abusivo” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D). Outra coisa que E3 percebeu foi a força do patriarcado e do impacto dele na vida dela e das mulheres no geral: “Eu entendo que existem outras coisas, eu vejo o sistema de fora. Não, talvez dessa forma, mas eu consigo ver que eu estou dentro de um sistema e que eu não sou a culpada por tudo o que aconteceu ou que está acontecendo” (E3, vide entrevista transcrita no apêndice D).

Durante toda a entrevista a E3 traz a importância dos debates e do estudo para a construção de sua personagem. Além disso, a atriz fala muito do corpo como fator fundamental, porém não cita especificamente ao método Stanislavski, mas, com o que relata, é possível fazermos essa relação. Assim como a segunda entrevistada (E2), a E3 teve um processo de mudança efetiva na vida dela, após a peça.

5. EPÍLOGO: É PRECISO OLHAR A MORTE DE CARA

No presente trabalho, buscou-se compreender de que maneira as questões de gênero se atualizaram comunicacionalmente na construção das personagens Bernarda, Adela e La Poncia no espetáculo *A casa de Bernarda Alba*. A procura por diálogos entre teatro, comunicação e gênero foi constante, para que, ao final da pesquisa, fosse possível ensaiar algumas reflexões e estabelecer algum padrão sobre como estes pontos se perpassam e interrelacionam.

No segundo capítulo, verificamos fundamentos do teatro e suas particularidades dentro do movimento simbolista. Segundo Magaldi (1965) para que a arte teatral ocorra, é indispensável que o público assista a algo, porém, alguns teóricos do teatro simbolista, como Maurice Maeterlinck, consideram a presença do ator pouco relevante. O teatro simbolista rompeu com regras do teatro naturalista, a fim de uma busca pela divindade (ROUBINE, 2003). Por esta quebra com a atuação naturalista, a peça foi repleta de movimentos densos, marcados, maquiagem e figurinos impactantes e nada usuais. Todos os elementos visuais foram pensados a fim de causar uma estranheza no público. Além disso, a maior presença do simbolismo está na poesia presente na obra. Segundo Gibson os textos de Federico Lorca Garcia são “fundamentalmente poéticos” (GIBSON, 1989, p. 245). Nesse ponto, encontramos a primeira resposta para um dos objetivos específicos da pesquisa: contextualizar a peça *A Casa de Bernarda Alba* dentro da perspectiva do teatro simbolista. Ainda nesta etapa do trabalho, se fez necessário explicar o objeto empírico utilizado na pesquisa. Logo, expliquei o enredo da peça, sinalizando algumas falas e algumas questões de gênero que foram a motivação inicial deste trabalho.

A busca do referencial teórico deste capítulo foi algo que demandou energia e esforço. Foi um momento que me mantive constantemente frustrada pela falta de material teórico sobre o que é de fato o teatro propriamente dito, sem nenhum movimento ou vertente vinculado. A construção desse capítulo contou com a ajuda do meu professor de teatro e diretor da peça, Marco Plá, que não poupou esforços para me indicar leituras e explicar conceitos.

No terceiro capítulo, foi necessário introduzir conceitos sobre construção de personagem, corpomídia e gênero, todas as três perpassando pelo corpo do ator. Para início de discussão expliquei que uma personagem é um ser de papel e que não existe fora das palavras. Para Brait, “a personagem é um habitante da realidade ficcional” (1985, p. 11). Se o personagem só existe no papel, a função do ator é a de tirar do papel, da imaginação de alguém que lê, colocá-lo de frente para alguém que vê/assiste. Para auxiliar o ator na criação da personagem, expliquei o método de Stanislavski e abordei pontos que considero importantes, através do ponto de vista de uma comunicadora, focando, portanto, na caracterização física, corpo e voz.

Dando relevo ao corpo do ator como meio de comunicação, sendo o produtor da mensagem, passo depois para o conceito de corpomídia. Nesta etapa, verificaram-se os modos como o corpo ocupa espaços e comunica discursos, mesmo que inconscientemente, porém, no caso do ator, todos os movimentos são pensados e planejados para que se passe uma mensagem. Neste ponto, vimos que o corpo produz sentidos semióticos e carrega textos da cultura em que ele está inserido (CAMPELO, 1997) e também apresenta narrativas através da linha contínua de movimento (STANISLAVSKI, 2017) que, no caso do teatro, com o auxílio de falas, maquiagem, figurino e cenário, são construídas. As informações da cultura que se inserem no nosso corpo, estão em constante negociação com outras informações, desta forma, o corpo é mídia de si mesmo, pois além de negociar informações, as transmite (KATZ; GREINER, 2005). Deste modo, podemos concluir que o corpo transmite mensagem de duas maneiras: 1) todo o corpo é um conjunto de textos culturais e signos semióticos, dialogando com o outro e com o ambiente o tempo inteiro, sendo corpo-texto e corpomídia; e 2) o corpo e o teatro produzem narrativas, constroem histórias por meio dos movimentos e outras ferramentas de interpretação, envolvendo a platéia e a convidando a participar dessa narrativa.

Partindo do pressuposto de Santaella (2004), de que o corpo não é só uma ferramenta de reprodução, mas sim a própria cultura, segui em direção ao corpo que performa o gênero, correspondendo ao que a cultura em que ele está inserido considera aceitável ou não. Nesta parte da pesquisa, trouxe brevemente as três ondas feministas e alguns debates, como interseccionalidade e performatividade. Este terceiro capítulo teve o intuito de corresponder a um dos objetivos específicos

deste trabalho: articular aproximações conceituais em torno da construção de personagens, corpomídia e questões de gênero.

Aprofundar-me nas teorias desse terceiro capítulo, foi algo extremamente prazeroso e satisfatório. Foi um dos momentos mais empolgantes do trabalho. Porém, por não possuir muitos conhecimentos prévios sobre as questões de gênero e as teorias feministas, foi uma tarefa bem trabalhosa e desafiadora tentar deixar o texto leve e o mais acessível possível.

O quarto capítulo, terceiro ato: ninguém pode saber sobre o seu fim, foi a parte metodológica do trabalho. As atrizes da peça *A Casa de Bernarda Alba*, foram escolhidas para análise por conseguirem responder aos objetivos específicos da pesquisa e por serem um ponto de partida para futuros aprofundamentos na questão estudada. Conforme a análise, a peça é a linha que amarra gênero, corpo e personagem. É por meio dela que a linguagem não verbal está presente no corpo dos atores, nas linhas contínuas de movimentação; os discursos relacionados à mulher são representados por cada corpo presente na peça. O que liga a construção do personagem, os debates feministas e as problemáticas de gênero é o corpo do ator. Neste momento, buscou-se responder ao último objetivo específico deste trabalho: descrever por meio de entrevistas os processos pessoais para a construção das personagens.

Se partirmos do pressuposto de Bourdieu (1998), que a comunicação tem o poder de instituir³¹ coisas, se atualizando de diferentes formas na sociedade, conforme o mesmo autor: “um estado de coisas, uma ordem estabelecida [...], uma diferença (preexistente ou não), fazendo-a conhecer e reconhecer, fazendo-a existir enquanto diferença social, conhecida e reconhecida pelo agente investido e pelos demais” (1998, p. 99), então, a peça de teatro é uma forma de comunicação, pois por meio dela, os atores construíram personagens e, após o processo, foram instituídas mudanças na vida das três entrevistadas - em menor ou maior grau. Respondendo então à problemática de pesquisa deste trabalho - como a questão de gênero se atualiza comunicacionalmente na construção das personagens Bernarda,

³¹ “Instituir, atribuir uma essência, uma competência é o mesmo que impor um direito de ser que é também um dever ser (ou um dever de ser). É fazer ver a alguém o que ele é e, ao mesmo tempo, lhe fazer ver que tem de se comportar em função de tal identidade”. (BOURDIEU, 1998, p. 100).

Adela e La Poncia no espetáculo *A casa de Bernarda Alba* – podemos dizer que se atualiza comunicacionalmente através do corpo do ator, que pode ser considerado uma plataforma midiática e, também, durante o processo de construção de personagem, por resultar em algo e instituir mudanças significativas relacionadas às problemáticas de gênero.

Uma parte desafiadora do processo foi o fato de conhecer a fundo a peça, os atores e os processos, conforme mencionado anteriormente, também fiz parte do elenco, representando a personagem Madalena. Isto fez com que eu tomasse muitas coisas por dadas e, por vezes, atribuindo juízos de valor, tendo dificuldades para passar a informação completa e imparcial para o leitor. Na hora de realizar as entrevistas, o processo foi fácil e fluido, porém, tive que me atentar ao papel de pesquisadora dos entrevistados e não de amiga/colega de elenco. Sobre os resultados da entrevista, fiquei surpresa pelos apontamentos que as entrevistadas fizeram referente às suas personagens, pois trouxeram inúmeros debates, como classe e de época, que não me passaram pela cabeça anteriormente. Foi satisfatório perceber que o grupo é plural e que cada indivíduo tem uma percepção diferente sobre um mesmo assunto.

Na nossa sociedade, que é plural e está em constante busca por propósitos e afirmações sociais, os desafios do campo da comunicação crescem, conforme aponta Canclini (2011). Cabe a nós, comunicadores, pensarmos para além do convencional e impulsionarmos mais o consumo de artes que tratem de assuntos políticos e com questões atuais, a fim de termos cada vez mais cidadãos sensíveis e conscientes. Além disso, em um contexto em que somos atingidos por inúmeras imagens, textos e conteúdos de fácil acesso, encontrar um caminho de valorização da arte e das mensagens por ela passadas para o público é um possível novo desafio para o comunicador.

Como relações públicas, se faz importante dar visibilidade e abrir cenários para discussões que gerem espaços de fala para os diferentes públicos. Um possível desdobramento deste trabalho seria analisar a percepção do público referente aos debates de gênero produzidos pela peça. Outra possível pesquisa, seria aplicar o mesmo problema de pesquisa em outros atores que fizeram as

mesmas personagens estudadas, a fim de criar um contraponto e analisar possíveis padrões.

Enquanto pesquisadora, futura relações públicas e atriz, busquei estudar como essas coisas se transpassam e se alimentam, buscando entender os processos de cada atriz como algo novo e único. A peça fez com que se criasse um sentimento de pertencimento e carinho entre as atrizes. Além disso, fez com que se levantasse debates e gerasse reflexões e mudanças na vida pessoal de cada uma. Finalizando, ressalto a importância, como pesquisadora e comunicadora, de levantarmos sempre questões sociais para o debate a fim de gerar uma mudança social.

REFERÊNCIAS

- ABREU, L. A. de. **A restauração da narrativa**. O Percevejo (UNIRIO), v. 8. 2000. Disponível em: [http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/A%20Restauracao%20da%20Narrativa\[24539\].pdf](http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/A%20Restauracao%20da%20Narrativa[24539].pdf). Acesso em: 20 Set. 2019
- ALMEIDA, B. C. **O Teatro Simbolista**. Cadernos Letra e Ato, 2015.
- ALVES, Marcos Antônio. **O teatro como um sistema de comunicação**. Trans/Form/Ação, Marília, v. 24, n. 1, p. 85-90, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 Nov. 2019.
- ALVES, Syntia. **García Lorca anunciando a Guerra Civil Espanhola**. Revista Contemporânea, v. 2, p. 1, 2013.
- ANSELMO, Beatriz Moreira. A **palavra em cena no teatro simbolista**. Lettres Francaises (UNESP Araraquara), v. n.11, p. 33-41, 2010.
- ARISTÓTELES, **Poética**, tr. De Paulo Costa Galvão, s.d., p. 1448. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/e-livros/2172890>. Acesso em: 01 de Nov. 2019.
- BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.
- BAUER, M. W. & GASKELL, G. Pesquisa **qualitativa com texto**, imagem e som: um manual prático. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- BEAUVIOR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BRAIT, Beth. **A Personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2010.
- _____. **A personagem** — São Paulo: Ática, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. A **economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. 2ª ed. - São Paulo/SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**. Da Técnica à Representação - Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator - Tese d.e Doutorado - PUC - São Paulo, Depto de Semiótica da Cultura. 1994

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'**. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 151-172.

_____. **Problema de Gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Problemas de gênero** - feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CALZAVARA, R. B. **Encenar e ensinar** - O texto dramático na escola. Revista Científica/FAP (Curitiba. Online), v. 4, p. 149-154, 2009. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1612/952>. Acesso em: 09 Nov. 2019.

CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos**. São Paulo: Annablume, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2010.

CONCONE, M. **O ator e seu personagem**. Revista Nures – Núcleo de Estudos Religião e Sociedade, v.2, n.4, set/dez

CRENSHAW, Kimberle. **A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero**. VV. AA. Cruzamento: raça e gênero. Brasília: Unifem, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004

DUARTE, R. **Entrevistas em pesquisas qualitativas**. Educar em Revista, Curitiba, Editora UFPR, n. 24, p. 213-225, 2004.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo cênico, estado cênico**. Folhetim 17, Teatro do Pequeno Gesto. mai./ago. 2003, p. 24-33.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corporea do ator**. 1998. 271 f. +. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284021>. Acesso em: 24 Out. 2019.

FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação**. Organização: Rafael Cardoso. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. – **Historia da Sexualidade I: A vontade de Saber**. 17ª edição. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1988.

GAGNEBIN, J. M. **Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin.** In: _____. Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GIBSON, Ian. **Federico Garcia Lorca: uma biografia.** São Paulo: Globo, 1989.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social.** 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GWENDOLA, D. **Ô théâtre!** Paris: Autrement, 2003.

HALL, S. (2006). **A identidade cultural na pós-modernidade** (11ª. Edição). São Paulo: DP&A.

KATZ, H. **Corpomídia não tem interface: o exemplo do corpo-bomba.** Disponível em <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81318515273.pdf>. Acesso em: 20 Out. 2019

_____. **O papel do corpo na transformação da política em biopolítica.** Revista TRAMA Interdisciplinar, v. 1, p. 18-27, 2010.

KATZ, H.; GREINER, Christine. **Corpo e processo de comunicação.** Revista Fronteira, São Leopoldo, v. 3, n.2, p. 65-76, 2001.

_____. **A Natureza Cultural do Corpo.** In: COMPÓS: Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação., 2001, Brasília - DF. GT. Comunicação e Cultura. Brasília - DF: Universidade de Brasília Faculdade de Comunicação Programa de Pós- Graduação. 2001.

_____. **O meio è a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação.** In: Sigrid Nora. (Org.). Húmus. 1ed.Caxias do Sul: Lorigraf, 2004, v. 1, p. 11- 20.
LAKOFF, G.; JOHNSON, M. Philosophy in the flesh, the embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles (2007). **A felicidade paradoxal: ensaios sobre a sociedade de hiperconsumo.** Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

LOURO, Guacira Lopes. FELIPE, Jane. GOELLNER, Silvia Vilodre. (Orgs.) **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. (Org) **O Corpo Educado Pedagogias da sexualidade.** Tradução do artigo: Tomaz Tadeu da Silva Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, Guacira Lopes; MEYER, Dagmar Estermann. **Gênero e educação.** Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 9, n. 2, 2001.

_____. **Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MACHADO, Maria Ângela de Ambrosio Pinheiro. **Corpo na criação artística do ator.** In: ABRACE, 2008, Belo Horizonte. Anais do Congresso a Associação brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, 2008.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro.** São Paulo: Buriti, 1965.

MALAQUIAS, Leandro de Jesus. **Confinamento, amor e loucura em La Casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca.** 2012. 101 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização.** *Sociologias*, Porto Alegre, n. 21, p. 150-182, Junho 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222009000100008&lng=en&nrm=iso. Acesso: 12 Nov. 2019.

MONTEMEZZO, L. F. **O poder e as instituições em A Casa de Bernarda Alba.** *Literatura e Autoritarismo (UFSM)*, v. 1, p. 7-10, 2006.

MOTA, Kelly Cristine Correa da Silva . **Apontamentos de leitura: A Casa de Bernarda Alba.** *Cadernos do Aplicação (UFRGS)* , v. 26, p. 71-73, 2013.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

OCANÃ, Jéssica Zappas. **Buceta subversiva: corpo, sexualidade e desejo no zine Garota Siririca.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Curso de Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/137801>. Acesso em: 15 de Out. de 2019

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **A atualidade de Bertolt Brecht: História e perspectiva.** Uberlândia, n. 18/19, 1998, p. 9-4.

_____. **O que é Teatro.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

PISCITELLI, A. G. **Exotismo e autenticidade: relatos de viajantes à procura de sexo.** *Cadernos Pagu*, v. 19, p. 195-233, 2002.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C.; **Metodologia do Trabalho Científico – Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico.** Editora Feevale, Novo Hamburgo, 2013.

RENGEL, Lenira, THRALL, Karin. (Org.). **O corpo em cena**. São Paulo: Anadarco Editora e Comunicação, 2010, v. 1, p. 9-23.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SANTAELLA, Lucia. **O corpo como sintoma da cultura**. Comunicação Mídia e Consumo, São Paulo, v. 1, n.1, p. 139-157, 2004.

SANTOS, José F. **Semiótica e Epistemologia em Charles Sanders Peirce: Uma abordagem introdutória Contrapontos** - Ano 1 - nº 3 - Itajaí, jul/dez de 2001 .

Disponível em:

https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/33844936/Semiotica_e_Pragmatismo_em_C._S._Peirce.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DContrapontos_3_-_versao_final_com_correc.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A%2F20191111%2Fus-east-1%2Fs3%2Faws4_request&X-Amz-Date=20191111T014628Z&X-Amz-Expires=3600&X-Amz-SignedHeaders=host&X-Amz-Signature=c076d786c0c024d0aaf5b33f7c97c18b417bd5d4d4e81b0845c4c48c1a5e2aca. Acesso: em 05 Nov. 2019.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Revista Educação & Realidade, v.20, n.2, jul./dez. 1999.

SCRITTORI, Ketelyn, T. **A mulher subversiva no álbum Selvática de Karina Buhr: feminismo e indústria cultural**. Trabalho de Conclusão de Curso, Graduação em Comunicação Social – Jornalismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SEBEOK, Thomas A., **UMIKER-SEBEOK**, Jean, (1991)

SEVERO, Lessandra Scherer; SILVA, Edinice Mei. **Sistema stanislavski: o processo criativo nas organizações**. Revista de Ciências da Administração, Florianópolis, p. 30-46, jan. 2006. ISSN 2175-8077. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/adm/article/view/1182>. Acesso em: 11 nov. 2019.

SILVA, Edinice Mei. **A organização excelente: diretrizes para o grupo teatral**. 2001. 203f. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção e Sistemas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

SILVA, Nílton Luiz Feijó. **Uma Flor de Dama: performatividades e (r)existências de corpos trans**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Curso de Comunicação Social: Habilitação em

Relações Públicas. Porto Alegre, 2018. Disponível em:
<http://hdl.handle.net/10183/18168>. Acesso em 15 de Out. de 2019

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a da contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.

_____. **O corpo representado: mídia, arte e produção de sentidos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

SOUZA, Júlia C. **A dança como forma de empoderamento da mulher: Uma análise do vídeo publicitário Isso é pra mim da Avon**. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 27. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **A construção da personagem**. 27. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

TOMAZETTI, Tainan Pauli; BRIGNOL, Liliane Dutra. **A Marcha das Vadias e o fenômeno do feminismo comunicacional: usos sociais do Facebook na construção de políticas de identidade de gênero na sociedade em rede**. *Redes. com: revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*, n. 11, p. 27-56, 2015.

WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**. Seleção e tradução de Geir Campos. Ilustrações de Darcy Penteado. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1964. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/poesias/3304548>. Acesso em: 01 de Nov. 2019.

WILSON, E. **O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

APÊNDICES

APÊNDICE A - ROTEIRO DA ENTREVISTA

Roteiro da entrevista em profundidade semiestruturada
Primeiro Bloco
Gênero com que se identifica? Sexualidade? Classe social? Escolarização?
Segundo Bloco
Como você descreve a sua personagem? Do ponto de vista das questões de gênero quais debates sua personagem traz a tona? De que modo as vivências de gênero produzidas durante o processo de construção do espetáculo impactaram na sua vida? Como se deu a construção da sua personagem? As questões de gênero influenciaram na construção da mesma?

APÊNDICE B - ENTREVISTADA 1 - ATRIZ QUE INTERPRETOU BERNARDA

Legendas:

Negrito: Falas da entrevistadora

S/Negrito: Falas da entrevistada

[]: inserções ou comentários meus

Oi, E1, tudo bem? Eu vou fazer uma entrevista contigo e eu quero saber se você autoriza o uso dos dados para um trabalho acadêmico, de trabalho de conclusão de curso. Tá tudo bem se eu usar as suas informações?

Tudo certo, pode usar.

O trabalho é sobre a casa de Bernarda Alba, na qual você foi atriz, da realização feita pela Teatraria ao cubo, e eu vou te fazer algumas perguntas sobre a tua personagem, tá?

Tá certo!

Primeiro vou perguntar algumas coisas sobre ti, para traçar o perfil. Eu preciso saber o teu gênero. Com você se identifica?

Eu me identifico como mulher.

Sexualidade?

Não sei... entre hetero e bissexual, não me resolvi quando a isso ainda.

Tá! Classe social?

Classe média.

Escolarização?

Ensino Superior.

Tu fez a Bernarda, né? Sempre que eu me referir a ti na entrevista, na verdade não vou usar teu nome, vou utilizar “a atriz que fez a Bernarda”. Tá bem? Como você descreve a sua personagem?

Nossa... bah, essa veio de supetão!

Comecei bem, né?

Começou bem! Eu acho que a Bernarda... acho que eu a descrevi, na última vez que falamos, como uma mulher à frente do seu tempo. Eu não sei se era o objetivo do Lorca, quando ele a escreveu, que ela realmente fosse uma vilã muito foda, né? Porque, toda a poesia do Lorca nessa peça fez uma menção à Guerra Civil Espanhola que ele vivia. Então, a figura da Bernarda, que é uma figura autoritária, ela faz juz a figura do próprio Franco. Que é o ditador da época. Contudo, ela é uma peça que fala muito sobre a feminilidade e sobre as mulheres que viviam aquele tempo, também. Se tu puder adaptar ela para os dias de hoje, que foi o que a gente pode fazer, o que nós, eu entendo, o que nós como atrizes, o que nos tocou para que pudéssemos falar sobre aquilo, foi a vivência daquelas mulheres dentro daquela

casa. Então, a Bernarda que eu, Gabrielle, quis apresentar, era uma Bernarda humana também, cheia de erros, obviamente, e que era autoritária, sim, mas que era uma construção da sociedade daquela época. Ela era o que era porque a sociedade fez dela aquilo. Toda a sua autoridade era porque ela realmente acreditava nas imposições que aquela sociedade à impunha. Então, entre tudo que o Lorca quis dizer com aquilo, e a gente não pode fugir da regimentação do que ele quis dizer com a peça, mas também tem o que nós, atrizes, gostaríamos de expor e que, para nós, era muito importante naquela hora. E para mim, a Bernarda é isso. Eu tava falando sobre uma mulher autoritária, e é óbvio que muitas de nós convivemos com isso, eu mesma, a minha mãe era bastante autoritária, mas ela era uma mulher muito à frente do seu tempo, porque a peça se passava em 1936 e ela geria uma casa toda com punho de ferro, coisa que só um homem poderia fazer.

Sim. Mas, tirando as características de ser autoritária e à frente do seu tempo, como mais você a descreveria? Em termos de qualidades e defeitos?

Eu acho que essas são as duas características mais marcantes dela. Ela era também uma mulher muito beata, uma mulher muito reprimida, eu acredito, deixa eu ver o que mais eu posso te dizer de características...

Se não tiver mais nada, tudo bem.

É, eu acho que são essas mesmo.

Então farei outra pergunta, tá bem? Do ponto de vista das questões de gênero, quais debates a sua personagem traz à tona? Por questões de gênero, você pode entender também as questões familiares, de raça, social, classe, a própria questão do papel da mulher mesmo na sociedade que tu comentou antes... quais são os debates que tu considera importante e que ela [Bernarda] traz à tona.

Eu acho que, principalmente, o de que a mulher, naquela época, tinha que se assentar, que ela servia... é muito estranho isso porque ela não era uma mulherzinha, mas, aos mesmo tempo, ela subjugava as filhas como se fosse.

Era meio contraditório?

É, bem contraditório. Respondendo a tua pergunta anterior, agora, pensando bem, pode ser que a Bernarda fosse uma pessoa bem contraditória. Porque ela passou a vida inteira dela ouvindo qual era o lugar dela mas, ao mesmo tempo, ela não se colocava nesse lugar. Mas, ela queria seguir o status quo da época, ela queria que as filhas delas fizessem... na realidade, ela, se pudesse, acho que na verdade não casaria nenhuma das filhas. Ela achava que os homens eram uma coisa meio irritante.

Tu acha, então, que um debate importante que ela levantou foi esse de o casamento não ser...

O motivo da felicidade.

É, não ser necessariamente obrigatório para as filhas dela.

É, eu acho que sim. Acho que ela casou [a Angústias] porque tinha um rapaz circundando ali e ela ia casar antes que desse uma incomodação, mas acho que era mais para se livrar mesmo. Eu acho que se ela pudesse se fechar e viverem todas elas ali, naquela comunidade, elas viveriam até o final. Mas aí, as filhas meio que ansiavam por sair daquele sistema opressor que ela criava. Mas, pensando bem, agora, eu vejo que não, que ela [Bernarda] não ansiava por isso, que muitas vezes ela, quando como ela fala das tias, que elas “se jogam ao primeiro barbeiro” com essa entonação, e que ela não achava isso bonito, e não tanto por uma moralidade, mas, tipo, por “qual a necessidade que vocês têm...”

De ter um homem?

É, “de ter um homem na sua vida”, sabe? Acho que para ela [Bernarda] não foi uma experiência tão...

Prazerosa? Mas ela [Bernarda] casou duas vezes, né?

É, eu não sei... para as pessoas de posse o casamento é sempre, naquela época, era uma questão

De manter os bens...

Não era uma questão de amar ou gostar, como [para] a gente. Isso é uma outra questão de se ver... que o casamento, naquela época em que a peça se passa, não é sobre tu gostar de alguém, e isso entra em tudo que a gente discute hoje sobre amor, sobre quem a gente quer, sobre quem a gente quer ou pode amar, porque naquela época também não era assim, sempre foi uma coisa forçada.

Tanto que ela não deixa que a personagem da Angustias, eu acho, opa, não é a Angustias, casar com Henrique Humanas, da G. [nome da atriz].

É, isso.

Eu não lembro o nome da personagem.

Meu Deus...

Martírio!

A Martírio! Que queria casar com o Henrique Humanas. É, mas isso é até por uma questão de classe, porque ela [Bernarda] não acredita que ele é... mas ela dá a desculpa que é pela classe, mas a gente não sabe se é por isso mesmo. Porque a Martírio estava louca para casar com ele, e ela disse que ele não era bom o suficiente, né? Então, a princípio, parece que ela não misturaria as raças, porque ele não era bom o suficiente.

E tu acredita que foi pela raça? Ou mais pela questão de “não quero que as minhas filhas casem”?

Eu acho que foi, realmente, porque ele era pobre e ela não queria. Pode ser uma coisa muito fantasiosa da minha cabeça eu já pensar que ela tinha alguma de gritante, de não querer...

Entendi, de não ter um preconceito só social?

É, porque provavelmente tinha, sim.

Então, tá. Agora, uma pergunta mais sobre a tua vida. Eu quero saber de que modo as vivências de gênero ocorridas no decorrer do processo de construção do espetáculo impactaram na tua vida? Como essas questões trouxeram impactos, esse embates que a peça inteira levantou, não só da tua personagem, mas se eles impactaram e como.

Hmm, mas você pode repetir a pergunta toda, por favor?

Tá. De que modo as vivências de gênero produzidas durante o processo de construção do espetáculo impactaram na sua vida?

Eu acho que a peça foi extremamente impactante para todo mundo que vivenciou porque foi uma construção muito dura de todas nós, como mulheres, vemos a realidade de privilégio que a gente tem, enquanto mulheres no ano de 2018.

Sim, que foi o ano da peça

Que foi o ano da peça. Porque a gente, fazendo uma peça que é de 36, tu imagina, a gente teve que entrar de cabeça e passar por um período não só de Guerra, e pensar em tudo que as mulheres passam em período de Guerra, como fome, estupro, e pensar que essas mulheres que nós interpretamos ainda eram mulheres de classe.

Alta.

De classe alta. Então, elas conseguiam fugir um pouco, mas obviamente nem todas porque numa época de Guerra é um “salve-se quem puder”. Mas elas ainda, talvez, conseguiriam escapar mais do que mulheres de classe baixa porque, obviamente, o pobre sempre acaba por ser muito oprimido em relação ao rico. E mais do que isso, todas as opressão de não ter uma liberdade sequer de escolher quem você quer ficar, ou escolher ser livre, ou mulheres de quarenta, trinta e poucos anos, como é o caso da Angustias, filha mais velha, ainda estar sob o jugo da mãe. Que é uma coisa inconcebível hoje em dia, com 30 e poucos anos... meu deus... a gente tá... eu tenho 28, e sei lá, minha experiência pessoal, mas não moro com a minha família desde os 22. E o quanto os bens eram relacionados a isso, e a gente vive em uma sociedade extremamente capitalista, mas aquela época era muito pior em relação a isso, porque era tudo ligado aos bens de família, então todo mundo tinha que ficar debaixo daquela asa para que se aproveitasse daqueles bens, para que não morresse de fome, e para a mulher muito mais, porque a gente não podia ter... porque a gente não tinha nada, né. Então foi muito impactante no ponto de vista de ver os privilégios que a gente tem. A gente continua lutando, e de pensar o quando mulheres antes da gente tiveram que lutar, quantas sofreram, quantas sofreram absurdamente, pagando com os próprios corpos ou com as próprias vidas para que a gente tivesse o que a gente tem hoje, de quanto a nossa luta é necessária para que as mulheres do amanhã tenham tantas outras coisas que a gente sabe que são necessárias para que a gente continue vivendo e continue vivendo de forma estável, vivendo de forma plena, talvez, um dia, enquanto cidadã.

É, de poder, talvez, adquirir todos os direitos que temos

Os direitos que temos.

Porque, eu acho muito importante a gente pontuar que a gente tem os direitos de fato, mas na prática eles não são... eles não acontecem.

Sim, exatamente.

E aí, eu acho que a peça, pelo o que tu tá me dizendo...

Por isso mesmo essa peça continua sendo reiterada. Porque a gente nunca alcança a plenitude dos nossos direitos. Se não, a gente não precisaria mais falar disso. Mas, a arte sempre acaba...

Falando coisas importantes.

Falando coisas importantes... e foi muito o nosso grito, de todas as mulheres que fizeram essa peça, a necessidade de falar sobre as coisas. E mesmo olhando para trás e vendo o quanto a gente tem de privilégio em relação a isso, porque justamente essa peça foi a que nos tocou, sabe? Porque foram essas dores que nos tocaram?

É uma questão importante, né, pensar porque foi tão importante para as atrizes ainda atuarem em uma peça que foi escrita há tanto tempo

É, e Lorca, em geral, as peças dele parece que são sempre atuais, né? Independente de...

É que tem um cunho político muito forte...

É, muito forte.

Mas, e de impacto direto, assim, sem ser de impacto emocional, alguma concepção sua mudou? Mudou alguma rotina tua? Teve algum acontecimento que mudou a partir de então?

Hmm... acho que não teve um acontecimento assim. Mas, porque, eu não sou uma pessoa de grandes acontecimentos me mudarem, sabe? Eu tenho um processo de pensamento sempre... não seria muito do meu feitio mudar a partir do acontecimento de alguma coisa.

Sim, seria mais um acontecimento de pensamento, de reconhecimento de privilégio...

Que eu acho que é o que me acontece sempre. Ter o reconhecimento do privilégio em relação às mulheres que passaram, mas ao mesmo tempo não

Mas perceber que isso ainda é atual

É, e de o quanto a gente tá fudido de qualquer forma.

Sim. É complicado... tipo, tu perceber que na real mudou muito...

A gente sente essa dor

Mas, é tão presente ainda muito dos problemas e emblemáticas que a peça traz sobre casamento, mulher na sociedade, e que foi importante para 15, 13, 12 mulheres fazerem essa peça.

Todas as mulheres que estavam ali presentes, que a gente lutou muito até para fazer essa peça.

Teve um “sacrifíciozinho”

É, porque não era uma peça que sairia originalmente. Mas a gente conseguiu fazer com que ela saísse. E todas nós temos muito orgulho, não sei se todas as pessoas que fizeram peças do Iniciante tem orgulho dessas peças como nós temos. Eu não sei... ela tem um cunho diferente, uma comoção diferente para as atrizes. E acho que é devido a isso. Para qualquer mulher que você fala um tema desses, vai ser um... é diferente, sabe? Porque a gente... é uma luta diária para gente. E é só uma forma de expressar no palco algo que a gente luta todo o dia.

Só pra deixar mais claro na entrevista, para quem não tem tanto conhecimento sobre a peça, o tema seria o papel da mulher na sociedade.

Sim.

Tá, então tá bom. Tem mais alguma coisa que você quer pontuar em relação à peça, ao processo de construção da sua personagem, alguma coisa?

Eu não sei, esses tempos eu tava divagando sobre isso, eu acho que completei o que eu tinha para falar.

[início part 2]

Como se deu a construção da sua personagem?

Eu me lembro que a gente utilizou o método de Stanislavski e que teve todo um trabalho de mesa no qual a gente fez todo um perfil de objetivos da personagem, coisas que a gente acreditava, e depois... depois teve toda uma construção de voz, de maquiagem, de figurino, e outros elementos assim, de pesquisar elementos históricos e também elementos para construir... ela [Bernarda] era muito beata, então toda essa peça teve um trabalho de voz muito foda que todas as outras peças do iniciante não tiveram. Então a voz de todas nós era grave, todas as atrizes trabalharam para que a voz ficasse muito grave. A minha voz, em específico, era muito grave e como eu sou uma pessoa que canta, eu tive que trabalhar muito isso, durante um tempão, porque eu ficava duas horas falando com a voz muito grave, o que não é comum para mim, a minha voz é bem aguda. Então, eu tive que trabalhar isso, eu andava sempre com uma bengala para acentuar a questão do poder dela, e também uma questão da idade que era porque ela já era uma senhora já.

Tá, mas deixa eu te perguntar: por que a voz dela era tão grave assim?

Nós [atrizes] decidimos que todas as vozes seriam graves porque a peça tem uma questão de ser tudo muito escuro, e toda a peça era voltada para o grave porque era uma questão da estética da peça mesmo, porque era tudo escuro e grave, não tinha um padrão para que fosse fino ou doce, porque a peça era pesada mesmo... tudo era escuro e grave na peça. Então, as nossas vozes são todas graves.

Tá, então pode voltar à questão da bengala, que mostrava o poder e o fato de que ela já era uma senhora. Teve mais alguma coisa externa, um elemento que te ajudou na construção da tua personagem?

Elemento externo... teve... externo, eu acho que, bom, a questão do figurino, já que o figurino das outras [personagens] era mais alinhado e justo ao corpo, e o meu figurino era mais largo, porque era mais velha, e também o meu vestido tinha umas contas que pareciam de um rosário, porque ela era a mais beata da família e que pregava a religião [de modo] muito forte. E na questão de corpo, eu tentava ficar mais inclinada, porque eu sou uma pessoa um pouco curva, mas a personagem não podia ser curva porque ela era muito imponente, ela mandava, e apesar da idade dela, eu tentei ser mais ereta, mas ao longo da peça eu me deixei ir encurvando, tanto que ao final eu mais curva do que eu sou, estou mais encurvada. Acho que o peso da personagem vai me encurvando ao longo da peça.

E dá pra relacionar também com a perda do poder?

Com a perda do poder, exatamente.

E em questões de construção interna da personagem, como tu desenvolveu isso? Teve ajuda de diretor ou debates com os colegas? Como foi?

Teve bastante ajuda do debate com as colegas, teve muita conversa sobre pessoas que a gente conhecia, mas sobretudo o diretor disse que ele não queria que a gente não usasse como exemplos... eu sempre tento buscar alguma referência de alguém, de pessoas que eu conheço para montar um papel, mas ele me disse especificamente que ele não queria que a gente usasse a referência de ninguém, que era para a gente usar a emoção mesmo. Então foi isso que eu fiz. Tipo, eu busquei a emoção e foi bastante doloroso pra mim, porque eu já fui uma pessoa mais dura e hoje a arte me suavizou bastante. A arte, entre outras coisas, e eu acho que eu tive que voltar atrás muitos passos da minha caminhada como ser humano para fazer uma pessoa mais dura, eu tive que me endurecer novamente. E tem todo um processo psicológico para fazer essa personagem que foi bem custoso e bastante doloroso. Eu também fazia alguns exercícios antes de entrar, eu ficava bastante tempo batendo com a bengala, eu tentei não ser tão simpática com os meus colegas de elenco porque no início a gente ria um pouco quando fazia algumas cenas, e eu não podia mais que elas me vissem como uma pessoa divertida, tipo, eu sou uma pessoa que impõe algum respeito mas que, ao mesmo tempo, eu costumo fazer muitas piadas, e eu tentei ir endurecendo durante o processo também para que elas não me vissem como uma figura tão afetiva. Então eu, enquanto colega e enquanto atriz também, tentei me endurecer para que o ambiente teatral, o ambiente da personagem, ficasse mais duro, para que elas me vissem de forma mais dura, e para que isso funcionasse durante a peça.

E sobre a construção da personagem, acho que agora de forma mais interna, de ti, teve algum elemento, discussão, debate, questões de gênero, raça ou classe que influenciaram na construção da tua personagem? Você usou alguma questão muito latente da peça para construí-la?

Sobre gênero e classe?

É, gênero, classe, raça...

É, de gênero bastante, porque acho que fica bastante claro a questão feminina né... por tudo... eu não entendo, tu quer saber

Como que tu construiu a tua personagem com base nas vivências de gênero, tipo, “ah, do debate de gênero foi... tinha um debate de classe entre tu e a La Poncia”, por exemplo, “e esse debate me ajudou a construir a personagem. Ou, “ah, a Bernarda era mais beata, esse moralismo dela te ajudou de alguma forma, esse moralismo em algum debate, você o utilizou para construir a personagem? Elas foram base de construção?

Ah! Com certeza, a peça é completamente sobre todas essas coisas, né. Tipo, com certeza a gente começa ela já com a personagem que é a criada limpando o chão, por 20 minutos ela passa limpando o chão do Teatro de Arena. Depois dela, entra a La Poncia, que era a personagem do Nilton, e elas, antes da minha personagem entrar, elas ficam um tempão discutindo sobre a tirania da minha personagem. Então, a gente ficou muito tempo trabalhando nisso até que a minha personagem entrasse, então, antes que todas as outras personagens entrassem. A gente ficou um mês assistindo só essa cena até que ela criasse corpo. Então, isso deu, sim, um salto muito grande para a construção da minha personagem. E entro em questões muito importantes para mim, como pessoa, como senhora, que é a questão de classe mesmo, sabe? Então, eu sabia que eu tinha que representar naquela hora o patrão na sua forma mais rígida e terrível mesmo...

E mais carrasca

E mais carraca, porque eu precisava apresentar aquilo para o público, que parecia muito teatral, mas que na verdade existiu e que muitas vezes ainda existe. Então, sim, todo o nosso trabalho, enquanto atrizes, me influenciou muito para a construção daquilo, aquele um mês vendo só o trabalho da criada e da Laponcia, foi me ajudando, eu passei um mês só assistindo elas, e aquilo foi me ajudando a incorporar a questão da personagem, de poder fazer uma patroa que fosse muito mais rígida e muito mais... asquerosa até, de certo ponto.

É que a Bernarda é bem cruel

É

E intransigível quase, a palavra dela é a última

E ela é cruel no ponto de que ela joga comida fora para não dar para as criadas, entendeu? Ela expulsa mendigos, então, nesse ponto de vista, ela é a nata a sociedade que prefere que ninguém ganhe nada e que não tenha uma ascensão social, tipo “prefiro que toda a economia seja ruim para que nenhum pobre tenha ascensão”, ou “eu prefiro jogar o resto da minha comida fora do que para que outra pessoa se alimente”.

Sim

E a questão de gênero muito, a gente discutia muito isso do papel da mulher e os homens em volta rondando, a simples leitura do texto já inspira tudo isso que é o fato da mulher precisar do homem para sair de casa, precisar do homem para

conseguir ser alguma coisa porque elas não tinham o direito de ser nada, e a Bernarda conseguia ser alguma coisa porque os maridos morreram. Então, a Bernarda conseguia ser a mais livre ali porque ela tinha a graça dos maridos já terem morrido.

Ai, que pesado!

É, é pesado, mas é quase um livramento.

[Agradecimentos e despedidas]

APÊNDICE C - ENTREVISTADA 2 - ATOR QUE INTERPRETOU LA PONCIA

Legendas:

Negrito: Falas da entrevistadora

S/Negrito: Falas da entrevistada

[]: inserções ou comentários meus

Oi, Nílton, tudo bem?

Tudo!

Essa entrevista vai ser usada no meu trabalho de conclusão de curso e eu quero saber se você tá de acordo comigo usando essas informações?

Sim, estou de acordo.

Tá bem! Vou trocar teu nome para preservar o sigilo, então em nenhum momento do trabalho teu nome vai aparecer, tá? Eu preciso saber como você se identifica em relação ao seu gênero.

Em relação ao gênero, hoje me identifico como gênero fluído hoje, que é essa pessoa que transita entre os gêneros. Me encontro nesse limbo, me identifico com esse limbo e faço desse limbo uma forma de resistência.

Tua sexualidade?

Minha sexualidade... eu sou homossexual, só que isso é uma loucura, porque tipo, eu acho que ela vai se modificando também porque, ao mesmo tempo que eu me identifico com gênero fluído, não sei como deveria ser a minha sexualidade.

E a tua classe social?

Eu me considero classe média.

E a tua escolarização?

Eu tenho ensino superior completo.

Tá! Agora vou entrar nas perguntas mais ligadas à construção da sua personagem em A Casa de Bernarda Alba, tá bem?

Tá bom!

Como você descreve a sua personagem?

A minha personagem é uma mulher, ela tem em torno de 60, 50 anos, ela é uma mulher de classe baixa, ela trabalha como empregada na casa da Bernarda Alba, que tem 5 filhas, e nessa casa é como se ela fosse uma companheira da Bernarda, uma melhor amiga, mas, ao mesmo tempo, sempre uma empregada. Ela não sobe, o status social dela fica meio nebuloso em algumas cenas, porque, de certa forma, ela é uma amiga da Bernarda, por uma questão de idade e por uma questão de relação da família com ela, mas ao mesmo tempo ela é uma empregada que tá ali pra fazer o trabalho duro e diversas vezes cenas ela [La Poncia] é rechaçada por pertencer a essa classe. Eu esqueci um pouco da pergunta.

Como você descreve a sua personagem.

E ela é essa mulher dura pela vida, pelo o que ela passou, isso ela tem muito a ver com a Bernarda, pela vivência dela como empregada, pelos filhos dela, por ela sempre ter batalhado muito pela vida dela, isso eu criei isso na minha cabeça porque nem tudo a gente vê no texto, então eu acabei vendo ela como essa mulher batalhadora, mas que foi muito rechaçada na vida. Então, em muitas cenas, você vê que ela é essa amargura por causa do tempo, das vivências, talvez por uma liberdade que ela sempre quis viver mas da qual ela foi privada pela classe social, pelo trabalho, e essa pessoa tradicional, essa pessoa agarrada aos conceitos da família, ao mesmo tempo que ela é aquela pessoa na qual você pode confessar ou pode conversar, então ela tem essa dupla personalidade que eu acho muito interessante e eu me identifiquei muito com essa questão dela estar transitando tanto nessa questão de ser uma mulher tradicional, da família, dos bons costumes, mas, ao mesmo tempo, ela é essa pessoa do desconhecido, do segredo, do confessorário, daquele ponto de liberdade que talvez aquelas meninas, que tinham contato com ela fora dos olhos da mãe, podiam também conversar assuntos com ela que não poderiam conversar com a mãe. Acho que ela [La Poncia] tem essa personalidade transitória também. Eu vejo ela como essa mulher forte ao mesmo tempo que frágil pelo tempo, pelo que foi impunhado [imposto*] a ela por causa da classe social, por causa da vida.

Sim. Então, as características dela são “forte” e “transitória” no teu conceito?

Aham. Sim, sim.

Do ponto de vista das questões de gênero, quais debates a sua personagem traz a tona?

A minha personagem traz o debate da classe social, ela traz o debate geracional, da idade, ela traz o debate dos bons costumes e da família porque ela julga muito a Adela e julga muito que as meninas estão ali fazendo [não concluiu o raciocínio], então eu acho que ela traz um pouco desse debate, e acho que o debate é principalmente geracional, porque ali [na peça] a gente tá falando sobre meninas mais jovens. E a La Poncia e a Bernarda são essas personagens mais velhas, então eu acho que elas trazem essas diferenças do tempo, das gerações, acho que esse é o principal debate, fora as outras coisinhas que ela vai trabalhando, mas acho que o geracional é o principal.

Tá, mas essas outras coisinhas que você está falando, você consegue me exemplificar com cenas, alguma questão?

Eu consigo... deixa eu ver. Eu não sei como a gente pode definir isso, mas de confissão, do compartilhar segredos, compartilhar primeiras vezes, então aquela cena que ela tá lá dobrando roupas com as meninas no chão, ela fala “ah, é a primeira vez que o meu marido e eu nos beijamos e tal”, então, tipo, aquela conversa as meninas jamais teriam com a mãe delas, do jeito que ela é, mas com a Laponcia, esse debate se dá.

Acho que é quase sexual essa conversa... para época era muito sexual. No meu ponto de vista, tem muito disso de fugir das normas, do que é esperado de uma mulher.

É, sim, sim. Também, porque a Laponcia essa coisa do transitório, tanto dessa personalidade tradicional quanto dessa personalidade, como se diz... esqueci a palavra... sair da norma, à frente do seu tempo, indo contra os padrões... não é vanguardista...

Revolucionária?

Revolucionária..., esqueci a palavra que eu queria dizer agora, mas é uma palavra que dá a entender que ela vai além dessas barreiras. Ela tá nas barreiras, ele se utiliza das barreiras em alguns momentos, mas ao mesmo tempo ela as extrapola. Eu acho que ela tem essa coisa muito inesperada, ela tem esse estalo e na cena ela acaba se soltando e tendo esse debate, mas, ao mesmo tempo, logo depois, ela pode estar sendo muito conservadora em relação a algumas coisas. Eu acho que ela tem essa dualidade. Pelo menos na minha concepção.

Sim. E na questão social e de classe, que tu comentou, quando eu te pedi a descrição das personagens; esses debates ficam à mostra ou é mais uma questão interna, de construção sua?

Eu acho que ficam à mostra no sentido de quando a Bernarda coloca ela no lugar dela, de “você é minha amiga, mas agora você é minha empregada, nunca esqueça disso, você é minha empregada, apesar de você poder dar pitaco na minha vida, você é a minha empregada”, então ela [Bernarda] coloca ela [Laponcia] no lugar dela diversas vezes. Mas, na história, tem outra personagem que não deixa a Laponcia ser a de classe mais baixa que é a Criada, então eu acho que por mais que a Laponcia seja pertencente a esse classe das trabalhadoras na peça, ela tem essa outra personagem que dá a ela um status um pouco melhor, que é essa coisa de ser a governanta. Então, ela [Laponcia] tá naquele limbo também, e aí eu também me identifico nesse sentido, de tipo “tá, okay, sou uma governanta, sou uma trabalhadora nesta casa, porém, sou uma governanta”, “sou uma pessoa que estou junto das questões de trabalho, nas questões da casa, cuido da casa, cuido de tudo, cuido de todos, estou de olho em tudo, mas não faço ‘o grosso’, eu posso opinar, eu posso ter voz, às vezes posso opinar até na vida da minha patroa”. Acho que ela tem esse passe.

É meio que fazendo um paralelo com a classe média brasileira hoje, né? Me parece, pelo teu relato, que a classe média brasileira acha que tem muito poder, mas é pertencente da casa trabalhadora.

Hmmm, exato.

Acha que tem um status quando na verdade está sempre sendo colocado no “seu lugar”.

Sim, é a falsa sensação de riqueza. Ou a falsa sensação de pobreza. Por ela ter essa proximidade tão forte com a Bernarda, ela chega a ter essa falsa sensação de em momentos ela estar dando pitaco e opinião na vida da Bernarda e ela não aceita isso, e por muitas vezes ela é repreendida por isso durante as cenas por estar dando

pitaco. Então, a Bernarda, por ter uma classe maior, da dona, da matriarca da família, ela usa desse poder para colocar a La Poncia no lugar dela, aí que vem a realidade, que dá os estalos na La Poncia, dela ter aqueles estalos de raiva, aqueles estalos de revolta, de onde ela tá, que ela tá passando fome no início da peça, e a revolta vem muito desse lugar que ela ocupa também, do que ela precisa fazer para estar ali sobrevivendo.

De que modo as vivências de gênero produzidas durante a produção do espetáculo impactaram na sua vida?

Na minha vida, foi muito uma questão de eu estar vivenciando um universo feminino mais a fundo com as minhas colegas, então eu sempre tive uma identificação muito forte com o universo feminino, com as questões da feminilidade, e eu fui criado como um homem cisgênero, então, quando eu cheguei na peça, eu pude desenvolver mais esse meu lado feminino e me identificar com o feminino e não sentir esse lado como algo que deveria ser repreendido, como eu aprendi durante toda a minha vida. Eu sempre fui um gay afeminado, uma bichinha afeminada, mas, ao mesmo tempo, o feminino sempre me foi passado como algo que eu deveria suprimir, como algo que eu deveria ter vergonha, algo que eu não deveria deixar transparecer, e, na peça, eu aprendi ao contrário. Eu tive a oportunidade de entrar em contato com histórias de mulheres, e não só das personagens como das minhas colegas de cena, e ali eu consegui me identificar e encontrar ainda mais no meu corpo, a partir da atuação, e a partir da história da Laponcia, essa feminilidade ainda mais forte. Por isso, a partir dessa peça, foi que eu comecei a me aceitar mais como gênero fluído, a entender entender que o universo de um homem gay talvez não seja o meu universo, a entender que, tipo, existe um abismo entre um homem gay padrão, que eu vejo na maioria das vezes, de uma bicha muito afeminada gênero fluído que é onde eu sigo o meu processo, e acho que ele nunca acaba. Acho que, se eu fizesse um milhão de peças, eu não sei em que ponto vai estar a minha questão de gênero e sexualidade daqui pra frente, porque eu acho que é um processo que, pra mim, estou em um ponto hoje, dessa forma, mas amanhã, daqui a dois meses, eu acho que talvez pode ser desenvolvido, pode ser uma coisa que eu possa atravessar outras barreiras do meu corpo, da minha sexualidade, então eu acho que é um processo. E a peça me ajudou nesse processo de me aceitar mais, de hoje eu ser uma pessoa muito mais empoderada nas questões da feminilidade, encontrar na feminilidade o poder, encontrar a resistência, encontrar esses atributos na feminilidade que, na minha vivência de criação eu sempre via ao contrário.

É o que o mundo diz, né, que ser mulher é uma coisa ruim, então tudo que é relacionada ao ser mulher, é ruim

Fraqueza, sabe? Então, para mim, a peça me mostrou que é muito pelo contrário, e se tu ver as personagens, tu vê em todas as personagens, e claro, tem momentos de luto, de tristeza e de se deixar abater, mas tu vê que são mulheres muito fortes sem a presença de um homem na casa. Talvez um homem onipresente, mas ele não impera ali, quem impera são as mulheres o tempo inteiro, elas que seguram essas barras. Então, eu aprendi isso, eu vi muito da minha mãe na personagem...

Qual personagem?

Na Laponcia.

Uhum.

Por dura, pela vida amargar a pessoa, então eu identifiquei as mulheres da minha vida também, então foi muito importante para mim. E foi incrível que, na peça, a minha cunhada foi grávida da minha afilhada, e lá estavam várias gerações da minha família vendo a peça e, provavelmente, elas se identificaram também e conseguiram identificar várias mulheres de suas famílias naquela situação. E aí a gente vê que essas histórias, a questão do gênero nessa história eu vejo muito nesse sentido: o gênero, por mais que a gente tenha diversos recortes, algumas diferenças de classe, de raça, por mais que a gente tenha qualquer tipo de diferença, nós temos muitas semelhanças nas nossas histórias. E aí vem a questão da dor, a questão do sofrimento, né, por a gente ser quem é, então, essas semelhanças eu vi na peça e também me encontrei nelas cada vez mais e, a partir dela, me encontrar como quem eu sou hoje, nesse processo.

Você acha que a peça teve um impacto positivo na sua vida?

Com certeza, acho que todo mundo deveria ter teatro e peças assim na sua vida. A nossa vida se dá a partir dessas perspectivas que a gente nunca viveu ou que a gente tenha que se deixar viver, então eu posso afirmar com toda a certeza que essa peça impactou positivamente na minha vida.

Tu tem alguma preferência em relação a eu utilizar o entrevistado ou a entrevistada?

Não tenho problema nenhum a escolha do gênero, acho que gosto me colocar no espaço nos dois, dar uma misturada, mas claro, pra um trabalho tu pode manter um, mantenha o que você quiser, por mim não tem problema.

[começo da segunda parte da entrevista]

Como que se deu a construção da tua personagem?

A minha personagem partiu do texto, de uma primeira leitura individual, depois fizemos várias leituras, muitas leituras com o grupo todo. A partir disso, comecei a construir ela aos pouquinhos, acho que a primeira coisa que eu pensei foi: como que era essa mulher. Sabendo que eu tive uma criação como homem, eu sabia que eu tinha os meus próprios pré-conceitos do que é ser mulher, de como é ser mulher, e eu acho que em um determinado momento eu pensei que como eu já pensava questões de gêneros também, sobre a minha própria vivência, eu pensei em transgressão, na primeira leitura era uma vontade de transgredir esse padrão do que é ser mulher. E na verdade, no Teatro, ele é muito pelo contrário. Dependendo do tipo de peça que tu faz, ele não vai sempre transgredir, mas sim representar a realidade. Então, eu acho que o que mais me pegou no início foi isso, a transgressão, sair de um papel de uma mulher até certo ponto... uma mulher...

Rebelde?

Rebelde, uma mulher que vai contra os padrões, uma mulher que não abaixa a cabeça para certas coisas, mas ao mesmo tempo vem esse embate de tipo, “não,

essa mulher faz parte dessa sociedade, essa mulher é muitas mulheres que estão por aí”, então eu tive que pegar um pouco desses padrões. Então, uma mulher que vai julgar certos comportamentos das mulheres mais jovens, ela é uma mulher mais velha, então, numa sociedade muito antiga, que tinha suas tradições, então a Laponcia nasceu da mistura desses questionamentos que eu me fazia. Então, ao mesmo tempo ela é essa mulher padrão, essa mulher mais velha padrão que vai julgar esses comportamentos ditos mais jovens para aquela época, e uma mulher que também se rebela, que tá na transgressão do que ela poderia fazer naquele momento. Em relação a minha vivência, eu fiquei meio, como eu posso dizer, às vezes eu ficava um pouco insatisfeito com a visão que eu tinha dela, porque eu tinha vezes que não dava conta de tudo que ela era de fato, mas eu tive que beber dessas fontes, desses padrões, desses questionamentos ele não era tão claro. Ele era mais incisivo, mais extremo, sendo que ela tem as suas nuances. Dar um corpo para uma personagem é encontrar essas nuances, esses detalhes que dão uma diferença ao texto em geral. Ela era essa mulher padrão, mas como ela executava esse padrão na cena? Como eu poderia dizer que ela estaria julgando a Adela por estar correndo atrás de um homem, mas também estar em uma outra cena conversando com as meninas sobre os relacionamentos que ela mesma teve? Como ensiná-las a cortejar um homem, e ela era essa mulher que não só cortejava mas tinha esse prazer em cortejá-los. Então, pra mim, construir ela era transitar entre essas nuances. Eu já falei anteriormente que ela é essa mistura, e acho que isso vem da minha vivência, então a minha vivência influencia muito nesse sentido, essa mistura de personalidade, essa mistura do que é extremo e do que não é extremo, do que tá além do extremo mas muito encaixotado num padrão e acho que foi isso. Foi uma luta contínua, até de muitas vezes eu não saber ... eu não conseguir mensurar quem é a Laponcia em uma única palavra, acho que isso é impossível dizer, que é muito limitar a personalidade, até certo ponto. Mas se eu pudesse representar de outras formas, acho que ela sairia da mesma forma, ela sairia essa mistura de sempre.

Sim. Por tu ter sido criado como homem, tu teve que buscar muitos estereótipos para montar uma mulher ou foi uma coisa mais natural? Que veio mais fácil?

Eu acho que por ela ter essa personalidade forte e pela gente sempre alinha a força com o masculino, acho até que a La Poncia faz essa mistura nesse sentido, ela é uma mulher forte, então já parte daí, “opa, ela não é o que a gente espera de uma mulher daquela época”, até porque ela é mais velha e tal. Então, eu até tentava fazer com que o público não visse, o que é difícil porque a gente não delimita o que o público vê, mas eu tentava a não reduzir a idade dela, que não só a idade dela significasse essa força, mas sim por ela ser uma mulher forte, assim como a Bernarda é também. E eu acho que as duas, infelizmente, acabam sendo mais aceitas como transgressoras em algumas vezes, ou terem essa força pela idade. E acho que a mudança era elas serem fortes por serem mulheres, e não por esse caráter geracional, que é ser as personagens mais velha da peça. Como homem eu vejo isso, de ver que a força não tá só no masculino, mas também no feminino. A questão de tu ser uma pessoa que se coloca nos espaços, por ela dar a opinião dela em todas as cenas, cenas em que ela nem poderia dar opinião pela posição dela dentro da casa, mas ela está ali, pontuando o que ela pensa, dizendo o que ela

acha, fofocando, criando certas situações que talvez outras governantas se colocariam; tipo, jamais eu imaginaria uma governanta, na época que a peça se passa, no início do século XX no caso...

É, na verdade é o período pré-guerra mundial né..., no entre guerras

Sim. Ali em 30 e poucos, na década de 30. Então, eu acho que ela tá muito transgressora e à frente da sua década nesse sentido, porque ela já atingiu esse patamar dentro da própria casa. Ela já está ali há muito tempo com aquelas mulheres, então ela tem essa referência. Mas eu acho que é um outro mundo. Com certeza essa casa não representa as outras mulheres que em sua maioria viviam naquela época. Acho que hoje a gente tem uma grande diferença, por causa do avanço dos tempos, mas naquela época com certeza não.

Você comentou muito dos seus processos internos de construção de personagem, mas você se utilizou de algum elemento externo?

Sim, me usei da maquiagem, que é algo faço muito no meu dia a dia, então eu amo para me maquiar, uso a maquiagem como ato político né, de usar algo no meu corpo que esteticamente deveria ser alocado só sobre as mulheres. E na La Poncia a gente usa uma maquiagem mais pesada, para denotar a idade mais avançada dela em decorrência com as outras, e também denotar esse cansaço, dessa vida cansada, essa vida severina de servir o tempo inteiro, ao mesmo tempo que revoltada por estar sempre nessa posição. Eu acho que a maquiagem dela diz muito sobre ela. A roupa, os adereços, né, tipo, uma roupa mais sóbria, mais escura. A peça inteira tem essa roupa, mas a La Poncia usa marrom, então o marrom tem muito essa ligação com a servidão na peça. A criada tá toda de marrom, a La Poncia tem uma saia marrom, mas a parte de cima é um azul mais forte. E ela não está de luto, ela está, na verdade tá ali neutra, ao mesmo tempo se impondo. E o cabelo, numa trança longa, por ela ser mais velha ela poderia ter um cabelo mais curto, mas eu, enquanto homem, tenho o cabelo comprido, então eu acho que isso tem essa coisa mais andrógina, uma face mais andrógina, mas me usando desses artifícios que eu já tinha no meu corpo e no meu dia a dia também.

[Agradecimentos e despedidas]

APÊNDICE D - ENTREVISTADA 3 - ATRIZ QUE INTERPRETOU A ADELA

Legendas:

Negrito: Falas da entrevistadora

S/Negrito: Falas da entrevistada

[]: inserções ou comentários meus

Oi, Eduarda. Tudo bem?

Tudo.

Eu vou te fazer algumas perguntas. Essa entrevista vai ser utilizada no meu trabalho de conclusão de curso, eu quero saber se você me autoriza utilizar as informações da entrevista no meu trabalho.

Autorizo, claro.

Tá bem, muito obrigado. Só para você saber, o seu nome será trocado, para fins de sigilo e privacidade, então provavelmente eu vou te chamar de “entrevistada três”. Tudo bem?

Tudo bem.

Mas aqui na gravação eu vou te chamar Eduarda. Quero saber: com qual gênero você se identifica?

Feminino.

A tua sexualidade?

Lésbica.

A tua classe social?

Classe baixa.

Média?

Média baixa.

Escolarização?

Superior, fazendo o superior.

Em andamento?

Em andamento.

Agora eu vou entrar mais voltadas à personagem, Adela, tá bem? Eu quero saber: como você descreve a sua personagem?

A minha personagem é a filha mais nova [da Bernarda], e ela é a personagem mais sonhadora, eu acho, da peça. Eu acho que ela é a personagem... não talvez a mais sonhadora, mas talvez a que busca mais a liberdade, porque essa é uma peça na qual a gente se sente muito presa. Eu, enquanto fazia, me sentia muito presa

também. Até porque a gente ficava dentro do Teatro de Arena o dia inteiro, ou seja, um dia inteiro dentro de um lugar quadrado, preto, fechado, e que trouxe muito a sensação dessa casa super fechada, e a gente o tempo todo lá, presas. E é cansativo, ao mesmo tempo em que você pensa sobre essas outras mulheres. Eu tava lendo um livro “A Guerra Não Tem Rosto de Mulher”, enquanto eu tava fazendo a peça, e pra mim foi, tipo, muito pesado. Porque a Adela representa tudo isso, tudo que foi tirado da mulher, tudo que ela queria. Naquela época ela ainda tem o sonho de ir casar com o Pepe Romano e toda aquela coisa porque, talvez, para ela, aquilo significasse liberdade. Para gente, hoje, talvez liberdade signifique outra coisa do que casamento. Mas para ela era isso, liberdade de sair daquela casa, enfim. E ela se vê muito presa, muitas coisas acontecem no meio da peça e tem uma frase que ela fala que é: “eu gosto de ver correr cheio de vida aquilo que está morto por anos e anos”. E isso pra mim é tipo, meu, eu quero ver tacar fogo no parquinho, tá ligado? [risos]. Eu quero ser livre, eu quero voar. E tem essas irmãs, eu sinto que ela não conseguiu construir uma relação com elas naquela época, mas não que não tenha sido construída, não que ela não tenha um afeto por essas irmãs, mas ao mesmo tempo teve muitas coisas, teve a rivalidade feminina, teve tudo isso que foi impedindo, eu acho que se eu pudesse definir ela, seria como “Liberdade”. Alguém que busca liberdade, e acho que essa liberdade muda muito de quando Adela da peça e a Eduarda de hoje, a Bella de hoje, quais são as nossas liberdades, sabe?

Sim. É porque é um contexto completamente diferente, né. É um contexto durante guerra, a guerra civil espanhola, então acho que é muito válido que quando a fala de liberdade, não é nossa liberdade de hoje, liberdade dentro daquele contexto. Tem mais alguma características que você gostaria de ressaltar da sua personagem?

Hmm, ela é nova, ela tá apaixonada nesse momento, não sei se é importante falar isso, mas ela está extremamente apaixonada pelo Pepe Romano, que na verdade é noivo de outra irmã dela, e ao mesmo tempo ela tem isso de tipo, “estou fazendo isso porque não acho que isso seja errado porque é o que eu quero”, mas ao mesmo tempo o “ah, acho que estou traindo a minha irmã”,

Sim, essa dualidade

Sim, tem essa dualidade.

Ela me parece até ser revolucionário nesse quesito...

Sim.

Por que se ela busca tanto, almeja tanto uma liberdade, é quase que ser revolucionário nos princípios da época.

Sim.

Então tá. Do ponto de vista das questões de gênero, quais debates a sua personagem traz a tona? Aí, a gente pode incluir gênero, incluir família, incluir raça, classe social.

Eu acho que levanta muito o debate, as personagens em sim, o debate de gênero, e já vou me aprofundar nisso, mas acho que em nós, enquanto construção, entra um

pouco sobre gênero e classe. E também temporal, né. A peça trata muito das questões de gênero, a gente fez focado nisso, a peça era feita em sua maioria mulher, tinha um homem só, na produção também, mulheres, o diretor fez questão de que fosse sim, que fosse uma construção nossa. E assim, a gente vê logo de cara o quanto aquela peça se gerou daquela forma por ser só mulheres, quais eram as questões daquelas mulheres, e aí entra a questão de classe e a questão do tempo, porque, quando a gente tava construindo, a gente começa a pensar como era a luta daquelas mulheres naquela época. Por mais que fossem personagens, quais as lutas dessas personagens de muito tempo atrás, que conquistaram muitas coisas, e que hoje estão aqui? Porque eu lembro que a gente, eu e tu principalmente, chegou na peça muito tipo batendo no peito, é a nossa peça, e vamos tacar fogo no parquinho [risos], mas aí veio aquela coisa de “tá, mas, naquela época, não era assim para gritar e falar. Hoje, a gente tem muitas conquistas que acho que nessa peça ficam muito representadas no quanto a gente não tinha, ou o quanto sair de casa depois do horário de dormir era uma revolução, era, tipo, algo incrível! A Adela tem essas coisas pequeninas que fogem daquela época. Ela saiu da casa pra encontrar o Pepe Romano no celeiro, tipo, meu, não pode, sabe? Mas vai escapando. O tom de voz, o quanto ela aumentava, o quanto a gente tinha uma postura para ficar nos nossos personagens, o quanto a gente foi criando posturas para ficar neles quase que como estátuas. Quase que se a gente se movesse demais, fosse um afronta. E hoje, nos dias atuais, ainda mais na luta de classe, já que ainda existem classes que se se mexem demais, ainda é uma afronta, mas tipo, a gente se mexe, a gente vai, faz e acontece, e a gente esquece o quanto antes, para um mulher, mover a mão mais forte já era uma afronta. Acredito que a gente quis passar muito isso para o público. O quando aquelas mulheres falarem rápido, elas falarem alto, elas falarem sobre coisas mais sérias, ou não ficar costurando, não ficar focada na costura, ou tipo, várias coisas assim, o quanto era arriscado. Tinha que tomar cházinho, tinha toda uma forma que nós fazíamos, enquanto atrizes, no corpo, mas que fazia muito... cada forma que a gente pesquisou durante o processo no corpo, representava muito daquelas prisões da época que eram bem limitadas. Então acho que levantam muitas questões de gênero na peça, a história das personagens, acho que nós, como atrizes, levantamos tanto essa questão de gênero quando a gente tava construindo o corpo, nas nossas falas, no ritmo das nossas falas, na melopeia delas, e acho que também, enquanto atrizes, a gente representa isso, as classes, como as classes mudaram ao longo [dos tempos], de 50 para hoje. Tá muito diferente e várias outras coisas. Porque a gente acaba pensando como a minha classe social, mas tem outras mulheres que estão abaixo e cada ato delas é realmente pensado. Então, a liberdade de cada classe, de cada uma.

O que muda, né? Por que, hoje, se a gente for pensar, uma mulher negra e talvez de classe inferior, tudo o que ela faz é visto como uma mulher agressiva. Então, é meio que uma afronta ela se mexer! E acho que, pelo o que tu tá me dizendo, era muito isso que acontecia na época da peça e na construção que as atrizes fizeram da personagem...

Sim, com certeza. E, como tu falou, se a mulher negra falar mais alto, ela é a escandalosa, é, pelo amor de deus, doida! Aí tem essa coisa de quando a mulher de classe média fala alto, ela é livre. Tem muitas coisas, não é com uma ideia de que

as mulheres estão uma contra as outras, mas sobre entender o nosso lugar, onde a gente tá e como a gente pode se unir... e a peça mostra isso também, mostra como as mulheres foram... porque, esse homem, ele não tá presente na peça, o Pepe Romano não aparece como físico na peça, a gente só cita ele, ao mesmo tempo ele mexe com toda a função daquelas mulheres todas. Todas as mulheres vivem em torno de um homem, toda a história delas gira em torno disso, e de o quanto isso atinge o ambiente; acho que o público fica nessa expectativa também de “Pepe Romano”, sendo que a gente tá falando de mulheres aqui agora, sabe? [Mulheres] que tão sendo atingidas por isso.

É que outro homem, meio que onipresente, que influencia muito a vida dessas mulheres é o pai, né? É o Antônio Benavites

Sim!

Porque ele morreu e elas só estão presas em casa porque ele morreu. E como tem esse debate de rodar tanto, de girar tanto entorno de homens. Sendo que só tinham mulheres em cena.

Com certeza.

Tem mais algum debate, alguma cena que tu queira representar, falar?

Tem uma cena muito forte, muito difícil pra eu fazer, que eu brigo com a minha irmã que também tá apaixonada por ele, que eu não lembro se é a irmã mais velha ou não...

Não.

Mas, enfim, eu brigo com ela e tipo, ela era muito recatada e muito na dela, mas, naquele momento, ela se solta! Explode comigo porque ela tava com uma paixão secreta, não era ela quem ia casar com ele, mas ele também estava apaixonado por ele. Aí ela descobre essa, que é a mais nova, que conseguiu estar apaixonada por ele e ainda ter um caso com ele, ela não conseguiu ter esse caso. E aí elas duas brigam. Sendo que tem uma terceira irmã, que é a que vai casar com ele e, só... sabe? Como assim?. São todas essas brigas. Como a gente representou na peça, eu atriz ficávamos nos segurando pelo braço e se puxando para trás, como se fôssemos cair o tempo todo. Na época eu nem tive essa reflexão, mas hoje eu percebo como era esse cabo de guerra entre nós duas e, quando caíamos no chão, era eu ela; A gente brigava, aquilo mexia muito comigo e até hoje mexe. Eu fico pensando “tudo por causa de um homem!”. Sendo que dá pra ver naquele momento que a Adela tenta ir atrás dessa irmã, tipo “Não, espera, não vamos fazer isso”, mas, daí, a outra irmã tem uma reação agressiva e as duas vivem um cabo de guerra ali, e vai se encaminhando pro momento real da peça. Mas para mim é isso, duas mulheres brigando, sendo que existe um afeto escondido entre elas, que foi negado por esse sistema, mas, ao mesmo, que tá ali a dor daquele puxão, que a gente ficava se puxando.

Tá. Agora, eu vou te fazer uma outra pergunta: De que modo as vivências de gênero produzidas durante o processo de construção do espetáculo impactaram na tua vida?

Ahn....

Pode pensar um pouquinho.

Pode repetir a pergunta?

Tá. De que modo as vivências de gênero produzidas durante o processo de construção do espetáculo impactaram na tua vida?

Teve um momento que a gente tava... enfim, várias coisas que impactaram para mim nessa peça, mas, um inicial, que foi muito forte, foi um ensaio que ainda estávamos fazendo na Teatraria. Era o primeiro ensaio em que estávamos mostrando algo “grande” para o diretor, e que ele estava nos dirigindo. Aí, teve um momento em que eu emocionei muito, tava muito na minha, não fiquei na personagem, saí dela, comecei a chorar no chão bem dramática, e fiquei tipo mal, porque eu comecei a ficar vivendo as coisas. Eu comecei a entrar na minha história, no eu mulher que passou por tantas coisas e tudo mais, mas saí da personagem e esqueci de representá-la, aquela personagem, aquela história. E aquele dia mexeu muito comigo porque teve uma coisa que o nosso diretor disse que era isso, da gente pensar nessas mulheres que já passaram, por essas mulheres que lutaram muito para conquistar tudo o que a gente tem hoje. E aí, depois disso, comecei toda a peça a ficar... comecei a ler aquele livro “A Guerra Não Tem Rosto de Mulher”, e tudo o que as mulheres daquela guerra faziam, a pensar que as mulheres da nossa peça faziam e que mexia muito comigo no dia a dia porque eu ficava revoltada e se um homem olhasse para mim na rua - e eu acho um absurdo, não estou dizendo que é certo -, eu retrucava, eu não percebia antes o quanto isso era revolucionário como tá sendo agora, entendeu? Quantas mulheres não apanharam, quantas mulheres não foram mortas só para eu conseguir, hoje em dia, falar para um cara “meu, vai se fuder, sabe? Para de me olhar, tá ligado?”. Quantas mulheres? Só por esse simples ato? Hoje tem manifestações de mulheres na rua, as mulheres são as primeiras na frente de todo o protesto, qualquer protesto que seja, as mulheres estão na frente, e tipo... quantas mulheres precisaram ser queimadas em fogueiras, dentro de casa e que foram estupradas e mortas para gente conseguir essas coisas hoje em dia, sabe?

Por causa de muito pouco, né?

Muito pouco, e que é muito pouco ainda. Ao mesmo tempo que, é bizarro, eu comecei a pensar muito sobre isso, sobre o quanto que a gente tem muito pouco ainda, só que ao mesmo tempo é muito, porque são muitas mulheres estão aí.... mudou muito isso na minha vida sobre [depois] a peça. Eu comecei a entender a importância de cada ato meu como mulher; que cada “não” meu tinha incontáveis mulheres atrás de mim que tinham lutado para eu conseguir esse não. E a peça me fez pensar muito nisso, e também fazer uma peça com mulheres foi incrível! Porque, normalmente, as peças são de maioria homens. E eu acho que foi de uma organização, a gente teve uma organização entre nós, não só para a peça, mas para o sentimento, como a gente se cuidava, sabe? E a gente tava ali junto, porque hoje nem todo o elenco está em contato, mas a gente tem um carinho muito grande por todas que... até pelas que não estão em contato, a gente ainda tem esse sentimento, sabe? Então eu acho que é isso, acho que é entender a força. Eu

entendi muito a força. Eu falava muito sobre ela, mas eu não entendia ela, eu não sentia ela. Mas, depois...

Era uma coisa que tu sabia, mas não entendia de verdade... e hoje, por causa da peça, pelo o que tu tá me dizendo, tu entende e tu sabe que força é essa, de fato.

Aham, isso! Exatamente. A peça me fez entender muito essa força e sentir ela.

Teve mais alguma mudança, sem ser esse fluxo de pensamento, que ocorreu em decorrência da peça? Alguma mudança na tua vida, além disso?

Acho que entender que aquelas mulheres estão mais perto de nós. Porque às vezes a gente tem mulheres, como as nossas mães e nossas avós, que a gente fala sobre as dores delas, mas a gente não entende de verdade porque ela tá passando por aquilo. A minha mãe vem de vários processos de relacionamento abusivos, de várias coisas, e eu sempre fui a pessoa que falava tipo “meu, como é que tu tá te deixando te levar por isso?”, porque eu, na minha concepção, na minha bolha, acreditava que ela precisava se tocar. Mas acho que entender a minha mãe dentro de um sistema em que não é exatamente assim para se libertar dele e dizer “não, não vou passar por isso, isso não vai acontecer comigo”, porque tem todo um sistema que te faz se sentir culpada, a peça me fez tanto sentir essa força quanto a aprender a abrir mais o meu olhar para essas coisas, sair da minha bolha de ativista, porque tem muitas outras coisas atrás disso. Eu acho que entender ela foi essencial. Acho que hoje eu consigo bem mais conversar com ela sem ser no “mãe, qual é que é”, sabe?

Então, tu acha que o relacionamento de vocês melhorou?

Melhorou. Depois da peça, eu acho que melhorou. Tem muitas coisas ainda para melhorar [risos]. Mas acho que, depois da peça, melhorou bastante, e não só com ela, com toda a mulher que me relata algo abusivo, ou as coisas abusivas pelas quais eu já passei e que eu não me sinto mais culpada...

Como protagonista, né?

É. Eu entendo que existem outras coisas, eu vejo o sistema de fora. Não, talvez dessa forma, mas eu consigo ver que eu estou dentro de um sistema e que eu não sou a culpada por tudo o que aconteceu ou que está acontecendo.

Tem mais alguma informação que você queira compartilhar sobre a peça, sobre o teu processo, a tua vivência?

Hm... eu tenho medo de ficar repetitiva.

Mas tudo bem!

Deixa eu pensar... mas tem uma foto nossa que nós estávamos indo para o espetáculo, a gente tava aquecendo, no momento em que a gente faz [o] “Merda”, a foto é até tirada do celular eu acho, nem é bom assim, e que nós todas estamos com as mãos erguidas. A qualidade não tá boa, mas até hoje aquela foto me atinge muito, porque eu penso que são muitas mãos levantadas, sabe? E quando eu vejo aquela foto, eu não vejo só as nossas mãos, nós atrizes que estamos prestes a começar uma peça, vejo as mãos de muitas mulheres, a gente contando a história

de mulheres do passado e do futuro que nem aconteceu, mas vai acontecer. Eu vejo... ai, toda doida...

Toda artista!

É, toda artista! Eu vejo aquela foto e vejo muito mais. Eu vejo mulheres que já foram mortas, que lutaram pelos seus nãos, que entendem os seus corpos. A gratidão por essas mulheres, as lugares nas nossas vidas... que a gente não esqueceu delas. Por mais que a gente não saiba o nome, tenho certeza que valeu a luta delas. Então, quando eu vejo aquela mão, parece que é a mão de todas aquelas mulheres lá das tumbas levantando e dizendo “vamo agora dominar isso aqui”, seja o palco, seja a rua.

[Começo da segunda parte da entrevista]

Como se deu a construção da sua personagem?

Primeiro, eu tentei entender o corpo da personagem, porque a gente fez uma peça que tinha muito essa questão do corpo preso para expressar isso da casa, da prisão que a gente vivia e dessa coisa incômoda e quase que não expressiva porém, ao mesmo tempo, dizendo muita coisa, sabe? Um corpo parado dizia muito. Então, primeiro, eu tentei encontrar esse corpo, como era o mover do braço, o mover da perna, como era ficar simplesmente parada só respirando, qual era a tensão que os meus ombros tinham se eles tinham alguma tensão, como que era o meu pé no chão, sabe? Qual era a raiz do meu pé no chão. Eu ia procurando essas formas, coisas simples, como ela pegava uma xícara, como que ela caminhava, a forma que ela corria... a partir disso, da construção do corpo, ia vindo outras coisas, sabe? A construção do corpo me deixava tão angustiada, chegava um momento em que me deixava tão presa, que às vezes a voz saía naturalmente. O texto saía de uma forma que, tipo, eu não precisava me esforçar tanto para sair. Saía quase que como o meu corpo precisava falar aquilo, porque ele já estava trabalhando aquilo. Para mim, isso foi muito importante, trabalhar esse corpo para, depois, vir essa voz. Eu até tentei, em alguns momentos, trabalhar a voz, tinham algumas cenas em que eu tentava trabalhar a voz antes do corpo, mas parecia muito desconexo para mim, não fazia sentido, a voz e a fala saíam quase sem força, sabe? Mas, depois que tu entende a construção do personagem através do corpo, buscando aí para fazer o corpo, eu ensaiava com as minhas colegas ali, mas eu também lia sobre outras coisas, eu lia sobre o contexto histórico, eu pesquisava a história de outras mulheres, e fazia um trabalho imaginativo, mas não de ficar pensando como eu iria fazer, sabe? Imaginativo de quase queer desenhar aquilo no corpo. Isso me ajudou com a voz de uma forma que eu lembro que foi muito boa, eu cheguei a decorar texto apenas com o corpo nas cenas e durante os ensaios. Eu não consegui decorar... eu não lembro dos textos que eu decorei, assim, de parar e ficar batendo texto comigo mesma ou com as minhas colegas, porque, pra mim, isso não funcionava muito bem, funcionava quando se tratava de fazer alguma atividade física com ele e que envolvesse algo com a personagem. E, enfim, isso se baseou muito nas leituras do livro que eu estava lendo, que é “A Guerra Não Tem Rosto de Mulher”, que aí eu lia o contexto daquelas mulheres que também estavam presas em outro contexto

histórico e eu também lia sobre o contexto histórico da peça. E isso refletia depois no corpo e na voz.

Tu fala bastante sobre ter usado do corpo e aí vir a voz e o personagem ter sido “montado” a partir daí. Tu usou alguma fonte exterior?

Como assim fonte exterior?

Figurino, cenário, maquiagem... isso influenciou ou veio do processo já feito?

Na verdade, eu sinto que o cenário ajudou bastante. Até nos momentos em que a gente ainda não tava no Teatro de Arena, quando a gente tava na Teatraria e o cenário era a gente mesma quem fazia, a gente mesmo que pensava, ele já trazia um ar mais pesado. Meu corpo, automaticamente, já não ia pro alegre, pra um registro mais leve, ele já ia para um registro mais pesado também. Isso ajudava bastante. Porém, figurino e maquiagem entraram depois do processo já feito, quase que no final, mas quando ele entrou, sinto que foi muito mais para ajudar, sinto que ficou mais fácil depois que ele entrou, porque tu também sentia esse figurino pesado, como se fosse uma amarra, sabe? O cenário eu diria que veio antes do processo feito, e que já trouxe essa ideia de não ser um registro solar, leve, engraçado, alegre ou qualquer coisa meramente boa, e aí isso deu um corpo e, depois, veio a maquiagem, até a iluminação cênica também, teve algumas cenas que a iluminação tornou mais fácil. A gente tinha uma cena que tinha que ser mais leve, era uma conversa da gente antes de dormir, e aí eu lembro que o iluminador colocou uma luz mais azul que tirou um pouco daquele clima pesado e nos ajudou bastante, porém foi após o processos feito. Foram facilitadoras, mas que não interferiram tanto.

Só mais uma perguntinha: tu fala muito dos recursos mais externos do corpo e a fala. Mas, e os internos? As discussões de gênero interferiram, ajudaram, atrapalharam na construção?

Ajudaram, ajudaram muito. Eu lembro que voltando pra primeira direção que o nosso diretor nos deus, e que a gente teve uma grande discussão sobre a mulher de agora e a mulher daquela época, o quanto que isso mudou, porque se hoje a gente acha que as mulheres já são muito limitadas pela sociedade, presas afu pela sociedade, de várias formas, com seus corpos restritos e limitados por causa disso, a gente pensa como seria o corpo daquela mulher naquela época. Se hoje a gente já sente isso, imagina naquela época? Levantar a voz já era um movimento muito brusco. Imagina, sei lá, sentar de pernas abertas? Ou ficar com a coluna mais atirada? Tudo era uma questão. Levantar de uma forma, era uma questão, falar de uma forma, era uma questão, então essas discussões e pensar sobre a mulher daquela época e a mulher de agora, e a mulher do meio, sabe, a mulher que tem essa luta daquele momento até hoje, isso ajudou muito no corpo. Em vários momentos eu tinha que pensar na coluna, no pé, na mão, e como era naquela época. E a gente nunca vai conseguir reproduzir totalmente igual, até porque a gente não sabe exatamente, porém há uma representatividade que a gente tenta mostrar através do corpo e as discussões foram essenciais para isso acontecer.

[Agradecimentos e despedidas]