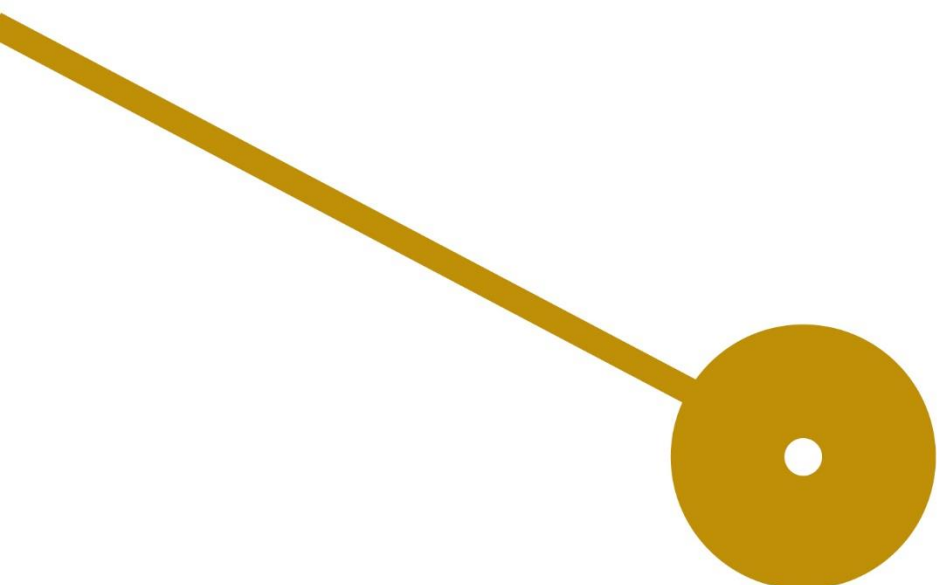




# Histéricas históricas

## Gabriella Álvarez Modesto

12/2020





MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

# Históricas históricas

## Gabriella Álvarez Modesto

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Interpretação e Direção Artística.

Professora Orientadora  
Dra. Inês Vicente

12/2020

*“El feminismo se ríe de las normas y de las verdades falocéntricas  
establecidas por el patriarcado, y su risa coge desprevenido al  
hombre acostumbrado a ser tomado siempre en serio.”*

- Barbara Zecchi

## **Agradecimentos**

Às mulheres da minha vida, obrigada.

À Janine e à Muriel, por serem sempre colo. Por sempre me porem em pé quando as minhas asas se esquecem de como voar.

Às minhas avós, Meméia e Pacita por serem a maior inspiração de rebeldia.

Às minhas irmãs de vida, Alba, Nola, Raquel Crespo e Raquel Ferraz pela total confiança e apoio que tiveram para comigo. Obrigada por entrarem nesta aventura e fazerem disto algo nosso.

À Inês Vicente, minha orientadora, pelas longas conversas, pela paciência, a dedicação e a paixão contagiante que sente pelo que faz.

À Maria João, à Joana e à Huan, por me demonstrarem, uma vez mais, que família é sim, uma escolha, e que casa é onde sentimos o coração quentinho.

À Erika e à Yessica por partilharem o vosso talento e ilustrarem com tanto amor este trabalho... E por me alimentarem à base de chocolate durante este processo.

Ao meu amor, por partilhar as nossas dificuldades e conquistas. Pelo seu apoio e cuidado constante e pela sua gargalhada escandalosa.

## **Resumo**

*Histéricas históricas* é uma proposta audiovisual resultante de um projeto de mestrado de investigação em criação cénica, que procura concretizar de maneira lúdica a pesquisa feita.

A linha de investigação gira em torno das personagens femininas cómicas da história teatral, selecionando cinco contextos diferentes dentro das correntes europeias. Sendo assim, focaremos na comédia grega, no teatro medieval, no Século de Ouro espanhol, na *sitcom* britânica e em alguns formatos contemporâneos.

Dadas as condições miméticas da arte, revisitaremos, então, os enquadramentos histórico-sociais para tratar de entender como aconteceu a evolução das personagens femininas cómicas ao longo dos séculos, traçando uma relação entre o marco social e as possibilidades cénicas.

## **Palavras-chave**

Comédia, feminismo, personagens femininas, audiovisual, evolução, história teatral, metalinguagem

**Abstract**

*Históricas históricas (Historical hysterics)* is an audio-visual proposal integrated in a master's project of a practice-based research in the theatre making, as means to transform the investigation into a ludic production.

The line of research is grounded in the female comic characters of the Theatre History, and it approaches five different contexts of European currents. Those are the Greek comedy, the medieval theatre, the Spanish Gold Century, the British sitcoms and other contemporary formats.

Given the mimetic conditions of art, we will then revisit the historical-social frameworks to try to understand how the evolution of the comic female characters happened over the centuries, tracing a relationship between the social framework and the stage possibilities.

**Keywords**

Comedy; feminism, female characters, audio-visual, evolution, Theatre History, metalanguage

# Índice de conteúdos

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>1. SOBRE AS MOTIVAÇÕES.....</b>	<b>2</b>
1.1 Sobre gargalhadas escandalosas.....	2
1.2 Sobre borbulhas em paredes de pladur.....	3
1.3 Sobre a comédia <i>no feminino</i> .....	4
1.4 Sobre as histéricas.....	6
<b>2. SOBRE HISTÉRICAS HISTÓRICAS.....</b>	<b>9</b>
2.1 Sobre a metodologia.....	11
2.2 Sobre as personagens.....	15
2.2.1 Sobre a Lisístrata de Aristófanes e a nossa Lisístrata.....	15
2.2.2 Sobre la Muchacha/Tanga.....	18
2.2.3 Sobre a Doña Ángela de Calderón de la Barca e a nossa Doña Ángela.....	20
2.2.4 Sobre a Thora de <i>Meet the Wife</i> e a nossa Thora.....	23
2.2.5 Sobre a Gabi ficcional e a Gabi real.....	26
2.3 Sobre as cenas de <i>Histéricas históricas</i> .....	29
2.3.1 Cena 0: A viagem.....	29
2.3.2 Cena 1: A chegada.....	29
2.3.3 Cena 2: <i>La costumbre de empezar así</i> .....	29
2.3.4 Cena 3: <i>¡Escucha, atiende!</i> .....	29
2.3.5 Cena 4: <i>¿Negro con leche?</i> .....	29
2.3.6 Cena 5: <i>Digamos que nos hemos encontrado por el camino</i> .....	30
2.3.7 Cena 6: <i>¿Es también grueso?</i> .....	30
2.3.8 Cena 7: <i>¡Suerte injusta! ¡Dura estrella! ?</i> .....	30
2.3.9 Cena 8: <i>Peores dramaturgias se han escrito</i> .....	30
2.3.10 Cena 9: <i>Mejor ser mal escrita que no ser nunca descrita</i> .....	30
2.3.11 Cena 10: <i>Escritas por tíos que no pensaban más allá de sus cipotes</i> .....	31
2.3.12 Cena 11: <i>De mi talento, desperdicio</i> .....	31
2.3.13 Cena 12: <i>Autoescuelas dramáticas</i> .....	32
2.3.14 Cena 13: <i>Dame más</i> .....	32
2.3.15 Cena 14: <i>Mujeres de hoy</i> .....	32
2.3.16 Cena 15: <i>A quién le importa</i> .....	32
2.3.17 Cena 16: <i>Nos tenemos que ir</i> .....	33
<b>3. SOBRE O QUE DESCOBRI.....</b>	<b>34</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>37</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>39</b>
<b>Anexo 1: Script de <i>Histéricas históricas</i>.....</b>	<b>39</b>

## **Introdução**

Dadas as circunstâncias que estão sendo enfrentadas em 2020, onde o mundo está a passar por uma pandemia provocada pelo COVID-19, todos fomos obrigados a adaptar-nos a esta nova realidade: o confinamento. O confinamento encontrou-me do outro lado da fronteira, em Espanha. E com ele, fomos todos obrigados a parar, refletir e recomeçar.

Para mim, este recomeço não implica voltar ao zero, senão a recuperar a linha de investigação que estive a desenvolver, com grande dedicação, no primeiro ano do mestrado: a mulher na comédia e a evolução das personagens femininas cómicas. Posso dizer, então, que talvez não seja um recomeço, mas sim um reencontro.

Neste projeto, proponho-me reencontrar-me com a minha linha de investigação. Proponho-me reencontrar-me com as autoras que conheci, com os livros que li, com as personagens que descobri e com as mulheres com que me deparei nesse processo. Proponho-me reencontrar-me com a minha companhia, formada pelo meu grupo de amigas. Proponho-me, até, a fazer as pazes com as fronteiras, as que sempre estiveram aqui, as novas, as visíveis e as invisíveis, e a reconciliar-me com elas de maneira a que sejam, também, uma inspiração para a criação artística e não um impedimento.

A proposta é então desenvolver um projeto cénico que reúna as minhas intenções artísticas, adaptando-as às circunstâncias. Trabalhar de maneira telemática, desenvolvendo a metodologia e o formato artístico que seja possível – não de maneira condescendente, mas como desafio criativo – que teve como resultado o projeto audiovisual *Histéricas históricas* que foi apresentado a público no dia 18 de dezembro de 2020 por meio telemático.

# 1. SOBRE AS MOTIVAÇÕES

## 1.1. Sobre gargalhadas escandalosas

Lembro-me perfeitamente da primeira vez que subi ao palco. Tinha quatro anos, estava vestida com um fato de leopardo e a minha turma do infantário iria apresentar uma das canções de um musical do Chico Buarque. Éramos tantos, que não havia animais de fazenda suficientes, e eu acabei por ser um felino selvagem a conviver com cães, galinhas e vacas. Gosto de pensar que já em pequenina gostava de quebrar com a verosimilhança. Lembro-me do pânico antes de subir ao palco. Para mim, aquilo já era algo importante e tinha levado muito a sério aprender a coreografia e a letra da música. Tão pequena, tão exigente e tão nervosa, que acabei por não conseguir apresentar. Desci correndo entre lágrimas e assisti aos meus colegas do colo da minha mãe, morrendo de arrependimento de não estar lá em cima.

Lembro-me da primeira vez que me senti cómica. Que me entendi como atriz de comédia. Tinha oito anos e estávamos a preparar *A Bruxinha que era boa* de Maria Clara Machado (1958). Todas as meninas da minha turma se matavam para ser a protagonista, a Bruxinha Ângela, uma pobre coitada que só queria ser tão mazinha como as outras bruxas. Que tédio! Eu queria ser a Bruxa-Chefe. Uma professora bem malvada, muito sarcástica e com frases divertidíssimas. Quando todas queriam ser Julieta, eu queria ser a Ama que pede massagens a Romeu em troca de informação. Talvez fosse a minha forma de não entrar em competição com as meninas que já formavam parte de um padrão. Eu sempre fui a mais alta, a mais gordinha. Ao sair do Brasil e chegar a Espanha, acabei por ganhar o título da “Menina mais estranha do lugar”. A mais alta, a mais gordinha e a que fala diferente. Não foi preciso muita análise para entender o meu processo. Antes que rissem de mim, decidi dar-lhes motivos para rirem comigo: em cima do palco.

Lembro-me da gargalhada da minha avó. Ela adorava ir ao teatro para me ver. Fosse qual fosse a peça, da mais horrível à mais decente, ela estava lá. Aplaudia e gargalhava com todas as minhas piadas. Até com as piores. A Pacita tinha o poder de ter uma risada tão extravagante que arrastava o resto dos espetadores a rirem, talvez não do meu *punchline*, mas a rirem com ela. E estava tudo bem. Partilhávamos aquele auditório, nos olhávamos desde longe e ela piscava-me o olho. Ela sempre quis fazer o que eu faço hoje, mas quando era pequena disseram-lhe que tinha as pernas tortas demais para dançar, as mamas pontudas demais para ser recatada e a gargalhada



Ilustração 1: Gabi versão leopardo com pânico cénico

tão alta que parecia uma bezerra. E ela acreditou. Fecharam o seu talento e a sua extravagância numa jaulinha de repressão. E quando a primeira neta “nasceu artista”, como dizia, o orgulho que ela sentia me fez prometer que partilharíamos isto em segredo. Um segredo a gargalhadas escandalosas.

Na licenciatura, na Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (ESAD), comecei a entender de uma forma mais teórica a minha paixão pela comédia. Descobri nomes, títulos, termos técnicos, movimentos artísticos. Entendi-me como mulher, como criadora, como feminista. Senti falta de nomes femininos nos textos, faltavam mulheres interessantes como personagens e faltavam mulheres assinando as peças. Comecei a questionar o papel da mulher na comédia. Tanto a nível histórico-literário, com as personagens que foram criadas ao longo dos séculos, como também a nível técnico, tentando entender se os recursos cómicos eram os mesmos e se funcionavam em igualdade para homens e mulheres. Todas essas perguntas me levaram ao mestrado na ESMAE... E cá estou.

## **1.2. Sobre borbulhas em paredes de pladur**

Não poderia começar este documento sem falar delas, sem falar de nós. E se no ponto anterior abrimos espaço para os sentimentalismos, apertem os cintos, agora sim vamos falar de lamechices.

Ainda não tenho certeza se acredito no destino. Penso que alguma ajudinha de forças universais devemos ter em alguns momentos da vida. Se não fosse assim, deveria começar a tomar mais responsabilidade sobre os meus próprios atos. Mas gosto de pensar que em 2013 alguns astros se alinharam e algumas deusas foram benevolentes e colocaram um bando de loucas na mesma turma de Interpretação. Tão novinhas, tão hormonais e com tanta vontade de entender quem éramos. Para mim, esses quatro anos foram como passar uma adolescência tardia: imensas necessidades de exploração de todos os tipos -ah, se as paredes da escola pudessem falar...-, de desconstrução, de construção e de reafirmação. E nós nos conhecemos bem ali. Bem nessa fase. E partilhamos tudo isso. Na escola, conheciam-nos bem, é uma escola pequena que funciona como qualquer outra família disfuncional. Mas nós éramos conhecidas por ser muito unidas, quase uma borbulha dentro daquelas paredes de pladur. Alba, Nola, Raquel Ferraz, Laura e Gabi. Passamos os quatro anos de formação sonhando juntas. Criando juntas.

No último ano, nasceu a companhia, com o Lojo, também amigo, como encenador e produtor. Com Señora Supina, montámos espetáculos, alugámos carrinhas, viajámos, nos

apresentámo-nos em salas para 20 pessoas e em grandes teatros pela Galiza. A Laura seguiu o seu caminho e a Raquel Crespo entrou na equipa para trazer frescura e um talento deslumbrante. E hoje, continuamos à procura do nosso espaço dentro do panorama teatral galego. Encontrando o prazer de rir com outras mulheres, de reivindicar um teatro cómico feminista, jovem e fresco. E de continuar partilhando palcos, cafés e torradas juntas.

Quando tive nas mãos o que poderia ser um esboço de um projeto, não tive dúvidas de que tinha que partilhar isto com elas. Este projeto é muito meu. A minha autoria impregna cada defeito, cada erro e cada acerto que habita nele. E elas são parte também da minha identidade. Escrever este *script* tendo as minhas amigas como inspiração e motivação, foi uma viagem fascinante. Estender esta bolha de sororidade, esta rede de apoio traspassando fronteiras e unindo vontades artísticas e pessoais foi o que certamente me manteve sã durante um ano onde parece que o mundo está prestes a acabar.

### **1.3. Sobre a comédia *no feminino***

Há bastante tempo que procuro entender como funcionam os mecanismos cómicos para as mulheres. Quando era pequena, não entendia porque é que quando os meus primos soltavam “puns” era engraçado e porque é que eu não só não podia fazer a mesma piada, mas também deveria sentir-me ofendida e constrangida ante o gás fétido. As senhoritas não gostam de “puns”. Também não entendia porque é que quando os meus amigos contavam, cerveja em mãos, as suas grandes histórias sobre desastres sexuais, todos riam na roda de amigos, mas se uma das minhas amigas puxasse a piada para si e contasse com detalhes os horripilantes *dates* que ela teve, era vista como demasiado explícita, vulgar. As senhoritas não se divertem com o sexo. Mais tarde, não entendia porque é que eu gostava de fazer personagens masculinos. Sempre fui a mais alta e a mais desenrascada e acabava por ganhar os papéis cómicos protagonistas, mas claramente tinha que pôr um bigode para deixar muito claro que era um homem. As senhoritas não são protagonistas nas comédias.

Com a linha de investigação do mestrado, comecei a questionar se realmente há um humor *no feminino*. Quase como se fosse um outro idioma. Credo! Para mim, aceitar algo assim seria afirmar uma disparidade grave. Não. Não há um humor *no feminino*! Só há humor! E foi assim que tentei me enganar durante uns meses, até que, voltou a acontecer. Um colega do mestrado fez uma piada sobre baixar as calças e fez um gesto obscuro. Eu, macaquinha de imitação, repeti a cena. A reação dos presentes foi diferente. Riram-se sem vontade. E voltei

aos questionamentos. Ok, se calhar, tal vez tenhamos, realmente, uma diferença na forma de fazer e de consumir o humor.

Quando falamos sobre uma pessoa que tem sentido de humor, a sociedade tem uma visão diferente sobre os dois géneros. Socialmente, um homem com sentido de humor é o engraçadão do almoço de domingo, o que conta as piadas no bar e o que tem sempre alguma boa história para contar. Uma mulher com sentido de humor é aquela que sabe rir desse primeiro sujeito. Em *They used to call me Snow White, but I drifted* (2013), Gina Barreca explica que durante séculos as mulheres não podiam permitir-se nem fazer, nem entender uma piada. Uma mulher que entendia uma piada de um homem, que entendia a escatologia, a sexualidade e a vulgaridade, estava assumindo a quebra da pose de “senhorita” que nos é imposta pela sociedade. Rir é validar uma piada. É por isso, que um dos estereótipos das personagens femininas nas comédias é a ingenuidade. A mulher assim, está na piada sem fazer parte dela.

Zecchi (2013) expõe o uso das personagens femininas como recurso cómico, como objeto de comicidade e não como produtoras das piadas.

“La mujer es el blanco preferido de las burlas: la solterona, la vieja, la fea, la gorda, la menopáusica, la cotilla, la beata, la bruja, la lesbiana, la arpía, la suegra, la viuda, etc., son solo ejemplos de la galería de tipos femeninos que, desde la Antigüedad, son objeto de la risa y de la denigración masculinas: desde las cantigas de escarnio y maldecir, hasta la comedia chabacana del cine de la Transición; desde la sátira romana, hasta las burlas misóginas del Siglo de Oro, el hombre se ha reído de la mujer, se ha mofado de su cuerpo, ha bromeado sobre su sexualidad, y hasta ha trivializado realidades femeninas dramáticas, como, por ejemplo, la violencia de género.” (Zecchi, 2013, p.162)

Conforme a sociedade foi, lentamente, evoluindo, o riso da mulher também se foi resinificando. O que antes era assumir entender a brutalidade masculina, transformou-se em validação, em reforço positivo, em admiração a eles. Ensinar-nos a rir por compromisso social, para não parecermos grosseiras. A rir por caridade. Afinal, as senhoritas não deixam os homens “pendurados”. Até nas revistas para adolescentes nos ensinam a rir das piadas dos rapazes com os quais, permitam-me a expressão, temos um *crush*. Ensinar-nos a rir até quando nós mesmas somos o objeto de escarnio. A rir de piadas gordofóbicas, misóginas, homofóbicas, sexualmente agressivas. A rir quando não há motivo nenhum para isso. A rir por educação. E se não rimos, ou provocamos o *punchline* fácil de ataque à mulher “mal-comida” (e teríamos que rir outra vez, não é mesmo?) ou voltamos ao ponto de partida, à imagem de que nós somos ingénuas demais, burras demais, para entender a piada.

Zecchi (2013) argumenta que encontra uma grande diferença na forma em que homens e mulheres utilizam o humor. Defende que as classes sociais opressoras, que em consequência ostentam uma posição de poder, costumam usar o humor para expressar insatisfações, mas sem intenções de mudar o *status quo*. Enquanto isso, as classes oprimidas, neste caso as mulheres, tendem a usá-lo para subverter esse estado social.

“La comedia femenina se caracteriza por un discurso, por lo general, menos hostil que el masculino: las mujeres prefieren la auto-crítica a la crítica del otro, usan el humor para comunicar y compartir experiencias propias y se ríen de los que tienen el poder. La comedia masculina, por el contrario, se burla de los que no lo tienen.” (Zecchi, 2013, p.164)

Barreca vai além e vem a explicar a falta de interesse do coletivo feminino em fazer humor com os oprimidos, baseia-se mais na necessidade de provocar a autoridade e o opressor:

“Most women agree that to make fun of someone in a powerless position is not only unkind, it is too easy— like shooting fish in a barrel. So women look at those in power, or at those institutions we were taught to revere, and laugh. In this way women's comedy is more "dangerous" than men's, because it challenges authority by refusing to take it seriously.” (Barreca, 2013, p.14)

Com essa fome de mudanças, as mulheres cómicas têm em mãos uma ferramenta disruptiva para quebrar com diversas construções heteropatriarcais. Com o humor, temos a possibilidade de transformar todos esses tópicos sobre a feminilidade e o papel social da mulher, tanto para rejeitá-los como para nos apropriarmos deles com intuito *bufonesco*. “*El humor tiene el poder de enseñar la posibilidad de cambio.*” (Zecchi, 2013, p.165)

## **1.4 Sobre as históricas**

O título *Históricas históricas* faz referência à histeria. A sua origem tem lugar no Antigo Egito, onde se considerava que a doença era provocada pelo deslocamento do útero para outras regiões do corpo. “*A razão pela qual o útero se sentiria impelido a deslocar-se seria a imperfeição do corpo feminino, que, sendo húmido e frio, fazia com que o órgão migrasse em busca de locais mais quentes e confortáveis.*” (Luís, 2016). Os gregos também mantiveram a teoria da doença causada pelo útero frustrado, histeria vem da palavra grega *hystera*, útero. Platão (IV a.C.) e Hipócrates (V a.C.) defendiam que a doença era provocada pela necessidade de libertação do órgão, que causava alterações motoras, sensoriais e emocionais. O melhor tratamento era o casamento. Em Roma, Galeno (130-200 d.C.) relaciona diretamente a doença à falta de sexo. Justificava a patologia com o estado civil da paciente.

“Às casadas, recomendava-se um padrão regular de *fornicatio* conjugal. Às restantes, aconselhava-se que casassem. Àquelas em que tal não era possível, aplicava-se o “Tratamento de Galeno para Viúvas”, que consistia na fricção dos genitais da enferma com um unguento até que esta atingisse um estado de contrações físicas e de estase – situação atualmente conhecida por orgasmo” (Luís, 2016)

Na Idade Média e no Renascimento, com a civilização cristã que justificava o sofrimento humano com o pecado original, a histeria passou a ser relacionada com a possessão demoníaca. A. Luís (2016) explica no seu artigo “A vibrante história da histeria” (Revista Frontal, 2016) que o diagnóstico deixou de ser responsabilidade dos médicos e passou a ser feito pela Igreja e pelos tribunais. “*O tratamento consistia em rezas, amuletos e exorcismos. As mulheres identificadas como histéricas eram interrogadas, perseguidas, torturadas e, por vezes, queimadas na fogueira.*” (Luís, 2016). Foi nessa mesma época quando a histeria estava relacionada com a bruxaria, justificando as duras punições às mulheres que eram condenadas por terem comportamentos que não encaixavam com a mentalidade conservadora da sociedade. No fim do Renascimento, a doença voltou a ser uma patologia diagnosticada e tratada por médicos, ao invés de ter castigo público ou condenação religiosa.

Nos séculos XVII e XVIII, foi comprovado através de autópsias que as mulheres “histéricas” não tinha relação com o sistema reprodutor feminino, passando então a ser considerada uma condição do sistema nervoso central.

S. García Deuder e E. Pérez Sedeño no seu livro *Las “mentiras” científicas sobre las mujeres* (2017), afirmam que durante a segunda metade do século XIX foram utilizadas técnicas de cirurgia ginecológica para extirpar ou cauterizar o clítoris ou os ovários para tratar e curar “transtornos mentais” femininos como a histeria, a masturbação ou a ninfomania. As autoras também explicam outros métodos usados pelos homens para a “cura” das mulheres. Falam então da “cura do repouso” ou da “técnica de cura pela autoridade”. As “pacientes” eram submetidas a um regresso à infância, permanecendo na cama, isolada, obedecendo indicações paternalistas dos homens, que velavam pela sua paz e tranquilidade. (Pérez Villa, 2018)

Na Era Vitoriana (1837-1901), foi muito popularizado o estigma de que os homens tinham muito mais autocontrole e razão para administrar as suas emoções, em contraste com as mulheres que eram criaturas infantis emocionalmente instáveis. Essa diferenciação foi muito útil para que as mulheres fossem deixadas de lado a nível social e económico, não sendo vistas como responsáveis o suficiente como para ocupar espaços de poder, negando-lhes direitos

políticos e sociais, alimentando assim a estrutura patriarcal tanto a nível doméstico como a nível social.

Não podemos deixar de destacar que, durante os séculos XIX e XX, as mulheres que mais eram diagnosticadas com transtornos mentais relativos à histeria eram mulheres que de alguma maneira transgrediam os papéis de género socialmente impostos. Falamos então de escritoras, sociólogas, filósofas e ativistas.

Já no século XX, nos anos 80, um dos principais manuais de diagnóstico de transtornos mentais (DSM-III) ainda define a histeria. "*El trastorno de personalidad histérica [...] seguía describiendo una feminidad exagerada, refiriéndose a mujeres seductoras, preocupadas por su atractivo físico, interesadas en controlar el sexo opuesto y en entrar en relaciones de dependencia demandando constantemente seguridad, aprobación o halagos*". (García Deuder e Pérez Sedaño, 2017 como citado em Pérez Villa, 2018).

O título do projeto faz então uma homenagem às mulheres que foram diagnosticadas com um transtorno só pelo fato de ter um comportamento que contrariasse as normas sociais. Mulheres que foram silenciadas, negadas do seu prazer, condenadas socialmente por terem questionadas a sua sanidade mental. Mulheres brilhantes, extravagantes, ideologicamente “barulhentas” que foram castradas de liberdade tendo como diagnóstico “um útero errante”.

## **2. SOBRE HISTÉRICAS HISTÓRICAS**

Gabi é uma mestranda de Artes Cénicas com uma pesquisa sobre as mulheres na comédia. Qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência. A Gabi chega a casa e encontra quatro mulheres ocupando as divisões do apartamento. As mulheres, afinal, são personagens femininas da história teatral que não estão muito satisfeitas com a forma como foram escritas. As personagens querem mudanças e pedem à coitada da Gabi que escreva alguma coisa e, em troca, irão embora. Esta é a sinopse de *Histéricas históricas*.

Este projeto audiovisual teve o intuito de espelhar não só a pesquisa em que estava a trabalhar, mas também as inseguranças e as frustrações de alguém um pouco sem rumo nesta etapa de descobrimentos. Trabalhando e procurando a melhor maneira de plasmar tudo isto num “produto final” (como detesto esta expressão!) tinha mesmo essa sensação de cobrança. “Um grande poder traz consigo uma grande responsabilidade” dizem em *Spiderman*. E por um momento, em meio a tanto álcool em gel e tanto papel higiénico acumulado, quase que comecei a ter alucinações sobre isso. Durou pouco. Depois entendi que a minha responsabilidade tem mais a ver com construir do que com tentar arranjar o que ficou para trás. Mas daí veio a inspiração de ter a todas estas mulheres na minha casa, ou na minha cabeça.

Quando comecei, de facto, a desenvolver o projeto, quando as intenções e as investigações começaram a ganhar uma forma, muitas escolhas foram feitas.

A primeira delas, foi uma questão idiomática. Sou brasileira e espanhola. Mais concretamente, brasileira e galega. Moro e estudo em Portugal. E as minhas nacionalidades e os meus idiomas são grande parte da minha personalidade. Não é que o meu passaporte defina quem eu sou, mas principalmente de forma linguística, a minha forma de me comunicar com o mundo define sim a minha pessoa. Tenho o privilégio de falar quatro idiomas, que me dão uma liberdade de expressão que se multiplica por quatro. Mas, às vezes, como nesta, a minha cabeça é uma confusão.

Tinha claro que queria fazer esta monografia em português, afinal para mim sempre é bom praticar a escrita na minha língua materna, que tão poucas vezes tive o prazer de trabalhar de maneira formal. Mas as meninas não falam português. Deveria fazer o *script* em espanhol ou em galego... E tentei. Tentei mesmo trabalhar no idioma mais *riquinho* do mundo. Mas a diglossia não é um dos meus talentos, e já sendo difícil separar o castelhano do português, trabalhar em paralelo com o galego e o português é missão quase impossível.

A segunda grande dúvida foi entender como íamos executar um projeto assim nas condições de distanciamento social que a pandemia nos estava impondo. Na época do desenvolvimento do projeto estávamos na fase mais severa do confinamento e tinha que traçar um plano que não dependesse do convívio de todas. Depois de muito pensar, decidi atribuir a cada uma das personagens uma divisão da casa. Desta maneira, trabalharíamos em plano-contra plano, sem que nunca essas mulheres chegassem nunca a conviver no mesmo plano. Eu ficaria no marco das portas, as da minha casa, no Porto, e as meninas cada uma no quarto que lhes foi atribuído das suas próprias casas. Assim, fizemos uma espécie de casa fictícia que parece mais uma colcha de *patchwork*.

A última fase, foi entender que “o produto final” não era um produto final. Mas sim um laboratório. E sim, eu sei que nós, alunas, usamos sempre essa palavra mágica para tentar suavizar a exigência de um projeto. Mas desta vez foi realmente isso. Num processo cheio de primeiras vezes (primeiro *script*, primeira direção de atrizes sozinha, primeira realização, primeira edição, primeira vez que trabalho no meio de uma pandemia que está a pôr o mundo de pernas ao ar...) permiti-me tentar não entrar em stress com questões que não estavam sob o meu controlo. Talvez tenhamos erros de *raccord*, talvez tudo pudesse ser mais arranjadinho, o video poderia ter sido mais desenvolvido... Mas a emoção de viver todas essas primeiras vezes faz com que *Histéricas históricas* seja motivo de um imenso orgulho para mim.

## **2.1 Sobre a metodologia**

O ponto de partida para o desenvolvimento deste projeto nasceu de duas grandes vontades. A primeira, transformar toda a investigação que vinha sendo feita ao longo dos dois anos do mestrado num projeto cénico da minha autoria. A segunda, criar uma dramaturgia na qual trabalhar com as minhas amigas e companheiras de jornada teatral. Queria criar um texto para elas e por isso, cada personagem nasceu da união de uma personagem teatral com inspiração que elas me proporcionavam.

Conheço e trabalho com as atrizes desde 2013, quando começámos a estudar juntas na ESAD, Galiza. Depois disso, formamos a companhia Señora Supina. Este amor que há entre nós foi para mim um grande motor neste projeto. *Histéricas históricas* é o primeiro texto longo que escrevo, o primeiro projeto que dirijo na totalidade e no qual estou implicada a 100% em todos os processos criativos. Isto foi empolgante e assustador em partes iguais. E, permitam-me o desabafo, fazê-lo com as minhas “irmãs” foi ter uma segurança e um estímulo constantes.

O projeto nasceu no ponto ápice do confinamento da pandemia que o nosso planeta está a viver. Reuni as quatro numa videochamada sem que tivessem muita informação prévia. Quando lhes contei sobre o desafio, sobre a vontade de tê-las comigo nesta “bagunça” organizada, todas vibraram de orgulho e de vontade de criar comigo esta peça. “Já não era sem tempo” disseram. E automaticamente sabia que, independente do resultado final, este processo seria sanador para todas nós.

Tivemos um par de reuniões grupais, mas logo comecei a trabalhar de maneira individual com cada uma delas. Em sessões telemáticas de pouco mais de uma hora semanal, fizemos debates sobre o contexto histórico e artístico de cada personagem. Revisitamos os textos originais experimentando isolar cada mulher da sua obra, tentando entendê-las como indivíduos completos com vontades próprias para além do que os seus autores foram capazes de levar para os seus textos. O nosso processo foi ver estas personagens de todos os ângulos que podíamos, tentando decifrar a crueldade que habitava na construção cômica de cada uma. A seguir, o exercício foi de sororidade. De dar a mão para estas mulheres que estão há séculos presas em textos teatrais já obsoletos do ponto de vista feminista.

Fizemos também um intenso trabalho de improviso, de caracterização e de composição física das personagens. No começo, não foi fácil adaptar o nosso costume de trabalhar numa sala de ensaios com espaço, contato físico e café ao sair e passar ao ecrã de um telemóvel e ao espaço disponível num espaço de casa. Mas conseguimos criar pequenas “borbulhas” de

trabalho no meio do caos e esses encontros, pouco a pouco, foram ganhando alguma da magia de quando estamos juntas, pessoalmente.

Com o “trabalho de mesa” feito, tanto a nível pessoal como em partilha com as atrizes, comecei a desenhar o que poderia ser o *script*. E aí veio um dos meus mais temidos medos: a página em branco do *Word*. Ilusão minha. Realmente achei que seria muito mais fácil começar a escrever quando tinha tanta fundamentação teórica e tantas horas dedicadas à investigação e ao improvisado. Estava tudo feito! Porque era, então, tão difícil? Foi então, quando tive que confiar que todo essa primeira etapa de trabalho tinha impregnado os alicerces do projeto, mas que deveria sentir-me mais livre para “brincar” com estas personagens. E essa foi a intenção do texto: usar de maneira lúdica toda a investigação. Pouco a pouco, o guião foi surgindo e fui-me sentindo mais confortável para trazer fragmentos dos textos originais e introduzi-los à minha maneira no guião.

No meio de *Whatsapps*, *Zooms*, *e-mails*, *Google Drives* e *Pdfs*, nasceu *Históricas históricas*. E embora não fosse esta a forma que eu escolheria para criar algo, superar a condição telemática do processo é também um dos elementos que mais me enche de orgulho. Desde que terminámos a nossa licenciatura em 2017, nunca vivemos todas na mesma cidade. Isso sempre foi uma desculpa com que justificámos o facto de não criar coisas novas, de não trabalharmos juntas mais frequentemente e de só nos reunirmos quando temos alguma apresentação do espetáculo da companhia. A distância e a falta de tempo sempre foram impedimentos para a criação e neste projeto pudemos comprovar que, quando há uma vontade e uma motivação, sempre há uma forma de desenvolver uma metodologia que funcione.

Costumo ser muito exigente em tudo aquilo que faço, e equilibrar essa autoexigência com a realidade nem sempre é um processo fácil. Se pudesse ter escolhido, este não seria um projeto telemático. Teríamos feito não só um trabalho de mesa e de investigação coletiva juntas, mas também nos teríamos fechado numa sala de ensaio para criar as cenas. Este não foi um projeto orgânico. Seria possível encontrar organicidade numa metodologia constantemente interrompida por falhas do *Wi-fi*? Aprendi a lidar com isso. A assumir a responsabilidade e a liderança do projeto. A fazer um trabalho exaustivo de pesquisa, escrita e criação cénica para aproveitar o tempo disponível das atrizes. A adiantar trabalho para que tivessem um trilha muito definido por onde andar, e nele encontrarem espaço para a criatividade interpretativa. Assumir essa posição foi entrar em território desconhecido, desapegar-me do coletivo e aceitar essa

postura foi assumir, também, todas as responsabilidades quanto aos possíveis erros que pudessem surgir.

Quando as filmagens começaram, toda essa sensação de controle desapareceu e entrou em jogo a confiança absoluta que tenho nas meninas. Por questões alheias à minha vontade, graças às condições pandémicas, não pude estar presente nas gravações. E, com a loucura dos ritmos de vida post-confinamento, também não foi fácil corrigir algumas coisas. Mas realmente encontro magia em ter 5 amigas, cada uma num canto da região galaico-portuguesa, apenas armadas com um telemóvel e um vestido preto, a criarem juntas (mas separadas) um projeto cénico. Sem microfones, sem câmaras profissionais, tentando ajustar um enquadramento sozinhas, lidando com vizinhos barulhentos, com namorados e colegas de casa como *cameramen*, com um texto escrito por alguém que nunca fez isso antes e sem sequer ter as cenas das demais como referência. Na verdade, a confiança absoluta foi a que elas depositaram em mim. Me animaram sempre, estiveram sempre disponíveis para o trabalho e criamos juntas uma borbulha em paredes telemáticas.

Quando acabamos o processo de ensaios e gravação, chegou a fase da edição. Nunca tive grande experiência editando vídeos. Só havia editado algum vídeo de aniversário, com fotos e mensagens no mais puro estilo de um *PowerPoint*. Editar ficção é diferente. E editar ficção onde as atrizes não têm nenhum plano juntas, é um desafio. E fazer tudo isso, sem a menor experiência, é um risco. Devo confessar que, no começo, subestimei o desafio. Ou sobestimei a minha capacidade à frente de um programa de edição: textos que não coincidiam, áudios problemáticos, erros técnicos... Uma autêntica coleção de caos. Ainda assim tive claro que não queria pedir a ninguém que regrava-se o seu material. Primeiro, porque o tempo e a disponibilidade das atrizes não é infinito. Segundo, porque, ao regravarem, entrariam inevitavelmente num processo de autojulgamento. Terceiro, e mais importante, não era essa a minha proposta do ponto de vista pedagógico.

Trabalhar nesta modalidade telemática tem um grave problema: a matéria de trabalho mora no passado. O teatro e a criação cénica, moram no presente: ensaiamos juntos, desenvolvemos, mudamos, testamos, erramos, voltamos a construir e fixamos partituras. Partituras que depois serão recriadas, no presente, cada vez que se repitam. Uma vez gravado, o material perde a sua plasticidade até onde o programa de edição pode intervir. Podemos brincar com os ritmos, com os cortes, com os efeitos cheios de cores. Mas não posso mudar o que uma atriz fez, no passado, uma vez já desligada a câmara.

O *Históricas históricas* não é perfeito. Mas nunca na minha vida senti um projeto tão meu. Tudo o que está nele, os acertos, os erros, os desastres, os medos, as certezas, as vontades... é reflexo de quem eu sou agora como criadora. O resultado final do vídeo é crucial, mas não totaliza os resultados da minha investigação. Realmente vi o projeto como um todo, como um conjunto de etapas desafiantes que foram acontecendo e se desenvolvendo ao longo dos anos. O projeto é a curta-metragem, mas também é a investigação, o *script*, a metodologia, as horas de pranto, os livros que li, as conversas tomando chá pelo *Zoom*, as reuniões telemáticas com a minha orientadora, esta monografia, a criadora que me tornei com tudo isto. Foi a nossa forma de criar uma janela de irreverência no mundo cinza que deixou esta pandemia. *Históricas históricas* não é perfeito. E nunca teve intenção de sê-lo. Mas é meu, é delas e é nosso.

## **2.2. Sobre as personagens**

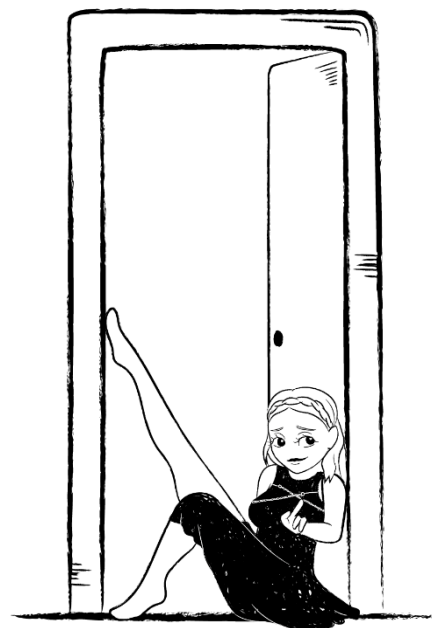
### **2.2.1 Sobre a Lisístrata de Aristófanes e a nossa Lisístrata**

A Grécia Arcaica (VII-VI a.C.) era já, uma sociedade extremamente patriarcal: as mulheres viviam sob a autoridade do homem da casa, não eram consideradas cidadãs, não tinham nenhum direito, e estavam excluídas dos assuntos públicos e políticos. O mundo estava dividido entre os géneros: o mundo privado, a casa, era o território da mulher, e o mundo exterior, do homem. As funções sociais estavam completamente repartidas entre os géneros de maneira indiscutível.

O único momento de liberdade para as mulheres gregas eram os rituais de culto aos deuses e deusas. Podemos destacar o festival de Tesmofórias, dedicado à deusa Deméter e à sua filha Perséfone, de participação exclusivamente feminina. Nesses rituais já encontrávamos formatos teatrais de representação, música e dança.

Surge então uma categorização do teatro. Por um lado, o teatro culto: as tragédias, cujo tema central eram as lendas heroicas; as comédias satíricas, que faziam uma crítica humorística a essas lendas, e as comédias, que tratavam temas da vida quotidiana. Por outro lado, encontramos o teatro popular, que não tinha formato específico. As mulheres foram completamente banidas do teatro culto.

Nesta época, o teatro reforça a sua função pedagógica na sociedade e a sua finalidade era educar e semear os valores democráticos no marco sociopolítico da Grécia clássica. Com a proibição da participação das mulheres no teatro, tanto em cena como na plateia, os papéis femininos eram interpretados por homens adolescentes. Aproveitando as suas vozes finas entre outras características físicas, usavam figurinos de acordo com as vestimentas usadas pelas mulheres da época e cobriam os seus rostos com máscaras decoradas.



*Ilustração 2: A nossa Lisístrata*

*Lisístrata* foi escrita por Aristófanes e representada no ano 411 antes de Cristo. Sendo uma das obras mais icónicas da comédia clássica, o seu argumento pode ter diferentes leituras.

Com as cidades do Peloponeso em guerra, os homens estavam sempre fora de casa na batalha. Quando voltavam, “descarregavam” a repressão sexual do tempo fora de casa em suas

mulheres. Sabendo dessa grande fome carnal de seus maridos, as mulheres, lideradas por Lisístrata, decidem fazer uma greve sexual, com o intuito de conseguir a paz na península.

Na obra, a unidade das cidades gregas em guerra é representada através da imagem feminina, de forma quase alegórica como substrato da identidade helénica (Nunes, 2017). Sendo assim, reflete a união dos povos na organização feita com as mulheres de diferentes cidades que têm como objetivo o fim da guerra.

É comum associar Lisístrata a uma imagem feminista, a um arquétipo de líder da luta dos direitos da mulher, mas não podemos ignorar o contexto histórico-social no qual a peça foi escrita. O poeta retratou uma sociedade com a qual os gregos pudessem identificar-se e, de maneira bastante explícita, temos como tema principal a diferença de pensamento entre os géneros: os homens querem a guerra, as mulheres a paz. Penso que seria ingénuo ter um ponto de vista onde a leitura desse pensamento pacífico da mulher fosse algo relativo à igualdade de direitos. As personagens femininas queriam a paz como forma de retornar ao seu *status quo*, à sua normalidade. E não deixa de estar presente no texto a debilidade feminina na hora de resistir às tentações, e a parte maioritária do argumento gira em torno das mulheres tentando ser resistentes aos seus impulsos incontroláveis ao ser seduzidas pelo desejo sexual, pelo vinho. Isto fica evidenciado até mesmo com a falta de consentimento que poderiam ter, caso os seus maridos as obrigassem a ter relações sexuais com eles.

Lisístrata é a personagem que parece ser irredutível face a essas tentações, mas, na sua condição de mulher, entende perfeitamente o quão difícil é para as demais controlar esses desejos carnis. O papel atribuído à mulher grega vê-se refletido na personagem Mírrina, a mais preocupada pelas consequências dos seus atos e mais temerosa das reações dos homens.

O texto pode ter uma primeira leitura feminista. Mulheres do século V a.C tendo uma grande capacidade de organização, de posicionamento político, de desejo sexual e de autoridade sob os próprios corpos! Mas, pessoalmente, convido o/a leitor/a a ter uma perspetiva diferente de toda esta história: não seria tudo isso uma ideia tão absurda que foi usada pelo autor para ter um efeito cómico? Criar situações estrambólicas, pouco verosimilhantes na moral de uma sociedade, é um dos mais antigos recursos cómicos.

A encenadora argentina Silvia Gómez Giusto levou ao palco a sua adaptação do texto de Aristófanes em 2019, onde refletiu este posicionamento:

“De alguna manera podría parecer que Aristófanes estaba poniendo voz a todo lo que las mujeres tenían prohibido. Pero pensar en él como el primer feminista es delicado,

porque la verdad es que usaba el dispositivo de la comedia para burlarse no sólo de las mujeres, sino también de cierto sector político en Atenas. Más que poner al frente los derechos que las mujeres todavía no teníamos lo que hace es burlarse de los hombres. Como mujer, me cuesta mucho reírme cuando parece que mi único elemento de discusión es mi sexo. Todo se pone en juego cuando las mujeres deciden que no van a tener más sexo con sus maridos. Parece que es nuestra única arma, no existen el pensamiento y la palabra. Es interesante ver cómo nos reímos hoy de Lisístrata. Dónde nos podemos reír. (...) ¿Cuánto podemos reírnos de que una mujer quiera tener poder político y frenar una guerra? ¿Y de que las mujeres se comporten respondiendo a fantasías masculinas? Reírnos o no con *Lisístrata* hoy, en plena revolución feminista, es sin dudas, una pregunta interesante” (Gómez Giusto em Yaccar, M.D, 2019)

A nossa Lisístrata chega ao apartamento liderando o grupo de mulheres, como já lhe é habitual fazer. Depois de séculos, observando o mundo a ter uma visão da sua história com a qual não concorda, decide tomar as rédeas e ir atrás de mudanças, convocando mais personagens que, como ela, têm a necessidade de conseguir os seus objetivos.

A nossa Lisístrata mantém de certa forma a presença forte da personagem original. Acostumada a proclamar o mesmo texto há tantos anos, brinca entre os dois códigos com facilidade: a Lisístrata descontraída, divertida e exuberante e a personagem mais engessada de Aristófanes.

A nossa Lisístrata aparece na casa de banho por diversos motivos. Não só por remeter facilmente ao culto do banho dos gregos, mas também pela quantidade de objetos obviamente fálicos que aí podemos encontrar. Também o elemento água, que se associa poeticamente tantas vezes à purificação em contraste com uma personagem que poderia ser considerada vulgar. Não deixa de ser divertido ver a Lis tentando entender uma sanita, um duche ou um rolo de papel higiénico.

No texto da personagem da curta-metragem, tentamos evidenciar o falocentrismo do texto original e brincar com a repetição de uma palavra igualmente vulgar ao falar da vagina (na tradução para castelhano, no texto de Aristófanes repete-se até a exaustão a palavra *cipote*, que refere ao pénis, e na nossa dramaturgia, usamos a palavra *coño*, vagina.)

O objetivo da nossa Lisístrata é que lhe escrevam um orgasmo. A intenção é questionar o quanto o texto clássico tem como tema central o sexo, mas pouco se fala do prazer feminino. As mulheres parecem estar mais temerosas à reação dos seus maridos, aos grandes esforços que vão ter que fazer para resistir até à força física que os homens podem usar para conseguir levá-las à cama, do que realmente com a preocupação pela falta de prazer próprio. E ainda quando

parece haver uma pequena mostra de desejo sexual feminino, é sempre falocêntrico, como se os homens tivessem entre as pernas uma varinha mágica hipnotizante, da qual depende única e exclusivamente o prazer da mulher.

Interpretada pela atriz Raquel Crespo, a nossa personagem ganhou uma profundidade especial. A Raquel soube brincar brilhantemente com os diferentes matizes da personagem, trazendo ao projeto um ritmo e dinâmica com grandes momentos de comédia física.

### 2.2.2 Sobre a la Muchacha/Tanga

Com a opressão religiosa, o teatro profano na época medieval é considerado extremamente pecaminoso. Nele, podemos encontrar menestréis, também mulheres, que dançavam, cantavam e representavam diálogos simples. Eram perseguidos pelas autoridades e tanto os artistas quanto o público desses espetáculos eram acusados de amoralidade e, até, de possessão demoníaca.

As únicas formas teatrais autorizadas eram aquelas feitas dentro de templos católicos, interpretadas pelo clero, representando passagens da *Bíblia* e as obras dos santos. As mulheres estavam completamente excluídas das representações, tanto como atrizes como também como personagens femininas. Isto foi essencialmente motivado por um forte movimento de omissão das mulheres na história cristã, evitando qualquer protagonismo feminino dentro dos templos ou nos enredos derivados da *Bíblia*. Quando retratada, a mulher era sempre inimiga do homem casto, fonte de perversão como foi Eva, a origem do pecado. Sempre de forma extremamente hostil, culpabilizando o género feminino, determinando a necessidade de submissão perante os homens e marcando o que seria chamado, posteriormente, como misoginia medieval.



Ilustração 3: Tanga e a sua tanga

*“La primacía sobre el pensamiento medieval la tiene el clero; estamento que en escasas ocasiones pudo relacionarse con esas mujeres reales y concretas que – como hemos visto – compartían con el hombre las alegrías y tristezas de la vida cotidiana. De esta forma, equiparó a la mujer con el pecado, convirtiéndola en enemiga del hombre casto, que debía ponerse en guardia contra sus encantos y perversiones. (...) A la mujer se la hace, por tanto, culpable de la perdición del hombre, y no es extraño que, en consecuencia, se la odie y se la desprecie. (...) En ese silencio de la mujer medieval late esa necesidad de purgar el daño que Eva había causado a la humanidad. No sólo debía pedir perdón por sus*

*pecados individuales, sino también por el mero hecho de haber nacido mujer.” (Guirao, 2015, pp.98-99)*

Na Alemanha do século X, encontramos a que é considerada a primeira dramaturga da História: Hroswitha de Gandersheim (ca. 935- ca.1002), uma canonisa da abadia de Gandersheim, onde as mulheres podiam usufruir de uma formação artística e cultural bastante avançada para a época. As suas obras nunca chegaram a ser representadas de forma pública, e só foram conservadas por estarem guardadas no arquivo da abadia. Os seus textos estavam repletos de ironia e humor exagerado, por vezes até cruel, que ridiculizava e questionava a hierarquia e a sexualidade masculinas. Na Inquisição (S.XIII), abadias como a de Hroswitha são destruídas, atrasando ainda mais a expressão artística feminina.

Somente em finais do século XIV e começo do século XV, começamos a ter personagens femininas, relevantes, dentro do teatro medieval. De carácter popular, a farsa francesa apresenta como único objetivo provocar o riso. Mantendo uma relação muito intensa com o quotidiano, as farsas mostram a necessidade popular de mudanças sociais que restabelecessem as relações de poder e de autoridade. As personagens femininas, na farsa, usam a sua condição de mulher e as características pelas quais, até então, eram castigadas como armas de manipulação para conquistar os seus objetivos. Temos então personagens seduzindo, mentindo, fingindo ingenuidade e sendo extremamente astutas para conseguirem aquilo a que se propunham. Sendo assim, não deixa de se conectar diretamente com o estereótipo de manipulação e tentação do bom homem cristão que vínhamos vendo ao longo desta etapa histórica.

Pessoalmente, a Tanga é a minha personagem favorita do projeto. Quando comecei a investigar e seleccionar as personagens que iriam compor a dramaturgia, estive muito tempo à procura de uma figura do teatro medieval. Entrei em contato até com professores da licenciatura, especialistas em literatura dramática para ver se lançavam alguma luz sobre a pesquisa. Mas chegava sempre à conclusão de que não há personagens cómicas medievais femininas relevantes.

Dado o critério de popularidade e relevância que estava a usar como fator principal na busca, decidi escolher a mulher silenciada. Uma personagem que não foi escrita por causa das circunstâncias históricas da sua época. No começo, a Muchacha seria uma figura sem brilho, de luto, triste... Mas já na primeira fase de improviso, notamos que não funcionava esse ritmo dentro da dramaturgia. Chegamos então à referência da Ariel de *A Pequena Sereia* (1989). No filme, a personagem é uma sereia que sonha em ter pés e com a vida tão diferente que teria se

tivesse nascido humana. É deslumbrada por todos os objetos humanos que chegam ao mar, os quais coleciona como tesouros.

Fizemos então uma comparação da Ariel com a Muchacha. A Tanga é a personagem cômica que não chegou a ser escrita, que está a espera desde o século X para ganhar uma dramaturgia. E agora que tem a oportunidade de que alguém escreva uma história para si, está entusiasmada. Encanta-se com todos os objetos do mundo real, e inclusive escolhe o próprio nome graças à prenda íntima que encontra no quarto de Gabi.

Tanga está plenamente consciente da sua condição. E reflete o meu processo de frustração ao não lembrar nenhuma personagem cômica medieval. Como a própria Tanga diz no texto, “É o problema de não ter nascido. Como não existes, não te conhecem; como não te conhecem, não se lembram de ti, y como não se lembram, não te reconhecem. Mas não se preocupe, não levo a mal.” (cena 9). Quando a personagem Gabi começa a recolher os desejos das mulheres, Tanga empolga-se facilmente e sonha alto com todas as possíveis características que poderia ganhar, com a fama e o reconhecimento que está a espera desde há tantos anos.

Tanga ocupa o quarto do apartamento. A escolha foi feita pelas possibilidades lúdicas de ter esta personagem investigando os objetos mais pessoais da Gabi, invadindo a cama, as gavetas e ocupando com a sua energia cada canto do quarto. Com uma personalidade quase infantil, não podíamos imaginar a personagem sem saltar na cama, sem se deitar dramaticamente nos lençóis e sem encontrar tesouros como a *lingerie*.

A atriz Alba Outeda que interpreta à Tanga, foi crucial no desenvolvimento da personagem. Conversámos muito e testámos diferentes composições físicas e de personalidade para ela. Quando comecei a escrever o texto, as peças começaram a encaixar-se, a fazer sentido com todo o laboratório que tínhamos feito juntas. Ao ser a única personagem completamente original das quatro, a liberdade de criação era ilimitada, ao ponto de termos mesmo que encontrar algum tipo de referência para poder seguir um caminho mais concreto.

### **2.2.3 Sobre a Doña Ángela de Calderón de la Barca e a nossa Doña Ángela**

Em Espanha, o Renascimento é o berço do movimento teatral mais importante da sua história, nomeadamente, o Século de Ouro espanhol (XVI-XVII). O teatro atinge prestígio e fama, e desenvolve as suas próprias características adaptando elementos do teatro italiano e inglês.

O teatro do Século de Ouro, por mais que tenha uma essência nos costumes, não é, propriamente, um teatro realista. As obras poderiam ser divididas em duas grandes categorias: as “obras sérias” cujos temas são o amor conjugal e as obras de comendadores, e as “comédias”, cujo tema principal é a ideia de um mundo ao contrário.

Nas obras sérias, o papel da mulher reduz-se a ser a depositária da honra familiar. A honra é o tema principal das obras e as personagens femininas fariam tudo para manter a honra de seus pais ou maridos. Dentro desta temática, os argumentos giram, maioritariamente, em torno dos ciúmes infundados dos maridos ou da morte da esposa. A mulher aceita, assim, a sua condição, o seu *status quo* e seu objetivo será só não o perder. Nos dramas de comendadores, podemos encontrar relações entre os vários estratos sociais numa sociedade hierarquizada e com uma visão muito objetificada da mulher.

Já nas comédias, encontramos uma anteposição do amor em relação à honra, as personagens femininas ganham protagonismo, são as que controlam a ação dramática e têm como característica a transgressão da ordem social inventada pelos homens. Dentro dessa transgressão, temos a desordem do mundo ao contrário: a mulher é amoral, mentirosa, enredadeira, egoísta... E o seu objetivo vai ser casar com o jovem pelo qual está apaixonada. Com toda essa combinação, encontramos o que poderia ser o lema das personagens da comédia do Século de Ouro: o fim justifica os meios, o amor é protagonista e prevalece acima de qualquer convenção moral.



Ilustração 4: A nossa Doña Ángela

Vale a pena lembrar que é nesse absurdo do mundo ao contrário que reside a comédia. Ver uma mulher com coragem suficiente para mudar uma estrutura social e agir de uma forma associada aos homens, é artifício cômico. Ainda assim, dentro das tramas, as personagens femininas não costumam ter figuras masculinas patriarcais muito presentes (os pais sempre morrem, os irmãos estão distraídos...) o que facilita no momento de justificar a liberdade dessas mulheres dentro da ação dramática.

Quando escrevi a personagem da Doña Ángela, tive muito claro para mim que queria usar o texto original de Calderón de la Barca. Tenho um especial carinho por este texto já que na licenciatura trabalhei com o monólogo da cena 11 e, de certa forma, alguns versos tornaram-se *inside jokes* do nosso grupo de amigas.

A Doña Ángela é também uma homenagem à sua atriz, Nola Drake. Sempre admirei a paixão que a Nola sente pelo Verso e por personagens do Século de Ouro. Juntámos o útil ao agradável, o talento e a necessidade. Com a Doña Ángela brincámos com o estereótipo de composição mais artificial da fisicalidade e da sonoridade desta personagem.

A Doña Ángela ocupa a sala do apartamento. Sendo o espaço social e geralmente o maior das casas, precisávamos ter lugar para que esta personagem pudesse ocupá-lo em toda a sua extensão.

Usámos o recurso típico do Século de Ouro onde as personagens fazem um resumo das suas histórias em modo de apresentação ao público, que ainda que não conseguisse captar o texto por completo (o espetador médio da época também não era capaz de acompanhar os versos complicados palavra a palavra) conseguia destacar a essência do texto. Também quisemos fazer da Doña Ángela uma mulher um pouco verborreica, acostumada a fazer grandes monólogos sem ser interrompida, enlaçando metáforas e aliterações e perdendo-se dentro do seu próprio imaginário.

Pessoalmente foi muito divertido escrever a segunda etapa desta personagem quando, depois de cansar a cabeça de Gabi, baixa o nível de dificuldade dos seus versos, ainda sem deixar de rimar. Pensei que seria divertido ter essa condição de falar em verso quase como se fosse uma maldição da personagem e não um intuito do dramaturgo que a escreveu.

Tentámos quebrar uma convenção teatral com o desejo da Doña Ángela, que declara que está à espera do seu casamento desde que o autor terminou de escrevê-la. A sua obra acaba com a pedida de mão de Don Manuel, mas não chegam realmente a casar aos olhos do público.

Duvidei muito na hora de escolher o objetivo de Doña Ángela. Mas dadas as liberdades criativas e licenças poéticas que me dei ao longo da dramaturgia, decidi que o objetivo desta personagem seria a mais próxima da sua essência original. Como dissemos anteriormente, a meta das personagens femininas do Século de Ouro era a de se casar. Doña Ángela teve um primeiro casamento de conveniência com um homem bastante mais velho que ela. Após a morte do seu primeiro marido, a jovem volta a estar sob a autoridade dos seus dois irmãos, Don Luis e Don Juan. Ela conhece então Don Manuel, e apaixona-se profundamente, fazendo de tudo para poder ficar com ele. Depois de várias situações de comédia de enredo onde Doña Ángela prega várias partidas aos seus irmãos para se ver livre deles, chega, inclusivamente, a fugir de casa. No monólogo da cena 11 (Jornada III, versos 668-762 do texto original), Doña Ángela explica a Don Manuel toda a aventura que foi sair de casa, a discussão que teve com o seu irmão

e como já não pode voltar para casa porque pode ser rejeitada por trair a honra familiar. É por isso que, com todo o amor e todos os sacrifícios que fez para estarem juntos, é a vez de Don Manual a amparar casando-se com ela. Passando a sua guarda das mãos dos seus irmãos às mãos do seu amor.

Para mim foi difícil manter essa vontade da personagem. Poderíamos ter posto a Doña Ángela com um final muito mais contemporâneo do que o casamento como meta. Mas depois entendi que esse era o conceito de liberdade que esta personagem tem. Casar-se com o seu grande amor numa época de casamentos de conveniência era um ato de rebeldia e de independência. E até hoje isso continua a ser assim para muita gente, tanto em culturas onde o casamento continua a ser arranjado, como para as pessoas não hétero-normativas. A rebeldia da Doña Ángela é feita através do amor romântico, o mais cliché, o mais normativo, e está tudo bem também.

#### **2.1.4 Sobre a Thora de *Meet the Wife* e a nossa Thora**

Encontramos um grande salto temporal entre Doña Ángela e Thora. Antes de explorar a personagem, faremos um breve resumo do que aconteceu nesse entremeio.

Já no século XIX, o teatro europeu enfrenta novas formas de pensamento. A corrente artística do Romantismo não consegue implementar o êxito das suas obras já que não agradavam à burguesia conservadora. Os textos e espetáculos que plasmavam as ideias revolucionárias e individualistas dos seus autores eram altamente rejeitados pela sociedade burguesa da época. Soma-se a isto o triunfo do Realismo na narrativa, que para finais do século XIX irá estender-se também ao teatro.



*Ilustração 5 A nossa Thora*

Passamos então à popularidade dos dramas de costumes cujos argumentos giravam em torno dos valores familiares e do amor conjugal. A comédia burguesa procuraria a verosimilhança nas suas tramas e personagens, na reprodução fiel da realidade em todos os elementos dramaturgicos. O teatro volta a ter uma grande responsabilidade em refletir os valores morais da sociedade da época.

Nos finais do século XIX, o teatro estava a entrar em decadência a nível de popularidade. Os dramas demasiado fechados ao público burguês acabaram por se desconectar do grande público, o que fez com que os autores se afastassem dessa reprodução realista e minuciosa para

procurar um teatro renovador. Com o contexto artístico do Naturalismo, desenvolvem personagens com profundidade psicológica, com argumentos que fazem crítica social e com uma finalidade moralizadora e temas relacionadas com parte mais escura do ser humano (pobreza, infidelidade, determinismo biológico e social...). No Naturalismo destacam-se as obras de Tchekhov (1860 – 1904), Ibsen (1828-1906), Wilde (1854 – 1900) e Strindberg (1849-1912). As personagens femininas cómicas estão envernizadas pela verosimilhança dramática e social.

Não podemos esquecer a renovação das técnicas teatrais que ocorreram no final do século XIX às mãos de alguns autores como Antoine (1858-1943) ou Stanislavski (1863-1938), defensores do naturalismo teatral. Isto foi essencial para o modo em que as atrizes enfrentaram posteriormente as suas personagens.

Observamos que as personagens femininas, depois de passar pela etapa mais naturalista e realista, ganharam uma profundidade psicológica que conseguem desenvolver e explorar até nos géneros mais populares. Não podemos ignorar o contexto social da época, onde nas grandes potências as mulheres estavam já a conquistar cada vez mais espaços na sociedade, mas que ainda era vista como objeto sexual ou como a mulher submissa dentro de casa.

Podemos concluir então, que as personagens femininas cómicas da primeira metade do século XX se baseiam numa dicotomia extrema. Por um lado, estava a “mulher-anjo”, submissa, ingénua e inocente. Na época, já com as divas de Hollywood, temos uma imagem de pureza que é até tentadora de corromper desde a visão machista da sociedade. Na década de 20, já terminada a Primeira Guerra Mundial, nasce na sociedade um novo estereótipo feminino: uma mulher moderna e elegante, clássica e romântica que se incorpora já no mundo laboral e ganha aos poucos independência económica. Esta mulher será levada para o cinema com atrizes como Greta Garbo. Por outro lado, está a “mulher-diabo”, fonte do pecado, objeto sexual. Este segundo estereótipo fazia da mulher no teatro popular uma forma de atrair a maior quantidade de espetadores masculinos, provocando até que a audiência feminina nos teatros fosse muito menor. As vedetes estariam quase na mesma categoria social que as prostitutas na sua época.

Os fascismos europeus quebrariam ambas as figuras, tanto pela independência de uma como pela falta de decoro da outra. Com o passar do tempo e a queda das ditaduras, acontece um movimento de libertação social e artística que posicionaria a mulher como protagonista absoluta do género de Revista. Não podemos esquecer que isto continuaria acontecendo sob a ótica machista de libertação feminina, que de submeter a mulher passa a coisificá-la uma vez mais.

Temos, então, personagens com pouca roupa ou até mesmo com os seios à mostra como atração para o público masculino e não como empoderamento feminino.

Esse erotismo feminino desde a ótica machista fez com que as personagens femininas perdessem a sua relevância dramaturgica e fossem apenas uma ferramenta de escândalo e celebração do final de uma época cheia de tabus.

Nas décadas seguintes, a mulher demoraria em reconquistar a sua liberdade cômica. Muito fechada no mito erótico por uma sociedade machista, onde a comicidade é deselegante e pouco feminina, a mulher na comédia fica limitada durante muito tempo a ser o objetivo das personagens masculinas cômicas. Temos grandes exemplos na cultura pop onde a mulher é limitada às comédias de equívoco, normalmente abusando do recurso cômico que cria estereótipos como a “loira burra” ou a “virgem inocente”. O corpo das atrizes como forma de chamar a atenção do público continua vigente até ao século seguinte.

As *sitcoms* nascem em finais da década de 40, sendo *Pinwright's Progress* (1947) considerada a primeira série de comédia de situação da história. Herdeiras das radionovelas britânicas, que continuam relevantes até hoje, as *sitcoms* marcaram um antes e um depois na forma de consumo da ficção.

Não podemos deixar de falar do género de cinema cômico *screwball*, que também tem uma grande influência nas primeiras comédias de situação. A comédia *screwball* é um subgénero cômico que se tornou popular durante a Grande Depressão (1930-1940). Com características parecidas às do *film noir*, distingue-se por ter uma personagem feminina dominante e uma personagem cuja masculinidade é desafiada. O casal terá sempre dificuldades no relacionamento o que não é ajudado pela personalidade teimosa e confiante da protagonista. Este género será muito explorado em Hollywood e posteriormente a sua essência seria levada ao novo formato televisivo, que conta com um núcleo fixo de personagens em espaços também limitados, geralmente a casa dos protagonistas.

A Thora é a protagonista da *sitcom* britânica *Meet the Wife* (BBC, 1963 – 1966). A série foi escrita por Ronald Chesney y Ronald Wolfe e conta a história de um casal que já estão casados há 25 anos, Thora e Fred (interpretados por Thora Hird e Freddie Frinton). Com todas as características de uma família de classe média da Inglaterra dos anos 60, todos os episódios se centram na tirania da Thora com o “pobre coitado” do Fred e na vontade de ambos de aparentar ter uma vida melhor, e ascender socialmente.

A nossa Thora mantém a essência da mulher de classe média dos anos 60. Com uma passivo-agressividade fruto da mistura da frustração com a necessidade de manter uma postura de ama-de-casa amável durante demasiados anos. A Thora de *Histéricas históricas* tem pequenos momentos onde rompe com essa pose para rapidamente se posicionar novamente no papel da “esposa eficiente”. Não podemos deixar de mencionar a referência também da personagem de Lucy Bell em *I love Lucy* (CBS, 1951-1957) que ficou fora deste projeto por não entrar no âmbito de investigação das personagens europeias.

Situada na cozinha, território óbvio da dona de casa, Thora encanta-se com os eletrodomésticos atuais, e está sempre à procura de algo que fazer para manter a cabeça ocupada.

O desejo de Thora é simples: um carro. E depois de debater com Gabi se ao escrevê-la num carro, aprenderia automaticamente a dirigir, confessa a sua verdadeira motivação: ter a independência para deixar o seu marido Fred e seguir a sua vida sozinha.

Confesso que o desejo de Thora tem uma inspiração muito próxima na minha vida. Quando o meu avô Pepe faleceu, uma das primeiras coisas que a minha avó Pacita fez (ela é sempre um tema recorrente na minha vida) foi tentar tirar a carta de condução. O meu avô nunca tinha deixado que ela fizesse isso, não com proibições explícitas, mas com inúmeras críticas e burlas em relação a essa vontade. De alguma maneira, acredito que o meu avô, assim como o nosso Fred, tinha pânico da possível independência que teria a Pacita com um carro. E provavelmente a vida da Pacita teria sido bastante diferente podendo ir e vir à sua vontade. E a de Thora também.

A Raquel Ferraz foi a única atriz a ter uma personagem com uma referência audiovisual da série. Isso foi por um lado uma grande ajuda, mas também uma dificuldade ao termos medo de cair na paródia da Thora ou não conseguirmos distanciar-nos o suficiente dela.

### **2.2.5 Sobre a Gabi ficcional e a Gabi real**

Voltemos um pouquinho atrás no tempo. Em algumas linhas mais acima, estivemos a falar sobre o final do século XIX e o Naturalismo. Uma corrente que foi vista para alguns como insípida e acabou por provocar um contramovimento, mudando a forma como o teatro estava a ser escrito.

Um dos autores que provoca esta revolução é Alfred Jarry (1873 – 1907) que com o seu *Ubu Roi* (1896) marca o que podemos considerar o nascimento do teatro vanguardista e do teatro do absurdo que teria a sua expansão no século seguinte.

O século XX é o século das Vanguardas. O conceito de verosimilhança passa a ser um objetivo a ser contradito, o teatro tentará então negar a unidade de tempo, dando lugar aos anacronismos, a unidade de espaço será confusa e até a realidade humana será desafiada, permitindo a criação de personagens pouco realistas e até quebrando a composição das personagens para levar o ator à cena. O dramaturgo italiano L. Pirandello (1867-1936) vai levar isto um passo mais além, permitindo-se falar de teatro no teatro, introduzindo o meta-teatro como género, com o seu texto *Seis personagens à procura de um autor* (1921).

Com a desconstrução de tudo aquilo que pode ser desconstruído, a comédia ganha uma liberdade nunca antes vista, sendo usada como arma expressiva dos artistas contra os acontecimentos sociais e políticos em diferentes países. Com a rutura hierarquização dos elementos dramáticos, entra em jogo o pós-drama, que leva à cena propostas que iriam marcar um antes e um depois no modo como que se faz criação cénica.

Ainda na base do pós-drama temos o desdobramento do ator. Antes das vanguardas, o ator sempre subiria à cena para interpretar uma personagem. Com a mudança, encontramos a figura do ator-performer. A pessoa que vai à cena sem necessariamente interpretar um papel. Ainda há muitos debates sobre se o ator que está em cena é ele mesmo ou se é uma versão performativa de si.



Ilustração 6: Uma versão ficcional de mim

Com o passar do tempo e depois da primeira onda de *sitcoms* e da expansão da comercialismo e popularidade dos filmes de Hollywood, coincidindo também com a que é considerada a segunda onda do feminismo (década de 60 à década de 80), a tensão social foi aumentando. A mulher sente-se indignada pela forma como é retratada na ficção.

A partir dos anos 80, com a popularidade das *sitcoms* as mulheres começam a ganhar, lentamente, relevância na dramaturgia. Podemos entender que esta mudança só pode acontecer dado que as mulheres vão ocupando gradualmente espaços que antes estavam maioritariamente ocupados por homens. As mulheres estão escrevendo, dirigindo, produzindo e protagonizando

as ficções, criando cada vez mais personagens que rompem com os estereótipos que antes eram determinados unicamente pelos homens. O público feminino também vai ganhando o seu espaço no mercado, onde as empresas já as consideram consumidoras com uma independência económica e um poder de consumo para além de produtos de limpeza e eletrodomésticos. Sendo assim, são público alvo da publicidade. Há então a necessidade de ter na ficção personagens que representem as mulheres reais.

A Gabi de *Histéricas históricas* é um desdobramento ficcional da minha persona, tal e como introduz de maneira muito popular o ator Jerry Seinfeld na serie *Seinfeld* (NBC, 1989-1998). Nela retrata a vida de um cómico de *stand-up* em Nova York e as fronteiras entre a personagem e o ator que a protagonizava e escrevia eram muito ténues.

Gabi serve meramente de fio condutor entre as personagens que invadem a casa. É por isso que o seu espaço é o hall de entrada e o corredor. A Gabi fica no marco das portas sem atravessá-las, não só por uma questão de logística, tal e como falamos no começo deste ponto, mas também simboliza a visita respeitosa que tratei de fazer a cada uma delas ao longo deste processo. Gabi faz de observadora, investigadora, faz perguntas para poder ouvir aquilo que as personagens têm a dizer. E mais tarde, como podemos ver na cena 13, aproveita tudo o que pode colecionar de aprendizagem para usar a sua própria voz para se expressar.

## **2.3. Sobre as cenas de *Históricas históricas***

### **2.3.1 Cena 0: A viagem**

Fundo preto. Ouvimos as vozes de quatro mulheres. Confundidas, parecem buscar o melhor caminho para chegar ao seu destino. Alguma parece assustada, outra claramente leva a liderança, dando instruções. Ao chegar, tomam a decisão: é hora de saltar.

### **2.3.2 Cena 1: A chegada**

As personagens aparecem, como que por magia, nas divisões de uma casa. Lisístrata aparece na casa de banho, Thora na cozinha, Doña Ángela na sala e uma rapariga, La Muchacha (Tanga), no quarto. Têm consciência de que estão num contexto diferente do que lhes é habitual, sabem isso e a sua chegada a este novo espaço foi intencional. Exploram os espaços com curiosidade, investigam os objetos que não conhecem e divertem-se nessa imersão temporal.

### **2.3.3 Cena 2: *La costumbre de empezar así***

Gabi chega à casa e ao ouvir um forte barulho procedente da casa de banho, corre a ver o que está a acontecer. Encontra, então, a primeira personagem: Lisístrata. Quando Lis entende que já não está sozinha no espaço, que tem um público, automaticamente começa a proclamar o texto original de Aristófanes, acostumada durante séculos a começar assim. Gabi não entende o que está a acontecer e só quer que aquela senhora saia da sua casa. Mas logo é interrompida por outra voz.

### **2.3.4 Cena 3: *¡Escucha, atiende!***

Gabi corre até a sala para conhecer mais uma mulher, Doña Ángela, que não faz outra coisa senão declamar versos originais de Calderón de la Barca, sem muito nexos. Gabi continua bastante confusa, tentando entender a situação, mas novamente uma voz obriga-a a trocar de cómodo.

### **2.3.5 Cena 4: *¿Negro con leche?***

Na cozinha, Gabi conhece Thora, que muito tranquilamente lhe oferece um chá para acalmar os ânimos. Gabi já parece bastante exasperada com tantas desconhecidas em casa, e chega a perder a paciência com a senhora. Thora reprime-a pela sua linguagem e pela falta de hospitalidade com as visitas. Gabi explica que está à espera de convidadas e que precisa que todas elas saiam imediatamente dali. Thora, sem perder a calma e como se estivesse em sua

própria casa, oferece-se para preparar o jantar. Uma vez mais, barulhos procedentes de outro quarto do apartamento interrompem a conversa.

### **2.3.6 Cena 5: *Digamos que nos hemos encontrado por el camino***

A Muchacha está a saltar na cama. Quando vê Gabi fica imensamente feliz ao perceber que conseguiram o primeiro objetivo: chegar! A Muchacha explica que foi uma viagem dura, que se foram encontrando no caminho temporal até chegar à casa de Gabi e que não foi nada fácil, dadas as dificuldades de concentração da jovem.

### **2.3.7 Cena 6: *¿Es también grueso?***

De volta à casa de banho, Lisístrata explica a sua história enquanto se entretém admirando-se no espelho. Conta que ela é A Lisístrata de Aristófanes e volta a aproveitar as palavras que usa, habitualmente, há séculos. As personagens mantêm uma conversa fazendo paródia do texto original, onde Gabi substitui a personagem Cleonice. O texto, justamente, brinca com o duplo sentido da conversa, onde falam do assunto que estão a tratar, mas deixam entrever uma discussão falocêntrica.

Lisístrata explica que está há séculos observando o caos que as diferentes gerações artísticas produziram. Queixa-se de que está presa no seu texto durante todos estes anos, sendo só levada à cena para produções pseudofeministas com cheiro a naftalina e questiona se é esse o tipo de projeto que a Gabi está prestes a fazer. Com isto, a estudante entender ao fim o que está a acontecer: quatro personagens femininas da história teatral invadiram a sua casa.

### **2.3.8 Cena 7: *¿Suerte injusta! ¿Dura estrella!***

Na sala, Doña Ángela espera a Gabi. Quando chega, prepara-se dramaticamente para começar a declamar o seu monólogo, também original de *La dama duende* (1629). Nele, Doña Ángela explica a sua história: vive cheia de mágoa pois enviuvou do seu primeiro marido e agora está sob a autoridade dos seus dois irmãos. A Gabi farta-se desse discurso complicado e a deixa a falar sozinha.

### **2.3.9 Cena 8: *Peores dramaturgias se han escrito***

Thora começa a resultar-lhe familiar à Gabi. A personagem explica-lhe que ela já estava no meio audiovisual muito antes da época do *Netflix*. Com certo receio com as novas gerações e as *sticoms* que andam a fazer. A Gabi por fim entende quem é a Thora e quando questiona a falta de verossemelhança da situação, a personagem a tranquiliza dizendo que piores

dramaturgia já foram escritas. Thora então declara que já está pronta para começar com as petições, que a Lisístrata tinha explicado que, se fosse todas lá ter com ela, poderiam fazer uma troca de favores.

### **2.3.10 Cena 9: *Mejor ser mal escrita que no ser nunca descrita***

A Muchacha brinca curiosa com tudo o que encontra pelo quarto, inclusive as roupas íntimas da anfitriã. A Gabi, agora já com um panorama mais claro sobre o que está acontecendo no apartamento, tenta adivinhar quem é a misteriosa personagem.

A Muchacha explica que ela ainda não é ninguém, que nunca foi ninguém. Nunca foi escrita então nunca existiu, nem sequer tem nome. Conta que lá pelo século X, esteve prestes a ser escrita por uma abadessa chamada Hroswitta, mas a boa senhora morreu justo antes de escrever a sua personagem. Enérgica e tagarela, a Muchacha é a primeira em concretizar o seu pedido à Gabi: quer ser escrita! Para isso, começa por escolher o seu nome. Com a inspiração do seu objeto favorito do mundo contemporâneo, decide chamar-se Tanga.

### **2.3.11 Cena 10: *Escritas por tíos que no pensaban más allá de su cipote***

A Gabi enfrenta-se à Lisístrata pelas promessas que a personagem fez às outras mulheres. Lis justifica-se dizendo que estavam fartas de sentir que algo faltava nas suas histórias, que foram escritas por homens que não pensavam mais além dos seus falos. Questiona então a verdadeira comicidade da sua obra, de como para ela não é algo tão feminista como pode ser para outras pessoas. Pede então um orgasmo. Pede à Gabi lhe escreva um orgasmo reivindicativo que ressoe durante séculos de literatura.

### **2.3.12 Cena 11: *De mi talento, desperdício***

A Gabi em fim consegue entender quem é a personagem do Século de Ouro. Doña Ángela continua a usar o texto que tantos séculos está a declamar para contar o resto da sua história. Conta que está apaixonada de Don Manuel e que teve que escapar da fúria dos seus irmãos, Don Luis e Don Juan para poder estar com ele. Entende que pela sua condição de mulher não lhe restam mais esperanças do que casar com o seu amado para poder liberar-se da autoridade dos seus irmãos. Acentuando a confusão da anfitriã, Doña Ángela parece acelerar a cada frase que diz, acabando por ser tudo um conjunto de sons acelerados que já perdem qualquer sentido.

A Gabi reclama da dificuldade para entendê-la e, sem perder o uso do verso como a sua forma de comunicação, Doña Ángela simplifica as suas palavras. Explica-lhe então que continua solteira já que a sua peça acaba com uma pedida de mão e não com um casamento e que está desde o século XVII à espera de casar para poder ter a sua liberdade garantida. Depois de um primeiro casamento concertado, casar-se com quem está apaixonada é o maior desejo desta mulher. Pede então à Gabi que lhe escreva um grande casamento com todo o luxo de detalhes.

### **2.3.13 Cena 12: *Autoescuelas dramatúrgicas***

Thora continua a arranjar a cozinha. A Gabi pergunta-lhe o que ela vai lhe pedir, já que é a única que ainda não expressou o seu desejo. Thora quer um carro. Explica que não sabe dirigir e as duas não têm muito claro como vai funcionar isto da escrita dos desejos. A personagem então pede também uma mala, dinheiro e uma rádio, e explicitamente pede para estar sozinha nesse carro, sem o Fred, o seu marido. É então que declara a sua intenção de ter um carro para ter independência e deixar o seu marido.

### **2.3.14 Cena 13: *Dame más***

No corredor, a Gabi tenta anotar todos os pedidos das personagens, que vão se acumulando e virando uma cacofonia. A jovem então, entra em colapso. Farta, diz às mulheres que não é ninguém para mudar as suas histórias, e que são elas as que deveriam escrever as próprias dramaturgias.

### **2.3.15 Cena 14: *Mujeres de hoy***

Vemos como Lisístrata, recebe material para escrever. Com um fundo preto, ouvimos a voz da Gabi, que lê o manifesto escrito pelas personagens. Nele, lançam uma mensagem às mulheres de hoje, que podemos ler também no ecrã. A mensagem convida às mulheres a fazer o que tiverem vontade de fazer, sem julgamentos de valor.

### **2.3.16 Cena 15: *A quién le importa***

Temos então um momento de delírio coletivo, onde todas as personagens cantam e dançam a música *A quién le importa* de Alaska y Dinarama (1986). A canção é uma das mais emblemáticas da *movida madrileña*, movimento artístico que nasceu como resposta ao fim da ditadura espanhola. Na atualidade, a música converteu-se em hino da comunidade LGBTIA+, assim como de outras comunidades que chamam à diversidade e à liberdade. A letra é um grito

de libertação das críticas da sociedade, reafirmando a individualidade e o direito de ser e agir como somos.

Estilisticamente, o clipe é uma acumulação de efeitos gráficos e clichés de videoclipes *pop*. Isto é também uma provocação por parte das criadoras, como uma forma de desafiar aquilo que é suposto ou permitido dentro da formalidade de um trabalho académico. Um videoclip “piroso”, cliché e cheio de provocações.

### **2.3.17 Cena 16: *Nos tenemos que ir***

Ouve-se o barulho de alguém a bater à porta. Gabriella abre os olhos. Estamos num camarim, após a representação de um espetáculo. Desta vez, a situação está ao contrário do que aconteceu na imaginação da personagem: ela dentro do espaço, as suas interlocutoras, no marco da porta. As atrizes Nola, Alba, Raquel Crespo e Raquel Ferraz, estão a chamá-la para ir embora. Gabriella confessa haver estado distraída pensando no que fazer para o seu projeto de mestrado.

### **3. Sobre o que descobri**

Este projeto começou, em verdade, há muito tempo. Começou quando eu me entendi pela primeira vez como criadora cénica. Essa consciência chegou bastante tarde para mim, provavelmente no último ano da licenciatura. Começou a incomodar-me o fato de receber um texto impresso num papel. Empacotado. Depois de tantos que tive a oportunidade de memorizar... Memorizar. Isto também começou a incomodar-me. Perguntei às minhas colegas. Alguma entendeu mais ou menos o que eu queria dizer. Outras olharam-me como se fosse o pequeno extraterrestre ao qual já estão acostumadas há tantos anos. Comecei a querer criar. Criar caminhos que levassem ao palco. Criar textos que não se memorizavam, mas sim, se fixavam. Suspeitei então que o meu próximo passo académico deveria abrir-me janelas a outros lados da criação cénica. Eu, sempre tão atriz, tinha vontade de encenar.

Lembro-me da minha entrevista para entrar ao mestrado. Estava na cozinha da minha casa de Bedford, na Inglaterra, onde passei um ano dando aulas de espanhol num internato masculino de elite. Esse ano lá dava para um projeto por si mesmo. Perguntaram-me qual era a minha linha de investigação. Eu com toda a “lata” do mundo, disse como se tivesse muito claro o que era uma linha de investigação “A mulher na comédia”. As três professoras riram entre elas e perguntaram-me “e qual é o seu objetivo?”, com mais “lata” ainda respondi, “ainda não sei, mas posso ir descobrir”.

Hoje, depois de dois anos e meio de um mestrado e uma pandemia, posso dizer que sim, eu descobri.

Descobri que tenho facilidade para criar a través de uma investigação teórica. Talvez, a palavra não seja facilidade, mas sim, motivação. Conheço artistas que trabalham melhor com a improvisação, com a investigação do movimento, do corpo e do espaço, que depois vão costurando até criar um espetáculo mais ou menos coeso. Já experimentei várias vezes trabalhar assim e, sem dúvidas, funciono melhor com um estudo teórico, uma criação sobre o papel, podendo ser mais fechada ou mais ampla, antes de levá-la à experimentação em corpo e movimento. A minha cabeça precisa impregnar-se do tema, encontrar as pequenas ligações que me façam divertir, encontrar os fios que quero puxar quando chego à sala de ensaio. E esse trabalho solitário traz-me muito prazer, antes e após convertê-lo num trabalho de grupo.

Quando comecei *Histéricas Históricas*, comecei investigando a evolução das personagens femininas cómicas ao longo da história, de forma a fazer um cruzamento com os

seus contextos socioculturais. Mergulhei em livros, em imagens, em entrevistas... Para isso, tive que tentar entender os códigos e os recursos cômicos de cada época teatral, para assim poder analisá-los comparativamente. Entender os gatilhos cômicos, o que era permitido, a construção dramática dessas mulheres escritas por homens, só era possível se entendesse o contexto social e artístico no qual foram escritas. Não demorei muito a perceber que deveria delimitar de uma forma bastante drástica essa investigação, senão não caberia no âmbito deste projeto.

Esse processo de seleção (das épocas, dos movimentos teatrais, dos autores, dos personagens...) foi uma das decisões que mais deram um formato ao projeto. Uma vez escolhidas, a investigação afunilou, começando a ter uma forma mais concreta. O primeiro critério foi simples: 5 atrizes, 5 personagens. A partir dele, cada decisão fez-me estar mais segura do que eu desejava criar.

Passo a passo, comecei a ver os resultados da investigação teórica a transformarem-se numa metodologia de trabalho. Ainda que nesta monografia tenha falado muito sobre a metodologia com as atrizes, hoje percebo melhor que o desenvolvimento da metodologia começou muito antes, comigo. Criei uma forma de criar, que funcionasse para mim, num contexto muito concreto. Sinto-me muito realizada com este projeto. Sinto que consegui cumprir com os objetivos de uma forma que não esperava. É muito empoderador sentir que sou capaz de criar um projeto do zero. Investigar, desenhar, desenvolver, escrever, trabalhar com as atrizes, leva-lo à cena. Sempre tive esse desejo estacionado em algum cantinho dentro de mim e a obrigação levou-me a ter a coragem de explorar esse lado.

Se tivesse que definir o meu processo em poucas palavras, seriam: coragem, constância e resiliência. Eu, que sempre fui uma garota cheia de medos, que sempre escondeu as inseguranças com falsa determinação, consegui ter a coragem de dizer ao (meu) mundo que estou pronta para criar e para encenar novos projetos. Eu, que sou uma alquimia entre o excesso de autocompaixão e o excesso de autocrítica, penso que consegui encontrar um equilíbrio saudável que me permitiu trabalhar em paz comigo mesma.

Sem lugar para dúvidas, posso dizer que *Históricas Históricas* foi um antes e depois para a criadora que sou. Não sei se levaria este projeto à cena de uma forma literal, pois foi criado num contexto muito específico, mas inspira-me muito como semente e laboratório de novos projetos. Tenho muito claro que a metodologia de criação cénica baseada na investigação teórica funciona muito bem para mim. Quem sabe, num futuro próximo, a minha companhia

possa contar a história de outras “históricas”. E, quem sabe, eu possa assumir mais responsabilidades na criação e na encenação dessas histórias.

## Bibliografía

### Livros e textos teatrais

Aristófanes. (2008). *Lisístrata*. Librodot.  
<https://historicaldigital.com/download/Aristofanes%20-%20Lisistrata.pdf>

Barreca, G. (2013). *They Used to Call Me Snow White . . . But I Drifted: Women's Strategic Use of Humor* (1.a ed.). University Press of New England.

Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Ediciones Godot.  
<http://biblioteca.gob.ar/archivos/investigaciones/Bergson-ensayo%20sobre%20la%20risa.pdf>

Cixous, H. (1995). *La Risa de La Medusa (Cultura y diferencia)* (1.ª ed.). Dirección General de La Mujer, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. <https://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Cixous-Helene-La-Risa-de-La-Medusa.-Ensayos-sobre-la-escritura.pdf>

García Dauder, S., & Pérez Sedeño, E. (2017). *Las "mentiras" científicas sobre las mujeres*. Madrid: Catarata.

Pirandello, L. (2018). *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Difusora Larousse - Alianza Editorial.

### Revistas e artigos digitais

Diago, M. (1995). La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia. *Criticón*, 63, 103-117.

Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (s. f.). *La dama duende / Pedro Calderón de la Barca*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado 17 de septiembre de 2020, de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-dama-duende--0/html/>

Gonzalez, L. (1995). La mujer en el teatro del siglo de oro español. *Teatro: Revista De Estudios Culturales*, Número 6-7, pp. 41-70.

Luís, A. (2016). A vibrante história da histeria. Retrieved 14 December 2020, from <https://revistafrontal.com/cultura/16939>

Pérez Villa, A. (2018). La falacia de la histeria femenina. Retrieved 14 December 2020, from [https://www.eldiario.es/opinion/socios/falacia-histeria-femenina\\_132\\_1874237.html](https://www.eldiario.es/opinion/socios/falacia-histeria-femenina_132_1874237.html)

Reiz, M. (2020). Breve historia gráfica de la mujer en el teatro. De los orígenes al Siglo de Oro Español. *Verbeia*, 1(ISSN 2444-1333), 259-272.

Segura, R. (2019). Las mujeres en el teatro antiguo: una visión de género. *Alternativas En Psicología*, 42. Especial 2019, 111-132.

Yaccar, M. D. (2019, September 14). “Lisístrata”, ir a lo que duele desde lo irónico | En versión de Silvia Gómez Giusto. PAGINA12. <https://www.pagina12.com.ar/218146-lisistrata-ir-a-lo-que-duele-desde-lo-ironico#:~:text=%22Lis%20C3%ADstrata%22%2C%20ir%20a%20lo%20que%20duele%20desde%20lo%20ir%20C3%B3nico,Lis%20C3%ADstrata%20sea%20un%20texto%20feminista.&text=Su%20sello%20distintivo%20es%20privar%20del%20acto%20sexual%20a%20todos%20los%20hombres>

## Monografías

Guirao Silvente, M. (2015). *Los personajes femeninos del teatro medieval en la encrucijada del Siglo XV* (Tese doutoral). UNED.

Llera, F. (2017). *La didáctica de la Commedia dell'Arte: Análisis de su relevancia en la formación actoral* (Tese de doutoramento). Universidade de Santiago de Compostela.

Nunes, F. (2017). *A arte de fazer rir. Teatro cómico antigo: uma influência no cinema e cultura do Sec.XX e XXI* (Mestrado). Universidade de Lisboa.

## Filmografía

Chesney & Wolfe (criadores) (1963-1966) *Meet the wife*. Reino Unido. BBC1.

Clements, R., & Musker, J. (1989). *A pequena sereia* [Film]. Hollywood.

David, L. & Seinfeld, J. (criadores) (1989-1997) *Seinfeld*. Estados Unidos. Columbia Tristar Television

## **Anexos**

### **Anexo 1**

#### ***Script de Histéricas históricas***

**Histéricas históricas**

GABRIELLA MODESTO

2020

MUCHACHA/TANGA - ALBA OUTEDA

LISÍSTRATA - RAQUEL CRESPO

THORA - RAQUEL FERRAZ

DOÑA ÁNGELA - NOLA DRAKE

GABI - GABRIELLA MODESTO

ESCENA 0

VOZ EN OFF. FONDO NEGRO.

LISÍSTRATA

Vamos venga, ¡seguidme!

MUCHACHA

¿Y ahora qué?

LISÍSTRATA

¿Cómo que "Y ahora qué"? Pues, sigue.

DOÑA ÁNGELA

(Grita) ¡Escucha, atiende, Lis! ¡Escucha, atiende!

LISÍSTRATA

A ésta no le hagáis caso, seguidme a mí, vamos.

THORA

Pero creo que la salida era por aquí.

MUCHACHA

Pero ¿cuánto falta?

LISÍSTRATA

No lo sé, solo sé que me tenéis que seguir. Vamos.

THORA

A ver, Lisístrata, cariño, cuando haces esto tienes que llevar un *planning*.

MUCHACHA

¿Y qué hacemos ahora?

(Doña Ángela grita)

LISÍSTRATA

Ay, cuidado niña con lo que tocas... Bueno, toca lo que quieras... ¡Seguidme, seguidme! Ya está, ya está, hemos llegado.

MUCHACHA

¿Y ahora qué?

LISÍSTRATA

A la de tres saltamos.

THORA

¿Pero cuando digas tres saltamos, o a la de 3 saltamos?

LISÍSTRATA

Tú salta.

(GRITOS)

ESCENA 1

INT. PISO - DÍA

Los personajes aparecen en las habitaciones. Exploran el nuevo espacio con curiosidad, saben que están en un siglo y contexto diferentes a los suyos, pero eso no les asusta, sino que aprovechan la soledad para investigar. LISÍSTRATA aparece en el baño, DOÑA ÁNGELA en el salón, THORA en la cocina y una entusiasmada MUCHACHA en la habitación. Abren cajones, indagan en los armarios, buscan utilidad en aquello que desconocen y se divierten con todos sus descubrimientos. Lisístrata deja caer algo al suelo, haciendo un gran estruendo.

ESCENA 2

INT. PISO / RECIBIDOR - DÍA

GABI llega a casa, se quita la mascarilla y escucha el ruido, va corriendo a ver qué está pasando.

INT. PISO / BAÑO - DÍA

Se encuentra a Lisístrata intentando cerrar el grifo de la ducha. Gabi grita al verla. Lisístrata grita por imitación.

LISÍSTRATA

¡Me ha atacado! ¡Lo prometo!

GABI

Pero ¿usted quién es? ¿Qué hace aquí?

(Lisístrata se prepara para empezar su discurso)

LISÍSTRATA

Si las hubieran invitado a una fiesta de Baco, a una gruta de Pan, o al promontorio Colíade, al templo de la Genetílida, no se podría ni siquiera pasar por el ruido de sus tambores. Pero, así, ahora todavía no ha llegado ni una sola mujer.

GABI

¿Eh? Señora, ¿Qué dice? ¿Quién es usted?

LISÍSTRATA

Ay perdona, cariño. Es que es la costumbre de empezar así.

GABI

Señora, que quién es usted y qué coño hace en mi casa.

LISÍSTRATA

¡Ay! ¡Sí! ¡Coños! De eso te vengo a hablar.

GABI

Señora, ¡Que se vaya de mi casa! Se puede saber qué cojo...

Gabi es interrumpida por un grito, esta vez proveniente del salón.

GABI

(A Lisístrata) Quédate aquí.

DOÑA ÁNGELA (OFF)

¡Válgame el cielo!

### ESCENA 3

INT. PISO / PASILLO - DÍA

Gabi deja a Lisístrata y corre hacia la siguiente habitación para encontrarse a Doña Ángela.

INT. PISO / SALÓN - DÍA

DOÑA ÁNGELA

¡Escucha, ¡atiende!

GABI

Pero, ¿se puede saber qué está pasando en esta casa? ¿Vino usted con la del baño? ¿Quién la ha dejado entrar?

DOÑA ÁNGELA

¡Escucha atiende! Llamó Don Luis turbado...

GABI

¿Pero qué Don Luis turbado? ¿Alguien me puede explicar que está pasando en esta casa?

THORA (OFF)

¿Te hago un té, niña?

Gabi va a la cocina para encontrarse a Thora.

#### ESCENA 4

INT. PISO / COCINA - DÍA

GABI

¡Señora!

THORA

Negro con leche.

GABI

¿Qué?

THORA

¿Negro con leche o verde con tila?

GABI

¿Alguien me puede explicar quién coño sois vosotras y qué hacéis en mi puta casa?

THORA

¿Sabe tu madre que utilizas ese lenguaje? Estoy segura de que te ha enseñado mejores modales que esos.

GABI

¿Pero qué modales ni qué modales? Señora, que habéis invadido mi casa. En un rato van a llegar mis invitadas y van a flipar.

THORA

¡Ay sí! ¡Que vengan! ¡Que vengan! (abre la nevera) Aunque no sé qué os prepararé... Con un bote de alioli caducado y medio limón... Bueno, algo os prepararé.

Se escuchan risas y saltos. Viene de la habitación.

GABI

¿Y ahora qué?

## ESCENA 5

INT. PISO / HABITACIÓN - DÍA

Gabi abre la puerta de la habitación y se encuentra a una muchacha saltando en la cama.

GABI

¡Bájate de ahí!

MUCHACHA

¡Puedes verme!

GABI

¿Qué?

MUCHACHA:

¡Ha funcionado! ¡Puedes verme! ¿Hemos llegado todas? ¡Liiiiiis! (llamando) ¡Que hemos llegado! ¡Ha funcionado!

GABI

¿Adónde habéis llegado?

MUCHACHA

¡A tu casa, boba! No te imaginas el viajecito... Entre que no te concentrabas, que te distraías con el cacharro ese y que tenías otras prioridades... Que, por cierto, una prioridad *muy guapo*... Pero... ¡Enhorabuena! ¡Hemos llegado!

GABI

¿Venís todas juntas?

MUCHACHA

Más o menos... Digamos que nos hemos encontrado por el camino.

GABI

Pero ¿quiénes sois?

Gabi sale de la habitación sin esperar por respuestas.

ESCENA 6

INT. PISO / BAÑO - DÍA

Lisístrata se entretiene en el espejo. Habla con condescendencia mientras se admira con su reflejo.

LISÍSTRATA

Yo soy Lisístrata.

GABI

Lisístrata. Como la de Aristófanes.

LISÍSTRATA

No no, LA de Aristófanes.

Gabi se ríe a carcajadas hasta que se da cuenta que no era una broma. Lisístrata deja el espejo para explicar la situación.

LISÍSTRATA

Gabriella, estoy en ascuas y muy afligida por nosotras las mujeres, porque entre los hombres tenemos fama de ser malísimas...

GABI

¿Qué me estás contando?

LISÍSTRATA:

... y cuando se les ha dicho que se reúnan para deliberar sobre un asunto nada trivial se quedan dormidas y no vienen.

GABI

No no, no se preocupe usted que ya están todas aquí. Qué ya me diréis por qué aquí. ¿Y de qué se trata el asunto por el que nos convocas a nosotras las mujeres? ¿En qué consiste, de qué tamaño es?

LISÍSTRATA

Grande.

GABI

¿Es también grueso?

LISÍSTRATA

Sí, por Zeus, muy grueso.

GABI

Entonces, ¿para eso estáis aquí?

LISÍSTRATA

No, no, es eso de lo que hablamos, si es lo que piensas. Si no, ya nos habríamos reunido aquí todas.

(Lisístrata cae en la bañera y se concentra para seguir con su discurso.)

Se trata de un asunto que yo he estudiado durante muchísimas noches en blanco.

GABI

Pues sí que ha tenido tiempo libre...

LISÍSTRATA

Imagínate tú, desde el siglo V antes de Cristo sólo observando el follón que habéis montado, apenas siendo desempolvada un par de veces al año, aún por encima en montajes pseudofeministas con olor a naftalina... Oye, ¿el tuyo no será uno de esos?, ¿no?

GABI

Mujer, espero que no...

LISÍSTRATA

Ay, menos mal.

GABI

Espera, entonces... Vosotras sois...

LISÍSTRATA

¡Nosotras somos las mujeres cómicas de la historia del teatro que tantas ganas tenías de conocer! ¡Sorpresa!

GABI

Pero si sois cuatro.

LISÍSTRATA

Ya, hija, pero tú y tus limitaciones son cosa tuya, lo siento.

GABI

O sea... Cuatro chifladas invadís mi casa diciendo ser personajes de la historia teatral y yo me lo tengo que tomar con naturalidad...

Gabi empieza a reír de nervios. Lisístrata se ríe con ella. Gabi se desespera y se marcha.

## ESCENA 7

INT. PISO / SALÓN - DÍA

Doña Ángela la espera sentada en el sofá. Cuando ve a Gabi entrar, se pone en pie.

GABI

¿Y tú qué?

Con gran dramatismo Doña Ángela se prepara para empezar su monólogo.

DOÑA ÁNGELA

Válgame el cielo, que yo  
entre dos paredes muera,  
donde apenas el sol sabe  
quién soy, pues la pena mía  
en el término del día  
ni se contiene, ni cabe; ...

DOÑA ÁNGELA

... donde inconstante la luna,  
que aprende influjos de mí,  
no puede decir: «Ya vi  
que lloraba su fortuna»;  
donde en efecto encerrada,  
sin libertad he vivido,  
porque enviudé de un marido,

con dos hermanos casada;

GABI

Pero ¿qué me estás contando?

DOÑA ÁNGELA

Y luego delito sea  
sin que toque en liviandad,  
depuesta la autoridad,  
ir donde tapada vea  
un teatro en quien la fama,  
para su aplauso inmortal,  
con acentos de metal  
a voces de bronce llama.  
¡Suerte injusta! ¡Dura estrella!

Gabi deja a Doña Ángela hablando sola en el salón.

#### ESCENA 8

INT. PISO / COCINA - DÍA

Thora está rebuscando en los armarios y en la nevera.

GABI

Señora. Que no toque mis cosas.

THORA

La señora está en el cielo, muchacha. A mí llámame Thora.

GABI

Thora. Que no toques mis cosas... ¿De qué me suena usted? Me es familiar...

THORA

Ay, familiar dice la niña... Pues claro que te soy familiar. Si podría ser tu abuela... O una tía madurita muy atractiva.

GABI

Claro.

THORA

¿De verdad que no me reconoces? Qué poca cultura audiovisual tenéis los del siglo XXI. Yo estaba en la televisión antes aún de los *Nesflis*... Bueno, incluso antes del color...

GABI

¿Sabe usted qué es Netflix?

THORA

Saber, saber... Aunque sí sé que eso ha destruido todo lo que mi generación construyó. ¿Te frío un huevo?

GABI

No, gracias... ¡Ostia!

THORA

¡La boca, nena!

GABI

Usted es Thora... La de la serie viejísima esa, la que veía mi padre en DVD.

Thora la amenaza con una espumadera

THORA

Llámame vieja otra vez y te tragas esto, los DVDs y el *Nesflis* todo junto... Bueno, ya veo que has conocido a las chicas. ¿Qué tal os va?

GABI

¿De verdad que tengo que actuar como si todo esto fuera absolutamente normal?

THORA

¡Ay, mujer! ¡Peores dramaturgias se han escrito!

GABI

Esto no puede estar pasando...

THORA

Bueno, ¿ya puedo empezar?

GABI

¿Empezar?

THORA

Sí, con las peticiones. Mira, la mujer ésta... ¿Cómo se llamaba? ¿Lismícrama? ¿Listrícratra?

GABI

Lisístrata.

THORA

¡Eso es! Nos dijo que nos andabas buscando, así que podríamos venir a pedirte un par de cosas, tú hacías lo tuyo, nosotras conseguíamos lo nuestro y todas contentas.

GABI

Claro, todas contentas..

## ESCENA 9

INT. PISO / HABITACIÓN - DÍA

Gabi entra la habitación. La muchacha analiza curiosa la ropa de un cajón.

GABI

Vale. Ya está, muy bien. Mujeres de la historia cómica. Genial. Aristófanes, Siglo de Oro, la BBC... ¿Y tú qué? Sorpréndeme.

MUCHACHA

Yo no soy. Quiero decir, nunca fui. Y para eso estoy aquí: para ser... (saca una prenda del cajón) ¿Esto qué es?

GABI

Un tanga. No te entiendo.

MUCHACHA

Ala... Un tanga.

(juega con el tanga y diferentes formas de usarlo.)

¿Me lo puedo quedar?

GABI

No creo que quieras un tanga mío...

MUCHACHA

¡Claro que sí! ¡Es mi tanga favorito de toda la historia! Es el único que he conocido en toda la historia, así que sí. Sin dudas, mi favorito.

GABI

Mira, perdón. De verdad, estoy intentando saber quién eres, pero no te sitúo.

MUCHACHA

Pero no te preocupes, ya estoy acostumbrada. Es el problema de no haber nacido. Que como no existes, no te conocen; como no te conocen, no te recuerdan, y como no te recuerdan, no te reconocen. Pero no te preocupes, no me lo tomo a pecho.

GABI

¿Cómo no existes? A ver, ¿cómo te llamas?

MUCHACHA

No tengo nombre.

GABI

Pero de alguna manera te llamarás, ¿no? ¿Qué eres, inexistente?

MUCHACHA

Tampoco hace falta ofender. No existo porque no me escribieron. No tengo nombre porque no me escribieron. Pero... Puedes llamarme como quieras. ¡Tú puedes escribirme si quieres!

GABI

No, no, no... pero yo no soy dramaturga...

MUCHACHA

Mejor ser mal escrita que no ser nunca descrita.

GABI

¡Oye! ¡Mal escrita tampoco! A ver si ahora quien empieza ofender eres tú... Pero de algún lugar vendrás...

MUCHACHA

A ver... Venir, venir... para poder venir hay que existir y como no me escribieron...

GABI

Como no te escribieron, no existes... Ya lo he pillado.

MUCHACHA

Pero estuve a puntito de existir. Allá por el Siglo X. Había una señora llamada Hroswitta. ¡Encantadora! Tenía un poco de mala leche, bastante cascarrabias, gruñona, una tía súper ácida, completamente justificada por el sistema patriarcal de la época. Total, Hroswitta vivía en un convento y allí, escribía teatro, y es considerada la primera dramaturga de la historia, pero su obra nunca fue representada ni publicada mientras estuvo viva. Tenía dos amores, Dios y la comedia... Y hizo todo lo posible para unirlos. Bueno, sus obras eran para partirse, para hacerse pis encima, graciosísimas, pero a la vez muy sarcásticas porque retrataban la jerarquía y la sexualidad masculina. A mí estuvo a puntito de escribirme, pero se distrajo con algo y ya no lo hizo. Y luego la espichó, la palmó, adiós muy buenas, se fue al otro barrio, se murió...

GABI

Pues para no existir, hablas demasiado.

MUCHACHA

Prueba tú a estar callada durante 11 siglos, a ver si no te dan ganas de hablar. La cosa es, en mi época no hay ningún personaje femenino cómico relevante. ¡Y puedo ser yo! ¡Yo puedo ser una estrella! Venga, por favor. ¡Escríbeme!

GABI

Bueno... tendremos que elegirte un nombre primero... ¿Cómo quieres llamarte?

MUCHACHA

Llámame... ¡Tanga!

ESCENA 10

INT. PISO / BAÑO - DÍA

Lisístrata está sentada en el inodoro, en su mano, lleva un desodorante con el que se da placer bajo la falda. Gabi entra al baño.

GABI

¿Se puede saber qué le has prometido a esas mujeres?

LISÍSTRATA

Yo lo diría, pero antes de decirlo os voy a preguntar una cosa, algo de poca monta... ¿No te parece que a nuestras historias les falta algo?

GABI

¿Algo?

LÍSTRATA

Sí, no sé... algo... Un toque femenino. Pero femenino de verdad. Mira, nuestras obras han sido escritas por hombres que no pensaban más allá de su cipote. (Hace un gesto fálico) Inteligentes, sí. Y por algo sus obras trascendieron. Pero estamos hartas. Queremos más. ¡Más!

GABI

Pero, Lisístrata...

LISÍSTRATA

Lis, lis, llámame Lis, mujer. Que hay confianza.

GABI

Lis... Tú eres uno de los personajes más fuertes de la historia dramática. Eres protagonista absoluta de tu obra, convocas

a todas las mujeres para que consigan la paz entre los pueblos...

LISÍSTRATA

¿De qué manera? Ese es vuestro problema. El problema de todas las generaciones que nos leyeron y nos contextualizaron como quisieron... o como supieron. ¿No te das cuenta? ¿No te das cuenta de la comicidad de mi obra? Que lo que hacía reír a los hombres que llenaban los anfiteatros no era más que la absurda idea de una mujer al poder. Porque sí, nosotras conquistamos los espacios públicos de la ciudad, nosotras negamos el sexo a nuestros maridos y nosotras obtuvimos los poderes de liderazgo y de organización... Pero eso les hacía reír. Los hombres reían a carcajadas mientras las mujeres reales no podían siquiera poner un pie en el teatro, mucho menos en subir a un escenario.

GABI

Sigo sin entender qué quieres de mí.

LÍSTRATA

Dame un orgasmo.

GABI

¡Eh! ¡Eh! Creo que te estás confundiendo un poco... un poco bastante... ¡Un huevo señora!  
¡Se está confundiendo un huevo!

LISÍSTRATA

No mujer, ¡así no! Bueno, que sí quieres sí. No, no, mejor no. Solo quiero que me lo des por escrito.

GABI

¿Quieres que te escriba un orgasmo?

LÍSTRATA

(En total éxtasis) Quiero que me escribas un orgasmo. Un orgasmo que haga ruborizar a Eros y que haga envidiar a Afrodita. Y que resuene durante siglos de literatura.

ESCENA 11

INT. PISO / SALÓN - DÍA

Cuando Gabi entra al salón, Doña Ángela repite su ritual antes de empezar a declamar.

DOÑA ÁNGELA

Escucha, atiende...

GABI

Antes de que empieces. Vale, a tope con el Siglo de Oro... Pero no lo he vuelto a tocar desde hace años así que échame un cable, ¿vale? (Doña Ángela asiente) ¿Lope de Vega? (Doña Ángela niega) ¿Cervantes? (vuelve a negar) ¡Calderón de la Barca! (asiente feliz) Vale, ya está. ¿Y contigo? ¿Qué he de hacer?

DOÑA ÁNGELA

Dar tus penas al olvido,  
que querer aborrecido,  
es morir y no querer.

GABI

Tía, yo así no te entiendo una mierda... Y para ser sincera, de tu obra no he leído más que resúmenes.

DOÑA ÁNGELA

Escucha, atiende.  
Llamó don Luis turbado,  
entró atrevido, reportose osado,  
prevínose prudente,  
pensó discreto y resistió valiente;  
miró la casa ciego,  
recorriola advertido, hallote, y luego  
ruido de cuchilladas  
habló, siendo las lenguas las espadas.  
Yo, viendo que era fuerza  
que dos hombres cerrados, a quien fuerza

su valor y su agravio,  
retórico el acero, mudo el labio,  
no acaban de otra suerte  
que con solo una vida y una muerte,  
sin ser vida ni alma,  
mi casa dejo, y a la obscura calma  
de la tiniebla fría,  
pálida imagen de la dicha mía,  
a caminar empiezo;  
aquí yerro, aquí caigo, aquí tropiezo  
y, torpes mis sentidos,  
prisión hallan de seda mis vestidos;  
sola, triste y turbada,  
llego de mi discurso mal guiada  
al umbral de una esfera  
que fue mi cárcel, cuando ser debiera  
mi puerto o mi sagrado,  
(mas, ¿dónde le ha de hallar un  
desdichado?);  
estaba a sus umbrales  
(como eslabona el cielo nuestros males)  
don Juan, don Juan mi hermano...  
(que ya resisto, ya definiendo en vano  
decir quién soy, supuesto  
que el haberlo callado nos ha puesto  
en riesgo tan extraño).  
(¿Quién creará que el callar me ha hecho  
daño,  
siendo mujer? Y es cierto,  
siendo mujer, que por callar me he muerto).

En fin, él esperando  
a esta puerta estaba, ¡ay cielo!, cuando

yo a sus umbrales llego,  
hecha volcán de nieve, alpe de fuego;  
él, a la luz escasa  
con que la luna mansamente abrasa,  
vio brillar los adornos de mi pecho,  
(no es la primer traición que nos ha hecho)  
  
y escuchó de las ropas el ruido,  
(no es la primera que nos han vendido);  
pensó que era su dama,  
y llegó mariposa de su llama  
para abrasarse en ella,  
y hallome a mí por sombra de su estrella.  
    ¿Quién de un galán creyera  
que buscando sus celos conociera  
tan contrarios los cielos,  
que ya se contentara con sus celos?  
Quiso hablarme y no pudo,  
que siempre ha sido el sentimiento mudo;  
  
en fin en tristes voces,  
que mal formadas anegó veloces  
desde la lengua al labio,  
la causa solícita de su agravio.  
Yo responderle intento,  
ya he dicho cómo es mudo el sentimiento,  
  
y aunque quise no pude,  
que mal al miedo la razón acude,  
si bien busqué colores a mi culpa;  
mas cuando anda a buscarse la disculpa,  
o tarde o nunca llega;  
más el delito afirma que le niega.  
«Ven -dijo- hermana fiera,

de nuestro antiguo honor mancha primera;  
dejarete encerrada  
donde segura estés, y retirada,  
hasta que cuerdo y sabio  
de la ocasión me informe de mi agravio».

Entré donde los cielos  
mejoraron con verte mis desvelos.  
Por haberte querido,  
fingida sombra de mi casa he sido;  
por haberte estimado,  
sepulcro vivo fui de mi cuidado;  
porque no te quisiera,  
quien el respeto a tu valor perdiera;  
porque no te estimara,  
quien su traición dijera cara a cara.  
Mi intento fue el quererte,  
mi fin amarte, mi temor perderte,  
mi miedo asegurarte,  
mi vida obedecerte, mi alma amarte,  
mi deseo servirte  
y mi llanto, en efeto, persuadirte  
que mi daño repares,  
que me valgas, me ayudes y me am pares.

GABI

Tienes que parar de hacer eso. No te entiendo  
y haces que me duela la cabeza.

DOÑA ÁNGELA

(Doña Ángela cuenta con los dedos la métrica  
de sus versos)

Te lo haré más sencillo  
Para que me puedas entender  
Y aunque de mi talento, desperdicio

Te lo voy a conceder.  
Mi historia es un lío  
Y su fin casi un drama  
A pesar de su final,  
Sigo siendo soltera dama.

GABI

Te agradezco el esfuerzo... Pero siendo del  
Siglo de Oro... Me refiero, en el siglo de Oro  
todo acaba en boda...

DOÑA ÁNGELA

Ahí es donde te equivocas  
Justo ese es mi demonio  
Que aunque me haya prometido,  
Nunca llegó mi matrimonio.

GABI

Entonces, tú lo que quieras, es casarte.

DOÑA ÁNGELA

Con mi amor, ¡Don Manuel!  
Concertado el primer marido,  
Y ahora mi corazón,  
Lo ha escogido a él.

GABI

¿Y qué puedo hacer yo por ti?

DOÑA ÁNGELA

¡Pues escíbeme una boda!  
Con lujo de detalles  
Flores en cada esquina  
Y fiestas en las calles.

GABI

¡Sí mujer! ¿Algo más?

DOÑA ÁNGELA

Nunca nada te pedí

Ni nunca más te pediré  
Tú ayúdame a casarme  
Y en paz te dejaré.

ESCENA 12

INT. PISO / COCINA - DÍA

Thora está ajetreada batiendo huevos y poniendo en orden la cocina. Gabi entra distraída y se asusta al verla.

GABI

Joder, señora. ¡Qué susto! Con la loca esta hasta me olvidé que estaba usted aquí.

THORA

La boca, niña. Estabas con Angelita, ¿verdad? Le faltan un par de hervores, (señala su cabeza) pero no es mala chica.

GABI

Con todo este follón me está entrando hasta dolor de cabeza.

THORNA

¿Has merendado? Toma, cómete un plátano, que ayuda a forrar el estómago.

Thora le tira un plátano, que recoge Gabi al aire, atravesando los planos a cámara lenta

GABI

Sí, si usted como si estuviese en su casa... No se corte un pelo.

THORA

Perdona hija costumbre, es que lo teníais todo manga por hombro.

GABI

Oiga, ¿usted qué quería de mí? Una quiere existir y usted ya existe, otra quiere

casarse y usted casada está... la otra quiere un orgasmo y no me tiene pinta usted de que...

Thora la mira desafiante.

Oiga, que yo en eso no me meto ¿eh? Que si quiere usted un orgasmo también yo se lo doy... Por mí como si lo quiere compartir con la del baño.

THORA

Perdona, ¿tú siempre eres igual de insolente o practicas para ello? Un orgas... Yo no necesito nada de eso eh... Si yo lo que quiero es mucho más sencillito y mucho más formal.

GABI

Si te lo cumplo, ¿me saca a la pandilla esta de mi casa?

THORA

Me lo pienso.

GABI

Pida usted.

THORA

Vale. Yo quiero un coche.

GABI

Sí claro, también lo quiero yo. ¿De dónde voy a sacar yo dinero para comprarte a ti un coche?

THORA

Si es que de verdad la cabecita esa la tenéis para que os crezca el pelo... No quiero que me lo compres. Quiero que me lo escribas.

GABI

¿Que te escriba un coche?

THORA

Que me escribas conduciendo.

GABI

Ah. ¿Sabe conducir?

THORA

Es que verás, es ese el problema. Fred nunca me ha enseñado conducir y le parece ridículo que quiera conducir... ¿Si me escribes un coche, sabré conducirlo?

GABI

La verdad es que no tengo ni idea de cómo funcionan las autoescuelas dramatúrgicas. Pero... yo la escribo conduciendo y vemos si funciona.

THORA

(Thora retoma sus tareas.)

No te olvides de ponerme una maleta en el maletero.

GABI

¿Una maleta?

THORA

En el maletero. Y algo de dinero. Y una radio.

GABI

¿Pero adónde va con todo eso? ¿Fred y usted se van de vacaciones a Mallorca otra vez?

Por primera vez, Thora para de hacer sus tareas.

THORA

Escúchame bien, niña. Esto es muy importante. Me escribes a mí, conduciendo en mi coche, con mi maleta, mi radio y mi dinero. A Fred... no sé mándalo a ver a los nietos o algo así, ya se te ocurrirá algo.

GABI

Pero Thora, ¿cómo no voy a escribir a su marido con usted? Sí sois divertidísimos juntos... ¿Cómo lo vas a dejar en casa...? Lo va a dejar en casa.

THORA

Lo voy a dejar en casa. Y tú me vas a escribir un coche para que me vaya.

ESCENA 13

INT. PISO / PASILLO - DÍA

En el pasillo, Gabi se pasea libreta en mano para anotar todos los pedidos de las mujeres. Los personajes ilustran y gesticulan animadas todo lo que quieren. En algunos momentos, sus voces entran en OFF acumulándose hasta formar una confusión sonora.

THORA

¡Niña! ¡Quiero unas gafas de sol! ¡Como en las películas!

MUCHACHA

¡Dame una lucha de espadas! Podría ser una pirata, sin una pierna ¡y con un gran tesoro que ocultar!

DOÑA ÁNGELA

Un velo muy, muy largo  
y un vestido bonito  
Y entrar con grande estilo  
encima de un burrito.

MUCHACHA

¡Podría ser una princesa también! Pero una interesante. No con bobadas de enamorarse... Pero una princesa que tuviera una espada y matara a todo el mundo. ¡Una princesa pirata!

THORA

¡En la radio, que suene Elvis!

LISISTRATA

Bueno, bueno, ¡hazme gemir!

DOÑA ÁNGELA

Quiero comer langosta

Con tomate y cebolla

A Don Manuel con amor

Le comeré hasta la po...

LISÍSTRATA

¡Seguro que tú con ese lápiz eres capaz de darme más placer que 100 hombres con sus cipotes!

DOÑA ÁNGELA

¡Ay, la noche de bodas!

THORA

¡Niña! El coche deportivo ¡Vrum vrum!

(imita un coche)

MUCHACHA

Pirata sangrienta, pero princesa también.

¡MÁS!

DOÑA ÁNGELA

¡Más!

LISÍSTRATA

¡Más!

THORA

¡Más!

MUCHACHA

¡Más!

DOÑA ÁNGELA

¡Más!

El escándalo de los personajes es tanto, que Gabi no consigue escribir a tiempo todo lo que le piden.

GABI

¡Basta! De verdad, yo así no puedo. Me pedís que os escriba cuando en realidad sois vosotras las que lo tenéis mucho más claro que yo. Yo solo soy una idiota de 25 años intentando hacer algo útil con su vida y así, a este punto, así... De verdad que no puedo. Si tan claro lo tenéis, escribidlo

vosotras. Escribid vuestra historia,  
escribid lo que le queráis decir o pedir a  
las mujeres de hoy.

#### Escena 14

Las mujeres reciben papel y bolígrafo y se ponen a escribir. En fondo negro, escuchamos la voz en OFF de Gabi que lee el manifiesto. Las palabras son ilustradas en la imagen, acompañando la lectura.

GABI (en OFF)

Mujeres de hoy. Respirad.

Mujeres de hoy, respirad para coger aliento para seguir adelante. No os calméis. No es momento de calmarse. Para nosotras, nunca lo fue. Así que respirad para que la lucha os encuentre listas.

Mujeres de hoy, Soñad.

Mujeres de hoy, soñad con todo lo que queráis. Soñad con ser piratas, con ser princesas, con ser sanguinarias. Soñad con lo que os dé la gana. Soñad con existir, con constar en la historia de vuestra era para no ser olvidadas. Soñad con ser quien os dé la gana de ser.

Mujeres de hoy. Amad.

Mujeres de hoy, amad, pero amad libres. Amad intensamente, con estos amores que hacen que el corazón se ría a carcajadas. Amad libres, amad intensas, amad sanas, amad fuertes, amad leves, amad felices. Amad.

Mujeres de hoy. Tened placer.

Mujeres de hoy, tened placer de verdad. Del placer que haga que os dé vueltas la cabeza, que se ponga la piel de gallina, que veáis las estrellas. Encontrad placer en todo lo que hagáis.

Mujeres de hoy, respirad, soñad, amad, tened placer. Luchad, reíd, existid, cocinad, romped, huid, volved, creced, parid, criad, borrad, buscad, encontrad, tirad... O nada de eso, o todo lo contrario.

Haced lo que os dé la gana, porque al  
final... ¡A quién le importa!

ESCENA 15

VIDEOCLIP

Los personajes y Gabi interpretan la canción A quién le importa de Alaska y Dinarama. Durante el transcurso de la canción, vemos a las mujeres cumplir sus peticiones. Doña Ángela se casa, Thora conduce su coche, la Muchacha es reconocida y muy famosa y Lisístrata tiene el mejor orgasmo que jamás haya tenido. Cantan a la cámara haciendo *lipsync* de la canción.

La gente me señala  
me apuntan con el dedo  
susurra a mis espaldas  
y a mí me importa un bledo.  
que más me da  
si soy distinta a ellos  
no soy de nadie,  
no tengo dueño.  
Yo sé que me critican  
me consta que me odian  
la envidia les corroe  
mi vida les agobia.  
¿Por qué será?  
yo no tengo la culpa  
mi circunstancia les insulta.  
Mi destino es el que yo decido  
el que yo elijo para mí  
¿A quién le importa lo que yo haga?  
¿A quién le importa lo que yo diga?  
yo soy así, y así seguiré, nunca cambiaré  
A quién le importa lo que yo haga?  
a quien le importa lo que yo diga?  
yo soy así, y así seguiré, nunca cambiaré  
Quizá la culpa es mía  
por no seguir la norma,  
ya es demasiado tarde  
para cambiar ahora.  
Me mantendré  
firme en mis convicciones,  
reportaré mis posiciones.  
Mi destino es el que yo decido  
el que yo elijo para mí  
a quien le importa lo que yo haga?

a quien le importa lo que yo diga?  
yo soy así, y así seguiré, nunca cambiaré  
¿A quién le importa lo que yo haga?  
¿A quién le importa lo que yo diga?  
yo soy así, y así seguiré, nunca cambiaré.  
¿A quién le importa lo que yo haga?  
¿A quién le importa lo que yo diga?  
Yo soy así, y así seguiré, nunca cambiaré.

BLACK OUT

(Antes de entrar en total black out, empieza a escucharse el ruido de alguien golpeando una puerta. El sonido sirve de transición a la escena siguiente.)

ESCENA 16

INT. CAMERINO DEL AUDITORIO DE OURENSE - NOCHE

Gabriella se encuentra delante de un espejo, en un camerino, al acabar una función. Está despeinada y con el maquillaje corrido. Con el sonido insistente de los golpes en la puerta, se gira.

GABI

¿Sí?

(La puerta se abre, Raquel Ferraz, Alba, Raquel Crespo y Nola, todas con mascarillas, hablan con Gabriella desde el marco de la puerta)

RAQUEL FERRAZ

¿Qué haces?

RAQUEL CRESPO

Tía, nos tenemos que ir, que cierran ya.

ALBA

Va, venga. ¿Estás bien?

GABRIELLA

Sí, estaba pensando en el proyecto.

(Gabriella se pone la mascarilla y sale del camerino, cerrando la puerta.)

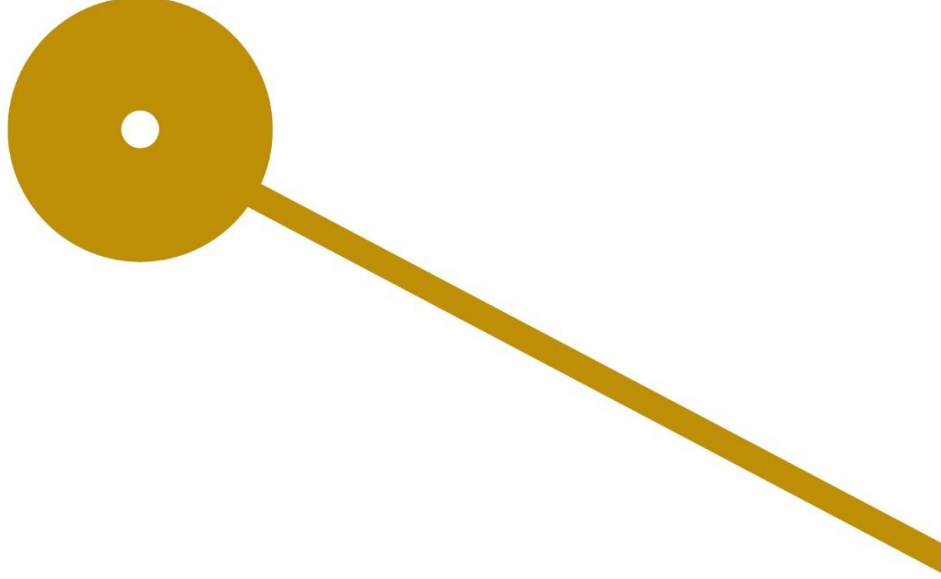
Black out

FIN.



ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



**M**

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Título do trabalho  
Nome completo do aluno