

Douglas Menezes de Andrade

Zé Paulão Viril-Sutil

Brasília

2015

Douglas Menezes de Andrade

Zé Paulão: Viril-Sutil

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Orientadora: Professora Mestra Cyntia Carla Cunha Santos.

Brasília

2015

AGRADECIMENTOS

Ouvir com os olhos faz parte das sutilezas do amor.

William Shakespeare.

A presente monografia representa a literal concretização do sonho de um garoto que não acreditava que sonhos, e que desejos elucubrados em sua mente pudessem se tornar realidade.

O encerramento de um ciclo que começou “oficialmente” no carinhosamente chamado “1º/2010”, mas que já havia começado muito antes em seu coração. Desde que ele descobriu e aprendeu a pronunciar as palavras Artes e Cênicas e sentiu que se havia algum propósito nessa vida de constantes incógnitas, escolhas e desafios, este certamente seria o caminho pelo qual ele ousaria seguir. Ouvindo desde sempre o seu coração e julgando ter a prematura certeza de que, em momento algum, se arrependeria de ter tomado tal decisão.

Sendo assim, venho por meio deste, expressar minha imensa gratidão primeiramente à minha amada mãe, Isa Maria Menezes Andrade, que lutou contra tudo e contra todos, inclusive contra ela própria, para que esse sonho pudesse se concretizar, vencendo comigo cada novo empecilho e desafio nessa trajetória, para que eu pudesse me tornar o artista que sou hoje.

Aos meus amigos (e estes sabem quem são) por transformarem a dúvida e o preconceito de um garoto que aparentemente “não sabia o que estava fazendo” em um incentivo constante, admiração pelo meu trabalho, e paciência nas constantes ausências, nos mais diversos momentos de nossas vidas (aniversários, casamentos, jantares e afins) em virtude dos famosos “não posso, tenho ensaio”, esperando ansiosamente o momento em que esse ciclo se completaria.

Assim como Ana Luisa Quintas, Cynthia Martins Machado, Flavio Reis, Karen Monteiro, Laura Tonini, Lucas Moraes, Luciana Salum, Maíra Guerra, Marianna Rodrigues, Olli Oliveira, Pricila Leite, Priscila Sá e Túlio Starling, pelos pontuais auxílios em momentos específicos.

Às queridas professoras/diretoras/conductoras/amigas Alice Stefânia Curi, pelos comentários assertivos e generosas intervenções sempre crendo que o melhor de nós está sempre ao nosso alcance e já presente dentro de cada um de nós e Rita de Almeida Castro, pela sabedoria e humildade de traduzir complexidades em palavras tão simples; pela cordialidade e leveza, sendo sempre um ombro amigo em qualquer situação.

À minha orientadora/acolhedora/maravilhosa/musa Cyntia Carla, afinal acredito que tudo tem o seu momento certo de acontecer e a monografia a seguir é resultado da reviravolta ocasionada pelo nosso encontro, na vida e na disciplina de Técnicas Experimentais em Artes Cênicas – Transbordadas.

E claro, ao tão presente e essencial coletivo de queridos, pacientes, engajados, respeitosos, generosos, guerreiros, loucos, “psicopatas”, viscerais, artistas e colegas do Coletivo Najimi, por proporcionarem momentos de êxtase artístico e pessoal e pela convivência de um ano e meio que fez de *Abensonhar*, a minha diplomação dos sonhos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1 – NÓS	
ABENSONHADOS.....	10
CAPÍTULO 2 – VÓS, ZÉ	
PAULÃO.....	17
CAPÍTULO 3 – EL@S.....	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	30
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	32
ANEXO.....	33

INTRODUÇÃO

Voar é para os pássaros, os sonhadores e as nuvens. Mas quando os sonhadores assumem a posição de professores e conseguem transmitir suas ideias e conceitos a ponto de transformá-los em movimentos conscientes, seus alunos sentem-se pássaros. Seus espíritos chegam às nuvens. Gente é como nuvem, sempre se transforma.

Angel Vianna

Venho apresentar, através dessa monografia um relato sobre como foi a construção do meu personagem (Zé Paulão) no processo colaborativo da peça *Abensonhar*, questionando e investigando questões de gênero, como também discutindo e apresentando parte desses estudos e intervenções em uma criação colaborativa. Todas as pesquisas sobre posturas e partituras corporais em busca da capacidade da dualidade de um corpo neutro; identidades; mecanismos de comunicação e argumentação dentro de um coletivo; e como desenvolver uma dramaturgia própria, em um processo colaborativo.

Apresentar também, quais mecanismos e linhas de raciocínio investiguei e me apropriei para conseguir criar um personagem duplo *crossdressing*¹ (o que de feminino e masculino há em um mesmo corpo cênico). A investigação e desconstrução de um corpo neutro, o desmembramento desse corpo em duas figuras esteticamente ora muito caracterizada como masculina, viril, ora como uma outra feminina, sutil.

No primeiro capítulo, trago uma contextualização de como foi todo o processo de concepção da peça *Abensonhar*, inspirada em obras literárias do escritor

¹ Chama-se travestismo ou *crossdressing* a prática de se vestir com roupas socialmente reservadas para o gênero oposto ao da pessoa em questão. *Crossdressing* não é algo que a pessoa é, mas algo que a pessoa faz.

moçambicano Mia Couto²: desafios, expectativas e realizações de se concretizar uma dramaturgia colaborativa.

Desde a escolha dos textos, até como organizar uma linha de raciocínio repleta de ramificações em um contexto coletivo; como esse coletivo pode auxiliar para além da composição da peça em si, também na concepção do que viria a se tornar o personagem Zé Paulão e todo o apoio não só dramático, como também dos meus colegas e diretoras, que fora de cena, contribuíram para o desenvolvimento e êxito do meu processo criativo dentro dessa proposta coletiva.

No segundo capítulo, passando a contextualização sobre o processo criativo da peça, abordo a figura propriamente dita de Zé Paulão. Começo discorrendo sobre o seu lado masculino. Apresentando linhas de pesquisa para encontrar o corpo e a mente desse personagem, como por exemplo, a noção de *atitude*, que “está presente em todos os grandes atores, qualquer que seja o estilo ou a natureza do teatro que interpretam, pois, na verdade, o público quer ler atitudes” (LECOQ, 2010 p.126). Tais atitudes neste universo ainda viril³, que gerariam o repertório de corpo e mente desse personagem a ser contraposto posteriormente.

No terceiro capítulo, apresento a sua figura feminina. A exuberância do seu eu interior agora não mais escondido e contido. Partindo da minha experiência com a dança, a busca por essa nova qualidade de movimentação mais maleável agora. Potencializando a sua qualidade de sutil⁴ através de um caminho que não banaliza a representação desse feminino.

Exponho a transformação e aceitação da sua aparente condição/situação de fragilidade (homem travestido), assim como dialogando com a questão da sua identificação de gênero, transformando-a em munição para reconquistar o grande amor de sua vida através de um show musical, onde o que realmente importa não são as opiniões de terceiros ou os julgamentos a seu respeito e sim, a oportunidade

² Mia Couto ou Antônio Emílio Leite Couto é biólogo e um premiado escritor moçambicano (Prêmio Camões 2013, entre outros) de poesia, crônicas, romance e contos, contos esses que nos encantaram e “despertaram nossos olhos para a insônia do amor”.

³ Viril: Relativo a, ou próprio de homem varonil. Enérgico, vigoroso. Dicionário Aurélio.

⁴ Sutil: Tênuo, delgado. Agudo, fino. Muito miúdo. Feito com delicadeza. Perspicaz; sagaz. Dicionário Aurélio.

de se reconciliar com sua amada e admirada esposa. Mostrando esse corpo que agora se distancia do rústico e se aproxima do elegante.

Apresento também quais os caminhos tornaram possível dar vida a esse personagem que tinha esses dois lados aparentemente próximos e distantes ao mesmo tempo e que optei por assim dividi-los entre uma conduta mais viril, no sentido da força e densidade com que trabalhei essa sua face e uma outra mais sutil, no sentido da leveza e fluidez que a dança pode proporcionar para uma movimentação aparentemente menos mecânica.

Transitando em um mesmo corpo: nuances, intenções, olhares e posturas corporais de uma realidade digamos que, de um trabalhador braçal na maioria do tempo assim como a de um artista nas horas, não vagas, mas íntimas, por assim dizer.

Explorando, por fim a busca desse feminino presente no masculino não enquanto dicotomia, mas sim como uma expressão do que há de mais íntimo e pessoal e que se tornou de conhecimento público agora; como se deu o entendimento de tal conduta (travestismo) perante a vizinhança e o público e como esse evento e a maneira como ele foi apresentado/solucionado em cena, não fez de Zé Paulão uma pessoa mais, ou menos “homem”, no sentido de sua apresentação e convívio social.

CAPÍTULO I

NÓS ABENSONHADOS

Acho que sei porque seus olhinhos ficam ansiosos assim... Eles devem estar querendo conhecer os olhos de dentro. Nós temos olhos que se abrem para dentro minha filha, esses que usamos para ver os sonhos. (ABENSONHAR, 2014 p.4)

A peça *Abensonhar*, dirigida por Alice Stefânia Curi e Rita de Almeida Castro⁵, apresenta-se como resultado de um coletivo de alunos/artistas (posteriormente oficializado como Coletivo Najimi) ansiosos por realizar o desejo de que cada indivíduo ali presente, pudesse ter a oportunidade de participar da sua diplomação dos sonhos⁶ – termo que melhor encontramos para representar nossa expectativa quanto ao resultado do trabalho de conclusão do curso Artes Cênicas.

Pessoas reunidas em um grupo com o anseio de contar histórias de verdade sobre gente de verdade. Histórias de proximidade, de reconhecimento imediato no outro; na sua alegria ou em sua dor, e ao mesmo tempo, o que de transcendente haviana experiência dessa veracidade. Não queríamos retratar um clássico da literatura, ou construir uma dramaturgia colaborativa com base em um tema específico e singular, no sentido de que nossas inquietações eram múltiplas e falar por exemplo de “amor”, apenas por assim dizer, não nos seria suficiente.

⁵ Alice Stefânia Curi é doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2007) e professora do CEN/UNB. Rita de Almeida Castro é doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (2005) e também professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB, desde 1995. Ambas são atrizes e artistas pesquisadoras do Teatro do Instante.

⁶ A diplomação dos sonhos se resumia a todo e qualquer desejo que enquanto artistas, sempre tivemos visceral vontade de realizar, mas que por não ser o momento ou por falta de oportunidade, ainda não o tínhamos executado.

Nosso anseio era por representar além dessa verdade tida como íntima e quem sabe vivenciada ou apreciada por nós mesmos, como por exemplo: um caso de um tio do interior, uma lenda urbana ou um fato interessante que o fez sair no jornal. Representar também, a fantasia que há nessa realidade do dia a dia – nem sempre lúcida ou lúdica – mas que está presente no que há de simples e concreto, e de certa forma, pertencente ao cotidiano de cada um. A fantasia do próximo aos nossos olhos, próximo às nossas lembranças, às pessoas ao nosso redor, à nossa vida. Todo esse universo de possibilidades apresentado no seguinte trecho do roteiro da peça:

O presente roteiro é uma elaboração detalhada que se permitiu a: indicar as falas das personagens e apontar muitas vezes suas intenções; descrever a atmosfera das cenas, o tempo, a ordem e o modo de muitas ações; e algumas vezes observar aspectos de iluminação e cenografia. Faz-se necessário, no entanto, esclarecer que tal elaboração se preocupa antes de tudo em estabelecer uma linha narrativa coesa e coerente, adequada à linguagem teatral; e permitir ao leitor do roteiro a sua compreensão, para além de algum vislumbre cênico dessa narrativa. (ABENSONHAR, 2014 p.1)

Ao seguir esse roteiro e usando-o como um primeiro direcionamento para o que estávamos prestes a construir (mas não tínhamos a menor dimensão do que viria a se tornar) nos organizamos a permitir que todas as experimentações que surgissem dali em diante transcorressem da maneira mais lírica, poética e repleta de todas as bagagens que cada artista presente naquela turma estava generosamente disposto a compartilhar com os seus colegas para a concretização de *Abensonhar*.

Confesso que após essa experiência, em tudo que estou prestes a escrever, carrego uma herança poética absorvida não só pela intensa vivência de um ano e meio de processo voltado para essa questão do sonho e do possível, do real e do vivido, como também pelo universo de Mia Couto⁷ e sua peculiar maneira de transcrever a narração, de inventar uma palavra aqui e outra ali, que ortograficamente não está errada, mas que por mais que gramaticalmente pareça sem nexos, nos faz todo sentido a alma.

⁷ Momento em que tivemos a mágica satisfação de conhecê-lo durante a sua estadia por Brasília e também a oportunidade de lhe apresentar um trecho tínhamos até então, do nosso recorte inicial sobre a sua obra.

Assim então começamos uma longa pesquisa, buscando em livros, textos autorais, relatos pessoais, de vizinhos, amigos e familiares, imagens, músicas e filmes, histórias, estórias e inspirações que pudéssemos entrelaçar para suprir o anseio de cada um e filtrar palavras-chave como: sonho, propriedade, desejo, realidade, contação, verdade, narração, intimidade, proximidade e, enfim, darmos início ao que mais tarde chamaríamos de esqueleto da “nossa dramaturgia”.

Quando me refiro à “nossa dramaturgia” é com o caráter mais literal que o pronome possessivo nos permita empregar. Porque em uma turma de tantas pessoas tão engajadas em diversas áreas de atuação (dança, circo, música, cenografia, poesia); tão sedenta por conhecimento e aprimoramento de suas potencialidades; com tanto afinco ao trabalho de ator enquanto artista que vai além da interpretação do texto; nada mais justo e quem sabe pretencioso de nossa parte, que escrevêssemos o nosso próprio texto, para que tivéssemos a certeza de que em cada palavra e em cada desejo daquele referente à diplomação dos sonhos, estaríamos muito bem representados durante todo o processo.

Essa sem dúvida foi a melhor escolha que poderíamos ter feito. O leque de oportunidades cênicas que começava a se abrir, aguçava cada vez mais nossa criatividade e despertava um frenesi pela quantidade de materiais criativos que esse processo estava prestes a nos proporcionar.

A seguir, um trecho em que Eduardo César Silveira em seu artigo: “*Quando tudo pode virar texto: a influência da criação coletiva e do processo colaborativo na dramaturgia contemporânea*”, discorre um pouco melhor sobre esse evento da criação coletiva e suas possibilidades criativas e porque não libertadoras para um grupo de jovens artistas, tão engajados no ato dessa escrita colaborativa:

Nos últimos anos, entretanto, alguns grupos de teatro começaram a se dedicar a uma pesquisa coletivizada no seu modo de fazer e de pensar, onde a voz maior no trabalho se dava através do grupo, de todos os que participavam do mesmo (...). No caso da dramaturgia, todos os integrantes do grupo teriam voz ativa na construção da história a ser contada. É uma espécie de polifonia textual, como um quebra-cabeça, onde cada jogador encaixa sua peça. (SILVEIRA, 2011 p.2)

E com base nessa linha de raciocínio em que todas as decisões são tomadas por todos os presentes, estipulamos que todos contribuiriam com a dramaturgia num

contexto geral, mas que haveria pequenos grupos responsáveis por organizar os outros aspectos da encenação. Esses grupos foram divididos da seguinte forma: figurino e maquiagem, cenografia, iluminação, sonoplastia, produção e dramaturgia.

Sobre esses grupos Silveira (2011), ainda comenta a respeito da importância dessa configuração em colocar as decisões nesse caráter mais horizontal, onde todos têm uma consciência ampliada de todos os momentos do processo, desconstruindo a hierarquia tradicional em que os atores apenas, “atuam”:

A criação coletiva nasce como uma expressão de contracultura dos grupos, que queriam propor outro tipo de hierarquização, que se configurasse numa linha horizontal. O ator é o centro da criação, tudo parte dele, até mesmo as decisões sobre outros elementos do espetáculo, como: figurino, cenário, etc. Não existem funções delimitadas, elas, inclusive a criação do texto, são diluídas entre o grupo de atores que se propõem ao processo. (SILVEIRA, 2011 p.9)

Dessa maneira potencializamos a nossa pesquisa e otimizamos o quesito de todos estarem sempre presentes e envolvidos em todos os aspectos da peça, uma vez que a cada nova reunião ou ensaio, os grupos reportavam aos demais os avanços em suas demandas para o desenvolvimento do trabalho e após discussões sobre possíveis melhoras, críticas ou novas sugestões, as decisões eram tomadas em coletivo.

Poder participar de um projeto como esse, em que fomos a fundo nessa investigação e desejo por produzir uma narrativa desde literalmente a sua primeira letra – a importância e valor sentimental e de realização profissional disso – da necessidade de cada vírgula no seu devido lugar até o sentido de cada emoção do personagem desde quando ele era apenas uma ideia ou uma projeção, foi uma experiência enriquecedora e transformadora na minha formação como artista. Consciente de que a arte é bela e complexa, mas que não deixa em momento algum de ser acessível para todos aqueles que tem vontade de transbordar suas emoções e inquietações.

Então, após o período da disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas ministrada pelas professoras Alice Stefânia Curi e Rita de Almeida Castro, elegemos um conto do livro *“O Fio das Miçangas”* e o livro *“Estórias Abensonhadas”* como texto base para essa nova e prematura dramaturgia, ambos de Mia Couto.

De “*Estórias Abensonhadas*” escolhemos ainda outros oito textos⁸, os quais decidimos após um estudo aprofundado e improvisações de todos os contos que a melhor opção para ser o fio condutor dessa narração principal e também pelo fato de ter sido o conto que mais instigou a maioria da turma, seria o conto “*O Cego Estrelinho*”, de onde faríamos as inserções e entrelaçamentos com os demais contos para darmos sequência a essa composição e ao que chamaríamos de musculatura do texto – quando os entrelaçamentos das histórias dariam força e sustentação para o nosso esqueleto gerando assim o sentido lógico e coeso da nossa contação/dramaturgia. A citação a seguir faz uma ressalva sobre essa estruturação dramática que começa a surgir a partir daqui:

É importante, porém, entender que a montagem do espetáculo é resultado do processamento de outras camadas criativas as quais se valem do roteiro como inspiração e/ou guia de produção de uma outra coisa, essa que felizmente não pode ser descrita somente com palavras. (ABENSONHAR, 2014 p.2)

Sendo assim, passamos para a escolha dos personagens com base nos contos. Tivemos que inventar alguns, em virtude de o número de alunos da turma ser maior que o número de personagens nos contos de inspiração e pela necessidade de se manter o sentido dramático da nossa história. Além da liberdade que adquirimos quando nos propusemos a criar um texto próprio. Para isso nos inspiramos em outros contos de Mia Couto, também do livro “*Estórias Abensonhadas*”, mas que não foram utilizados na dramaturgia principal.

Curiosamente, cada ator “escolheu” um personagem que tinha muito a ver com a sua personalidade e espírito. Ao longo das experimentações para a eleição⁹ dos textos finais, onde tudo era resolvido de forma muito democrática e assertiva, experimentamos o mais variado leque de opções de interpretações, onde todo mundo fazia todos os personagens, como também de encenações: palco italiano, teatro de sombras, teatro de formas animadas, entre outras. Fomos então criando

⁸Relação de contos presentes em *Abensonhar*: O Cego Estrelinho, Nas Águas do Tempo, A Velha que Engolia Pedra, Sapatos de Tação Alto, O Bebedor do Tempo, O Perfume, Os Olhos dos Mortos, A Despedeira, O cesto.

⁹Alguns termos podem parecer desconexos ao universo lírico e teatral, mas são completamente condizentes com os mecanismos que usamos para nos comunicar de maneira efetiva em um processo tão maleável em suas decisões.

afinidades com uns contos mais do que outros e assim também para com os personagens.

Acredito que tais escolhas não foram totalmente inconscientes, mas quando chegamos ao fim de mais essa parte do processo, todos ficaram satisfeitos com suas escolhas pessoais e reconheceram na escolha do outro a potencialidade que ela poderia trazer para nossa próxima etapa, que seria construir agora o sistema nervoso da peça. Onde começariam a surgir as primeiras nuances e intensões dos ritmos, conflitos e objetivos de cada cena.

Não quero dizer com isso que escolhemos o caminho mais fácil ou fizemos dessa situação uma zona de conforto, muito pelo contrário, após termos estudado e experimentado várias estéticas e linhas de estudo durante o curso, nada mais instigante para contarmos histórias de gente de verdade, que fossemos nós mesmos a representação dessa nossa própria verdade.

Sobre a naturalidade dessas escolhas através dessa liberdade adquirida com essa opção de processo, creio que Silveira (2011) ainda contribui com essa perspectiva ao citar o seguinte exemplo: “Vem daí a escolha pela construção de um texto coletivo, onde as regras são estabelecidas pelo próprio coletivo e onde a relação com o espaço e com as pessoas seja mais potente e mais verdadeiro”.

Aqui se encontra então o grande desafio a respeito da complexidade e delicadeza de dar vida ao meu personagem “escolhido”: Zé Paulão. Como dar vida a um personagem tão semelhante a você e fazer dele um personagem em potencial? Como contar essa história que é dele, mas que poderia perfeitamente ser sua? Como não fazer dele mais um clichê ou um estereótipo vazio? Anne Bogart, no livro *“A preparação do diretor”* tece o seguinte conceito sobre “estereótipo”:

Como somos capazes de andar e falar, achamos que somos capazes de representar. Mas um ator deve, na verdade, reinventar o andar e a fala para ser capaz de realizar essas ações com eficiência no palco. De fato, as ações mais familiares talvez sejam as mais difíceis de ocupar, seja com vida nova ou com uma cara séria. Quando se pede a um ator que ande pelo palco com uma arma na mão, dizendo as palavras “Você arruinou a minha vida pela última vez”, ele sente que todos esses sons e movimentos podem ser banais e previsíveis. A preocupação é real e concreta. Se o ator tem ideias preconcebidas sobre a maneira de representar as ações e as palavras, o evento não tem chance de ganhar vida. O ator tem de “atear fogo” nesses clichês a fim de trazê-los à vida. (BOGART, 2011 p.100)

E a resposta se encontra justamente em não pegar o caminho mais fácil, se despir de toda e qualquer ideia do que se acha que irá representar e em estar em uma turma de tamanha sintonia que não se contenta com o bom e que por mais que já estivéssemos satisfeitos com os resultados adquiridos até então, nos desafiávamos a cada novo ensaio, nos dirigíamos e nos reinventávamos.

Fazíamos a cada novo tratamento¹⁰, uma revisão e avaliação do peso de cada ação e fala dos personagens em determinada cena, tentando desde o início da concepção do texto, criar um jogo de tensões e temperaturas equilibrado, complexo e dinâmico.

Anne Bogart, traz uma concepção sobre “resistência”, que acredito dialogar diretamente com a avaliação e adaptação dessas tensões e temperaturas ao longo dessa construção textual, segue um trecho:

Todo ato gera resistência a esse ato. Sentar para escrever exige uma batalha pessoal contra a resistência a escrever. Entropia e inércia são as normas. Enfrentar e superar a resistência é um ato heroico que exige coragem e uma ligação com o motivo para agir. (...) A ação de forçar a resistência é diária e pode ser considerada ingrediente necessário no processo criativo – um aliado. A maneira como nos dimensionamos diante das resistências naturais que encontramos todos os dias determina a qualidade daquilo que obtemos. (BOGART, 2011 p.137)

Seguindo esse fluxo de pensamento e concentrado energias no cuidado dado a esses tratamentos, fomos cada vez mais nos equalizando perante não só os desafios que surgiram com o tempo, mas também com os desafios que propúnhamos a nós mesmos, para alcançarmos a complexidade das várias camadas de sentidos desejadas em nossa dramaturgia.

Desse ponto em diante, e como veremos no próximo capítulo, começa finalmente a surgir os primeiros vestígios de um *musculíneo* estivador, mais conhecido como Zé Paulão, para a sua amada, José Paulo. Essa misteriosa figura que transita entre “dois mundos”, muitas vezes julgados de opostos, mas que no fundo não passa apenas de uma representação do que é o ser. O ser verdade, o ser essência, o ser o que se é por dentro e viver de maneira a realizar seus desejos cotidianos em busca do seu bem-estar, por mais simples que sejam.

¹⁰ Tratamento: nomenclatura que universalizamos em código para definirmos as edições e novas construções textuais.

CAPÍTULO II

VÓS, ZÉ PAULÃO

Homem graúdo, barbalhudo, voz de trovoada. Mas afável, de maneiras e requintes. Seu tipo era o de um galo de hasteada crista, cobridor de vastas capoeiras. Os homens admiravam da sua sozinhidez, as mulheres maldiziam aquele desperdício. (COUTO, 2012 p.87)

Como visto no trecho acima, do texto original que conta a história de Zé Paulão, ele sempre teve esta vaidosa imagem de uma figura emblemática e misteriosa, e em poucas linhas fica claro o quão se especulava sobre sua vida particular e o quão se projetava nele uma imagem forte de homem de voz grossa e postura imponente enquanto esse homem de atitudes um tanto quanto “rústicas” e comedidas.

O que poucos sabiam, na verdade só Rosalinda (esposa que o abandonara de vez, ao descobrir seu segredo, no texto original) é que o motivo para tal *sozinhidez* e desperdício, era o fato da sua peculiar maneira de se vestir dentro de casa e se portar, por assim dizer, de uma maneira aparentemente “incomum” à primeira vista.

Segundo o conto “*Sapatos de Tação Alto*”, era realmente esse o segredo de Zé Paulão: ele se vestia de mulher durante a noite, passeava, cantarolava e desfilava por sua casa, em sua intimidade, fazendo com que os vizinhos ouvissem o “toc, toc, toc” de passos que julgavam ser de uma nova mulher transitando na casa do mais novo solteiro da cidade, mas passos esses que na verdade, não pareciam tão suaves nem macios quanto os de uma dama.

A especulação da vizinhança, a revelação do segredo e o imaginário velado e/ou revelado no texto, além da possibilidade de ser dois em um, foram os motes

instigadores que fizeram de Zé Paulão meu objeto de pesquisa e me desafiaram a investigar e a entender um pouco mais sobre o universo do travestismo ou *crossdressing* para construir tais facetas desse personagem na peça.

Inúmeras são as possibilidades e justificativas para uma pessoa ser considerada um/uma *crossdressing*, dentre elas algumas citadas no documentário *De gravata e unha vermelha*¹¹: “seja simplesmente pelo fato lúdico de se caracterizar por brincadeira, ou para pular carnaval; pessoas com problemas sexuais; pessoas com traumas de infância ou pessoas que nem sabem porque fazem isso, mas se sentem bem com essa maneira de se vestir e agir”.

Meu trabalho se deu então, em primeiramente questionar e investigar como trazer uma temática como essa para dentro do contexto artístico-criativo e analisar como levar para a cena uma representação rica não de estereótipos ou máscaras, mas sim, rica de inspirações e inquietações a serem experimentadas.

Seguindo essa investigação na busca pelo o que de essencial havia na representação desse duplo feminino-masculino dessa figura. O que pulsava e incentivava esse homem, heterossexual e estereotipado como uma primeira figura muito máscula, a se vestir e se portar, por livre e espontâneo prazer de maneira tão delicada e feminina no decorrer de sua vida dramática.

Comecei essa investigação então pelo corpo: eu tenho uma figura muito esguia e diria que até neutra em muitos aspectos, nem tão masculina nem tão feminina à primeira vista. O que poderia dificultar o processo, já que quando se tem um lado mais dominante para ser contraposto, fica mais fácil encontrar de fato o seu oposto, mas decididamente, que isso seria um facilitador.

Jaques Lecoq no trecho a seguir do livro *“O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral”*, apresenta uma colocação a qual me inspirei nesse começo de uma busca por esse corpo definido mais como uma qualidade de masculino:

Sentimentos, humores e paixões se expressam por meio de gestos, de atitudes e de movimentos análogos aos das ações físicas. É importante para os jovens atores como o corpo “puxa”, como “empurra”, a fim de poder,

¹¹ Documentário dirigido por Miriam Chnaiderman, com Ney Matogrosso, Rogéria, Laerte Coutinho e Dudu Bertholini, produzido por Reinaldo Pinheiro e com roteiro de Miriam Chnaiderman.

se for o caso, expressar todas as maneiras peculiares, de um personagem, de “puxar” ou de “empurrar”. Analisar uma ação física não é emitir uma opinião, é aprender um conhecimento, base indispensável para a interpretação. (LECOQ 2010 p.117).

E eu não fiz outra coisa nessa peça além de puxar e empurrar bambus, barco e cenários, e através dessa análise de ações físicas, levando toda essa densidade e dilatação desse corpo másculo de camisa aberta, abdômen definido e expressão fechada, para além da minha figura exclusivamente, e compondo também com o coro, adquiri através desses estudos pontuais, apresentados na citação acima, um ponto de partida que esclarecesse melhor essa primeira face de Zé Paulão, mas trocadilhos a parte, sigamos a discussão sobre a pesquisa desse corpo transeunte viril-sutil.

Então para trabalhar esse tônus corporal e trazer esse peso para esse corpo em cena, essa energia de terra, pesquisei uma realidade de trabalhadores braçais como o próprio texto de *Abensonhar* propõe (estivador), como transportar objetos pesados, como lidar com esse corpo mecânico de movimentos previsíveis e rotineiros e através de algumas linhas de estudo dentre elas as nove atitudes de Lecoq (2010)¹², como citadas no trecho a seguir pude moldar melhor esse primeiro corpo:

Chamo atitude um tempo forte, apreendido no interior de um movimento, na imobilidade. É um momento de pausa, que pode ser posto no começo, no fim ou num momento importante de mudança. Quando levamos um movimento até seu limite, descobrimos uma atitude. (...) Todas as grandes atitudes são portadoras de múltiplas possibilidades e, nisto, são eminentemente teatrais e pedagogicamente ricas. (LECOQ, 2010 p.123).

O aprofundamento e experimentação de tais atitudes segundo Lecoq, proporcionam um estudo de posturas que vai contra a lógica natural de movimentação do quadril, tronco e cabeça, assim, pude instigar melhor essas possibilidades, que me proporcionaram uma dilatação de base, uma outra consciência de tronco e um novo controle de minhas extremidades, expandindo e tornando densa minha movimentação nesse momento de mais virilidade e presença dessa energia atribuída mais ao gênero masculino.

¹² Livro O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral de Jacques Lecoq que cita as seguintes nove atitudes: O samurai, A mesa, O grande arlequim nº1, A abertura à frente, A saída de quadril, A saída de quadril, em espelho, O rolamento com abertura à frente, O grande arlequim nº2, A mesa, (O samurai).

Nesse momento, eu pisava com o peso distribuído por toda a extensão dos pés, eram passos mais precisos e certos, decididos, como os de quem não tem pressa ao caminhar pois sabe que está tudo sob controle, tudo sob o seu controle. Esse era um dos poucos momentos que eu tinha na peça para imprimir todo esse arquétipo de uma figura que anda de cabeça erguida, peito aberto, com um olhar determinado e que sabe os tipos de olhares que atrai, independente do gênero de quem o observa.

A rápida identificação dessa figura apresentada aqui perante o público e o que os outros personagens da peça falavam sobre suas ações, diziam tudo sobre o entendimento de sua conduta. O que a vizinhança comentava e especulava, gerava tanto para a dramaturgia quanto para o público, os 75% de imagem de um personagem que só era visto de fato, fisicamente, em praticamente 25% da peça.

Toda atenção dada para cada atitude de Zé Paulão e suas peculiaridades era de extrema importância para o sucesso da compreensão das nuances que começariam a ser expostas a partir de agora e que futuramente seriam questionadas, na dinâmica das duas versões de um mesmo Zé.





(Fotos:
Fernando Santana)

Chegando ao ápice de sua virilidade como representado nas fotos acima, entre mostrar a força que tem, a sua exalação de testosterona no ambiente da vila e do BarBrisa do Inferno – ponto de encontro de diversos personagens e tramas da peça – e até o singelo e duvidoso flerte com Amadalena, sua suposta amante “dona de tais tacões”, o personagem caminha agora para o seu momento de transição. Momento esse em que é descoberta e revelada a real identidade da suposta nova amante de Zé Paulão, que no caso era ele mesmo, não enquanto outra mulher, mas sim enquanto travestido.

Através do teatro de sombra tentamos imprimir uma voz que sussurra ou cantarola uma canção qualquer – no caso um trecho de Evidências, consagrada nas vozes da dupla Chitãozinho e Xororó – e projetamos a imagem de um corpo com nem tantas curvas assim (o meu), mas que se movimentava de maneira mais leve, com outro nível de dilatação agora, uma outra qualidade, mais contida, mais contemplativa, menos expansiva e não tão precisa e decidida assim.

Zé Paulão aqui, não é mais apenas aquele *musculíneo* estivador. Descoberto como o detentor do “*Sapatos de Tação Alto*”, ele acredita e aceita que tal comportamento se dá porque para ele o “ser” mulher é a coisa mais incrível e fascinante que se pode desfrutar na experiência da vida. E agora tudo gira em torno de entender porque mesmo com toda essa feminilidade não conhecida até então, as

vizinhas ainda suspiram por ele e os homens não se incomodam tanto com essa nova versão, pelo contrário, ainda o admiram e reconhecem um certo mérito em sua nova conduta.

Finalizamos aqui esse capítulo repleto de segredos contidos, construção de uma figura completamente máscula e atlética e sigamos agora a discussão através desse novo corpo e olhar, menos sério e mais feliz, mais homem por admitir e entender que ser *crossdressing* não é uma condição, muito menos uma condição que o inferioriza, é na verdade uma maneira de se sentir bem.

CAPÍTULO III

EL@S¹³

Mas se, por algum milagre, este observador se tomasse de uma súbita paixão pela dança?... Se quisesse deixar de ser claro para ser leve; e se, experimentando então diferenciar-se infinitamente de si mesmo, tentasse mudar sua liberdade de julgamento em liberdade de movimento?

Paul Valéry.

¹³ @: Representação virtual de quando se deseja especificar a junção de feminino e masculino em uma única palavra. Exemplo: Eles e elas = El@s.



(Foto: Fernando Santana)

Iniciando este último capítulo em que a abordagem será a vida de Zé Paulão pós reviravolta do esclarecimento da sua maneira de viver, vamos falar um pouco sobre como a dança influenciou e colaborou para dar continuidade a esse trabalho e fazer com que eu alcançasse o resultado esperado e desejado na construção desse personagem.

Esse é o momento da peça em que *El@s*: Rosalinda, a amante de Zé Paulão (imaginário da vizinhança) e o mesmo, como apresentado na foto acima, tomam ciência da questão que ele expõe a partir de agora. Ser *crossdressing*, é ter também o direito de ser feliz. É entender que você pode reconquistar o grande amor da sua vida ou, como no caso de Rosalinda, se apaixonar de novo pelo mesmo homem, só

que agora vestido da maneira como ele te admira e como também gosta de se vestir.

Para esse lado mais sutil – porém não tão discreto – e feminino que começa a ser trabalhado a partir de agora e trazendo mais claramente essa figura/postura do *crossdressing* (ainda tendo como objetivo tornar a minha neutralidade física um facilitador) fui buscar na minha experiência como bailarino clássico há quatro anos e no universo da dança em um contexto geral, inspiração para essa movimentação mais leve, mais fluida, com uma qualidade mais de ar, para contrapor todo esse corpo com movimentos milimetricamente econômicos até então.

Essa nova etapa da pesquisa, ocorreu de maneira mais fluida que a anterior em virtude dessa qualidade de movimentação menos bruta e mecânica, dar espaço agora a algo mais presente ao meu cotidiano. Acredito que os mecanismos para encaixar a dança em uma composição dramática aconteceram de maneira mais natural e a respeito disso, Jussara Miller no livro “*A escuta do corpo – Sistematização da técnica Klauss Vianna*” apresenta o seguinte argumento:

Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana. (VIANNA, 1990 P.88)

Apropriando-me desse conceito e transformando agora as expansões de densidades (o pé que se esparramava no chão) em expansões de leveza e equilíbrio, visto que agora a precisão e assertividade contida no caminhar anterior, dão lugar a um pé que agora se equilibra em um salto de 12cm. O que antes era preciso por ser mecânico, agora se transforma em linhas desenhadas no espaço, delineando uma qualidade de liberdade.

Paul Valéry, no livro “*A Alma e a Dança e outros diálogos*”, traz uma referência interessante a respeito dessa liberdade e de todas essas possibilidades de movimentação:

Parecia que a dança lhe sai do corpo como uma chama! (...) Ah Chama, ainda assim! ... Coisa divina e viva! Mas o que é uma chama, ó amigos, senão o *próprio movimento*? – O que há de louco, e de alegre, e de formidável no próprio instante! Chama é o ato desse momento que está entre a terra e o céu. Ó meus amigos, tudo o que passa do estado pesado

ao estado sutil passa pelo momento de fogo e luz... E chama não é também a forma inatingível e orgulhosa da mais nobre destruição? – O que nunca mais acontecerá acontece magnificamente diante de nossos olhos! – O que nunca mais acontecerá deve acontecer o mais magnificamente possível. (VALÉRY, 2005 p.57)

E nesse novo jogo proposto, desmembro a complexidade de fazer com que um homem de salto alto em cena, com uma movimentação de certa maneira acrobática, repleta de giros, rolamentos e rápidas alternâncias de planos, não caia no banal. Como cenicamente traduzir esse duo de emoção entre estar exposto como travestido e que ao mesmo tempo, com essa atitude verdadeira e criativa, arriscas reconquistar sua amada. Trabalhando toda essa intenção chama de que o magnífico tem que ser agora, como apresentada na citação acima, para trazer essa magnitude de experiência (show) para a cena que julgo ser a mais representativa de Zé Paulão na peça.

Complemento esse raciocínio sobre a pesquisa dessa movimentação, com a definição de acrobacia dramática que segundo Lecoq (2010), permite ao ator reencontrar uma liberdade de movimentação, uma vez que na infância esses movimentos como cambalhotas, por exemplo, se davam de maneira mais natural. A citação a seguir apresenta melhor essa conduta:

A acrobacia dramática começa por piruetas e cambalhotas, cuja dificuldade aumenta, progressivamente, para transformar-se em saltos pela janela, depois em saltos mortais, tentando libertar o ator, o quanto possível, da gravidade. Trabalhamos, ao mesmo tempo, a flexibilidade, a força, o equilíbrio (nas mãos, na cabeça, nos ombros...), a leveza (todos os saltos), sem esquecer, ainda aqui, a justificativa dramática. Uma cambalhota pode ser acidental – eu topo com um obstáculo, caio e saio rolando –, como pode ser um elemento de transposição da interpretação: “Arlequim põe-se a rir, chegando a dar uma cambalhota”! Por meio do jogo acrobático, o ator atinge um limite de expressão dramática. (LECOQ, 2010 p.115).

Assim, essa busca por uma movimentação mais dançada, não se dava de maneira desconexa, tentando sempre aliar e reforçar as intensões da cena com algo para além de uma coreografia, mas que não deixava de ser dança e que não deixava também de passar uma mensagem condizente com o que o personagem queria expressar.

Trazendo também para o olhar antes determinado, focado, que usava muito a visão periférica, um olhar que agora é mais abrangente, que observa mais e melhor, que aprecia sua fonte de inspiração (Rosalinda) e a sua própria figura enquanto

travestida; um olhar que brilha e diz: este sou eu, não é muito melhor ser feliz e ser assim?

Eis que surge o show de Zé Paulão, uma descarada e real demonstração de que aquele era o momento de extravasar tudo o que havia de contido e reprimido até então e trazer o estopim dessa figura-dupla para a cena. Através de uma cena musical em que após o espanto da revelação, ele segue apoiado pelo público e pelos demais personagens que finalmente entendem que independente da roupa ou calçado que se usa, o importante é ser feliz e lutar pelos seus sonhos; pelo que se deseja realizar, seja uma fantasia de sua imaginação ou vestir uma roupa incomum, ou como no caso, reconquistar o seu grande amor.

Neste momento, Zé toma lugar no palco do Brisa do Inferno e empastando sua voz de trovoadas, hasteando mais do que nunca sua crista, dá início a um dos momentos mais inesperados da peça. Não é um show como outro qualquer, não é uma música como outra qualquer muito menos uma letra como outra qualquer.

A música Evidências¹⁴, foi uma das coincidências mais felizes que puderam acontecer durante toda essa construção. Sua letra é claramente uma representação e grande fonte de inspiração para essa fala de Zé Paulão travada na garganta, e que agora ela canta aos quatro ventos não só para reconquistar Rosalinda, como também assumir o que ele é enquanto viril e sensível e mostrar que é muito feliz por ser assim não precisar mais se esconder. Abaixo, um trecho da música que poderia ter sido e foi uma das falas mais representativas de Zé Paulão:

E nessa loucura, de dizer que não te quero, vou negando as aparências, disfarçando as evidências, mas pra que viver fingindo, se eu não posso enganar meu coração, eu sei que te amo! Chega de mentira, de negar o meu desejo, eu te quero mais que tudo, eu preciso do seu beijo, eu entrego a minha vida pra você fazer o que quiser de mim. Só quero ouvir você dizer que sim! (JOSÉ AUGUSTO, 1990).

E nesse momento surge uma declaração de amor como a mais brega declaração de amor pode ser. Mas uma declaração de amor sincera feita pelo Zé de

¹⁴ Evidências: composição de José Augusto, consagrada nas vozes da dupla sertaneja Chitãozinho e Xororó.

dentro; o Zé que se enxerga daquela maneira, reluzente, enfeitado, radiante e que expõe naquele momento todo o seu amor e admiração a Rosalina enquanto mulher, enquanto esposa, enquanto fonte de inspiração. Declaração essa que se segue na seguinte fala da peça:

Meu amor! Meu espelho. Meu espelho vivo. Eu quero a sua companhia. Quero. Mas... pra ficar do seu lado não posso brigar mais comigo. É mais certo ser assim: parecido... diferente... inteiro, e contigo. Volta? (ABENSONHAR, 2014 p.65).

E ela voltou. As fotos a seguir ilustram esse momento de descoberta, conflito de emoções e aceitação de Zé Paulão para Rosalinda enquanto seu esposo novamente, e também do público e vizinhança, enquanto personagem de conduta não mais marginalizada e vista com bons olhos agora, após a declaração acima.





(Fotos Fernando Santana)

A parte chave nesse ponto foi como transpor de forma poética toda uma investigação feita durante esse processo artístico para além do físico, como já expressado anteriormente presente na minha neutralidade corporal, e trabalhado em duas vertentes (viril-sutil).

A questão de como ele se portaria perante a vizinhança e o perdão de Rosalinda e como a coerência construída nesse corpo duo até aqui, não seria contradita por estereótipos negativos ou pré-conceitos de uma figura mais deslumbrante que o até então garanhão-estivador.

O trecho a seguir do artigo “*O que é travestismo (crossdressing)*” da autora Letícia Lanz, embasa a questão de como através das emoções de um Zé masculino e um Zé feminino, se deu a concepção desse homem *crossdressing* apaixonado que teve a ousadia de usar o que antes o afastara de sua amada, como munição para reconquistá-la:

Na maior parte de suas manifestações, o travestismo/crossdressing pode e deve ser considerado como uma prática normal, legal e que deveria até mesmo ser estimulada, a fim de ajudar as pessoas a ajustarem, de maneira mais confortável, seu modo de vida à sua verdadeira identidade de gênero. A maioria dos homens transgêneros, se casam, tornando-se excelentes pais de família. Os casamentos podem sobreviver perfeitamente (e até melhorarem) com a revelação da transgerenidade do marido à esposa. (LANZ, 2011)

Como visto acima, a aceitação primeiramente da própria pessoa e posteriormente da família a respeito da prática do *crossdressing* geram efeitos

completamente positivos a partir do momento da revelação. Zé Paulão e Rosalinda agora mais do que nunca, se entendem, se compreendem e permanecem juntos por amarem um ao outro pelo que realmente são.

A justificativa então para seu travestismo, se é que essa é a melhor palavra, ou se é que Zé precisava de uma, ou de uma definição no caso, era que ele tão apaixonado por cada detalhe, cada nuance, cada olhar refletido no espelho, que não se continha em só observar. Ele precisava sentir na pele todas as possibilidades desse universo. Ser, cheirar, o toque de seda de uma camisola, a nova postura de um salto alto, sem deixar simultaneamente de ser “homem”.

E sobre ser “mais” ou “menos” homem, no sentido de um senso comum machista da colocação enquanto “ser homem” parte do pressuposto de ser: forte, viril, másculo, macho, grosseiro, imponente e afins, encerro esse capítulo sobre um homem nem tão “masculino” assim, por assim dizer, mas “homem” o suficiente para ser, apenas ser, e viver sua vida como lhe bem entender.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizando agora uma das últimas parcelas do ciclo do garoto que não acreditava em sonhos e teve a oportunidade de desfrutar e vivenciar na arte essa experiência, e tentando fazer um arremate ainda que amistoso do pensamento exposto e discutido nos capítulos anteriores, encaminho essa discussão para as últimas reflexões.

Falar sobre *crossdressing*, não foi uma tarefa fácil, mas desafiadora enquanto proposta cênica, enquanto trazer para um trabalho colaborativo, questões que a arte tem inúmeras maneiras de indagar, apresentar e quem sabe ter a possibilidade ou

abrir novos caminhos para um dia solucionar, algumas lacunas ou questionamentos feitos até então.

O ponto mais desafiador, foi passar a imagem de um homem heterossexual que fazia um show travestido para reconquistar sua esposa. Conseguir ter construído ao longo do processo e imprimido na peça essa figura masculina que se transforma nessa figura, ainda masculina, mas com características femininas e deixar claro que essa conduta não transmuta a sua orientação sexual, foi o momento que mais me trouxe o sentimento de realização perante a construção do personagem.

Sobre esse momento, Lanz apresenta melhor um dado sobre o que quero expressar quando falo a respeito da orientação sexual do personagem, em seu artigo:

A crença comum é que um homem que se veste de mulher é homossexual e está interessado exclusivamente em fazer sexo com outros homens, sendo, portanto, homossexual. Entretanto, a sexualidade de uma pessoa não tem nada a ver com a sua identidade transgênera. Isso significa que macho pode, sim, gostar de se vestir de mulher e ter a orientação hetero ou bissexual, vivendo e tendo relações sexuais com mulheres. A maioria das pessoas transgêneras não se traveste visando ter nenhum tipo de relação sexual. (LANZ, 2011).

Entender a questão de que o gênero está dissociado do sexo e que, ter um comportamento transgênero não implica em uma alternância de orientação sexual, foi o que me levou a validar os conflitos de Zé Paulão entre suas transições corpóreas e de atitudes e que me fizeram também vencer os questionamentos e inseguranças sobre como fugir do banal e estereotipado. A seguir um trecho inspirado na obra de Judith Butler, "*Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*" que discorre melhor sobre esse contexto:

O conceito de gênero como culturalmente construído, distinto do de sexo, como naturalmente adquirido, formaram o par sobre o qual as teorias feministas inicialmente se basearam para defender perspectivas "desnaturalizadoras" sob as quais se dava, no senso comum, a associação do feminino com fragilidade ou submissão, e que até hoje servem para justificar preconceitos. O principal embate de Butler foi com a premissa na qual se origina a distinção sexo/gênero: sexo é natural e gênero é construído. (BUTLER, 2003 p.26).

E apoiado na gama de opções do processo colaborativo, pude construir para a cena esse universo repleto de questões, discussões e incógnitas que não se

encerram por aqui, mas que o presente texto até então possa servir de uma singela base para inúmeras possibilidades de seguir adiante com a busca desse diálogo de questões de peso relevante para a sociedade levadas para dentro do teatro e a sua ampla capacidade de questionar e se fazer pensar.

Zé Paulão, viril-sutil, de estivador à dançarino, de provocador de suspiros à provocador de aplausos. A trajetória de um corpo e uma personalidade que extravasou suas emoções para se conhecer melhor e se fazer entender enquanto uma figura dupla, não ambígua, mas uma figura que desafiou alguns paradigmas sociais e que com propriedade de suas ações, abriu espaço para uma maior compreensão e reflexão sobre a maneira *crossdressing*, de viver a vida.

Culminando essa pesquisa em como eu tentei apresentar um tema socialmente e politicamente polêmico para dentro de um processo criativo, não fazendo dele mais um estereótipo nem o ridicularizando como pretexto lúdico, mas pelo contrário, abrindo quem sabe uma nova porta para futuras discussões sobre o tema e chegando no caso, a resolução do seu conflito enquanto um personagem *crossdressing*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOGART, Anne. A preparação do diretor. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

COUTO, Mia. Estórias abensonhadas. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FÁVERO, Maria Helena. Psicologia do Gênero: Psicobiografia, sociocultural e transformações. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

LANZ, Letícia. O que é travestismo (crossdressing) – resumo simplificado. Curitiba: Revisto e ampliado em agosto de 2011. <http://www.leticialanz.org/resumo-simplificado-sobre-o-que-e-crossdressing-travestismo>. Acessado em 29 de abril de 2015.

LECOQ, Jacques. O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

MILLER, Jussara. A escuta do corpo – Sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

SILVEIRA, Eduardo César. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação Ano 5 - Edição 1. São Paulo: Setembro-Novembro de 2011. http://www.usp.br/anagrama/Silveira_texto.pdf . Acessado em 22 de abril de 2015.

VALÉRY, Paul. A alma e a dança e outros diálogos. Rio de Janeiro. Editora Imago, 2005.

ANEXO

Evidências - José Augusto.

Quando eu digo que deixei de te amar

É porque eu te amo

Quando eu digo que não quero mais você

É porque eu te quero
Eu tenho medo de te dar o meu coração
E confessar que eu estou em tuas mãos
Mas não posso imaginar o que vai ser de mim
Se eu te perder um dia

Eu me afasto e me defendo de você
Mas depois me entrego
Faço tipo, falo coisas que eu não sou
Mais depois eu nego
Mas a verdade é que eu sou louco por você
E tenho medo de pensar em te perder
Eu preciso aceitar que não dá mais
Pra separar as nossas vidas

E nessa loucura
De dizer que não te quero
Vou negando as aparências
Disfarçando as evidências
Mas pra que viver fingindo
Se eu não posso enganar meu coração
Eu sei que te amo

Chega de mentiras
De negar o meu desejo
Eu te quero mais que tudo
Eu preciso do seu beijo

Eu entrego a minha vida

Pra você fazer o que quiser de mim

Só quero ouvi você dizer que sim

Diz que é verdade, que tem saudade

Que ainda você pensa muito em mim

Diz que é verdade, que tem saudade

Que ainda você quer viver pra mim.