

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Departamento de Arte Dramática

**ANDRÓGINOS:
O QUE VOCÊ QUESTIONA?**

TCC

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Bacharel em Direção Teatral.

Orientadora: Prof^a Dr^a Patrícia Fagundes

Aluna: Isandria de Azevedo Fermiano

Porto Alegre 2012



Nós desconhecemos a nós mesmos e aos outros, a alma humana é um abismo obscuro e viscoso. Por mais que dispamos o que vestimos nunca chegamos a nossa nudez, assim vestidos com nossos múltiplos trajes, tão pegados a nós como as penas das aves, vivemos felizes ou infelizes, ou nem até sabendo o que somos. Nos divertimos como crianças que brincam a jogos sérios. Nós somos presas da ilusão que criamos, mas qual a razão dessa ilusão?(Fragmento do texto **Andróginos 2012-**

Fernando Pessoa)

Agradecimentos

Ao concluir esta etapa acadêmica, quero agradecer especialmente a minha mãe e meus irmãos que sempre me apoiaram e respeitaram minhas decisões, que se importaram em dialogar sobre a vida e seus mistérios e com isso me fizeram capaz de transcender meus limites.

Agradeço também aos atores que participaram do processo: Julia Rodrigues, Juliano Barros, Pedro Nambuco, Sofia Vilasboas, Vinicius Mello e Natalia Souza que contribuíram para a consolidação desta imersão sobre nós mesmos.

Ao Grupo Cerco por contribuir na minha experiência como diretora e as professoras Laura Backes e Patrícia Fagundes por me inspirarem artisticamente.

SUMÁRIO

Introdução	05
Teoria Queer e Andróginos	08
O processo	11
Ensaio práticos e teóricos	13
Corpo do diretor	16
Processo colaborativo	18
Andróginos: uma zona de investigação	19
Considerações Finais	21
Referências	25
Anexo 1 – Relatório de Estágio	27
Anexo 2 – Texto Andróginos	50

INTRODUÇÃO

Meu nome é Isandria de Azevedo Fermiano, número do cartão de estudante 00150207. Bacharelanda em direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Eu questiono os paradigmas da composição mulher e homem.

Este trabalho nasce do processo artístico desenvolvido durante meu Estágio de Montagem II no Departamento de Arte Dramática. Ao optar pela investigação de questões ligadas a minha vida pessoal, experimentei artisticamente o que vivenciava no cotidiano ao perceber que apresento características que transitam entre o feminino e o masculino. Esta montagem foi um desafio como diretora teatral ao trabalhar com um tema atual e pesquisar uma estética e uma dramaturgia própria, através da improvisação. O diálogo entre os atores e direção sobre as experiências pessoais e reflexões sobre a identidade de gênero foi um dos principais fatores para a criação desta montagem.

Em janeiro de 2012 comecei a investigar junto com meus colegas o que viria a ser o espetáculo teatral *Andróginos*, apresentado na Casa de Teatro em agosto do mesmo ano. Queríamos tatear o caminho do meio entre a figura do “homem” e da “mulher”. Seria isto possível?

No início do processo nossa referência era o mito andrógino, conforme descrito em *O Banquete* de Platão.

Segundo o autor, antigamente a natureza humana era composta de três seres: os machos, filhos do Sol, as fêmeas, filhas da Terra e os andróginos, filhos da Lua, que por sua vez era filha do Sol e da Terra. Todos tinham as formas arredondadas, como esferas, além de dois braços, duas pernas, dois genitais e uma cabeça com dois rostos opostos. A única diferença encontrada nos andróginos é que eles possuíam os dois sexos, um masculino e outro feminino. Por tentarem fazer guerra contra os deuses, Zeus os castigou dividindo-os em dois corpos distintos, cada um possuindo apenas um sexo, para assim enfraquecer-lhes.(...)Todos os seres humanos atuais seriam, assim, a encarnação de uma punição e uma falta, e o andrógino, a representação do que não somos e nem podemos mais ser. (JUNIOR LEITE, 2009, p. 293)

Observamos também o uso desta palavra nos meios midiáticos, editoriais de moda e no movimento LGBT, indicando pessoas que apresentam características femininas e masculinas, dessa forma mantendo certa autonomia em relação ao seu sexo

biológico. Andrógino é uma palavra que se resignifica com o passar do tempo e sua abrangência é variada.

Ao entrar em contato com os Estudos de Gênero, o mote androgínia foi relativizado. Mantivemos o imaginário nesta figura, que possui em si o feminino e masculino, permeado por questionamentos a respeito dos padrões sociais de gênero e sua possível ruptura. A referência de Platão remetia a um universo onírico, enquanto os Estudos de Gênero nos estimulavam ao desenvolvimento de uma linguagem dentro do fluxo imagético do cotidiano.

A proposição de investigar um pensamento questionador, dialogando com a efervescência de atitudes que corroem os tradicionais enquadramentos de gênero, passou a ser a matriz de nossa criação. Neste sentido, começamos a pesquisar e perceber no cotidiano a padronização dos comportamentos considerados adequados ou próprios para o “homem” e a “mulher”, assim como identificar os movimentos de fissura nestes comportamentos. Nosso referencial teórico passou a ser os Estudos de Gênero, com foco sobre a Teoria Queer, que (re)organiza a percepção sobre as sexualidades humanas de múltiplas maneiras.

Andróginos se articula como um espetáculo que busca o questionamento dos valores impostos culturalmente a partir do sexo biológico, que perpetua os paradigmas heterocentristas onde a normalidade está baseada no padrão do homem branco burguês.

A relação com o outro e a possibilidade de redimensionar nossa própria identidade é uma das razões pelas quais o processo desta montagem fez com que meus sentidos ficassem mais aguçados, percebendo assim a multiplicidade de corpos e desejos. Desconstruindo os padrões que vivenciamos poderíamos reinventar as relações sociais dos indivíduos?

Em nosso processo de investigação encontramos em Beatriz Preciado, Judith Butler, Laerte Coutinho, dentre outros, a expressão tanto teórica como prática da possibilidade de implosão das instituições de gênero centradas na estruturação binária, buscando desta forma relativizar as estruturas feminino/masculino, homem/mulher, macho/fêmea hoje estabelecidas. Da mesma forma, a colaboração de pessoas com seus testemunhos de vida durante o processo criativo foi essencial para que o nosso grupo tivesse contato com as variáveis comportamentais de homens e mulheres que vivenciam

as fissuras do gênero. A parceria com os atores Natália Souza, Vinicius Mello e Sofia Vilasboas possibilitou o aprofundamento das discussões sobre a problemática de gênero assim como o aperfeiçoamento do meu conhecimento como diretora teatral.

Como criadores, precisávamos perceber que tipo de discurso nosso corpo estava veiculando, levando em consideração que “os corpos carregam discursos como parte de seu próprio sangue” (BUTLER, 2002, p.283). As nossas observações pessoais eram compartilhadas e debatidas, o que nos levou a reconhecer algumas situações onde os padrões cristalizados da heteronormatividade¹ estão presentes em nossas próprias relações, sociais e de afeto, assim como as possibilidades para infringir tais padrões, resignificando nossa experiência enquanto sujeitos.

Somos bombardeados todos os dias através da mídia com informações que tendem a normatizar nossos desejos. O que comprar, o que vestir, como se comportar, uma imposição no campo simbólico de cada pessoa. Beatriz Preciado desenvolve o conceito de uma sociedade *farmacopornográfica* :

Estos son solo algunos de los índices de aparición de un régimen postindustrial, global y midiático que llamaré a partir de ahora, tomando como referencia los procesos de gobierno biomolecular (fármaco-) y semiótico-técnico (porno) de la subjetividad sexual, de los que la píldora y *Playboy* son paradigmáticos (farmacopornográfico). Si bien sus líneas de fuerza hunden sus raíces en la sociedad científica e colonial del siglo XIX, sus vectores económicos no se harán visibles hasta el final de La Segunda Guerra Mundial, ocultos en principio bajo la apariencia de la economía fordista y quedando expuestos únicamente tras el progresivo desmoronamiento de esta en los años setenta. (PRECIADO, 2008. p.32)

As necessidades criadas pelas propagandas e pela organização consumista em que vivemos cria uma espécie de limbo entre as relações individuais e coletivas. Por outro lado, as relações de sociabilidade não embasadas no consumismo e sim na maleabilidade da convivência das diferenças se oferecem como alternativa para se pensar as relações sociais na atualidade, dando vazão a polifonia dos discursos heterogêneos.

No ambiente caótico que marca o nosso tempo, encontramos uma temática que demanda a reavaliação de nossas próprias atitudes e expõe a necessidade da transgressão como possibilidade de construção de outros saberes. No teatro esta ação

¹ [...] conjunto de instituciones tanto lingüísticas como médicas o domésticas que producen constantemente cuerpos-hombre y cuerpos-mujer, puede caracterizarse como una máquina de producción ontológica que funciona mediante la invocación performativa del sujeto como cuerpo sexuado. (PRECIADO,2002.p.24)

pode chacoalhar as estruturas impostas e quiça nos apresentar outro modelo para as relações entre as pessoas, tendo como perspectiva um sujeito que modifica e é modificado pelo seu meio.

TEORIA QUEER E ANDRÓGINOS



La heterosexualidad no como una práctica sexual sino, como un régimen político asegura la relación estructural (...) de la identidad de género. (PRECIADO, 2008.p.59)

A designação de um sujeito como menino ou menina no seu nascimento, ou mesmo no ultra som, implica normas que devem ser assumidas por todos para que o “futuro cidadão” se insira desde já na normalidade heteronormativa. Desconstruir esta normativa é uma das premissas do movimento *queer*, que possui forte expressão a partir dos anos 90.

Historicamente não é rara a percepção da mulher como objeto ou associada ao cuidado com a família. Em contrafluxo destas determinações, o feminismo surge como uma proposição para subverter as regras e fazer constar a influência da mulher não só no âmbito privado, mas também no social e político, provocando uma reorganização das relações entre homens e mulheres. Neste contexto, a partir da década de 70 o termo *gênero* começa a ser utilizado para dar conta da ideia de que o sujeito se constitui a partir da relação com o outro, ou seja, a construção do gênero é cultural.

Ao dirigir o foco para o caráter “fundamentalmente social”, não há, contudo, a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuais, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas. (...) O conceito pretende se referir ao modo como as características sexuais são compreendidas e representadas ou, então, como são trazidas para a prática social e tornadas como parte do processo histórico. (...) As justificativas para as desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas (se é que mesmo essas podem ser compreendidas fora

de sua constituição social), mas sim nos arranjos sociais, na história, nas condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação. (LOURO,1997. p.14)

O corpo discursivo da heterossexualidade produz uma relação onde o gênero e o sexo biológico precisam estar em consonância com as demarcações de homem-masculino-pênis e mulher-feminino-vagina. Este padrão cria a ideia de "corpos abjetos"² para se legitimar, utilizando a noção de "natural" para afirmar um espaço político e moral na vida das pessoas. No manifesto contra-sexual³ (PRECIADO, 2002. p.19) esta "naturalidade" é colocada em questão, pois ali é sugerido outra percepção em relação ao corpo humano, propondo a ideia de "cuerpos parlantes"⁴ ao invés do sistema binário feminino/mulher, masculino/homem. Apresentando as práticas da sexualidade/gênero como dispositivos efêmeros que fluem na relação com o outro, sem a necessidade de predeterminações impostas, a autora propõe a equivalência nas relações entre os sujeitos em contraponto à ideia de subserviência impregnada nas relações de gênero heteronormativas.

A palavra *Queer*, um sinônimo para anormalidade, perversão e desvio, era um insulto bastante ofensivo utilizado nos Estados Unidos em relação aos que rompiam as normas de gênero e sexualidade. E este foi justamente o termo escolhido para nomear uma teoria de flexibilização da normatividade heterossexual, ou seja, *queer* perde seu valor pejorativo quando outras atribuições são inseridas em sua significação e passa a promover a ideia de que romper as normas de gênero é necessário e não negativo.

² O imperativo heterossexual possibilita certas identificações sexuadas e impede ou nega outras identificações. Esta matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são "sujeitos", mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas "inóspitas" e "inabitáveis" da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do "inabitável" é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. (BUTLER, 1993.p.277)

³ La contra-sexualidad es también una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad. Define la sexualidad como tecnología, y considera que los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados «hombre», «mujer», «homosexual», «heterossexual», «transexual», así como sus prácticas e identidades sexuales no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos.

⁴ En el marco del contrato contra-sexual, los cuerpos se reconocen sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes. (PRECIADO,2002. p.18)

Observando o ser como um fluxo cultural e problematizando a composição do ser homem ou ser mulher, a Teoria Queer nos remete à percepção dos comportamentos na sua diversidade heterogênea, abrigando uma variável de discursos que se aglutinam em torno de múltiplos pontos de vista, criando um movimento com tendências aos discursos/práticas corrosivas na organização política atual.

Gracias a esa naturaleza efímera, la identidad queer, pese a su insistencia sobre la sexualidad y el género, podría aplicarse a todas las personas que alguna vez se han sentido fuera de lugar ante las restricciones de la heterosexualidad y de los papeles de género. Así, si una mujer se interesa en el deporte o un hombre en las labores domésticas, pueden ser calificados como queers. Por este motivo la mayor parte de los teóricos queer insiste en la autodesignación de la identidad. (Periodico Queer, 2012)

Pensamos assim em um sujeito em devir, que tem suas ações significadas pelo efêmero e o fluxo de sua relação com o outro, um sujeito que “está” e não um sujeito que “é”. Esta mudança de paradigmas ou a possibilidade desta mudança é colocada em cena em *Andróginos* propondo a reflexão acerca das possibilidades de pensar o sujeito em sua diversidade.

E se você for gay? Se vc for assexuado, transviado, travesti, bichona, sapatona, afeminado, heterossexual, bissexual, pansexual? E se vc não se encaixa em nenhuma das alternativas? E se vc quiser todas as alternativas? (Fragmento do texto *Andróginos*, 2012)

A Teoria Queer acompanhou o processo criativo do espetáculo *Andróginos*, nos apoiando na busca da emancipação de uma sensibilidade não normativa, dando vazão a percepção de universos diversos, que se relacionam com o contexto e a experiência individual e coletiva de cada sujeito. Não negamos a importância dos grupos identitários para o diálogo de novas perspectivas de relações, apenas ponderamos que existe o risco de que estes grupos se fechem em si mesmos, esquecendo a diversidade dentro das afinidades do grupo. O sujeito é único e precisa ter espaço para expor suas necessidades e desejos não normatizados por grupos. O fluxo contínuo de experiências individuais com o outro e com o meio em que vive, em um espaço que promova a diversidade e não a imposição de um sistema classificatório tão fechado como a heteronormatividade, cria outras possibilidades perceptivas e sinestésias para o sujeito.

A percepção da Teoria Queer de um sujeito provisório que reinventa seu estar no mundo em contraponto a um indivíduo normatizado, dialoga com as aspirações que buscávamos para o desenvolvimento de *Andróginos*. O contato com esta abordagem nos proporcionou um embasamento teórico e também uma reavaliação dos dogmas heteronormativos que perpetuamos em nosso cotidiano mesmo sem estarmos

conscientes. Assim, em algumas situações foi possível uma reorganização conceitual e performativa a partir da observação da vivência daqueles que estimulam a não repetição de padrões já desgastados e violentos de nossa sociedade.

Em que medida é a “identidade” um ideal normativo, ao invés de uma característica descritiva da experiência? E como as práticas reguladoras que governam o gênero também governam as noções culturalmente inteligíveis da identidade? Em outras palavras, a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição da pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas. (BUTLER, 2003. p.38)

A heteronormatividade é uma organização compulsória de padrões apoiados na rigidez binária, perpetuando as práticas centradas na reprodução. A Teoria Queer evidencia este caráter e sugere uma relação consigo e com o outro não padronizado, reivindicando espaços para a reflexão e vivência de corpos múltiplos em seus desejos.

Durante o processo de ensaios, fomos descobrindo como encenar esse conjunto de conceitos e questionamentos através do jogo dos atores nas improvisações, e assim fomos dando corpo a montagem *Andróginos*.

O PROCESSO

A prática criativa nos proporciona sensações que nos liberam do senso comum. É desta maneira que acredito no teatro, como um espaço onde a realidade pode ser rearranjada, um meio de promover um olhar sobre si e sobre o outro. Um ambiente que proporciona a relação em grupo, onde as motivações de cada integrante são incentivadas para que o ato criativo aconteça.

O gênero como objeto de estudo possibilitou um diálogo com acontecimentos do nosso tempo, uma possibilidade de expressão artística a partir de percepções acerca do contexto social em que vivemos.

Após a disciplina Projeto de Estágio de Montagem⁵, as diretrizes para a execução do projeto ficaram mais claras, sendo elas: improvisação como procedimento

⁵ Elaboração do projeto e primeira etapa da montagem cênica a ser concluída no Estágio de Montagem II. Visa a investigação da linguagem e estética a ser utilizada no espetáculo. Avaliação dos resultados

criativo, destaque à *persona* do ator ao invés de desenvolvimento de personagens dramáticos, criação de dramaturgia durante os ensaios, encontros para discussão teórica do tema abordado.

Ao escolher como referência os Estudos de Gênero e não mais a mitologia expressa em Platão, a concepção da encenação se modifica. O relato de Aristófanes sobre o Andrógino elabora um discurso de perda e de impossibilidade, este trecho do *Banquete* instigava ao desenvolvimento de uma encenação com figuras exóticas e a criação de um mundo paralelo. Entretanto, ao voltar o olhar para a multiplicidade dos corpos como sugere os Estudos de Gênero e percebendo a dinâmica cultural das relações, o grupo opta por tecer um espetáculo que dialoga com os elementos factuais que desconstruem paradigmas. Desenvolvendo uma espécie de exposição de fatos e reflexões teóricas, o discurso cênico não recai sobre um ser mítico e sim nas relações cotidianas para se corporificar.

A metodologia descrita no Relatório de Estágio (anexo 1) corresponde as diferentes etapas do nosso processo:

- Fase 1- Oficina de Máscara Neutra/Jogos Teatrais: desenvolvimento das relações entre os participantes do processo e uma percepção do ator sobre si;
- Fase 2 - Criação das Cenas: experimentação de possibilidades de linguagem e discursos, criação do roteiro da peça;
- Fase 3 - Finalizando o espetáculo: momento para “afinar” a encenação. Ensaios com todos os elementos utilizados, detalhamento de intenções por parte dos atores, marcar as mudanças de música e luz. Ensaios no local da apresentação.

Cada fase representa um movimento em direção a algo concreto, definindo a composição teatral que foi repetida a cada noite enquanto o espetáculo esteve em cartaz.

cênicos alcançados. Apresentação do material cênico desenvolvido para a banca, da qual fizeram parte a Professora Doutora Inês Marocco e a Professora Doutora Suzi Weber.

Ensaio prático e teórico

Os ensaios foram organizados inicialmente com uma oficina de Máscara Neutra e com a pesquisa de textos, artigos e entrevistas para levantamento de material a ser utilizado nas improvisações.

Um fator importante no desencadeamento do processo foram os encontros teóricos que proporcionaram momentos de reflexão e pesquisa temática. Como as teorias de gênero são múltiplas e por vezes contraditórias, estes encontros serviram para filtrar as informações e posteriormente levá-las para os ensaios práticos. Simultaneamente, serviram para que os colaboradores expusessem sua experiência de vida ou seus conhecimentos acerca do tema escolhido para a encenação. As discussões que foram geradas nestes encontros nos auxiliaram na criação do discurso cênico e geraram reflexões acerca de propostas de linguagem e composição visual do espetáculo.

A partir da reflexão crítica proposta pelos estudos de gênero sobre os parâmetros adotados nas convenções sociais, percebemos que nossa matriz de criação também estava no questionamento: quais dúvidas conversariam com a necessidade de burlar os padrões heteronormativos? Esta reflexão fomentou a proposição de elaborar partes da dramaturgia textual referindo-se aos questionamentos dos artistas em relação ao tema abordado.

A ênfase na improvisação nos encontros práticos foi o dispositivo para o desenvolvimento da dramaturgia cênica:

[A dramaturgia cênica] é entendida como o entrelaçamento dos elementos cênicos macroscópicos (música, atores, cenários, figurinos, texto, mídias, disposição do público, etc) que por meio de seus encontros geram tensões, relaxamentos, buracos, saltos, desvios e assim proporcionam um TECIDO, uma TESSITURA em multiplicidade complexa. (FERRACINI, 2011, p. 01)

Para desenvolver esta tessitura era preciso elaborar jogos que instigassem o ator a permanecer em diálogo com a temática. Como não tínhamos personagens definidos, exercitamos outros meios para a criação. Assim, pedi aos atores que trabalhassem o contrário do seu gênero cultural para criar sequências de movimentos que deveriam expressar corpos que havíamos percebido na rua, no dia a dia, ampliando o repertório gestual para as improvisações. As sequências de movimentos desenvolvidos pelos atores a partir da improvisação fomentaram a percepção de que a ação é gesto, pois caracteriza a retenção de linhas de forças que são percebidas por quem observa.

Como diretora tive o cuidado de levar nos primeiros ensaios alguns elementos que gostaria que aparecessem na encenação, pois uma ideia só pode ser concretizada através de sua experimentação. Assim, um dos primeiros exercícios de improvisação que fizemos foi a partir do jogo com figurinos. Convidei os atores para irmos até o guarda-roupa do Departamento, eles escolheram alguns elementos a partir da indicação de explorar peças de vestuário que contrastassem ao seu gênero cultural. Neste momento percebi uma dificuldade por parte das atrizes em encontrar elementos masculinos tão impactantes quanto um homem usar uma saia ou um salto alto. Trajados, os atores foram para a sala de ensaio com a proposta de trocar os elementos de figurino um com o outro. Esta improvisação serviu para que eu tivesse certeza que a troca de figurino deveria entrar em uma cena. Afinal, somos percebidos também através da maneira como nos vestimos e as regras para o padrão de vestuário do homem ou da mulher estão implícitas em nossas relações sociais.

Após algum tempo explorando quais seriam os elementos masculinos que poderíamos utilizar, já que era visível a simbologia da saia e do salto para o gênero feminino, encontramos na barba um símbolo para a expressão do masculino. A dificuldade em encontrar elementos do figurino que contrastasse com o gênero cultural das atrizes deve-se ao fato da mulher já ter “invadido” o guarda-roupa masculino, a calça, antes sinônimo de masculinidade, é usada confortavelmente nas ruas por todos sem que isso cause escândalo.

Com nosso olhar voltado para as especificidades causadas pela divisão de gênero, detalhes como arrumar o cabelo eram preciosos para a criação, pois esta ação expressa mais que um movimento, expressa uma condição cultural do sujeito.

Desta maneira fomos criando um esboço da dramaturgia cênica no diálogo entre improvisação, criação de sequência de movimentos, verbos de ação e fragmentos de texto. Elementos como o projetor, cadeiras e espelhos contribuíram para a composição espacial deste esboço; que revisto e aprofundado se organiza como uma montagem que transita na multiplicidade das relações de gênero da atualidade.

Ao transpor a improvisação para a cena articulada em determinadas formas, ocorre uma supressão da novidade - reencontrar o frescor da ação quando foi gerada é para o ator um desafio. Este desafio está em “encontrar uma espontaneidade nova, mais profunda, dentro dessa forma estabelecida” (BOGART, 2011, p.51). Então é preciso

insistir, continuar em busca da tensão necessária para que o ator deixe fluir as atmosferas que se desenharam durante o processo.

Qual o desenho da cena? Quais as repetições que o ator deve manter? Qual movimento usar e qual frase? Como usar a repetição em favor da qualidade do espetáculo? O ator precisa usar as restrições em favor do desdobramento de variações imagéticas para si, para assim verticalizar sua atuação. Durante os ensaios sem o público é notável certo despojamento de tensão; sair desta armadilha é fundamental para o aprofundamento das relações da cena, criando um espaço propício para a criatividade. Nota-se a diferença de atuação quando o ator é colocado junto ao público, os sentidos ficam mais despertados, é o olhar observador que faz com que nos mostremos de uma maneira diferente. Entretanto, temos que lidar com a situação da sala de ensaio, onde muitas vezes o único espectador é o diretor. Então, como lidar após meses de encontros com o cansaço do dia-a-dia, como deixar o ensaio envolvente e vívido? O processo está entremeadado de linhas energéticas, sendo prudente a constante percepção de que o nosso fazer artístico, mesmo que formal, não deve perder as qualidades de mistério e possibilidades de sensações.

O que você faz durante o ensaio é visível no resultado. A qualidade do tempo que se passa junto é perceptível. O ingrediente principal de um ensaio é o interesse real e pessoal. E o interesse é um dos poucos componentes no teatro que não tem absolutamente nada a ver com artifício. Você não pode fingir interesse. Ele tem de ser genuíno. (BOGART, 2011. p.121)

Como diretora percebo que o meu olhar se volta para o ator como fomentador do espetáculo, é a partir do que ele sugere em ação que a cena se compõe, dando origem a movimentos e intenções. Esta metodologia, aliada ao processo de colagem de imagens, foi utilizada em nosso processo, que compilou pesquisas teóricas e histórias pessoais para a criação textual. A colagem também foi utilizada para traduzir imageticamente algumas percepções sobre a discussão de gênero. Neste caso chamo atenção para o vídeo *Gender Poo* (Coco Riot, Ano) e uma fotografia das estátuas de Buck Angel & Allannah Starr, feita por Marc Quinn.

Gender Poo é uma animação que se apropria de sinais de banheiros que designam corpos femininos ou masculinos a partir de determinadas especificidades, dessa forma questionando os padrões produzidos pelo sistema normativo heterossexual.



Na fotografia das estatuas de Marc Quinn encontramos uma variação das possibilidades corporais, onde a ciência é um dos principais vetores de tal feito; talvez por isso, citando Beatriz Preciado, “a ciência é a nova religião da modernidade”. Esta transformação física está intrinsecamente ligada à necessidade de visualizar exteriormente um corpo que corresponda à imagem que o sujeito possui de si.



Corpo do diretor

O meu cotidiano nos ensaios era chegar na sala com várias folhas rabiscadas, contendo os exercícios que iria propor e algumas indicações específicas para cada ator. Com meus papéis espalhados em uma mesa ou pelo chão ao lado da caixa de som (em

quase todos os ensaios levava música para auxiliar na criação) percebi que estava criando um “corpo do diretor”. Um corpo observador e dinâmico, que imprime suas impressões no tempo e espaço como o ator, mas de uma maneira diferente. O meu tônus corporal variava do estado de observador (ao lado da caixa de som), como de agente dentro da cena instigando movimentos e relações de jogo.

Minha atenção também estava voltada aos outros elementos cênicos, como por exemplo, a iluminação. Neste caso a pergunta surgia: que luz eu usaria em diferentes momentos? Era preciso experimentar possibilidades para tal questionamento, assim levava para o ensaio um refletor, uma lamparina ou uma vela para criar as sugestões que posteriormente seriam discutidas e consolidadas com a equipe técnica do espetáculo.

Neste processo pude experienciar a arte da direção com uma profundidade que ainda não conhecia, percebendo o prazer em descobrir como intervir nas cenas, propor soluções, não podar a criatividade do ator, tendo maior consciência das regras (criadas em cada processo) do jogo diretor-ator. Assim sendo, propor, instigar e observar são palavras chave para minha percepção do “corpo do diretor” que tem sua energia voltada para a criação de espaços, jogos, insistindo na busca com o ator para que o acaso, às vezes, nos brinde com soluções surpreendentes.

Como coloca Anne Bogart, o artista precisa deixar fruir sua criação interior e o produtor precisa ser racional, lidar com as situações problemáticas das resoluções práticas. Como lidar com estas necessidades que somos expostos simultaneamente no dia a dia do nosso trabalho? Deparei-me algumas vezes na situação de produtora e diretora e não havia um botão que pudesse ligar uma e desligar outra, o que eu tentava fazer era mudar meu foco, pois não podia ensaiar com os atores preocupada com o praticável para o público no dia da apresentação. Para tentar fugir destas influências, reservava horários diferentes para resolver as questões de produção, tentando deixar minha criatividade mais liberta nos ensaios com os atores, mesmo que tal feito fosse bastante difícil, já que tudo se misturava freneticamente em minha cabeça.

Processo Colaborativo

O processo colaborativo proporciona o mesmo valor de argumentação para cada indivíduo mantendo a especificidade de cada função, assim as responsabilidades implícitas aos atores (credibilidade na atuação, corpo disponível, estado de jogo, percepção crítica da criação) e à diretora (proposição de exercícios e jogos teatrais, percepção da totalidade do espetáculo, criticidade em seu trabalho e dos atores, atenção) se retroalimentam, proporcionando um ambiente de troca onde estas responsabilidades são relativizadas para assim serem questionadas e estimuladas.

Colaboração então não como uma forma de perfeita compreensão do outro, mas sim uma visão e audição imprecisas, uma falta deliberada de unidade. E este aspecto do processo colaborativo encontra eco no trabalho, pois em cena o que vemos não é uma unidade homogênea - mas sim uma colisão de fragmentos que não chegam a se pertencer, fragmentos não se veem e se não se ouvem de forma perfeita. Uma espécie de puro jogo nisso também. (ETCHELL, 1999, p.55 e 56, *apud* FAGUNDES, 2010)

Em um ambiente propício às ideias divergentes a alternativa foi explorar o diálogo e experimentar na cena as proposições, para só então tomar uma decisão. Houve situações em que abri mão de minhas ideias ou as vi sendo modificadas pelos atores. Acredito que este fluxo contínuo foi uma das partes que me fizeram acreditar no nosso potencial criativo, mesmo dentro da ansiedade em que me encontrava.

O que estávamos colocando em cena, em suma, era o discurso do grupo a partir de reflexões sobre determinado tema, desenvolvido em um processo onde as ferramentas para a criação eram a mistura de nossos conhecimentos referentes ao fazer teatral. Dialogávamos não só como atores e diretora, mas também como propositores de cenário, figurino, iluminação. Este contato com todos os elementos constitutivos da montagem fez com que percebêssemos quais responsabilidades cada participante conseguiria assumir; um exemplo disto foi a criação do cenário feito por mim e pelo ator Vinícius Mello. Percebo também que para este projeto foi fundamental o prévio conhecimento técnico de atuação para dar maior consistência a elaboração da dramaturgia cênica.

Expondo nossas necessidades como artistas, dialogamos para aprofundar nossa relação colaborativa e desta maneira desenvolvemos a montagem *Andróginos* como uma aglutinação de questionamentos e exposição de uma vontade artística que está intrinsecamente relacionada às nossas aspirações enquanto sujeitos.

ANDRÓGINOS: UMA ZONA DE INVESTIGAÇÃO

Da maneira como o processo se desenvolveu, a vivência dos sujeitos envolvidos estava no foco da pesquisa, não havia uma lógica de personagem ou de um autor a ser explorada e isto acarretou uma mistura entre a vida e a criação artística.

O termo *Teatro Documentário* surge a partir da observação de alguns espectadores e fez com que eu tomasse conhecimento desta expressão teatral, que apresenta semelhanças com a montagem de *Andróginos*, tais como: utilização de relatos reais para a compilação da dramaturgia, testemunho pessoal, pesquisa de documentos durante o processo, histórias reais utilizadas. De acordo com Marcelo Soler, o teatro documentário implica em uma tomada de posição:

Ao pesquisar, selecionar e articular prioritariamente dados de não-ficção para construir em cena o que se deseja comunicar, evidencia-se um ponto de vista sobre o que se viu, ouviu, sentiu.(...) Documentar algo é ter uma perspectiva histórica sobre as coisas e não se eximir de opinar sobre a realidade. O ato adquire uma conotação investigativa, já que solicita do documentarista um olhar, compreendido aqui sinestesticamente, ou seja, um olhar com olhos, ouvidos, pele, narinas, para a realidade, tentando perceber, nela, dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira mais ampla. (SOLER, 2009. p. 57)

Percebo que o espetáculo combina elementos do teatro documentário e outros que podem ser associados ao perfil do teatro “pós-dramático”, como: inexistência de uma fábula com início, meio e fim, cenas independentes, ausência de um protagonista e inclusive de personagens bem delineados, utilização de textos teóricos para o desenvolvimento da encenação.

São sintomáticos para a aprendizagem do teatro pós-dramático os trabalhos nos quais se oferece, em vez de ações, ou cenas, uma reflexão pública sobre determinados temas. Textos “teóricos”, filosóficos ou de estética teatral são tirados de seu ambiente na sala de estudos ou na escola de teatro e representados no palco (LEHMANN, 2011.p.190).

A relação com o pós-dramático também sugere a importância da criação relacionada a uma experiência pessoal e em promover um espaço de acontecimento e de encontro onde o eixo da relação entre artista e espectador não está na proposição ilusionista do espetáculo.

Com a utilização destes elementos a montagem se propõe a relativizar os papéis de gênero, através de uma tessitura cênica que se compõe como um apanhado de questionamentos, de modo a deixar em aberto as possibilidades de desejo e não figurar

como normas que se deve seguir. Investigamos situações para que o espectador pudesse criar sua rede de relações com a temática abordada: “como artistas de teatro, não podemos criar uma experiência para uma plateia; nosso trabalho é estabelecer as circunstâncias para que uma experiência possa ocorrer” (Bogart, 2011. p.74). O espectador vai até a apresentação e sabe que a criação dos artistas é um artifício que gera camadas relacionais entre os sujeitos em um espaço comum. Ao espectador é sugerida a participação sinestésica e intelectual, considerando que a intensidade do encontro teatral se dá na tensão entre o palco e a plateia.

A configuração espacial utilizada no espetáculo propõe uma relação frontal, com uma divisão bem definida entre o espaço que o ator e o espectador ocupam durante a encenação. Para criar uma conexão entre estes espaços motivando a efetivação de um encontro teatral, não havia a presença da imaginária "quarta parede": os atores buscavam o olhar e a proximidade do público.

O espaço cênico era modificado a partir da iluminação e da interação do ator com o cenário, que recriava as formas espaciais da cena. Esta intervenção modificava também as atmosferas e ritmos diante de um espectador ativo, que contribui para a finalização da obra a partir de suas próprias inquietações ou crenças de sua constituição enquanto sujeito.

A frase “Bem vindos a nossa zona de investigação” que aparece no início do espetáculo, proposta pela prof. Patrícia, condensa a nossa proposta: ser uma zona de investigação para o ator e para o espectador em relação ao gênero, percebendo as possíveis variantes relacionais dos conceitos homem, mulher, macho, fêmea, feminino, masculino, transgênero, transexual, homossexual, heterossexual e tantas outras que tentam definir e padronizar o ser humano.

Apresentamos o espetáculo em parceria com a Casa de Teatro e contávamos com a divulgação da nossa montagem em redes sociais e no “boca a boca”, além de cartazes em pontos centrais da cidade. O nosso público foi majoritariamente da rede de amigos e conhecidos e de pessoas que estão ligadas ao fazer teatral ou ao estudo de gênero. Instiga-me a possibilidade de fazer outras temporadas para um público mais amplo, para reavaliar o próprio espetáculo, como ele seria visto em São José do Norte (RS), por exemplo? Em que outras perspectivas o espetáculo pode ser percebido? Onde estão suas limitações?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Porque ser feminino é um aspecto compulsório para a mulher? Por que ser masculino é compulsório para o homem? Porque negar esta compulsão ainda é tão chocante?

A maioria dos artistas concordaria que seu trabalho não provém de uma ideia de como será o produto final; ao contrário, surge de um apaixonado entusiasmo pelo assunto. (BOGART, 2011. p.63)

A aglomeração da população urbana em uma sociedade consumista e midiática, onde o poder institucionalizado tem como discurso o fomento da qualidade de vida, mas repete os moldes autodestrutivos da organização baseado no lucro, ocasiona uma massificação do sujeito, assim como a tendência em transformar a criação artística em mero produto. Para criar uma ruptura na apatia causada pela massificação e explorar a criatividade como fonte de saber (que não pode ser observada apenas pela geração de lucro e sim pela investigação e contribuição qualitativa a respeito da vida), o teatro contemporâneo, influenciado pela reflexão sobre as fissuras entre indivíduo e sociedade, proporciona um espaço onde discursos plurais são incentivados, articulando desta maneira a desconstrução de códigos normativos.

O modo de vida atual, com seus sentidos adormecidos, precisa de um teatro que consiga instigar a percepção. Este instigar que é próprio da arte teatral, hoje em dia se alimenta de uma maneira diferente, seus códigos por vezes visam a desconstrução de significados para criar situações que insiram o descontínuo no cotidiano. Em um ambiente individualizante, o teatro volta sua atenção para o sujeito social.

Como reação à dissolução dos tecidos sociais, o ator, procurando uma nova dimensão social, é impelido a mostrar-se com nome e sobrenome, a expressar-se em primeira pessoa, tentando reconstruir uma possibilidade do social, ou seja, do político, com base no pessoal, no próprio corpo. (CORNAGO, 2008. p.25)

Percebo a teoria queer como parte deste processo de reavaliação do sujeito consigo e com o outro, desta maneira, *queer*, *transgênero* ou *andrógino* são palavras que dimensionam um sintoma social de tentativa de dissolução das barreiras estanques para a organização corporal dos indivíduos.

Visualizo esta montagem como uma reunião de pensamentos acerca de padrões relacionados à identidade, mais especificamente a identidade de gênero; onde as perguntas são recorrentes e buscam revelar que toda normatização tende a diminuir as

possibilidades do sujeito. Como propõe Lehmann, o teatro pode ser um espaço para a política da percepção.

A política se funda no modo de ser da utilização dos signos. A política do teatro é uma política da percepção. Sua definição começa com a advertência de que o modo da percepção não deve ser separado da existência do teatro em um mundo da vida dominado pelas mídias, que modelam maciçamente todas as percepções. (LEHMANN, 2011. p. 424)

A montagem *Andróginos* é uma exploração cênica acerca de uma teoria e de certas práticas de vida. Para expor a temática, a dramaturgia se desenvolve a partir do imaginário dos integrantes do grupo e dos colaboradores sobre a identidade de gênero. Este imaginário filtrado nos encontros teóricos e práticos desenhou no espaço/ tempo os símbolos, os discursos e as histórias. Para criar este desenho cênico e expressar “a necessidade de voltar a discutir um conceito de sociabilidade elaborado a partir daqueles que estão diante do palco” (CORNAGO, 2008. P.24) a transgressão do sistema binário de gênero impulsionou uma discussão ética sobre as relações individuais com o meio. Os diálogos gerados durante o processo ampliaram a nossa percepção sobre os padrões heteronormativos, que levados à cena contribuíram para o aprofundamento de nossas próprias relações sociais.

Desse modo, a cena (...) permite vislumbrar uma postura ética, uma vontade de ação frente ao outro, da qual se tenta recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais da ação revolucionária, com letras maiúsculas, mas sim da ação do eu em frente ao tu. Essa situação essencial de proximidade física, a partir da qual Emmanuel Lévinas define a relação ética fundamental, é a que volta a ser focalizada nos cenários do início do século XXI. (CORNAGO, 2007. p.26)

A tentativa de encontrar uma "essência" para desconstruir a diferença entre homens e mulheres no início do processo foi revista e a partir disto outras questões foram levantadas, modificando assim nosso eixo de investigação. Os questionamentos sobre o aspecto compulsório da construção de gênero de acordo com o sexo biológico permanecem sem respostas após as apresentações; entretanto levantar tais questões desestabiliza a normalidade, impulsionando a percepção de outros desejos e experimentando assim uma lógica que desarticula a heteronormatividade como única possibilidade de sociabilidade.

O cartunista Laerte Coutinho foi aos poucos aparecendo no seu cotidiano com roupas que são tradicionalmente femininas. Este fato causou um furor na mídia. Porque um homem teve vontade de vestir roupas femininas? O traço nos seus cartuns também estava se modificando? Ao assistir entrevistas concedidas a TV e na leitura de seus

cartuns, em especial para o personagem Hugo que se traveste em Muriel, nota-se elementos de fissura na normalidade dos gêneros. Assim, Laerte foi uma figura de referência durante o processo, pois apresentava um desejo que se choca com os padrões estabelecidos. Os cartuns de Hugo/Muriel imprimiram no meu imaginário uma ótica humorística para o choque que causa a desconstrução dos padrões binários de gênero. A inter-relação da vivência do artista e a exposição através da arte também me chama atenção nos quadrinhos. Hugo se traveste de Muriel, que começa a ter vida própria, uma alusão não premeditada em sua vivência como transgênero. Laerte, além de uma referência, fez com que eu percebesse a importância de expressar a minha relação com o gênero de forma artística.



O artista enquanto objeto de estudo dele mesmo potencializa a criação no sentido de criar linhas de convergência entre a obra e a experiência pessoal, da mesma forma nos deparamos com escolhas para a encenação que remetiam as necessidades de expressão do grupo.

“O teatro introduz a novidade e o caos na percepção ordenada e ordenadora” (LEHMANN, 2011, p.416): para nos apropriarmos desta indicação utilizamos perguntas que desestabilizassem a perspectiva heteronormativa. Para tanto, foi preciso aprofundar a formulação dos questionamentos, percebendo quais perguntas deveriam aparecer na dramaturgia. O estranhamento que o tema causa já nos subsidiava em relação ao que o teatro necessita: estar no limiar, dar expressão ao terror, aos tabus. Entretanto, o cuidado

para não ficarmos na superficialidade ou massificar a percepção sobre a temática foi uma constante durante os ensaios. Outro cuidado que tivemos foi o de não tornar panfletário o espetáculo ou fechado em pensamentos identitários, para viabilizar um diálogo instigante com o espectador.

A comodidade não proporciona a instabilidade necessária para a criação e estimular o caos é parte integrante do fazer artístico. Deste caos criativo podemos retirar momentos que reflitam o paradoxo que é próprio da condição humana. Como diz Fernando Pessoa “somos crianças brincando a jogos sérios” e julgo ter encontrado na teatralidade uma maneira de conexão com nossos estímulos espontâneos.

A teatralidade aparece com uma estrutura transcendental cujas características gerais são assumidas pelo teatro. Assim, a teatralidade ligada à cena é possível somente por causa da sua natureza transcendental. Visto por outro ângulo, o teatro é possível porque existe a teatralidade e porque o teatro a convoca. Uma vez evocada, a teatralidade emprega características especificamente teatrais que são valorizadas coletivamente e socialmente significativas. (FÉRAL, 2008, p. 98 e 99p., *apud* LEONARDELLI 2011)

Andróginos é uma montagem em que pude exercitar a criação voltada a elementos que se distanciam do meu espaço de comodidade enquanto diretora, ou seja, a criação a partir de um texto teatral e desenvolvimento de personagens. Ao finalizar este processo percebo a força que existe em afetar e ser afetado por questionamentos para resignificar a relação com o meu corpo e meus desejos. Seria possível vivenciar uma vida sem gênero já que estamos expostos desde o nascimento a esta regra? Como gerar uma educação que respeite as diferenças individuais em relação à construção de identidade? Como exercitar a identidade em devir? Estas perguntas permanecem em aberto para serem rediscutidas elaborando um diálogo que nos apresente novas possibilidades de relação com o outro e que contribuam para a não alienação do sujeito contemporâneo.

Referências

- BOGART, Anne. *A preparação do diretor*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008. Tradução: Cecília Beceiro e Sergio Delgado.
- BUTLER, Judith. *Como os corpos se tornam matéria*. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v.10, n.1, Jan. 2002. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2002000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em 19 Dec. 2012. Entrevista concedida a Baukje Prins e Irene Costera Meijer.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero-Feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003. Tradução Renato Aguiar.
- CORNAGO, Óscar. “Teatralidade e Ética”. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001081.pdf>. Acesso em 03 de Dec. De 2012.
- FAGUNDES, Patricia. *A Ética da Festividade na Criação Cênica*. 2010. Tese (Doutorado em Humanidades) - Universidad Carlos III de Madrid.
- FERRACINI, Renato. “Por uma potente dramaturgia microscópica”. XII Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba, 2011. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0126-1.pdf>. Acesso em 12 dec. 2012.

JUNIOR LEITE, Jorge. "Que nunca chegue o dia que irá nos separar: notas sobre epistémê arcaica, hermafroditas, andróginos, mutilados e suas (des)continuidades modernas". Cad. Pagu, Campinas, n. 33, Dec. 2009 . Disponível em

<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332009000200011> >. Acesso em 03 Dec. 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Tradução: Pedro Sussekind.

LEONARDELLI, Patrícia. *Teatralidade e Performatividade: Espaços em devir, espaços do devir*. Revista Cena, v. 2, n.10, 2011. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/20891/15303%20A>>. Acesso em 20 Dec. 2012.

LOURO, Guacira. Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

PLATÃO. *O Banquete*. Disponível em

<http://br.ask.com/web?q=biblioteca+virtual+books&qsrc=999&l=dis&siteid=14343&qenc=utf-8&ifr=1>>. Minas Gerais: M&M Editores, 2003. Acesso em 25 de Out. 2012.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contra-Sexual*. Madri: Editorial Opera Prima, 2002. Tradução Júlio Diaz e Carolina Meloni.

PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui*. Espanha: Editorial Espasa Calpe, S.A, 2008.

PERÍODICO QUEER: "Periodico de la Federación LGBT". 2012. Argentina. Disponível em

http://www.queer.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=62&Itemid=57>. Acesso em 03 Dec. 2012.

SOLER, Marcos Marcelo. *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*. 2008. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-13072009-184640/>> Acesso em 10 Dec. 2012.

Anexo 1

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Departamento de Arte Dramática

ANDRÓGINOS
RELATÓRIO

Estagio de Montagem II

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Patrícia Fagundes

Aluna: Isandria de Azevedo Fermiano

Porto Alegre 2012

SUMÁRIO

Introdução	29
Andróginos Processo de Investigação	31
Ensaio Fase 1 - Oficina Máscara Neutra/ Jogos Teatrais	31
Ensaio Fase 2 – Criação das Cenas	32
Ensaio Fase 3 – Finalizando o espetáculo	34
Dramaturgia	35
Eixos de distribuição do trabalho de direção na construção do espetáculo	37
Temporada na Casa de Teatro	39
Reflexões Finais	40
Referências	43
Anexos	44

INTRODUÇÃO

Andróginos é o espetáculo de conclusão do Bacharelado em Direção Teatral da aluna Isandria Fermiano, assim como Estagio de Atuação II de Natalia Souza e Vinicius Mello, com a participação da atriz convidada Sofia Vilasboas. Este processo teve início em janeiro de 2012 sendo finalizado com uma temporada na Casa de Teatro em agosto de 2012.

A encenação é o resultado de uma pesquisa sobre os padrões sociais de gênero e sobre sua possível ruptura. O mote inicial era desenvolver um espetáculo sobre o tema androginia, entretanto, quando começamos os estudos para a montagem, entramos em contato com a Teoria Queer e percebemos a variedade de perspectivas relacionadas a questão do gênero. Ampliamos a discussão sobre o tema, fazendo com que surgissem inúmeras perguntas sobre o que de fato iríamos colocar em cena. O que buscávamos era perceber possibilidades e funcionamentos das identidades de gênero, para além da dicotomia homem/mulher. Esta pesquisa teve como eixo inicial os autores Beatriz Preciado, Judith Butler e o cartunista Laerte Coutinho.

A partir da reflexão sobre as possibilidades de relação do ser humano consigo e com o outro, considerando desejo, sexualidade, afetividade, através de referências de teorias de gênero, buscamos expressar teatralmente questionamentos sobre a atual composição homem/mulher no sistema social. O objetivo era encontrar uma gama de variáveis no que diz respeito à expressão dos elementos femininos e masculinos em cada corpo. Se pensamos na simples ação de sentar em uma cadeira, podemos identificar diferenças definidas culturalmente: o corpo da mulher e do homem assumem posturas que são classificadas como específicas para cada sexo. Assim, esta ação deve ser entendida como um gesto que esta impregnado de informações culturais que se desenvolveram dentro do “arranjo existencial” de cada indivíduo. Dentro desta investigação de ações cotidianas, considerando construção corporal dos corpos, onde a menina é levada a explorar menos expansivamente o corpo ao contrario do menino, encontramos as vivências que foram o mote criador para a concepção do espetáculo. Como transgredir esses padrões cristalizados?

As reflexões sobre o tema e a forma de expressá-lo teatralmente, criavam insistentemente perguntas: Que tipo de espetáculo estávamos criando? Quais as opções estéticas seguir? Qual o discurso que gostaríamos de colocar em cena?

A escolha do título *Andróginos* foi questionada durante o processo, pois a palavra androgínia pode ser avaliada de diferentes formas. Podemos ter como parâmetro o mito de Platão, as discussões da Teoria Queer e dos estudos de gênero, assim como sua utilização nos meios midiáticos. “Androgínia”, tanto pode ser compreendida, como divisionária (andros- masculino e gynus- feminino) como pensada na inter-relação destas duas composições no ser humano. Após varias discussões, o grupo decidiu manter o título e descobrir uma maneira de expor a nossa pesquisa sobre o gênero e sua reorganização atual na montagem. Percebendo o feminino e o masculino como atributo de todo ser humano, podemos destituir a obrigatoriedade de gostos, fantasias, desejos implicados nos esquemas: vagina- mulher - feminino e pênis- homem-masculino. Para expressar teatralmente esta investigação, a narrativa criada se aproxima do documentário, mostrando fragmentos de histórias reais, permeados por questões teóricas, trazendo para a observação do espectador a ambivalência das relações nos corpos entre feminino/ masculino, homem/mulher, macho/fêmea.

Sendo assim, este relatório apresenta as fases por que passamos e as variantes da construção teatral sobre a ótica da direção. Desenvolvendo uma cena teatral performativa que conversa com este tema atual, evitamos formas rígidas para explorá-lo.

Agradeço aos atores Vinicius Mello, Natalia Souza e Sofia Vilasboas pela disponibilidade e encantamento pelo tema, e por sua avidez em construirmos juntos este espetáculo. Agradeço também a orientadora Patrícia Fagundes, que além do auxílio teórico e questionador sobre a direção teatral, me apresentou os estudos de Beatriz Preciado, onde minha pesquisa teórica efetivamente teve início. E a todos os colaboradores deste processo que nos influenciaram e instigaram para a criação do *Andróginos*.

Andróginos Processo de Investigação

Ensaaios

Os ensaios se dividiram entre teórico e prático durante todo o processo, para que a direção e os atores se apropriassem das referências e do material pesquisado, alimentando assim, a criação artística. Partindo de um tema que se desdobra em variáveis, os encontros teóricos me suscitaram algumas dúvidas: Quais seriam os assuntos abordados? Como não se perder em um tema tão variado? O que mais nos chamava atenção? Que influência tomar como inspiração?

Tudo era bastante nebuloso, e o diálogo entre os encontros práticos e teóricos nos auxiliaram a desenvolver e entender o discurso que colocamos na peça. Nas questões teatrais, sentia que já tínhamos maior apropriação de técnicas e conceitos, ou mesmo do imaginário de possibilidades para a criação. No campo teórico, tateávamos e discutíamos mais sobre perguntas do que certezas.

Ao longo dos meses junto com os atores e colaboradores recolhendo material e levando para as improvisações, outras perguntas foram formuladas e direcionadas para uma apropriação do tema, como por exemplo: Que códigos culturais estão impressos nos corpos que se movimentam? O que os elementos como figurino, objetos cênicos representam na formalização desta encenação?

Fase 1 – Oficina Máscara Neutra/ Jogos Teatrais

Iniciamos o projeto em janeiro de 2012 com uma oficina de máscara neutra, ministrada por mim, e com jogos teatrais. Os atores Sofia Vilasboas, Pedro Nambuco e Vinícius Mello integraram o primeiro elenco. Nesta fase do processo os atores Julia Rodrigues e Juliano Barros fizeram parte do grupo como colaboradores, eles não estariam no elenco fixo do espetáculo. Havia a ideia de que eles fizessem intervenções na cena, opção que foi descartada durante o período de ensaios.

A máscara neutra ativa no ator a sua percepção sensorial e espacial dentro de um imaginário próprio, o ator possui a liberdade para explorar suas potencialidades e características próprias. Nesta oficina, trabalhei com os elementos naturais (terra, água, fogo, ar). Neste momento não havia qualquer interferência do tema ou assunto da peça, era um período para que cada ator investigasse o corpo e suas possibilidades imagéticas.

O método reverbera no ator a criação de um imaginário ligado as sensações do corpo, faz com que ele perceba os elementos naturais fora da sala de ensaio para que possa assim ativar seu imaginário. Esta “ponte” foi o que tentei levar aos atores, pois o teatro esta inserido na vida e precisa respirar daquilo que esta em nossa volta. O preparo corporal que a máscara proporciona se reflete no fôlego e na exploração vocal, assim como na tentativa de quebrar movimentos já automatizados no corpo de cada um. Entre os jogos teatrais propostos estive o jogo do banco, ainda um trabalho fora da temática da peça, proporcionando um momento de interação maior entre os atores. Nesta fase também propus que cada ator trouxesse uma cena com o assunto androginia. E assim, fomos aos poucos entrando em contato com o universo da montagem.

Mesmo sem a preocupação de relação direta com o tema da peça, explorando através da máscara neutra e dos jogos teatrais o desenvolvimento de um ambiente criativo, a temática apareceu espontaneamente durante alguns exercícios. Posteriormente, quando improvisamos com o mote de troca de figurinos, criou-se o embrião de uma cena que permaneceu no espetáculo, baseada na troca de figurinos que são convencionalmente definidos como feminino ou masculino. Outras cenas desenvolvidas nesse período integraram a montagem final, como a cena do barbear e algumas sequências de movimentos que acompanharam todo o processo.

O retorno dos atores sobre a minha maneira de conduzir os ensaios, durante conversas informais, me auxiliaram a investigar novos exercícios cênicos para criar um ambiente de trabalho instigante. Fato que eu considerei importantíssimo para o aprofundamento do meu saber enquanto diretora teatral.

Fase 2 – Criação das Cenas

Em março iniciamos nova fase. Juliano e Julia já não estavam mais conosco na sala de ensaio e a atriz Natália Souza entrou no grupo. Através de improvisações, já experimentávamos possíveis cenas, relacionando os estereótipos femininos e masculinos. Alguns recursos que seriam utilizados na encenação final já estavam presentes: projetor, música, figurinos e cadeiras.

O ator Pedro Nambuco saiu do processo em abril, o que acarretou uma mudança significativa na construção dramatúrgica, já que toda a improvisação partia das relações criadas entre os atores, explicitando suas características físicas e suas vontades no que

se refere exploração da temática. Com sua saída, a criação das cenas se modificou, o jogo antes possível de ser feito em duas duplas, por exemplo, já não existia. O número ímpar das relações em cena também dialoga com um deslocamento específico. Foi um momento de tensão. Entretanto, como já estávamos em um grau alto de entrosamento, percebemos que não havia a necessidade de chamarmos mais um ator.

Na mostra de processo para a banca em junho, com o elenco formado pelos três atores (Natalia, Vinicius e Sofia) apresentamos uma parte significativa do espetáculo no que diz respeito à escolha de linguagem: criação das cenas com elementos cotidianos, sequência de movimentos utilizando gestos culturalmente característicos do homem e da mulher, investigando maneiras de questionar o espectador no que diz respeito a sua relação com o gênero e desenvolvendo um ambiente convidativo para o espetáculo. Neste momento havia pouco texto, o que foi aumentado consideravelmente ao final do processo, dando maior consistência sobre o assunto abordado.

A atenção maior neste período para mim era perceber os corpos dos atores. Quais atmosferas e tempos eles trabalhavam nas improvisações? Que tipo de figura eles estavam criando? De que maneira eu influenciava na criação do espetáculo?

Os encontros práticos nos proporcionaram um aprofundamento das questões de gênero, e desta maneira, onde optávamos por determinados motes para a improvisação, sendo eles textuais ou em relação ao comportamento social de homens, mulheres e transgêneros em seu cotidiano. Desta maneira, conseguimos explorar o desenvolvimento de um espetáculo que apresenta um diálogo aberto com questões recentes da sexualidade humana, mais especificamente nas questões de gênero.

Nesta fase, destaco um ensaio que foi bastante significativo: pedi aos atores que fizessem fotos sentados nas cadeiras e que no meio disso conversassem sobre nossa temática. Este improviso que inicialmente partiu de desenho cênico, acabou com atores conversando confortavelmente e entusiasmadamente. Neste momento percebi que o corpo dos atores estava em estado de jogo, mas que já não compunham um desenho cênico. O foco do exercício passou a ser a exploração de ideias e reflexões sobre a questão do gênero, afirmando a necessidade de compreendermos o universo que estávamos pesquisando. Cito também uma cena que não entrou no espetáculo: seria uma cena de amor entre duas mulheres, imaginava algo poético que abordasse essa possibilidade de relação amorosa. Infelizmente não criamos algo significativo. Sem

conseguir encontrar uma conversa entre esta cena e o restante do espetáculo, acabamos por descartá-la, absorvendo alguns movimentos e gestos criados que foram inseridos na encenação.

As cenas, chamadas focos na dramaturgia, foram criadas a partir de procedimentos como criação de sequência de movimentos, verbos de ação e fragmentos de texto. Estávamos propondo um espetáculo que falasse diretamente com o espectador. Na primeira cena, por exemplo, as perguntas são feitas diretamente para quem assiste, criando desta maneira o ambiente convidativo já explorado na mostra de processo.

Com a entrada da professora Laura Backes no projeto, como orientadora da Natalia Souza, tivemos um importante aprendizado em relação a expressão vocal, a qualidade vocal atingida pelos atores durante as oficinas, julgo fundamental para que o texto ganhasse maiores contornos de intenções. Os textos que utilizamos em sua maioria são textos teóricos ou de reportagens, então precisávamos compreender e experimentar a forma com que eles seriam ditos, para que se apresentassem de uma maneira instigante ao espectador.

Fase 3 – Finalizando o espetáculo

Esta fase refere-se aos dois últimos meses de trabalho. Fase de decisões que no meu fluxo criativo insistia que permanecessem em aberto. Mas, vista a iminência da estreia, tais decisões foram tomadas em consonância com o grupo. Dentre elas chamo atenção para o cenário e figurino, onde definimos os elementos que seriam usados para dar consistência visual ao espetáculo. A inspiração para a cenografia era a referência de um quarto; o figurino foi composto por uma roupa básica que incorporava outros elementos como vestido, casacos, chapéus, integrando a construção imagética das cenas e brincando com o significado de roupas tradicionalmente usadas por homens ou mulheres.

Nesta fase o texto também foi definido e ampliado, assim como foram realizados ensaios específicos para explorar a qualidade vocal dos atores. O espetáculo só foi concluído próximo a estreia, pois diversos detalhes ainda careciam de cuidados. Em relação a trilha sonora, por exemplo, a música árabe de Tinariwen foi substituída por La Maison de Mon Reve da banda Cocorosie, a fim de encontrar uma maior consonância na seleção musical.

Neste período a produção passa a ter uma importância mais significativa. Para que pudéssemos levar a público o espetáculo, atividades como a criação da arte gráfica, escolha de um espaço para a temporada e divulgação começam a fazer parte do dia a dia do processo.

Dramaturgia

Desenvolver a dramaturgia não foi tarefa fácil. Tivemos que escolher textos e referências dentro de um grande contingente de material, além de criar a relação entre nossas escolhas e proposições cênicas para desenvolver um espetáculo que expusesse o sujeito a partir da ótica da sua relação com o outro e com o espaço, dentro da perspectiva das relações de gênero.

O primeiro roteiro para a criação da dramaturgia foi feito a partir do que era explorado na sala de ensaio, ou seja, o desenho de cena, as atmosferas criadas, a relação dos atores durante as improvisações eram a própria dramaturgia, fator este que nos auxiliou na percepção e desenvolvimento da concepção do espetáculo. O meu intuito nos ensaios era propor variações de exercícios teatrais, para que a partir destes fosse desenvolvido material para a posterior utilização destes fragmentos no todo da peça. A ideia para as improvisações partiam de mim enquanto diretora e também dos atores, tendo em vista nossos encontros teóricos, onde discutíamos, entre outros assuntos, as maneiras em que poderíamos explorar o que estávamos investigando teoricamente. Unindo as ações exploradas nos exercícios e improvisações com os textos pesquisados a dramaturgia passou por diversas possibilidades até chegar a versão final, dialogando com o espectador por intermédio de teorias e vivências no âmbito da questão de gênero.

Na primeira parte do espetáculo a dramaturgia se refere muito mais à composição espacial, ações físicas e atmosferas do que à uma relação com a palavra falada. Nestas imagens iniciais, mostramos as classificações sociais e a relação dicotômica entre homem e mulher. Na segunda parte, começamos a explorar as ideias que aparecem nas discussões teóricas, expondo exemplos reais para que o espectador crie uma linha de percepção entre o teórico, aqui colocado como um ponto de vista do objeto artístico, e as imagens referentes à vida de pessoas que nos servem como elemento questionador da vivência dos gêneros.

Através de perguntas relacionadas à temática, apresentamos a relação do feminino e masculino expresso pelo uso de roupas específicas e pelo modo de agir que acabam por influenciar como denominamos as pessoas. Apresentamos adjetivos como “veado”, “caminhoneira”, “jorge”, “amélia”, que são uma maneira de nomear o tipo de relacionamento do outro com seu meio. Na tentativa de desconstruir estas insistentes classificações, utilizamos fragmentos de textos dos seguintes autores: Judith Butler (Problemas de Gênero), Beatriz Preciado (Testo Yonqui), entrevistas de Kate Boerstein, assim como informações sobre a vida de João Nery e David Brian e partes do livro Olhares de Claudia Wonder. Utilizamos também as gírias ou nomes que no cotidiano nomeiam as opções sexuais e relações com o desejo.

A preocupação durante a criação da dramaturgia era produzir um texto que colocasse questões, muito mais do que certezas nas relações de gênero. Tentamos também acessar outros níveis de percepção do espectador, através de vídeos e explorando as gestualidades. Sendo assim a dramaturgia foi criada na relação entre estes diversos meios.

Sem uma ligação específica entre uma cena e outra, os atores tiveram que desenvolver uma lógica própria para a mudança de atmosferas dentro do espetáculo. Optei por dividir o texto dramático em focos, cada qual possui uma característica própria. No Foco VII (Espelhos - questionamento), por exemplo, o mote era lançar perguntas relacionadas ao tema.

Um momento importante para a organização da dramaturgia foi um encontro do elenco, direção e orientadora. Neste encontro, a prof. Patrícia fez com que nos concentrássemos em pontos específicos do texto, fazendo com que tomássemos decisões referentes ao que estávamos falando, pois até então, o texto estava explicativo demais. A partir desta dramaturgia, que foi a terceira, obtivemos um pouco mais de consistência referente ao discurso da peça. Entretanto, tínhamos apenas o início. O Foco IX (A cirurgia e os processos de mudança de gênero) foi outro ponto importante para a criação, pois além de explorar a composição estética com luz negra, textualmente colocamos as histórias sobre realinhamento sexual, que creio aproximam o espectador do tema, observando esta discussão como pertencente a vida e não como uma elucubração teórica apenas.

Para finalizar a peça queria encontrar algo poético, que não falasse diretamente sobre a teoria de gênero, mas que explorasse um sentido mais aberto, e por isso optamos por fragmentos da obra *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa.

Eixos de distribuição do trabalho de direção na construção do espetáculo.

Participar como diretora neste processo me colocou em contato direto com a tomada de decisões referente a todos os aspectos do espetáculo, desde sua concepção até as alternativas de produção para levá-lo ao público. Com isso, pude observar separadamente as atividades que compõem o fazer teatral, percebendo as preocupações e resoluções específicas para cada item.

1 - Produção

A execução da produção, feita por mim e pelo ator Vinicius Mello, teve como responsabilidade a compra de materiais para o figurino e cenário, o agendamento de ensaios práticos e teóricos, a divulgação do espetáculo e a escolha de um espaço fora do Departamento para as apresentações, já que a Sala Alziro Azevedo estava interdita por conta da precária situação estrutural. Em alguns ensaios, principalmente no final do processo, abríamos um espaço para que todos os atores ficassem a par do que estava acontecendo e assim procurávamos alternativas conjuntas para a tomada de decisões referentes a esta atividade.

Durante a temporada na Casa de Teatro, a produção se desdobrou na execução de tarefas específicas para os dias de espetáculo. O espaço cênico e plateia eram montados e desmontados sempre, pois na sala de apresentação havia outras atividades durante o dia. Apresentar em um espaço alternativo também nos fez repensar o desenho de luz, pois contávamos com pouca aparelhagem de iluminação.

2 - Trilha Sonora

As músicas iniciais para o processo eram escolhidas em função de gosto pessoal. Não tinha nenhuma linha musical a seguir, mas não queria que a trilha tivesse um ambiente de “danceteria”. No decorrer dos ensaios as músicas passaram a ser escolhidas para instigar os atores em sua performance, já direcionando a atmosfera das cenas a serem trabalhadas. As experimentações musicais feitas durante o processo apresentaram variações de blues, música eletrônica e música árabe. O músico Philippe

Philipsen assina comigo a composição da trilha sonora, que possui uma variável de estilos como por exemplo, a musica Sing, Swing, Sing de Beny Benassi e Vermelho do Guizado.

4 - Iluminação

Nos ensaios testei algumas possibilidades de iluminação, utilizando refletores com lâmpada PAR, pin bin e projetor com cores ou imagens. Foi um processo importante, pois pude perceber onde estão minhas limitações para a criação técnica, em relação ao que imagino. Nesta experimentação pude desenvolver um esboço do desenho de luz que posteriormente foi melhorado e finalizado por Kevin Brezolin que contribuiu decisivamente para o aumento de qualidade da iluminação, colocando a sua influência sobre a obra.

6 - Figurino

O figurino ficou sob os cuidados de Letícia Pinheiro, sendo desenvolvido a partir da concepção criada durante as improvisações. A costureira Odir Aquino nos auxiliou na escolha dos tecidos para a confecção do vestuário.

Algumas peças foram escolhidas para representar o vestuário do homem (casaco, chapéu) e da mulher (vestido e salto alto), para que pudéssemos colocar em cena as múltiplas possibilidades de se vestir, brincando desta maneira com este padrão pré-estabelecido. Também optamos por uma roupa base para os atores, sendo modificada de acordo com a utilização dos demais elementos do figurino. A composição da paleta de cores ficou em torno dos tons de roxo, marrom e cinza.

7 - Cenografia

A criação e execução da cenografia ficaram ao meu encargo e de Vinicius Mello. Criamos uma cenografia que nos auxiliava de forma prática na organização espacial do espetáculo e aprofundava as relações entre ator e espectador, como no caso dos espelhos. O baú com rodas nos possibilitava o deslocamento deste objeto com facilidade, assim como proporcionava a diferença de níveis. Os criados mudos serviram para que guardássemos os objetos cênicos até que fossem expostos em cena. Mesmo utilizando estes objetos característicos de um quarto não atribuímos ao espaço de

encenação a atmosfera deste ambiente e sim convidamos o espectador a perceber as variadas atmosferas e locais sugeridos durante a encenação.

Temporada Casa de Teatro

Estrear este espetáculo foi um momento importante na minha formação artística, depois de seis anos de estudos dentro do DAD pude perceber aptidões e trabalhar com técnicas relacionadas à direção teatral, assim como ampliar a rede de pessoas com as quais eu posso crescer enquanto artista. A temporada de estreia do *Andróginos* foi a experimentação prática dos recursos adquiridos durante estes anos. Como eu estava ligada a diversas atividades para a criação do espetáculo, a experiência adquirida principalmente nas disciplinas do Atelier de Montagem e nas criações com o Grupo Cerco (grupo formado dentro do Departamento em 2008 sob direção da prof. Inês Marocco) me possibilitaram uma maior inserção no universo criativo, podendo assim desenvolver um método próprio de trabalho.

Andróginos é a articulação de opções estéticas e de discurso do meu fazer artístico. Nesta montagem pude também ser espectadora, sendo esta a primeira vez que só observei um espetáculo em que atuei como diretora, nos outros processos estive envolvida em alguma tarefa durante a apresentação. Esta nova situação me proporcionou uma angústia tremenda. No dia da estreia, saí da apresentação sem entender o que havia acontecido, fiquei apenas com a pergunta: estava expondo algo verdadeiro, de forma com que tocasse nas pessoas?

No decorrer das apresentações, depois de ouvir aqueles que assistiam ao espetáculo e com o distanciamento sobre a criação, pude visualizar melhor o que havíamos criado. Percebendo que conseguimos explorar a nossa temática não como algo fechado e normativo e sim como uma vivência que está em constante mutação.

A Casa de Teatro se mostrou um espaço adequado para as apresentações. Entretanto a disposição da iluminação do projetor prejudicou a visibilidade para alguns espectadores, pois tivemos que deixar um corredor no meio do público: como a peça foi criada como composição de palco italiano, o centro da plateia é um dos melhores lugares para a visualização do espetáculo. Os poucos recursos de equipamento de luz foi solucionado dentro do possível, e tivemos um ganho em qualidade de iluminação devido às projeções. Algumas intempéries ocorridas durante as apresentações, mesmo

não sendo notadas pelo espectador, conferem aos artistas envolvidos a prática em encontrar resoluções em instantes, criando estopo para a atuação e jogo com os colegas. Eu não possuía qualquer participação ativa no desenrolar da peça. Após minha participação na primeira cena, o que aconteceria dali por diante estava a cargo dos atores, do operador de som e de luz. Eu assistia quase como um espectador comum, não fosse o nervosismo e o cuidado em observar os detalhes da atuação para posteriormente repassar aos atores. Durante a temporada, antes de cada apresentação nos reuníamos para conversar sobre o dia anterior e rever os pontos que não haviam sido satisfatórios.

Acredito que esse trabalho, além de me qualificar enquanto diretora, também me deixou predisposta a participar das mudanças que ocorrem nos guetos, daqueles que são taxados como marginais e como seres estranhos. Podendo assim perceber que o movimento para o respeito com as diferenças, sejam elas de raça, gênero, credo necessitam de mudanças em nossos hábitos, tanto em ações como na reflexão de nossos atos. Escutar a experiência do outro sem pré julgar, aceitar que o desejo humano é múltiplo são os aprendizados que retiro destes meses de trabalho e são eles o que me instigam a continuar com este espetáculo.

Reflexões finais

Finalizar este projeto é uma realização artística e pessoal.

Artística no sentido de explorar a minha criatividade enquanto diretora, quando entrei no DAD, para cursar Bacharelado em Direção, minha meta era na verdade aprimorar a atuação, atividade que vinha desenvolvendo desde 2001. Entretanto, com o passar dos anos e com as experiências vividas, fui percebendo o quanto eu podia me desenvolver artisticamente focando na direção de uma obra teatral. Hoje estas duas esferas (atuação e direção) se retroalimentam no meu fazer artístico.

O meu interesse em criar este espetáculo estava intimamente ligado a questões pessoais relacionadas ao meu gênero e minha sexualidade, percebendo que minhas escolhas pessoais quanto ao meu modo de agir, vestir, expressar meus sentimentos não se adequavam ao padrão heteronormativo, decidi expressar tais percepções através de uma peça de teatro. Quando a ideia surgiu não conhecia a Teoria Queer, apenas constatava que minha vida já não cabia na normalidade do senso comum para enquadrar o meu desejo enquanto pessoa. Conhecer estas teorias e vivências me instigaram ainda

mais para desenvolver este espetáculo. Com esta experiência, tive a oportunidade de revisar os meus conceitos e desejos e encontrei uma liberdade que só se aproxima da sensação que tive quando senti livremente a minha homossexualidade, que não era algo apenas relacionado ao meu desejo sexual e sim a todos os âmbitos de minha vontade. E por isso digo que este processo é também uma reavaliação da minha vida, pois consegui perceber com maior clareza quais padrões heteronormativos permaneciam cristalizados no meu caráter.

A mistura de influências, referências e cópias fazem parte da concepção do *Andróginos* para expressar em cena os questionamentos atuais sobre a identidade de gênero. O vídeo *Gender Poo* de Coco Riot, por exemplo, é uma forma de expor a discussão sobre os banheiros públicos, sem utilizar o discurso textual. O fato de darmos bastante espaço para as histórias de troca de sexo, como no caso do *Foco IX* (A cirurgia e os processos de mudança de gênero), se faz presente pelo quanto isto nos instigou durante o processo criativo. O realinhamento sexual, aparece assim, como um ponto extremo para a percepção da angústia e dificuldade existentes quando uma pessoa não se enquadra em padrões. Percebo nesta cena uma metáfora da agressão constante para que o *statuo quo* não se modifique e da insistência e necessidade de mudá-lo.

A proposta de apresentar textos teóricos entremeados com histórias, solução pensada na metade do processo se mostrou eficaz para a composição do espetáculo. Com esta escolha a encenação se utiliza de um sistema classificatório restrito e sua possível transgressão. A heteronormatividade restringe as escolhas mais singelas, como o jeito correto de caminhar ou o brinquedo que uma menina pode desfrutar. Esta restrição é colocada em cena através do seguinte texto:

Pegue um bebê e coloque nele roupas azuis. Com ele serão feitas brincadeiras mais violentas e ele será chamado por apelidos no aumentativo. Coloque no mesmo bebê roupas cor de rosa, as brincadeiras feitas com ele serão carinhosas e delicadas e tudo será dito no diminutivo. (WONDER,2008,P.76)

A minha primeira opção estética era propor um ambiente de sonho, com seres mágicos a permear a encenação. Quando sugeri como referencial estético os artistas Bob Wilson, Constanza Macras, Jum Nakao e Dzi Croquettes, todos me pareciam assimiláveis para o espetáculo. Entretanto, após conversas com minha orientadora, pude perceber a diferença entre as relações existentes na junção de Bob-Nakao (criação de um espaço onírico) e Macras-Dzi (utilização de elementos cotidianos para a cena). Depois desta percepção, consegui assimilar melhor o que buscava enquanto estética

para o espetáculo. Sendo a referência Macras-Dzi a que permaneceu para que a influência do cotidiano aparecesse nas relações cênicas, deixando de lado minha primeira ideia de desenvolver um espetáculo onírico.

As opções estéticas, os desenhos de cena, as músicas escolhidas passam por relações racionais e também pelas sensoriais, tomo como exemplo a música Sing, Swing, Sing que levei para um aquecimento e que acabou fazendo parte da trilha sonora, pois os atores se apropriaram de tal maneira da música, que ela passou a ser necessária a trilha sonora. Esta relação sinestésica de criação permeou bastante as decisões durante o processo.

Perceber o ator como sujeito que consegue corporificar determinadas sensações e estado é tão complexo como emocionante. O elenco neste processo precisou refletir sobre o tema do espetáculo, para que pudesse exteriorizar nas improvisações tais sensações e atmosferas. Como diretora eu podia instigar através de jogos, imagens, músicas. Entretanto, percebo que existe um momento que é próprio do ator durante os ensaios, onde ele reconhece suas necessidades, dificuldades, e onde o meu trabalho de diretora consiste em observar. Em alguns momentos tive que mudar o cronograma, pois percebia que o que eu havia programado não estava auxiliando os atores. Esta percepção do humano e suas necessidades foram fundamentais para que eu reconhecesse uma maneira de dirigir, onde a preocupação com o bem estar dos atores é fundamental. O respeito do elenco e direção em relação ao processo de criação nos possibilitou a contínua experimentação nos ensaios, tornando-os cada vez mais desafiadores.

Seria impossível realizar este projeto sem a parceria destes atores que mostraram muito mais do que eu podia imaginar para a criação deste espetáculo. Percebo que os detalhes expostos por eles aprofundaram a temática, tornando crível todo o contexto do Andróginos.

Ao final deste relatório chego a conclusão mais uma vez que o processo teatral está intrinsecamente relacionado com o prazer e com a dificuldade, sendo elas uma fonte de energia para a criação. Encontrar parceiros e colaboradores como os que encontrei neste trabalho, só me fazem querer continuar e dialogar cada vez mais com a transgressão dos valores heteronormativos.

Referências

BORSTEIN, Kate. *Gender Outlaw: On Men, Woman, and the Rest of Us*. Nova York: Vintage Books, 1994.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero-Feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003. Tradução Renato Aguiar.

COUTINHO, Laerte. *Roda Viva entrevista Laerte Coutinho*. TV Cultura, 20 fev.2012

FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade - teatro performativo”. Trad. Lígia Borges. Revista Sala Preta, São Paulo, v.1, n.8. Palestra proferida no Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM). Belo Horizonte, 2008.

JUNIOR, Jorge Leite. “Que nunca chegue o dia que irá nos separar – notas sobre epistémê arcaica, hermafroditas, andróginos, mutilados e suas (des)continuidades modernas”. Caderno Pagu, Campinas, n. 33, 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n33/11.pdf> Acesso em: 20 março 2012

MACRAS, Constanza. Site oficial <http://www.dorkypark.org/> Acesso em: 21 jun. 2012.

MELO, Marcelo Mario. “Manifesto Masculinista”. Jornal Rei da Notícia. Recife, 1985. Disponível em: <http://www.that.com.br/estar/botequim/manimasc.htm> Acesso em: 21 maio de 2012.

PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui*. Espanha: Editorial Espasa Calpe, S.A, 2008.

TOMBOY. Direção Céline Sciamma. França: Pandora Distribuidora, 2011.DVD (84 min.): Legendado. Port.

WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: Editora GLS, 2008.

XXY. Direção Lucía Puenzo. França, Espanha, Argentina: Historias Cinematograficas Cinemania, Wanda Visión S.A., Pyramide Films, 2008. DVD (86min.): Legendado.Port.

ANEXOS

Sinopse

Senhoras, Senhores e suas Variações!

Você usa sempre a mesma roupa? Que tipo de travesti você é? Com qual gênero você se identifica?

Mesmo em uma época de reorganização de padrões, cruzar a linha fronteira entre o que é considerado feminino e masculino é uma escolha pelo risco. É entrar em uma zona de variantes comportamentais não determinadas pelo seu sexo biológico desequilibrando a lógica binária: pênis-homem-masculino, vagina-mulher-feminino.

Andróginos é um espetáculo que investiga a ruptura desses padrões dicotômicos, atravessando as fronteiras femininas e masculinas.

A dualidade do gênero em atrito é o mote para a criação da dramaturgia cênica, desenvolvida pelos atores através de improvisações. Entre reflexões teóricas e experiências vividas, criamos uma colcha de retalhos a partir da percepção do grupo sobre o que é, ou como se dá, a reorganização de gêneros na contemporaneidade.

Ficha Técnica

Direção: Isandria Fermiano

Atuação: Natália Souza, Vinicius Mello, Sofia Vilasboas

Orientação: Patrícia Fagundes e Laura Backes

Dramaturgia: O Grupo

Figurinos: Letícia Pinheiro

Costureira: Odir Aquino

Arte Gráfica: Gustavo Acker

Fotos: Marina Kerber

Cenário: Isandria Fermiano e Vinicius Mello

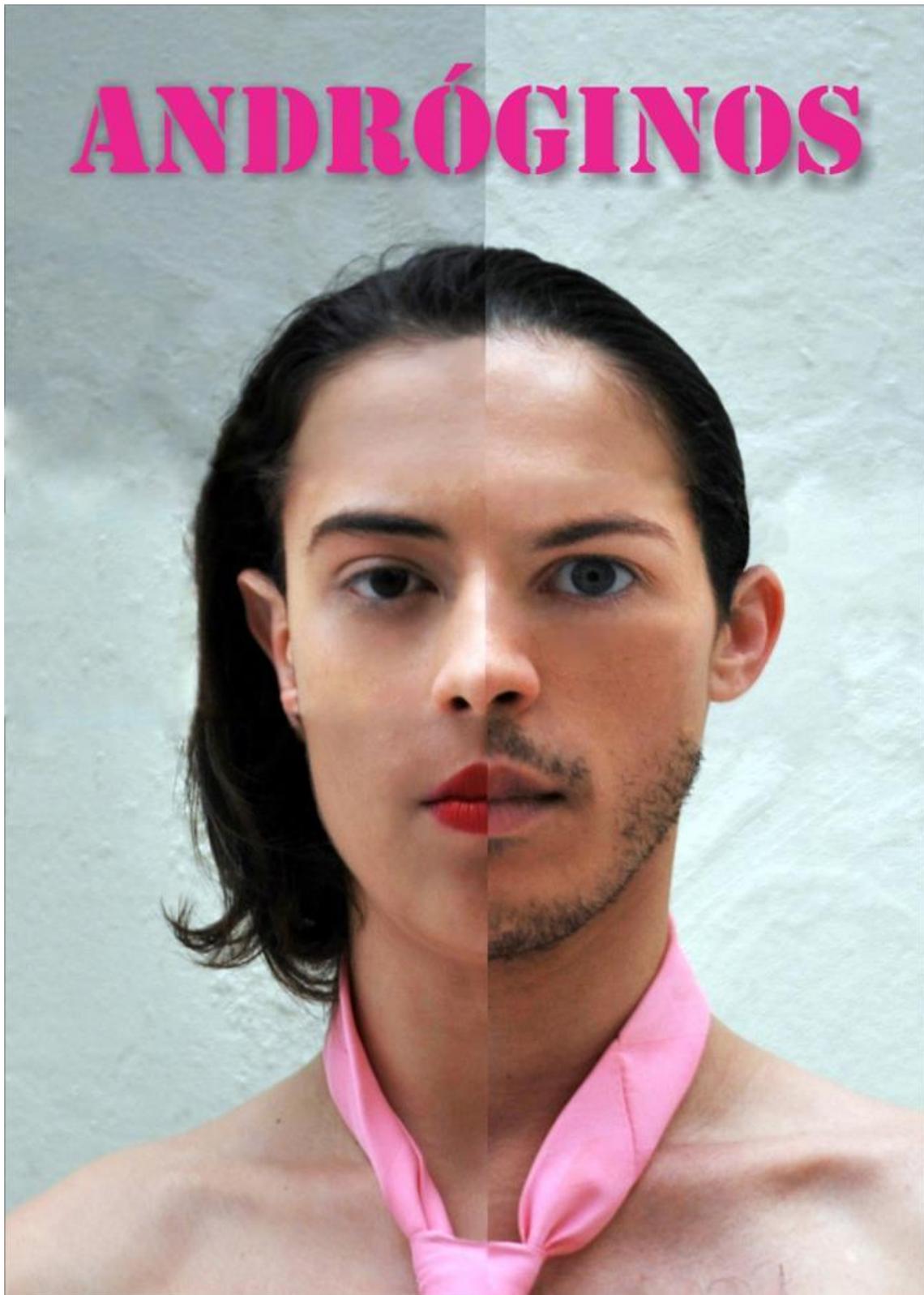
Trilha Sonora: Isandria Fermiano e Philipe Philipsen

Iluminação: Kevin Brezolin

Produção: O Grupo

Colaboradores: Juliano Barros, Julia Rodrigues, Thiago Starosta, Patrícia Helena, Martina Fröhlich, , Pedro Nambuco, Mauricio Miranda, Amanda Fernandes, Carolina Diemer, Claudio Nunes, Lidia Souza, Ricardo Gausmann

Arte do Cartaz por Gustavo Acker



Fotos do Espetáculo por Victor Gruhn Fotografias



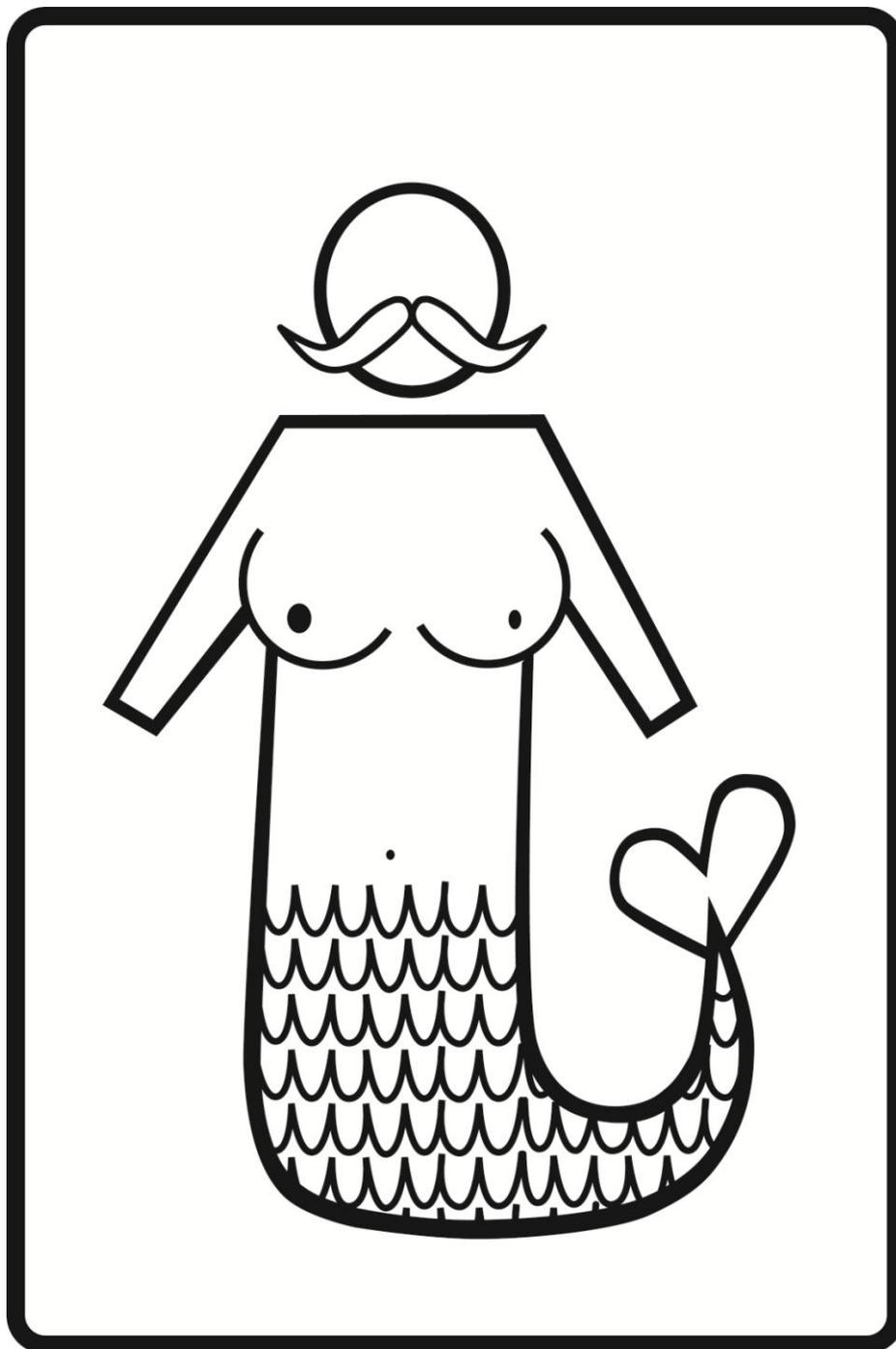


Estátuas feitas por Marc Quinn, utilizada na projeção.

Fotografia retirada do site: <http://www.marcquinn.com/>



Uma das imagens que aparecem no vídeo Gender Poo de Coco Riot.



Anexo 2

DRAMATURGIA ANDRÓGINOS

FOCO I – O INÍCIO

MÚSICA: Valerie Amy

PARTITURA GURIAS MAIS ABRAÇO

VINI – Posso ser sincera contigo?

NANA – Posso ser sincero contigo?

VINI – Você usa sempre a mesma roupa?

NANA - Que tipo de travesti você é?

VINI - O que me torna mulher? Como se faz uma mulher?

NANA - O que me torna homem? Como se faz um homem?

VINI - Quantos hormônios você toma por dia?

NANA - Se você é mulher como se comportar?

VINI - E se você é homem como se comportar?

NANA - E se você estiver no meio?

VINI - E se você se sentir no meio?

NANA - E se você for gay?

VINI E NANA (intercalando) - Se você for assexuado (Vini), transviado (Nana), travesti (Vini), bichona(Nana), sapatona (Vini), afeminado (Nana), heterossexual (Vini), bissexual (Nana), pansexual (Vini)?

NANA - E se você não se encaixa em nenhuma das alternativas?

VINI - E se você quiser todas as alternativas? Senhoras, senhores e suas variações, convidamos para visitar nossa zona de investigação.

FOCO II – JÁ DECIDIU O QUE VAI SER ?

CLASSIFICAÇÕES DE GENERO, SEXO, SEXUALIDADE,

Música: Kronos Quartet Wu Man A Chinese Home (excerpts) Return (1 of 3) quando acontecer transição para Inspeção

SOFIA – Pegue um bebê e coloque nele roupas azuis. Com ele serão feitas brincadeiras mais violentas e ele será chamado por apelidos no aumentativo. Coloque no mesmo bebê roupas cor de rosa, as brincadeiras feitas com ele serão carinhosas e delicadas e tudo será dito no diminutivo. (REFERENCIA TEXTO LIVRO CLAUDIA WONDER)

NATHI – Já decidiu o que vai ser? Uma menina? Ótimo. Agora você aprenderá tudo sobre cozinha, corte-e-costura, maquiagem, salto alto e menstruará todo mês!

VINI - Pra ser um homem tem que mijar de pé. Não pode chorar. Tem que ser forte e saber jogar bola. Tem que gostar de mulher, de preferência mais de uma.

Partituras geram os apontamentos iniciais:Apontamentos

Vini : Lésbica, Jorge, Masculino, Heterossexual, Mulherzinha, Fancha, Machão, Caminhoneira, Bicha

Nath: princesinha, sapatão, assexuado, amapoa

Sofia: mulherzinha, homossexual, jorge

FOCO III – INSPEÇÃO CORPORAL

Música: sem

ATORES RETOMAM PARTITURAS

VINI - o que esta pele diz do que eu sou?

FAZEM MOVIMENTOS DE INSPEÇÃO (QUARTEL, OLHAR SE O CORPO ESTÁ FLACIDO...)

FOCO IV – TROCANDO DE ROUPA UM HOMEM E DUAS MULHERES DANÇAM

Música: Benny Goodman Band - Sing, Swing, Sing

Texto Corporal – atores trocam de figurinos

FOCO V – UMA MULHER FAZ A BARBA

Música: Human Fly

FOCO VI - MEU PAI QUERIA UM FILHO

Música: entra quando ela pega os espelhos

NATÁLIA - Meu pai sempre quis ter um filho homem, quando minha mãe engravidou ele queria que fosse um filho homem, mas veio mais uma menina. Ele sempre me tratou como se eu fosse um menino, eu podia fazer coisas que a minha irmã não podia fazer, eu podia correr, usar bermudas, andar a cavalo. Ela era a menina. Eu o menino.

FOCO VII – ESPELHOS - questionamentos

Sem música

VINI – Meu nome é Vinicius e eu questiono a construção de identidade de gênero.

SOFIA – Meu nome é Sofia e eu questiono as classificações

NATHI – Meu nome é Natalia e eu questiono a idealização da sexualidade.

Sofia – Meu nome é João Nery e eu questiono se pra ser homem é preciso ter um pau.

Nath – Meu nome é Maria André e eu questiono as experiências científicas.

Vini – Meu nome é Buck Angel e eu questiono o tipo de pornografia que tu procuras.

Nath – Eu questiono se tu engoles ou cospe.

Sofia – Eu questiono os meus buracos.

Vini – Eu questiono os teus buracos.

Sofia – Eu questiono a gravidade e a gravidez.

Nath – Eu questiono o ultrassom.

Vini – Eu questiono a maternidade.

Nath – A paternidade.

Sofia – A heterossexualidade.

Vini – Meu nome é Brenda e eu questiono o realinhamento sexual.

Nath – Eu questiono porque homem não usa saia.

Sofia – Eu questiono porque mulher não pode sair sem camisa.

Vini – Eu questiono a mutilação das mulheres.

Nath – Eu questiono as brincadeiras infantis.

Vini – As intervenções cirúrgicas.

Sofia – Os hormônios sintéticos.

Nath – A indústria farmacêutica.

Sofia – Eu questiono porque homens não podem ter cabelo comprido.

Nath – Eu questiono a cabeleira do Zezé.

Vini – Porque que mulher é o sexo frágil?

Sofia – Eu questiono quem come quem.

Nath – Eu questiono o terror machista.

Sofia – A ditadura clitoriana.

Vini – E o homossexualismo autoritário.

Em meio aos questionamentos reorganizamos o cenário trazendo os criados-mudos para frente com os espelhos, bem como uma cadeira central.

FOCO VIII – OBJETO FEMININO OU MASCULINO

SOFIA NA CADEIRA COLOCANDO OS BOBS. VINI PERTO DO BAU. VINI E NATHI ESTÃO COM A FAIXA

BRANCO SOBRE OS OLHOS ENQUANTO FALAM ESTE TEXTO, SOFIA ESTA COLOCANDO OS BOBS.

VINI - O critério de classificação de gênero prescrito pela nossa sociedade, em seus códigos e leis e em sua tradição, é o critério genital. Ele é válido hoje, e tem sido validado ao longo de milênios ao longo da história. Esse critério está introjetado em nossas leis e em nossa psiquê, de forma tão profunda, que depois que uma criança nasce com um pênis, ou mesmo enquanto feto no ultrassom percebesse um pênis, já se afirma como coisa certa, que esse alguém tem que ser um homem. E vice versa uma mulher.

NATHI – A ciência é a nova religião da modernidade...

VINI- O sistema monetário Tb toma essas proporções genitais!

NATHI – Porque tem a capacidade de criar, e não simplesmente de descrever a realidade. O feito da tecnociência contemporânea é transformar nossa depressão em Prozac, nossa masculinidade em testosterona, nossa ereção em Viagra, nossa AIDS em coquetel, nossa fertilidade/esterilidade em pílula.

VINI - Como sabemos que nosso vizinho é um homem? Porque o vemos nu, pelo buraco da fechadura? Ou o reconhecemos como homem, porque ele se mostra como homem, se comporta como homem e se identifica como homem?

NATHI - Sem que seja possível saber quem vem antes, se a depressão ou o Prozac, se o Viagra ou a ereção, se a testosterona ou a masculinidade, se a pílula ou a maternidade, se o coquetel ou a AIDS. Esta produção é própria do poder farmacopornográfico.

FOCO IX – A CIRURGIA E OS PROCESSOS DE MUDANÇA DE GÊNERO.

Sofia levanta da cadeira, desenha o bigode com batom no rosto e diz:

SOFIA - Boa noite, senhoras e senhores. Muito obrigado por estarem aqui esta noite. Você está pronto? Eu espero que você esteja pronto para a mutilação. Eu espero que você esteja pronto para perversão, para o suicídio. Espero que você esteja pronto para as anomalias científicas. Será que você está pronto?!

ENQUANTO VINI COLOCA AS LUVAS, NATHI TRAZ O BAÚ PARA FRENTE E TIRA O CASACO ENTÃO VINI

E SOFIA INQUIREM NATHI:

VINI - É importante para você que as pessoas te vejam como um homem?

SOFIA – Para quem é importante que você permaneça como uma mulher?

VINI - O que te garante que as pessoas irão te identificar com um determinado gênero?

Nathi deita-se sobre o baú.

VINI – Gosto da história do soldado francês Jean Luc que foi capturado por tropas nazistas e foi submetido a uma bateria de exames e, em seguida, a um “tratamento” com injeções à base de hormônios femininos, que ele só veio descobrir o que era mais tarde. O “tratamento” era acompanhado por uma verdadeira lavagem cerebral, que se estendeu por quase dois anos. Jean Luc foi transformado em Maria André. Para sua família, ele morreu na guerra.

SOFIA – Lembro-me do caso em que costuraram a vagina de uma garotinha que tinha o clitóris avantajado para ela que crescesse como menino. Só que, na primeira menstruação ela teve uma hemorragia interna e acabou morrendo.

NATHI – O estrógeno e a testosterona são hormônios produzidos por todos os corpos. Suas quantidades podem ser invertidas por meio de tratamentos feitos através de injeções, adesivos ou ingestão de pílulas. Inclusive já é possível notar o crescimento de uma penugem no meu rosto, depois de alguns meses de tratamento com testosterona. Além do aumento do tamanho do clitóris, com o qual poderá ser contruído um micropênis.

VINI E SOFIA LEVAM OS OBJETOS CÊNICOS MONTANDO A SALA DE CIRURGIA E CONTAM AS

PRIMEIRAS PARTES DAS HISTÓRIAS

VINI – HISTORIA David Reimer

Em 1965, nos Estados Unidos, um casal de fazendeiros deu a luz a Brian e Bruce, um par de gêmeos idênticos. Aos 8 meses, as crianças passaram por uma circuncisão. Brian teve seu pênis destruído. Os pais viram na TV o psicólogo John Money que assegurava que os bebês nasciam neutros e teriam sua identidade sexual definida exclusivamente em função da maneira de como seriam criados. Os pais de Brian entraram em contato com Money, que sugeriu uma mudança cirúrgica de sexo, que realizada transformou Brian em Brenda. Os pais deveriam tratar o seu bebê como uma menina sem mais lhe

falar do que tinha ocorrido de fato. Brenda rasgava suas roupas, se recusava a brincar de boneca, na escola era hostilizada pelo comportamento masculinizado e pela insistência em urinar de pé. Queixava-se insistentemente aos pais por não se sentir como uma menina. Percebendo todos os problemas dela, quando Brenda tinha 14 anos, os pais consultaram um psiquiatra da sua cidade, que sugeriu contar a verdade. Brenda fez inúmeras cirurgias para fechar sua vagina artificial, recompor a genitália masculina com a implantação de próteses de pênis e testículos, retirar os seios crescidos a base de estrógenos, além de iniciar tratamentos hormonais para masculinizar sua musculatura. Brenda decidiu chamar-se David. Quando tinha 30 anos David descobriu que seu caso fora documentado por Money e usado para legitimar processos de realinhamento sexual em crianças hermafroditas ou que sofreram algum tipo de mutilação. Com a ajuda de David os pesquisadores contestaram os estudos de Money.

SOFIA – HISTÓRIA João/JOANA Nery

Joana não entendia, por que não podia andar sem camisa como o pai. “Virar mocinha” soava como uma sentença de morte. Ela não se permitia sentir cólica ou TPM, surrava os seios e forçava a corcunda para ver se escondia os “apêndices”. Em 1977, 20 anos antes desse tipo de cirurgia ser legalizada no Brasil. Joana decidiu ser João. Assim que soube que um grupo de médicos em São Paulo estava operando transexuais, ainda em caráter experimental, João transformou isso em seu objetivo de vida: “Não tinha medo de porra nenhuma, só de morrer como mulher. Era enlouquecedor”. Antes, porém, teria que ser avaliado por um psicólogo e um psiquiatra por um ano, e sujeitar-se a uma batelada de exames. A esposa da época, a segunda de João, deu força, enquanto a maioria da família insistia na tecla do “onde foi que eu errei?”. O “pacote homem” incluía a retirada das mamas, útero (adeus, “monstruação”), e um forte tratamento hormonal à base de testosterona. João não ganhou um pênis, pouquíssimos transexuais femininos ganham um “É muito sofrimento para pouco resultado.” Leia-se: uma prótese feia, que não ejacula, sem sensibilidade e que fica semiereta o tempo todo e sem a possibilidade de orgasmo. João só existe com documentação oficial obtida às custas da morte “estatal” de Joana.

NATHI – Kate – Se eu tenho um pênis? Sim, está virado do avesso, mas ainda é um pênis. Eu tenho uma vagina? Não. No âmbito de características sexuais eu tenho um

pênis interno, “inny”. Ah é que vocês nunca viram homens com mamas? Eu já vi homens com seios maiores que os meus. Com o que vocês estão vestindo, não posso dizer se vocês têm seios. E com o seu chapéu eu não sei como é o seu cabelo. Assim, por definição, não tenho ideia do que vocês são! Portanto, não são os seios e não é o cabelo. São hormônios? Sabem testosterona e estrogênio? Se fosse o caso poderíamos comprar o nosso sexo em qualquer farmácia.

Partituras/ texto Nana em off.

Podemos referir-nos a um sexo ou um gênero, sem primeiro investigar como são dados o sexo ou gênero e por que meios? E o que é afinal? O sexo? É ele natural, anatômico, cromossômico ou hormonal? Possuiria cada sexo uma história ou histórias diferentes? Haveria uma história de como se estabeleceu a dualidade do sexo, uma genealogia capaz de expor as opções binárias como uma construção variável? Seriam os fatos ostensivamente naturais do sexo produzidos discursivamente por vários discursos científicos a serviço de outros interesses políticos e sociais? Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado sexo seja tão culturalmente construído quanto o gênero.

Reforçamos uma série de situações relacionadas ao modo de vestir, o modo de gestualizar, o modo de falar, o modo de entender a sexualidade por contornos societários bem explícitos

As sexualidades sempre tiveram multiplicidades enormes e foram reprimidas, as normas cada vez mais se intensificaram. O grau de controle hoje talvez esteja mais silencioso e mais perspicaz.

O sexo político disciplinatório pode reduzir-se a uma regulação das condições de reprodução da vida. A heteronormatividade, um dos artefatos com mais êxito governamental do sexo político é produto de uma divisão de trabalho da carne segundo a qual, cada órgão se define com respeito a sua função, tanto reprodutora como produtora de masculinidade ou feminilidade, de normalidade ou de perversão. Uma sexualidade implica uma territorialização precisa da boca, da vagina, da mão, do pênis, do anus, da pele. A heterossexualidade pode ser vista não como uma prática sexual e sim como um regime político. Assegurando a relação estrutural da produção de identidade de gênero.

Sofia e Vini escrevem nos espelhos.

Cena dos Fetiches:

Filme Gender Poo,

Vini e Sofia iniciam partituras, nas cadeiras, até que Nath sai do Baú. As partituras se desenrolam pelo espaço até que surge a projeção da imagem de Buck Angel de mãos dadas com uma trans mulher.

VINI – Nós desconhecemos a nós mesmos e aos outros, a alma humana é um abismo obscuro e viscoso. Por mais que dispamos o que vestimos nunca chegamos a nossa nudez, assim vestidos com nossos múltiplos trajes, tão pegados a nós como as penas das aves, vivemos felizes ou infelizes, ou nem até sabendo o que somos. Nos divertimos como crianças que brincam a jogos sérios. Nós somos presas da ilusão que criamos, mas qual a razão dessa ilusão?

Fim