Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Natascha Sente? Processo de Criação da Personagem Natascha no espetáculo *3x4*

Cristhian Cantarino Meireles

Brasília, Junho de 2015.

Cristhian Cantarino Meireles

Natascha Sente? Processo de Criação da Personagem Natascha no espetáculo *3x4*

Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Cênicas, habilitação em Bacharelado – Interpretação Teatral, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientação: Prof.ª Dr.ª Rita de Almeida Castro

Brasília, Junho de 2015.

RESUMO

O presente trabalho aborda o processo de criação de uma personagem travesti dentro do espetáculo de formatura em Interpretação Teatral da UnB, intitulado *3x4*. Buscou-se uma construção distanciada da noção do estereótipo de como estas pessoas são retratadas comumente na sociedade atual. No corpo do texto serão apontadas escolhas para a criação das cenas da personagem nas quais se trabalhou com estímulos olfativos como modo de gerar novos sentidos para o público e para o ator na relação com o que está em cena.

Palavras-chave: personagem, olfato, teatro, travesti, sentidos.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as vítimas de homofobia e transfobia no Brasil. Que esta luta diária contra a intolerância continue nos dando força e transformando lágrimas e sangue em amor.

Resistamos!

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a minha orientadora Rita de Almeida Castro, pela paciência, pela disponibilidade e pelo carinho. O nosso encontro ainda reverbera dentro de mim. Que este seja o primeiro de muitos outros momentos de troca e de sensibilidade conjunta que virão no futuro. O seu amor pelo teatro me encanta e inspira profundamente.

Agradeço a banca examinadora deste trabalho, Alice Stefânia e Cecília Borges, por terem aceito o convite de fazer parte deste momento. Os seus olhares acrescentarão muito para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço aos meus professores da graduação, que me auxiliaram no meu encontro com os meus anseios como artista. Em especial César Lignelli, Cyntia Carla, Fabiana Marroni, Felicia Johansson, Fernando Villar, Roberta Matsumoto, Simone Reis e Sônia Paiva. Muito obrigado, vocês mudaram a minha forma de enxergar o mundo.

Agradecimentos especiais para a minha orientadora do trabalho prático, Giselle Rodrigues, que me acompanhou durante a minha trajetória dentro da universidade. Trabalhar com você diariamente, vendo a sua forma de conceber a cena, é muito prazeroso. Me espelho em você como artista. Muito obrigado pelos ensinamentos que levarei para a vida.

Agradecimentos especiais também para Édi Oliveira, Janson Damasceno, Júnior O'Hara, Luciana Lara e Rita Barretto: ter dançado com vocês foi determinante para o meu percurso.

Gostaria de agradecer aos meus colegas de diplomação Amanda Fabbri, Gustavo Nunes, Júlia Horta, Lorena Aloli, Myka Dias, Paco Leal, Suelem Araújo, Thaisa Taguatinga, Tham Borges e Yasmin Barroso. Durante um ano, convivemos diariamente e pudemos aprender muito com nossas semelhanças e diferenças. Muito obrigado pelo suporte nos momentos que eu precisei e pelas dicas que recebi em minhas cenas, principalmente com o cabelo e figurino da Natascha, que me geraram muita dor de cabeça!

Falando em cabelos, agradeço a Jazz Vasconcelos por ter dado um trato nas madeixas da Natascha. Você arrasou!

Agradeço aos espectadores que gentilmente cederam entrevistas para mim, acrescentando reflexões muito ricas e diferenciadas sobre o espetáculo e sobre o universo da minha personagem. São eles: Bruna Adelaide, Deyvid Vinhal, Isabel Amora, Natália Solorzano, Juliana Brandão, Larissa Chaves, Raíssa Fernandes, Raquel Fernandes, Ricardo Holanda e Pryscilla Dantas.

Agradecimentos especiais para Raquel Fernandes, que me ajudou na revisão ortográfica deste trabalho.

Agradeço também a B.S. e M.F.S., travestis que me acolheram e me permitiram compreender melhor os seus mundos e evitar possíveis equívocos, levando à cena um pouco de suas vidas. Suas histórias não contaminaram apenas a Natascha, mas a mim também.

Obrigado Daniel Costa e Pedro Silveira, por abrirem as suas pesquisas e referências sobre o universo trans para mim. Foi extremamente enriquecedor.

Obrigado Ana Carolina Matias e Murilo Abreu pelas belíssimas fotografias e Bruno Corte Real pela filmagem do espetáculo.

E, por último, gostaria de agradecer imensamente ao Tiago Mundim, por todo o apoio e companheirismo que ele tem me dado, não apenas neste projeto, mas na vida. Muito obrigado por me assistir inúmeras vezes, pelos *feedbacks* sempre muito pontuais, por ser meu leitor fiel, pelo ensaio fotográfico realizado para este trabalho e por me auxiliar na formatação da minha monografia. Você faz parte disso tudo, muito obrigado de novo, e de novo e de novo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto de divulgação do espetáculo.....9
Figura 2 – Foto de divulgação do espetáculo "De Carne e Concreto – Uma Instalação Coreográfica" 16
Figura 3 – Foto do espetáculo El Hilo de Ariadna, do Teatro de Los Sentidos.....19
Figura 4 – *Flyer* de divulgação do espetáculo *El Infinito Silencio*, do Teatro Ciego.....21
Figura 5 – Foto retirada do artigo "La Casa de Los Deseos: Teatro Para Ciegos". PÉREZ, 2012.....22
Figura 6 – Fotografia do ensaio "Incompleta".....24
Figura 7 – Fotografia do ensaio "Incompleta".....27
Figura 8 – Fotografia do ensaio "Incompleta".....31
Figura 9 – "Passo a passo" encontrado na internet para "aquendar a neca" 32
Figura 10 – Cena da Feira das Prostitutas. No praticável encontram-se os personagens selves, e ao redor as prostitutas.....34
Figura 11– Gráfico com o nível de dignidade dos núcleos de personagem do espetáculo. 35
Figura 12 – Cena "Geme-geme" – apresentação da Natascha ao público. Momento em que ela levanta o vestido e mostra a "neca aquendada".....41
Figura 13 – Cena da Festa Privê, o programa de Natascha e Antônio. 44
Figura 14 – Fotografia do ensaio Incompleta.....46
Figura 15 – Entre o deboche e o patético. Cena em que Natascha se desvela para o público. 47
Figura 16 – O grito de Natascha.....48
Figura 17 – Cena do Delírio.....53

SUMÁRIO

RESUMO **3**
DEDICATÓRIA **4**
AGRADECIMENTOS **5**
LISTA DE FIGURAS **7**
SUMÁRIO **8**
INTRODUÇÃO **10**
CAPÍTULO 1 – OS SENTIDOS NO TEATRO **13**
ALGUNS GRUPOS TEATRAIS QUE TRABALHAM A SENSORIALIDADE 13
OS SENTIDOS NA INCLUSÃO 20
CAPÍTULO 2 – AS SENSAÇÕES DA PISTA **23**
DEGENERADAS POR NATUREZA 23
ESTEREOTIPADA, EU? 27
O CORPO FEMININO DE NATASCHA 31
CAPÍTULO 3 – O PERCURSO DE NATASCHA **34**
A PISTA DAS PROSTIS 34
QUEM NÃO PODE COM O INIMIGO SE JUNTA A ELE 39
EU NÃO SOFRO, SOFRO? 45
PERCURSO DE CHEIROS 49
CONSIDERAÇÕES FINAIS **54**
LISTA DE REFERÊNCIAS **56**
LIVROS, ARTIGOS E DOCUMENTOS 56
LINKS 58
ENTREVISTAS REALIZADAS PELO AUTOR 60
SAÍDAS DE CAMPO 61
MÍDIAS ONLINE 61
ANEXO I **62**
QUESTIONÁRIO REALIZADO COM O PÚBLICO 62

Figura 1 – Foto de divulgação do espetáculo

INTRODUÇÃO

A vivacidade do teatro sempre me instiga. Sinto que ele é capaz de me levar para mundos tão distintos que se abrem para mim que, a partir deles, eu posso enxergar o meu mundo diferentemente. Logo após o meu primeiro contato com o teatro como espectador, tive certeza de que quero vivenciar cada uma daquelas situações postas em cena, extracotidianas ou não, por mais inusitadas para a minha realidade que fossem. A partir daí, passei a viver o teatro por outras vias, não apenas assistindo, mas também interpretando, dançando e até dirigindo uma cena.

As sensações geradas a partir de uma cena conseguem torná-la real para mim, fazendo com que o deslocamento por ela causado me gere a experiência de situações que talvez só ocorressem ali, com os fatores presentes naquele instante em que tudo pode acontecer. O teatro é um risco no qual nos expomos a algo que nos muda, que nos contagia, que nos faz pensar diferente. É nestes momentos em que estou no teatro que entro em outra estação, em que estas histórias que acontecem em outro tempo-espaço geram sensações tão intensas que me impulsionam a enfrentar o que é ser artista em uma sociedade que ainda deixa a arte de lado. O teatro me tira da zona de conforto e é isso que faz sentido para mim nele e na arte em geral.

Pensando em sensações no teatro, tenho me perguntado em como intensificá-las ainda mais, de modo a inserir o público nos contextos e atmosferas das cenas. Durante estes questionamentos de como alcançar tais efeitos na plateia, percebi a presença de estímulos aos outros sentidos humanos, além da visão e da audição, em peças de teatro, e notei que este pode ser um modo de inserção do espectador à cena que tem se tornado possível e explorado por grupos de teatro tanto no Brasil como em outros países. Mas, além da visão e da audição, que são os sentidos dominantes[1] na sociedade e no teatro ocidental, como se dão os estímulos aos outros três sentidos (tato, olfato e paladar) para gerar tais efeitos de inclusão de quem acompanha a cena assistida?

O meu interesse nesta pesquisa não é abarcar tudo o que é feito no teatro a partir dos estímulos aos sentidos, e muito menos incluir todos os sentidos na minha pesquisa, mas me

1 CORONATO, Vivian de Camargo; FRANZONI, Tereza Mara. A Experiência Sensorial e a experiência sensível nas artes. Revista Urdimento, número 21.

concentrar no olfato, que é um dos chamados sentidos químicos[2], e que não é tão comum de ser explorado em espetáculos cênicos, como é feito com a visão e a audição. Pretendo investigar especificamente o uso de estímulos ao olfato em espetáculos e no trabalho de alguns grupos de teatro contemporâneos brasileiros e estrangeiros como forma de gerar uma experiência diferenciada ao espectador, tornando-o ainda mais próximo do que se encontra em cena.

Na peça de diplomação em Interpretação Teatral, me desafiei a criar e interpretar uma travesti chamada Natascha e estruturei algumas de suas cenas pensando em cheiros e, deste modo, assimilações foram feitas durante a criação que geraram ainda mais sentido ao que eu desejava por em cena. Natascha é a única travesti no seu ponto de prostituição, dividindo a "pista"[3] com outras cinco garotas de programa, todas mulheres e *cisgênero*[4]. O processo de criação da personagem e do espetáculo durou três semestres, sendo o primeiro ligado à pesquisa e aprofundamento de temas, sob orientação de Nitza Tenenblat, o segundo, que foi destinado à montagem de cenas e da dramaturgia, com direção de Giselle Rodrigues e Fernando Villar, e o terceiro, mais ligado aos ensaios e aperfeiçoamento do trabalho até a estreia, que ocorreu em maio de 2015. Esta última etapa do projeto teve direção de Giselle Rodrigues. O espetáculo partiu de inquietações do elenco a partir da prostituição em seus vários entendimentos, desde a sexual, mais conhecida, até a corrupção de si, que envolve a venda de ideais em prol de um benefício próprio, gerando assim uma dramaturgia coletiva a partir das criações do grupo.

Para pensar a minha personagem, fiz uma pesquisa de campo e teórica sobre travestis que será desenvolvida na sequência deste texto, na qual pretendo fazer um levantamento sobre como se dá a relação de algumas travestis com os sentidos em suas vivências na prostituição, quais são os cheiros, sabores, texturas de suas vidas, e se há a manipulação destas sensações por estas pessoas para o seu ofício, que é gerar o prazer ao outro.

A partir deste ponto, empreguei o uso dos cheiros na criação da personagem dentro do processo de montagem do espetáculo de Diplomação do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília, intitulado *Quando Tudo Isso Acabar Eu Penso No Meu*

[2]O olfato e o paladar se atribuem como sentidos químicos por ambos terem seus estímulos gerados por substâncias químicas. Além de serem estimulados por substâncias químicas, estes dois sentidos são funcionalmente relacionados. Como exemplo, podemos citar a ingestão da comida, que correlaciona os dois sentidos. (SCHIFFMAN, 1990).
[3] O local de trabalho onde travestis e prostitutas esperam e negociam os programas com os clientes.
[4] Termo usado por pesquisadores para definir pessoas que se reconhecem com o seu gênero de nascimento, diferente de pessoas *trans*, que não se reconhecem com o seu gênero biológico. (FILHO, 2012).

Plano B, em sua primeira etapa, e *3x4* em sua segunda e última etapa, com estreia em maio de 2015. Pretendo relatar o processo de criação da personagem, principalmente a forma que o cheiro foi sendo agregado à personagem e como os aromas reverberam em suas atitudes e características pessoais. Deste modo, busco traçar um caminho que se inicia com a pesquisa do uso dos estímulos sensórios em cena - como são os cheiros da noite - que se conclui com a sua aplicação na elaboração das cenas e da estrutura da personagem Natascha, que também inclui a discussão de gênero presente na sua construção, que foi o meu principal mote de criação para contar a sua história.

No decorrer do texto também surgirão imagens de um ensaio fotográfico realizado por mim e por Tiago Mundim, especificamente para este trabalho, em que a imagem da Natascha é abordada a partir de pontos que vão tanto ao encontro com o retratado na peça, se complementando ao que foi visto na cena, quanto gerando contrapontos por mim considerados relevantes quanto à personagem e ao que é ser travesti na sociedade atual. Em anexo encontra-se um disco com todas as cenas da personagem em DVD e algumas outras fotografias da personagem que não couberam no corpo deste texto.

Por último, fiz um levantamento de impressões junto a dez espectadores do espetáculo oriundos de ambientes diferentes[5], quanto às minhas escolhas formais e de discurso na concepção das cenas e da própria Natascha. Estas questões serão enviesadas para uma possível trajetória da personagem no espetáculo, guiada a partir dos cheiros empregados em momentos-chave da sua história e para a funcionalidade deste recurso na dramaturgia da peça como um todo. Busco descobrir os efeitos gerados no público a partir dos cheiros e das cenas de Natascha e conferir suposições feitas durante a criação de como as pessoas reagiriam a este recurso assistindo às cenas da personagem.

[5] Ao todo foram entrevistadas dez pessoas, sendo que destas, quatro são estudantes de Artes Cênicas e as outras seis transitam por outras profissões não necessariamente ligadas ao teatro. Estas pessoas são: bancária, dentista, estudante de administração, jornalista, psicóloga, e tradutora, o que me revela óticas diferentes sobre as cenas a partir de pessoas que não tem um contato com o teatro no mesmo nível de profundidade do que de quem tem a vivência teatral.

CAPÍTULO 1 – OS SENTIDOS NO TEATRO

Alguns Grupos Teatrais que Trabalham a Sensorialidade

Meu primeiro contato com um teatro que gera estímulos sensoriais ao público foi estudando o grupo paulistano *Teatro da Vertigem*[6]. Além das temáticas abordadas em seus trabalhos, como a religiosidade, a AIDS e a chacina do Carandiru, algo que muito me chamou a atenção no grupo foi perceber os caminhos estéticos escolhidos por eles para gerar sensações ao público e torná-las reais para quem assiste aos seus espetáculos. Apesar de ainda não ter tido a oportunidade de assistir pessoalmente o trabalho do grupo, o que mais me interessa artisticamente no *Vertigem* é como eles conseguem inserir o espectador dentro do contexto da cena a partir de estímulos aos sentidos, conseguindo gerar efeitos e reflexões em seu público de uma forma não panfletária, mas direta e impactante. O autor e crítico teatral Aimar Labaki também aponta estas características estéticas e de conteúdo nos trabalhos do *Teatro da Vertigem*, falando especificamente do espetáculo *O Paraíso Perdido*, estreado em 1992:

> O espetáculo, e esta é outra característica estética do Vertigem, fazia o espectador utilizar intensamente seus sentidos – visão, audição, olfato – e interagir física e emocionalmente com a cena. O objetivo não era chocar, e sim comprometer. Dialogar de verdade, e não apenas formalmente. (LABAKI, 2002, p. 26)

Uma das características principais das montagens do *Teatro da Vertigem* está ligada à sua relação com espaços alternativos para a cena, que são espaços comuns, mas que se tornam cênicos devido à sua utilização ou ocupação para uma encenação teatral. (WEISHEIMER, 2013, p. 72) Estes locais já carregam em si informações de fatos passados que geram na população uma memória coletiva, causando assim efeitos físicos e sensitivos no seu público, como a tensão, o medo ou a comoção, que são reforçados ou causados pela energia destes espaços.

[6] Grupo paulista de teatro dirigido por Antônio Araújo, que entre várias de suas características, busca em suas montagens explorar espaços alternativos para a cena e montar espetáculos a partir de processo colaborativo.

Apesar de levar o público para ambientes carregados de memória[7], onde ocorrem situações delicadas e muitas vezes violentas em cena, um fator importante e bastante frisado por quem escreveu a respeito das peças do *Teatro da Vertigem* é o fato de que o público não passa por momentos de constrangimento ou agressividade. Os efeitos de reflexão e inserção da plateia para com o espetáculo aconteciam a partir de estímulos aos sentidos (LABAKI, 2002, p. 30). A partir destes estímulos, informações são geradas e levam o espectador a um lugar de memória ou sensação. O jornalista Macksen Luiz, ao escrever sobre o espetáculo *Apocalipse 1,11* (2000), também pontua estas características nas obras do Vertigem:

> O espectador não apenas caminha por uma arquitetura degradada pelo uso e o abandono, como se submete à experiência dramática de percorrer corredores escuros, celas que parecem gavetas mortuárias, e sentir o cheiro de mofo e umidade, criando uma relação física imperativa. A sensação física, no entanto, não se esgota na impressão de histórias vividas neste cenário, mas é apoio decisivo para que as impressionantes cenas construam a memória de um apocalipse que estamos vivendo. (LUIZ, 2002, p. 317)

Por estar diretamente ligado ao sistema límbico - sistema designado à modulação emocional da memória -, ao sentir certos cheiros, o público resgata memórias pessoais que acionam emoções, trazendo de volta sensações já vividas anteriormente. As sensações geradas no público são subjetivas, pois variam da experiência pessoal de cada pessoa, mas existem padrões de odores que, por questões de sobrevivência, são naturalmente rejeitados pelo ser humano e que geram, de certo modo, um padrão sensitivo destas pessoas ao se exporem a algum tipo de cheiro. (SCHIFFMAN, 1990) Deste modo, ao assistir às cenas do Vertigem, a presença de odores intensifica a experiência do espectador, que associa a imagem ao odor e experiencia o espetáculo por outras vias sensoriais que reforçam a cena e que não são comumente exploradas no teatro convencional.

> Também é interessante notar que a presença de odores pode facilitar a memória pelo estímulo visual: um estímulo visual associado a um cheiro singular é mais facilmente reconhecido pela presença daquele cheiro. (CANN & ROSS, 1989 apud SCHIFFMAN, 1990, p. 187)[8]

---

[7]*A Trilogia Bíblica* – série de três espetáculos do grupo estreados entre 1992 e 2000, levou o público para espaços alternativos em vez de para o teatro. O primeiro espetáculo do grupo (*O Paraíso Perdido – 1992)* foi realizado em uma igreja; o segundo (*O Livro de Jó – 1995)* foi realizado dentro de um hospital desativado; e o terceiro espetáculo (*Apocalipse 1,11 - 2000)* aconteceu dentro de um presídio.

[8]Livre Tradução.

Outra forma de analisar como estes efeitos sensórios são gerados no público é através das críticas de jornais compilados no livro *Teatro da Vertigem,* onde busquei referências para a escrita sobre o grupo, críticas estas escritas por espectadores das peças do grupo aqui citado. A partir desta leitura, pode-se perceber que várias delas relatam a experiência de aproximação e vivência dos espetáculos de uma forma intensificada, além de estarem presentes em vários momentos dos textos os estímulos aos sentidos e os impactos de percepção das próprias obras e como estes efeitos contribuíram para esse gerar de sensações na plateia.

Desde este contato com o *Vertigem* - que infelizmente foi apenas em pesquisas e assistindo a vídeos -, tenho me interessado cada vez mais em como se dá esta relação com o público e em modos de gerar uma experiência não apenas estética, mas também de vivência no espectador a partir de um espetáculo cênico. Finalmente, no final de 2014, eu tive o prazer de fazer parte do elenco de um espetáculo em que a experiência do público com o espaço e com as cenas é um dos pontos fortes para a criação do trabalho. Trata-se do último espetáculo apresentado pela *Anti Status Quo Cia de Dança Contemporânea*[9], dirigido por Luciana Lara[10], intitulado *De Carne e Concreto – Uma Instalação Coreográfica*, com temporada no Plano Piloto realizada no final de novembro de 2014.

O espetáculo acontece dentro de uma galeria de arte, um espaço não convencional para a realização de um espetáculo por não ter assentos, palco e iluminação próprios para apresentações. Pelo fato de o espaço não ter a estrutura física de um teatro e também por escolha do grupo, não há separação espacial entre público e elenco, ficando o público em pé ou sentado no chão durante a sessão. No decorrer do trabalho, um percurso pelo espaço é realizado e relações são geradas pelo público com o espaço, com o elenco e entre si, ressaltando detalhes e percepções sobre estas relações que variam em cada apresentação, dependendo dos elementos que surgem neste contato e na forma em que eles aparecem. Como não existe um lugar específico para o espectador, ele é convidado a ver o trabalho de diferentes ângulos e distâncias, o que gera nele outras várias perspectivas sobre o que ele vê em cena.

---

[9]Existente desde 1988, a Companhia é um dos principais grupos de Dança Contemporânea de Brasília (DF), desenvolvendo trabalhos que envolvem a pesquisa estética em linguagem de movimento e arte-educação.

[10] Mestre em Artes pela Universidade de Brasília, Luciana Lara é fundadora e diretora da Anti Status Quo Companhia de Dança desde 1988. Criou e dirigiu 10 espetáculos para a Companhia. Fez especialização em coreografia no Laban Centre, na Inglaterra (1996-1998). Desde 1991, ministra aulas de dança contemporânea (Release Based Technique), improvisação e *workshops* sobre os estudos de Rudolf Laban. (texto adaptado do livro escrito por Luciana Lara, intitulado *Arqueologia de Um Processo Criativo – Um Livro Coreográfico*. Brasília, 2010).

> O trabalho é um convite para entrar nas questões da condição urbana, do corpo e da cidade, pela materialidade das coisas e pelas naturezas, indissociáveis do individual e do coletivo, do espaço e o tempo, do corpo e a mente. A simplicidade e a precariedade são alternativas para escapar da espetacularização da arte e da vida e revelar as essências. O trabalho com as sensações é uma reação à insensibilização e a hierarquização da visão sob os outros sentidos. A crueza vem do desejo de tirar tudo aquilo que é supérfluo, que media ou maquia uma experiência, para que a percepção reencontre o que ficou invisível pelas convenções e pela manipulação dos desejos. (texto retirado do *folder* de divulgação do Espetáculo)

Dançar este espetáculo foi um aprendizado diário. O espetáculo traz questões muito fortes ligadas ao corpo por si só, que se relaciona com o coletivo e com o espaço. Como intérprete, não há a possibilidade de não estar conectado com o que está acontecendo em cena, pois todas as ações e reações suas, do seu parceiro de cena e do público desencadeiam no que está por vir mais para frente.

Figura 2 – Foto de divulgação do espetáculo "De Carne e Concreto – Uma Instalação Coreográfica"

Ativar a percepção, de modo a seguir uma estrutura, mas estar aberto ao que surge no momento, é um dos grandes aprendizados desta montagem. Era importante se deixar contaminar, estar poroso às sensações e ao que estava para surgir em cada dia de apresentação. O diretor teatral Hugo Rodas fala um pouco sobre a sua experiência como espectador deste trabalho:

> O espetáculo *De Carne e Concreto – Uma Instalação Coreográfica*, da diretora e coreógrafa Luciana Lara, foi sem dúvidas a melhor coisa que vi este ano. É brilhante porque assume uma linguagem totalmente contemporânea, que confunde a plateia. Você não sabe se está dentro da peça ou se é espectador por conta da interação. As pessoas entram de máscaras e, de alguma maneira, perdem sua identidade ali. É uma peça que cria um jogo de personagens, onde o público é protagonista e se perde no meio de lixos espalhados[11].

Para inserir o público no contexto de uma peça a partir dos sentidos, não necessariamente se precisa deslocá-lo para tal, como foi feito nas peças até aqui relatadas. Uma experiência extremamente prazerosa que eu tive foi ao assistir *Calango Deu! Os Causos de Dona Zaninha*, peça dirigida por Isaac Bernat e apresentada na última edição do festival Cena Contemporânea, em 2014. A ideia do espetáculo é bastante simples: uma senhorinha mineira que conta os "causos" da sua vida. De forma intimista, a atriz foi aos poucos conduzindo e conquistando o público conforme contava as histórias de Dona Zaninha. No decorrer do espetáculo, foi se tornando cada vez mais nítido o envolvimento e a cumplicidade do público com a personagem à medida que as histórias eram contadas. Era possível perceber uma plateia vidrada em cada palavra, em cada gesto, em cada detalhe do que era dito pela senhorinha, ficando completamente imerso naquele universo tipicamente mineiro: com todas aquelas palavras difíceis que precisavam ser traduzidas para gerar sentido, com aquele sotaque característico e com os hábitos da personagem. Até "cafézim", "docim de leite" e cachaça foram servidos para os convidados de Dona Zaninha: "ir à casa de mineiro e não comer é uma enorme desfeita", disse a personagem ao oferecer o doce de leite no final do espetáculo. O café foi servido ao público pessoalmente pela anfitriã, que conquistou facilmente nossa empatia, fazendo com que saíssemos da Funarte apaixonados por tudo o que acabamos de experienciar sensitivamente no espetáculo, de forma sutil.

Percebo que a minha busca por outros grupos e espetáculos que utilizam dos sentidos para levar sensações ao público ficou clara após o meu encontro com Rita de Almeida Castro, orientadora desta monografia[12]. Por meio dela, tive contato com o coletivo de artistas do qual ela

---

[11] Trecho retirado da matéria "Os Melhores do Ano na Opinião dos Artistas", de Clara Camarano, pelo Jornal de Brasília. Link: http://www.jornaldebrasilia.com.br/viva/592226/os-melhores-do-ano-na-opiniao-dos-artistas/ - acesso em março de 2015.

[12] Rita de Almeida Castro, atriz, diretora e pesquisadora. Possui doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (2005), Desde 1995, é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, juntamente com a professora Alice Stefânia, no Departamento de Artes Cênicas da UnB. Participa como atriz e diretora do grupo Teatro do Instante". (Texto retirado da Plataforma Lattes – acesso em outubro de 2014)

faz parte, chamado *Teatro do Instante*, vinculado ao grupo de pesquisa *Poéticas do Corpo*[13] (DF). No trabalho do grupo é possível notar o seu interesse em atingir o público por outras vias, que não apenas a imagética, trabalhando com uma exploração das dimensões sensitivas com ênfase em uma pesquisa que poderia ser denominada "dramaturgia dos sentidos" (CASTRO, 2013).

A pesquisa do grupo ainda envolve uma relação com a recepção, a memória corporal e a experiência do público, fatores que estão ligados aos meus desejos de pesquisa. Outros grupos cujas pesquisas se assemelham com a realizada pelo *Teatro do Instante* é o *Teatro de los Sentidos* (Espanha), encabeçado por Enrique Vargas[14], o *Teatro Del Lemming*[15](Itália), o *Théâtre Du Voyage Intérieur*, de Léa Dant[16] (França) e o *Grupo Sensus*[17], que tem um trabalho de caráter mais comercial.

O *Teatro de los Sentidos* é um grupo interdisciplinar e de várias nacionalidades que trabalha junto há mais de 20 anos. O trabalho de pesquisa do grupo envolve uma poética sensorial ligada à criação teatral que envolve, além dos sentidos, o jogo e o imaginativo junto ao público, que viaja para dentro de si ao vivenciar as propostas do grupo e que deixa de ser passivo e passa a viver a cena. Suas obras também estão ligadas à presença do silêncio que, para eles, é o fator indispensável para a comunicação entre a obra e o público. Ultimamente, este recurso tem sido utilizado em alguns trabalhos cênicos como outro caminho de construção e de transmissão das informações da cena, que vai por um caminho mais sensitivo e menos explicativo. Nestes casos, a corporeidade do ator e a plasticidade da cena são aprofundadas, gerando a comunicabilidade que muitas vezes a linguagem verbal já não alcança mais com tanta eficiência. O professor do Instituto de Artes da Unicamp, Cassiano Quilici fala sobre:

---

[13] "Este grupo, desde 2009, agrega artistas pesquisadores em processos de criação cênica, e exercita a interdisciplinaridade a partir da interface entre o teatro e outras áreas como literatura, música, arte computacional e novas tecnologias. O grupo visa ainda experimentar processos de recepção, com pesquisa voltada a provocações aos diferentes sentidos do espectador". (CASTRO, 2013)

[14] Dramaturgo e antropólogo colombiano que busca com as obras de sua companhia, chamada *Teatro de Los Sentidos*, uma poética sensorial na criação teatral. Dentre seus trabalhos com grande impacto internacional, podemos citar *El Hilo de Ariadna, Oráculos, La Memoria del Vino, El Eco de la Sombra, o projeto Habitantes, Pequeños ejercicios para el buen morir* e *Fermentación*, entre outras. (texto livremente traduzido e adaptado do site www.teatrodelossentidos.com – acesso em outubro de 2014).

[15] Site oficial da companhia: http://www.teatrodellemming.it/ - acesso em outubro de 2014.

[16]Léa Dant - que já esteve várias vezes no Brasil - foi diretora da Escola de Cinema (Oficina de Cinema em Marselha) e da Universidade de Paris. Diretora artística do Théâtre du Voyage Intérieur, criou a companhia em 1999. Sua pesquisa artística tem como objetivo e ponto de partida a proximidade com a plateia. A dramaturgia desenvolvida em seus trabalhos parte de fatos e depoimentos reais, que, absorvidos no processo criativo, são transformados em ficção. (texto retirado de uma notícia vinculada a uma residência/montagem da diretora em São Paulo. *Link: http://www.artepluralweb.com.br/atualizacao/releases/11/05/antes_partir.html - acesso em outubro de 2014).*

[17] Site oficial do grupo: http://www.gruposensus.com.br/ - acesso em março de 2015.

> O corpo é também um elemento fundamental para a construção visual e imagética das cenas. As imagens podem se comunicar de uma maneira mais sintética e instantânea com o público. Como constatou a psicanálise a partir dos estudos sobre a linguagem dos sonhos, a expressão plástica e visual costuma ser mais aberta às conexões associativas do que as linguagens abstratas, permitindo o processo de condensação de significados. A construção de signos teatrais através da linguagem corporal e visual estimularia uma diversidade de leituras e interpretações, exigindo também uma postura mais ativa do espectador. (QUILICI, 2005, pp. 71-72)

O grupo se encaixa nesta proposta por buscar gerar a vivência no público, que tem liberdade de atenção aos detalhes da cena, construindo desta forma o seu próprio caminho narrativo na estrutura dramatúrgica apresentada em cada trabalho:

> As propostas do *Teatro de Los Sentidos* buscam sempre poder serem vividas como experiências íntimas. Estas experiências que o espectador sente fazem com que exista um primeiro olhar de curiosidade ao seu redor que o converterá, não só em viajante, mas como protagonista do seu próprio labirinto interior, onde a memória do corpo tem um papel primordial[18].

Foto: Divulgação

Figura 3 – Foto do espetáculo El Hilo de Ariadna, do Teatro de Los Sentidos.

[18]Livre tradução do texto retirado do documento Dossier Teatro de Los Sentidos, disponível no link: http://www.teatrodelossentidos.com/contingut/m_noticies_3/documents/not_doc_13.pdf - acesso em abril de 2015.

Sediado em Barcelona (Espanha), o grupo ainda conta com uma plataforma educativa chamada *Escuela de Los Sentidos – Caixa d'Eines*, onde os estudantes têm um contato mais aprofundado com a linguagem dos sentidos e a memória do corpo, realizando uma experiência de imersão sensorial aberta ao público no final do processo de aprendizagem. Além da *Escuela de Los Sentidos*, o grupo tem dois programas mais estruturados e com duração mais longa, relacionados ao trabalho de pesquisa realizado pelo grupo. O primeiro é um programa de mestrado chamado *Dramaturgia do Sentir e Poética da Coincidência Significativa,* e o segundo é o Programa de Pós-graduação em *Linguagem Sensorial e Poética do Jogo*, ambos junto à *Fundació Universitat Girona,* que fica em Girona, Espanha.

Os Sentidos na Inclusão

Dentre os grupos teatrais que pensam os sentidos de forma estética, alguns deles realizam o seu trabalho pensando em um público composto por pessoas portadoras de deficiência visual e muitos deles, inclusive, possuem um número significativo ou totalitário de cegos fazendo parte do seu elenco. Uma característica em comum nestes grupos é que os textos são adaptados ou criados já pensando em excluir a visão e gerar estímulos aos sentidos remanescentes (tato, olfato, paladar, audição), fazendo com que as imagens do espetáculo sejam geradas a partir da imaginação de cada espectador por meio dos outros sentidos. Além desta redescoberta dos outros sentidos, é importante pontuar que a vivência de assistir a um espetáculo completamente às escuras coloca o público vidente em situações próximas ao vivido por pessoas cegas diariamente. Dentre os grupos que trabalham os sentidos dentro desta abordagem, se destacam o *Teatro dos Sentidos*[19], dirigido por Paula Wenke; a *Compañia Teatral Carlos Ancira* (México)[20] e o *Centro Argentino de Teatro Ciego* (Argentina)[21].

Nos espetáculos do *Teatro dos Sentidos*, grupo fundado no Rio de Janeiro em 1997, o público vidente é vedado e disposto em pequenos grupos de cinco pessoas em um grande salão. Para cada grupo existe um "provocador" – termo usado para as pessoas responsáveis por gerar as sensações, que são sabores, cheiros, sonoridades e estímulos à pele que ocorrem no grupo de

[19] Site oficial do grupo: http://www.teatrodossentidos.com/blog/ - acesso em abril de 2015.
[20] Blog oficial da companhia: http://teatroparaciegos.blogspot.com.br/ - acesso em abril de 2015.
[21] Site oficial do grupo: http://www.teatrociego.org/ - acesso em abril de 2015.

espectadores no decorrer do espetáculo. Já no *Teatro Ciego*, de Buenos Aires, o público não é vendado, mas fica às escuras durante toda a apresentação, entregue a todos os estímulos produzidos durante os espetáculos, que duram cerca de uma hora. Outra proposta do grupo que envolve a experiência com os sentidos de um modo diferenciado, é um "espetáculo musical gourmet", que o *Teatro Ciego* mantém dentro do seu repertório de espetáculos. A ideia é simples: um jantar é servido na completa escuridão, enquanto canções de vários estilos musicais são cantadas no espetáculo. A proposta de saborear a comida a partir dos seus cheiros e texturas, e não a partir da sua aparência, também é explorada nesta experiência.

Assim como o *Teatro de Los Sentidos*, de Barcelona, o *Teatro Ciego* também possui uma escola de formação, mas no caso do grupo argentino, o curso é específico para pessoas cegas e com baixa visão que estejam interessadas em atuar. Depois de formados no curso, muitos dos alunos são incorporados para o elenco fixo da companhia, sendo assim incluídos socialmente e culturalmente pelo grupo.

Foto: divulgação

Figura 4 – *Flyer* de divulgação do espetáculo *El Infinito Silencio*, do Teatro Ciego.

Dentre os grupos pesquisados, o espetáculo que teve vida mais longa foi o *La Casa de Los Deseos*, da *Compañia Teatral Carlos Ancira*, da cidade de *Puebla*, no México. A peça estreou em 1999 e está em cartaz até hoje, superando o número de 1500 apresentações desde a sua estreia. A peça conta a história simples de uma companhia de circo com seus típicos personagens: a anã apaixonada, Campanita, o palhaço bêbado, Carcajadas, o trapezista órfão, Édipo e o dono preocupado do circo, chamado *Súper Macho*. No início do espetáculo, pipoca é servida ao público para criar ainda mais a atmosfera de um circo, só que às escuras. Cada personagem tem um cheiro específico, que traz poeticamente a identificação do cheiro com o personagem. Por

exemplo, o palhaço começa o espetáculo com cheiro de talco, mas à medida que vai ficando bêbado, começa a cheirar a vômito. Já a anã, Campanita, tem cheiro de caramelo. No meio de brigas, encontros e desencontros amorosos dos personagens, cheiros e sabores, há um desfecho trágico no qual o circo pega fogo e os personagens ficam gravemente feridos e se separam.

Figura 5 – Foto retirada do artigo "La Casa de Los Deseos: Teatro Para Ciegos". PÉREZ, 2012

Um ponto importante a ser levantado sobre estes grupos é que eles não buscam por um teatro assistencialista ao incluir pessoas cegas em seus grupos, mas sim desconstruir os estereótipos sobre uma suposta incapacidade de atores cegos, que interpretam seus personagens com alta qualidade artística (PÉREZ, 2013, p. 144).

CAPÍTULO 2 – AS SENSAÇÕES DA PISTA

Degeneradas Por Natureza

Ao escolher criar e interpretar uma personagem travesti[22], assim como todos os meus colegas com as suas escolhas de personagem, muitas dúvidas e certezas surgiram para mim durante o processo. Dentre estes meus questionamentos, estavam as características pessoais dessa pessoa que eu levaria para o palco. Desde o início do processo, o meu desejo foi dar voz a essas mulheres[23], que costumam ficar à margem e que ainda são vistas por uma quantidade considerável da sociedade brasileira como pessoas não confiáveis ou de caráter duvidoso.

Para chegar a conclusões da importância de falar sobre o tema "prostituição" de um modo mais amplo, no início do processo eu tive uma conversa proposital com algumas colegas da época da escola, que estão em profissões completamente diferentes e, por isso, transitam em meios distintos, sobre o meu trabalho de diplomação e fiquei assustado com a forma que elas reagiram à palavra "prostituição". Além de argumentos fundamentalistas como "isso é imoral, o corpo da mulher é um templo sagrado", percebi que palavras como "vagabundas", "vida fácil" e "nojo" também foram frequentemente levantadas nos discursos ao se referir à profissão das garotas de programa.

Com essa conversa, percebi que a forma que as mulheres que se prostituem são vistas[24] ainda é muito parecida com a que os nossos avós as viam, mesmo para pessoas que estão na casa dos vinte anos de idade e em 2015. Pensando em mulheres travestis, a situação se torna ainda mais delicada, tendo em vista que existem outras camadas de preconceito enraizadas no que a população em geral enxerga quanto a elas. Primeiramente é necessário apontar a questão da

---

[22] A definição de travesti e a diferença para transexual é, segundo Jayme (2010, p. 169): "As travestis dizem que são 'mulheres' dia e noite, pois interferem no corpo por meio de roupas, maquiagem, cabelo e trejeitos femininos e por meio de medicamentos (hormônios femininos) e silicone em partes do corpo. No entanto, afirmam que não desejam fazer a cirurgia de transgenitalização, querem manter o órgão sexual masculino. A diferença entre as transexuais e as travestis é que as primeiras afirmam que 'nasceram com o corpo errado'. Seriam 'mulheres presas em um corpo de homem'. O órgão sexual é visto como um apêndice, portanto, deve ser retirado. Assim, a transexual é aquela que fez (ou deseja fazer) a cirurgia de transgenitalização".

[23] Ao conversar com travestis, todas se sentem mais confortáveis sendo tratadas no feminino por terem maior identificação com este gênero. Por isso, manterei ao longo do meu texto palavras no gênero feminino e me referirei às travestis como mulheres para melhor adequação à realidade e à forma que elas gostariam de ser tratadas.

[24] Levantei a questão da prostituição no geral, ou seja, muito do que foi dito ali é referente a mulheres cisgênero, mas percebo que, de certa forma, travestis também se incluem no discurso.

transgressão de gênero realizada pelas travestis simplesmente por serem quem elas são. Apesar dos avanços ligados às questões de gênero conquistados em nossa sociedade atualmente, ainda vivemos em uma sociedade que aponta para uma hierarquia do sexo masculino sobre o feminino, em que homens que abandonam essa dita "supremacia" do gênero em busca de padrões estéticos femininos para si são vistos como inferiores ou dignos de riso. Além disso, a identidade de gênero ainda se mantém em padrões binários, ou seja, apenas existindo a opção feminina ou a masculina para se seguir, tornando, assim, o que se apresenta fora destes dois pólos como inadequado socialmente, ou não tendo os pré-requisitos necessários para uma vida dentro do que se espera de uma criança ao nascer. "Assim sendo, o processo de feminilização dessas pessoas é encarado, muitas vezes, como uma afronta dupla: ao binarismo de gênero e à supremacia do sexo masculino, cuja negação acaba por ser bastante execrada" (AMARAL, 2013, p. 4).

Figura 6 – Fotografia do ensaio "Incompleta".

Devido a essas dificuldades de aceitação social vividas por travestis que se iniciam em seus processos de descoberta e as acompanham pelos restos de suas vidas, a grande maioria delas não terá opções de se inserir na sociedade heteronormativa e "machocentrada" na qual vivem. Deste modo não sobra opção alguma para travestis, além da prostituição, como forma de sustento financeiro, ficando assim entregues a um universo ligado às drogas e à criminalidade e longe do convívio social. Segundo dados do ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transexuais, a porcentagem de travestis e transexuais que se prostituem atualmente no país é de 90%. Em cidades como Uberlândia (MG)[25] a situação é ainda mais agravante, onde 95% desta população está na profissão, a partir de informações cedidas pelo Triângulo Trans – Associação de Travestis e Transexuais do Triângulo Mineiro (LAPA, 2013)[26]. AMARAL (2013) aponta em um estudo, feito com cinco travestis que não estão inseridas no mercado da prostituição, fatores congruentes que indicam o período de formação escolar determinante para que haja oportunidades fora desta profissão. Segundo o autor, o "não rompimento de laços familiares e o início relativamente tardio do processo de transformação de gênero" garantiram esta vantagem perante outras travestis. Todas as entrevistadas na pesquisa apontaram o apoio familiar e a conclusão dos estudos como principais motivos para o não vínculo ou a desvinculação com a prostituição.

Por conviverem diariamente com um "submundo", como dito anteriormente, a imagem das travestis é diretamente ligada à criminalidade. Buscando ainda embasar estes dados em pessoas que vivem o preconceito diariamente, no final do meu processo criativo, conversei diretamente com travestis em entrevistas concedidas para este trabalho[27]. Dentre algumas questões que serão apontadas no decorrer deste texto, as perguntei sobre como elas percebem o mundo que as enxerga, e elas repetiram os estereótipos de um imaginário coletivo que as reconhece como "barraqueiras", "ladras" e "mau-caráter". Quando questionadas sobre a totalidade desta característica em travestis, ambas negaram se encaixar neste tipo de comportamento, mas afirmam conviver diariamente com a máfia e com as drogas. Dentre as drogas, a mais comum é a cocaína, que uma delas usa com certa frequência em sua vida pessoal e a outra costuma usar apenas em programas, caso algum cliente a pague a mais para fazer uso da

[25]FERRAZ, Elizabeth Anhel; SOUZA, Cinthya Teixeira de; SOUZA, Luiza de Marilac de; COSTA, Ney. Travestis Profissionais do Sexo e HIV/AIDS: Conhecimento, Opiniões e Atitudes. Uberlândia. BEMFAM. 2004.

[26] O Preconceito Contra Transexuais no Mercado de Trabalho, publicado no site da revista Carta Capital em 31/10/2013- acesso em maio de 2014.

[27] Conversei com duas travestis separadamente para levantar impressões sobre suas vidas e para apresentar o produto final do meu trabalho prático, onde interpreto uma travesti, a fim de receber um retorno quanto às questões e verossimilhanças da Natascha com a realidade por elas vivida.

droga. M.F.S.[28] ainda afirma: “A maioria das travestis que eu conheço usa cocaína. De todas as (travestis) de rua, com certeza elas vão usar pó pelo menos uma vez na vida”. Apesar de usar drogas com clientes, B.S. afirma detestar e não usar qualquer tipo de droga (inclusive cigarro ou álcool) em sua vida social e ainda não confia mais no convívio com outras travestis, por ter sido “sempre prejudicada” no seu passado pelas colegas de profissão.

Observando as falas das meninas sobre como é a vida de uma travesti dentro da prostituição, é possível perceber que este imaginário coletivo (que associa travestis com a criminalidade) representa uma parte significativa deste grupo de pessoas, mas, por outro lado, não representa a totalidade dos casos. No início do processo, eu realizei, juntamente com duas colegas de turma, duas saídas de campo[29] para a via W3 Norte, região de Brasília onde facilmente garotas de programa e travestis são encontradas se prostituindo. Durante estas saídas, conversamos com várias destas pessoas e conseguimos perceber que, dentre elas, existem sim mulheres que entram para este mundo e a partir daí se envolvem com drogas e com a criminalidade, mas este fator está longe de ser regra. Encontramos neste ambiente, mulheres cis[30] que estão lá para poder realizar o sonho de construir uma casa, para poder pagar os estudos do filho e mulheres travestis que sonham em terminar a faculdade para conseguir sair de lá e montar o seu próprio negócio. Sobre a generalização, B.S. diz: “por causa de uma, todas pagam”, e é essa imagem da travesti “bandida” que eu pretendi combater ao criar e interpretar a Natascha. A ideia não foi de criar uma personagem vítima, mas sim de sensibilizar o espectador para outros aspectos da vida de uma travesti.

---

[28] A pedido das travestis entrevistadas, os seus nomes não serão divulgados, apenas suas iniciais e idade tiveram permissão para serem divulgadas. As entrevistadas foram M.F.S., 20 anos (entrevista concedida no dia 30/04/2015) e B.S., 25 anos (entrevista concedida no dia 25/05/2015).

[29] As saídas de campo foram realizadas por Amanda Fabbri, Yasmin Barroso e por mim nos dias 15 e 19 de maio de 2014 na via W3 Norte, em Brasília.

[30]“Cisgênero é quem se apresenta em conformidade com a maioria das expectativas sociais relativas ‘ao que é ser homem ou mulher’, ou de acordo com os dispositivos de gênero que lhe foram atribuídos na gestação e/ou nascimento. Sujeitos cisgêneros, assim como trans, podem ter distintas orientações sexuais, como gays, lésbicas, heterossexuais, bissexuais, pansexuais e assexuais”. (MARANHÃO FILHO, 2012)

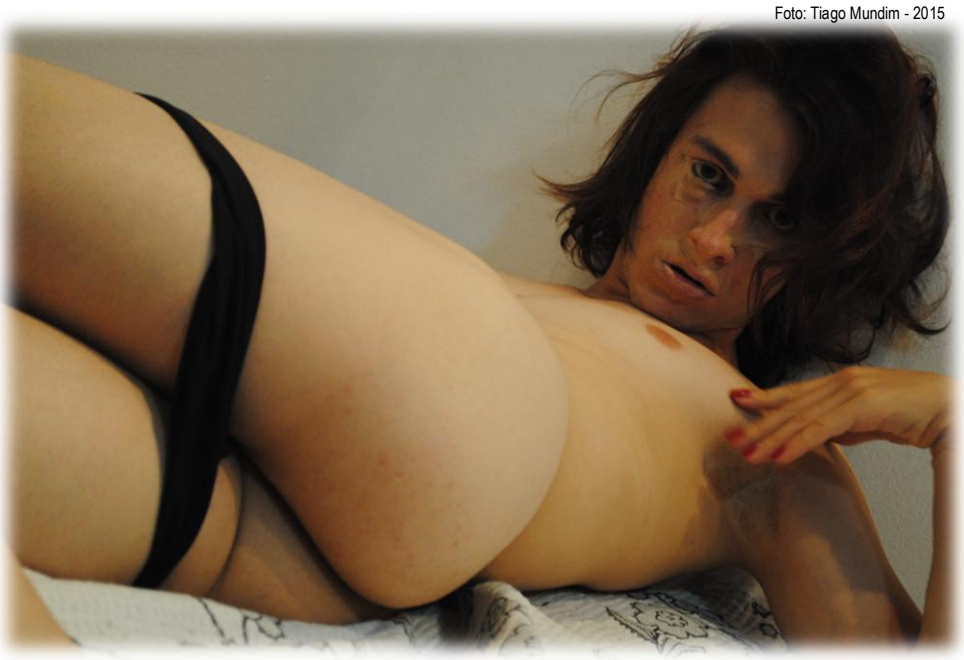

Figura 7 – Fotografia do ensaio "Incompleta"

Estereotipada, Eu?

Pensando neste anseio de viver Natascha na montagem do espetáculo autoral *3x4*, decidi desmistificar o que é a travesti do senso comum apresentada anteriormente neste texto, a partir da forma que travestis se veem estigmatizadas pela sociedade como "barraqueiras" e "ladras". Deste modo, busquei outras leituras e possibilidades de criação fora da imagem da "Vanessão"[31], mas ainda tentando manter a verossimilhança com a realidade. Ou seja, o meu desejo era destoar de uma imagem já pré-concebida e predominante na mídia do que é uma travesti, mas ainda estar dentro do que se pode considerar "real". Essa necessidade de buscar uma figura que se encaixe no real está ligada a uma das escolhas do meu grupo de trabalhar com um modo de interpretação mais próximo da vida cotidiana. Stanislávski (1863-1938) foi um dos principais nomes a pensar em um teatro que se aproxime mais da vida real:

[31] Travesti de Ji-Paraná (Rondônia) que ficou famosa no site Youtube.com após se desentender com um cliente e fazer barraco em uma delegacia de polícia em 2007. Vanessão virou um *hit* da Internet, "viralizando" e sendo muito comum a relação da imagem das travestis com Vanessão e outras travestis com histórias parecidas entre os jovens brasileiros.

> Stanislávski parece querer resolver um duplo problema: levar o espectador acreditar na realidade daquilo que é apresentado em cena e incitar o ator a acreditar nela. Não confia na imaginação e propõe verdadeiros suportes para que o comediante confunda a vida da peça com a própria vida. Entretanto chega a uma noção de naturalidade cênica, a qual, se não respeita mais inteiramente a estrita verdade histórica, ajuda o ator a crer em sua personagem, mas sem ser enganado pelo termo realismo: "Na vida cotidiana, a verdade é o que existe realmente, o que se conhece. Enquanto em cena, ela é constituída de coisas que não existem realmente, mas que poderiam ocorrer". (ASLAN, 2010, p. 73)

A escolha do meu núcleo[32] de levar a vida real para os palcos de forma crua, através de uma linguagem mais naturalista, vem ao encontro com o desejo coletivo de revelar questões das personagens de forma mais direta, com o intuito da mensagem chegar com mais precisão para quem assiste ao espetáculo. Apesar de compreender esta escolha do grupo por uma linguagem mais próxima do aqui e agora, eu percebi que os meus anseios para a composição da personagem caminharam para revelar a história de Natascha mais a partir de sensações geradas no público do que necessariamente literalizando as suas questões. Por este motivo, busquei mesclar nas cenas da Natascha uma linguagem mais próxima do público (em cenas coletivas que foram montadas neste formato) e explorei uma possível sensorialidade do espectador nos momentos em que a personagem estava em maior destaque. Aprofundar-me-ei mais neste assunto no próximo capítulo, que aborda as cenas apresentadas na versão final do espetáculo e os recursos nelas utilizados.

Voltando à construção da personagem, iniciei um processo de erros, acertos, contradições e encontros para afinar o que viria a ser a Natascha apresentada em *3x4*. Para chegar neste outro lugar da travesti que eu almejava, tomei a decisão de não seguir ideias clichês e estereotipadas da forma como uma travesti fala e, principalmente, age. Então tentei ao máximo excluir as ideias que eu tenho da travesti muito comumente encontrada em personagens cômicas e em programas de TV sensacionalistas, justamente por acreditar que essa faceta da travesti que é "barraqueira", escrachada e que está comumente envolvida em crimes seja a mais explorada e que permeia o imaginário coletivo quando se pensa nestas pessoas. Também percebi que essa figura vai ao caminho oposto à densidade por mim desejada para a personagem, podendo até dar uma ideia superficial do que é ser uma travesti.

---

[32] Por se tratar de um trabalho autoral, os atores se dividiram a partir dos seus interesses em prostitutas (os que gostariam de retratar a prostituição sexual) e *selves* (os que gostariam de tratar da prostituição de si, de valores pessoais, não necessariamente sexual). Eu me encaixei no grupo das prostitutas.

> É natural querer evitar os estereótipos porque eles podem ser opressivos e perigosos. Por exemplo, os estereótipos raciais zombam das pessoas e as rebaixam de uma forma prejudicial e ultrajante. Estereótipos podem ser opressivos, se forem aceitos cegamente em vez de questionados. Eles podem ser perigosos porque sem "atear fogo neles", reduzirão em vez de ampliar a compreensão. Podem ser negativos porque historicamente as pessoas foram diminuídas pelo preconceito do estereótipo. (BOGART, 2011, p. 102)

Pensando na colocação de Bogart ao falar de estereótipos e no meu desejo de trazer outro olhar para a temática *transgender*[33], a minha escolha foi combater esta visão de travesti já muito explorada justamente para gerar o efeito reflexivo e quebrar expectativas de quem chega ao teatro para assistir a uma travesti e ela não é "escrachada" ou "desbocada". Retirando estas referências de travesti da minha concepção pessoal e, principalmente, depois de conversar com travestis nas duas saídas de campo realizadas na W3 Norte durante o processo de criação da personagem, é notável que a busca pelo feminino e pela sua sensualidade era uma característica muito forte nas garotas com quem eu conversei pessoalmente.

Em relação às mulheres cisgênero que se prostituem, as travestis tentam ressaltar ainda mais signos do universo feminino para se afirmarem como mulheres. Por acreditarem se tornar mais femininas à medida em que estes signos se aplicam com sucesso em seus corpos, elas buscam modelar corpo e face através de cirurgias plásticas, usam aplique enquanto o cabelo cresce até um tamanho que ressalte esta feminilidade almejada, vestem roupas bastante decotadas e justas, evitam o surgimento de qualquer tipo de pelo, conversam com a voz em uma região mais próxima do agudo que do grave e usam perfumes e joias em lugares estratégicos para chamar a atenção dos futuros clientes para este corpo que busca chamar ainda mais a atenção do que o corpo de garotas de programa. M.F.S. fala um pouco sobre a sua relação com as cirurgias plásticas, apontando-a como fator principal por estar se prostituindo atualmente:

> Eu entrei assim (na prostituição) para conseguir as minhas plásticas (...) aí aqui (na prostituição) você ganha o dinheiro muito fácil, embora você gaste muito, entendeu? E é bom para fazer as minhas plásticas, eu *to* aqui por isso. (...) Eu quero mexer no meu rosto todo e depois que eu terminar de fazer tudo que eu quero, talvez eu saia, ou talvez não.[34]

---

[33] Jó Bernardo, transexual de Lisboa entrevistado por Jayme (2010) define o termo *transgender:* "É uma palavra onde estão englobados vários gêneros diferentes, que são aqueles gêneros que não se enquadram naquilo que é socialmente correto: que é o gênero masculino e o gênero feminino. Estes são os que, socialmente, são os únicos aceitos. Há, no entanto, muitos outros, como seja: os transexuais, os travestis, os *cross-dresser*, os andróginos e os hermafroditas. Isto é uma palavra, é uma única palavra que engloba vários gêneros, que não o masculino e o feminino e que podem ser inclusivamente os dois juntos".

[34] Trecho da entrevista concedida por M.F.S., 20 anos e travesti, realizada no dia 30 de abril de 2015.

Durante o meu contato com as travestis, pude perceber a presença predominante de uma autoafirmação a favor da própria auto-estima, que visivelmente vinha em contraponto com os contextos nos quais elas são encaixadas em uma sociedade que as deixa sem perspectivas de vida, além da prostituição, como já mencionado anteriormente neste texto. Nas minhas duas saídas de campo, onde conversamos com travestis em uma rua escura de madrugada, se prostituindo por um valor por nós considerado baixo[35], encontramos travestis muito bonitas que estavam impecavelmente arrumadas e que, durante a conversa, costumavam falar de seus dotes físicos e do valor de suas roupas ou joias como pontos considerados por elas qualitativos para indicar suas vantagens sobre outras mulheres. Apesar dessa autoafirmação por elas apresentada, durante momentos das conversas também foi possível perceber olhares e hesitações que desconstruíam este status já estabelecido por elas anteriormente e fragilizavam as suas imagens, como em momentos nos quais assuntos como violência e rejeição familiar eram postos em discussão.

Depois destas duas experiências com as travestis da W3 Norte, selecionei dois pontos a explorar na construção da Natascha: a feminilidade extrema dentro de um corpo masculino e a ambiguidade de discurso da personagem, que, ao mesmo tempo em que visivelmente está em uma situação desfavorável a si mesma, afirma estar bem, não sofrer. Este ponto de divergência de discurso fora (como ela aparenta estar) *versus* dentro (como ela realmente está) é a característica da Natascha considerada ponto fundamental para chegar às suas questões íntimas. A proposta foi para que ela aparentasse certa imponência de início e que as camadas fossem sendo retiradas para chegar até o seu ponto frágil, o que não pode ser mostrado e que não é visto em travestis, já que muitas vezes a elas não é permitido ser frágeis, por habitarem em ambientes que necessitam que elas estejam alertas e "não podendo vacilar" em tempo integral.

[35] Durante as saídas de campo, percebemos que entre mulheres *cis* e *trans* que se prostituem existe um valor padrão para os programas. No geral, elas cobram setenta reais por vinte minutos de programa, ou cento e vinte reais por uma hora.

O Corpo Feminino de Natascha

Figura 8 – Fotografia do ensaio "Incompleta"

A partir desta busca pela feminilidade da Natascha, adotei para a minha vida pessoal – e durante a preparação para entrar em cena – necessidades visuais fundamentais para que a imagem do feminino surja no meu corpo, tendo em vista que sou do sexo masculino. Por isto, durante um ano de processo, busquei o acúmulo de signos que me trouxessem visualmente o que seria este corpo feminino: mantive o hábito de depilar o meu corpo inteiro regularmente, me barbear com uma frequência maior que a que seria por mim feita normalmente se eu não estivesse interpretando uma travesti e, principalmente, não cortar os cabelos durante todo o processo de montagem e ensaios do espetáculo, permitindo que eu use o meu próprio cabelo ao interpretar a personagem, e não apliques ou perucas para alcançar esta imagem do feminino idealizada para a Natascha. A personagem usa os cabelos mais curtos, mas explora a sua sensualidade por outras vias, principalmente gestuais.

Em questão de gestos, também trabalhei, tanto nas horas de trabalho em sala de ensaio, quanto nas horas vagas, a suavização e arredondamento dos meus movimentos, de modo a trazer a organicidade gestual dessa mulher em criação. Antes de entrar em cena, na sala de ensaio, também mantive uma rotina diária de "me montar", momento no qual "incorporava" a Natascha, vestindo assim essa nova pessoa antes de entrar em cena em cada ensaio. "A ideia de montagem

revela que esses sujeitos montam não só o corpo, mas a pessoa, e é aqui que a incorporação torna-se explícita". (JAYME, 2010, p. 175)

Durante os ensaios, eu costumava "trazer" a Natascha sempre a partir de um ritual, que consistia em me maquiar e vestir o figurino completo, incluindo o salto alto e "aquendar a neca" (ver figura 9) – termo utilizado por travestis e *drag queens* para esconder o pênis (PELÚCIO, 2004) -, mesmo durante montagens de cenas e aquecimentos de personagens, momentos em que costumávamos estar mais livres em relação à nossa caracterização, podendo vestir apenas roupas de ensaio.

Figura 9 – "Passo a passo" encontrado na internet para "aquendar a neca"[36]

> O montar-se é investido, em geral, de um significado ritual. Mesmo as que se denominam travestis, só se consideram totalmente montadas quando, além dos seios, ancas, cinturas, pernas depiladas, etc., estão maquiadas, com o cabelo arranjado, a sobrancelha feita. Quando acordam, por exemplo, dizem que ainda não estão montadas ou mesmo em alguns locais públicos, como a escola, às vezes não se consideram montadas. É na transitoriedade da *performance* que o *self* é recuperado cotidianamente. (JAYME, 2010, p. 180)

[36]Existem várias técnicas utilizadas para "aquendar a neca". A demonstrada na imagem acima ocorre da seguinte maneira: o pênis e o saco escrotal (com testículos) são puxados para baixo e para trás e segurados por uma calcinha apertada para dar o efeito visual de que exista uma vagina por baixo da calcinha. O método por mim utilizado era bem próximo deste, porém com alguns detalhes a mais: da forma que eu aprendi, os testículos são empurrados para dentro da bacia, de modo a "esvaziar" o saco escrotal. Logo após, pênis e saco escrotal (sem testículos) são puxados para baixo e para trás, amarrados por uma liga e sustentados também por uma calcinha. Optei por esta solução por ser a mais comumente usada por travestis e por ser mais segura quanto a possíveis "acidentes".

Percebo que este processo diário durante os ensaios foi fundamental para eu entender a corporeidade que a personagem me exigia, com eixos e encaixes diferenciados no meu corpo, o que me possibilitou incorporar e gerar padrões de movimento próprios da Natascha, que só foram viáveis a partir deste exercício realizado rotineiramente. A dificuldade de encontrar um registro corporal feminino sem me ater a movimentos estereotipados, apesar de ter sido uma opção minha para o trabalho de ator, não foi o caminho mais simples e também me gerou dificuldades. Ocorreu um processo de familiarização com todos os adereços, salto alto, "neca aquendada" e bojo que foi se desenvolvendo à medida em que eu manipulava estes materiais e entendia a sua funcionalidade no meu "novo corpo". Este processo perpassou toda a montagem do espetáculo, sendo que adquiri maior segurança com este corpo na segunda etapa do trabalho. Jayme aponta como comum este processo de descoberta das potencialidades corporais e a naturalização gestual de pessoas transgênero adquirida com o passar do tempo:

> A montagem requer a aprendizagem de um investimento no corpo. Ao fumar um cigarro de forma diferente, calculada, aprendida, Tânia Brasil se sente outra pessoa, pode-se dizer, incorpora outra pessoa, outra subjetividade. Travestis, transformistas, transexuais e drag queens são unânimes em contar sobre o estranhamento do início da transformação e a "naturalidade" dos seus gestos, trejeitos, voz, modo de andar, depois de algum tempo. (JAYME, 2010, p. 182)

Outra questão importante a ser levantada é o tempo levado para realizar a montagem, que inicialmente costumava me demandar mais tempo nesta caracterização do que já fazia na reta final dos ensaios antes das apresentações finais, ponto também ligado à prática de realizar tais ações diariamente.

CAPÍTULO 3 – O PERCURSO DE NATASCHA

No decorrer deste capítulo serão apontadas as escolhas, tanto de forma, quanto de conteúdo, para a elaboração de cenas e momentos da Natascha. Junto a estas informações, serão abordadas questões que foram levantadas junto às travestis entrevistadas e junto a dez espectadores da peça que, em entrevistas curtas, apontaram impressões relativas ao espetáculo em si e aos elementos trazidos para a construção da minha personagem.

A Pista das Prostis

Foto: Murilo Abreu - 2015

Figura 10 – Cena da Feira das Prostitutas. No praticável encontram-se os personagens selves, e ao redor as prostitutas.

Como abordado anteriormente, o Projeto de Diplomação do qual surgiu a Natascha foi dividido em dois núcleos: um composto por prostitutas, com uma linguagem teatral próxima do

realismo, e o segundo, pelos *selves*, que, de início, seriam os personagens que se prostituem de outra maneira, que não a sexual. Por exemplo, a personagem Susi prostituía a sua própria liberdade pelo comodismo de trabalhar no escritório de Antônio, mesmo sendo explorada e humilhada constantemente pelo seu chefe. Os atores deste núcleo trabalhariam a partir de referências *nonsense* e grotescas para a composição das cenas dos seus personagens, podendo assim transitar por outras estéticas teatrais na criação. No intervalo entre o primeiro e o segundo semestre do processo, não se pensou mais em delimitar especificidades para cada grupo, numa tentativa de se borrar as origens e referências estéticas das cenas. Apesar do meu desejo latente de conceber uma personagem travesti que, por sua vez, faria parte do núcleo das prostitutas (com uma carga mais realista em suas cenas), percebo que esteticamente a minha construção de cenas se aproximou da proposta inicial do outro núcleo, por desejar aproximar o espectador do drama da Natascha de forma poética a partir de imagens e sensações e não necessariamente a partir da palavra, caminho escolhido inicialmente pelas outras integrantes do grupo das prostitutas.

Na disciplina MPAC (Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas)[37], ao decidir pelos dois núcleos de personagens, foi pensado em manter um gráfico de dignidade, onde os personagens *selves* iniciam o espetáculo com um nível de dignidade no máximo, ou no número dez, e as prostitutas iniciem no mínimo, ou no número zero. À medida que o espetáculo fosse acontecendo, as formas que os personagens *selves* se corrompem viriam à tona, rebaixando assim o seu *status* de dignidade. Algo parecido aconteceria com as prostitutas, mas no caminho inverso: as personagens prostitutas se humanizariam diante do público, de modo a subir neste gráfico de dignidade. O gráfico abaixo mostra como funcionaria esta ideia a partir dos núcleos. A individualidade do percurso de cada personagem na peça variaria neste padrão dentro do seu grupo de personagens:

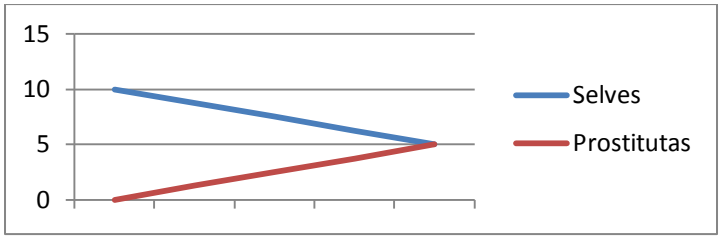

Figura 11– Gráfico com o nível de dignidade dos núcleos de personagem do espetáculo.

[37] Disciplina ministrada pela professora Nitza Tenenblat em 2014, onde o grupo decidiu junto as temáticas, estéticas e a peça a ser montada no Projeto de Diplomação.

A vontade do grupo era que, a partir deste gráfico, o público percebesse que tanto prostitutas, quanto os outros personagens, se encontram em situações muito próximas, retirando assim as distâncias entre os dois mundos, indicando que ambos estão “no mesmo barco”. A ideia deste gráfico era de fazer alusão à vida real, onde não existem pessoas mais ou menos dignas, como no caso das prostitutas, que não são consideradas “pessoas corretas” por terem “se vendido para a prostituição”, e que todos “cometem seus pequenos delitos” em níveis diferentes.

Por se tratar de um processo de criação coletiva, muitos desejos individuais que se chocavam foram colocados no coletivo, o que impossibilitou que essa amarra de dramaturgia desse certo, fragilizando assim a estrutura dramatúrgica da peça, já que não surgiu nenhuma outra proposta que tenha gerado agrado no coletivo ou em parte considerável do mesmo para que fosse adotada. Sobre a criação coletiva, tipo de processo no qual o espetáculo *3x4* melhor se encaixa, a dramaturga e roteirista Adélia Nicolete indica algumas de suas características:

> Nesse tipo de processo, que não é assinado nem pelo dramaturgo nem pelo encenador individualmente, mas pelo grupo, o texto (quando existe) é fixado depois de um período de ensaios baseados em improvisações, onde cada participante propõe encaminhamentos, soluções, modificações – a partir de um tema ou tendo o tema definido no decorrer das pesquisas. Em geral, o ator é o elemento central do processo e, a partir de suas improvisações, podem surgir, além do texto, ideias de cenários, figurinos, luz, etc. (NICOLETE, 2002, p. 319)

Durante as entrevistas com espectadores da peça, a primeira pergunta foi direcionada aos aspectos gerais do espetáculo, momento em que deixei livre para que os entrevistados falassem livremente suas impressões sobre o todo da peça. De dez pessoas entrevistadas, seis indicaram a dramaturgia como um dos pontos principais de fragilidade do espetáculo, alegando a falta de conexão entre as personagens e, em alguns casos isolados, a falta de aprofundamento na pesquisa de personagem como razões que indiquem esta fragilidade por eles apontada. Como não houve um trabalho específico de estratégias dramatúrgicas para o conjunto dos personagens de *3x4*, junto à direção, foi adotada a ideia de dramaturgias individuais dentro da estrutura, onde cada ator-criador pudesse delimitar o percurso do seu personagem na peça.

Retomando, a estratégia por mim citada para compor a história da Natascha partiu desta ideia de desmistificar a imagem da travesti através de uma possível aproximação do público com

os dramas da personagem. A partir da ambiguidade de discurso e da imagem de uma pessoa que aparenta estar bem resolvida em uma camada mais externa, mas que se encontra destruída emocionalmente, busquei ainda trazer a ideia inicial do gráfico (vide figura 11), mas, desta vez, pensando no *status* da personagem, que iniciaria inabalável e aos poucos se fragilizaria, pondo à mostra as feridas do que é ser travesti na sociedade atual. Raíssa Fernandes, 29 anos e dentista, fala sobre a transição da imagem da personagem do início da peça para o final e sobre como isso reverberou nela como espectadora, de modo a aproximá-la do vivido por Natascha:

> Foi uma transição muito interessante de um momento leve e engraçado para um momento que me deixou triste e angustiada, querendo fazer alguma coisa para ajudar, tirar aquela pessoa daquela situação. (...) Só sei que da metade da peça para o final eu fui ficando bem angustiada com as cenas que ela (Natascha) aparecia. Eu fiquei querendo dar colo para a sua personagem.[38]

A reação de Raíssa e de outros entrevistados mostra o que estudos da neurologia já indicam sobre essa identificação do espectador com o personagem em cena, que está ligada a uma pré-disposição humana de se ver no outro, gerada a partir dos neurônios-espelho. Foi observado em macacos que quando eles executavam uma ação ou quando viam outro macaco ou primata executando a mesma ação, estes neurônios se ativavam, gerando assim a identificação com o outro. (SOFIA, 2012, p. 93) O professor e pesquisador da área de Artes Cênicas da Universidade de Bolonha, Marco De Marinis, identifica a importância desta descoberta para compreender a empatia que pode ocorrer no teatro, mas, além de apontar o envolvimento emocional, também aponta um engajamento corporal, conectando assim o público com a cena por outras camadas, dentre elas, a sensória. Ele também explica que esta empatia não ocorre apenas a partir de gestos reconhecíveis, mas pela forma e intenções dadas pelo intérprete ao executar as ações e gerar estímulos no público:

> Sobre este ponto, a pergunta que surge é a seguinte: como explicar este mecanismo? Ou seja, em que repousa a capacidade de um gesto de induzir-estimular em quem o assiste as sensações-sentimentos etc., e inclusive, eventualmente, as mesmas sensações-sentimentos etc., de quem o executa? Evidentemente, tudo isso tem a ver com a tendência inata do ser humano em imitar e identificar-se, como já havia observado Aristóteles. Mas a novidade é que no decorrer do século XX, em vários âmbitos disciplinares, chega-se a imaginar uma *mimesis*e uma identificação que não observavam mais (somente) a mente, a psicologia, as emoções, mas envolvem, em primeiro lugar, o corpo, isto é, o cérebro, o sistema nervoso,

[38] Trecho da entrevista concedida por Raíssa Fernandes no dia 3 de junho de 2015.

> os sentidos, os músculos, a pele. Falou-se, por exemplo, de “empatia muscular” (Gombrich); algo que. de resto. todos nós experimentamos mais ou menos na nossa veste de comuns espectadores. (...) E os neurônios-espelho hoje parecem confirmar que, para estimular uma resposta naquele que assiste, não são suficientes simples gestos, mas são necessários movimentos intencionados, isto é, providos de um objetivo, de um impulso, dito diversamente, eles servem-se das ações físicas, segundo a termilonologia de mestres da cena contemporânea, de Stanislaviski a Grotowski. (DE MARINIS, 2012, p. 49)

Esta ideia de que o espectador se conecta com a cena não apenas a partir da mente, mas também em outras esferas corporais, fazendo com que o público repita, em proporções menores, os movimentos realizados pelo ator em cena e, deste modo, passando pela experiência da emoção (ZANANDRÉA, 2013), é um ponto interessante para nós artistas pensarmos. Sobre esta importância de provocar o contágio do público a este estado de cumplicidade a partir da cinestesia, Zanandréa (2013) afirma: “(...) sendo nós, os artistas, aqueles que se interessam em tocar sensorialmente o outro, é essencial que tenhamos consciência dessas ferramentas para tentar dominar esta técnica, colocando-a a serviço das montagens teatrais”.

Os estímulos aos sentidos na cena podem ser um modo de se pensar este encontro com o público de forma mais íntima por um caminho mais sensório e menos racional.

Quem Não Pode Com o Inimigo Se Junta a Ele

"Te Entrego toda a minha fragilidade, todas as minhas fraquezas,
Te apresento a mim mesma
Deixo que você prove o meu sabor, o meu cheiro, que sinta a minha pele, que me use
Em troca eu espero que você cicatrize o que está aberto aqui dentro e que não fecha
Eu estou quebrada, rachada, triturada, massacrada
Do meu corpo sai o pus acumulado de histórias que se repetem
E que são cheias de insultos, xingamentos, tapas, murros, chutes, facadas, tiros, estupros
Aproveite o meu corpo enquanto ele durar
Aproveite o meu carinho, a minha companhia e o prazer que eu te dou
E olha, o prazo de validade de quem vive da noite é curto
Mas eu não sofro
Quando tudo isso acabar, eu penso no meu plano B"[39]

As cenas da Natascha foram desenvolvidas a partir de um processo no qual ela vai quebrando as expectativas do espectador até chegar ao ponto central que toca a personagem. Por isso, de início, ela é apresentada como segura, autossuficiente e, em alguma medida, debochada. É um deboche necessário para sobreviver diariamente em um universo preconceituoso no qual travestis não se encaixam.

Pensando em não entregar no início do espetáculo quem é essa pessoa e quais são os seus motivos de estar ali, o silêncio é a principal ferramenta para gerar mistério no público sobre quem é essa figura. Enquanto as outras prostitutas se apresentam com seus textos que explicam, cada um em sua dimensão, o porquê de estar ali, Natascha é econômica, porém incisiva na forma que se apresenta: no silêncio, a personagem caminha até a boca de cena, se senta em um banco, acende um cigarro e observa o público, que também a observa. Este momento é como se ela estivesse, de certo modo, analisando quem a vê e impondo o seu espaço naquele ambiente, como se estivesse demarcando o seu território. Juliana Brandão, 37 anos e bancária, fala sobre como foi para ela assistir a este primeiro momento da Natascha:

[39] Trecho de texto escrito por mim para uma cena em que a Natascha desabafa para o seu cliente Antônio e revela como é ser travesti diariamente. Devido às necessidades do grupo por um roteiro mais enxuto, esta cena não entrou para a versão final do espetáculo.

> A primeira cena que você entra e não fala nada, tem toda uma expressão corporal, de rosto, é bem impactante quando você entra. (...) Como não tinha falas, me gerou uma certa ansiedade... eu queria ouvir ela falar, queria ver se ela tinha algo a dizer. Então me gerou uma sensação de 'quero te ouvir'.[40]

A aposta no silêncio como recurso que se contrapõe a uma expressividade mais clara trazida pela palavra possibilita ao espectador gerar seus próprios entendimentos sobre o que ele vê em cena, abrindo assim o que se vê para novas interpretações de modo a não delimitar o que o público precisa perceber da cena, quando esta é a intenção. Apesar de não gerar compreensões definitivas, é importante pensar o silêncio como meio revelador de outras camadas de significado da cena, que muitas vezes se encontram no lugar das sensações, que surgem por meio de metáforas. Quilici fala sobre as qualidades do silêncio:

> O silêncio (como limite de linguagem) é aqui preenchido como uma espécie de energética. As metáforas para aludir a este campo de experiência remetem quase sempre a uma espécie de "vitalismo". Aquilo que ultrapassa e transborda a linguagem são os fluxos vitais, os subtratos orgânicos das ações. Mesmo abdicando do realismo, trata-se ainda de revelar a "vida" em cena. Não a vida mediada pelos costumes, a vida filtrada pelo ambiente social e psicológico, como no caso da estética naturalista, mas a vida oculta e "bloqueada" pelas convenções, e que só poderia vir à tona através de uma outra linguagem, que deixa-se ser atravessada pelos impulsos orgânicos. Trata-se de alcançar um silêncio habitado, não por "subtextos" ou conteúdos psicológicos recalcados, mas fenômenos sutis ligados ao corpo e às sensações". (QUILICI, 2005, p. 73-74)

Logo após este primeiro momento de encontro face-a-face que Natascha tem com o público, de pé, ela levanta o vestido até mostrar a sua genitália, sorri e se apresenta com a seguinte frase: "Natascha! Não, eu não sofro", e se senta. O interessante deste momento é a ambiguidade que a frase "eu não sofro" gera com a imagem já construída da personagem. A frase, aparentemente deslocada, já coloca que existe uma questão da personagem, mas ainda difícil de compreender, por não se encaixar com a segurança por ela, até aquele momento, demonstrada. A cena se encerra com outro momento-incógnita da personagem, que é quando, depois de ser agredida junto com as outras meninas, a travesti desmonta o corpo feminino já construído durante toda a cena, engrossa a voz e solta um "Ôh, seu filho da puta! Volta aqui que eu vou arrombar o seu cu, caralho!"

Quando esta cena foi levantada logo no início do processo, fui questionado pela direção se a travesti, de fato, tomaria esta atitude, tendo em vista que ela busca a imagem do feminino e que

[40] Trecho da entrevista concedida por Juliana Brandão no dia 3 de junho de 2015.

isso poderia soar incoerente com os desejos de uma travesti. Ao pesquisar em textos acadêmicos e também em conversa com as próprias travestis para saber se uma travesti faria isso em uma situação dessas na rua, encontrei informações de que, se preciso, travestis sabem que são homens e, quando necessário, exercem a violência simbólica que o masculino traz. (PELÚCIO, 2004, p. 131) Essa atitude da Natascha fortalece ainda mais a sua imagem, que neste momento está em uma energia mais vital, o que vem no caminho contrário ao que será trazido da personagem nas cenas finais do espetáculo. PELÚCIO[41] (2004) reforça esta ideia:

> Na rua as travestis são racionais, guardam dentro de si um "homem" que pode pular para fora sempre que necessário. De posse desse poder de serem homens e mulheres, podem escolher os clientes, segundo narram; impor o preservativo nas suas relações; exigir que lhe paguem o combinado ou simplesmente "usar a cabeça" para se livrar dos perigos da noite. E ali que "se cuidam", não se arriscam", para se protegerem da AIDS, por exemplo.

Foto: Tiago Mundim - 2015

Figura 12 – Cena "Geme-geme" – apresentação da Natascha ao público. Momento em que ela levanta o vestido e mostra a "neca aquendada".

[41]Professora da UNESP/Bauru e pesquisadora-colaboradora do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu (Unicamp), Larissa Pelúcio é doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos com experiência nas áreas de Antropologia e Sociologia. Fonte: http://www.ufscar.br/cis/equipe/larissa/ - acesso em junho de 2015.

A cena seguinte da personagem é a “Cena da Feira”, onde as prostitutas se oferecem ao público, como se fossem mercadorias prontas para o consumo. Ali, elas entram em concorrência pelos melhores clientes e tentam se sobressair de todas as formas para tirar vantagem sobre as outras meninas. Neste momento, tanto travestis quanto garotas de programa precisam abusar da sensualidade para conquistar os clientes. Essa cena em especial é a cena em que Natascha está mais sensual, pois existe, de fato, o desejo de seduzir o público, de chamar a atenção para ela. O trabalho de busca para encontrar um corpo feminino na construção da personagem é explorado nessa cena, que basicamente é sobre a feminilidade e a sensualidade de Natascha, que precisa se sobressair a das outras mulheres. Ao ver em vídeo a *performance* do autor interpretando a personagem, a travesti M.F.S. se assustou:

> Gente, você tá tipo, uma puta! Eu tô de cara. Uma puta bem gostosa, bastante feminina. Me convence. Eu preciso beber muito pra ficar que nem você. (...) Um jeito natural e bonito. Nada forçado. Uma puta natural. O jeito de ser, de andar... muito sensual.

Por se tratar de uma feira, este espírito é levado para a cena, onde as garotas gritam e gesticulam como verdadeiras feirantes para convencer os seus clientes. Neste momento, Natascha diz:

- Olha, olha! Quem tá chegando na pista... Natascha Travesti! Vinte aninhos, tudo de bom! Posso ser homem, posso ser mulher, posso ser o que você quiser! Setenta reais, vinte minutos! Aqui é dinheiro no bolso e satisfação garantida!! E aí, vai levar? Só pra vocês verem o material e saber que eu não tô mentindo (tira vestido)... olha só que delícia de bundinha!! E o melhor é que vem com um brinquedinho cilíndrico de brinde!! Faço ‘cunete[42]*’... e aí, vai levar?*

Nesta fala da personagem, é importante perceber a consciência que travestis têm de possuírem características do masculino e do feminino em um mesmo corpo e saberem usar essa característica a seu favor ao fazerem programas. A maioria delas não se sente menos mulher por ter um órgão sexual masculino e nem pensa em fazer a cirurgia para não perder o prazer sexual proporcionado pelo pênis. Se aceitam da forma que são e se amam sendo assim. As travestis entrevistadas por PELÚCIO (2004) e JAYME (2010) afirmam os pontos de vantagem em ser travesti:

---

[42] Sexo oral no ânus.

> Alessandra: "A gente é um homem, entendeu? Um homem transformado."
>
> Maraia: "A gente tem uma aparência mais exótica, uma mulher exótica"
>
> Alessandra: A gente chama mais a atenção. Mais produzida, se preocupa mais com a aparência... com maquiagem, com cabelo, com a roupa. A mulher não."
>
> Maraia: "A gente pode fazer as duas opções: tanto ativo quanto passivo". (PELÚCIO, 2004, p. 138-139)

> O travesti, ele tem as formas femininas, independente do horário que seja ele vai ser feminino, entendeu, ele assumiu isso daí, ele é mulher, bonita ou não, com barba ou não, ele vai ser mulher. (JAYME, 2010, p. 178)

Apesar de serem donas de si e demonstrarem ter o domínio da situação, as travestis ainda são frequentemente agredidas durante seus programas, sendo comumente envolvidas em "tocaias" das quais geralmente saem sem vida. Na cena do Encontro Privê, cena onde Natascha é agredida pelo seu cliente Antônio, há um retrato de uma sociedade hipócrita. "Uma sociedade androcêntrica que as rejeita de dia, mas as procura de noite" (PELÚCIO, 2004, p. 149). Durante toda a cena, Antônio rechaça a personagem, mas dentre as quatro prostitutas que estão ali, a única que o atraía sexualmente de fato era Natascha. Mesmo tendo sido maltratada, ela respira fundo e faz o programa. Ela engole o orgulho a seco e enfrenta a sua realidade, virando assim o jogo a seu favor, como tantas outras travestis o fazem diariamente. Sobre a situação, duas espectadoras apontam seus pontos de vista:

> Embora ele estivesse constantemente agredindo ela, ela consegue se impor, ela consegue tirar de letra aquela situação. Aquela situação é banal para ela, porque ela vive tanto aquilo ali que é mais um cara a agredindo. Parece que na hora (isso) não causa nenhum sofrimento nela. (Isabel Amora, 37 anos e psicóloga)[43]
>
> Ela estava ali fazendo o que tinha que fazer, mas também não era muito sofrido para ela. Era uma coisa que tinha que ser feita, então ela fazia e pronto, acabou. (Raquel Fernandes, 31 anos, tradutora)[44]

[43] Entrevista concedida por Isabel Amora no dia 3 de junho de 2015.
[44] Entrevista concedida por Raquel Fernandes no dia 4 de junho de 2015.

Foto: Murilo Abreu - 2015

Figura 13 – Cena da Festa Privê, o programa de Natascha e Antônio.

Eu Não Sofro, Sofro?

"Trinta segundos de pausa, morte, silêncio, respiração
Roda mundo, roda universo
A imagem mostra programação"
Thaisa Taguatinga[45]

Natascha foi construída para ser uma figura ambígua. Ambígua em questão de gênero, ambígua emocionalmente, ambígua em seu discurso. Esta ambiguidade é apresentada desde a sua apresentação e se desenvolve no decorrer das suas cenas, onde o ser humano sensível e latente surge por trás da carcaça de uma personagem-escória. Escória por tudo o que envolve ser travesti, o que pode diminuí-la significativamente diante de uma sociedade que a inferioriza. Esta ambiguidade de gênero se mostra presente em uma cena na qual a personagem se barbeia: apesar de ser uma figura que se apoia em referências do universo feminino, ela executa uma ação masculina, mas ainda com a leveza de movimentação que se espera de uma mulher. A espectadora Larissa Chaves, 21 anos e estudante de artes cênicas, comenta sobre este momento da personagem:

> É uma das cenas mais fortes por ser uma ação masculina feita por um corpo que está construído para o feminino. Eu acho maravilhoso este antagonismo, e a música também influencia. (...) São duas coisas em uma, e apesar de serem opostas, uma não se encontra detrimento da outra, porque é uma ação masculina em um corpo feminino e é lindo de ver as duas coisas dançando juntas.[46]

Além da imagem poética que surge de uma mulher se barbeando, existem outras camadas de significado da cena que também revelam uma ação que desestabiliza travestis, já que as colocam diante da situação dolorosa que é ter que manter um hábito que é rotina de quem faz parte do universo masculino, em prol de se manterem visualmente próximas ao que se busca no feminino. Se elas não se barbeiam, suas imagens se aproximam do que elas evitam para si, que é

[45] Música composta por Thaisa Taguatinga para o espetáculo, que foi encaixada em um momento no qual Natascha a cantaria. Esta cena não entrou para a versão final do roteiro, mas diz muito sobre momentos mínimos de pausa necessários para dar vazão aos sentimentos.
[46] Trecho de entrevista concedida no dia 4 de junho de 2015.

se parecer com um homem. M.F.S. diz ser horrível passar pela situação, que ela considera constrangedora.

Foto: Tiago Mundim. - 2015

Figura 14 – Fotografia do ensaio Incompleta.

Após se barbear, Natascha diz: “Eu estou cansada. Não vou mais tentar convencer ninguém de quem eu sou! Travesti só é legal na balada, né? Não, não, meu amor... eu sou mais eu! Pode me usar, que eu te uso também”. Neste momento, a personagem tenta mostrar que consegue nadar contra a correnteza ao se afirmar autossuficiente não apenas perante os seus clientes, mas também perante a sociedade no geral. Ela mente. Mesmo afirmando transgredir as expectativas da sociedade, ao se barbear ela reforça as suas necessidades de se encaixar nos padrões binários de gênero, mesmo que ao seu modo.

Apesar da tentativa de se mostrar superior a tudo o que lhe acontece, ela falha: toda a sua imponência aparente finalmente se dissolve e ela revela o seu real estado: quebrada, sangrando, em carne viva. A cena que conclui a história de Natascha dentro da trama desconstrói definitivamente seu status, seu deboche, sua sexualidade fabricada e a coloca no lugar ao qual ela realmente pertence: o de ser humano. Do ser humano que nasceu para ser pisoteado, que não teve

tempo hábil para superar os seus traumas, que aguenta tudo calado e que precisa estar forte para não desmoronar. A travesti M.F.S. assume evitar sair durante o dia, indo para a rua somente quando necessário. Ela afirma: “eu evito sair de casa, de verdade! Eu evito sair pros lugares porque sempre vai ter alguém me olhando ou fazendo piada, sempre! Você finge que isso não machuca, mas machuca”. No ano passado, ela teve a infelicidade de ter sido expulsa de um banheiro público, sendo convidada a usar o banheiro masculino e lidar com o assédio de homens que visualizam a travesti como símbolo da luxúria, do sexo fácil, objetos sexuais dispostos a transar a todo o momento, porque elas são feitas para isso, segundo suas visões deturpadas.

Como a travesti da vida real, a travesti da ficção também está ferida. Ela nega o próprio sofrimento para não ter que encará-lo de frente, é uma válvula de escape da verdade que a ajuda a manter a autoestima e continuar o seu trajeto. Natascha se apoia em uma estrutura quebradiça repleta de ilusões que, ao se dissiparem, a desestabilizam completamente. Considero este o momento que mais fala sobre a personagem, é o momento em que tudo se desmorona, mas ela mesmo assim tenta não dar o braço a torcer, até que finalmente cede. Cede e se debate no chão, retrato de tudo o que ela passou nos seus poucos e intensos anos de vida. No meio de risadas debochadas, há um choro de quem clama por socorro, onde a personagem vai ao mais primitivo de si e grita a sua dor de desespero como se fosse bicho. Será que existe saída? Será que ela tem o direito de ser amada? Ela sofre de verdade ou é apenas fingimento?

Foto: Murilo Abreu. - 2015

Figura 15 – Entre o deboche e o patético. Cena em que Natascha se desvela para o público.

De todas as cenas da personagem, esta é a cena que gera mais comoção no público. M.F.S., ao ver a cena em vídeo, afirma: “é assim que toda travesti se sente. A gente finge que está tudo bem, mas na verdade estamos aos cacos por dentro”. Outros espectadores também levantam suas impressões sobre a cena:

> A cena mais impactante é aquela cena que ela passa mal, que ela tem uma overdose. Me dá uma sensação de asco, de nojo, porque tem o vômito e ela deita em cima, e ela se suja. (...) Na hora que ela passa mal vem a fragilidade. Parece que ela luta muito para parecer forte, para se mostrar acima de qualquer coisa, mas quando ela desaba, ela desaba de vez. (Isabel Amora, 37 anos, psicóloga)
>
> Me parece que é meio contraditório. Parece que ela quer acreditar que não (sofre), mas na verdade tinha muito sofrimento ali. Me pareceu uma luta para se manter viva naquela vida. (Juliana Brandão, 37 anos, bancária)

Foto: Tiago Mundim. - 2015

Figura 16 – O grito de Natascha.

Ao trabalhar essa cena, me passou pela cabeça em alguns momentos a necessidade de criar uma partitura fixa de movimentação para o que a personagem faz no chão. No caminho oposto existia a necessidade de estar poroso sensivelmente às emoções que são acessadas naquele momento e deixar fluir energeticamente a movimentação da personagem em seu momento de desespero, e não simplesmente repetir formas musculares encontradas no momento da criação. Repetir com exatidão todas as noites os mesmos sons, tonicidades musculares e *designs*

corporais, são qualidades que geralmente se busca em atores e bailarinos. Apesar deste fato, pode existir o risco de mecanização da partitura, se engessando assim também as formas que as emoções são acessadas. Decidi por criar uma pequena estrutura de movimentação, que está aberta ao improviso e ao acaso. Este caminho me foi muito útil para transmitir ideias iniciais sobre a concepção da cena em si, mas que também poderiam se agregar relações com o aqui e o agora.

> Além disso, todas as instâncias apontam para um universo, ao mesmo tempo e paradoxalmente, visível e invisível. O corpo, o outro e o espaço podem acolher, na tangibilidade que lhes é própria, a presença do intangível; podem ser setas lançadas ao desconhecido. (LIMA, 2005, p. 57)

Percurso de Cheiros

Em uma noite de domingo, eu estava em uma parada de ônibus perto da minha casa quando um cheiro muito bom, e ao mesmo tempo forte, me invadiu. À procura da dona do perfume, percebo que ele vem de uma figura bastante alta e incrivelmente bonita. Se tratava de R.K., uma travesti vizinha minha e uma das travestis mais bonitas que eu já conheci. Reuni um pouco de coragem e fui puxar conversa com ela, já que nunca havíamos sido apresentados antes. A abordei perguntando sobre o seu cheiro, que já estava impregnado no ambiente. Ela deu uma risadinha e falou: “O meu perfume é (falou a marca), gato! Ele me custou meio salário mínimo. Pode parecer caro, mas não é! Eu gosto muito”. Eu ri. Disse para ela que era fora das minhas condições financeiras comprar um perfume naquele valor e que eu talvez não tivesse coragem de investir tanto dinheiro assim em um perfume desses. Ela me respondeu, como que para mostrar que eu não entendia nada de perfumes de grife: “Este perfume eu só uso com clientes importantes para ‘fazer a média’. Gente rica gosta destas coisas”.

O meu interesse ao trazer este episódio não é em mostrar a diferença do juízo de valor de um perfume comercial que eu tenho do que a travesti e os seus clientes têm. Mas é sobre a importância que elas dão para o cheiro, porque sabem da sua potência quando usado com um cliente. Ao me encontrar com B.S. na primeira saída de campo, eu e o meu grupo só conseguíamos falar da sua sensualidade e do seu perfume, que se encaixavam perfeitamente com o contexto da rua. Quando estive na casa de M.F.S., o seu cheiro me invadiu no instante em que

ela abriu a porta, me deixou em frenesi. Por estar em sua casa, ela me permitiu abrir o seu guarda-roupa e notei vários perfumes, inclusive masculinos, em cima de uma das prateleiras. Ao perguntá-la sobre o porquê dela manter perfumes masculinos, ela me afirmou que os usa para equilibrar com o cheiro muito doce de alguns perfumes. Elementos do masculino e do feminino estão presentes no cheiro de M.F.S. em equilíbrio. Por ser uma travesti com corpo de mulher e genitália de homem, M.F.S. tem do masculino e do feminino em si, assim como o seu perfume. Os perfumes acompanham a história da humanidade desde o seu início. A perfumista americana Mandy Aftel (2006) nos contextualiza sobre:

> As mitologias de muitos países estão repletas de referências ao poder de sedução do perfume, manifestação da crença antiga de que as essências têm origem sobrenatural. Dizem que Kama, o deus hindu do amor, carrega flores em seu cesto em vez de flechas. Hades, o deus grego do mundo inferior, usava a flor sedutoramente aromática do narciso para atrair Perséfone. A docemente perfumada deusa do amor, Afrodite (de cujo nome deriva afrodisíaco), deliciava-se com belos aromas e destribuía-os generosamente para auxiliar seduções no paraíso e na terra. Ela deu uma receita especial a Helena de Tróia, que encharcou Páris com ele quando o colocou em seu leito nupcial, e deu ao barqueiro Phaon uma fragrância que fez com que as mulheres, inclusive a poetisa lésbica Sappho e uma falange de esposas antes obedientes, se apaixonassem por ele. (Ele teve, infelizmente um fim trágico ao ser descoberto por um marido ciumento). Até mesmo Zeus, deus dos deuses, era susceptível a um aroma doce e, quando Hera queria seduzi-lo, ungia o corpo com óleos aromáticos. (AFTEL, 2006, p. 162-163)

Natascha também tem o seu perfume, com um cheiro só dela. Criei um perfume para a personagem que é composto pelos óleos essenciais de *ylang-ylang*, pimenta-rosa e gengibre. Os óleos essenciais são comumente usados na aromaterapia, prática que utiliza concentrados voláteis extraídos das plantas – denominados óleos essenciais – para curar indisposições físicas, emocionais ou mentais. Além disso, ela pode modificar o comportamento ou o humor de pessoas a partir de aromas. (GNATTA; PIASSON; LOPES; ROGENSKI; SILVA, 2014, p. 493) A escolha destes aromas para a Natascha foi pensando nos efeitos que estes ingredientes poderiam vir a gerar em um cliente.

O *ylang-ylang* é considerado um afrodisíaco de grande poder de estimulação sexual. Costuma-se colocar essas flores nas camas de recém-casados na Indonésia e dentre os seus motivos de uso como óleo essencial, ele é recomendado como afrodisíaco e contra a frigidez e a impotência sexual (CORAZZA, 2002, p. 252). Considerado o óleo essencial da sedução, o *ylang-ylang* “cria atmosfera de romance, desperta a sensualidade, a libido e a paixão. Incita a celebração e suaviza a irritação”. (TERRAFLOR, 2013)

Com uma dosagem menor que a de *ylang-ylang*, se encontra a pimenta-rosa, que torna quem inala o seu óleo mais receptivo sensorialmente. O aroma da pimenta-rosa é "picante e *caliente*, relaxa a tensão mental e desperta o corpo para o prazer do toque". (TERRAFLOR, 2013)

Por último, foi usado o gengibre, que é comumente utilizado na culinária afrodisíaca. (ALBUQUERQUE, 2004). Acredita-se que o gengibre é um forte afrodisíaco masculino. Por conta desta característica, é comum homens esfregarem as suas folhas pelo corpo e rosto na região montanhosa da Nova Guiné, onde xamãs fazem encantamentos sobre as folhas do gengibre. (AFTEL, 2006, p. 166)

Utilizando as características destes três óleos essenciais juntos, o perfume de Natascha é composto de qualidades que facilitariam o seu trabalho com os clientes, pois a tornaria ainda mais sensual (*ylang-ylang*), deixaria o cliente mais receptivo (pimenta-rosa) e ainda ativaria a libido do cliente, característica presente tanto no gengibre, quanto no *ylang-ylang*. Como experiência, pedi para que F.M.S. usasse o perfume da Natascha durante uma noite de programa. Ela disse que o tratamento dos clientes com ela foi muito parecido com os outros dias, eles sendo bastante carinhosos com ela, mas notou um comportamento estranho de todos quererem lamber o corpo dela durante os programas, algo que geralmente acontece, mas não com a frequência da noite em que ela usou o perfume.

Além deste cheiro usado por Natascha, ainda existem outros cheiros que permeiam o espetáculo *3x4*, alguns mais perceptíveis, outros menos. Na cena inicial do espetáculo, por exemplo, as prostitutas caminham pelo foyer de entrada do teatro, onde o público se encontra, e tem um cheiro bastante artificial no local, um cheiro doce próprio para vitrines de lojas de roupa íntima, que lembra balinhas aromatizadas artificialmente. Este odor foi pensado compondo com a imagem inicial das prostitutas, que circulavam o público, como produtos que estavam à venda.

A personagem Natascha fuma muito, logo algumas das suas cenas já tem o elemento do cheiro do cigarro presente, fazendo parte das cenas da personagem. Além do cigarro, ainda existem mais dois cheiros presentes em cenas da Natascha: o cheiro de rosas vermelhas e o de leite.

As rosas vermelhas por si só já são uma imagem cheia de simbolismos. Na cena foi optado por rosas de plástico (o cheiro também é artificial, por essência), como referência à travesti, que busca a aparência de uma mulher (que seria a rosa verdadeira), mas não a alcança

por completo (falta-lhe o cheiro e a textura de uma mulher). PELÚCIO (2004) aponta o fato de travestis serem mulheres incompletas (assim como a metáfora por mim criada da rosa), mas no caso, elas não se completam por não poderem gerar um filho, como as mulheres cisgênero. “A maternidade, como valor maior do feminino dentro de um sistema de heterossexualidade compulsória, está vetada às travestis. Estas deixam, assim, de serem as ‘mulheres perfeitas’”(PELÚCIO, 2004, p. 150) As rosas entram em cena como uma metáfora da própria Natascha, que, na condição de travesti, estará sempre em busca de se tornar uma mulher completa através de cirurgias.

No livro A Linguagem das Flores (1992), Sheila Pickles indica a rosa vermelha como uma simbologia do sangue do mártir. Ao buscar no dicionário a palavra “mártir”, encontrei significados ligados tanto às pessoas que sofrem suplícios ou até morrem a favor da sua fé, ou simplesmente pessoas que sofrem muito por outra crença, tanto religiosa, quanto política. Neste caso, travestis se encaixam na ideia de mártir, por assumirem a posição política de renegarem o corpo ao qual foram designadas ao nascer. Na cena, o corpo de Natascha (a rosa) é repartido e posto na boca das prostitutas, como alusão a um corpo fragmentado e digerido por várias bocas.

Junto à rosa, as prostitutas da cena tomam o leite, que, anteriormente “esporrado” em suas faces, faz alusão ao sêmen do homem, que marca território em seus corpos. No final da cena, tanto rosa quanto leite são cuspidos pelas garotas de programa, como forma de negação à condição que estas simbologias trazem para elas.

Apesar de terem sido minuciosamente pensados, muitos destes cheiros e conceitos não chegaram ao público. O cheiro talvez seja por questão do espaço e da quantidade de perfume a ser utilizado para que se torne clara a sua presença, caso seja desejado que ela aconteça. Das dez pessoas entrevistadas, seis não se lembram ou negam ter recebido qualquer tipo de estímulo olfativo no espetáculo. Natália Solorzano, 21 anos e estudante de Artes Cênicas, admite não ter sentido cheiros no decorrer do espetáculo, mas sentiu “a intensidade do ar meio gosmenta”.

Das outras quatro pessoas, uma sentiu cheiro, mas não consegue identificar especificamente qual seria. Outra pessoa sentiu cheiro de rosa, mas não sentiu que tenha acrescentado à experiência da cena, servindo apenas como reforço ao que era visto. Ricardo Holanda, 20 anos e também estudante de Artes Cênicas, sentiu o cheiro do leite e se sentiu incomodado com o cheiro, por não se agradar com o cheiro específico do leite. “Eu sou muito sensível ao cheiro, e ao cheiro do leite grudado na pele das pessoas, essa junção dele com o

suor...”[47]É interessante pensar no incômodo gerado a ele por sentir um cheiro que o desagrade em uma cena que traga uma metáfora com carga negativa, que é o caso do leite. Em Ricardo, a cena o atingiu da forma esperada, mesmo que talvez ele não tenha se dado conta disso conscientemente.

Foto: Tiago Mundim - 2015

Figura 17 – Cena do Delírio.

O último espectador sentiu cheiro de cerveja neste momento do leite. É curioso receber esta informação, tendo em vista que o leite é servido de uma garrafa de cerveja, ou seja, a espectadora provavelmente acessou o cheiro de cerveja de suas lembranças pessoais ao visualizar a garrafa em cena.

[47] Trecho de entrevista cedida por Ricardo Holanda no dia 4 de junho de 2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre acredito na importância da experiência como fator agregador em nossas vidas em algum aspecto. A experiência de criar e viver Natascha foi um presente para mim em vários sentidos e que acrescentou muito a minha vivência artística. Lembro-me da insegurança de tornar esta personagem crível, de saber o que eu queria falar com ela, mas ainda não saber muito bem o como, de me perder em milhões de palpites sobre como eu deveria construí-la.

Olhando para trás, me orgulho profundamente do resultado que alcancei na versão final do espetáculo *3x4* e percebo que o fator principal para chegar aos meus objetivos como intérprete foi perseverar com os meus ideais para a construção da personagem. Ter decidido fugir do lugar-comum do cômico para este tipo de personagem me possibilitou acessar camadas profundas (na medida em que a personagem divide o tempo de uma hora e quinze minutos de espetáculo com outras dez personagens) e sensíveis de um ser humano que não lhe é permitido sentir, ser respeitado e ter um lugar na sociedade, assim como inúmeros outros que são crucificados diariamente por questões que vão além de gênero e sexualidade.

Acredito que, em níveis diferentes, Natascha conseguiu levar ao público as questões de pessoas que são escondidas por baixo do tapete e invisíveis ficam até que essa situação mude, quando elas são enxergadas de modo diferenciado, quando se destacam.

Durante as entrevistas com os espectadores, pedi para que as pessoas definissem a Natascha em apenas uma palavra, e aqui se encontram as dez palavras escolhidas pelos entrevistados: frágil, fragilidade, fortaleza de vidro, paradoxal, autenticidade, atitude, guerreira, masculino, feminilidade e sensual. Estas palavras representam, de certo modo, anseios pessoais de levar à cena uma personagem complexa, que transmite segurança, mas que é frágil, que traz em si o feminino, mas que revela o masculino, que tem garra, mas que pode se destruir a qualquer momento.

Esta pesquisa me gerou muitos aprendizados sobre um universo que eu pessoalmente desconhecia. Pesquisar e conhecer uma causa onde equívocos são comuns[48] me possibilitou apossar da causa e fazer dela minha também. Além do papel de artista, encontrei o lugar de

[48] É ‘o’ travesti ou ‘a’ travesti? Qual é a diferença entre travesti e transexual? Estas são algumas dúvidas comuns entre pessoas que não tem contato direto com este universo tão plural que é o da identidade de gênero.

"artivista"[49] ao falar sobre a Natascha. Importante pensar em como levar para a cena reflexões que não tenham teor panfletário, mas trabalhar no campo das sutilezas de modo a alcançar o público sensitivamente, e foi este caminho que busquei para levar as mensagens de vidas que são dilaceradas e que, mesmo destruídas, conseguem se reerguer e recomeçar do zero. A doutora em ciências sociais pela Universidade Federal de São Carlos, Larissa Pelúcio, faz uma comparação muito bonita entre a travesti e a fênix, e é com esta citação que eu concluo este trabalho, que ainda me instiga a desdobrar e ainda buscar novas óticas dentro do universo da personagem. Natascha já faz parte de mim.

> Samantha entra na boate toda de vermelho. Alta e altiva ela chega "no salto". Na primeira vez que a vi, o top de lamê dourado parecia querer fugir de seus seios muito volumosos. Agora, na fluidez da viscose eles balançam harmoniosos, mas ainda enormes. No seu pescoço longo uma fênix se alonga. Acho interessante que ela tenha escolhido uma fênix para tatuar. Essa ave que renasce das suas próprias cinzas é um pouco como Samantha. Ela também se refez. As pernas longas, as coxas roliças, as ancas largas se acomodam na minissaia de muitas pontas. A boca enorme de tão carnuda (dizem que pôs silicone nos lábios) traga um cigarro languidamente. Samantha não tem pressa, "a noite é uma criança". (PELÚCIO, 2004, p. 141)

[49]"Artivismo é o nome dado a ações sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, que se valem de estratégias artísticas, estéticas ou simbólicas para amplificar, sensibilizar e problematizar, para a sociedade, causas e reivindicações sociais. O artivista encontra na arte um convite à participação, expressando através de inúmeras linguagens, como a arte de rua, o vídeo, a música, a performance e a intervenção, os seus pontos de vista e leituras sobre a vida e o mundo, problematizando sua realidade". Trecho retirado do texto Artivismo: criações estéticas para ações políticas. Disponível em: http://outraspalavras.net/blog/2014/01/20/artivismo-criacoes-esteticas-para-acoes-politicas/ - acesso em junho de 2015.

LISTA DE REFERÊNCIAS

Livros, Artigos e Documentos

AFTEL, Mandy. Essências e Alquimia: um livro sobre perfumes. Rocco. Rio de Janeiro, 2006.

AMARAL, Thiago Clemente do. Travestis, Transexuais e Mercado de Trabalho: Muito Além da Prostituição. III Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades. Universidade do Estado da Bahia. Salvador, 2013.

ASCHAR, Renata. Olfato. In: Serviço Social do Comércio. [F.A.q²] Sincretismo dos Sentidos. SESC Ipiranga. São Paulo, 2009.

ASLAN, Odette. O Ator No Século XX: evolução da técnica, problema da ética. Perspectiva. São Paulo, 2010.

BOGART, Anne. A Preparação do Diretor: sete ensaios sobre arte e teatro. Editora WMF Martins Fontes. São Paulo, 2011.

CASTRO, Rita de Almeida. Fragmentos do processo da peça À Deriva. Universidade de Brasília. Brasília, 2014.

_____. Teatro do Instante e Pulsações Clariceanas. Universidade de Brasília. Brasília, 2010.

CORAZZA, Sonia. Aromacologia: uma ciência de muitos cheiros. Editora Senac. São Paulo, 2002.

CORONATO, V.C.; FRANZONI, T.M. A Experiência Sensorial e a Experiência Sensível Nas Artes. Revista Urdimento número 21. 2013;

COSTA, Ney. Travestis Profissionais do Sexo e HIV/AIDS: Conhecimento, Opiniões e Atitudes. Uberlândia. BEMFAM. 2004.

DE MARINIS, Marco. Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno Glossário Interdisciplinar. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Volume 2, Número 1. P. 42-61. UFRGS. Porto Alegre, jan./jun. 2012.

DINIZ, Débora. Carta de Uma Orientadora: o primeiro projeto de pesquisa. Letras Livres. Brasília, 2012.

FERRAZ, Elisabeth Anhel. SOUZA, Cynthia Teixeira de. SOUZA, Luiza de Marilac de. FILHO, Eduardo Meinberg de Albuquerque Maranhão. “Inclusão” de Travestis e Transexuais Através do Nome Social e Mudança de Prenome: diálogos iniciais com Karen Schwach e outras fontes. Revista Oralidades. Ano 6, Número 11. USP. São Paulo, 2012.

GNATTA, J.R.; PIASON, P.P.; LOPES, C.L.B.C.; ROGENSKI, M.B.; SILVA, M.J.P. Aromaterapia com ylang ylang para ansiedade e auto-estima: estudo-piloto. Revista da Escola de Enfermagem da USP. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

JAYME. Juliana Gonzaga. Travestis, Transformistas, Drag Queens, Transexuais: montando corpo, pessoa, identidade e gênero. *In* CASTRO, AL. Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias. Editora UNESP; São Paulo, 2010.

LABAKI, Aimar. Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem. In: TEATRO DA VERTIGEM. Trilogia Bíblica. Publifolha, São Paulo, 2002.

LARA, Luciana. Arqueologia de Um Processo Criativo – Um Livro Coreográfico. Anti Status Quo Companhia de Dança. Brasília, 2012.

LIMA, Tatiana Motta. Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski. Revista Sala Preta. Volume 5. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

MARANHÃO FILHO, E.M.d.A. “Inclusão” de travestis e transexuais através do nome social e mudança de prenome: diálogos iniciais com Karen Schwach e outras fontes. Revista Oralidades. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramatúrgico. Revista Sala Preta. Volume 2. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

PELÚCIO, Larissa Maués. Travestis, a (re) construção do feminino: gênero, corpo e sexualidade em um espaço ambíguo. Revista Anthropológicas, ano 8, volume 15. Recife, 2004.

PÉREZ, Hitandehui M.D. La Casa de Los Deseos: Teatro Para Ciegos. Revista Investigación Teatral Vol. 2 Núm. 4. Universidad Veracruzana, XalapaEnríquez, México. Inverno 2012-2013.

_____. Teatro Y Discapacidaden México. Revista Española de Discapacidad, vol. 2 núm. 2 pp. 235-246. Madrid, 2014.

PICKLES, Sheila. A Linguagem das Flores. Editora Melhoramentos. São Paulo, 1992.

QUILICI, Cassiano Sydow. Teatros do Silêncio. Revista Sala Preta volume 5. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

SCHIFFMAN, Harvey Richard. Sensation and Perception: an integrated approach. John Wiley& Sons, Inc. USA, 1990.

SILVEIRA. Pedro Lima de Aguiar. Performatividades Travestis: Longa Trajetória "PL". Projeto de Iniciação Científica, Universidade de Brasília, 2013.

SOFIA, Gabriele. Teatro e Neurociência: da intenção dilatada à experiência performativa do espectador. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Volume 2, Número 1. P. 93-122. UFRGS. Porto Alegre, jan./jun. 2012.

TEATRO DA VERTIGEM. Trilogia Bíblica. Publifolha, São Paulo, 2002.

TERRAFLOR AROMATERAPIA. Guia Prático de Aromaterapia. 4 Edição. Chapada dos Veadeiros, 2013.

VARGAS, Ernesto Reyes. El Cuerpo Poético del Teatro. 9 Congreso Argentino y 4 Latinoamericano de Educación Física y Ciencias. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 2011.

VOLPI. Carolina Lúcia. Um Teatro Para Não Ser Visto: Diferentes Formas de Trabalhar com o Público que não Vê. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

WEISHEIMER, Susan Deise. O Teatro em Espaços Alternativos: Um Estudo Etnográfico sobre dois Grupos de Teatro de Santa Maria – RS. Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria (RS), 2013.

ZANANDRÉA, Ana Paula. O Sexto Sentido do Ator: A Importância da Percepção Cinestésica no Teatro. Revista Cena em Movimento Número 3. UFRGS. Porto Alegre, 2013.

Links

Reportagem sobre apresentação de Léa Dant no Brasil, autor desconhecido. Disponível em: http://www.artepluralweb.com.br/atualizacao/releases/11/05/antes_partir.html - acesso em outubro de 2014

Reportagem sobre o Théâtre Du Voyage Intérieur, autor Desconhecido. Disponível em: http://www.artr.fr/projetartr/le-banquet-de-la-vie-theatre-du-voyage-interieur/ - acesso em outubro de 2014

PLATAFORMA LATTES. Currículo Lattes de Rita de Cássia de Almeida Castro. Disponível em: http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4784244U5 – acesso em outubro de 2014

LAPA, Nádia. O Preconceito Contra Transexuais no Mercado de Trabalho. Revista Carta Capital. Brasília, 2013. Disponível em: http://www.cartacapital.com.br/blogs/feminismo-pra-que/o-preconceito-contra-transexuais-no-mercado-de-trabalho-2970.html - acesso em maio de 2014.

Blog oficial da Anti Status Quo Companhia de Dança Contemporânea, dirigido por Luciana Lara. Disponível em: http://criacaoabertaantistatusquo.blogspot.com.br/ - acesso em março de 2015.

http://www.diarioweb.com.br/teatro/corpo_noticia.asp?idGrupo=7&idCategoria=40&idNoticia=33044 – acesso em outubro de 2014

Enciclopédia Virtural Itaú Cultural sobre Aimar Labaki. Disponível em:

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa245870/aimar-labaki - acesso em junho de 2015.

Site oficial do Grupo Sensus, dirigido por Thereza Piffer. Disponível em: http://www.gruposensus.com.br/ - acesso em março de 2015

CAMARANO, Clara. Os Melhores do Ano na Opinião dos Artistas. Disponível em: http://www.jornaldebrasilia.com.br/viva/592226/os-melhores-do-ano-na-opiniao-dos-artistas/ - acesso em março de 2015.

Artivismo: criações estéticas para ações políticas. Disponível em: http://outraspalavras.net/blog/2014/01/20/artivismo-criacoes-esteticas-para-acoes-politicas/ - acesso em junho de 2015.

Site oficial do Centro Argentino de Teatro Ciego, dirigido por Ricardo Sued. Disponível em: http://teatrociego.org/ - acesso em outubro de 2014

Site oficial do grupo Teatro de Los Sentidos, dirigido por Enrique Vargas. Disponível em: www.teatrodelossentidos.com – acesso em outubro de 2014

Blog do espetáculo La Casa de Los Deseos, dirigida por Pablo Moreno Viveros. Disponível em: http://teatroparaciegos.blogspot.com.br/ - acesso em abril de 2015

Site oficial do grupo Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo. Disponível em: http://www.teatrodavertigem.com.br/ - acesso em maio de 2014

Site oficial do grupo Teatro Del Lemming, dirigida por Marcimo Munaro e Martino Ferrari. Disponível em: http://www.teatrodellemming.it/ - acesso em outubro de 2014

Site oficial do grupo Teatro dos Sentidos, dirigido por Paula Wenke. Disponível em: http://www.teatrodossentidos.com/blog/ - acesso em abril de 2015

Site oficial do grupo Théâtre Du Voyage Intérieur, dirigido por Léa Dant. Disponível em: http://theatreduvoyageinterieur.com/ - acesso em outubro de 2014

Página do Núcleo de Pesquisa em Diferenças, Gênero e Sexualidade da UFSCar sobre Larissa Pelúcio. Disponível em: http://www.ufscar.br/cis/equipe/larissa/ - acesso em junho de 2015.

SORAGGI, Bruno B. Aquenda a Neca. Site Vice Brasil. 2012. Disponível em: http://www.vice.com/pt_br/read/aquenda-a-neca-v4n5 - acesso em junho de 2015.

Programa Repórter Farofino (Ji-Paraná – Rondônia). Vanessão (2007). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OjdFsDo3hjY – acesso em junho de 2015.

Entrevistas Realizadas pelo Autor

ADELAIDE, Bruna. Entrevista 9: entrevista concedida no dia 4 de junho de 2015. Brasília, 2015.

AMORA, Isabel. Entrevista 4: entrevista concedida no dia 3 de junho de 2015. Brasília, 2015.

BRANDÃO, Juliana. Entrevista 5: entrevista concedida no dia 3 de junho de 2015. Brasília, 2015.

B.S. Entrevista 2: entrevista concedida no dia 25 de maio de 2015. Brasília, 2015.

CHAVES, Larissa. Entrevista 8: entrevista concedida no dia 4 de junho de 2015. Brasília, 2015.

DANTAS, Pryscilla. Entrevista 3: entrevista concedida no dia 3 de junho de 2015. Brasília, 2015.

FERNANDES, Raíssa. Entrevista 7: entrevista concedida no dia 3 de junho de 2015. Brasília, 2015.

FERNANDES, Raquel. Entrevista 12: entrevista concedida no dia 4 de junho de 2015. Brasília, 2015.

HOLANDA, Ricardo. Entrevista 10: entrevista concedida no dia 4 de junho de 2015. Brasília, 2015.

M.F.S. Entrevista 1: entrevista concedida no dia 30 de abril de 2015. Brasília, 2015.

SOLORZANO, Natália. Entrevista 6: entrevista concedida no dia 3 de junho de 2015. Brasília, 2015.

VINHAL, Deyvid. Entrevista 11: entrevista concedida no dia 4 de junho de 2015. Brasília, 2015.

Saídas de Campo

BARROSO, Yasmin. CANTARINO, Cristhian. FABBRI, Amanda. Saídas de campo realizadas na via W3 Norte nos dias 15 e 19 de maio de 2014. Brasília, 2014.

Mídias Online

Vídeo de cenas da personagem Natascha no espetáculo *3x4*. Registro realizado no dia 13/06/2015 por Bruno Corte Real. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9trrXbv5kAw

Fotos do ensaio *Incompleta* e do espetáculo *3x4*. Fotógrafos: Ana Carolina Matias, Murilo Abreu e Tiago Mundim. Disponível em: https://picasaweb.google.com/114708851172328446905/NataschaSenteFotografias?authuser=0&authkey=Gv1sRgCPaY6f-Fte2DUA

ANEXO I

Questionário Realizado com o Público

O questionário a seguir foi realizado em formato de entrevista com dez pessoas que assistiram ao espetáculo *3x4*. Busco levantar impressões sobre o espetáculo e sobre as temáticas e a forma que as cenas da personagem Natascha foram trabalhadas.

Nome:

Idade:

Ocupação:

- Quais são as suas impressões gerais sobre o espetáculo?
- Quais são as suas impressões gerais sobre a Natascha?
- Para você, qual é o senso comum de uma travesti?
- Você acha que a Natascha se encaixa dentro do senso comum de uma travesti? Por que?
- Você percebeu cheiros em determinadas cenas da personagem?
- Se sim, você consegue identificar esses cheiros?
- Como foi sentir esses cheiros em cena?

- Estes cheiros te geraram:

Prazer Incômodo Reforço ao Clima da Cena Indiferente

- Esses cheiros separados te remeteram a alguma memória pessoal? Se sim, qual?
- Como foi sentir esse cheiro junto da cena?
- Na sua opinião, a Natascha sofre? Porque?
- Quais sensações as cenas da Natascha geraram em você?
- Como você saiu do teatro depois de assistir ao espetáculo?
- Defina a Natascha em 1 palavra.