

ESSA É A ELISA.

ELA É TIMIDA.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Magda Schiavon de Rossi

DRAMATURGIA EM SALA DE ENSAIO
Dinâmicas de criação

Trabalho de Conclusão de Curso de
Graduação em Teatro: Bacharelado da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Orientadora: Dra. Sílvia Patrícia Fagundes

Porto Alegre
2017

Às pessoas comuns e suas estranhezas...

AGRADECIMENTOS

À Patrícia Fagundes, minha orientadora, pelos ensinamentos, conselhos e estímulos. Obrigada por acreditar em mim. Saiba que esse trabalho em grande parte também é mérito teu.

Agradeço à minha banca examinadora composta pela professora Camila Bauer e pelo professor Chico Machado; suas leituras foram importantes para a finalização desta etapa de minha trajetória acadêmica.

Minha gratidão às conversas embebidas com delicado olhar humano que tive com a professora Patrícia Leonardelli. Certamente, tais momentos foram imprescindíveis para que eu acreditasse em meu direito de concluir a graduação.

Aos meus pais que, apesar da distância, incentivaram e possibilitaram a realização deste trabalho. Obrigada.

À minha avó, Angelina T. Schiavon, fonte inesgotável de amor e carinho que sempre esteve ansiando pelo meu sucesso em suas orações.

Aos colegas do curso de Teatro que compartilharam conversas, reflexões e descobertas nas manhãs, tardes e noites de ensaio. Nem sempre foi fácil estarmos lá, mas o apoio de vocês me deu força para prosseguir. Especialmente à Renata, Ketti e Karine por partilharem seu tempo e confiarem em mim.

Aos amigos que funcionaram como propulsores da arte e educação, ajudando no desenvolvimento da criação artística e acadêmica, tornando possível a realização desta pesquisa através de observações, apontamentos, conselhos, sugestões, e estímulos. Especialmente à Daniela, Diana, Jeferson, Gabriela, Ana e Shariza.



Esse é o José.
José sempre sonhou
em ser poeta, mas
é analfabeto, então
cria poemas na
cabeça e os decora
para depois recitar aos
seus filhos

Resumo

Este trabalho de conclusão de curso busca uma investigação sobre as dinâmicas de criação de dramaturgia em sala de ensaio, considerando que o conceito de dramaturgia não se limita ao de texto dramático. Na atualidade, a dramaturgia passou a ser um campo de estudo presente também nos mecanismos da cena. O objetivo deste trabalho é analisar as diferentes dinâmicas utilizadas para a composição e desenvolvimento de dramaturgia no espetáculo *Galeria de estranhezas de pessoas comuns*, que teve como tema inicial o conceito de Identidade. O estudo apresenta reflexões sobre como as estratégias constituídas no processo de estruturação cênica da montagem teatral em questão podem contribuir para um modo de escrita contemporânea, considerando o uso de uma dramaturgia criada pelas próprias pessoas envolvidas na criação.

Palavras-chave: identidades; dramaturgia; dinâmicas de criação.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Oscar Muñoz, <i>El juego de las probabilidades</i>	13
Figura 02 – Obra de Oscar Muñoz exposta no MALBA, 2012	13
Figura 03 – <i>Tia Berta</i> , de Verônica Vilela	17
Figura 04 – <i>Letícia</i> , de Verônica Vilela	17
Figura 05 – Registro de visitação é 9 ^a Bienal do MERCOSUL	19
Figura 06 – Registro Fotográfico de visitação é 9 ^a Bienal do MERCOSUL	19
Figura 07 – Cartazes no formato lambe-lambe	19
Figura 08 – Quadro de observações	22
Figura 09 – Armário pertencente � sala do Instituto de Artes	25
Figura 10 – Improvisação de história utilizando recursos visuais	27
Figura 11 – Atrizes improvisando	27
Figura 12 – Fatos transformados em perguntas para receber o público	27
Figura 13 – Imagem 01 escolhida de revista e sua descrição	29
Figura 14 – Imagem 02 escolhida de revista e sua descrição	29
Figura 15 – Imagem 03 escolhida de revista e sua descrição	29
Figura 16 – Atriz Renata e sua cena	31
Figura 17 – Atriz Ketti e sua cena	31
Figura 18 – Quadro com excertos utilizados como motes	32
Figura 19 – Descrição da personagem Mauro	35
Figura 20 – Descrição da personagem Murillo	35
Figura 21 – Roteiro inicial	37
Figura 22 – Atriz Karine executando a ação de chafariz	44
Figura 23 – <i>Cristina</i> , de Verônica Vilela	48

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: usando novos óculos.....	9
1. QUANDO UM TEMA VIRA DRAMATURGIA	12
1.1 Identidade	13
1.2 Notas sobre dramaturgia.....	16
2. INVENTÁRIO DE TIPOS HUMANOS: a construção de dramaturgia em sala de ensaio.....	21
2.1 Exercício de observação	21
2.2 Escuta de frases na rua e ações privadas	24
2.3 Fatos	26
2.4 Criação de narrativas a partir de imagens	28
2.5 Elaboração de cenas a partir de motes.....	30
2.6 Improvisações a partir de fragmentos de textos.....	32
3. ORGANIZANDO A GALERIA DE ESTRANHEZAS DE PESSOAS COMUNS: os três roteiros dramáticos	34
3.1 O primeiro roteiro dramático	34
3.2 O segundo roteiro dramático.....	39
3.3 O terceiro roteiro dramático	42
5. A GALERIA EM UMA EXPOSIÇÃO	48
REFERÊNCIAS.....	52
APÊNDICE I.....	54
APÊNDICE II	69

INTRODUÇÃO: usando novos óculos

Este trabalho nasceu de minha experiência na trajetória aluna/diretora de teatro no processo de criação do espetáculo *Galeria de estranhezas de pessoas comuns*, orientado pela professora Patrícia Fagundes, na disciplina Estágio de Montagem II, do curso de Bacharelado em Teatro com ênfase em Direção Teatral, no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Minha inserção no campo dos estudos teatrais se deu no ano de 2003, através do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS. Já minha introdução nos estudos relacionados especificamente à direção teatral ocorreu em 2012. A entrada nessa esfera de estudos se deve ao fato da sala de aula exigir do professor de teatro, função também desempenhada por mim, o ofício da direção teatral, assim como pela ausência de alguém que exercesse essa posição no grupo teatral do qual eu fazia parte.

Durante o curso de Direção Teatral, tive a oportunidade de cursar a disciplina Atelier de Composição e Montagem II (2013/02) que estimulou os alunos/diretores a pensar e exercer o fazer teatral com base na criação de dramaturgia a partir de espaços, de objetos ou de temas específicos. Foi a partir desse espaço de criação que esta pesquisa teve origem.

A tarefa de realizar uma montagem na qual havia a responsabilidade da construção de dramaturgia durante o processo foi particularmente distinta da adaptação de um texto dramático, desenvolvida no semestre anterior. Diferentemente de outros colegas, eu não possuía o *élan*¹ pela escrita dramaturgical. Assim, desequilíbrio, incômodo e deslocamento povoaram-me ao longo do processo criativo. Como exposto por Anne Bogart (2011), no livro *A preparação do diretor*, sentia-me como fora de meu ambiente e aterrorizada por não saber como começar, especialmente por se tratar de criação de dramaturgia.

¹ 1. impulso, ímpeto 2. Entusiasmo, 3. Inspiração. *élan* in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 2016-09-07 18:17:33]. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/élan>

Possivelmente, minha concepção inicial sobre dramaturgia estivesse relacionada diretamente ao conceito de drama como palavra escrita, e deixasse o corpo e demais elementos em segundo plano. No entanto, a cena contemporânea não exige o texto como único produtor de sentido, articulando o corpo, o espaço, o cenário, a luz, os objetos, a sonoridade, o tempo, o figurino e etc., como elementos autônomos.

Quando comecei a refletir sobre a questão que me inquietava para o trabalho de conclusão do curso de graduação, veio à minha mente a lembrança dos espetáculos que dirigi como aluna/diretora, que desenvolviam intensamente a investigação do corpo como matéria de criação. Pensei em analisar tais encenações. Entretanto, a partir do alerta de minha orientadora sobre transformar as dúvidas em questões de pesquisa e debruçar-se sobre os pontos que nos incomodam, passei a olhar para o processo de montagem de *Galeria de estranhezas de pessoas comuns* com novos olhos. Uma questão absorvente do processo esteve relacionada às dinâmicas de criação da dramaturgia, dentro de uma prática de grupo, com a participação das alunas/atrizes Ketti Maria e Renata Cieslak, e posteriormente, Karine Paz.

No aprofundamento do tema, pude observar que são escassos os criadores que compartilham procedimentos e estratégias de composição de dramaturgia. Assim, a questão norteadora desse trabalho é: *como um tema vira dramaturgia na sala de ensaio?*

Para realizar esta pesquisa foi necessário o período intercalado de quinze meses para seu desenvolvimento, contando com investigações teóricas e práticas. A formação do grupo permaneceu a mesma durante a maior parte do processo, porém, em função dos prazos estabelecidos pela universidade para o currículo dos alunos de direção, meu estágio final não aconteceu concomitantemente ao das atrizes. Dessa forma, após as alunas-atrizes concluírem o curso, eu necessitei dar continuidade ao trabalho. Nesse período, uma atriz necessitou retirar-se do processo, demandando sua substituição.

O primeiro capítulo, designado *Quando um tema vira dramaturgia*, analisa como o tema *Identidade* está imbricado em alguns artefatos culturais e artísticos, desenvolvendo um olhar mais horizontal que tenta expor, de forma certamente incompleta, obras e estudiosos que discutem a temática. As investigações são baseadas em autores como Hall (2005), Joly (2005) e

Lehmann (1994), que desenvolvem estudos relativos à identidade, à imagem e ao teatro contemporâneo, respectivamente.

O capítulo nomeado *Inventário de tipos humanos* apresenta as descrições e as análises dos procedimentos utilizados para a composição de dramaturgia. Ainda, é mostrado como essas dinâmicas partem dos artefatos culturais e podem ser utilizados como gatilhos para a criação artística.

O capítulo intitulado *Organizando a galeria de estranhezas de pessoas comuns: os três roteiros dramáticos* demonstra como foi a evolução do roteiro, nas três distintas etapas de trabalho. Esse aperfeiçoamento do roteiro esteve atrelado aos objetivos em cada fase do processo. Nesse ponto, tento discorrer sobre a busca e estímulo da sensibilização do público no olhar para os detalhes despercebidos do cotidiano, o aprofundamento da investigação dos personagens com suas diversas facetas e as possíveis relações entre elas dramaturgicamente. A investigação da manipulação do cenário, a exploração da água como elemento cênico, e o modo como a substituição foi realizada também são contempladas neste capítulo.

Nas considerações finais, denominadas *A galeria em uma exposição* apresento o que foi possível aprender e refletir ao longo da realização desse trabalho.

1. QUANDO UM TEMA VIRA DRAMATURGIA

No segundo semestre de 2013, no desenvolvimento do componente curricular Atelier de Composição e Montagem II, Ketti Maria e Renata Cieslak (alunas/atrizes) e eu (aluna/diretora) nos interessamos em trabalhar juntas. Tínhamos curiosidade em relação ao trabalho que constituiríamos dessa união: uma criação teatral a partir de um tema específico, desconhecido até então, que seria lançado e orientado pela professora da disciplina, Patrícia Fagundes. Naquele momento foi exposto aos alunos que o exercício cênico teria como mote inicial a questão da *Identidade*, e o resultado deveria apresentar uma cena teatral com aproximadamente quinze minutos de duração.

Logo após o tema *Identidade* ser apresentado a partir de um capítulo do livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall (2005), lembrei-me de alguns textos que tratavam sobre o assunto em questão, dentre os quais: *Currículo e identidade social: territórios contestados*, de Tomaz Tadeu da Silva e *Identidade e Diferença*, de Kathryn Woodward, que tive contato no curso de Especialização – *Os estudos culturais e os currículos contemporâneos na Educação Básica*. Essas obras levaram a diferenciados teóricos sobre o assunto.

Ainda sobre o conceito *Identidade*, naquele momento, recordei-me da série artística *Protografias*, do artista colombiano Oscar Muñoz, exposta no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – MALBA, entre dezembro de 2012 e fevereiro de 2013. Tratava-se de composições em que a temática era explorada de maneira despretensiosa e, possibilitava diversas leituras sobre as diferentes pessoas que estavam retratadas e reconfiguradas a partir da técnica utilizada, nos atravessamentos e cruzamentos estabelecidos entre as identidades, e com o próprio formato de fotografia 3x4, que a princípio tem por finalidade a identificação de um documento oficial.



Figura 01 – Oscar Muñoz, *El juego de las probabilidades*



Figura 02 – Obra de Oscar Muñoz exposta no MALBA, 2012

As obras visuais citadas e a ampla perspectiva sobre o assunto em questão gerou no grupo a necessidade de estabelecer e aprofundar a pesquisa teórica sobre tais conceitos. O relato e destaque dessas escolhas fazem-se necessário levando em consideração que

[...] é importante entender como os processos de criação estabelecem relações entre as práticas criativas e as teorias; como o fazer e o pensar podem estar imbricados como parte de um todo que chamamos fazer artístico. Porque fazer teatro é pensar teatro. (CARREIRA, 2012, P. 02)

Considerando a importância e evidência do tema exposto, a montagem cênica se propôs a investigar a constituição do sujeito e as possibilidades desse jogo de identidade(s) em uma montagem teatral. O que seleciono de mim ou de alguém para mostrar? Na tentativa de trabalhar tal questão, pesquisou-se a possibilidade de uma montagem intimista e rica em detalhes, que evidenciasse o comum, na busca pela sensibilização do público.

1.1 Identidade

As velhas identidades que estabilizaram o mundo moderno, segundo Stuart Hall (2006), encontram-se em declínio; o indivíduo moderno, por muito tempo considerado um sujeito unificado, está fragmentado. O autor distingue

de maneira muito clara as três concepções de identidade advindas distintamente, em seus respectivos tempos, do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno.

Para o grupo, foi necessário e significativo compreender como essas transformações haviam ocorrido. Segundo Hall (2005), a concepção do sujeito do Iluminismo baseou-se na perspectiva de um indivíduo totalmente centrado e unificado, com o centro do eu único e essencialmente o mesmo. Já a noção do sujeito sociológico nasceu a partir da crescente complexidade do mundo moderno e da consciência de que o núcleo do sujeito não seria autônomo e autossuficiente, mas fundado na relação com o outro e com a cultura, refletindo uma identidade formada na interação entre a sociedade e o eu.

Quanto à identidade do sujeito pós-moderno, Hall (2005) afirma que se torna uma “celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2005, p. 13).

É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2005, P. 12)

As diferentes identidades podem ser experienciadas quando necessitamos responder à questão “Quem sou eu?”. Na tentativa por definir-me como artista, mulher, solteira, professora ou brasileira, tais identidades estão em negociação entre si e com as demais. E essas identidades sociais, culturais, profissionais, religiosas e sexuais sofrem um processo de transformação contínua.

O sociólogo Zygmunt Bauman, na obra *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi* (2005), esclarece que o nascimento da identidade se deu a partir da crise do pertencimento. Em nosso ambiente de incertezas

Comprometer-se com uma única identidade para toda a vida, ou até menos do que a vida toda, mas por um longo tempo à frente é um negócio arriscado. As identidades são para usar e exibir, não para armazenar e manter. (BAUMAN, 2005, P. 96)

Dessa maneira, quando escolho identificar-me como brasileira ou professora estou nomeando algo que geneticamente não está em mim, mas que, ao menos, momentaneamente, pode me representar. Assim, o que eu desejo mostrar e assumir para o outro?

Qual das identidades alternativas escolher e, tendo-se escolhido uma, por quanto tempo se apegar a ela? [...] A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida. Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação. (BAUMAN, 2005, P. 91)

Na tentativa de entendermos tais processos, procuramos possíveis responsáveis. Poderíamos julgar e culpar, exclusivamente, a globalização pela efemeridade e o imediatismo que permeiam a insegurança da vida contemporânea. Entretanto, o teórico afirma que a globalização pode tanto levar ao distanciamento da cultura local como também causar o efeito contrário, aproximando e fortalecendo uma comunidade.

No anúncio publicitário que esteve em veiculação pelas ruas de Berlim em 1994 – “Seu Cristo é judeu. Seu carro é japonês. Sua pizza é italiana. Sua democracia, grega. Seu café, brasileiro. Seu feriado, turco. Seus algarismos, arábicos. Suas letras, latinas. Só o seu vizinho é estrangeiro” – (BAUMAN, 2005, p. 32), podemos perceber que o sujeito também é definido pelos bens que consome, pertencentes às diversas culturas do mundo. A peça publicitária nos leva a observar de que maneira utilizamos diversos discursos e identidades para nos identificarmos ou diferenciarmos. Através do olhar para o outro, como descrevê-lo? Quais são os elementos utilizados no discurso para narrá-lo? Ele é ateu? É branco? Negro? Alimenta-se de maneira saudável? Onde mora? Onde compra suas roupas? De acordo com tais indagações, torna-se perceptível que o modo optado ao descrever/definir alguém elimina outras possibilidades. Assim, nos múltiplos espaços que frequentamos assumimos diferentes identidades, pois autorizamos que elas se estabeleçam na relação com diversos mundos culturais.

Fundamentada em tais interrogações, a construção dramática do espetáculo *Galeria de estranhezas de pessoas comuns* foi desenvolvida, em

diálogo com o tema investigado. Através de narrações e da ludicidade, a encenação propunha um convite à imaginação do espectador. As personagens eram constituídas perante o público, tornando-o cúmplice da criação, numa espécie de jogo de identidade(s).

1.2 Notas sobre dramaturgia

Ao pensarmos no termo *dramaturgia* fazemos uma referência à palavra drama. Vários são os autores que dedicaram estudos para explicar as leis do drama e assim, tentar defini-lo. Desde Aristóteles a discussão sobre o assunto se faz presente.

O teatro é pensado tacitamente como teatro do drama. Incluem-se entre seus fatores teóricos conscientes as categorias “imitação” e “ação”, assim como a concomitância quase que automática das duas categorias. Pode-se destacar como tema inconsciente, associado à compreensão teatral clássica, a tentativa de formar ou fortalecer por meio do teatro um contexto social, uma comunidade que una emocional e mentalmente o público e o palco. [...] O teatro dramático está subordinado ao primado do texto. No teatro da época moderna a montagem consistia em declamação e ilustração do drama escrito. Mesmo quando a música e a dança eram inseridas ou predominavam, o “texto” continuava a ser determinante, no sentido de uma *totalidade* cognitiva e narrativa mais apreensível. (LEHMANN, 2007, P. 25)

Esse modelo de teatro ligado ao drama não guiou o grupo nos procedimentos e princípios para a elaboração de dramaturgia, que partiu dos desejos das atrizes quanto ao trabalho cênico. Inicialmente, as atrizes e a diretora manifestaram suas vontades de aprofundar a contracenação, a não necessidade de personagem, as dinâmicas da palavra na cena, através de improvisações, explorando cenicamente as banalidades do cotidiano que poderiam diferenciar-nos uns dos outros. Tais propósitos me recordaram a poética da artista visual Verônica Vilela, que se dedica à criação de indivíduos e suas peculiaridades de uma maneira não convencional.

Através da série *Inventário de tipos humanos*, Verônica descreve e mostra diferentes personagens sob uma perspectiva não habitual. Além de apresentá-los a partir de seus hábitos, ações e sentimentos, a artista expõe as dificuldades dos relacionamentos humanos. Essas narrativas mantêm lacunas que convidam o público a preenchê-las e imaginá-las. Abaixo, podemos observar duas obras.



Figura 03 – *Tia Berta*, de Verônica Vilela



Figura 04 – *Letícia*, de Verônica Vilela

Ao mostrar tais composições para as atrizes, percebemos possibilidades criativas a partir das descrições. Assim, as obras visuais de Vilela serviram de inspiração para a criação da dramaturgia. E no aprofundamento das propostas, também propiciaram a percepção de que a composição dramaturgica poderia ser ampliada a outras áreas: visual, espacial, sonora, gestual, além da palavra.

A dramaturgia entendida como a arte de compor e tecer a materialidade cênica passa a sugerir novas articulações conceituais. Dramaturgia da luz, propõem os artistas da área. Dramaturgia da imagem, ensaiam os estudiosos de um teatro mais imagético e plástico. A percepção das múltiplas textualidades permite vislumbrar a polifonia discursiva constitutiva da cena teatral. Dramaturgia da cena, concluem os criadores debruçados sobre a pluralidade signíca e polissêmica de gestos, sons, palavras, imagens, luz, espaço. (MENCARELLI, 2010, P. 17)

Investigávamos uma dramaturgia múltipla e polifônica, composta de narrativas não lineares. Uma das características teatrais atuais, talvez seja a não-linearidade em uma época onde “o texto escrito e o livro estão novamente em questão. O modo de percepção se desloca: a percepção simultânea e multifocal substitui a linear-sucessiva” (LEHMANN, 2007, p. 17).

Essas novas formas de narrativas não necessariamente exigem ou recorrem ao uso de objetos tecnológicos em cena. Silvia Fernandes (2001)

aponta que a dramaturgia recente esqueceu das preocupações com a ação dramática, na qual o espetáculo tinha a função de atualizá-la:

Talvez a resposta dos dramaturgos à escritura autoral dos encenadores tenha sido uma dramaturgia não dramática, sem ação, que em última instância é autônoma. Pode ser lida como poema, depoimento ou relato. (FERNANDES, 2001, P. 71)

Dessa forma, ainda como tentativa de responder às exigências deste tempo, os conceitos de situação, diálogo e noção de personagem, tornam-se desnecessários quando os artistas passam a usar todo tipo de escritura para uma montagem cênica (FERNANDES, 2001).

Os objetivos de uma grande parcela dos artistas responsáveis pela dramaturgia

[...] não é uniformizar as colaborações, nem reduzi-las a um denominador comum, ao contrário, é compor um trabalho com os diferentes materiais – situações improvisadas, textos sugeridos, ações, gestos, vozes, etc. –, conservando, muitas vezes, sua discrepância. Todos os demais criadores, porém, ao sugerir materiais com vistas à composição dramática e cênica, desempenham de alguma forma a função dramática. (NICOLETE, 2015, P. 10)

Sendo assim, podemos verificar que outras dinâmicas de construção dramática estão em jogo. No processo de criação do roteiro de *Galeria de estranhezas de pessoas comuns*, desenvolvemos atividades que buscaram inspiração em outras formas artísticas, como uma visita a 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, exercitando observações e leituras distintas de uma mesma obra de arte na fruição das exposições. Bogart (2011) afirma que o ato de observar é um modo de perturbar e não apenas um verbo passivo; como diretora, aprendeu que a qualidade de sua observação e atenção pode determinar os rumos de um processo. Procuramos desenvolver o aguçamento da observação do grupo como um todo.

Exposições na Casa de Cultura Mário Quintana – C.C.M.Q. também foram frequentadas e analisadas. Diferentes composições visuais nos chamaram a atenção; constatamos que algumas produções estavam relacionadas à água – elemento que se fez presente em filmes utilizados como referenciais do processo que serão citados no capítulo seguinte. As visitas a

galerias de arte foram significativas em vários aspectos, e fundamentaram a concepção do cenário.



Figura O5 – Registro de visitação à 9ª Bienal do MERCOSUL



Figura – 06 Registro Fotográfico de visitação à 9ª Bienal do MERCOSUL

De diversas maneiras, as composições visuais se fizeram presente no processo de construção dramática. As obras armazenadas em uma sala do Instituto de Artes – I.A – da UFRGS foram desfrutadas como recurso e estímulo para a escrita. Elas se caracterizavam por imagens de rostos, reproduzidas em uma escala de *outdoor*. Adquirindo a característica de fotografias de células de identidade, porém em maior dimensão, possivelmente tais obras foram dispostas nas ruas em período anterior; naquele momento estavam espalhadas pelas paredes, carecendo de fontes para a citação do autor.



Figura 07 – Cartazes no formato lambe-lambe, disposto na sala do I.A

As atrizes observaram e criaram descrições para aquelas pessoas, inventando informações sobre o nome, idade ou algum fato curioso. A ação de perceber imagens de desconhecidos e conceber descrições produziu um material com alto grau de humor. Nos estudos sobre imagem, Martine Joly (1994) afirma que a descrição é uma etapa aparentemente simples e evidente, e

[...] é capital uma vez que constitui a transcodificação das percepções visuais para a linguagem verbal. Ela é pois necessariamente parcial e injusta. Tendo em vista uma maior correção, pode ser feita em grupo. É um exercício quase sempre muito surpreendente devido à diversidade das formulações alcançadas. Este aspecto é já muito importante porque mostra até que ponto a visão de cada um é simultaneamente coletiva e pessoal. (JOLY, 1994, P. 82)

O procedimento de descrever detalhadamente alguém que não é conhecido, atribuindo uma série de características através da imaginação, foi gerando a possibilidade da narrativa de personagens. Essas narrativas buscaram formas de se comunicar com o espectador pensando o teatro como um espaço de encontro, possibilitando a construção de novos saberes e experiências estéticas.

2. INVENTÁRIO DE TIPOS HUMANOS: a construção de dramaturgia em sala de ensaio

A criação de material cênico e dramático foi uma constante durante as três etapas da montagem – primeiro roteiro (de outubro a dezembro de 2013), segundo roteiro (de agosto a dezembro de 2014), e terceiro roteiro (de março a agosto de 2015) – de *Galerias de estranhezas de pessoas comuns*, caracterizando-se por distintos procedimentos na evolução do processo. Os referenciais culturais – filmes, exposições, obras artísticas, internet, imagens de revistas e pessoas – foram aplicados como ponto de partida em variados exercícios.

Sem contar com um texto dramático pré-estabelecido, a criação de material dramático foi intensa. Acredito que a responsabilidade do diretor não é a de produzir resultados e, sim, de “criar as circunstâncias para que algo possa acontecer” (BOGART, 2011, p. 125). Tendo em vista minha responsabilidade como diretora, eu objetivava descobrir, junto às atrizes, caminhos para a criação através de um processo permeado por várias experimentações. Parte do material desenvolvido e investigado não foi para a cena. Recortes das dinâmicas utilizadas para a criação dramática serão apresentados na sequência.

2.1 Exercício de observação

Após o contato com diferentes obras visuais, e levando em consideração o desejo das atrizes de investigar e aprofundar cenicamente as peculiaridades e detalhes das pessoas, a ampliação do olhar sobre o próprio grupo era fundamental para alicerçar o *Primeiro roteiro*. Como iriam viajar juntas a trabalho, foi solicitado às atrizes que observassem uma à outra, e a si mesmas.

Elas deveriam prestar atenção nos detalhes da companheira de grupo, independente se gostasse ou não dos mesmos, e listá-los. No mínimo dez particularidades. Foi requisitado que não contasse à colega sobre os afazeres. A intenção era a transformação e recriação dessas anotações em material cênico, e o alargamento do olhar sobre a colega. As tarefas foram realizadas e enviadas através de mensagens eletrônicas.

<ul style="list-style-type: none"> ● Ela tem a mania de ficar enrolando o dedo no cabelo ● Ela faz beicinho, principalmente quando está irritada ● Ela costuma falar: “Ai nãoooo” prolongando o “O” ● Leva uma escova de cabelo na mochila e gosta de se pentear várias vezes ao dia ● Quando está longe do namorado passa horas no celular falando com ele ● Ela sempre acorda com o cabelo todo no rosto ● Ela faz um barulho estranho na garganta. Eu perguntei: O que é isto. Ela respondeu: É que eu sinto coceira ● Ela me irrita às vezes, mas é uma das poucas amigas que eu nunca guardo mágoas, pois ela possui mais coisas das quais eu gosto do que desgosto, assim como eu tenho certeza que às vezes eu devo irritar ela 	<ul style="list-style-type: none"> ● Escova os dentes demoradamente ● Escreve todos os dias em seu caderninho no fim do dia ● É rápida e objetiva quando fala com a família no telefone ● É fascinada por pássaros ● Gosta de pregar pequenas peças nas pessoas, como dar sustos ou fazer barulhinhos ● Gosta de prédios antigos e de fotografá-los ● Quando não concorda com alguém diz “tá, tá, tá” ● Sempre que passa por uma farmácia, entra para se pesar ● Sonha sempre com mariposas e já pensou na possibilidade de estar sendo perseguida por elas ● Nem sempre está disposta a sair em fotos ● Gosta de passar maquiagem ● Sempre que viaja compra uma lembrancinha para sua irmã ● Gosta de sapatos e roupas douradas ● É capaz de ficar muito tempo sem dizer nada ● Não come frango porque se lembra da sua cocota, mas gosta muito de purê
--	---

Figura 08 – Quadro de observações coletadas

A partir dos apontamentos, solicitei à atriz Ketti que desenvolvesse uma ação de escovar os dentes demoradamente, e à atriz Renata que criasse quatro ações de mexer no cabelo, além de investigar barulhos e sons produzidos pela garganta. Em um determinado momento do processo, elas constataram que a tarefa demandada fora a mesma para ambas e, à medida que os ensaios avançavam, descobriam as peculiaridades que a colega havia observado, gerando um sentimento de curiosidade e contentamento no desdobramento de outras ações.

Posteriormente, na organização da dramaturgia, as observações realizadas, chamadas também de *detalhes*, foram transformadas em texto e empregadas na composição das diferentes personagens do espetáculo. A observação “Ela sempre acorda com o cabelo todo no rosto”, percebida por Ketti, por exemplo, foi aplicada para a descrição da personagem Vizinha Fatídica, na Cena II:

Verônica KETTI²: A vizinha Fatídica.

Vizinha Fatídica: Me espera! Tô quase pronta!

Verônica KETTI: Todos os dias, eu acordo com ela gritando e falando sozinha no andar de cima.

(A Vizinha Fatídica produz barulho com um cabo de vassoura. Ela fala sozinha.)

Verônica KETTI: A Vizinha Fatídica. A Vizinha Fatídica. *(gritando)* A Vizinha Fatídica foi abandonada pelo marido. **Ela sempre acorda com todo o cabelo no rosto.** Seu dia predileto é o dia dos mortos.

(Verônica alcança o espelho para A Vizinha.)

A partir da observação “Ela faz um barulho estranho na garganta”, também contemplada por Ketti, a ação foi introduzida na descrição da personagem Dona Dulcineia, presente na Cena IV:

Verônica RENATA/KARINE: Eu e minha vó nos encontramos aqui todos os dias. Dona Dulcineia tem 83 anos. Pela manhã, leva seu cachorrinho Tufim para passear, ele é a cara da dona. Antes dele, ela teve três outros cachorros com o mesmo nome. O Tufim I, Tufim II, Tufim III e esse é o Tufim IV. Ela os mantém em uma prateleira, empalhados.

Dona Dulcineia: Vem cá, Tufim! *(Ela rosna)*

Verônica RENATA/KARINE: Ela gosta de comer bolo abatumado e de chupar o sal que cai do churrasco. **Ela faz um barulho estranho com a garganta.**

(Dona Dulcineia produz um barulho).

Verônica RENATA/KARINE: Não é esse barulho. É algo assim. *(Demonstra)*. Oi vó!

As atrizes propunham e realizavam as propostas conscientes da importância do ator no processo de criação.

A responsabilidade que durante um período recaiu sobre a capacidade inventiva e motivadora dos diretores passou a ser partilhada com um ator mais preparado e disponível, preocupado com treinamento e aprendizagem contínuos que o disponibilizem para o ato criativo. A figura do diretor- pedagogo, ou seja, aquele preocupado também com a formação do ator, com o domínio de seus recursos interpretativos, ou aberto às descobertas de um processo inovador de criação, passou a dividir com seu grupo o esforço de um processo criador. (MENCARELLI, 2010, P. 15)

² As duas atrizes representavam a personagem Verônica durante a encenação. No momento da substituição, a atriz Karine assumiu a indicação Verônica/RENATA, que originalmente pertencente à atriz Renata.

Nesse sentido, a autoria da dramaturgia foi compartilhada com as atrizes. O grau de amizade entre o elenco possibilitou que as dinâmicas fossem realizadas em momentos inusitados. Esse elo de confiança esteve presente entre as atrizes e a direção na formação do grupo, estabelecendo uma fecunda relação de trabalho. Sobre a experiência de relações, “somos a partir de nossas relações, pensamos no seio de nossas relações com os outros e com as coisas” (CARREIRA, 2012, p. 04). Numerosos foram os momentos destinados a estudos sobre o tema, obras de arte, e pausas para discussões, onde houve problematizações que buscaram gerar uma experiência de construção de conhecimento.

2.2 Escuta de frases na rua e ações privadas

Diferentes discursos são ditos e circulam pelo espaço público nas conversas entre as pessoas. Assim, a partir do exercício ministrado por Carlos Mödinger, no componente curricular Improvisação Teatral II, na UERGS, as atrizes foram orientadas para que ouvissem e selecionassem individualmente seis frases ditas por pessoas na rua, com a condição de que não estivessem envolvidas em tais conversas. A partir da hipótese de que o olhar para a realidade é ingrediente indispensável para a dramaturgia, interessava destacar os discursos das pessoas desconhecidas utilizando as frases coletadas na rua de forma cênica. Por esse motivo, o procedimento foi introdutório para a pesquisa, sendo realizado durante o *Primeiro roteiro*. O material coletado foi explorado em sala de ensaio a partir dos conceitos de duração, volume, pausa e altura.

Concomitantemente, cada atriz pesquisou e desenvolveu cinco ações que as pessoas não costumam realizar em espaço público ou quando são observadas, denominadas *ações privadas*. As ações e suas qualidades de movimento foram investigadas a partir dos conceitos de peso, tamanho, tempo e direção, seguindo a proposta de Rudolf Laban, trabalhados pelo professor Gilberto Icle no componente curricular *Montagem II*, na UERGS.

Para a evolução do trabalho, o planejamento consistiu em unir as frases de conversas da rua às ações privadas, o que gerou combinações inusitadas. A ação de cortar um pedaço de carne e cheirá-la unida à frase “*Esse aqui é o*

nosso bar, né amor? A gente sempre quis ter o nosso bar, né amor?”, por exemplo, realizada pela atriz Renata, produziu um imprevisível resultado.

Esse resultado, talvez possa ser comparado ao que Lehmann (2003), a partir de Heiner Muller, denomina como função negativa da arte. Esse negativo não estaria relacionado a algo triste ou até mesmo violento, mas sim a uma circunstância ingênua e sem sentido. E justamente essa situação de estranhamento se fazia presente nas experimentações, desencadeando uma singeleza comparada à criança enquanto ser brincante, onde tudo se torna possível. O autor esclarece que “com a arte surge essa possibilidade de se retomar, de algum modo, esse sem sentido” (LEHMANN, 2003, p. 11).

Com a finalidade de que a investigação do *sem sentido* fosse explorada cenicamente, as atrizes foram orientadas a utilizar constantemente os objetos reais necessários às ações. O estranhamento/desconexão poético provocado em uma espécie de colagem dos materiais coletados de origens diferentes despertou o interesse do grupo. Dessa forma, optamos pelo aprofundamento dessas excentricidades.

Como mencionado anteriormente, ensaios pontuais ocorreram no I.A. Em uma sala encontramos especificamente um armário que continham adesivos de frases que propunham e causavam o *sem sentido*, nos despertando o interesse. As frases expostas nos incentivaram a continuar na busca pelo excêntrico a partir de coisas comuns.

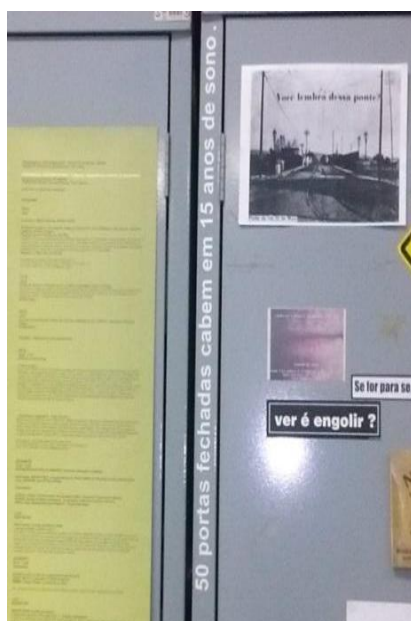


Imagem 09 – Armário pertencente à sala do Instituto de Artes

2.3 Fatos

Reconhecendo a importância da cultura visual que abrange “áreas que vão desde a chamada cultura popular (televisão, cinema, fotografia, publicidade etc.) até às artes visuais tradicionais” (SILVA, 2000, p. 33) muitos filmes foram vistos e serviram de inspiração para o processo.

Um deles foi *Mary e Max – uma amizade diferente* (2009), dirigido por Adam Elliot, que apresenta a amizade entre duas pessoas muito diferentes – uma menina solitária e um homem judeu que vive com Síndrome de Asperger. A história apresenta pouquíssimos diálogos e caracteriza-se pela narração. Esse aspecto contribuiu na composição de uma perspectiva para a montagem *Galeria de estranhezas de pessoas comuns*: os personagens foram descritos a partir do ponto de vista da personagem Verônica, e as duas atrizes se dividiram para desempenhá-los.

Na pesquisa por diferentes obras cinematográficas com semelhantes recursos de narração foram encontrados os curtas metragens *Harvie Krumpet* (2004), *Cousin* (1999) e *Mi tio* (1996) – todos também com a direção de Adam Elliot. No curta de animação *Harvie Krumpet* (2004), o personagem principal é ensinado pela mãe a coletar informações que ela chama de fatos. A mulher, apesar de não letrada, ensinou ao filho sobre todo tipo de coisas como, por exemplo, que “os olhos de um avestruz são maiores que seu cérebro” ou que as “borboletas cheiram com seus pés”. Os “fakts” são apresentados ao longo de toda obra cinematográfica, no qual o menino Harvie passa a vida a registrar pontos de vista em relação ao mundo.

Tendo como inspiração essa narrativa, foi solicitado às atrizes que exercitassem seus pensamentos e anotassem os fatos que as situações cotidianas propiciavam. Muitos desses fatos espelhavam os modos de ver e reflexões sobre o mundo, desenvolvendo uma perspectiva poética da realidade.

No aprofundamento dessa dinâmica foram desenvolvidas improvisações em sala de ensaio. Enquanto uma atriz desenvolvia uma história que tinha como estímulo um “fakt” determinado, a outra produzia ilustrações relacionadas aos elementos que lhe chamavam atenção. A dinâmica através da contação de história e de desenhos ou símbolos visuais tinha por objetivo a exploração das diversas maneiras de utilizar a narração e a criação de um imaginário.

Em relação ao ator recitador de diferentes narrativas, Jean Pierre Sarrazac refere-se ao antigo rapsodo³ grego, propondo que o dramaturgo contemporâneo também atue do mesmo modo: unindo, costurando formas teatrais e extrateatrais numa composição única e tendo como aglutinador um pensamento que narra, mas também questiona (NICOLETE, 2015).



Figura 10 – Improvisação de história utilizando recursos visuais



Figura 11 – Atrizes improvisando

As improvisações realizadas a partir da proposta descrita não foram incorporadas na montagem. Entretanto, na criação do primeiro roteiro os fatos coletados foram introduzidos no prólogo do espetáculo. Assim, enquanto o público era acomodado, as atrizes faziam tais indagações, como pode ser visto abaixo:

Narradora I: Reparou que se uma pessoa fica muito tempo na água os seus dedos ficam enrugados? É uma tentativa ancestral de criar barbatanas.

Narradora II: Você já reparou que aquela pomba que cuida dos filhotes é o macho? Não é a fêmea.

Narradora I: Já percebeu que quando olhamos muito tempo para uma lâmpada, vemos reproduções coloridas delas cada vez que piscamos?

Narradora II: Já notou que as sombras das nuvens no mar parecem baleias?

Narradora I: Reparou que o ideal é sempre fazer bem-me-quer mal-me-quer com flores com um número ímpar de pétalas, para não sair com o coração partido?

³ “O futuro do drama” (2002), Jean-Pierre Sarrazac toma o vocábulo rapsódia – que em grego significa literalmente costurar – para representar o tipo de construção dramatúrgica feita da união de fragmentos de origens diversas.

Narradora II: Percebeu que quando olhamos para cima quando está chovendo vemos os pingos caindo em câmera lenta?

Narradora II: Você percebeu que tem mais mulheres do que homens nessa sala?

Figura 12 – Fatos transformados em perguntas para receber o público

2.4 Criação de narrativas a partir de imagens

A série *Inventário de tipos humanos*⁴ foi tomada como inspiração para a elaboração do exercício de composição de narrativas a partir de imagens impressas em revistas. O objetivo dessa prática concentrava-se na criação de personagens e, conseqüentemente, a geração de discursos com base em imagens de publicações diversificadas.

Martine Joly (1994) e Roland Barthes (1990), nos estudos sobre a publicidade e sua relação com a imagem estática, abordaram questões de enquadramento, de foco, de moldura, das formas, da textura, das imagens das palavras, como sendo de extrema importância e constituidoras de significados.

A verbalização da mensagem visual revela os processos de escolha perceptivos e de reconhecimento que presidem à sua interpretação. Esta passagem do *percebido* ao *nomeado*, esta transposição da fronteira que separa o visual do verbal, é determinante nos dois sentidos. Num sentido (percebido/nomeado) revela até que ponto a própria percepção das formas e dos objetos é cultural e o modo como aquilo a que chamamos a *semelhança* ou a *analogia* corresponde a uma analogia perceptiva e não a uma semelhança entre a representação e o objeto: quando uma imagem nos parece *semelhante* é porque ela foi construída de uma maneira que nos leva a decodificá-la *tal como* decodificamos o próprio mundo. As unidades que aí encontramos são *unidades culturais*, determinadas pelo hábito que temos de as encontrar no próprio mundo. Porque, na realidade, uma imagem (tal como o mundo) pode ser infinitamente descrita: das formas às cores, passando pela textura, ao traço, às gradações, à matéria pictórica ou fotográfica, até às moléculas ou aos átomos. O simples fato de designar unidades, de fragmentar a mensagem em unidades nomeáveis, remete para o nosso modo de percepção e de *fragmentação* do real em unidades culturais. (JOLY, 1994, P. 83)

Para a investigação dessas afirmativas, as atrizes escolheram, individualmente, cinco imagens impressas que apresentavam pessoas para as quais deveriam imaginar e construir identidades, ou seja, descrevê-las. Amparadas no estudo de Joly (1994) foram incentivadas a criar um relato para cada uma das personagens selecionadas, com nomes, gostos, medos,

⁴ Disponível em: <http://inventariodetiposhumanos.tumblr.com/>

explicações e preferências. Abaixo estão algumas das imagens selecionadas com sua respectiva descrição.



Jocinara mora na Tucupira, bairro próximo a uma árvore grande de goiabas brancas. Ela adora criar figurinos e postar no facebook. Gosta de araras.

Figura 13 – Imagem 01 escolhida de revista e sua descrição



Esse é a Fabiana. Ela tem 31 anos. Gosta de cozinhar e plantar seus temperos. Fala com suas plantas. Mas tem medo de insetos.

Figura 14 – Imagem 02 escolhida de revista e sua descrição



Carolina: Essa é a Carolina. Ela tem vergonha dos seus pés. Não se importa de andar de biquíni, de andar pelada, mas só usa sapatos fechados. À noite, ela dorme de meia.
Ação: Bolha de sabão.
Fato: Fruta não é sobremesa.
Detalhe: Ela faz beicinho, principalmente quando esta irritada.

Figura 15 – Imagem 03 escolhida de revista e sua descrição

Posteriormente, as atrizes foram orientadas a unir as descrições elaboradas, a partir das imagens de revistas, às ações de rua. O teórico Stuart Hall (2005) destaca que a identidade está profundamente envolvida com o processo de representação.

Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas. O sujeito masculino, representado nas pinturas do século XVIII, no ato de inspeção de sua propriedade, através das bem-reguladas e controladas formas espaciais clássicas, [...] tem um sentido muito diferente de identidade cultural daquele do sujeito que vê a "si próprio/a" espelhado nos fragmentados e fraturados "rostos" que olham dos planos e superfícies partidos de uma das pinturas cubistas de Picasso. Todas as identidades estão localizadas no

espaço e no tempo simbólicos. Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas "geografias imaginárias" (Said, 1990): suas "paisagens" características, seu senso de "lugar", de "casa/lar", ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo — nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes. (HALL, P. 71, 2005)

Os estudos de Hall (2005) mencionam a representação nas artes visuais, mas a análise poderia ser também aplicada à esfera teatral. As diversas personagens, com tridimensionalidade psicológica e detalhamento biográfico, escritas no século XIX, por exemplo, em muito se distinguem das personagens escritas contemporaneamente, com poucas informações, às vezes, identificada apenas por uma letra, como por exemplo em *Crave*⁵, de Sarah Kane. Dessa forma, a partir da perspectiva de Hall (2006), as personagens de *Galeria de estranhezas de pessoas comuns* poderiam também ser localizadas no espaço-tempo atual.

2.5 Elaboração de cenas a partir de motes

Outra dinâmica escolhida para geração de material cênico foi a composição de cenas a partir de motes específicos. Esse exercício foi desenvolvido em aulas ministradas pela professora Patrícia Fagundes, na UERGS (2004), e possibilitou uma oportunidade diferente de criação para a direção cênica.

Como tarefa para ser realizada fora da sala de ensaio, foi orientado às atrizes que pensassem e elaborassem uma cena a partir do mote: "O que eu mais gosto de fazer é isso. Olha!". A intenção ao propor tal procedimento concentrava-se em alargar o espaço de criação das atrizes.

Essa ênfase colocada no como fazer esteve também intimamente relacionada a um investimento na coletivização da criação e na percepção de como a contaminação das percepções entre os diversos criadores envolvidos permitia uma maturação dos processos e dos materiais criativos. (MENCARELLI, 2010, P. 14)

⁵ "Crave, texto escrito um ano antes do suicídio de Sarah Kane, é um experimento com a forma textual. O texto é permeado por diálogos fragmentados que não necessariamente possuem relação entre si. Esta postura adotada por Kane pode ser entendida como um espelhamento das desconexões da vida pós-moderna. O texto não possui indicações de tempo ou de espaço, ou narrativa cronológica". (OLIVEIRA, 2014, P. 07)

A responsabilidade depositada no ator-criador tem como consequência uma nova dramaturgia, característica da produção teatral contemporânea, na qual diretores e atores dividem a capacidade inventiva (MENCARELLI, 2010). Corroborando com o pensamento do autor, as produções elaboradas pelas atrizes apresentaram potenciais para futuros desdobramentos.

Ambas as composições criadas e apresentadas a partir do mote citado acima revelaram princípios em comum, que posteriormente transformaram-se em cena única. Os elementos água e bacia estiveram presentes, assim como o emprego da música. A cena elaborada conjuntamente, posteriormente denominada Cena XIII⁶ – *Inventando pessoas* – caracteriza-se por um universo imagético e onírico, em que as atrizes criam personagens a partir do público, presentificando-o. Ela foi inserida ao roteiro e em todas as etapas do processo, manteve-se no epílogo do espetáculo. Abaixo estão dois registros fotográficos dos momentos das cenas comentadas.



Figura 16 – Atriz Renata e sua cena

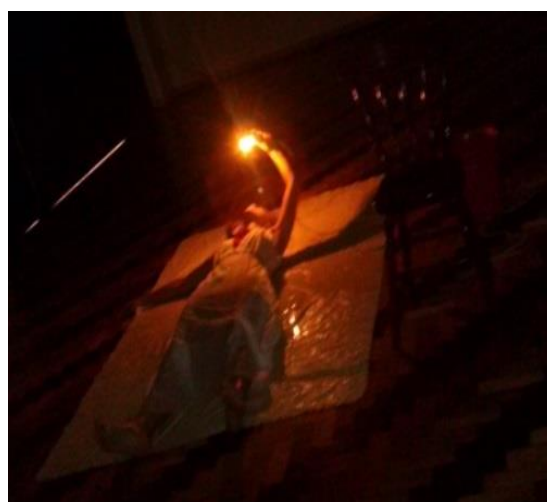


Figura 17 – Atriz Ketti e sua cena

Outras improvisações cênicas foram realizadas a partir de distintos motes como, por exemplo: “Quando vou para uma festa, me arrumo assim!” e “A dor mais forte que eu senti foi esta: olha!”. Esses materiais foram editados e retrabalhados. Alguns fragmentos tornaram-se parte de outras cenas e foram inseridos em diferentes momentos do espetáculo, outros excluídos.

⁶ Disponível em Apêndice I.

2.6 Improvisações a partir de fragmentos de textos

A água foi um importante elemento que esteve presente desde o momento inicial do trabalho, como exposto anteriormente. No decorrer do processo, o grupo sentiu a necessidade de ampliar e fundamentar sua utilização, tendo em vista a relevância que a mesma assumia na última cena.

Para tanto, durante a composição do *Terceiro roteiro*, distintas dinâmicas de exercícios aprofundaram o elemento água. Os diferentes estados da matéria – gasoso, líquido e sólido – serviram para pesquisas e improvisações através de aparelhos elétricos que buscavam a transformação de um estado para outro. Entretanto, o exercício que gerou resultados mais significativos teve origem a partir de fragmentos literários relacionados ao elemento água, retirados da obra *O Livro dos símbolos – reflexões sobre imagens arquetípicas* (2012).

No *Segundo roteiro*, o personagem João sofria um acidente automobilístico, no qual perdia a vida. Na tentativa de explorar e justificar a presença da água também em outras cenas, o acontecimento da morte de João transformou-se num afogamento. Assim sendo, as atrizes compuseram individualmente a maneira como havia ocorrido o acidente do personagem João com a água. Os estímulos partiram das seguintes frases:

“Não era um mar severo – era um mar enlouquecido! Imagino que o fim do mundo será algo assim”.

“O lago é tão calmo e convidativo, e, no entanto sombrio e profundo.”

“Morrer é atravessar. A par da imagem de renascimento está a travessia do rio, um antigo símbolo da passagem para a outra margem, a terra dos mortos”.

“As criaturas podem ser levadas a nadar contra a corrente, como o salmão, e outras deixa-se ir com a corrente”.

Figura 18 – Quadro com excertos utilizados como motes

Foi solicitado às atrizes que improvisassem e descrevessem com riqueza de detalhes como a morte se constituiria em diferentes circunstâncias: a partir do mar enlouquecido, na piscina do clube, num lago calmo e profundo, e atravessando o rio. As atrizes responderam de maneira muito positiva à proposta com textos e ideias que, posteriormente, configuraram a Cena XI⁷ – *A morte de João*.

⁷ Disponível em Apêndice I.

A criação da escrita teatral deu-se num espaço-tempo localizado, desenvolvendo-se uma costura não só de materiais, bem como de desejos, de expectativas e de frustrações. Essa polifonia esteve similarmente presente no conjunto de aprendizagens do grupo, já que referências de atitudes, valores e comportamentos apreendidos ao longo da pesquisa fazem parte de um currículo oculto. E tais práticas “são implicitamente *ensinados* através das relações sociais, dos rituais, das práticas e da configuração espacial e temporal da escola” (SILVA, 2000, p. 33) nesse caso, da universidade ou do grupo de criação.

3. ORGANIZANDO A GALERIA DE ESTRANHEZAS DE PESSOAS COMUNS: os três roteiros dramáticos

A dramaturgia do espetáculo foi constituída ao longo de três etapas de trabalho. Permeada pelas referências, composições cênicas e pelo material cênico desenvolvido, dividiu-se em três roteiros, entre outubro de 2013 e agosto de 2015.

3.1 O primeiro roteiro dramático

Logo após o mote *Identidade* ser apresentado pela professora em sala de aula, no componente curricular *Atelier de Composição e Montagem II*, foi exposto aos alunos que o exercício cênico deveria apresentar como resultado uma cena teatral que abordasse a temática, com aproximadamente quinze minutos de duração.

A maneira *como* cada grupo de alunos faria o aprofundamento e o desenvolvimento do assunto estava em aberto. Durante o processo de criação da dramaturgia, nosso grupo definiu que a cena mostraria as estranhezas das pessoas através da visão de uma mulher que observava as demais: Verônica. Tal nome foi escolhido em homenagem à artista visual que inspirou a montagem através de suas obras, citadas anteriormente.

Foram utilizados os detalhes observados pelas atrizes, assim como os fatos, frases ouvidas na rua e ações desenvolvidas em sala de ensaio. Nomes e descrições inventadas de pessoas a partir de imagens de revistas também ofereceram material para o roteiro inicial. A cena concentrou-se na apresentação dos detalhes improváveis da vida das pessoas, evidenciando suas peculiaridades e incorporando à dramaturgia fontes autobiográficas e ficcionais.

É importante reiterar o quanto a dramaturgia feita junto da cena solicita um autêntico trabalho rapsódico, de tecedura de ações. A sala de ensaio é um ateliê/oficina em que se processam as pesquisas áudio-vídeo-bibliográfica e empírica, os depoimentos e improvisos, as sugestões de cena e de texto verbal, assim como experimentos de luz, cenário, sonoridades e tantos outros elementos, constituindo todos eles dramaturgias próprias. Como articular materiais tão diferentes, vindos de tantas fontes, com o objetivo de estabelecer uma dramaturgia da própria encenação? (NICOLETE, 2015, P. 19)

Uma possível resposta à indagação proposta, talvez, pudesse se encontrar na função do dramaturgo. Entretanto, o que fazer quando o grupo

não conta com alguém que desempenhe especificamente essa função? Não há resposta única e absoluta para tal questão, visto que os caminhos descobertos em cada processo são diferentes e múltiplos. No processo de *Galeria de estranhezas de pessoas comuns*, a organização da dramaturgia foi desenvolvida junto e concomitantemente aos ensaios, pelas atrizes e diretora, através de vários procedimentos. Um dos mais significativos esteve relacionado aos personagens criados a partir das revistas. A cada um, atribuímos uma descrição, uma ação privada unida à frase coletada na rua, e um detalhe – coletado nas observações. Abaixo podemos ver dois exemplos.

Mauro. Mauro não gostava de utilizar óculos escuros, mas um dia ele leu em uma revista que Nero, o imperador de Roma, teria usado a primeira lente escura de cor verde em um dos olhos para se proteger. Desde então, ele passou a usar.
Ação: Comer Sucrilhos.
Detalhe: Gosta de sapatos e roupas douradas.

Figura 19 – Descrição da personagem Mauro

Murilo: Murillo com dois “l” gosta de parecer normal, ele faz o que pode para passar despercebido. Mas a sua mãe dificulta as coisas para ele: ela se recusa a ter televisão em casa. É difícil dizer que não tem televisão em casa sem parecer esquisito.
Ação: Comer o biscoito.
Detalhe: Sonha sempre com mariposas e já pensou na possibilidade de estar sendo perseguido por elas.

Figura 20 – Descrição da personagem Murillo

Diversas fontes foram consultadas e coletadas na intenção de compor o texto teatral. Muitas dessas ferramentas utilizadas pertencem às artes visuais. Um dos procedimentos utilizados para juntá-las enquanto dramaturgia foi a colagem. Tal método tem uma história antiga, mas sua aplicação na arte do século XX ocorreu através do movimento artístico cubista.

Ao abrigar no espaço do quadro elementos retirados da realidade - pedaços de jornal e papéis de todo tipo, tecido, madeira, objeto e outros -, a pintura passa a ser concebida como construção sobre um suporte, o que dificulta o estabelecimento de fronteiras rígidas entre pintura e escultura. [...] O uso de papéis colados abre pesquisas cubistas em novas direções. A utilização cada vez mais livre de materiais heterogêneos, não só papel, dá origem a objetos tridimensionais e relevos. [...] Os princípios de composição inaugurados pelas colagens encontram seguidores em todo o mundo, o que não significa falar em generalização uniforme, mas em interpretações distintas de um mesmo procedimento. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras)

Contudo, o procedimento técnico de colagem se consolidou com maior definição no movimento dadaísta e, posteriormente, no movimento surrealista. A apropriação do uso da colagem, como procedimento de escrita teatral,

articulando diferentes artefatos culturais como gatilhos, dentro da efervescente temática da *Identidade*, definiu uma dramaturgia polifônica.

A polifonia é também uma marca da escrita teatral contemporânea, onde convivem as mais diversas vozes, sugerindo diferentes significados, mas tecendo em conjunto o espetáculo, cuja totalidade supera a soma das partes. (NICOLETE, 2015, P. 16)

Dessa forma, compreende-se que o sentido de estranheza, gerado pela polifonia, parte da junção dos elementos dramáticos, contribuindo para diferentes narrativas. Recorrendo a esses princípios para a estruturação de situações, o *Primeiro roteiro*, que era um roteiro-base, foi concebido coletivamente. Outro princípio estrutural importante foi definir que as personagens criadas teriam alguma relação com a rotina de Verônica, de forma a retratar um dia em sua vida. Nesse modelo, definimos que as duas atrizes representariam tanto Verônica como os diferentes tipos e a função de narradora.

ROTEIRO

Manhã, tarde e noite (grande evento).

Um dia na vida de Verônica.

1ª AÇÃO: Prólogo (Ketti e Rê fazem Verônica)

2ª AÇÃO: Verônica observa estranhezas das pessoas para depois organizá-las em uma galeria de pessoas. Ela trabalha como secretária em uma clínica dentária (Clínica dentária Dentes perfeitos). (Ketti e Rê narram).

3ª AÇÃO: Arrumar o cabelo e escovar os dentes. (Ketti e Rê fazem Verônica)

4ª AÇÃO: Todos os dias as vizinhas irmãs Fatídicas acordam Verônica arrastando móveis no andar de cima (Duas fazem e narram).

5ª AÇÃO: Assim que sai de casa, Verônica encontra Malu na portaria. Malu é a faxineira do prédio (Rê narra, Ketti faz Malu). Todos os dias saía de casa com um objetivo: conhecer alguém novo e descobrir suas estranhezas. (Narração do objetivo de Verônica)

6ª AÇÃO: A caminho do trabalho, ela encontra dona Dulcineia. (Rê narra, Ketti faz Dulcineia)

7ª AÇÃO: Jocinara é colega de trabalho de Verônica e assistente de dentista. Tem uma paixão platônica por Mauro. (Ketti narra, Rê faz a Jocinara)

8ª AÇÃO: Mariângela é a dentista da clínica. (Rê narra, Ketti faz a Mariângela)

9ª AÇÃO: Hoje é terça-feira e nas terças-feiras Mauro, amor platônico de Jocinara, vai à clínica para buscar os moldes para confeccionar as próteses. (Ketti narra, Rê faz Mauro)

10ª AÇÃO: Almoça no *Boteco do Fabão*. O nome do restaurante é algo muito peculiar, toda vez que pensa nesse nome lembra que Fabão rima com sabão, babão e limão. Mas o proprietário do local se chama Fabiano. (Ketti narra, Rê faz Fabiano)

11ª AÇÃO: Verônica está entediada por ter catalogado todas as pessoas com quem convive. Já conhece a estranheza de cada um deles. (Ações de tédio de ambas, Rê narra)

12ª AÇÃO: À tarde, em casa, acontecem as cenas da água. (Sem narração)

13ª AÇÃO: Ela olha pela janela e se anima com a possibilidade de ver alguém diferente. Mas é só o Murillo com dois "L"s, ela já o catalogou. (Rê narra, Ketti faz)

14ª AÇÃO: Decepcionada porque não conheceu ninguém e inventa uma pessoa nova. (Ambas de Verônica conversando)

15ª AÇÃO: O seu amigo João liga para pedir que ela veja e dê sua opinião sobre a sua nova coreografia. (Rê faz, Ketti narra)

16ª AÇÃO: Ela não chega a encontrá-lo, no meio do caminho encontra a Carolina, menina que ela inventou. (Ketti faz Verônica, Rê faz Carolina)

Figura 21 – Roteiro inicial

Os vários experimentos realizados proporcionaram a ampliação do olhar por parte das atrizes, assim como o detalhamento de contemplar o que nos rodeia. Esse objetivo foi estendido ao público na definição da relação palco-plateia e no espaço pequeno, possibilitando a comunicação entre o olho do ator diretamente com o do espectador. As ações privadas criadas pelas atrizes envolviam a manipulação de objetos pequenos, tais como cortador de unha, goma de chiclete, e escova dental. Para a visualização do manuseio desses objetos, o público necessitava estar disposto próximo às atrizes; o que também favorecia a possibilidade do encontro entre atores e espectadores.

[...] não é apenas o lugar dos corpos submetidos à lei da gravidade, mas também o *contexto real* em que ocorre um entrecruzamento único de vida real cotidiana e de vida esteticamente organizada. [...] Aqui tanto o ato estético em si (a representação teatral) quanto o ato da recepção (assistir à representação) têm lugar como uma ação real em um tempo e em um lugar determinados. (LEHMANN, 2007, P. 18)

Na tentativa de valorizar tal *entrecruzamento*, a plateia foi disposta em dois lados, frente a frente. O espaço destinado à ação das atrizes concentrava-se no meio. Tal organização espacial evidenciava detalhes e particularidades, não somente das atrizes, cenário e objetos, como também, da outra metade de espectadores. A proposta buscava possibilidades de suscitar diversas formas de percepção da cena, por acreditar que o teatro “pertence à ordem do experimentado e do lembrado, intercâmbio cultural, e inscrição na memória” (BERGSON, 1990, *apud*, CARREIRA, 2012, p. 06). O prólogo foi elaborado para que a acomodação do público na sala, que cruzava a área de atuação, fosse orientada pelas atrizes, em estado cênico.

A atuação nessas dimensões e proximidade do público exigiu franqueza e a materialização do momento presente por parte das atrizes. A organização da plateia no formato sanduíche acarretou uma demanda significativa em relação à direção também. Um ato de observação mútua e ampla. Ao longo dos ensaios eu me revezava para destinar atenção à composição cênica nos dois lados. As atrizes tiveram de ensaiar, em alguns momentos, sem a troca de olhar com o público, apenas com a direção, já que a equipe de som e luz esteve presente somente nos últimos ensaios.

Um segmento do teatro atual, e nele estão incluídas as dinâmicas coletivas, parece empreender uma busca por recuperar o sentido de proximidade com o espectador, a proximidade conquistada pelos rapsodos gregos, que costuravam narrativas (gênero épico) e interpretação de personagens (gêneros lírico e dramático) em uma mesma apresentação, comunicando diretamente os diversos gêneros discursivos com a comunidade de ouvintes. (NICOLETE, 2015, P. 18)

Na avaliação final desta etapa, vinculada ao processo do *Atelier de Montagem II*, percebeu-se que a composição atingira o objetivo daquele momento: abordar os sujeitos através de pequenas peculiaridades, geralmente não valorizadas, na constituição de identidades. O grupo decidiu dar continuidade ao espetáculo. Para isso, o desafio central estava na ampliação

do roteiro, já que a criação cênica nesse momento contava apenas com quinze minutos de duração, e no aprofundamento da relação de Verônica com os demais personagens.

3.2 O segundo roteiro dramático

Após oito meses de pausa, em função da realização de projetos distintos, o trabalho foi retomado como meu *Projeto de Estágio de Montagem e Estágio de Atuação* das duas atrizes, permanecendo a orientação da professora Patrícia Fagundes. Outra etapa do curso, da criação e de nossas trajetórias.

Ao longo da montagem de *Galeria de estranhezas de pessoas comuns* o enfoque do trabalho foi sendo modificado. Em relação à dramaturgia, nossos objetivos centrais eram ampliar o roteiro, aprofundar personagens e suas relações, desenvolvendo a questão do conflito, pois estávamos preocupadas em estabelecer conflitos na narrativa. Ainda que tais escolhas possam apresentar contradições, naquele momento estávamos em busca de uma resolução para o roteiro.

Dessa forma, continuamos o trabalho expandindo os referenciais e desenvolvendo a pesquisa através de ensaios, leituras, discussões e reuniões. Buscávamos a definição de um acontecimento central significativo, na tentativa de romper com a estrutura linear da narrativa. Ao invés de optar por uma forma única de composição de escrita e uma autoria centralizada, o roteiro continuou sendo ampliado e escrito coletivamente. Para isso, os filmes *Era uma vez Eu, Verônica* (2012), dirigido por Marcelo Gomes, *A espuma dos dias* (2013), de Michel Gondry e o livro *Hoje sou Alice – memórias do transtorno de personalidade múltipla*, de Alice Jamieson, foram vistos e lido, servindo para reflexões e delimitações acerca das situações da peça.

De todos os pontos densos abordados nas referidas obras, optamos por incluir o tema da morte, através do acontecimento específico do falecimento de João, amigo de infância de Verônica⁸. Naquela etapa de construção, o grupo considerou imprescindível a inserção de um acontecimento denso, que daria a legitimidade ou seriedade adequada ao trabalho. Posteriormente, percebemos que a proposta inicial já era suficiente em termos de estrutura.

Para a ampliação do vínculo entre os dois amigos foram construídos, de maneira improvisada, momentos de diversão e diálogos pertencentes às infâncias dos personagens. Posteriormente, esses fragmentos de falas e brincadeiras das crianças foram inseridos em cena. O ato de compor a dramaturgia propiciou autonomia no desenvolvimento de propostas e utilização de diferentes materiais.

Uma amostra da *liberdade criativa* presente no processo de montagem foi tomar como recurso o canal do site Youtube, *Kid Snippets*, produção norte-americana que ressignifica diálogos infantis através de uma cena adulta, com a dublagem de textos ditos por crianças. Em cena, empenhamo-nos para atingir efeito análogo à infância de Verônica e João, citado acima. Outro procedimento semelhante foi a inserção da música *Verônica* da banda El Piruli no espetáculo, encontrada no filme *Era uma vez, eu Verônica* (2012), com direção de Marcelo Gomes.

No estudo *Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo*, Fernandes (2001) elucida que

O resultado da apropriação da teatralidade pela dramaturgia mais recente é que o texto literário ganhou novo estatuto. O dramático ainda se conserva no modo de enunciação, na construção dos diálogos, monólogos ou narrativas e, algumas vezes, no desdobramento dos personagens. Mas a qualidade teatral deixa de ser medida pela capacidade de criar ação. Agora teatral pode ser apenas espacial, visual, expressivo no sentido da projeção de uma cena espetacular. (FERNANDES, 2001, P. 74)

Ainda que o roteiro do espetáculo *Galeria de estranhezas de pessoas comuns* tenha origens diferenciadas em sua constituição, o *dramático* exposto por Fernandes (2001) se manteve na estruturação dos diálogos, assim como na organização de cenas e na tentativa de construção de uma narrativa. Entretanto, em diversas situações verificou-se que o roteiro dramaturgicamente não atendia às exigências as quais estava se propondo. Acredito que essa apreensão se caracterizou como uma tentativa de justificar o equivocado pensamento de que escolher ações e atividades da pequenez do cotidiano seria algo inferior a abordagem de outro tema.

⁸ Como consta em Cena XI, do Segundo Roteiro, em Apêndice II.

A orientadora Patrícia atentou quanto aos desafios da escolha de alterar entre a narradora, a personagem Verônica e os demais personagens, em mudanças abruptas ao longo de toda a estrutura cênica, que poderiam confundir e afastar o espectador. Em relação à atuação, na alternância entre a narradora e Verônica, o problema acentuava-se visto que a corporeidade, o tônus e o comportamento assemelhavam-se. Para a constituição física das identidades elaboradas foram executados jogos e improvisações, nos quais as atrizes experienciaram diferentes estímulos corporais e vocais para compô-las enquanto personagens.

A concepção de que o roteiro poderia ser alterado e modificado de acordo com a demanda dos aspectos teatrais esteve sempre presente. Na tentativa de solucionar o problema, a posição de narradora passou a concentrar-se apenas no prólogo e epílogo do espetáculo; já o desenvolvimento da história deu-se pela ótica da personagem Verônica.

Corpo e voz foram criadores de sentido no espetáculo. Vários foram os exercícios improvisados para trabalhar diferentes sonoridades, ritmos e velocidades, assim como jogos de prontidão e o trabalho corporal energético na tentativa de diferenciar os diversos personagens e níveis de atuação. O desejo em relação à atuação no espetáculo era de que “o ator não tinha mais que justificar a psicologia de uma personagem, mas desenvolver a sua dramaturgia por meio de ações físicas e vocais” (BARBA, 2010, p. 58).

Para tanto, trabalhamos minuciosamente as ações e vocalidades elaboradas anteriormente. Outro anseio era o de que as atrizes controlassem cada movimento e detalhe. O refinamento das ações e frases vocais tomou bastante tempo. Esse nível de organização primário do espetáculo é designado pelo diretor Eugênio Barba (2010) como dramaturgia orgânica:

As raízes vivas de um espetáculo não são um texto literário, uma história a ser contada ou minhas intenções de diretor, mas uma qualidade particular das ações físicas e vocais do ator: presença, bios cênico, organicidade, persuasão sedutora, corpo-em-vida. (BARBA, 2010. P. 59)

Após as apresentações da etapa pertencente ao *Segundo roteiro*, ocorrida como meu *Projeto de Estágio de Montagem e Estágio de Atuação* de Ketti e Renata, a banca de avaliação, constituída pelos professores Ciça

Reckziegel, Clóvis Massa e Ana Paula Zanadréa, constatou que muitos objetivos haviam sido alcançados, dentre eles, o jogo de construção de diferentes identidades. Todavia, os professores salientaram que as estranhezas poderiam surgir novamente no final do espetáculo, assim como a utilização da água enquanto elemento cênico deveria ser justificado em outros momentos da encenação. A orientadora Patrícia aconselhou que o personagem João ganhasse mais humanidade, assim como os demais personagens descritos por Verônica, a fim de que o registro de atuação fosse menos tipificado, opondo-se aos referenciais teóricos anteriormente citados (Hall, 2005).

3.3 O terceiro roteiro dramatúrgico

Esta etapa de trabalho, caracterizada agora como meu *Estágio de Montagem*, foi retomada após pausa de três meses, durante os quais buscou-se uma atriz substituta para Renata, que deixou de integrar a equipe criativa por motivo de viagem. A substituição de uma atriz em uma montagem cênica pareceu-me algo cruel com o trabalho desenvolvido e pesquisado, principalmente quando o elenco se caracteriza por um número pequeno de atores, com laços de amizade envolvidos. O fato de substituir a atriz/criadora na encenação gerou-me um desconfortável sentimento. Trabalhar com material humano é estar suscetível a esse procedimento, entretanto eu realmente temia enfrentar a questão da escolha.

Durante o processo dessa definição, pude perceber o quanto a questão da violência na arte – ideia apresentada pela diretora e estudiosa Anne Bogart (2011) – foi importante. A autora afirma que a arte é violenta e que ser decidido é uma atitude violenta. Para exemplificar tal aspecto, Bogart aponta que a ação de colocar uma cadeira em determinado ângulo do palco destrói todas as outras escolhas possíveis. E eu sentia-me tendo de utilizar essa violência, necessária na arte, na definição da atriz para a substituição de Renata. Essa atitude foi dividida entre mim e a atriz Ketti Maria. Desejávamos uma pessoa que simpatizasse com a proposta do espetáculo e desenvolvesse um trabalho corporal significativo, assim como a sensibilização do corpo relacionado ao espaço e ao ritmo. Dessa maneira, em 2015, a atriz, e também diretora, Karine Paz passou a integrar o projeto.

Quando penso na substituição de uma pessoa em um processo criativo, tenho a convicção de que algumas estruturas são modificadas, com exceção de montagens que contam com modos de construção e organização mais rígidos, como por exemplo, as composições quase pictóricas do encenador norte-americano Bob Wilson. Dessa forma, através de práticas semelhantes às anteriores, foi propiciado à nova integrante a experiência de como havíamos criado a dramaturgia até aquele momento. O trabalho corporal na investigação por diferentes energias foi amplamente explorado, assim como o vocal. A nova integrante deveria sentir-se à vontade nas pesquisas e propostas. A relação de jogo entre as atrizes também foi largamente exercitada. De fato, a substituição trouxe algumas mudanças, tais como: os personagens masculinos ganharam mais intensidade e os personagens que apresentavam uma energia mais delicada perderam tal característica.

As considerações apontadas anteriormente pela banca de avaliação ganharam espaço para investigação. A água como elemento simbólico e concreto foi intensamente explorada: as improvisações envolveram o transportar, lançar e esconder. Para a investigação da água em outra matéria, utilizaram-se aparelhos que a transformavam do estado líquido para o estado gasoso, tais como ferro elétrico, ebulidor elétrico, nebulizador, jarra elétrica e passadeira a vapor.

As descobertas através do manuseio de tais equipamentos foram significativas e expressivas, porém agregá-las ao roteiro soava falso, sem necessidade. Por esse motivo, não foram inseridas ao espetáculo. Após diversas investigações, uma ação da água em seu estado líquido foi agregada à Cena IV: uma atriz lançava água pela boca assumindo a imagem de um chafariz, podendo ser vista abaixo.



Figura 22 – Atriz Karine executando a ação de chafariz

Outras ações passaram a compor a transição da Cena X para a Cena XI – Verônica e João brincam com a água e a maneira como o garoto perde a vida é revelada. A pesquisa sobre o elemento água provocou uma mudança na dramaturgia em relação ao personagem João. Percebemos que o acidente fatal teria o sentido ampliado caso tivesse ocorrido pela água e a morte estivesse relacionada ao período da infância.

No pensamento sobre minha ação como diretora, naquele momento, percebi que de forma semelhante à descrita por Bogart, eu também permanecia quieta em diversas ocasiões, “temendo tomar uma decisão a respeito de qualquer divisão ou encenação específica, preocupada com as intervenções que pudessem destruir o frescor” (BOGART, 2011, p. 56). Na tentativa de encontrar uma justificativa para tal posicionamento, penso em certo receio do julgamento da nova integrante, já que Karine também tinha experiência na área da direção teatral.

A entrada de Karine trouxe muitos questionamentos em relação à dramaturgia, tal como falta de conflito e de crítica no espetáculo. Vários foram os ensaios que geraram novas provocações a partir do novo olhar da atriz. Assim, o modo de operação e a forma de trabalho foram modificados quanto à ampliação e elaboração do roteiro, a partir daquele momento.

Na tentativa de investigação e aprofundamento do que fora apontado pelos professores, desviamos o olhar da cena e nos debruçamos sobre o roteiro dramaturgicamente. Acredito que a tarefa de dedicação exclusiva à escrita do roteiro em trabalho de mesa, passando posteriormente pela prática da

composição cênica, tenha prejudicado o avanço da montagem. “O importante é não perder de vista que cada um dos criadores responde pela função dramaturgia, por tecer as ações de sua competência, conferindo ao dramaturgo responsável a organização e a assinatura do todo” (NICOLETE, 2015, p. 19). Entretanto, o fato da ausência de uma pessoa responsável unicamente pela dramaturgia gerou, na nova constituição do grupo, outra inquietação e, no esforço de aprofundar o roteiro e mudar a forma do trabalho, creio que algumas vezes não tomamos as melhores decisões. Como exemplo disso, foi ter organizado os personagens em três grupos, opondo-se, mais uma vez, ao exposto por Hall (2005).

A relação entre os personagens foi detalhada de modo a organizá-los em três grupos com vínculos entre os integrantes:

- 1) Verônica, Dona Dulcinéia e João.
- 2) Vizinha Fatídica, Fabão, Malu e Dra. Mariângela.
- 3) Murillo, Mauro e Jocinara.

Muito se discutiu quanto às associações entre os personagens, na tentativa de amarrá-los dramaturgicamente. Assim, algumas cenas foram editadas ou mudaram de ordem na apresentação. Entretanto, a maior dificuldade esteve relacionada ao terceiro grupo de personagens, no esforço de encontrar a coerência entre eles. Após diversas possibilidades cogitadas, os personagens Murillo, Mauro e Jocinara, diferente dos demais, ganharam um desfecho narrado por Verônica.

Nesta etapa o olhar da orientadora sobre o trabalho ocorreu após um longo período de ensaios. O motivo pelo qual não desejávamos que ela estivesse presente foi o tempo para a conclusão do roteiro. Após participar de um ensaio com o texto completo, a professora Patrícia apontou um problema em relação à transição para a cena da morte de João, na qual a personagem Vizinha Fatídica retornava revelando que era mãe do personagem Fabiano. A professora destacou que a informação era desnecessária à história, bem como poderia causar uma possível confusão no espectador. Seguimos a recomendação da orientadora e, após suprimirmos tal cena, retrabalhamos a transição para o final do espetáculo.

Nesta fase, objetivou-se também descobrir formas de utilizar os cubos que constituíam o cenário, buscando movimentá-los e ressignificá-los

cenicamente. Assim, as estruturas que inicialmente formavam estantes foram desconstruídas, e diversas ações – transportar, arremessar, esconder, produzir um som – foram investigadas pelas atrizes no manuseio dos cubos. O cenário não havia sido desenvolvido originalmente para tal função. Reparos ocorreram e o cuidado com as caixas tornou-se constante.

A inserção dos cubos na cena possibilitou variados significados – banca de flores, árvore, mesa de recepção, mesa de bar – e gerou uma dinâmica diferenciada ao espetáculo e à atuação. Além de estarem empenhadas com a composição dos personagens e com a manipulação de seus objetos no instante da cena, as atrizes necessitavam dispor os cubos numa espécie de quebra-cabeça, compondo também uma dramaturgia visual.

O que você faz durante o ensaio é visível no resultado. A qualidade do tempo que se passa junto é perceptível. O ingrediente principal de um ensaio é o interesse real e pessoal. E o interesse é um dos poucos componentes no teatro que não tem absolutamente nada a ver com artifício. Você não pode fingir interesse. [...] Na arte, a verdade sempre se manifesta por meio da experiência. [...] É tudo visível. (BOGART, 2011, P. 121)

Sem dúvida, a circunstância descrita necessitou de numerosos ensaios para a memorização do lugar onde cada cubo deveria ser posicionado. Havia a preocupação de não obtermos êxito na execução desses movimentos que envolviam o risco real de se ferir.

Refleti sobre a ocupação do lobo frontal do ator, citado por Anne Bogart, que, segundo a autora, favorece a atuação. Ao se concentrar em administrar o artifício – manipulação de caixas, texto, movimentação – até o ponto em que “a mente consciente fica ocupada com alguma outra coisa, a espontaneidade e a naturalidade podem chegar sem ser impedidas” (BOGART, 2011, p.130). Apesar de não haver pensado especificamente nesse objetivo, acredito que, em muitos momentos, as atrizes conseguiram alcançar essa naturalidade.

Faltando três semanas para a estreia, uma das atrizes questionou sobre o conflito da personagem Verônica, uma vez que permanecia indefinido. Desse modo, nos empenhamos em explorá-lo. Após optarmos pela conexão das memórias, alucinações e da realidade da própria Verônica, recorreremos ao filme *Nome Próprio* (2008) com direção de Murilo Salles, e novamente ao livro *Hoje sou Alice – memórias do transtorno de personalidade múltipla*. Essas obras

ajudaram-nos a estruturar a Cena XII, na qual Verônica menciona alguns personagens expostos ao longo do espetáculo, deixando lacunas e espaços para o espectador decidir e elaborar definições⁹.

O retorno da banca de avaliação sobre a apresentação do trabalho foi de que não eram necessários os aspectos incluídos ao final do *Terceiro roteiro*. Tais aspectos eram referentes ao uso do texto teatral, da racionalização da personagem Verônica, da iluminação, que ocasionaram certa mudança de linguagem na encenação. Posteriormente aos apontamentos da banca e após muito pensar, acredito que tal solução tenha sido uma alternativa ilusória, já que o ato de se permitir reinventar o mundo através da imaginação é significativo por si só.

⁹ Ver Apêndice I.

5. A GALERIA EM UMA EXPOSIÇÃO



Figura 23 – *Cristina*, de Verônica Vilela.

Quem é Cristina? Seu cabelo é castanho? Quantos anos tem? Está chorando? É filha única? O curativo na perna direita esconde uma verruga? Sonha em ser astronauta? É alérgica a camarão? Tem um aquário cheio de peixinhos? A imagem acima também pertence à série *Inventário de tipos humanos* da artista Verônica Vilela. As ilustrações compõem narrativas nas quais as personagens se relacionam com o cotidiano, convidando o público a preencher brechas e criar variados contextos a partir de suas imagens e enunciados, que provocam contentamento, bom humor, desgosto, tristeza, felicidade e o inusitado nas *pequenas coisas*.

A imagem, de certo modo, mostra a questão discutida ao longo do trabalho. Através de diferentes dinâmicas de criação de dramaturgia, foram experimentadas e investigadas as características que podem nos constituir como únicos – diferentes uns dos outros. As pessoas que cruzavam o caminho da personagem Verônica eram descritas de maneira muito peculiar. Elas eram reveladas a partir de seus gostos, medos e descobertas, sob a perspectiva da personagem, de forma semelhante à imagem. Dessa forma, as identidades das personagens eram construídas perante o público, tornando-o cúmplice da criação.

Distante de tecer um manual sobre a construção de dramaturgia em sala de ensaio, o objetivo deste Trabalho de Conclusão foi a reflexão e organização dos procedimentos desenvolvidos no processo criativo de *Galeria de estranhezas de pessoas comuns*, onde se buscou o diálogo entre o pensar e fazer. A montagem permitiu-me, ainda, perceber como se dão as relações de

negociações efetuadas constantemente, mesmo num grupo formado por um número pequeno de pessoas. Dessa forma, a criação de dramaturgia envolveu diferentes ideias, conceitos, reflexões, pensamentos, experimentos, ensaios, gerando uma dramaturgia polifônica.

O laboratório com pessoas que possuem vivências e pensamentos tão diversos mostrou-me o trabalho em grupo como espaço de aceitação, controvérsias, agregação; e ensinou-me a olhar para o outro. Diversas foram as dificuldades relacionadas à ampliação do roteiro teatral, tendo em vista a demanda do grupo pela exigência de um conflito ou o aprofundamento de uma densidade dramática. Nesse processo, foi necessário que a minha atenção estivesse ampliada para além da cena e buscasse também filmes, publicidade, conversas reais, pessoas e imagens de revistas pertencentes ao mundo atual.

O exercício de encenação do espetáculo possibilitou-me uma experiência significativa de pesquisa em teatro. Penso o ambiente acadêmico como um espaço no qual é possível ousar, experimentar, acertar e errar, no qual processos de construção de novos conhecimentos estão sendo constituídos. Minha trajetória como diretora teatral está sendo estabelecida justamente na tentativa de trocar com o outro.

O longo processo de montagem e suas diferentes etapas propiciou o amadurecimento tanto das propostas dramáticas como a de minha função de diretora. Desenvolver e sistematizar o tema identidade fez-me pensar e perceber o quanto minha(s) identidade(s) esteve/estiveram presente(s) neste trabalho. Para a diretora Anne Bogart (2011, p. 121): “o diretor não consegue se esconder do público, porque as intenções são sempre visíveis, palpáveis”.

A pesquisa se desenvolveu fora de zona de conforto, onde diariamente novas informações e descobertas mudavam o rumo da construção do espetáculo e proporcionavam surpresas e fatos inesperados, visto que a substituição de uma atriz marcou profundamente a sequência e a continuidade da montagem teatral. Com a saída da atriz Renata e a entrada da atriz Karine, constantemente surgiam aspectos novos ou algo que não havia sido contemplado anteriormente. A cada observação, abriam-se possibilidades para novas maneiras de ver, e ainda assim algum detalhe passava despercebido. Assim, o processo de substituição gerou outro trabalho, permitindo novas definições sobre construção de dramaturgia em grupo, na sala de ensaio.

A partir de uma conversa com a orientadora, cheguei à conclusão de que o espetáculo não seria o mesmo se o grupo inicial tivesse se mantido, fosse com a presença de Renata, fosse com a participação de Karine junto ao trabalho desde o início.

Dessa forma, a montagem abriu também caminhos de investigação para discussões/aprofundamentos sobre o papel do corpo, voz, vontade, concepção, postura e demais funções do ator no ofício da substituição, tendo importância fundamental na cena atual. Vivemos em uma época em que as barreiras de tempo e espaço diminuíram, sendo frequente a necessidade dos grupos teatrais terem de realizar a substituição dos atores em suas montagens. O ato de substituir uma atriz foi relevante no processo criativo, gerando mudanças significativas.

A soma de desafios me instigou a produzir novos procedimentos na tentativa de resolução para problemas quanto ao roteiro teatral. O aprofundamento da espacialização com a utilização cênica dos cubos gerou uma coreografia para a cena que exigiu empenho da direção e atuação, propiciando um novo sentido para a dinâmica de atuação e significado para o espetáculo teatral.

O trabalho revela ainda o quanto as possibilidades de produção estética, de criar o inusitado, de surpreender, de imaginar, de evidenciar o simples, o pequeno, de contar histórias improváveis, presentes no processo de criação cênica, estão próximas e ao mesmo tempo distantes de outras instâncias da cultura. Penso mais especificamente na escola, em minha função de professora de escola pública para anos finais do ensino fundamental, nos colegas professores, na estética de nossas aulas e do quanto ainda somos amadores em nossas produções. Pensar neste sentido pode nos levar a considerar quais outros caminhos de formação deveriam ser trilhados para viabilizar outras identidades, outras histórias, outros espetáculos e outros públicos.

Galeria de estranhezas de pessoas comuns e seu processo de composição de narrativas possibilitou o questionamento de nossos modos de ver e nossos próprios discursos. Funcionando como uma espécie de obra artesanal, cujas partes (descritas e analisadas anteriormente) estão impregnadas de histórias, existências, e encontros, realizada com paciência,

resignação, revolta, dor, compreensão, fé, carinho, raiva e, acima de tudo, na pesquisa artística em valorizar o comum, também se deu a construção da memória. Memória essa que é minha, das atrizes, da orientadora, da equipe técnica, do público.

Ao término deste trabalho, uma nova questão que aborda a construção de dramaturgia foi acionada. Ao entrar para o universo circense através do tecido aéreo, fico me perguntando como se dá a criação de dramaturgia no circo. Aqui não irei descrevê-la, menos ainda analisá-la, meu objetivo apenas é mostrar que este trabalho me impulsionou a pensar e discutir esse tema em outras esferas artísticas.

O convite à imaginação a partir do simples, do cotidiano, me desafiou e proporcionou a enxergar e ressignificar o mundo através da vivacidade no contato com o outro. Distante de responder à imagem acima sobre Cristina, permanece a provocação para a criação.

REFERÊNCIAS

A ESPUMA DOS DIAS. Direção: Michel Gondry. 2013. 91 min.

BARBA, Eugenio. **Uma pluralidade de Dramaturgias.** In: Queimar a casa: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, p. 37-44, 2010.

_____. **Dramaturgia do Ator.** In: Queimar a casa: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, p. 57-70, 2010.

_____. SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator:** dicionário de antropologia teatral. Tradução: Luis Otávio Burnier. Campinas: Editora Hucitec e Editora da Unicamp, 1995.

BARTHES, Roland. **A morte do autor.** In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade.** Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor:** sete ensaios sobre arte e teatro. Tradução de Anna Viana. São Paulo: Martins Fontes. 2011.

COLAGEM . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo369/colagem>>. Acesso em: 29 de Dez. 2017. Verbete da Enciclopédia.

ELENA. Direção: Petra Costa. Produção: Busca Vida Filmes. 2012. 82 min.

ERA UMA VEZ EU, VERÔNICA. Direção: Marcelo Gomes. 2012. 100min.

FERNANDES, Sílvia. **Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo.** *Sala Preta*, São Paulo, v.1, n.1, p. 69-79, jun. 2001.

_____. **Teatralidades contemporâneas.** In: Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, p. 113-129, 2010.

GUEDES, Lucienne. **Questões sobre dramaturgia:** uma experiência pedagógica. *Sala Preta*, São Paulo, V.8, p. 311-316, abr. 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10º ed. Rio de Janeiro: DPU&A, 2005.

HARVIE KRUMPET. Direção: Adam Elliot. 2003. 23 min.

INVENTÁRIOS DE TIPO HUMANOS. Disponível em: <<http://inventariodetiposhumanos.tumblr.com/>> Acesso em 10/12/2014.

KID SNIPPETS: "Lunch" (Imagined by Kids). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xXHt7GHNQ3c>> Acesso em: 16 out. 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. **Prólogo**. In: Teatro pós-dramático. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARTIN, Kathleen. **O Livro dos Símbolos**: reflexões sobre imagens arquetípicas. Ed. Taschen, 2012.

Mary and Max: uma amizade diferente. Direção: Adam Elliot. Produção: Melanie Coombs. 2009. 92 min.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **Dramaturgias em processo**: a cena pelo avesso. In: Cena invertida: dramaturgias em processo / Grupo Teatro Invertido – Belo Horizonte, MG: Edições CPMT, 2010.

NICOLETE, Adélia. **As dinâmicas coletivas de criação em teatro e os diferentes sentidos da dramaturgia**. In: *Pitágoras 500*, Campinas – SP, v. 9, p. 07-22, 2015.

Nome Próprio. Direção: Murilo Salles. 2008. 120 min.

OLIVEIRA, Livia Sudare de. **CRAVE**: uma análise do procedimento pós-dramático de Sarah Kane. In: *Revista Cena*, Porto Alegre – RS, n. 15, 2014.

PALOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo, SP: Ed. Ática S.A, 1988.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria cultural e educação**: um vocabulário crítico. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 11a ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 7 -72.

APÊNDICE I

ROTEIRO FINAL – Galeria de Estranhezas de Pessoas Comuns

PRÓLOGO

Público entra enquanto as atrizes o recebem dizendo os fatos e arrumando o cenário.

Karine: Oi, tudo bem?

Ketti: Oi! Podem entrar!

Karine: Já viram que dá para sentar dos dois lados?

Ketti: Perceberam que quando uma pessoa vai para um lado os outros vão atrás?

(As atrizes dizem duas ou três constatações para pessoas específicas)

Karine: Repararam que tem mais gente do lado ... do que do lado (...)?

Ketti: Ou o contrário. Mais gente do lado (...) do que do lado (...). Ou frente e trás. Depende da perspectiva.

Karine: É importante saber de que lado está. Como o tempo tá lá fora? Tá muito quente? Chuva? Frio? Não tem como saber...

Tem mais mulheres do que homens nessa sala.

Karine: Vocês já perceberam que a Ketti usa lente de contato? Ela é míope!

Ketti: Já repararam que a Karine tem uma cicatriz na sobrancelha? Ela caiu quando bebê!

Ketti: Ela me lembra a Roberta.

Ketti: Ele tem cara de Micael.

Karine: Micael, nome de anjo. Se eu tivesse uma filha, ela se chamaria Verônica.

Ketti: Verônica?

CENA I – Apresentação de Verônica

Verônica KETTI: Eu me chamo Verônica e tenho 25 anos. Vivo em uma cidade nem muito grande, nem muito pequena. Moro em um apartamento que fica no quarto andar de um edifício antigo, sem elevador.

Verônica KARINE: Eu gosto do cheiro dos prédios antigos. Eu acho meu apartamento muito quente no verão e muito frio no inverno. Mantenho meus cabelos curtos.

Verônica KETTI: Longos!

Verônica KARINE: Curtos porque disfarçam minhas pernas finas. E tenho uma pinta de nascença dentro do olho direito.

Verônica KETTI: Eu odeio quando as coisas estão fora do lugar.

Verônica arruma o cabelo.

Verônica KARINE: Tá bom ? (...) Não tá bom,

Verônica KETTI: Não tá bom, ainda não tá bom. A minha mãe gostava de ajeitar o meu cabelo assim. Doía, mas eu não reclamava. *(Pausa)*

Verônica KARINE: Na infância eu era quieta e curiosa.

Verônica KETTI: Meu melhor amigo era o João que, assim como eu, não era bom em fazer amigos. Quando a vizinha viajava, nas férias de verão, a gente sempre pegava “joão bolão”.

Verônica KARINE: Aquela frutinha roxinha que mancha a roupa, sabe? Quando o marido da vizinha saía, ela recebia vários homens. Sempre que ela saía na rua, a gente fazia: muuuu!

Verônica KETTI: O João tinha um cachorro pastor alemão, e gostava de montar tipo a cavalo. Juntos, espiávamos pelos buracos das fechaduras.

João: Aquele é o namorado dela?

Verônica KETTI: Mas ele é todo peludo!

João: Será que eu vou ficar assim quando crescer?

Verônica KETTI: Ela tá pegando uma coisa, atrás do bidê!

João: O que é?

Verônica KETTI: Eu não sei!

João: Que garrafa bonita! *(Corre para outra caixa)* Tem um cachorro dormindo no sofá. Acho que ele tá...

Verônica KETTI: Ele acordou, ele tá vindo... *(Corre para a caixa do chão)*

João: Tá muito escuro, não dá para ver direito!

Verônica KETTI: A luz acendeu!

João: E o que, que tem?

Verônica KETTI: Ela tá com o colega dela!

João: Que colega? O da bunda peluda?

Verônica KETTI: Deixa eu ver... Cadê?

João: Sumiu! Não dá para ver mais nada. Ficou tudo escuro de novo.

Verônica KETTI: Deixa eu ver! Para! Não empurra. Que saco! Tu sempre quer olhar e não me deixa ver!

(Música Flocos de neve com bolhas de sabão)

Verônica KARINE: Moça, lula é um animal?

Verônica KETTI: Eu achava que fruta não era sobremesa. E não é mesmo. Onde se viu servir banana de sobremesa, em um restaurante?

Verônica KARINE: Ou mamão!

Verônica KETTI: Mas pode ser um sorvete de limão.

Verônica KARINE: Uma torta de maçã! Na escola, eu não gostava do meu nome. Eu me chamo assim por causa da música Verônica, da banda *El Pirulí*.

Verônica KETTI: É essa música aqui ó! Conhece?

(Dança da música Verônica)

Verônica KARINE: Mas ninguém conhecia essa música. (Pausa) É sempre que tu usa o cabelo assim (de acordo com a característica)?

Verônica KETTI: Tu sempre senta encolhidinha assim? Os anos foram passando e comecei a observar as estranhezas das pessoas para depois colecioná-las em uma galeria.

Verônica KARINE: Todos os dias, eu saía de casa com um objetivo: descobrir as estranhezas das pessoas. A Malu não entende porque mandam limpar as janelas.

Malu: De novo, essas marcas de dedos!

Verônica KARINE: Ela acha que a chuva faz o serviço.

Verônica KETTI: O Fabiano acredita que seu o seu bolinho de carne é o melhor da cidade. (*Cuspe de Fabiano*). Tem um gostinho especial.

Verônica KARINE: Dona Dulcineia adora dar um gole de whisky para Tufim.

Dulcinéia: Toma um golinho, toma!

Verônica KARINE: Ele fica muito alegre.

Verônica KETTI: Jocinara só compra as flores depois de contar as pétalas de cada uma. (Dezesseis, dezessete, dezoito. Não, obrigada!)

Verônica KARINE: Murillo, desde que comeu uma mariposa peluda olha bem antes de comer cada salgadinho do pacote.

Verônica KETTI: Mauro gosta de usar calça bem coladinha na bunda.

Verônica KARINE: A doutora Mariângela é capaz de surtar se alguém encostar nela.

Verônica KETTI: O João é aquele que espiava pelo buraco da fechadura, quando a gente era criança, lembra? Ele sentia orgulho de suas pernas tonificadas, que desenvolveu como bailarino de dança polaquesa. Ele dançava muito e queria que eu aprendesse essa tradição. (*Verônica e João dançam a música*).

João: Eu acho que as minhas mãos suam mais do que as das outras pessoas.

(*Momento Água I*)

CENA II – A Vizinha Fatídica

Verônica KETTI: A vizinha Fatídica.

Vizinha Fatídica: Me espera! Tô quase pronta!

Verônica KETTI: Todos os dias, eu acordo com ela gritando e falando sozinha no andar de cima.

A Vizinha Fatídica produz barulho com um cabo de vassoura. Ela fala sozinha.

Verônica KETTI: A Vizinha Fatídica. A Vizinha Fatídica. (*Gritando*) A Vizinha Fatídica foi abandonada pelo marido. Ela sempre acorda com o todo o cabelo no rosto. Seu dia predileto é o dia dos mortos.

Verônica alcança o espelho para A Vizinha.

Vizinha Fatídica: Tô bonita? Hoje ele vai me levar para dançar. É a noite do bolero. Quem tá aí? Não consigo ver quem está atrás da porta, eles estão

falando sobre a minha vida de novo. Eu peço para que eles parem, mas eles não se calam.

Verônica KETTI: Cala a boca!

As Verônicas escovam os dentes.

Verônica KARINE: Antes de sair de casa eu escovo os dentes várias vezes. Quatro vezes na frente, sete vezes embaixo, onze vezes na diagonal e 25 vezes na transversal. Não é estranho, é uma questão de higiene.

Verônica KETTI: Minha mãe usava carvão vegetal quando não tinha dinheiro pra comprar creme dental. É a mesma coisa, limpa igual.

CENA III - Malu

Verônica KARINE: Assim que saio de casa, encontro na portaria do prédio a Malu, a faxineira.

Malu (*respondendo um chamado*): Que é? _

Verônica KARINE: Ela não gosta dos moradores.

Malu (*para si mesma*): Porra, acabei de limpar isso aqui ó!

Verônica KARINE: Ela se acha sensual, mas não gosta do seu cabelo.

Malu (*respondendo a outro chamado*): Já vou!

Verônica KARINE: Se arrependeu de cada uma das tatuagens que fez. Até porque elas são bizarras! Que roxo é esse, Malu?

Malu (*ao telefone*): Oi, sou eu. Olha só, diz praquele teu filho, aquele filho da puta, parar de me ligar. Vem cá, como é que ele conseguia me ligar de dentro do presídio, hein? Hein? Ele disse que vai me matar. Ele disse que vai me matar! Eu sei que ele é teu filho. Mas eu quero que ele morra. Eu quero que ele morra!

Verônica KARINE: Às vezes, o que ela sonha, realmente, acontece. Semana passada, sonhou que saía do elevador usando óculos escuros e um vestido com estampa de zebra. Ela era moradora no prédio e, assim como os outros, não cumprimentava ninguém.

Malu: Está tudo sujo e cheio de pó. Pago vale transporte, vale refeição e ainda deixo ela pegar algumas coisinhas da dispensa. Eu até assino a carteira de trabalho. Inverno passado doei um dos meus casacos da Daslu. E ainda permito que ela leve o meu cachorrinho para passear. Mal agradecida!

Verônica KARINE: Malu deseja encontrar alguém para tratar da mesma forma como ela é tratada.

CENA IV – Dona Dulcineia

Verônica KETTI: Hoje é um dia diferente. Antes de encontrar a minha vó, vou parar na banca de flores da Praça General Deodoro Carvalho. Essa é a banca.

Verônica KETTI: E em frente tem uma árvore.

Verônica KARINE: Árvore de raízes fortes.

Verônica KETTI: Com tronco largo, cheia de pássaros.

Verônica KARINE: E de folhagem verde.

Verônica KETTI: Pode ser amarelo?

Verônica KARINE: Isso! Um Ipê amarelo!

Verônica KETTI: Com frutos roxos!

Verônica KARINE: E embaixo da árvore, um banco de praça.

Verônica KETTI: No centro da praça tem um lago.

Verônica KARINE: E sentada no banco de praça, a minha vó.

Verônica KETTI: Quê?

Verônica KARINE: A minha vó! Ela sempre senta nele. Até porque só tem um banco mesmo.

(Com buquê de margaridas.)

Verônica KARINE: Eu e minha vó nos encontramos aqui todos os dias. Dona Dulcineia tem 83 anos. Pela manhã, leva seu cachorrinho Tufim para passear, ele é a cara da dona. Antes dele, ela teve três outros cachorros com o mesmo nome. O Tufim I, Tufim II, Tufim III e esse é o Tufim IV. Ela os mantém em uma prateleira, empalhados.

Dona Dulcineia: Vem cá, Tufim! *(ela rosna)*

Verônica KARINE: Ela gosta de comer bolo abatumado e de chupar o sal que cai do churrasco. Ela faz um barulho estranho com a garganta. Não é esse barulho. É algo assim. *(demonstra)*. Oi vó!

D. Dulcineia: Eu tava te esperando! Hoje acordei com a cabeça explodindo, aqui na frente, parece que tava tudo girando. Aquelas giradeiras que não passam, sabe? Faz tempo que eu não tinha isso. E as minhas varizes também tão incomodando, acho que vai chover. Eu vou ter que ir no Dr. Hercílio e tu sabe que ele nunca tem horário. Que graça essas flores, ficariam lindas no meu bidê!

(silêncio)

Verônica KARINE: Ficariam mesmo, mas essas não são pra senhora.

D. Dulcineia: A gente se acostuma assim, vai ficando velho e ninguém lembra mais de nós...

Verônica KARINE: São para a Jocinara!

D. Dulcineia: Que bom!

CENA V – Jocinara

Verônica vira Jocinara.

Jocinara: São pra mim? Não tem cartão? Só podem ser do Mauro!

Verônica concorda com a cabeça. Jocinara e Verônica comemoram juntas.

Verônica KETTI: Aqui é onde eu trabalho. Eu gosto porque posso vir caminhando. O salário até que é bom, dá para pagar o aluguel e as contas, e ainda consigo juntar um dinheirinho. Quando chove forte, a sala sempre alaga e sempre eu que acabo limpando. Quando a clínica não está movimentada, é o melhor momento para observar as pessoas. Seus rostos concentrados, distraídos, olhares perdidos e alguns poucos felizes. Pelo menos enquanto estão distraídos não estão criticando, nem xingando ou será que estão? Sempre que eu chego eu encontro a Jocinara.

Jocinara: Clínica dentária Dentes Perfeitos, bom dia.

Verônica KETTI: Jocinara faz movimentos aleatórios com um borrifador. É assistente de dentista e minha colega de trabalho. Está nervosa porque hoje é o dia que sua paixão platônica, Mauro, o protético, vem até a clínica. Jocinara mora na Tucupira, bairro próximo a uma árvore grande de goiabas brancas. Ela adora criar figurinos e postar no Facebook. É fascinada por pássaros, principalmente araras.

Jocinara: Presta atenção Verônica! É sempre bom fazer bem-me-quer com flores que tem um número ímpar de pétalas.

Verônica KETTI: Por quê?

Jocinara: Para não sair com o coração partido! Ih, tá lá a mulher!

CENA VI – Dra. Mariângela

Chega Dra. Mariângela.

Jocinara: Bom dia, Dra. Mariângela!

Dra. Mariângela (*como se explicasse a um paciente*): O que limpa os dentes é a escova. A pasta só dá o gostinho de hortelã.

Verônica KARINE: A Dra. Mariângela é a dentista da clínica. Tem 52 anos e nunca teve um orgasmo.

Dra. Mariângela coça o ouvido com a caneta.

Dra. Mariângela: Como eu queria ter um clitóris na orelha.

Verônica KARINE: Ela perdeu seu grande amor, vítima de um assalto. Desde então mora com seu filho adolescente em uma casa de esquina. Os dois são capazes de passar muito tempo sem trocar uma única palavra.

Dra. Mariângela: É bom encontrar pessoas com quem nos sentimos à vontade, em silêncio.

CENA VII - Murillo

Verônica KARINE: Todo santo dia, o filho da Dra. Mariângela,

Murillo: Murillo.

Verônica KARINE: Fica aguardando pela mãe na sala de espera, e faz sempre a mesma coisa, ou seja, nada. Passa a manhã inteira ouvindo música e mexendo naquele celular.

Silêncio incômodo. Murillo come salgadinho produzindo um som.

Verônica KARINE: Murillo com dois “L”s gosta de parecer normal, ele faz o que pode para passar despercebido. Mas a sua mãe dificulta as coisas para ele: ela faz questão de deixá-lo no portão da escola.

Murillo: As mariposas possuem corpo gordo e peludo e pertencem a ordem das lepidópteras. Elas podem ser divididas cabeça, tronco e membros.

Volta silêncio na sala de espera.

Verônica KARINE: Quer uma revista, Murillo?

Murillo: Todo o santo dia, a Verônica, fica nessa sala de espera e faz sempre a mesma coisa, ou seja, nada. Hoje, ela parece não estar preocupada com o tempo que levará até chegar em casa. Está sentada. Eu a observo enquanto ela observa o prédio à nossa frente.

Verônica KARINE: Os dez andares seriam perfeitos para ele pular.

Murillo: Os dez andares seriam perfeitos para ela pular.

CENA VIII – MAURO

Mauro e Murillo se cruzam na recepção.

Mauro: E aí garotão, quando é que vai sair um som dessa bateria? (*Risos*)

(Murillo apenas olha, e se mantém calado).

Verônica KETTI: Mauro, o protético!

Mauro: Bom dia garotas! Quantos desdentados vão sair sorrindo hoje?

Verônica KETTI: Hoje é terça-feira, e nas terças feiras, Mauro, o amor platônico de Jocinara, (*Mauro desfila*) vem à clínica buscar os moldes para confeccionar as próteses dos pacientes. Ele gosta de se vestir bem e mostrar o quanto é forte.

Mauro: O treino hoje foi cheio, garotas. Corri uma hora e depois fiz minha série de abdominal e apoio. Tenho que ir embora logo porque preciso comprar meu shake de proteína. Não é fácil manter esse corpicho.

Verônica KETTI: O Mauro passou um mês no Rio, e nunca mais perdeu o sotaque.

Mauro: Garotas, vocês tem que conhecer o Rio, Ipanema, Arpoador. Pegar um bronze!

Verônica KETTI: Mauro não gostava de usar óculos escuros, (*Retira os óculos de Mauro e guarda*) mas um dia leu na revista Galileu que Nero, o imperador de Roma, teria usado a primeira lente escura de cor verde em um dos olhos para se proteger do sol. Desde então, ele passou a usar. Ele gosta de sapatos e roupas douradas. E gasta todo o seu salário com academia.

Mauro (para Murillo): Quando montar a banda e conseguir marcar um show, manda o convite! Tchau, Doutora Mariângela!

Dra. Mariângela: Verônica, cancele a minha agenda da tarde. Tenho um compromisso.

Verônica KARINE: Hoje, a Dra. Mariângela vai levar o Murillo pela primeira vez na terapia. Ela se preocupa com o fato do filho não se relacionar com os colegas. Desde a morte do pai, Murillo só fala o essencial.

Dra. Mariângela: Ele era um menino extrovertido. Brincava com todos os colegas, e gostava de ir à aula. Mas, naquele dia quando fomos leva-lo para a escola... Foi tudo muito confuso. Um deles apontou a arma para o meu marido, enquanto o outro tentava pegar a minha bolsa. Foi horrível, eles nos trataram como se não fôssemos gente. O Murillo estava dormindo no banco de trás, e acordou com o barulho chamando pelo pai. O bandido se assustou e disparou

a arma. Existem pessoas insignificantes no mundo, assim como existem vermes. Pra mim ele é menos que um verme.

CENA IX – FABIANO

Fabiano: Carne de gente queimada tem o mesmo cheiro do churrasco. Sabia?

Verônica KETTI: Depois do trabalho, eu almoço no Boteco do Fabão. O nome do restaurante é algo muito peculiar. Toda vez que penso nesse nome lembro que Fabão rima com sabão, limão e babão. Mas o proprietário do local se chama...

Fabiano: Fabiano. Sabe o que um tomate falou para o outro? Ih!

Fabiano toca na carne.

Verônica KETTI: Fabiano adora fazer piadas. É querido por todos no bairro onde mora. Uma vez por ano faz churrasco beneficente. Tem 31 anos. Gosta de cozinhar, plantar seus temperos e falar com suas plantas. Na cadeia, adquiriu o medo de... Olha a barata Fabiano!

Fabiano se assusta e coloca a carne na boca.

Fabiano: Pô Verônica! Que brincadeira sem graça.

Verônica KETTI: Mas tu sempre cai!

Fabiano: Vai querer o prato do dia, meu bem? Hoje tá daqui ó!

Verônica KETTI: Sim, meu bem.

Fabiano: Agora eu conto outra piada sem graça. *(Ao telefone):* Alô?

Malu: Alô!

Fabiano: Quando é que você vem conhecer o nosso bar, amor? A gente sempre quis ter o nosso bar, né amor?

Malu: Para de me ligar. Eu não vou na porra desse bar! Eu vou te denunciar! Eu vou ligar pros ômi!

Fabiano: Por que tá falando assim comigo, eu te fiz alguma coisa? Tá estressadinha? Vem para o papai, que o papai cura o teu stress.

Malu: Não me interessa.

Fabiano: Eu fiz pra ti, tem até uma foto tua no balcão.

Malu: Foto minha? Que foto é essa?

Fabiano: Tô olhando pra ela agora! Tu tá linda, no nosso lugarzinho especial. Tô deixando nosso bar lindo, princesa.

Malu: Quer me ver, é? Tá com saudade?

Fabiano: Vem para o papai, que eu cuido da minha bonequinha.

Malu: Pra ele mulher é coisa, acha que sou otária. Sempre dizia que me amava, que ia mudar, chorava quando eu dizia que ia deixar ele. Como era possível ele dormir daquele jeito, depois de me dar um monte de chute. Tá vendo aqui? É onde ele mais gostava de chutar. Ele sempre arranjava um motivo pra me socar. Dizia que eu estava muito assanhada, que eu falava demais, que eu ria muito alto, e era tanta coisa! Às vezes eu ficava a noite inteira, de vigia, cuidando ele dormir, parecia que estava morto, bem que eu queria que ele estivesse. Uma vez até fui na delegacia dá queixa. Eu não sei porque continuei com ele. É como se ele tivesse um imã. Quando ele foi preso pensei que iria ter sossego, mas não tive. Aqui dentro ele não entra, pode chutar, socar, cuspir. Aqui ele não entra mais! Desta vez não têm volta.

CENA X – Casa de Dona Dulcineia

Verônica KARINE: Depois do almoço eu passo na casa da minha vó. Essa casa nunca mudou. Continua a mesma.

Verônica KETTI: Primeiro eu abro a janela do quarto.

Verônica KARINE: Depois a da sala, porque ali forma um corredor de ar.

Verônica KETTI: Mesmo assim, o cheiro de mofo fica impregnado.

Verônica KARINE: Então, eu abro a janela da cozinha, para o sol pegar nas plantas.

Verônica KETTI: Minha vó adora ganhar flores, mas é sempre eu que cuido.

Verônica KARINE: Ali...

Verônica KETTI: ficava o sofá!

Verônica KARINE: Não!

Verônica KETTI: Era onde o João e eu, brincávamos. Desde a nossa infância só teve uma vez que deixamos de nos falar.

João em off: Olha que bonita! Vou pegar uma para levar pra minha professora!

Verônica em off: Não! Não mexe aí! A minha vó disse que não é pra estragar as flores.

João em off: Mas ela nem vai perceber...

(Barulho de vaso caindo)

Verônica em off: Quebrou tudo seu cabeça de pudim. Ela vai me matar.

Verônica entra com flores e arruma.

Verônica KARINE: Vóoooo! Vó, trouxe suas flores!

D. Dulcineia está dormindo sentada com uma garrafa. Verônica vai pegar a garrafa e a velha acorda.

Dulcineia: Cadela, pensa que eu não percebi que você mexia nas minhas coisas? Tava trocando o meu uísque? Pelo quê? Hein? Diz! O que tinha aqui dentro? Tava querendo me matar, cadelinha? Fala!

Verônica KARINE: *(baixo)*: Chá.

Dulcineia: Hein?

Verônica KARINE: Chá!

Dulcineia: Eu não quero essa porcaria!

Verônica KARINE: Toma vó! Vai te fazer bem!

Dulcinéia dá o chá para o cachorro.

Dulcineia: Toma Tufim, toma tudo!

Verônica KARINE: Vóoooo! Que garrafa bonita!

Verônica KETTI: Tava atrás do bidê!

Momento de Verônica com água.

CENA XI – A morte do João

Verônica KETTI: Com o João, eu sonho todas as noites.

Verônica KARINE: A última vez que nos vimos, faz doze anos.

Verônica KETTI: Nós fomos passar as férias na casa de praia da minha vó.

Verônica KARINE: João amava as águas, era vaidoso, gostava de exibir sua coragem e dizia saber dominar o mar.

Verônica KETTI: O mar revolto, sempre o achei fascinante e perigoso.

Verônica KARINE: A bandeira estava vermelha, mas quase todos os dias eram assim...

Verônica KETTI: Quando a maré dos meus pensamentos baixa, surgem memórias vivas.

Verônica KARINE: Gritos, choros e pedidos de socorro. Naquele dia João foi dominado pelo mar.

Verônica KETTI: Ele começou a entrar cada vez mais, e nada evitou que o seu espírito fosse arrastado para o fundo de um lugar repleto de seres imaginários, que criei quando criança.

Verônica KARINE: Sinto o gosto salgado, a areia molhada, gelada e áspera na sola dos meus pés.

Verônica KETTI: Eu queria acreditar que ele tinha ido na tentativa de esquecer o instante em que vi.

Verônica KARINE: Memórias turvas, perturbadas.

Verônica KETTI: Seu corpo roxo, distorcido.

Verônica KARINE: Cheiros, cores.

Verônica KETTI: Sua pele dura. Seu rosto, uma máscara petrificada.

Verônica KARINE: Ruídos, vozes, discussões.

Verônica KETTI: Seu corpo apareceu horas depois, sobre a superfície da água gelada. Ele sempre esteve comigo, no meu mundo imaginário.

Verônica KARINE: Nas pessoas que convivi ou apenas passaram por mim.

Verônica KETTI: Em minhas criações.

CENA XII – Desapresentação dos personagens

Verônica KETTI: A Jocinara mantém viva a minha esperança.

Jocinara: Lembra das flores? Não eram do Mauro. Eu tinha certeza! Até sonhei com o nosso casamento.

Verônica KETTI: Ela não sabe que o Mauro já se casou. Ele conheceu na academia um personal trainer que o ajudava a deixar seus glúteos mais durinhos. Eles se apaixonaram e foram morar em Búzios.

Verônica KARINE: A gente observa as pessoas e pensa que as conhece. É difícil saber o que passa no universo de cada um. São todos um mistério.

Verônica KETTI: Às vezes ouço a voz do Murillo dizendo que vai dar tudo certo. Então penso que seria bom se ele falasse mais.

Verônica KARINE: Em outras vezes, ouço o barulho dos tiros.

Verônica KETTI: Do tiro. Foi um tiro.

Verônica KARINE: Só foi um, mas o som ecoa na minha cabeça.

Verônica KETTI: Minha memória é como um grande vaso que foi derrubado de uma janela.

Verônica KARINE: Todos os pedaços estão aqui. Alguns ainda aparecem, mesmo quando não deveriam.

(Imagem de Fabiano olhando para Malu. Mudança de luz).

Malu: Aqui ele não entra mais. Pode chutar, cuspir, desta vez não tem volta.

Verônica KARINE: Verônica?

Verônica KETTI: Não estou tão vulnerável quanto já estive.

Verônica KARINE: Eu tento colar os pedaços, organizando as estranhezas de cada um.

Verônica KETTI: Partes da história tornam-se claras e nítidas,

Verônica KARINE: Mas sempre sobram espaços vazios.

Verônica KETTI: Então, procuro visitar a minha vó na casa de idosos onde ela foi morar.

Verônica KARINE: Lá, Dona Dulcinéia fez contatos e começou a vender whisky para os outros moradores.

Dona Dulcinéia: Quer um Whisky, quer? Na minha mão é mais baratinho! Pega, pega!

João: Que garrafa bonita!

Verônica KETTI: Quando minhas memórias estão muito confusas, o João vem.

Verônica KARINE: Ele me diverte com a sua dança polaquesa e ajuda a organizar as minhas estranhezas. Hoje, sou Verônica.

Verônica KETTI: Fui Verônica?

CENA XIII – Inventando pessoas

Verônica KARINE: Ela podia ter...

Verônica KETTI: 24 anos.

Verônica KARINE Não, 37.

Verônica KETTI: Ele tem um olho azul e outro castanho.

Verônica KARINE: Ele tem seis irmãs mais velhas.

Verônica KETTI: Ela é alérgica a camarão.

Verônica KARINE: Ela pode ter um namorado.

Verônica KETTI: E uma namorada.

Verônica KARINE: Ele gosta de imitar os outros.

Verônica I joga água pra cima e Verônica II bate os pés na água.

Verônica KETTI: Ele já foi pra China.

Verônica KARINE: Ele nasceu na China.

Verônica KETTI: O sonho dele é ser piloto de corrida.

Verônica KARINE: O sonho dela é ser astronauta.

*Verônica I joga vira o balde de água em si mesma e Verônica II entra na bacia.
Pausa.*

Verônica KETTI: Ele tem de fantasma.

Verônica KARINE: Ele se comunica com fantasmas.

Verônica II tira o balde da cabeça de Verônica I.

Verônica KETTI: Ela tem um aquário cheio de peixinhos.

Verônica KARINE: Ele é instrutor de mergulho.

Verônica KETTI: Ele nada com tubarões.

Verônica KARINE: Ele pode querer ser uma sereia (*molha o cabelo e o joga pra trás*).

Verônica I e Verônica II deitam no chão e brincam com a água da bacia.

Verônica KETTI: Ela pode ler o destino nas ondas do mar.

Verônica KARINE: Ele lê o destino na borra do café.

Verônica KETTI: Ela pode criar pessoas.

Verônica Karine e Verônica Ketti se dirigem aos espectadores e inventam personagens a partir das características deles mesmos.

APÊNDICE II

SEGUNDO ROTEIRO – Galerias de Estranhezas de Pessoas Comuns

PRÓLOGO

Público entra enquanto as atrizes o recebe dizendo os fatos e arrumando o cenário.

Narradora I: Você reparou que se uma pessoa fica muito tempo na água os seus dedos ficam enrugados? É uma tentativa ancestral de criar barbatanas.

Narradora II: Você já reparou que aquela pomba que fica em cima dos filhotes é o macho? Não é a fêmea.

Narradora I: Você percebeu que quando olhamos muito tempo para uma lâmpada, vemos reproduções coloridas delas cada vez que piscamos?

Narradora II: Você já notou que a sombra das nuvens no mar parecem baleias?

Narradora I: Você já reparou que o ideal é sempre fazer bem-me-quer mal-me-quer com flores com um número ímpar de pétalas, para não sair com o coração partido.

Narradora II: Você percebeu que quando olhamos para cima quando está chovendo vemos os pingos caindo em câmera lenta?

Narradora II: Você percebeu que tem mais mulheres do que homens nessa sala?

Narradora I: Você notou que tem oito tapetinhos iguais nessa sala? Foi a mãe dela que deu pra ela.

Narradora I: Você já reparou na cor do vestido dela?

Narradora II: Você reparou que ela usa lentes de contatos? Ela é míope.

Narradora I: Você já reparou na cor dos olhos dela? São azuis. Não. Verdes.

Narradora II: Você já reparou que ela...

CENA I – Apresentação de Verônica

Verônica KETTI: Eu me chamo Verônica e tenho 25 anos. Vivo em uma cidade nem muito grande, nem muito pequena. Moro em um apartamento que fica no quarto andar de um edifício antigo, sem elevador.

Verônica RENATA: Eu gosto do cheiro dos prédios antigos.

Verônica observa o espaço.

Verônica RENATA: Eu acho meu apartamento muito quente no verão e muito frio no inverno. Mantenho meus cabelos longos para disfarçar minhas pernas finas. E tenho uma pinta de nascença dentro do olho direito.

Verônica KETTI: Eu odeio quando as coisas estão fora do lugar.

Verônica arruma o cabelo.

Verônica RENATA: Tá bom ? (...) Não tá bom,

Verônica KETTI: Não tá bom, ainda não tá bom. *(Pausa)* Na infância eu era quieta e curiosa.

Verônica RENATA: Meu melhor amigo era o João que, assim como eu, não era bom em fazer amigos. Juntos, espiávamos pelos buracos das fechaduras.

(Música Flocos de neve com bolhas de sabão)

Verônica RENATA: Na escola, eu não gostava do meu nome. Eu me chamo assim por causa da música Verônica, da banda *El Pirulí*.

Verônica KETTI: Você conhece essa música? É essa aqui:

(Dança da música Verônica)

Verônica RENATA: Mas ninguém conhecia essa música.

Verônica KETTI: Os anos foram passando e comecei a observar as estranhezas das pessoas para depois organizá-las em uma galeria.

Verônica RENATA: Todos os dias, saía de casa com um objetivo: conhecer alguém novo e descobrir suas estranhezas.

Verônicas escovam os dentes.

Verônica RENATA: Antes de sair de casa eu escovo os dentes várias vezes. Quatro vezes na frente, sete vezes embaixo, onze vezes na diagonal e 25 vezes na transversal. Não é estranho, é uma questão de higiene.

Verônica KETTI: Minha mãe usava carvão vegetal quando não tinha dinheiro pra comprar creme dental. É a mesma coisa, limpa igual.

CENA II – A Vizinha Fatídica

Verônica KETTI: Todos os dias, eu acordo com a minha vizinha gritando e falando sozinha no andar de cima. Eu a apelidei de *A Vizinha Fatídica*.

A Vizinha Fatídica arrasta o banquinho. Ela fala sozinha.

Verônica KETTI: A Vizinha Fatídica foi abandonada pelo marido. Ela sempre acorda com o todo o cabelo no rosto. Seu dia preferido é o dia dos mortos.

A Vizinha tira os pelos do nariz.

Vizinha Fatídica: Não consigo ver quem está atrás da porta, eles estão falando sobre a minha vida. Eu peço para que eles parem, mas eles não se calam. As pessoas gostam de falar dos seus problemas dentro do ônibus.

CENA III - Malu

Verônica RENATA: Assim que saio de casa, encontro na portaria do prédio Malu, a faxineira.

Malu (*respondendo um chamado*): Que é?_

Verônica RENATA: Ela não gosta dos moradores.

Malu (*para si mesma*): Porra, acabei de limpar!

Verônica RENATA: Ela se acha sensual, mas não gosta do seu cabelo.

Malu (*respondendo a outro chamado*): Já vou!

Verônica RENATA: Se arrependeu de cada uma das tatuagens que fez. Até porque, elas são bizarras.

Malu (*ao telefone*): Oi, sou eu. Olha só, diz praquele teu filho, aquele filho da puta, parar de me ligar. Vem cá, como é que ele conseguia me ligar de dentro do presídio, hein? Hein? Ele disse que vai me matar. Ele disse que vai me matar! Eu sei que ele é teu filho. Mas eu quero que ele morra. Eu quero que ele morra!

Verônica RENATA: Às vezes, o que ela sonha, realmente, acontece. Semana passada, sonhou que saía do elevador usando óculos escuros e um vestido com estampa de zebra. Ela era moradora no prédio e, assim como os outros, não cumprimentava ninguém.

CENA IV – Dona Dulcineia

Verônica KETTI: Hoje é um dia diferente. Antes de ir para o trabalho, vou parar na banca de flores da Praça General Deodoro Carvalho.

(Com buquê de margaridas.)

Verônica RENATA: Essa é a mesma praça, onde eu encontro minha avó, todos os dias. Dona Dulcineia tem 83 anos. Pela manhã, leva seu cachorrinho Tufim para passear, ele é a cara da dona. Antes dele, ela teve três outros cachorros com o mesmo nome. O Tufim I, Tufim II, Tufim III e esse é o Tufim IV. Elas os exibe em uma prateleira, empalhados.

Dona Dulcineia: Vem cá, Tufim! *(ela rosna)*

Verônica RENATA: Ela gosta de comer bolo abatumado e de chupar o sal que cai do churrasco. Ela faz um barulho estranho com a garganta. Não é esse barulho. É algo assim. *(demonstra)*. Oi vó!

D. Dulcineia: Eu trouxe pra ti. Hoje acordei com a cabeça explodindo, aqui na frente, parece que tava tudo girando. Aquelas giradeiras que não passam, sabe? Faz tempo que eu não tinha isso. E as minhas varizes também tão incomodando, acho que vai chover. Eu vou ter que ir no Dr. Hercílio e tu sabe que ele nunca tem horário. Que graça essas flores.
(silêncio)

Verônica: Tô sem fome.

D. Dulcineia: Pega, pega, pega.

CENA V - Jocinara

Verônica KETTI: Aqui é onde eu trabalho. Sempre que eu chego eu encontro a Jocinara.

Jocinara: Clínica dentária Dentes Perfeitos, bom dia.

Jocinara masca chiclete e faz movimentos aleatórios com um borrifador.

Verônica KETTI: Jocinara é assistente de dentista e minha colega de trabalho. Está nervosa porque hoje é o dia que sua paixão platônica, Mauro, o protético, vem até a clínica.

Verônica entrega as flores para Jocinara.

Jocinara: São pra mim? Não tem cartão? Só podem ser do Mauro!

Verônica concorda com a cabeça. Jocinara e Verônica comemoram juntas.

Verônica KETTI: Jocinara mora na Tucupira, bairro próximo a uma árvore grande de goiabas brancas. Ela adora criar figurinos e postar no Facebook. É fascinada por pássaros, principalmente araras.

Jocinara: Presta atenção Verônica! É sempre bom fazer bem-me-quer em flores com um número ímpar de pétalas.

Verônica KETTI: Por quê?

Jocinara: Porque sim! Ih, tá lá a mulher!

CENA VI – Dra. Mariângela

Chega Dra. Mariângela.

Jocinara: Bom dia, Dra. Mariângela!

Dra. Mariângela (*como se explicasse a um paciente*): O que limpa os dentes é a escova. A pasta só dá o gostinho de hortelã.

Verônica RENATA: A Dra. Mariângela é a dentista da clínica. Tem 52 anos e nunca teve um orgasmo.

Dra. Mariângela coça o ouvido com a caneta.

Dra. Mariângela: Como eu queria ter um clitóris na orelha.

Verônica RENATA: Ela perdeu um grande amor, vítima de um assalto. Desde então mora com seu filho adolescente em uma casa de esquina. Os dois são capazes de ficar muito tempo sem dizer nada.

Dra. Mariângela: É bom encontrar pessoas com quem nos sentimos à vontade, em silêncio.

CENA VII - Murillo

Verônica RENATA: Todo santo dia, o filho de Dra. Mariângela,

Murillo: Murillo

Verônica RENATA: Fica aguardando pela mãe na sala de espera, e faz sempre a mesma coisa, ou seja, nada.

Silêncio incômodo. Murillo come salgadinho produzindo um som.

Verônica RENATA: Murillo com dois “L”s gosta de parecer normal, ele faz o que pode para passar despercebido. Mas a sua mãe dificulta as coisas para ele: ela se recusa a ter televisão em casa. É difícil dizer

Murillo: Eu não tenho televisão em casa sem parecer esquisito.

Volta silêncio na sala de espera.

Verônica RENATA: Quer uma revista, Murillo?

Ela começa a ler uma matéria sobre mariposas.

Verônica RENATA: “A mariposa é um inseto que pertence à ordem dos Lepidóptera. É dividida em cabeça, tórax e abdômen e possui um par de antenas, um par de olhos compostos e aparelho sugador. As asas são recobertas por escamas facilmente destacáveis. Os lepidópteros são o segundo maior grupo de insetos e são adaptados aos mais diferentes ambientes. (*A cena ganha atmosfera de pesadelo*) A maioria das espécies de mariposas possui hábitos noturnos, antenas não clavadas (semelhantes a um mini taco de golfe), asas estendidas sobre o corpo quando em repouso, cores escuras na maioria dos indivíduos e corpo gordo com aspecto “peludo”. A maior mariposa do mundo é encontrada na Amazônia e possui 30 cm de envergadura.”

Murillo sai correndo.

CENA VIII – MAURO

Verônica KETTI: Hoje é terça-feira e nas terças-feiras Mauro, o protético (*Mauro desfila*) e amor platônico de Jocinara, vai à clínica buscar os moldes para confeccionar as próteses dos pacientes. Mauro não gostava de usar óculos escuros, mas um dia ele leu na revista Galileu que Nero, o imperador de Roma, teria usado a primeira lente escura de cor verde em um dos olhos para se proteger do sol. Desde então, ele passou a usar. Ele gosta de sapatos e roupas douradas. Gasta todo o seu salário com academia e com a sua coleção.

Mauro penteia uma boneca.

Mauro (*escondendo a boneca*): Qual é o seu problema, Verônica? É feio ficar encarando as pessoas. Mal-educada!

Verônica RENATA: Após o expediente, a Dra. Mariângela espera todos os funcionários da clínica ir embora para assistir o seu filme preferido.

Verônica alcança um DVD para Mariângela. Sons de filme pornô. Flash de Dra. Mariângela assistindo ao DVD, maravilhada.

CENA IX - FABIANO

Verônica KETTI: Depois do trabalho, eu almoço no Boteco do Fabão. O nome do restaurante é muito peculiar. Toda vez que penso nesse nome lembra que Fabão rima com sabão, limão e babão. Mas o proprietário do local se chama...

Fabiano: Fabiano. Carne de gente queimada tem o mesmo cheiro do churrasco. Sabia?

Fabiano toca na carne.

Verônica KETTI: Fabiano tem 31 anos. Gosta de cozinhar, de plantar seus temperos e de falar com suas plantas. Na prisão, adquiriu o medo de baratas. Olha a barata Fabiano!

Fabiano se assusta e coloca a carne na boca.

Fabiano (*ao telefone*): Alô, quando é você vem conhecer o nosso bar, amor? A gente sempre quis ter o nosso bar, né amor?

Malu: Para de me ligar. Eu não vou na porra desse bar! Eu vou te denunciar! Eu vou ligar pros hÔmi! Eu quero que você morra! Morra!

CENA X – Casa de Dona Dulcineia

Verônica RENATA: Depois do almoço eu passo na casa da minha vó.

Dulcineia está atirada com uma garrafa. Verônica vai pegar a garrafa e a velha acorda.

Dulcineia: Sua cadela, você pensa que eu não percebi que você mexia nas minhas coisas? Que estava trocando o meu uísque? Pelo quê? Hein? Diz! O que tinha aqui dentro? Tava querendo me matar, cadelinha? Fala!

Verônica RENATA: (*baixo*): Chá.

Dulcineia: Hein?

Verônica RENATA: Chá!

Dulcineia: Apanhou pouco, né? Devia ter apanhado mais!

Verônica RENATA: O tanino é uma substância presente no chá verde que agride o fígado. Depois desse dia, a minha avó foi hospitalizada. Seu fígado já estava sobrecarregado pelo álcool e se agravou com o excesso de tanino.

Há um som de hospital.

CENA XI - João

Verônica KETTI: Hoje, faz, exatamente, uma semana que a minha avó foi hospitalizada e não apresentou nenhuma melhora.

O telefone toca.

Verônica KETTI: Alô? Oi João. O João é aquele que espiava pelo buraco da fechadura, quando a gente era criança, lembra? Ele sente orgulho de suas pernas tonificadas, que desenvolveu como bailarino profissional de dança polaquesa. Ele dança muito e espera que seu filho aprenda essa tradição.

Verônica e João dançam a música.

João: Meus pés sujam mais do que os dos outros.

Verônica KETTI: Vamos tirar uma foto, João? *João foge da foto.*
Desde a nossa infância só teve uma vez que nos deixamos de nos falar.

João em off: Não sei onde tá!

Verônica em off: Mas eu te falei pra guardar. Você jurou pela sua mãe.

João em off: Mas sumiu sozinha.

Verônica em off: Era a chave da fechadura, seu cabeça de pudim. Ela vai me matar.

Verônica KETTI: *(ao telefone)* Eu não tô te escutando! Onde você tá? *(Barulho de acidente de trânsito)* Alô? Alô? João?

CENA XII – Verônica volta a clinica

Verônica KETTI: Eu penso nas roupas dele penduradas no varal e na sua louça suja. A morte é um exagero.

Jocinara: Eu estava só te esperando pra ir embora.

Verônica KETTI: Hoje é terça-feira? O Mauro passou aqui?

Jocinara: Acabou de ir embora. Lembra das flores? Não foi ele que me mandou. Eu tinha certeza... Eu até sonhei com o nosso casamento. A gente observa as pessoas e pensa que as conhece. Mas todos são um mistério. Eu vou embora.

Verônica KETTI: E eu vou ter que desmarcar as vinte sete consultas da Dra. Mariângela?

Jocinara: Te vira!

CENA XIII – Casa de Verônica

Verônica KETTI: *(Gritando para a vizinha do andar de cima)* Todos os dias, eu acordo com a minha vizinha gritando e falando sozinha no andar de cima. Para com esse barulho!

Vizinha Fatídica: Demônio! Demônio! Senta que a comida vai esfriar. Quer salada? Quer ele pra ti? Pode pegar, sua puta. A mamãe fez suco pra ti, toma tudo. *(fala para o andar de baixo):* Shhhh! Fala baixo, eles escutam tudo o que a gente fala!

Verônica KETTI: *(Fala para o andar de cima)* Não aguento mais!

CENA XIV – O Jogo

Verônicas

Verônica RENATA: Ela podia ter...

Verônica KETTI: 24 anos.

Verônica RENATA: Não, 37.

Verônica KETTI: Ele tem um olho azul e outro castanho.

Verônica RENATA: Ele tem seis irmãs mais velhas.

Verônica KETTI: Ela é alérgica a camarão.

Verônica RENATA: Ela pode ter um namorado.

Verônica KETTI: E uma namorada.

Verônica RENATA: Ele gosta de imitar os outros.

Verônica I joga água pra cima e Verônica II bate os pés na água.

Verônica KETTI: Ele já foi pra China.

Verônica RENATA: Ele nasceu na China.

Verônica KETTI: O sonho dele é ser piloto de corrida.

Verônica RENATA: O sonho dela é ser astronauta.

Verônica I joga vira o balde de água em si mesma e Verônica II entra na bacia. Pausa.

Verônica KETTI: Ele tem de fantasma.

Verônica RENATA: Ele se comunica com fantasmas.

Verônica II tira o balde da cabeça de Verônica I.

Verônica KETTI: Ela tem um aquário cheio de peixinhos.

Verônica RENATA: Ele é instrutor de mergulho.

Verônica KETTI: Ele nada com tubarões.

Verônica RENATA: Ele pode querer ser uma sereia (*molha o cabelo e o joga pra trás*).

Verônica I e Verônica II deitam no chão e brincam com a água da bacia.

Verônica KETTI: Ela pode ler o destino nas ondas do mar.

Verônica RENATA: Ele lê o destino na borra do café.

Verônica KETTI: Ela pode querer criar pessoas.

Verônica Renata e Verônica Ketti se dirigem aos espectadores e inventam personagens a partir das características deles mesmos.