

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**GABRIEL ANTUNES MORAIS**

**Espetáculo eu\_P@tty**

**Rio de Janeiro**

**2016**

**GABRIEL ANTUNES MORAIS**

## **Espetáculo eu\_P@tty**

Relato Memorial apresentado junto ao Projeto Experimental em Teatro do curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Artes Cênicas, habilitação em Direção Teatral.

Orientação: Prof. Dr. Daniel Marques

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Rio de Janeiro**  
**Escola de Comunicação da UFRJ**  
**2016**

## **eu\_P@tty: do desejo/deseo a montagem/montação**

Este exercício de escrita tem como objetivo narrar as memórias do processo de montagem do espetáculo eu\_P@tty, realizado como Projeto Experimental em Teatro no curso de Direção Teatral da UFRJ e apresentado na Mostra de Teatro 2016. Tal qual todo processo mnemônico, ele é composto não apenas pelo que se lembra, mas também pelo modo como se lembra, pelo vai e vem e lapsos da memória, pela imaginação, pelo esquecimento e pelo alto grau de subjetivação da narrativa. Assumindo essa característica, peço licença para escrever este relato em primeira pessoa.

O espetáculo é inspirado no livro *Patty Diphusa*, de Pedro Almodóvar, e para descrever a trajetória de criação faz-se necessário voltar seis anos no tempo e espaço para relatar o surgimento do desejo por Patty.

*2010. Belo Horizonte.*

Após dois anos e meio de curso no Teatro Universitário da UFMG, chegou o semestre final e minha turma se preparava para realizar a montagem de formatura. O texto escolhido por Raquel Castro, professora que nos dirigiria, era *Rosinha do Metrô*, escrito na década de 1970, por Fernando Limoeiro – dramaturgo, diretor e também professor do curso. A peça narra a história de uma greve de operários que trabalhavam na construção do metrô no Rio de Janeiro. Nesta época, o governo militar permitia que canteiros de obra mantivessem “cadeias” para trabalhadores considerados “subversivos”. Limoeiro se inspirou numa notícia que leu em um jornal na época acerca de uma greve e na figura de um operário que ele conheceu e que era assumidamente homossexual. A partir disso, criou a narrativa ficcional para *Rosinha do Metrô*, na qual a personagem título era líder na greve e acabava preso em uma dessas “cadeias” na obra.

Não contarei aqui toda a história da peça, mas, a partir dela destaco um aspecto do processo de montagem de *Rosinha*. Raquel quis criar um novo plano temporal para a peça, que se passava apenas nos anos 70. Ela queria trazer o tempo atual, através da seguinte questão: o que teria acontecido a *Rosinha* depois da greve e depois de todos estes anos? Desse modo, a peça começava com a personagem voltando para o local onde aconteceram as obras, 40 anos depois, e revivendo as memórias do que ali vivenciou. Então, para construir essa nova dramaturgia, ela nos apresentou o livro *Patty Diphusa* (1991) e propôs que fizéssemos uma comissão de dramaturgia para selecionar trechos do livro. Por sorte, eu fiz parte deste grupo e tive acesso a escrita de Almodóvar. Lembro

que, na época, fiquei com muita vontade de criar um espetáculo a partir do livro, mas não sabia muito bem como realizar. Era uma ideia muito crua e que ficou guardada e amadurecendo durante seis anos, até ser possível concretizá-la.

### *2016.1. Rio de Janeiro.*

No início do primeiro semestre de 2016, resolvi colocar a ideia em prática e realizar a montagem do espetáculo inspirado em Patty Diphusa. A partir deste momento, não me interessava mais levar para cena o livro tal e qual, mas a personagem. Patty se apresenta como uma *sexy symbol* internacional ou estrela de filme pornô, e através de suas memórias e experiências íntimas, reflete a cena de Madrid, “o espírito de uma época e de uma geração, seus delírios, seus vícios, seus prazeres. A sede de devorar o mundo, a angústia de não perder tempo, o horror ao ócio: tudo, menos dormir”<sup>1</sup>.

A personagem Patty Diphusa foi criada para a fotonovela *Toda Tuya*, que foi publicada pela primeira vez em 1982, na revista *El Víbora*. Um ano depois, a personagem tornou-se colunista da revista *La Luna* – revista ícone do underground e do movimento de contracultura conhecido como *Movida*. Este movimento nasceu e teve grande destaque em Madrid, com grande influência da *Pop Art*. Surge entre as décadas de 1970/1980, quando a Espanha vivia um renascimento criativo, após 40 anos de ditadura franquista. Artistas, que não viveram a Guerra Civil, nem a Segunda Guerra Mundial, mas vivenciaram as consequências de um país isolado, onde nada de novo era permitido, podiam, enfim, realizar uma explosão de cores, liberdade e irreverência na literatura, nas artes visuais, na música, no cinema, na moda, no teatro, na linguagem. Segundo o jornalista Rafael Cervera:

É difícil falar de *La Movida* e explicá-la para os que não viveram estes anos. Não éramos nem uma geração, nem um movimento artístico, nem um grupo com uma ideologia concreta, éramos simplesmente um montão de gente que vivia em um dos momentos mais explosivos do país, e de Madri em particular. (...) Como dizia, houve um momento em que de repente as pessoas perdem o medo da polícia, dos vizinhos, da própria família, do ridículo, e delas mesmas. Constata-se que Franco morreu de verdade há dois anos e isso provoca uma explosão de liberdade enorme em todo o país, ainda que eu me refira sempre a Madri e ao pequeno círculo no qual eu me movia<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> BERABA, Ana Luiza. In: ALMODÓVAR, 2006, p. 6.

<sup>2</sup> CERVERA, Rafael. In: HIDALGO, 2009.

Marcada intensamente pelo *Movida*, Patty é um aglomerado de mulheres. Mulheres de Almodóvar. Um Almodóvar, no início da carreira, que se desdobrava entre contos, fotonovelas, quadrinhos, curtas e música. Patty reflete Almodóvar e a *Movida*. Uma personagem bastante egocêntrica, que tenta apresentar sua vida como algo interessante e extraordinário, e, por isso, muitas vezes acrescenta doses de “ficção” às suas narrativas. Entretanto, no fim do livro, Patty se revela, na verdade, uma mulher solitária cansada deste mundo de aparente felicidade.

Entre os inúmeros personagens femininos que escrevi, Patty se encontra entre meus favoritos. Uma garota com tanto desejo de viver que nunca dorme, ingênua, terna e grotesca, invejosa e narcisista, amiga de todo o mundo e de todos os prazeres e sempre disposta a ver o melhor lado das coisas. Alguém que, refletindo apenas sobre a superfície das situações, acaba obtendo o melhor delas. Patty foge da solidão e de si mesma e faz isso com muito humor e bom senso<sup>3</sup>.

Eram essas contradições que me interessavam: uma personagem extremamente egocêntrica, sedenta de prazer, que nunca dorme, mas superficial, invejosa, grotesca, que parece esconder um lado solitário e que está cansada de sempre ter que parecer fantástica e feliz para o seu público.

Desse modo, quis partir de Patty e do universo da obra de Pedro Almodóvar para falar sobre os tempos atuais. Sobre a necessidade de expor a vida, tanto no âmbito público, como também no privado; sobre a obrigação de se aparentar constantemente a felicidade; sobre a necessidade de consumir padrões de conduta para se atingir uma suposta felicidade. Ou seja, a felicidade se encontra fora do sujeito, que deve adquirir e produzir imagens de felicidade. Uma busca constante e sem fim, que produz sensação de vazio, falta, solidão, infelicidade e que leva ao consumo de pílulas de felicidade – que anestesiavam ou superexcitam os sentidos.

Este desejo me levou para um espaço que, a meu ver, parece ser uma grande máquina produtora de imagens de sonhos e ilusões de felicidade, de aparências, onde tudo precisa ser vendido o tempo todo: a televisão. Patty, além de sexy symbol internacional e estrela internacional do pornô, seria também apresentadora de televisão. Um programa sobre Patty. Apresentada por Patty. Onde tudo está à venda, principalmente a própria imagem da Patty, sua vida, seu pensamento, suas roupas, enfim, seu estilo de vida.

---

<sup>3</sup> ALMODÓVAR, 2006, p. 12.

Com esse mote, convidei Davi Giordano para escrever o roteiro dramaturgicamente da montagem. A ideia era misturar/embaralhar as referências almodovarianas com as narrativas biográficas da atriz. Desde o início do ano, criamos um diálogo, no qual trocamos referências, ideias e propostas para as escrituras textuais e cênicas. Pretendia uma dramaturgia aberta para o que a cena poderia trazer de alterações e contaminações, não apenas durante o processo de montagem, mas, principalmente, durante as apresentações. Abaixo, segue o levantamento de ideias que tivemos na nossa primeira reunião, realizada em abril de 2016, na minha antiga casa no Vidigal:

<i>Anne Sprinkle</i>	Cachorro em cena
<i>Movida madrileña</i>	Capacho
Banda em cena	Fantoches de pau, que jorra uns espermatozoides
Primeiros filmes de Almodovar	Mudança de ritmo emocional
<i>Drag Gabriel</i>	<i>Whatsapp</i> - público e uma pessoa nossa que vai mandando nudes
Anão em cena	<i>Fake</i> da Patty no <i>Facebook</i>
Autoficção – misturar com coisas da atriz, vídeos	<i>Whatsapp</i> como dispositivo- momentos em que o público escolhe coisas para a Patty fazer em cena
<i>Divine – Female Trouble</i>	Dramaturgia livre baseada no sex symbol
Misturar com cenas dos primeiros filmes, <i>movida madrileña</i>	Livremente inspirado
Cocaína, leite ninho	“Tudo sobre minha mãe” – Agrado
Música <i>Soy Patty Bostjan jombac – Patty Diphusa</i>	Duas peças que estão em cartaz
Memórias	Peça bagaceira
Ela recebendo ligações durante a peça	“Baceiro portunhos livremente inspirado em Patty Diphusa ou qualquer do seu imaginário”
Recolher perguntas do público, um momento em que ela é entrevistada	Pegar os comentários do Grupo do Self para se basear em algumas falas da peça
Ela entrevista o Pedro Almodovar	Nudes
<i>Dark</i> túnel – áudios pornô	Dividir por blocos
Ela é um espetáculo	Formato de programa de televisão – Penelope
Trechos sociedade do espetáculo	

Pensar o espetáculo como um programa de televisão ao vivo foi o principal norteador pra estruturar também o processo de criação e as escolhas estéticas da cena. Ser ao vivo era fundamental, pois levava a pensar na existência da interatividade, do acaso e

do imediatismo do presente, que eu desejava explorar nesta criação. Queria pensar em uma cena performativa (FÉRAL, 2015), na qual: a experiência tem maior importância que o produto final, mesmo quando este é meticulosamente programado e ritmado; “o ator é chamado a ‘fazer’, ‘a estar presente’, a assumir os riscos e a ‘mostrar o fazer’, em outras palavras, a afirmar a Performatividade do processo”<sup>4</sup>. Assim, tinha como pensamentos-chaves para o processo: o risco; a inserção do real na cena; tensões e atravessamentos entre realidade e ficção; abertura para o imediatismo do presente; sujeito que se constrói na cena em contato com dispositivos; porosidade; contaminação. Tanto em programas ao vivo, como no tempo real da cena, o imprevisível está sempre presente. Neste projeto, desejava jogar com a possibilidade real de fracasso, ou seja, a obra pode ou não atingir os objetivos visados. “A ação contida no enunciado performativo pode ou não ser efetiva”<sup>5</sup>, como sugere Féral. Portanto, o programa e seus quadros podem ou não ser efetivos, assim como as ações e dispositivos propostos para a atriz e equipe de produção. De todos estes conceitos os que mais marcaram de fato o processo foram o de risco e possibilidade real de fracasso.

Além disso, entendia que para mergulhar no universo de Patty Diphusa era necessário mergulhar na obra de Pedro Almodóvar. Interessava, primeiramente, a estética do cineasta espanhol (cores, musicalidade, sonoridade, personagens). Depois, certa teatralidade melodramática presente nos filmes e que me parecia potente para atritar com a cena performativa. Por fim, queria beber nas referências que Almodóvar faz constantemente à linguagem televisiva e publicitária.

Em paralelo a esses desejos que surgiam, um questionamento surgia para mim na época: quem interpretaria a Patty? Que atriz? Qual a corporeidade que quero pra Patty? A Patty é uma mulher cis ou trans? Fiquei nessa dúvida durante muito tempo. Tinha receio de escolher uma atriz trans. Mas, no meio do caminho, aconteceu o Seminário de Pesquisa em Direção Teatral e assisti a apresentação do meu amigo Gabriel Pardella sobre sua pesquisa acerca da *drag* Pina, que ele mesmo performa. Foi naquele momento que quis trabalhar com o universo *Drag*. Primeiramente, convidei Gabriel para ser meu assistente de direção. Queria que ele me ajudasse a pensar a construção da *drag* sob o ponto de vista da sua pesquisa: como um processo de equalização de estados, características e desejos para a construção de um outro *eu*. Queria investigar o universo *drag* para estabelecer um

---

<sup>4</sup> Féral, 2015, p. 131

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 122.

eu\_Patty a partir da exacerbação do eu\_Atriz. As referências principais eram, além da Pina, as *drags Divine* e *RuPaul*.

Com tudo isso caminhando no processo de escrita do projeto de encenação, estava focado, paralelamente, numa parte que considero uma das mais importantes para uma montagem ser bem realizada: escolha da equipe. Creio que este momento corresponde a cinquenta por cento da caminhada e tenho muito carinho e dedicação por ele. Em primeiro lugar, fiz questão de manter algumas parcerias já realizadas em outros processos. Aliás, muito bem-sucedidas. Lidar com afetos e modos de trabalho e criação já estabelecidos facilitou muito o processo e aumentou o grau de coletividade do mesmo. Assim, convidei para continuar parceria: Clariana Touza (diretora de arte); Laiza Soares (figurinista); Beatriz Pizarro e Luana Garcia (preparação corporal/ Pattizetes); Fernanda Arrabal (assistente de direção/Câmera). Além delas, eu trabalharia pela primeira vez com Gabriel Pardella e Marianna Mugnaini. Infelizmente, Marianna teve que sair do processo.

Essa era a equipe até agosto, quando começaríamos o processo. Não existia atriz ainda. Quem eu convidava, não estava disponível. Então, já angustiado, durante uma viagem de férias para a casa dos meus pais, me veio a seguinte ideia: colocar a Pina (*drag* do Gabriel) para atuar. Fiz o convite imediatamente e ele/ela topou. A Pina atuando me possibilitaria duas vantagens no processo, eu pensava. Em primeiro lugar, um avanço muito grande na investigação e construção de uma *drag*. Depois, criava camadas de equalização e teatralidade: a Pina, que já era uma personagem performada pelo Gabriel, interpretaria a Patty. Portanto, potencializava os atravessamentos entre real e ficcional, entre personagem e performer, que eu desejava no início da escrita do projeto.

*2016.2. Agosto. Rio de Janeiro. Início do processo.*

Propus para a equipe uma rotina de quatro encontros semanais que foram divididos entre estudos do roteiro dramaturgico, produção dos quadros e construção dos roteiros cênicos; pesquisa acerca da obra de Pedro Almodóvar; oficinas de bufonaria; pesquisas corporais e de estado para construção da personagem; e levantamento das cenas. O processo foi norteado, como disse acima, pelo desejo de construir uma cena performativa e, desse modo, dei continuidade a pesquisa sobre dispositivos, iniciada na Iniciação Científica e no trabalho com o Grupo Garimpo. Para Agambem, dispositivo é

Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder



é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – tem a inconsciência de se deixar capturar<sup>6</sup>.

Investigamos o conceito de dispositivo em relação a uma noção específica de objetivo. Objetivo, aqui, constitui aquilo que precisa e deseja ser feito; é visível. No nosso caso, apresentar o programa de televisão ao vivo até o fim. O dispositivo, por sua vez, é aquilo que precisa e deseja ser feito, mas não é ou não pode ser revelado, nem percebido; é invisível. Talvez o dispositivo não seja executado. Isso não era o que importava neste projeto. Queria observar de que modo eles orientam gestos e condutas na cena. Assim, esta investigação tinha como meta tanto a criação de corpos, como também entender de que maneira os dispositivos proporcionam uma abertura da cena para o risco e o imprevisível. Alguns dispositivos usados na construção dos corpos e jogos na cena:

- Dançar constantemente – para assistentes
- Mostrar o corpo para câmera (Patty, depois todas)
- Fazer uma pergunta para alguém da plateia.
- Fazer uma dança sensual.
- Se distrair com algo.
- Ajeitar a roupa disfarçadamente.
- Competir com a outra assistente.
- Deixar tudo arrumado na cena.
- Passar batom em cena.
- Beber vinho o tempo todo.

Mas, antes de irmos para a sala de ensaio, realizamos reuniões nas nossas próprias casas para assistirmos aos filmes de Pedro Almodóvar. Com exceção de mim, toda a equipe tinha pouco contato com a obra do cineasta. Portanto, estes encontros foram fundamentais para a construção da personagem e das cenas e para as escolhas estéticas da direção de arte. Neste período assistimos aos filmes: Pepi, Luci, Bom e outras garotas de Montão, Labirinto de Paixões, Kika, Tudo Sobre Minha Mãe, Má Educação, Fale com ela e Volver.

---

<sup>6</sup> AGAMBEM, ano, p. 40-41

Além disso, disponibilizei muitas referências imagéticas, sonoras e textuais tanto sobre Almodóvar e sua produção artística, como também sobre a *Movida* e outros artistas do movimento. Foi um número excessivo de referências, confesso. Mas tudo pensado. Desejava um espetáculo com excesso de imagens e de sensações para o público, com muita coisa acontecendo simultaneamente. Queria que isso acontecesse também no processo. Sei que algumas coisas não foram vistas pela equipe, mas tenho certeza que reverberou na montagem. É possível encontrar as referências na dramaturgia, no corpo da Patty, na cena, na cenografia e no figurino, enfim, em todo o espetáculo.

Em cena, temos como referência direta à obra de Pedro Almodóvar:

- A personagem Patty Diphusa e textos retirados do livro.
- Vídeo Calcinhas Putton – filme Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão.
- Vídeo Fotonovela – filme Labirinto de Paixões.
- O figurino da Câmera, inspirada na personagem Andréa Caracortada, do filme Kika.
- Texto da Agrado no filme Tudo Sobre Minha Mãe.
- Texto da troca do brinco no filme De Salto Alto.
- Texto do Sexo como assunto político, no curta Vereadora Antropófaga.
- *Lyp Sync* da música *Quizás*, filme Má Educação.

A obra de Pedro Almodóvar está presente também em várias outras escolhas do processo: a brincadeira/paródia com o gênero televisivo; uma interpretação melodramática; a utilização do “portunhol”; exploração da colagem, do pop e do cafona na cena; a presença de personagens com gêneros híbridos.

Além dessas referências e escolhas que se destacam na cena, também utilizei nos ensaios músicas que dialogavam com Pedro Almodóvar. Desde as trilhas sonoras utilizadas nos filmes, como também músicas da *Movida* e outras que se relacionavam de algum modo com este universo. Portanto, fiz uma relação grande e pedi para todos da equipe selecionarem músicas. Uma das propostas de experimentação que utilizei em vários ensaios foi pedir que as atrizes dançassem as músicas, explorando gestos, ações, posturas e estados corporais.

Esta exploração do universo almodovariano durou todo o processo. Mesmo sem a equipe, eu continuei a assistir filmes e retirar referências para o espetáculo. Durante os ensaios, me perguntava se ainda estávamos dialogando com Pedro Almodóvar. Sentia que nos afastávamos. Isso me angustiou até o momento em que entendi que não precisava,

nem me interessava levar para a cena a estética do cineasta, mas encontrar os modos como ela reverberava na equipe e gerava uma criação estética nossa. Neste sentido, fiquei bem feliz com o resultado que atingimos.

Mas, voltemos de novo no tempo até o primeiro ensaio prático.

*12/09 – Primeiro ensaio. Sala 108. Teste Pina*

Como seria a Pina que interpretaria a Patty e não o Gabriel, resolvi realizar, como primeiro ensaio, o teste dela para o programa. Mandeí a seguinte pergunta: “como a Pina iria a um teste para um programa de televisão?” e pedi que ela levasse um número artístico para apresentar. Dividi o teste em cinco etapas:

- 1- A Pina se apresentaria para a banca.
- 2- A banca realizaria perguntas para a Pina.
- 3- Pina apresentaria o número para a banca.
- 4- Pina contaria uma história pessoal em espanhol, utilizando o corpo.
- 5- Pina realizaria a *Lip Sync* de uma música.

A banca foi composta por mim, pela Fernanda Arrabal e pela Beatriz Pizarro. Neste dia, surgiram ideias que seriam utilizadas para a construção de algumas cenas, como por exemplo, a *Lip Sync* de *Quizás* e a desmontagem no final do espetáculo. Além disso, algumas ações já começavam a se desenhar, como tirar e colocar a peruca ou quebrar o portunhol durante os intervalos e falar apenas em português.

Pedi ainda que Pina realizasse em casa e trouxesse no próximo ensaio a resposta para o que chamei de Adedanha da personagem. Ela teria que trazer um livro, uma cor, um objeto, um filme, um cheiro, um sabor e uma música que poderiam ou representar a personagem ou ser algo que esta usaria. Este exercício tinha objetivava a começar a cartografar o universo e criar imaginários e sensorialidades para Patty.

Com esse mesmo objetivo, no dia 15 de setembro, propus um exercício para composição da personagem, inspirado no livro *The Viewpoints Book*, de *Anne Bogart*, que era dividido em duas partes. A primeira, Pina teria que responder algumas perguntas a respeito da personagem. Ela tinha que escrever o enunciado da questão e já preencher com a resposta tendo pouco tempo disponível. Eis as perguntas e as respostas (em negrito):

- 1- Meu nome é: **Patty Diphusa**
- 2- Eu venho de: **Dos desejos e vivencias de Pedro Almodovar**
- 3- Minha profissão é: **Sex Symbol Internacional, inspiro pessoas e as faço**

**gozar**

4- 5 coisas que eu sei da peça: **sou uma Diva; trepo bem; meu programa é um sucesso; só falo sobre mim (sou atualidade); mando no meu programa**

5- 5 coisas que intuo da peça: **bebo e fumo em cena; beijo e chupo em cena; destruo algo; perco controle; controlo tudo**

6- uma ação que quero executar é: **ser entrevistado por uma outra grande personalidade**

7- uma fala que quero dizer é: **"Eu mesma, Patty Diphusa"**

8- Meu maior desejo é: **Ser a sex symbol de maior influência sexual e intelectual do mundo**

9- Habitros estranhos que tenho: **fazer muitas coisas ao mesmo tempo, como: transar, beber, fumar, cheirar e ainda assistir séries; tudo ao mesmo tempo**

10- meus gostos incluem: **beber; dançar; trepar; chupar; fumar; maquiagem**

11- meus desgostos incluem: **ser desejada por absolutamente todos; não ter 3 peitos; não poder voar; ser menos bem paga que Gisele Bündchen**

Realizar essa proposta logo no início do processo foi muito importante, pois ainda havia poucos pensamentos construídos sobre a personagem e abriu-se espaço para a intuição e para que aparecessem possibilidades que não surgiriam se utilizássemos apenas o caminho da racionalidade. Não havia certo, nem errado. O importante era deixar que o imaginário trabalhasse e oferecesse visões sobre a personagem.

Na segunda parte deste exercício, Pina tinha que construir: 1 ação com tempo que expressasse a personagem; 1 ação com duração que expressasse a personagem; 1 topografia que expressasse a personagem; 3 gestos cotidianos que expressassem personalidade, cultura e/ tempo/lugar da personagem; 2 gestos expressivos que expressassem essência, conflito e/ou força propulsora da personagem; e uma trajetória criativa, ousada, lacradora de apresentação da personagem, que tinha que trabalhar com tempo, topografia, forma e relação com plateia. Da mesma forma, o tempo para esta construção era curto, não existia certo e errado e visava a utilização da intuição. Este trabalho, assim como a Adedanha, também foi realizada com Beatriz e Luana assim que passaram a participar da cena como Pattizetes.

Levei ainda para este ensaio duas folhas de papel craft, juntando-as de modo que coubesse a Pina deitada nele. Depois pedi que ela desenhasse o contorno do próprio corpo. Por fim, pedi que imaginasse como seria se aquele corpo fosse um território, um continente ou um país. Quais seriam as riquezas, os inimigos, as produções? Onde ficaria

a capital, o centro de poder? Pedi que desenhasse no corpo e utilizasse elementos sensoriais como modo de representar. Esse mapa foi utilizado em outros ensaios, com o seguinte propósito: transferir, para o corpo da Pina, todo aquele imaginário desenhado e que impulsionaria a construção do corpo da Patty. Por exemplo, como trazer para o corpo uma mão de onde saem raios? Ou cabelos que na verdade são ninfas? Utilizar do imaginário para afetar o corpo produzindo novas corporeidades.

*14/09 e 21/09. Rio de Janeiro. Sala 108. Oficina de Bufonaria com Daniel Cintra.*

Com o objetivo de pesquisar uma comicidade que se aproximasse dos bufões, convidei meu amigo e colega de sala Daniel Cintra para ministrar uma oficina de bufonaria. Cintra investiga palhaçaria, comicidade e, mais recentemente, bufonaria e tem se utilizado destas linguagens nos seus trabalhos. Os encontros aconteceram em duas quartas e foram ministrados para Pina/Gabriel, Luana e Beatriz. Primeiramente, foi trabalhado a composição de posturas e estados corporais, investigando a coluna, gestos, rostos, andar e um gramelô para aquele corpo que se formava. As atrizes tinham que acessar este corpo de modo fragmentado e a cada momento começando por uma parte do corpo. Foram compostos três corpos/personagens, que eram, em seguida, colocados em interação. Depois, Cintra pediu que improvisassem uma história coletivamente. Um dos três personagens começava a história e a qualquer momento outro deveria continuar do lugar onde o primeiro parou.

Em seguida, foram colocadas várias músicas e as atrizes tinham que dançar, buscando acessar atitudes, gestos e posturas. Em determinados momentos, a música parava e era preciso congelar o corpo em alguma postura “incrível” e sob a orientação de Cintra ir crescendo internamente no estado, até que a música voltasse e os corpos novamente explodissem pelo espaço. Dessa experimentação, novos corpos surgiram e, na sequência, esses novos personagens tinham que fazer discursos em gramelô. Um detalhe importante, é que nesse momento já foram surgindo corpos bem próximos dos bufões, o que levou a discursos bem fortes e que se tornavam representação de figuras opressoras da sociedade.

No segundo encontro, Daniel Cintra trabalhou com jogos típicos de comicidade. Desenhou um quadrado no chão e determinou que ali era o canal da verdade. As atrizes tinham que entrar ali a qualquer momento e executar a tarefa que Cintra pedisse na hora, como por exemplo, falar uma poesia ou executar a coisa mais incrível que soubessem

fazer. Aos poucos, foi pedindo que essas entradas no canal da verdade fossem realizadas com novas construções corporais e que falassem em línguas que não dominam, como russo, japonês, espanhol. Este momento foi fundamental para perceber a potência de realizar o espetáculo em portunhol, assim como também entender a dificuldade dessa proposta.

Por fim, propôs jogos em que as atrizes competiam pela atenção do público. Sempre duas por vez, elas tinham que manter o foco em si, enquanto a plateia dizia quem chamava mais atenção. Tudo era permitido. Outro jogo: girar em círculo em volta de uma cadeira e cada vez que passar na frente do público, fazer a ação mais fantástica do mundo. Foram algumas variações de jogos com o mesmo objetivo, que me despertou para a possibilidade de relação entre as assistentes. Elas competiriam entre si. Esse seria um dispositivo da relação, que poderia ser revelado nos intervalos, mas deveria ficar invisível (mas mesmo assim presente), quando o programa estivesse no ar. Foi observando estes jogos que tive a ideia de colocar as duas aquecendo e competindo no cenário durante a entrada da plateia.

Enfim, a presença do Daniel Cintra, neste momento inicial do processo, foi fundamental para diversas escolhas e descobertas que nós faríamos para a construção do espetáculo. Mesmo que durante as oficinas as atrizes tenham tido dificuldade com a linguagem, uma semente foi plantada e foi germinando durante o processo. Elas foram se soltando e permitindo em si mesmo o ridículo, o grotesco e o fracasso.

Além disso, entendi que era necessário dar um passo atrás. Ensaiar com a Pina estava trazendo dificuldades para que a Patty surgisse. Isto porque a Pina já é uma máscara muito forte, tal como a Patty. Optamos, assim, por limpar o rosto do Gabriel Pardella e fazer com que o *eu\_Gabriel* ensaiasse e não o *eu\_Pina*. Esta noção de vários “eus” é fruto da pesquisa de Pardella na Iniciação Científica. Para ele, existe um *eu\_Gabriel* e um *eu\_Pina*, que são gradações diferentes da mesma pessoa. Desse modo, ele equaliza estados, percepções, desejos e qualidades do *eu\_Gabriel*. Pensa seu corpo como uma mesa de som – aumenta ou diminui volumes, desliga botões, mas não insere novos. Opera com seu próprio corpo, colocando “em primeiro plano questões como fluidez, comicidade, riso, expansão, características que também estão presentes no *eu*

*Gabriel*, mas que, dilatadas, compõe esse corpo. Um corpo performativo”<sup>7</sup>. **Corpo performativo** entendido, de acordo com Pablo Assumpção B. Costa (2015), como

um corpo-contágio, um corpo-encontro, um corpo-desmantelo, e o seus efeitos. Trata-se de um corpo que não proclama uma expansão além de si mesmo; não metaforiza, nem literaliza, mas sim age, e recria-se (cognitiva e materialmente) no ato, recriando assim o outro que o espreita e interpela.<sup>8</sup>

Seguindo o pensamento do Gabriel Pardella, buscamos a criação do *eu\_Patty* (daí o título do espetáculo), como uma exacerbação, uma equalização de características e do corpo do Gabriel. O interessante é que mesmo retirando a máscara da Pina, ela reaparece na montagem, o que fez surgir camadas de presença para o performer - *eu\_Gabriel*, *eu\_Pina*, e *eu\_Patty* -, num jogo de equalizações, revelações e mascaramentos.

Após esse primeiro período de mergulho na obra do Almodóvar, oficinas, primeiras pesquisas e composições de corporeidades e estados, começamos a nos relacionar diretamente com o roteiro dramaturgico escrito pelo Davi. Como o objetivo era apresentar um programa de televisão, eu pedia, inicialmente, que Gabriel, Beatriz e Luana executassem o roteiro. Não tinha como objetivo, para esta montagem, realizar uma marcação bem definida e estruturada. Pelo contrário, queria uma abertura para o imprevisível e para a sujeira, para o erro, para a possibilidade do fracasso. Desejava compor roteiros de ações a partir do dramaturgico e das ideias que fossem surgindo para os quadros do programa. Visava, assim, a uma cena aberta para os encontros e contaminações possíveis durante as apresentações. Os roteiros seriam uma seta que apontaria para o objetivo: apresentar o programa de televisão.

Antes de descrever a montagem dos quatro blocos do programa, importante relatar o processo de escrita da dramaturgia. Como afirmei acima, ela seria escrita por Davi Giordano e, a princípio, seria entregue antes do início dos ensaios. Entretanto, não foi isso que aconteceu. Giordano teve algumas complicações na sua vida pessoal e profissional e isso fez com que o roteiro chegasse por partes e, de certa forma, precisando de um acabamento (que eu realizei junto a equipe). O que parecia ser um problema, acabou se tornando um modo de operar a produção do espetáculo/programa. Pois como ele não estava totalmente fechado, dava maior abertura para que pudéssemos brincar com essa

---

<sup>7</sup> PARDELLA, 2016.

<sup>8</sup> COSTA, 2015, p. 260.

dramaturgia. Resolvi assumir o inacabamento e também ir entregando o texto para Gabriel na medida que avançávamos na criação.

Como o texto estava bem poroso, permitiu-nos diversas escolhas, tais quais: a ordem dos blocos ou novas inserções ou cortes de textos (aliás, a medida que ia decorando, Gabriel reescrevia o texto com novas palavras, o que facilitou seu domínio sobre ele). Assim, o texto entregue tinha cinco blocos, mas, no final, eram apenas quatro no programa. A ordem dos blocos seguia as seguintes ideias: do bloco com menos relação com público para o mais relacional; do bloco com mais segurança para o performer ao de maior grau de insegurança e risco. Na encenação, isto também revelou uma trajetória que partia do bloco com maior grau de elementos cênicos (muita luz, muita música, muita informação, muita projeção) para um com menor grau. Isto acompanhava a trajetória construída para Patty: da sobriedade, controle e segurança até um estado de desequilíbrio, desgaste e descontrole causado pela presença real do vinho.

Toda a construção do espetáculo foi pensada a partir da estética da colagem, muito utilizada por Almodóvar e também na estética *Drag*. Chamei esse processo de “estética do Paintbrush”, por desejar uma colagem sem profundidade, sem muita limpeza, como se tivesse sido “malfeita”. Essa nomeação me veio após a produção da primeira projeção para a peça – Patty conversando com o diretor da emissora de televisão –, feita no *Paintbrush* e depois transformada em vídeo no *MovieMaker*. Esta foi uma resposta a uma rubrica escrita por Giordano: “*O projetor exhibe uma animação em forma de desenho animado encenando o seguinte diálogo: P@tty está representada num formato de boneca Barbie. Já o diretor da revista está representado por um desenho de Ken. O corpo dele é bonito, mas o rosto é de um velho feio.*” Seguem as imagens abaixo:





Creio que, durante todo o processo, criamos um diálogo bem interessante com a proposta dramática oferecida por Davi Giordano. Ela foi alterada, respondida, contaminada, transformada, recortada, infiltrada de diversos modos, seguindo nossos desejos, nossas referências e nossas descobertas durante o processo de montagem. É fundamental dizer ainda que essa resposta foi recíproca. E posso dizer que foi recíproco de dois modos: tanto nossos desejos iniciais eram afetados pelo roteiro dramático, como também Giordano se afetava com as nossas propostas e respondia com novas possibilidades textuais. Nesse sentido, mais uma vez, a não entrega do texto antes do começo do processo se tornou algo muito positivo.

Tendo em vista esta relação com a dramaturgia, pretendo realizar agora um relato das escolhas e trajetória de montagem para cada bloco e para o que posso chamar de montagem e desmontagem da Patty. Neste período, os ensaios eram divididos nas seguintes partes: montagem da Drag; pesquisa corporal; e criação/passadão do espetáculo.

## Montagem

19/09. Vila Isabel. Minha casa.



Desde o início, nunca quis esconder atrás da máscara da Patty, o eu\_Gabriel ou o eu\_Pina. Pelo contrário, queria que em cena surgissem todas essas camadas, num jogo de equalização. Assim, desejava que a Patty se montasse e desmontasse durante o espetáculo e propus isso já no início do espetáculo. Primeiramente, a ideia era que o Gabriel se montasse nos corredores da ECo, a vista do público que chegasse para pegar senha. Mas, entendemos que isso geraria um desgaste que ele não estaria preparado ainda para lidar. Dessa forma, optei por colocar, em menor escala, essa montagem no prólogo. Giordano tinha escrito

uma pequena apresentação da personagem Patty e sugeria que este pequeno texto fosse gravado e colocado em off antes do início do programa. Por outro lado, resolvi colocar este trecho como fala na boca do performer, que se apresentaria como Gabriel ou Pina.

Assim, propus a criação de uma partitura com os seguintes elementos:

- Objetivo: transformar Gabriel em Patty.
- Colagem das três ações com gestos cotidianos e expressivos – construídos naquele jogo de composição descrito acima.
- Regras: presença de música e canto; variação de ritmo; variação de elementos (fogo, ar, água e terra).

Na composição, Gabriel propunha uma dança com a qual se montaria, colocando meia, salto, peruca e, por fim, maquiagem, além de fumar e beber. Já neste momento senti

a necessidade de limpar a quantidade de ação e de aproximá-lo mais do público. Pedi que ele fizesse alguns movimentos em 50% e olhasse para a gente. Lembrei que não existiria espelho para a maquiagem. Neste caminho, fomos limpando a partitura e o que sobrou dela foi: Gabriel, quase todo montado, faltando apenas peruca, entra em cena. Cumprimenta os espectadores. Ele segura uma garrafa de vinho. Se apresenta como Gabriel ou Pina. Diz o texto. No fim do texto, brinda e bebe. Música entra. Gabriel vai ao fundo, recebe peruca de uma das assistentes. Coloca a peruca de costas para a plateia. Volta a olhar para o público, mas agora como Patty. Caminha para a frente. Congela numa postura-Patty.

O grande desafio desse prólogo foi encontrar o estado ideal com o qual Gabriel tinha que entrar. Não queria um estado muito representativo, nem dramático. Também não poderia estar totalmente frio, pois isso perdia a potência do texto. Quando ensaiávamos e existia um público diferente, com o qual ele não estava acostumado, ficava muito tímido, como quem pede desculpa para entrar em cena. A primeira recomendação que eu dei foi: “não peça desculpa para entrar em cena. Este espaço é seu!” Aos poucos, fomos encontrando este estado, este domínio do espaço. Gabriel foi entendendo que era necessário chegar com vontade de fazer aquele programa, de falar com as pessoas. Para facilitar, acrescentamos ao texto do Davi, uma nova frase, que também surgiu no exercício de composição: “Patty – filha dos desejos e devaneios poéticos de Pedro Almodóvar”. Inserir um trecho pensado por ele facilitou muito o domínio do texto.

## **1º Bloco**

*28/09. Sala 108.*

A criação do 1º bloco foi determinante para a continuação de todo o programa. Muitas escolhas e tentativas feitas reverberaram e se desenvolveram nos outros blocos. Dividi o texto em algumas partes e levei cada trecho impresso num papel A5, do tamanho da ficha de apresentadores de televisão. No ensaio, após o aquecimento, pedi o seguinte para Gabriel, Luana e Beatriz.

Gabriel/Patty:

1. Apresentar o programa. Não parar.
2. Fazer uso das assistentes.
3. Texto não é o principal. O importante é dar conta do programa.

Assistentes:

1. Dançar constantemente. Mesmo que minimamente, de modo imperceptível.
2. Qualquer ação “ao vivo”, realizar com gesto “dançado”.

Luana: balé clássico.

Beatriz: dança contemporânea.

Após a primeira passada, pedi ainda que Gabriel/Patty mostrasse o corpo para a câmera, congelando e fizesse uma pergunta para alguém da plateia.

Este primeiro dia foi importante para tomarmos consciência do desafio que seria realizar uma cena inteiramente aberta, sem uma marcação rígida. Também nos perguntamos se cada bloco deveria ter tempo definidos e, desse modo, lidaríamos com a



realidade do tempo na cena. Ficamos um tempo do processo executando o primeiro bloco em 12 minutos, nem um a mais, nem um a menos. Mais a frente, desistimos dessa ideia, pois estava fazendo com que Gabriel prestasse mais atenção no passar do tempo e menos no jogo que poderia acontecer na cena.

Surgiram também algumas propostas de jogo, como:

- Patty pedir tarefas absurdas para as assistentes;
- Assistentes competirem entre si;
- Pensar nos enquadramentos das câmeras.

No dia 07/10, o orientador Daniel Marques esteve no ensaio, assistiu a passada

do 1º bloco e sugeriu que talvez fosse melhor marcar um pouco a cena, pois isso permitiria que os meninos tivessem uma segurança um pouco maior e ao mesmo tempo a cena ficasse melhor com a sensação de sujeira desejada. Essa sugestão já era uma intuição que eu estava tendo ao ver a cena. Desse modo, nos dois ensaios seguintes, um apenas com Gabriel e outro com os três, marcamos a movimentação de cada parte do bloco, tornando-o o bloco mais estruturado e dando mais liberdade e segurança para o jogo em cena. Entretanto, toda a marcação foi a partir do que surgiu nas experimentações dos ensaios

anteriores. Portanto, o que temos em cena é uma movimentação meio tosca, com a impressão de mau acabamento (conceito importante para todo o espetáculo).

É também o bloco com maior estímulo sensorial para o espectador do que os outros três. Ele que é uma apresentação da Patty e do programa, também é uma apresentação de tudo o que aparecerá no resto do espetáculo. Decidi radicalizar na presença de efeitos, de músicas, de vídeos e coreografias. Algumas pessoas que assistiam os ensaios tinham uma sensação de estranhamento por causa disso e também pela presença do portunhol. Desejava um excesso de informação, tal qual programas de televisão. Essa radicalização nos estímulos ajudava na estrutura que caminha para uma sensação de desgaste, de precariedade no fim.

Foi aqui também que colocamos em prática a estética da colagem na construção da cena. Colagem de música cantada, dança e texto falado; de texto falado por cima de vídeo sendo projetado também com fala; de assistente lendo texto, Patty fazendo uma espécie de dublagem deste texto e outra assistente realizando uma partitura corporal. Além disso, é neste bloco que aparece a projeção da conversa da Patty com o dono da emissora de televisão, que me referi acima. Foi, então, neste momento, que comecei a enxergar todo o espetáculo como uma colagem malfeita – surgia para mim o conceito de Estética do *Paintbrush*, que preguei fielmente para todo o elenco e para a equipe de arte.

## **2º Bloco**

*26/09. Minha casa. Reunião com Luana e Beatriz*

Foi numa reunião acerca da pesquisa e preparação corporal que surgiu a ideia para a construção do 2º bloco. Beatriz se lembrou de um vídeo que tinha assistido na internet: uma receita feita com banana, chocolate e granulado, que no fim assemelha-se a um pênis. Após assistirmos juntos, lembrei na hora que quadros de culinária fazem parte de programas de televisão e propus que realizássemos um no espetáculo. Mesmo que o roteiro dramático não trouxesse, parecia-me interessante casar o texto com uma ação que não o representasse. Além do mais, interessava-me o risco de se fazer a receita ao vivo, a possibilidade real de fracassar – o que de fato aconteceu. Sendo assim, escolhemos o 2º bloco para conter o quadro de culinária do eu\_P@tty.

Mas, antes da receita, este bloco apresentava um momento importante: o início, quando Patty se assume apaixonada e apresenta a amiga Addy Posa. Para apresentar Addy

Posa, Patty revela, pela primeira vez, seu lado preconceituoso – ela é gordofóbica. É uma característica que ela deixa escapar, pois está ao vivo no programa e, portanto, deveria ficar escondida. Trazer este estado para Patty foi um grande desafio para o Gabriel e para mim na direção de ator. Era necessário fazer com que ele permitisse que esse lado da Patty aparecesse. Aceitar o lado escuro da personagem, sem julgar, sem pedir desculpa a plateia por estar sendo assim. Ao mesmo tempo, descobrimos um jogo que se tornaria presente durante todo o espetáculo: abrir mão do portunhol e brincar com outras tonalidades de vozes. Quando Patty é preconceituosa, fala em português e com uma voz mais grossa. Quando percebe este deslize, retoma a voz em portunhol. Logo em seguida, já retoma o programa e, para desviar o assunto, chama para a propaganda, pois, afinal, Patty é muito mais comercial do Addy Posa.



Depois disso, a receita. Aqui queria aumentar o risco, a possibilidade do erro e a sujeira na marcação. Logo no começo, ao trazer os ingredientes necessários para a cena, propus uma movimentação para as assistentes. Realizar um círculo, entrando em cena pelo lado direito da coxia, trazendo o ingrediente pedido por Patty e, depois, sair pelo lado esquerdo. Esse movimento se repete até tudo estar no palco. Só pode trazer uma coisa de cada vez. Por outro lado, orientei o Gabriel a ir acelerando o texto com os ingredientes, o que fazia com que as meninas também precisassem acelerar, gerando caos. Porém, por mais que fosse necessária a velocidade, ao entrar em cena, elas precisavam sempre estar calmas e mostrar o produto para a plateia. Tudo deve parecer estar bem para o telespectador. Mais do que uma marcação, propus aqui um jogo que revela a ação no seu fazer ao vivo. Outra vez, não interessa o sentido da ação, mas o modo como ela é



executada e a possibilidade real de erro. Este ponto era tão importante que ensaiamos poucas vezes com os materiais necessários para a receita. Não queria que o elenco ganhasse intimidade e habilidade na execução.

Após todos os ingredientes estarem em cena, Patty começa a apresentar a receita, mas logo passa a falar de outro assunto e manda as assistentes produzirem as bananas. Patty não tem marcação definida nessa hora. Desloca-se livremente pelo palco, falando verborragicamente e se relacionando com a plateia, enquanto as meninas tentam dar conta de produzir todas as bananas perfeitamente. De vez em quando, Patty volta a mesa e interage com a produção. Neste momento, a dificuldade real do preparo produz corpos performativos muito potentes em cena. A banana escorrega no palito e é preciso consertar, sem que o público perceba. Mas nunca se sabe quando isso vai acontecer. Muitas vezes, a ação realizada pelas assistentes assume o plano da frente em detrimento do que é dito por Patty. Outras vezes, a fala de Patty tem relação direta com o que é executado pelas meninas. A ação não precisa representar o que é dito. Ela pode ser completamente oposta ou não ter nenhuma relação com o texto. Mas, o que surgia deste encontro nesse jogo de colagem e sobreposição me interessou bastante durante todo o processo de criação do espetáculo.

Quando as bananas estão prontas, são servidas para os espectadores, enquanto um trecho do filme Labirinto de Paixões é exibido. A cena é a produção de uma fotonovela pornô e é possível ver o próprio Almodóvar dirigindo. Neste momento, Patty sai de cena e troca mais uma vez de figurino. Na volta, apresenta as Pattizetes, que retiram os ingredientes da receita do palco, executando o mesmo movimento circular. Depois, Patty realiza a primeira ação com relação direta com a plateia: ***Escolher alguém da plateia e ir até essa pessoa. Improvisa um diálogo. Pergunta o nome. Pergunta se a pessoa sabe o significado do nome. Inventar um significado. Propõe uma troca com a pessoa*** (referência filme De Salto Alto). Foi neste ponto que entendemos a necessidade um treinamento intensivo para essa relação com o público e, mais pra frente, todos nossos ensaios contavam com a presença de pessoas que não faziam parte do processo. Essa escolha foi fundamental para o crescimento do Gabriel, pois fez com que ele desenvolvesse uma capacidade rápida de jogo e resposta ao que cada espectador podia propor de diálogo. Esse desenvolvimento se deu de tal modo que impressionava toda a equipe. Aos poucos, foi diminuindo o tempo entre o pensar o que fazer/falar e o próprio

fazer/falar. Acredito que esse processo foi fundamental para o crescimento e potencialização do próprio espetáculo.

### **3º Bloco**

*17/10. Calouste.*

A partir do 3º bloco, começamos a sentir um pouco mais do ritmo do espetáculo e as necessidades de cortes. A princípio, nele tínhamos os seguintes quadros: Indiretas Já, Lyp Sync da música Quizás e Horóscopo. O primeiro não estava sugerido no texto e foi proposto pelo Gabriel, a partir de uma brincadeira típica do universo *drag*: mandar indiretas para outras pessoas. A partir dessa ideia, adicionei ao roteiro um trecho do livro Patty Diphusa e criamos o Indiretas Já. Nele, Patty escolhe três pessoas da plateia para oferecer uma previsão ou uma dica. Do mesmo modo que a cena da troca no bloco anterior, ela também pergunta o nome e fala o significado do nome. Fomos, assim, radicalizando a relação com o espectador e também a abertura para o jogo e o imprevisível, já que nunca se sabe quem é a pessoa que será escolhida do público e não existe um texto pré-definido. Existe apenas um programa performativo pra ser executado e, por consequência, cria-se um estado de risco para o performer. Esta também é uma cena que cresceu na reta final com a presença de espectadores nos ensaios.

O *Lyp Sync* do *Quizás* foi inspirado diretamente no filme *Má Educação*. A criação dessa cena foi feita sem a minha presença no ensaio. Passei duas referências de vídeo - a própria cena do filme e o clipe da música que foi referência para Almodóvar – e pedi que Beatriz, Luana e Gabriel construíssem a coreografia. Nos ensaios seguintes, já com a minha presença, investimos numa interpretação melodramática, numa sujeira dos movimentos e na relação com a plateia. Desde o início queria esse quadro no espetáculo. Primeiramente porque é uma referência direta a obra do Almodóvar. Depois, porque o *Lyp Sync* faz parte do universo *Drag*. Por fim, no ensaio que propus o teste da Pina, ela apresentou um número com essa música. Além disso, em um dos ensaios, a partir da observação dessa cena, passei o seguinte dispositivo para Gabriel: flertar com alguém da plateia durante todo o espetáculo.





Davi Giordano colocou o horóscopo no texto alimentado pelo nosso grupo no Facebook. Logo no início do processo, Gabriel fez o mapa astral da Pina e postou. Giordano copiou e colou no texto. Quando recebi, tive a ideia de pedir a criação de uma partitura contemporânea que seria executada por Patty, enquanto o horóscopo seria lida pela voz do Google. A proposta de composição foi a seguinte:

- Escolher palavras do texto.
- Transformar essas palavras em ação/gestos.
- Criar uma sequência para essas ações, coreografando com a voz do Google.

Ficamos neste processo durante dois ensaios e depois inserimos como modo de finalizar o terceiro. Entretanto, a medida que o tempo passava e nos aproximávamos da estreia, a cena não funcionava e criava um buraco no ritmo do espetáculo. Além disso, ela destoava de todas as outras propostas, pois era uma composição muito segura para o Gabriel, não criando nenhuma possibilidade de fracasso e nem criando nem uma relação com o público. Portanto, após o penúltimo ensaio, no dia 05/11, decidimos cortar essa cena. Para reorganizar, decidimos antecipar o quadro Superficialidade Já que apareceria apenas no 4º bloco.

Superficialidade Já é o quadro mais difícil de ser executado pelo Gabriel, por alguns motivos: o texto tem uma narrativa complexa; a ação proposta é desafiadora, pois pede que Patty maquie alguém da plateia, mas sem se preocupar muito com o acabamento;

e Gabriel já está bastante alcoolizado. Ele precisa ser verborrágico e não parar de maquiar em momento nenhum. Entretanto, este grau de dificuldade é um dos aspectos que mais me interessa na cena e o que me fez mantê-la, mesmo que ainda não aconteça com toda a potência que acredito que ela possa ter. Pois com maior dificuldade, maior o risco de erro e fracasso, o que gera uma cena extremamente performativa. Este é mais um dos momentos que a ação não representa a fala e o que está em jogo não é o que ela significa, mas como ela é executada. Creio que, continuando com este espetáculo, precisamos investir mais tempo neste quadro.



#### **4º Bloco**

Quando finalizamos o 3º bloco, ainda com o Horóscopo, precisávamos trabalhar Superficialidade Já e a Entrevista com Patty para o final. Neste momento, chegávamos ao bloco mais aberto, mais relacional, com menor número de informações sensoriais, além de ser quando existe o maior descontrole por causa do álcool. Retomei a lógica do início dos ensaios. Pedia para que o programa fosse executado totalmente. Não marquei o bloco final. Eu convidava pessoas para entrevista Patty em cada ensaio. Neste período também foi que o dispositivo chave da encenação começou a ser executado: Gabriel começou a beber vinho em todos os ensaios. Fomos entendendo de que modo isso afetava a cena? Qual a quantidade ideal? De que modo ele deveria dosar durante o espetáculo? Mas, a presença do vinho e suas consequências eram muito imprevisíveis, pois dependia muito do estado corporal, que muda a cada dia. Esse fator real, atravessando a encenação, faz

parte da minha pesquisa como encenador e acredito que cria performatividade e corporeidades muito potentes na cena.



Foi neste momento do processo também que a figura da Câmera apareceu, inspirada na personagem Andrea Caracortada do filme Kika. Na verdade, desde o início queria que o espetáculo fosse filmado e existisse uma projeção em tempo real da peça. Mas, por motivos técnicos e financeiros não conseguimos executar. Mesmo assim, resolvi manter essa figura, como mais um símbolo da televisão. Dei o seguinte dispositivo para a Fernanda (atriz que performou a Câmera): ser o mais invisível, o mais imperceptível o



possível. Por outro lado, pedi que o figurino dela fosse totalmente vermelho, criando um conflito com a orientação acima. Desejava um corpo estranho, meio máquina, signo de uma sociedade do espetáculo onde tudo,

o tempo todo é registrado e espetacularizado. Fernanda tem um trânsito livre pelo espaço, não tem marcação definida. Precisa apenas registrar o maior número de acontecimentos e ações o possível.

## **Desmontagem**

*30/11. Sala 108.*

Por fim, como movimento final do espetáculo, idealizei a desmontagem completa da Patty. A princípio, essa ação aconteceria como quadro final do espetáculo, quando seria acompanhada por mais um *Lyp Sync*. Dessa vez, a música seria Puro Teatro, da cantora La Lupe, que é bastante melodramática.

Meu desejo inicial: Gabriel realiza o *Lyp Sync* de modo melodramático e se desmonta ao mesmo tempo. Quando a música termina, ele cria uma imagem estática olhando para a plateia até o Black Out. Todavia, tivemos muita dificuldade de encontrar o estado ideal desse quadro. Gabriel tinha dificuldade com a letra da música e, ao mesmo tempo, não conseguia encontrar as ações ideais. Toda vez que ele tentava executar e se sentia “vendido”, a cena parecia caminhar para uma composição bem potente. Aos poucos, por não saber o que fazer, foi ficando parado e apenas se desmontava. No final, confessava que não sabia o que fazer.

Por outro lado, eu fui me interessando por essa qualidade que a cena estava ganhando. Sendo assim, mudei a proposta inicial. A desmontagem não seria mais um quadro dentro do programa, mas os bastidores após o término dele. Desse modo, não apenas o figurino e a maquiagem eram retirados, mas a própria corporeidade, o próprio estado, o *eu\_Patty* que eram desmontados. Quem realiza a ação é o *eu\_Gabriel*, assim como é ele quem se apresenta no início do espetáculo.

Da mesma forma, todo o resto do espetáculo é desmontado: as assistentes passam a retirar seus figurinos e vão embora do teatro; os contrarregras recolhem objetos de cena e desmontam o cenário. Queremos a revelação do teatro, sua desmontagem, como a música afirma: foi tudo puro teatro, representação. Enquanto a peça revela um alto grau de teatralidade, brincando com o melodrama e onde tudo é representação e mascaramento, aqui não se busca o teatro, mas a simples presença de um corpo se desmontando. No fim, Gabriel sai do palco e não há volta para os aplausos. Estes ficam para o fim do quarto bloco, quando acaba o programa de televisão. Não há mais nada para aplaudir.





### **Considerações finais**

Depois de todo esse percurso, creio que construímos um trabalho bem sólido, apesar de ainda necessitar muita pesquisa, descoberta e aperfeiçoamentos. Neste memorial, por exemplo, quase nada falo das cenas de bastidores. Isto se deve ao fato de eu ter deixado praticamente aberto e não ter trabalhado muito estes momentos. O pouco que propus foi: um tempo definido (2 minutos), algumas propagandas e algumas indicações de ação para as assistentes. Estas últimas já surgiram perto da estreia quando

comecei a perceber que os bastidores precisavam de mais atenção, para não ficar simplesmente um buraco na encenação. As apresentações acabaram por confirmar esse fator. Todas as pessoas com as quais conversei e a própria banca chamou atenção para o quão potente é quando o bastidor se faz presente, o revelamento do que está por trás da máscara. Esse movimento de troca de figurino e a correria da contrarregragem fazem parte da realidade da televisão. Na continuidade do projeto, pretendo responder a seguinte pergunta: qual é a dramaturgia do bastidor? Qual o movimento que acontece quando o programa não está ao vivo? Pesquisar e construir do mesmo modo que fizemos com os quatro blocos. Depois, colar blocos com bastidores e, assim, potencializar o espetáculo.

No mesmo sentido, buscando mais ritmo, acredito que é possível realizar cortes de cenas no espetáculo. Atualmente, tenho pensado em dois momentos: na dança que acontece no fim do segundo bloco e quando Patty traz todo o público para o palco. Acho que acabavam quebrando o ritmo do espetáculo e não acrescentam nada a linha dramática proposta no espetáculo.

Em terceiro lugar, tenho como objetivo aprofundar na pesquisa acerca das relações entre as personagens. Por ter focado principalmente em uma narrativa não aristotélica, perdi um pouco o olhar para a construção dos relacionamentos entre as três figuras em cena. Apenas no final, começamos a entender que algum conflito entre estes corpos tinha que existir e investigamos certa disputa por foco entre as assistentes. Mas, acredito que seja possível descobrir novos conflitos e que a pesquisa acerca dos bastidores do programa pode nos auxiliar na construção dessas relações.

Por fim, acredito na potência criativa de uma equipe bem formada e coesa. Pude contar com artistas que desejavam criar esse espetáculo tanto quanto eu. Parcerias que foram renovadas e outras novas que nasceram. Essa é uma das aprendizagens mais importante que fiz não apenas nos processos de ensaios das minhas montagens, mas em toda a faculdade: criar sua rede, suas parcerias de trabalho. Gerenciar afetos talvez seja o trabalho mais bonito que um diretor realiza durante um processo de pesquisa e montagem.

### **Direção de Arte** – por Clariana Touza

O espetáculo *eu\_P@tty* se passa em um programa de televisão ao vivo, é brega, exagerado, une referências como o movimento espanhol *La Movida*, o universo *drag*

*queen*, Carnaval, os figurinos da cantora Gaby Amarantos, o programa de TV *Cassino do Chacrinha*, a cantora pop Madonna, as telas do pintor Mondrian, *Pop Art*, a estética do *Paintbrush* e a estética *kitsch*.

A peça teatral, livremente inspirada na obra de Pedro Almodóvar, propõe um jogo entre os anos 80, época em que vivia a personagem *Patty Diphusa*, com a atualidade e para tal, considera-se esteticamente o movimento *La Movida*, do qual o diretor foi um dos seus grandes símbolos; trazendo assim para a cena sua explosão de cores, os excessos de formas, texturas e paixões. Posteriormente, buscaram-se outras referências que seguissem para o mesmo caminho de excessos, nos deparando com figuras como a Madonna dos anos 90 e a cantora Gaby Amarantos. A direção de arte abraça ainda a estética do *Paintbrush*, com colagens toscas e mal acabadas, além da estética *kitsch*, com o excesso de informações, a sujeira e poluição visuais.

Assim como a peça teatral não julga ou racionaliza seus personagens, as cores selecionadas para a paleta não se pretendem racionais ou combinadas; não há uma tentativa de equilibrá-las ou complementá-las a seus opostos, elas são propositalmente excessivas. A cartela consiste em: amarelo ovo, azul, laranja, verde, vermelho, roxo, rosa *pink*, dourado, marrom, preto e algumas variações de tons dessas cores. Para tal seleção, consideraram-se dois pontos: primeiro, cores usadas nos filmes de Almodóvar da década de 80, trazendo a marca temporal para dentro da cena, bem como a própria representatividade das cores para a composição visual; e segundo, outras cores vibrantes e mais atuais foram acrescentadas à paleta oitentista. O jogo anos 1980/ 2016 se estende por todo o cenário, que traz uma paleta comum aos anos 80, combinada a objetos de cena modernos; e por todo o figurino, que une peças de roupas típicas da década de 80, como collants e polainas, a peças atuais, mais inspiradas nas drags de hoje.

A peça inteira é ambientada em um set de TV, no qual acontece o programa da Patty, e para isso, faz-se necessária a frontalidade da cena, com as cadeiras dos espectadores dispostas tais quais em um programa de auditório. Para o cenário, considera-se o glamour pobre, decadente e saudosista, resultando em bandôs e cortinas douradas, próximos a de antigos programas televisivos. As laterais avançadas do palco trazem pernas de discos de vinil dos dois lados; no meio da cortina de fundo, há uma tela de projeção, na qual passam propagandas e cenas de filmes do Almodóvar. Para dar o efeito programa de televisão na sala Vianinha, da ECO, foi necessária a presença massiva de luzes, como as de plateia, ribalta, pisca-pisca e letreiros luminosos, a exemplo de um que traz escrito “no ar”, que acende quando o programa está ao vivo. Todo o palco do

programa de TV (e o cenário da peça teatral), apesar de realistas, servem como um grande altar da diva Patty, ressaltando a beleza, o poder e o glamour da apresentadora, que ocupa o lugar central da cena, em meio a luzes, projeções, músicas, perucas, penas, *glitter* e duas assistentes, que disputam entre si e tentam conquistar os vinte minutos de fama frente a câmera.

Ainda que Patty seja a grande estrela do programa, ela é refém do tempo televisivo e de toda sua estrutura, buscando a todo momento a atenção do espectador em meio à poluição instaurada. Fez-se uma escolha pelo teatro do real, no qual os intervalos duram exatos dois minutos e ajeitam-se palco e os atores; além disso, Patty vai ingerindo bebida alcoólica real ao longo da peça. Ela é um produto e se vende como tal. Tudo é pensado de forma a vender Patty; tudo é sobre e para Patty. Seu corpo é enaltecido e traz a ambiguidade das figuras masculino/ feminino, já que um ator homem cis montado de drag interpreta um papel feminino de uma sex symbol e atriz pornô.

A direção de arte acompanha a convivência de diferentes ideias que a peça abraça, muitas vezes opostas, como: português/ espanhol, década de 1980/ atualidade, feminino/ masculino, glamour/ cena underground, peça teatral/ cinema/ televisão, preconceitos/ problematizações, comédia/ melodrama/ teatro musical, mas tudo sem estabelecer julgamentos e limites. A cena une opostos, convive com eles e se pretende confusa, excessiva e poluída.

## **Referência Direção de Arte**



















## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o dispositivo? In: **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, p. 25-51.

**Conversas com Almodóvar** / Frédéric Strauss. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

ALMODÓVAR, Pedro. **Patty Diphusa y otros textos**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991.

\_\_\_\_\_. **Patty Diphusa**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

COSTA, Pablo Assumpção B. Eleonora e o corpo performativo – poéticas do ato, materialidades do encontro. In: FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015, p. 258-268.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro**  
<http://www.leffa.pro.br/textos/abnt.htm#5.3>. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HIDALGO, João Eduardo. A autocitação paródica em Pedro Almodóvar: uma poética da pós-modernidade. *Revista Poéticas Visuais*, v. 1, p. 79-93, 2010.

\_\_\_\_\_. **O movimento de contracultura La Moviada paulista e o aparecimento de Pedro Almodóvar**. Trabalho inscrito na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual (DT 04) da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Rio de Janeiro – 7 a 9 de maio de 2009. Disponível em:  
<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0208-1.pdf>.  
Acesso em: 30/06/2016

PARDELLA, Gabriel. **Pina\_aDrag – um corpo de encontro**. Texto apresentado no Seminário de Pesquisas de Direção Teatral. Rio de Janeiro, 13 de julho de 2016.