

Do Campo ao Corpo, do Corpo ao Texto

Doutoranda Brisa de Oliveira Vieira¹ (Unicamp)

Resumo:

O espetáculo teatral solo “Isabelita”¹, da Cia. Berro d’Água (Campinas, 2007), é o resultado de um processo colaborativo entre direção e atuação envolvendo depoimentos recolhidos em pesquisa de campo, práticas de investigação teatral e criação poética. As pesquisas de campo aconteceram no Lar dos Velhinhos de Campinas e em Santiago do Iguape (Recôncavo Baiano). Através de um breve relato do processo criativo, tenho como foco neste trabalho revelar como se deu a composição do texto do espetáculo. O intuito, ao relatar essa experiência, é compartilhar um modo de produção da dramaturgia contemporânea, no qual a concepção da cena e do texto fazem parte do mesmo processo criativo. Uma vez que os processos criativos acontecem em espaços reservados, os registros detalhados desses processos, no contexto acadêmico, propiciam uma reflexão crítica do caminho percorrido, incentivam a sistematização de experiências particulares, contribuem para a formação de artistas-pesquisadores e de uma ampla rede de conhecimento.

Palavras-chaves: artes cênicas, corpo, dramaturgia, mimesis corpórea, pesquisa de campo

Por muito tempo, quando se pensava em conceber um espetáculo teatral, pensava-se na escolha de um texto dramático - já concebido para teatro - para daí passar a ação. A concepção da peça teatral e a concepção da encenação eram dois momentos distintos de criação e muitas vezes distantes no tempo. Atualmente, podemos dizer que nem sempre essas duas concepções – do texto e da encenação - são em momentos separados, mas de forma concomitante e num processo de retroalimentação. A cena dá início ao texto e o texto é revisto para depois voltar a cena e assim por diante até que se chegue onde se quer.

A dramaturgia, nesse caso, não seria considerada apenas o texto escrito, mas a existência de estratégias de composição e de uma estrutura presente em um espetáculo. Sendo assim, a função de conceber a dramaturgia não seria exclusiva do dramaturgo, mas de qualquer um dos criadores que colaborasse no sentido de concebê-la. No processo colaborativo a estrutura do espetáculo nasce da cooperação entre os integrantes da equipe de criação. Com inúmeras variantes essa equipe pode ser composta pelo ator(es), diretor, diretor musical e também por um dramaturgo. No momento da criação, embora cada um esteja consciente de seu papel, não há hierarquia entre, de modo que, em geral, cada participante extrapola os limites de sua função. O elemento balizador das escolhas é sempre a cena. Convém dizer que não se trata de menosprezar a função do dramaturgo no processo criativo, mas apresentar de que forma os grupos que trabalham de forma colaborativa tem construído dramaturgias. Em geral, por questões que não nos cabe discutir aqui, o texto final do espetáculo não é publicado em livro.

Dentro da perspectiva de uma unidade entre concepção de cena e texto ao narrarmos alguns momentos do processo de composição da figura Isabelita e do espetáculo “Isabelita”, esperamos dar visibilidade ao processo que deu origem ao texto final. Figura e espetáculo têm o mesmo nome, mas a diferenciação é necessária, pois antes de termos a intenção de montar o espetáculo já tínhamos iniciado a composição da figura com outros objetivos.

A figura Isabelita é resultado de um processo de fusão de duas outras figuras. A primeira figura foi (re)criada² a partir do contato com Isabel, senhora moradora do Lar dos

¹ Recomendo assistir um trecho do espetáculo no seguinte link: <http://youtu.be/EDZyCXOmEoI>

² A (re)criação é uma espécie de tradução criativa de uma referência externa no corpo do ator, seja ela imagem, pessoa ou animal. Entende-se por (re)criação o processo no qual o ator observa de modo sistemático uma determinada referência e procura através de um conjunto de procedimentos próprios da mimesis corpórea (re)criá-lo em seu corpo e voz de forma

Velhinhos de Campinas. A segunda foi (re)criada a partir de Honorina, senhora moradora de Santiago do Iguape (Recôncavo Baiano), com a qual tivemos contato numa pesquisa de campo realizada pelos atores da Cia. Berro d'Água. São bases de (re)criação suas corporeidades³, seus depoimentos e as apreensões subjetivas de seus contextos de vida.

Antes de idealizarmos a montagem de um espetáculo que reuniria as figuras Isabel e Honorina numa única figura, elas foram trabalhadas separadamente. Isabel foi (re)criada a partir da observação de uma senhora idosa em um curso de mimesis corpórea ministrado pelo Prof. Dr. Renato Ferracini (grupo Lume) em 2005. Durante o curso realizamos uma visita ao Lar dos Velhinhos de Campinas para recolha de material. Depois de circular algum tempo pelo Lar procurando quem observar encontrei Isabel no refeitório comendo bolacha e tomando café.

As mãos enrijecidas de Isabel chegavam a amassar o copo de plástico do café. Era miúda, se movia lentamente e com certa dificuldade. Ela usava óculos fundo de garrafa e tinha os olhos muito arregalados. Eu a achei meio engraçada e ao mesmo tempo bonitinha. Um jeito feio de ser bonitinha. Ela tinha uma certa graça. Fui me aproximando com cuidado para não assustá-la e comecei a “puxar” conversa. Ela não ouvia muito bem. Sabia a própria idade, lembrava fatos da infância e tinha muito senso de humor. Era muito lúcida ao contar suas memórias de infância, mas seu olhar era um pouco distante, dando-me a impressão de que estava, em seus 84 anos, no limiar entre vida e morte. Algum tempo depois quando voltamos a visitá-la ela já não passava bem de saúde.

O texto acima, escrito a partir das memórias de campo, apresenta tanto observações objetivas, “mãos enrijecidas”, como subjetivas, “no limiar entre vida e morte”. Ambos os tipos de observação foram valiosas para o processo de (re)criação de Isabel. Via de regra, para que o ator tenha algo concreto em que possa se apoiar, o início da (re)criação é pelas observações objetivas, as quais chamamos de fisicidade⁴, mas é imprescindível que num segundo momento o ator mergulhe nas sensações que as observações provocam e busque (re)criar aspectos in-corpóreos⁵ das observações.

Para que o ator mergulhe nas sensações é necessária uma preparação. A cada dia de trabalho realizávamos primeiro um aquecimento que nos colocava em contato com nosso potencial criador e somente depois dávamos início ao trabalho com o material recolhido no Lar do Velhinhos. Aquecer-se é como abrir os poros para sermos impregnados de sensações, é criar condições para que o corpo nos conduza para caminhos não programados.

Por termos apenas uma semana de curso, as primeiras impressões de Isabel já foram nosso material de (re)criação, mas num processo ideal esta etapa poderia tomar algum

orgânica. A mimesis corpórea é uma metodologia para o ator sistematizada por Luiz Otávio Burnier, criador do Lume, grupo de pesquisadores e atores (Campinas, SP). Consiste no processo de (re)criação de corporeidades de pessoas e animais, imagens fotográficas, obras de arte, memórias - entre outras possibilidades que vêm sendo pesquisadas atualmente no próprio Lume, em outros grupos e por artistas diversos – para concepção de obras artísticas.

³ No processo de composição de figuras existe um primeiro momento no qual o ator se concentra em recriar em seu corpo a fisicidade dos corpos observados. “A fisicidade corresponde à parte mecânica pela qual se operacionaliza uma ação física no tempo/espaco. Da fisicidade fazem parte o movimento, a relação desse movimento com o tempo/espaco, enfim, elementos que correspondem à ordem mecânica da ação física” (FERRACINI, 2006, p. 45). Já num segundo momento, concentra-se em recriar as corporeidades. “Corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação destas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão” (BURNIER, 2001, p. 55). A questão da mecanicidade/organicidade reside justamente na capacidade do ator de não reproduzir apenas fisicidades, mas imprimir organicidade nas figuras trazendo aspectos in-corpóreos das pessoas observadas.

⁴ Ver nota 3.

⁵ Os aspectos in-corpóreos são aqueles que se ligam às percepções subjetivas do ator no ato da observação. Por exemplo, no contato com Honorina eu observei uma convivência entre doçura e brutalidade, mas essa percepção é um tanto quanto subjetiva. Certamente, outro ator a veria de outra forma. “Os aspectos in-corpóreos, energéticos, invisíveis, virtuais, intensivos dessas observações somente poderão ser sentidos, percebidos pelo observador” (FERRACINI, 2006, p.227).

tempo mais. Assim que conseguimos delimitar o coração⁶ da figura partimos para a voz e para a relação com os outros atores. O coração da figura Isabel era o “repuxar” da boca para o lado direito. Ao iniciar essa tensão na boca, as outras transformações corporais iam acontecendo na sequência. No fim do curso, apresentamos o material de cada ator para os outros e já aproveitei a situação real de Isabel tomando café e comendo bolachas para a apresentação. Futuramente, o desenvolvimento dessa cena tornou-se a situação-mote do espetáculo “Isabelita”.

Ao longo de 2006, continuei trabalhando a figura com interesse em aprofundar o que não pode ser desenvolvido no curso. Esse trabalho de aprofundamento foi aos poucos assumindo uma caráter de pesquisa, de modo que nosso objetivo principal não era montar um espetáculo, mas utilizarmos a mimesis como metodologia para nos aproximarmos de algumas temáticas que nos interessavam. Como ainda não tínhamos clareza do que iríamos montar com o material que resultava da pesquisa, fomos investigando livremente e reunindo um repertório de situações, cenas, figuras e trechos de depoimentos sem buscar qualquer encadeamento. Podemos dizer que num certo momento o próprio material em repertório foi dando visibilidade aos temas que nos interessavam e ao espetáculo.

Nesse período de pesquisa, além de dar continuidade ao trabalho de composição da figura já iniciado, em busca de novos estímulos, retornei a campo para visitar Isabel. Durante uma dessas visitas registrei em áudio uma conversa em que ela nos conta algumas vagas memórias de família. Vejamos uma delas:

Essa é uma história que muita gente não acredita. Quando meus pais eram solteiros eles tinham muitas namoradas. Era moreno de olhos verdes, né. Tinha muita mocinha que ia atrás e ele namorava, né. Ele não sabia com qual ele ia se casar. Ele ficou à meia-noite, nu, em frente do espelho, ele ia encontrar outro rosto. Foi aí que ele viu um chuchu tão grande na vida dele. E ele correu que bateu, que doía até a cabeça. Naquele tempo assim, né, faziam festas de famílias. E convidaram meu pai, meu pai foi e quem abriu a porta foi minha mãe. E falou: Puxa mas foi esse rosto que eu vi no espelho.” (Isabel, 2005)

Nas conversas com Honorina encontramos também algumas memórias de família e da juventude:

Naquele tempo um tostão comprava o metro de pano pra fazê uma roupa pra mim, pelo um tostão. Ia pra loja comprava. Ia pro mato fazia barruquinha, aquele morrinho de lenha vendia pelo um tostão. Comprava roupa. Aí ia pra roça mais meu pai. Quando chegava lá, eu via aqueles. Você chega pra lá (fala para o cachorro aumentando o tom de voz). Pra num tá se coçando junto da pessoa. Sai, sai... Sai. Pegue aquele cipó ali, panhe ali que ela sai. Me dê, me dê aqui. Eu vou batê nela mesmo, me dê aqui, me dê!! Saia! Aí eu ia pra roça, todas as frô que eu via eu dizia quero um vestido dessa cor, chegava na loja comprava um. Mas eu quero outro vestido dessa cor aqui. Aí aquelas frô de veludo, umas frô que chama frô de veludo, bem roxinha, chegava lá comprava o vestido. Mandava a costureira costurá, eu quero bem curtinho, cá em cima com um laço na frente. Sua mãe não veio não foi (para Juce sua neta). Já tô me invocando com isso. Fica quieto aí menino. E ele disse que queria saber, seu marido, a cantiga que eu cantava quando lavava no rio. A cantiga que

⁶ A primeira transformação corporal que inicia a figura.

eu cantava quando eu via armá a chuva, eu cantava, eu cantava (silêncio, tentando lembrar). Chuva vai chuva vem. Chuva vai, chuva vem, chuva miúda não molha meu bem. (Honorina, 2006)

Esses dois depoimentos foram aproveitados na íntegra no espetáculo. Analisando os registros das pesquisas de campo⁷, notamos serem recorrentes nas narrativas de idosos as lembranças de momentos em família e também da juventude. Essas lembranças carregavam sempre uma espécie de saudosismo nostálgico, como se fossem bons momentos perdidos no tempo. No trabalho criativo, as ressonâncias desse saudosismo imprimiram qualidades diferenciadas aos depoimentos (re)criados. Por isso, o texto do espetáculo tornou-se uma criação poética que revela um olhar singular sobre a realidade observada e não uma mera colagem de fragmentos. A saudade do passado é uma característica marcante de Isabelita. É bastante comum ouvirmos de alguém do público após as apresentações que Isabelita lembrou uma velha tia-avó.

Outro aspecto que deu sentido a esse saudosismo presente nos depoimentos dos idosos do Lar dos Velhinhos foi sabermos, através de alguns funcionários, que grande parte dos idosos recebiam muito poucas ou nenhuma visita. Na cena isso se traduziu de diversas formas, mas em especial na condição de Isabelita no início do espetáculo, uma senhora idosa solitária à espera de uma visita que não aparece. Isabelita foi esquecida por todos e por ser extremamente solitária está em constante diálogo consigo mesma através de suas memórias. Embora não tenhamos encontrado nos depoimentos trechos que mencionam explicitamente o abandono, sua apreensão subjetiva deu origem a improvisações em que criamos textos, em uma delas Isabelita se imagina em uma festa:

Si eu tivesse muito dinheiro eu ia dá uma festa! Mas eu ia dá uma festa, que ia ser a festa mais maravilhosa desse mundo. ÔOO menina! Você veio! Vamos entrar? Trouxe toda a sua família. Pode vir, é um, é dois, é três, é quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez. Isso tem comida, tem bebida, pode vir, vamos todo mundo, entrando. Que bonitinho as crianças brincando gente, ai vou pegar um petisquinho aqui. Olha mulher, cuide de seu filho que ele está fazendo bagunça aqui! Cuidado! Ô passou gente, passou. Já foi, vamos dançando, todo mundo, cachaça? Cachaça tem de monte, ai que beleza meu Deus do céu. Mulher, mulher, cuide de seu marido que ele está bêbado dando vexame, pare com isso mulher. Discurso, discurso, discurso! Ai gente eu tô tão feliz que vocês estão aqui! Que bom gente! Muito obrigada! Tem fartura, tem comida, tem bebida, tem de tudo e mais um pouco, pode ficar gente, os músicos estão aí! Rapaz você estava aí toda a minha vida? Meu Deus do céu e eu não tinha te visto, ai que delícia tô gostando desse barulho! Você fala daí que eu respondo daqui! Ui! Derruba cadeira, olha moço se eu não te seguro você cai! (trecho do espetáculo Isabelita)

Num determinado momento, percebemos que essa espécie de invisibilidade era algo que permeava nosso olhar sobre todo o material recolhido em campo. A invisibilidade de Isabel dialogava com a invisibilidade de diversas mulheres, entre elas a de Honorina. A

⁷ Aqui citamos apenas Isabel, mas conversamos com inúmeros idosos no Lar dos Velhinhos de Campinas e também em Santiago do Iguape (recôncavo baiano).

sua invisibilidade estava mais ligada a sua condição sócio-econômica.

Conheci Honorina durante uma pesquisa de campo realizada em 2006, durante o mestrado. O que mais me chamou a atenção durante essa pesquisa, no distrito de Santiago do Iguape, foram as dificuldades de sobrevivência enfrentadas pelas pessoas cotidianamente. Dificuldades relacionadas a direitos básicos do ser humano, como alimentar-se, frequentar a escola, ter uma fonte estável de renda e uma moradia digna. Essa situação, não muito diferente de outras realidades muito próximas de nós, tocou-me profundamente desde o primeiro dia. Na convivência com Honorina pude observar mais de perto essas dificuldades que relato aqui. Ela estava aposentada com menos de um salário mínimo. Com este salário, sustentava o marido, dois filhos e três netos. Seu marido era pescador em idade para se aposentar, mas por algum motivo eles não estavam conseguindo os documentos necessários para dar entrada na aposentadoria. Honorina e seu marido, Ruca, são iletrados. Moravam numa casa de taipa emprestada por um parente. Não tinha banheiro, não tinha geladeira, coisas com as quais ela sonhava. Durante nossas conversas, ela me contava suas dificuldades, mas também, saudosa, das alegrias da infância, da relação com seus irmãos e pais. Em Honorina, convivem poesia e brutalidade. Fiquei admirada com a capacidade dela de ser feliz mesmo enfrentando dificuldades tão básicas todos os dias. Ao mesmo tempo em que ela reclamava da dificuldade de comprar comida e de criar os netos, falava também de doces lembranças de passeios com seu pai no mato, cantava canções de presépio, brincava, sorria e sonhava. Em muitos momentos estávamos conversando e ela começava a contar algo muito doce, falava bem baixinho como se não quisesse espantar aquela reminiscência e de repente começava a gritar e brigar com os netos. Essa compatibilidade temática trouxe novas camadas de complexidade à Isabel e abriu novos caminhos para o encadeamento dos fragmentos de depoimentos e para a criação de novos textos. Nesse novo caminho, passamos a improvisar textos que partiam mais das percepções subjetivas de campo do que de trechos de depoimentos propriamente ditos. Podemos dizer que o trecho a seguir parte da realidade observada, mas já é inteiramente criação poética:

Vocês sabem o que eu ia fazer se eu tivesse muito dinheiro? Eu ia comprá um celulé, porque o celulé é coisa di quem pranta dinheiro (viola começa a entrar no samba de roda). Celulé tem de cem, de duzentos, tem de trezentos, tem di mil, tem de tudo quanto é jeito! Antes mesmo di você chegá em sua casa eu estaria ligando, apertando aqueles botõezinhos tchum tchum tchum. Venha, venha, venha, minha casa está de braços abertos para receber você e toda sua família! Traga todos os seus amigos. Por que tem isso! Se eu tivesse muito dinheiro eu ia tê uma casa. A minha casa! A minha casa ia sê toda de piso frio. Aquele piso frio todo branco rachado de marrom. Esse todo mundo tem. Eu ia ter também. Piso frio no chão. Piso frio nas paredes. Piso frio no teto. Piso frio até na frente que é pra nunca se acabar, nunca envelhecer. Ói qui na minha casa ia tê uma cama daquelas profissional, bem grande. Por cima da cama ia ter um edredão, bem fofinho. Na janela ia ter uma cortina. O pano da cortina ia ser o mesmo pano do edredão. Agora você imagina eu!!! Com meu cabelo novo, com meu vestido novo, com meu celulé, na minha casa! Na minha casa ia tê sorvete, ia tê bolacha de chocolate. O meu feijão ia transbordar de carne, ia ter paio, lingüiça, bacon, chouriço, é pé, é pele, carne seca, mocotó! Ia

ter tudo e mais um pouco. Agora só tem uma coisa (gesto para músico parar de tocar) qui num ia tê na minha casa... Na minha casa não ia ter essas crianças de dente podre que entra e sai da minha casa a hora que quer. Sai sai, vocês parecem um cachorro sem dono que fica se coçando pra junto da pessoa. Vocês não tem mãe pra cuidar de você não é?! Porque agora eu vô falá! Tem dia qui é oito hora da noite, essas mães tão subindo essas ladeira (aponta para janela) perguntando onde é qui tá meu filho, onde é qui tá meu filho. Num sei! Si você num sabe ondi é qui tá seu filho, eu é qui você sabê! Largou seu filho por aí. Não faça isso com seu filho qui você vai acabá com a vida dele. Leve ele pra escola qui ele vai ser alguma coisa na vida, meu Deus do céu. Porque chega uma hora na vida da pessoa qui ela num aguenta mais, Ela não quer mais trabalhá! Ela quer gozar a vida, fazer tudo que ela não fez.

De início, tínhamos nossa intenção era trazer para Isabel apenas os depoimentos de Honorina, mas notamos que durante este trabalho que “pitadas” da corporeidade de Honorina também imprimiam novas cores em Isabel. Tudo aquilo que me afetou na convivência com Honorina, a dificuldade da sobrevivência, a pobreza, a alegria apesar das dificuldades, uma mulher com 23 filhos, passar fome, sentir falta de uma casa com banheiro e geladeira, a brutalidade e a dureza da vida, a solidão, as marcas do sol na pele, a aspereza nas relações de casal, imaginar até que ponto se chega para conseguir algo para comer, as formas brutas de amor, o estar sozinho no mundo, os corpos dançantes e alegres das festas estimulados pela cachaça e pelo samba de roda, começaram a aglutinar-se na figura Isabel de modo que a união das duas apontou as direções para a construção da macroestrutura do espetáculo.

Uma outra prática que também começamos a desenvolver no mesmo período, na sala de trabalho, foram as “entradas”. As “entradas” são comuns ao universo do palhaço em diversas linhagens. De forma resumida, em uma entrada o palhaço apresenta algo improvisado para o público, trabalhando sua capacidade de lidar com o risco de erro e o medo que o contato com o público provoca. Quando a entrada acontece na sala de trabalho é permeada pelo diálogo do palhaço com o condutor do trabalho, que está fora da cena, que costuma fazer perguntas, colocando-o “na parede”. Do extremo desconforto diante do público pode surgir algo novo e impensado. O formato das entradas migrou naturalmente do estudo que fazíamos do palhaço, mais intensamente de 2001 a 2005, para o trabalho com as figuras. Essa prática permitiu que eu descobrisse a comicidade dessa figura. As falas “engraçadas” surgiam justamente no diálogo de Isabelita com uma pessoa que estava fora da cena. Nesses diálogos, surgiam falas saudosas, lembranças de infância, mas principalmente uma forma peculiar de ver a vida que era síntese de tudo que eu tinha vivido em campo e em alguns momentos surgiam também algumas memórias de minha própria infância. É como se a memória colocasse em jogo todas as situações vividas, mesmo as mais desconexas.

No espetáculo, o humor acontece principalmente na relação entre Isabelita e o público, surgindo disso, por exemplo, uma série de textos não programados. O singelo e bem-humorado convite “Qué tomá um chá mate com bastante açúcar e bolacha crem crac com margarina?” que Isabelita faz ao espectador no início, convidando-o a entrar em sua casa, em suas memórias, e a compartilhar da sua espera surgiu em umas dessas improvisações. No início do espetáculo vamos ao limite dessa capacidade de livre-improvisação de Isabel. Ela entra em cena pela mesma porta que o público e a única regra

do jogo é abandonar-se por tempo indeterminado no diálogo com o público sem planejar o que será dito. Vejamos o que foi falado na última apresentação (os trechos sublinhados são memórias de infância minhas):

Oi, veio só você? Nossa quanta gente, você sabia que viria tudo isso? Você é bunitinha, né? Branquinha... Vocês tão à toa? Eu tô esperando visita hoje. Me ajuda a levantar aqui... Me puxa com força! Isso! Começa a andar em direção ao palco de braços dados com a pessoa que a ajudou. E você aí? Não tá fazendo nada? Por favor leve essa cadeira. Antigamente as coisas eram feitas de madeira de lei. É moderna. Coloca ela ali bem juntinha da minha. Você gosta duma sambadinha? Você tem namorado? É casada (o)? Como assim? É casada ou não é casada? No papel? É raridade quem é casado no papel hoje em dia. Hoje você pergunta pra pessoa: Você é casado? Ela responde: Mais ou menos, não sei, quem sabe... Ói, no meu tempo não era assim, não. Ou você é casado ou você não é casado! Sim ou não! É tão difícil? É... tudo bem também, tá moderno né, tá moderno... mas eu não aprovo não. Se vai casar o pai tem que ficar sabendo primeiro, não é? Se o rapaz quer casar com você tem que ir lá pro seu pai pedir. E você tem namorado? Não? Hoje em dia você marca com uma pessoa ela não chega na hora. Ói ele ali também não, depois ceis podi cunversá. Ai estou sentindo uma dorzinha fria aqui, lá longe... Quando vocês ficarem velhos ceis vão vê! Tá bom né? Chega de conversa fiada... Vocês querem tomar chá com bastante “açúcar” e bolacha “crem crac” com margarina? É simples, mas você não passa mal depois, né? Porque tem dia que você vai comer uma coisa e depois no dia seguinte... bom nem vou falar porque o estrago é maior na minha idade, né?! Num pôdi tem que comer que nem passarinho, pedacinho por pedacinho. Aí quando está doente só toma sopa, fica deitado, até passar... Não tá fazendo nada? Me ajuda a levantar aqui. Puxa com força... isso. Você é fortinho! Sigam-me os bons! (frase do Chapolin Colorado, super-herói de um programa cômico mexicano que passava no SBT). Acho que não vai dar prá todo mundo, mas fica chato vir só você, né? Qualquer coisa agente divide, né? Mas tem que esperar pra comer, né? É feio né, imagina cê convida a pessoa prá tomá chá e quando a ela chega a mesa já tá cheia de migalha. Não dá, né? Vão sentando, fiquem a vontade que eu vou fazer um pit stop aqui. É uma menininha que ensina umas palavrinhas aqui pra mim. Ela vem aqui faz uma baguncinha e me ensina umas palavrinhas. (trecho do espetáculo Isabelita)

Temos aí texto que é inventado a cada apresentação e que tem como objetivo capturar o público. A única frase obrigatória é: “Vocês querem tomar chá com bastante ‘açúcar’ e bolacha ‘crem crac’ com margarina comigo?”

Como pudemos visualizar, o material de campo e o trabalho criativo encontraram-se nos eixos invisibilidade, memória, sofrimento e humor e deram origem a estrutura do espetáculo. No texto final do espetáculo classificamos quatro espécies de textos: os

fielmente retirados de conversas com as senhoras mencionadas, as mesclas entre as conversas e as improvisações, os que são puramente criação e ainda textos que são improvisados a cada dia de apresentação.

O processo de montagem aconteceu entre abril e dezembro de 2007. Cada dia de ensaio era dividido em duas partes. Na primeira, eram propostas dinâmicas de aquecimento e investigação de si (treinamento); na segunda, trabalhávamos nas cenas. Na maior parte das vezes, a primeira parte trazia estados corporais que apontavam para as cenas que eram trabalhadas na segunda. Nas duas partes, valemo-nos das influências de práticas que faziam parte do nosso repertório, como as do Lume, do Palhaço, do Butô, das Manifestações da Cultura Popular (Tambor de Crioula, Samba de Roda, Capoeira Angola e Danças Brasileiras), do Feldenkrais, da Eutonia e da Improvisação Teatral. Em Julho, quando já tínhamos um pequeno roteiro do espetáculo fizemos um ensaio aberto para convidados. Finalmente o espetáculo estreou em fevereiro de 2008.

Referências bibliográficas:

1] FERRACINI. **Café com queijo: corpos em criação.** Campinas, São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006.

2]_____. (Org). **Corpos em fuga, corpos em arte.** Campinas, São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: FAPESP, 2006.

3] BURNIER, Luis Otávio. **A Arte de ator: da técnica à representação.** Campinas, São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2001.

4] MUNIZ, Mariana. **Dramaturgia da improvisação: construção efêmera da cena teatral.** In: Moringa, Teatro e Dança. Vol 1, n. 2, 89-96, jul./dez. 2010.

¹ Brisa de Oliveira Vieira, doutoranda, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, brisaoliveiravieira@gmail.com