

Luana Maftoum Proença

IMPRO visa AÇÃO

Uma Proposta de Treinamento para Teatro de Improviso

Uberlândia, fevereiro de 2013.

Luana Maftoum Proença

IMPRO visa AÇÃO

Uma Proposta de Treinamento para Teatro de Improviso

Dissertação de Mestrado

Programa de Pós-graduação Artes/Mestrado

Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia,
como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes/ Subárea: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Orientador: Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva

Co-orientadora: Profa. Dra. Mara Lúcia Leal.

Uberlândia, fevereiro de 2013.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P964i Proença, Luana Maftoum, 1983-
2013

Improvisação: uma proposta de treinamento para teatro de
improviso / Luana Maftoum Proença. – 2013.

179 f. : il.

Orientador: Narciso Laranjeira Telles da Silva.

Coorientadora: Mara Lúcia Leal.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.

Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Teatro - Teses. I. Silva, Narciso Laranjeira
Telles da. II. Leal, Mara Lúcia. III. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Artes. IV. Título.

CDU: 7



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

IMPRO visa AÇÃO: Uma Proposta de Treinamento para Teatro de improviso.

Dissertação defendida em 25 de fevereiro de 2013.

Orientador: Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva
Presidente da banca

Profa. Dra. Mara Lúcia Leal - PPG Artes/UFU
Co-orientadora

Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz - UFMG
Membro externo

Profa. Dra. Vilma Campos Leite – PPG Artes/UFU
Membro interno

“Quem nunca errou, nunca experimentou algo novo.”
Albert Einstein

Às pedras do caminho que me ensinaram a amar o improviso.

AGRADECIMENTOS

Mãe, pai, irmã, *Impro.Ato* (Rafael Souza, Renata Bittencourt, Edson Duavy, Hyandra Lo, Leila Rabelo, Deni Moreira, Nathália Figueiroa, Anna Cristina, João Morgado e Duka Menezes), Lucélia Freire, No Ato Produções, alunos da No Ato e da UFU, Aninha Martins, Narciso Telles, Mara Leal, Bruna Bellinazzi e Guilherme Gonçalves, Eliene Oliveira, Adriana Moreira, Maíra Maftoum Costa, *Second City*, Micah Philbrook, prima Nádia, Sthepen Imperiale, Rita de Castro, Jesus Vivas, Hugo Rodas, Bidô Galvão, Fernando Villar, Adriana Lodi, João Antônio, Catarina Accioly, Murilo Grossi, William Ferreira, Carmem Moretzosohn, Diego de León, elenco *A Falecida* (Mateus Ferrari, Tati Ramos, Luisa Duprat, João Campos, Xiquito Maciel, André Rodrigues), Rafael Toscano, André Reis, Julieta Zarza, Vera Achatkin, Mariana Muniz, Bernardinho, elenco *Qual o Seu Pedido?* (Lucas Moll, Daniel Villas Boas, Leonidas Fontes, Fernando Booyou, Saulo Pinheiro), Élia Cavalcanti, Gabriela Brandt, Paulo André Mansur, Fernando Aleixo, Vilma Campos, Renata e família Jambeiro, Octávio Prado e família, Maico Silveira e Iara Ungarelli, Palminha, Tia Laila, Tio Wilson, tios! Primos irmãos! Vô, Vó, Tio Drigo, Portal improvisando e improvisadores, Ivone, Néia e Nando (mestres sempre), Deto Montenegro, Rudah Costa Ferrari Vieira e família, José Ricardo e Miguel Bonfá. Uberlândia, Brasília, a estrada, agradeço imensamente a FAPEMIG pela bolsa de mestrado que possibilitou a conclusão desta pesquisa, assim como ao PPGArtes/UFU, Deus, deuses, orixás, anjos da guarda, santos, amigos, familiares, mestres e inimizades: obrigada!

RESUMO

Impro ou Improv é uma forma de teatro em que o espetáculo é criado durante sua execução com a presença da plateia. Forma de arte influenciada diretamente pelos trabalhos artísticos e literários do diretor inglês Keith Johnstone e da diretora estadunidense Viola Spolin, exige do ator um treinamento de habilidades específico. Esta pesquisa parte de minha experiência como atriz no espetáculo de Teatro-Esporte *Qual o Seu Pedido?* em Brasília-DF articulada com os teóricos do Impro, com os *Viewpoints* desenvolvidos pelas diretoras estadunidenses Anne Bogart e Tina Landau, e os escritos do técnico de vôlei masculino, Bernardinho. Como trabalho de campo, tracei e experimentei um sistema de treinamento com o grupo *Impro.Ato* em Brasília-DF e prática docente com os alunos da disciplina *Tópicos Especiais e Tendências do Teatro Contemporâneo: Teatro-Esporte e Improvisação* que ministrei no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Essas práticas contribuíram para se refletir sobre a importância do treinamento em Impro na formação de um ator-improvisador. Os desdobramentos da pesquisa, como a participação no curso intensivo do Centro de Treinamento em Improviso *Second City* em Chicago-IL, EUA, e a execução do espetáculo *Linha Vermelha* com o *Impro.Ato*, também foram pontuais nas reflexões a cerca do treinamento proposto e os resultados obtidos.

Palavras-chaves: Impro, Improvisação, Treinamento, *Viewpoints*.

ABSTRACT

Impro or Iprov is a theatrical form in which the show is created during its execution with the presence of the audience. Art Form directly influenced by the artistic and literary works of English director Keith Johnstone and the American director Viola Spolin, requires a specific skills training from the actor. This research is related to my experience as an actress in the Theatre-Sports show *What Your Order?* in Brasília-DF, connected with Impro's theorists, along with the *Viewpoint's* technique of the American directors Anne Bogart and Tina Landau, and the writings of the current coach of the Brazilian men's volleyball team, Bernardinho. For the work I planned and experimented a training system with the group *Impro.Ato* in Brasília. This group was formed by volunteers especially for this research. The parallel experience with the students of the *Special Topics and Trends in Contemporary Theatre: Theatre-Sports and Improvisation* class that I taught at the Uberlandia's Federal University in Minas Gerais, 2011. Those experiences contributed to the notes of experimentation with the Impro training to form an improvisator. The research's developments with my participation at the Intensive Classes of Second City Training Center at Chicago-IL, EUA, and the performance of the show named *Red Line* with the *Impro.Ato*, were also accurate for the reflections about the proposed training and its results.

Keywords: Impro, Improv, Improvisation, Training, Viewpoints.

SUMÁRIO

I. IMPROVÁVEL COMEÇO.....	11
II. CONCEITOS E CONCEITUALIZAÇÃO.....	19
1. IMPROVISAÇÃO – IMPRO	19
2. JOGO.....	25
3. TREINAMENTO	27
4. PRESENÇA.....	31
5. ESPONTANEIDADE	34
III. A ROTINA DE TREINAMENTO: IDEIA E REALIDADE	38
1. PRINCÍPIOS DE TREINAMENTO E TERMOS EM IMPRO	38
<i>1.1) Aceitação X bloqueio ou “Sim, e... ”</i>	<i>38</i>
<i>1.2) Cumplicidade e Intimidade</i>	<i>42</i>
<i>1.3) Escuta</i>	<i>46</i>
<i>1. 4) Formação de figura –fisicalização</i>	<i>47</i>
<i>1.5) Status</i>	<i>51</i>
<i>1.6) Incorporação</i>	<i>52</i>
<i>1.7) Definição e decisão.....</i>	<i>53</i>
<i>1.8) Dramaturgia/ Narração/ Contação de História</i>	<i>57</i>
2. A FORMAÇÃO DO IMPRO.ATO	58
3. A IDEIA DA ESTRUTURA DE TREINO	60
<i>3.1) Ritual (influências do ator e mestre João Antônio)</i>	<i>63</i>
<i>3.2) Treino físico.....</i>	<i>64</i>
<i>3.3) Viewpoints.....</i>	<i>68</i>
<i>3.4) Treino esportivo.....</i>	<i>68</i>
<i>3.5) Treino Impro.....</i>	<i>71</i>
4. APRESENTAÇÕES PESSOAIS.....	72
5. SEMINÁRIOS	73
6. DIVISÃO DE FUNÇÕES	74
7. EXPERIMENTO CÊNICO.....	75
IV. CAMINHANDO EM PARALELOS: RELATOS DO PROCESSO.....	76
1. SOBRE A DISCIPLINA NA UFU	76
2. VIVER, PENSAR, VIVER, REPENSAR: ACEITAR E SOMAR (SIM, E)	77
<i>2.1) Sopros de agosto.....</i>	<i>77</i>
<i>2.2) Corrida de setembro</i>	<i>81</i>
<i>2.3) Freadas de outubro.....</i>	<i>85</i>
<i>2.4) Pegadas de novembro.....</i>	<i>90</i>
<i>2.5) Intensidade de dezembro.....</i>	<i>95</i>
V. NOVOS RUMOS E DESDOBRAMENTOS	112

VI. CONCLUSÕES DE UMA SERPENTE ÁGUA.....	121
VII. BIBLIOGRAFIA.....	128
VIII. APÊNDICES.....	135
1. QUESTIONÁRIO DE AVALIAÇÃO DO EXPERIMENTO CÊNICO	135
2. PLANO DE AULA DA DISCIPLINA TETTC: TEATRO-ESPORTE E IMPROVISAÇÃO	135
3. TABELA DE JOGOS.....	139
ORGANIZAÇÃO PESSOAL DE ALGUNS EXERCÍCIOS PARA PROGRAMAÇÃO DOS TREINOS DO <i>IMPRO.ATO.</i>	139
VP – VIEWPOINT; R.S. – REPOSTA SINESTÉSICA; R.E. – RELAÇÃO ESPACIAL.....	139
W/H – WHO, WHERE, WHAT, WHY/How (QUEM, ONDE, O QUE, POR QUE/COMO).....	139
1. DVD DE IMAGENS.....	154
2. LINHA DO TEMPO	155
3. BREVE HISTÓRICO DO IMPRO.....	171
4. ALGUNS FORMATOS DE IMPRO	174

I. Improvável Começo

“Meu caminho é meu amigo
Sente o brilho, sente o ritmo (ele diz...)
Vem comigo que eu te sigo!” (MATOS, s.d.)

Ele vai sacar. Para quem? Para onde? Vai bater na rede? Vai para fora? Qual a força? Trajetória (ou topografia)? O time do outro lado não sabe nada disso. Não sabe quem vai receber e como vai, e se vai conseguir manter a bola em jogo. Para falar a verdade, muitas vezes nem o jogador que está com a bola sabe exatamente para onde vai jogar. E mesmo assim todos estão prontos para o que for. Todos dizem “SIM!” para a bola enviada/recebida. É esta a bola, não adianta desejar outra: jogue! E complementam o “SIM!” com o “E” ao enviá-la a outro: somam uma nova ação que recebe outro “Sim, E...”.

Repare neste momento: os atletas mal falam. Até a bola cair: um gemido de esforço, um grito, um olhar. Eles se olham: contato visual, cumplicidade, confiança. Há poucas palavras ditas, mas há muita escuta, ciência, sapiência.

O corpo reage. Está acordado em prontidão e condicionamento físico necessário para aquele momento, aquela ação, aquele ato. Condicionamento físico este para que o corpo tenha condições de executar e propor simultaneamente, sendo corpo e mente o que são: um único elemento. Condições que não limitam ou enrijecem o corpo, mas que o permitem resistir ao esforço físico sem necessariamente impor uma resistência à criatividade e expressividade.

O treinamento do atleta do vôlei parte dos fundamentos e da repetição destes. A repetição traz a cumplicidade, o olhar e o entender, o uso da palavra como algo a mais e não como uma necessidade em quadra ou em cena. O público torce! E o jogador respeita e lembra constantemente da plateia que também faz daquele ato um momento único.

O atleta não pode se permitir não estar presente no jogo e não manter o corpo ativo por meio de exercícios de condicionamento físico constante, ou não poderá cumprir com eficiência seu trabalho. Já o ator, por vezes se permite o afrouxar do corpo e do estado de presença. As diretoras americanas Anne Bogart e Tina Landau questionam que, por exemplo, o músico, bailarino, pintor, cantor e escritor não deixam de se exercitar frequentemente depois de finalizar suas formações acadêmicas e/ou técnicas. As diretoras ressaltam a importância do treino

constante: “Treinamento forja relacionamentos, desenvolve habilidades e promove uma oportunidade para o crescimento contínuo.”.¹ (BOGART e LANDAU, 2005, p. 17).

O treinamento é o momento da preparação, prévio à ação e, assim, também é um momento de previsão no qual se visualiza e se constrói o *como* chegar aonde se quer. E o paradoxo do treinamento para jogos é justamente a preparação. No momento do jogo a preparação cede lugar à prontidão, ou seja, o treinamento é a preparação para não se estar preparado. “*Don't be prepared*”: “Não esteja preparado” - diz o diretor inglês Keith Johnstone (1992), autor do livro referência em improviso: *Impro: Improvisação e o Teatro*² (ainda sem uma versão em português). Estar pronto delega o fato de não haver mais nada a ser feito: pronto! Ponto! Estado de presença: aqui e agora! Deixe-se surpreender, viva o instante sem a antecipação, pronto para o que for. Na etapa do instante do jogo, a ideia de preparação direciona para somente uma possibilidade tentando prever um evento num momento em que qualquer coisa é possível. Um caso no futebol: alguns goleiros escolhem um canto na hora da cobrança do pênalti. Preparam-se para defender apenas um lado do gol. Por vezes defendem, por vezes não e por outras vezes nem era necessário defender. Ao mesmo tempo em que, a “escolha do canto”, é uma técnica treinada na qual se assume o risco da antecipação, o risco da escolha realizada no ato do jogo.

O esporte com o caráter competitivo nos impulsiona a querer superar os nossos limites, por isso treinar: manter-se ativo e pronto. Para que? Para aceitar as jogadas e decidir o que fazer com elas no momento em que acontecem. Querer superar-se exige esforço diário, disciplina e estudo. Isso sempre foi lógico para mim, pois meus pais foram sensíveis o suficiente para exigirem que eu e minha irmã fizéssemos, desde muito novas, um esporte e uma arte. Minha irmã mais velha fez flauta e pintura, o que como cirurgiã veterinária lhe rendeu habilidade motora refinada. Eu sempre fiz teatro e aqui estou. Quanto ao aspecto esportivo, das muitas modalidades que pratiquei (futebol, vôlei, basquete, natação, etc.) foi seguindo minha irmã no handball que entendi a questão, funcionalidade e eficiência do treinamento. Ao fazer parte da seleção da escola no ensino fundamental, via e percebia no corpo, tanto em mim, quanto nas minhas colegas, o crescimento e a superação: os limites físicos e de raciocínio que eram vencidos e, por isso, mudavam constantemente.

Estar na quadra durante o jogo era para mim, estar viva. Não havia outra questão a ser resolvida a não ser estar ali: pronta. O momento da prontidão é diferente do momento da preparação nos treinos. Quem se prepara antecipa algo, quem está pronto não antecipa, por isso mesmo está pronto.

¹ Training forges relationships, develops skill and provides an opportunity for continued growth.

² *Impro: Improvisation and the Theatre*

Por favor, não esteja preparado! Esta introdução não é uma preparação para o que virá adiante (o que paradoxalmente também não é verdade). Aqui estou me apresentando para que possa me entender um pouco mais: como penso, como sinto e como caminho. Algo que penso ser essencial para uma verdadeira escuta e troca. Caminhe comigo: *zen* – caminhe. Escute. Estar presente e juntos, no aqui e agora, no momento, no ato. “Esto és teatro!” (escuto ao meu o ouvido o que meu mestre na graduação em Artes Cênicas, o diretor Hugo Rodas, repetia em tantos momentos. “Já tá mal”, dizia sempre, um eterno insatisfeito e, por isso, um eterno criador). Ouço o passado no presente, ciclos do tempo vivo, algo que permanece e permanece mudando.

Ouvir é essencial: escutar com todos os sentidos. Ouvir mais que falar, falar é resposta à escuta, quase que uma resposta sinestésica. Estar aberto, estar atento. “ALERTA!” – a palavra que mais me faz lembrar a professora e atriz Ana Cristina Galvão. Ela já me mantinha em treinamento quanto à prontidão desde a disciplina de *Interpretação I* (2003) na Universidade de Brasília, pois a qualquer minuto ela poderia dizer esta palavra e, nós alunos, deveríamos imediatamente mudar a nossa direção, ficar em estátua por cinco segundos e depois voltar a fazer o que fazíamos do ponto em paramos. Essas vozes que ecoam em mim são partes de como encaro e lido com teatro, uma colagem natural entre prática, vivência e teoria em resignificação constante.

E nos encontramos eu e o improviso. Fato: desde que faço teatro estamos no mesmo caminho, mas não lhe dava importância ou crédito, era algo que se fazia, necessário para alguns momentos e só. Ao fazer parte da Cia Teatral Néia & Nando em Brasília (2000-2005), estive no palco todos os finais de semana por cinco anos da minha adolescência e início da vida adulta. Por vezes, um espetáculo novo a cada semana. Essa intensidade de trabalho tornou a improvisação inevitável (como é de sua natureza). A atenção, a efemeridade do ato teatral fez-se mais apaixonante e, nesta etapa da vida, na escolha da profissão, fui para longe das quadras para dedicar-me as artes cênicas. Encontrei com o amigo, ator e diretor brasiliense Edson Duavy. Em 2002, ele e o ator Fernando Booyou se apresentavam em bares em numa espécie de jogos de improviso nos quais a plateia opinava e ainda qualificava declaradamente o que via. Assim fui apresentada ao Teatro-Esporte, “uma competição entre times de improvisadores”³ (JOHNSTONE, 1999, p. 2), e ao seu criador Keith Johnstone, um nome que, como o Impro, nunca ouvi falar nos seis anos de graduação.

Vibrei! O Teatro-Esporte trazia para a cena a competição comigo mesma, o público falante, o juiz, a ação cênica, o jogo explícito e a atitude de superação do jogador para o mesmo

³ Theatresports – a competition between teams of improvisers.

lugar: o palco. Edson-amigo passou a ser professor, formando (no sentido de formação teórica-prática e de constituição) o elenco do espetáculo *Qual o Seu Pedido?* no novo agrupamento da Cia de Comédia *Anônimos da Silva* (2005). Éramos inicialmente três mulheres e seis homens⁴. Depois da primeira temporada, fiquei única mulher no grupo. Dois anos assim... dois anos querendo saber um pouco além do que fazíamos. Éramos um grupo de comédia, mas para mim, as piadas rápidas e inusitadas foram perdendo a força e, em seu lugar reluzia a **presença** plena em que eu me percebia, que eu tomava consciência, somada ainda à participação da plateia que também era percebida por ela mesma. Era isso! Essa era minha paixão, minha cumplicidade com o público: estamos todos juntos no aqui e agora: vivendo um momento único.

Comecei a estudar o Teatro de Improviso: Impro ou Improv. Saí do *Anônimos da Silva*, pois o Teatro-Esporte era interessante e instigante, mas não era o único formato de Impro, e eu queria mais. *Odù*, em 2007, foi uma tentativa pré-matura de compor um espetáculo de Impro no estilo chamado *Long Form* (Formato Longo ou Forma Longa), que eu até então não sabia que existia. Uma classificação baseada principalmente na duração de uma história criada, havendo assim a forma curta e a forma longa (acima de 10 minutos). *Odù* foi uma montagem ambiciosa e ao mesmo tempo imatura e simples. Mas permitiu que eu ficasse mais instigada, e, por isso, mais intrigada.

Quem faz isso? Quero ver espetáculos assim! Quero um livro! Em português? Viola Spolin (1906-1994) e suas várias obras e jogos traduzidos para nosso idioma... muita informação, pouco especificamente sobre a forma de arte Impro. (descobrindo anos depois, durante o mestrado, que a “mãe” da pedagogia teatral brasileira – pois não há como se falar no assunto sem citar Viola Spolin, tal sua influencia bibliográfica em nossa prática – era considerada por muitos em sua terra natal, os Estados Unidos, como a “avó” do Teatro de Improviso.) Procurei pela professora de meu professor, Edson Duavy: Oi, Vera Achatkin! Uma dissertação sobre Teatro-Esporte (2005), muito obrigada. Em duas horas: acabei! Segui para consultar a bibliografia para indicações de leitura e, novamente agradeço meus pais. Os anos de cursos de inglês foram, e são, válidos: mais de 70% da bibliografia de Achatkin, era em língua inglesa. Assim também acontece com a minha bibliografia. Por isso mesmo, penso ser importante compartilhar alguns apontamentos das leituras realizadas durante esta pesquisa. Pela escassez de material específico em nossa língua portuguesa (que agora começa a ser produzida e divulgada por pesquisadores interessados no tema), sinto-me na obrigação de contextualizar, citar mais do que eu desejasse, e até mesmo “jogar” alguns apontamentos do que tenho consumido em literatura sobre o Teatro de

⁴ Luana Proença (eu), Gabriela Brandt, Élia Cavalcanti, Fernando Booyou, Edson Duavy, Saulo Pinheiro, Daniel Villas Boas, Lucas Moll e Leonidas Fontes.

Improviso: Improv ou Impro. Assim, as citações presentes nesta dissertação são de tradução de minha própria autoria.

Impro é um termo que julgo encaixar-se perfeitamente, abrevia e iguala a palavra “improvisação” em uma boa diversidade de idiomas: inglês, português, espanhol, italiano, africâner, albanês, latim, alemão, sueco, azerbaijano, croata, dinamarquês, francês e até em esperanto. Quando estive no Centro de Treinamento *Second City* em Chicago-IL (EUA) em dezembro de 2011, eu fiquei pessoalmente sensibilizada ao ouvir algumas palavras do meu professor Micah Philbrook no último dia do curso intensivo. Ele disse: “Agora todos falamos a mesma língua” (Informação verbal, 21 de dezembro de 2011). Ele se referia à união das duas turmas, que depois de dois dias e meio separadas, com atividades diferentes de uma mesma técnica, iriam se encontrar para improvisar juntas e, apesar das experiências distintas, estavam todos com os mesmos fundamentos, mesmo vocabulário, mesma língua. Mas para mim suas palavras foram além, pois, ao mesmo tempo, eu era uma estrangeira numa sala de maioria esmagadora de nativos estadunidenses (além de mim, só a atriz Nicole Hjelt da Finlândia), e me via comunicando com todos não mais pelo inglês, mas pelo olhar, o toque: o jogo! Outra língua/gem.

Em depoimento concedido a mim (DVD em anexo), Philbrook também pontuou o quanto, a seu ver, um ator treinado em improviso ganha em presença cênica seja em qualquer forma de teatro. E cada vez mais eu vejo na cena contemporânea, a abertura para o improviso, a quebra da quarta parede que separa palco e plateia, trazendo consigo um convite ao público para interferir de forma visível. Digo visível porque toda plateia interfere em qualquer espetáculo e, a meu ver, todo ator precisa estar sensível à presença dela: seu riso, respiração, tosse, ranger das cadeiras, etc.

Abrir-se ao improviso é assumir riscos. Mais que isto, é recebê-los, não temer o que **jugamos** ser um erro. “O erro é bem-vindo!” – uma das frases que mais escutei na Oficina dos Menestréis, 1997-1998, com o diretor brasileiro Deto Montenegro. Falo o mesmo, todo momento, aos meus alunos nos cursos de teatro na No Ato Produções – Brasília-DF. “No Ato” – no momento, na ação. Lá o comprometimento, o trabalho em grupo, o aproveitamento do erro e a diversão são os pilares para realização de qualquer atividade, seja administrativa ou pedagógica. Quando algo sai do planejamento a pergunta feita é: “o que fazer com isso?”. A resposta sempre vem inspirada concretamente nas palavras do escritor Fernando Sabino “Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sono uma ponte, da procura um encontro.” (SABINO, 2008, p.161). Da poética à epifania, à ação: o comprometimento cria um elo que permite que o trabalho do indivíduo dentro do grupo seja notoriamente essencial, igualando-nos em importância. A diversão permite que o “erro” seja

encarado e, por sua vez, aproveitado, estabelecendo-se um elo de confiança. Um sistema retroativo, simples, mas também frágil que exige o monitoramento constante quanto às vaidades, flexibilidade e disciplina.

Quatro fundamentos que também fortalecem a prática do Impro. É perdendo o medo de errar que paramos de errar, e começamos a criar oportunidades. Ao receber o erro de braços abertos ganhamos novas perspectivas (novos *Viewpoints*). Um conceito tão rico e potente que as empresas já começam a interagir para permitir que seus funcionários encontrem soluções e inovações. Numa reportagem da Revista *Época Negócios* sobre como a criatividade pode influenciar os negócios, Márcio Ballas (2012), palhaço e ator, um dos criadores do grupo de Improviso *Jogando no Quintal* de São Paulo-SP, afirma:

O erro não é algo negativo. É simplesmente o resultado não esperado [...] O exercício que leva ao erro serve para ajudar a pessoa a esvaziar a mente. A estar totalmente presente naquele exato momento, sem nada na cabeça, e assim pode criar. Ajuda também a não bloquear ideias. Se você se permite errar, se permite pensar em qualquer coisa. Do erro pode nascer algo muito divertido. (COHEN, VIRTUINO e SALGADO, 2012, p.52).

Aproveitamento do erro, presença, diversão, vinculados ainda ao trabalho de grupo e comprometimento que o teatro e o esporte exigem, reaparecem no discurso de Bernardinho, ainda atual e premiado técnico da seleção brasileira de vôlei masculino. Ele também se tornou referência na Gestão de Negócios, é o treinador e gestor de campeões que reconhece o valor da paixão, do grupo e compromisso, pois, para ele, no vôlei como na vida vale:

Encarar os desafios como grandes oportunidades. Não prometer o que não pode ou não pretende cumprir. (A frustração é contraproducente, desagregadora.) Entender a importância de todas as peças, mesmo as “consideradas” menos importantes. Criar metas ideais. (estabelecendo passos intermediários sem deixar de manter o foco no objetivo final.) Acreditar na força transformadora do Efeito Pigmalião. (Quanto mais o chefe mostrar que acredita no potencial de seus colaboradores e se dedicar a eles, maior será sua produtividade.) Não rotular as pessoas. (Motivadas e agradecidas por terem uma “segunda chance”, elas podem nos surpreender.) Concentrar-se no condicionamento, nos fundamentos e na união para a formação de uma equipe vitoriosa. (BERNARDINHO, 2006, p.95)

Em escritos como os de Bernardinho, talvez encontremos repostas às questões de trabalho em grupo, fundamental à arte teatral que é impossível ser realizada solitariamente (a meu ver, com no mínimo duas pessoas: um ator e um público). O peso da experiência de um técnico esportivo consagrado pode ser ignorado tão somente porque não se relata ao universo artístico? Eu não consigo ignorar ou diferenciar do valor de escritos diretos ao teatro, pois acredito plamente na interdisciplinaridade, um conceito de comunhão e favorecimento mútuo, quase simbiótico (outro termo emprestado de um universo não teatral e ainda assim, pertinente). Do

mesmo modo que o teatro pode ensinar aos mundos competitivos empresarial e esportivo, deles podemos aprender a jogar, a motivar, a crescer numa produtividade que faça sentido a nós. Tanto no esporte quanto no teatro, a matéria prima essencial ainda é o ser humano.

Imbuída dos conceitos e princípios do Impro, via-os em toda parte (como acontece quando nos envolvemos com algo): no mundo empresarial, nos esportes, no teatro em geral, etc. Fui caminhando a 2011 para pensar e experimentar um treinamento específico em Impro. Cerquei-me de voluntários e formamos o grupo de pesquisa *Impro.Ato* em Brasília (setembro de 2011) com o intuito maior de por em prática as ideias da minha pesquisa de mestrado. Éramos sete pessoas no início, algumas que eu não conhecia e que, mesmo assim, se dispuseram a se encontrar nove horas por semana por três meses e meio, sem receber remuneração financeira, sem um espetáculo em vista, sem serem meus amigos. Rafael Souza, Renata Bittencourt, Deni Moreira, Anna Cristina Prado, Leila Rabelo, Nathália Figueiroa (que teve que sair do grupo por conta de novos trabalhos) e eu. Foi ali, nesta pesquisa de campo de pura experimentação que eu vi, ouvi e senti os conceitos saltarem do papel e da imaginação, transbordando em pele, boca, falta de ar, um desmaio, sal, música, *Viewpoints*, esporte, jogo, bolinhas de tênis, estados e conflitos internos, seca, metáforas, dores, mutações constantes. Idas e voltas numa metodologia proposta e baseada em promover algum condicionamento físico, a abertura dos sentidos, atenções, e jogos teatrais de improviso.

Tudo paralelo as minhas atividades pedagógicas, em sala de aula no Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) conduzindo, como Estágio de Docência em Graduação, a disciplina *Tópicos Especiais e Tendências do Teatro Contemporâneo: Teatro-Esporte e Improviso*. Do treino para a sala de aula e da sala de aula para o treino: um questionamento constante quanto a conceitos, caminhos, explicações, exemplos e dúvidas. Alterava-se quase toda a programação do treino seguinte em Brasília após uma aula em Uberlândia, que, por sua vez, era modificada após o treino com o *Impro.Ato*. Comparava, questionava sucessos e complicações (porque o fracasso é um erro bem-vindo). E estas atividades paralelas, pautadas em improviso, se agregavam e complementavam em meus diários de bordo e revisões avaliativas de processo.

O *Impro.Ato* encerrou suas atividades em dezembro de 2011 como foi planejado. Afinal, foi um grupo criado com o intuito específico de experimentar uma proposta de treinamento para Teatro de Improviso, vinculada a minha pesquisa de mestrado. Este processo foi registrado em vídeo e diários escritos; avaliado ao final em experimento cênico de rua. Muito material, muita experimentação e extrema empolgação dos voluntários. Qual foi mesmo o resultado disso tudo?

Em janeiro de 2012, voltamos por opção, sem vínculo direto com a minha pesquisa. Queríamos (e queremos) continuar. Agregamos novas perspectivas, objetivos e integrantes do outro grupo de pesquisa em improviso *Aqueles Que Tecem*, do qual eu também fazia parte e que andava mal das pernas, pois não conseguíamos manter encontros rotineiros. Agora somos um grupo só, o *Impro.Ato* com a coordenação do amigo/mestre/amigo Edson Duavy. A proposta mudou para a montagem de um espetáculo de formato longo *Linha Vermelha* que estreou em outubro de 2012. Novos eixos da pesquisa, novas perspectivas e mais um elemento que serve de parâmetro para o que foi feito até então.

Neste modo meio cíclico de idas e vindas, de minhas histórias pessoais no meio de conceitos de outros, chegamos a 2012 e 2013: o mundo não acabou (perdão, mas a associação de ideias com assuntos diversos é efeito colateral, incentivado e parte do treinamento em Impro). Abro aqui este meu momento de modesta bagagem, muitos sonhos, tentativas, erros e amigos. Tudo muito vivo e muito parte da minha vida, como o improviso exige. Não há como não se envolver, tornar-se cúmplice e íntimo de alguma maneira.

Uma imagem do improvisador, ator de Impro que me surgiu durante o mestrado: uma serpente feita de água: pronta para o bote, um risco iminente, mutável e moldável como a água. Rasteja, se mistura, e contra o que parece óbvio, sem braços ou pernas, escala árvores; e que na ponta de sua língua emite o som do “S”... “Sim”! O risco é aceito.

Respire (digo isso mais para mim do que para qualquer outra pessoa). Abra a porta! Está preparado? Eu não! Então vamos começar o que já começou!

“É como a chuva, não sabemos muito bem o que ela faz germinar” Fanny Ardant
(EICHENBERG, 2006, p 93).

II. Conceitos e ConceitualizaÇÃO

Palavras... Eis o enigma, o desafio apolíneo lançado aos mortais para que numa babel eterna pensemos que o que dizemos é entendido por todos da mesma maneira: a armadilha de julgar o significado como certo e óbvio. Alguns termos se repetem neste trabalho e eu procuro defini-los para estabelecermos um comum acordo de seus significados, ao menos aqui. Entre conceitos, articulo ações, fatos ocorridos, que podem levar a uma melhor compreensão do que se quer dizer pela exemplificação. Ação: eis a mão de Dionísio, deus do Teatro, e uma boa desculpa para abrir um vinho!

Dia 13 de dezembro de 2011: um jantar no meu apartamento em Brasília. O integrantes do grupo *Impro.Ato*, que nesta data já estava dissolvido, procuram o saca-rolhas na minha confusão particular. Rimos. Comemos o *stroganoff* preparado pelo Rafa. É bom ir se acostumando com os apelidos, como avisei na introdução: sem os amigos não haveria a pesquisa e, apelidos são característicos da intimidade e cumplicidade, o que faz toda a diferença em improviso. Assim, nesta noite, nos treinos, nos depoimentos e diários de bordo do *Impro.Ato* estão presentes, ou ausentes, ou atrasados: Rafa (Rafael Souza), Bitenca ou Re (Renata Bittencourt), Leiloca (Leila Rabelo), Deni (Denisson Moreira), Anna (Anna Cristina Prado), Naty (Nathália Figueiroa), e Lu (esta que vos fala).

Nomes e apelidos identificados, informalidades então formalizadas, saca-rolhas encontrado, pegue cada um a sua taça para que em poucas páginas possamos beber os meses que se passaram.

“Fazer teatro ‘é beber o vinho de uma existência inteira numa taça frágil de uma hora’”
(OLIVEIRA, 2010, p.10).

1. Improvisação – IMPRO

Improvisação: “Técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e ‘inventado’ no calor da ação.” (PAVIS, 2005, p. 205). Esta definição do *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis chama minha atenção para três pontos:

a) “Imprevisto” – entende-se na citação que o que é improvisado numa cena não foi previsto, aquilo que foi criado não foi preparado, nem ao menos seu momento de ocorrência foi escolhido. Não é a isso que me atenho, só penso ser curioso dizer que a improvisação é imprevisível. Partindo da perspectiva que a improvisação seja naturalmente inevitável na ação

cênica, já que esta ocorre no “ao vivo”, é absolutamente previsível que em algum momento do espetáculo acontecerá algo improvisado. É o paradoxo: se não há nada mais constante do que a mudança, não há nada mais previsível em cena do que a ocorrência do improviso;

b) “Não preparado” – entende-se também que não houve uma preparação para o que foi criado no momento do improviso, apesar de existir um período de estudo e treino que instrumentaliza os atores e lhe dão propriedade no que fazem, como foi apontado na introdução em que há a etapa de preparação e a de execução. Na última prevalece a prontidão. Mas para que, em qualquer peça, a improvisação seja coerente com que se faz em cena (se assim for o desejo de quem a pratica), há a etapa de estudo do texto, das questões da peça, do contexto. A isso, pode-se chamar preparação, inclusive para um improviso.

c) “Calor da ação” – Impro visa Ação! O improviso acontece na ação, no “calor”, no mais quente das ideias. Aquecendo, esquentando até explodir em uma criação.

No livro *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral* (2005), a pesquisadora brasileira Sandra Chacra diz que o imprevisto e o programado são características inevitáveis ao cotidiano do homem e, por isso, são também naturais ao teatro. (CHACRA, 2005, p. 07). Esses dois polos podem corresponder respectivamente à improvisação e à repetição no trabalho cênico.

Quanto ao que Chacra aborda sobre o improviso, diz que o pensamento mais corrente:

é de algo informal, espontâneo, imprevisto, sem preparo prévio, inventado de repente, arranjado às pressas, súbito, desorganizado, aleatório, enfim, trata-se de um produto inspirado na própria ocasião e feito sem preparação e sem remate. (CHACRA, 2005, p. 11).

Se é possível prever que o “imprevisível” irá acontecer, podemos aprender a lidar criativamente e coerentemente com as surpresas. Assim, o improviso pode ser encarado também como matéria-prima para o desenvolvimento de uma técnica, treinamento do ator, criação de cenas, ou como o objeto desta pesquisa, uma forma de arte.

Na literatura específica de Impro, o termo improvisação ganha mais um elemento em sua definição: “Mas o que diabos é improvisação? Devo tomar a estrada longa ou a estrada curta? Eu tomarei a curta – quem tem tempo? *Improvisação é ir entrando em um palco e inventando coisas enquanto você as faz.*”⁵ (NAPIER, 2004, p. 01 – grifo do autor). Um “enquanto se faz” que se

⁵ Wall the hell is improvisation? Shall I take the long road or the short road? I'll take the short one – who has the time? *Improvisation is getting on a stage and making stuff up as you go along.*

repete em várias definições: “Falando especificamente, improvisação é ir inventando *enquanto* você vai fazendo.”⁶ (CLOSE, HALPERN e JOHNSON, 2011, p. 13 e 14 – grifo nosso).

Talvez seja neste “enquanto” se faz, numa simultaneidade de criação do diálogo, direção e atuação (HORN, 1991, p. 01), que reine a diferença entre a improvisação que ocorre em qualquer espetáculo e a improvisação que ocorre na forma Impro. O Impro é o formato em que o espetáculo vai sendo criado *enquanto* se faz, um ato *escheriano* em imagem.

E assim sendo, um trabalho de Impro é um espetáculo onde tudo pode acontecer, mas não qualquer coisa. É o mesmo sentido do comentário sobre o fator “não preparado” do item anterior. Há um contexto e uma lógica que são estabelecidos no momento da apresentação e que também são baseados na estrutura do espetáculo, em sua proposta pré-estabelecida.

Dentro da forma Impro existem também outros formatos como a Forma Curta, onde se enquadra o Teatro-Esporte (uma das formas mais conhecidas no Brasil, assim como o *Match* – outro formato competitivo de Impro – principalmente pelas suas contribuições de grupos de teatro que postam vídeos destes formatos na internet e aos poucos popularizam o Impro em geral), como também o Formato Longo, onde uma estrutura famosa nos Estados Unidos recebe o nome de *The Harold* (anexo 4), criada pelo diretor estadunidense Del Close (1934-1999). Como adiantado na introdução, o fator que realmente diferencia a forma curta da longa é o tempo de duração (*viewpoint?* – um conceito para mais adiante). A partir de 10 minutos a improvisação já é considerada longa.

A maioria do improv formato longo dura ao menos dez minutos e consiste em um número de cenas curtas editadas pelos performers⁷ no palco, às vezes por um chefe de palco ou outra fonte de fora. As partes de um formato longo devem estar relacionadas de alguma maneira. [...] *Improvização Formato Curto* dura geralmente menos que dez minutos e tende a não conter qualquer edição interna. *Jogos de Performance* são estruturas improvisacionais que seguem uma lista de regras e falas-guia. [...] uma *cena improvisada* é uma mini-peça teatral, personagens guiam e foca-se na relação entre estes personagens, com começo, meio, e fim.⁸ (LIBERA, 2004, p.121-122).

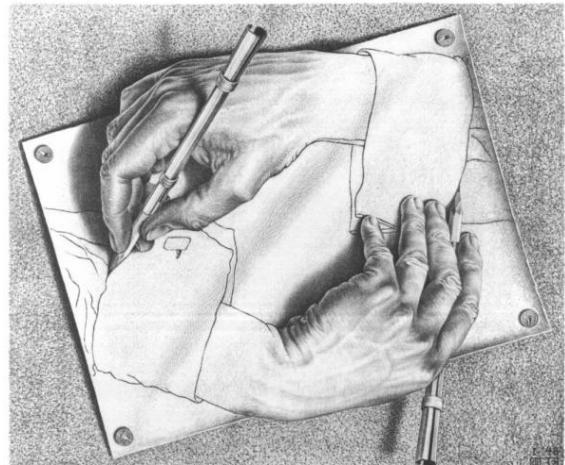


Figura 01 - *Drawing Hands*, 1948

Maurits Cornelis Escher

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/M._C._Escher

⁶ True improvisation is getting on-stage and performing without any preparation or planning. [...] Even audience suggestions aren't necessary. Strictly speaking, improvisation is making it up as you go along.

⁷ Em inglês a palavra *performer* é usada também para denominar o ator. Mantendo o termo *performer* quando traduzo os textos por sua abrangência de significados no Brasil.

⁸ Most long-form improv is at least ten minutes in length and consists of a number of short scenes edited by performers onstage rather than by a stage manager or other outside source. The individual parts of a long form should be related in some fashion. [...] *Short-form improvisation* is generally less than ten minutes long and tends not to

Há alguns improvisadores que também classificam o formato médio que possuiu um tempo de duração entre o que seria o formato curto e o longo. O fator tempo também faz nascerem outras diferenças, como aponta o depoimento de Mick Napier (1962), improvisador estadunidense:

Eu aprendi que existem diferentes tipos de improvisação. [...] Eu lembro da minha reação quando ouvi pela primeira vez as palavras *forma longa*. Eu pensei, Deus, isto soa como algo que será tedioso. *Forma* é algo tão estruturado, e *longa* é tão longo. Não tem o sentimento de vida e de divertimento de um “jogo”. [...] Tomar uma única sugestão e improvisar por meia hora. Isto é forma longa. Ao começar a fazer improvisação forma-longa, eu também aprendi como é divertida. [...] Era realmente um jeito diferente de improvisar, trazendo personagens e desenvolvendo alguma narrativa ao longo do caminho.⁹ (NAPIER, M. In LIBERA, 2004, p.119-120).

O Formato Longo trabalha muitas vezes a partir de uma única sugestão do público, ou até mesmo sem sugestão como é o caso do espetáculo *Trust us, It is all made up* (2009), de documentário homônimo que em português pode ser lido como: *Confie em nós, Tudo Isso é Inventado*. O espetáculo inicia-se com os atores cumprimentando a plateia e sem qualquer sugestão dela, iniciam a improvisação.

Esta questão do tempo na forma longa não é precisa, mas a ideia é de que se estabelece uma narrativa, uma história entre personagens por um tempo razoável (mais que 10 minutos). Este “razoável” está ligado ao tempo de uma história criada. Por exemplo, o espetáculo *Caleidoscópio* (2010) do Grupo *Jogando no Quintal* (São Paulo-SP) trabalha com a sugestão da plateia em várias histórias no estilo Formato Longo de cerca de 15 minutos cada dentro do mesmo espetáculo. Cada uma vem de uma “sugestão” diferente do público, relacionando ao tema principal abordado no espetáculo como um todo.

A sensação que experimentei quando ouvi falar do formato longo foi exatamente o contrário da narrada por Napier. Era o que eu buscava, depois de algum tempo trabalhando com Forma Curta (sem saber que era uma “forma curta”) tinha percebido um potencial no Teatro de Improviso (que para mim também não se chamava Impro) para criar um espetáculo com personagens e narrativa.

A forma curta por sua vez, tem duração menor do que 10 minutos. (Se for considerar o conceito de formato médio, a forma curta teria até 5 minutos). O espetáculo *Qual o Seu Pedido?*

contain any internal editing. *Performance games* are improvisational structures that follow a set of specific rules or guidelines. [...] *improvised scene* is a mini-theatrical piece, character driven and focused on the relationship between those characters, with a beginning, middle, and end.

⁹ I learned that there are different kinds of improvisation. [...] I remember my reaction to first hearing the word *long form*. I thought, My, that sounds like it would be boring. *Form* is so structured, and *long* is so long. It doesn't have the lively and playful feeling of a “game”. [...] Take a single suggestion and improvise for about half an hour. That's long form. As I began to do long-form improvisation, I also learned how fun it is. [...] bringing back characters and developing some narrative along the way.

que hoje faz parte do repertório da *Cia de Comédia Sete Belos* de Brasília-DF, conta em sua estrutura atual com seis provas em um número variável de cenas (pois como se trata de uma competição, algumas provas são realizadas com uma cena de cada time; outras são constituídas de apenas uma cena com participantes de diferentes times contracenando). Assim o espetáculo tem mais de 10 minutos, mas suas peças internas, as histórias desenvolvidas e os personagens criados, são de forma curta e não se ligam, necessariamente, entre si. Digo “necessariamente”, por que: vai saber? É improvisado!

Por vezes o Impro é visto somente como uma forma cômica, o que é compreensível, pois é o gênero mais popular e difundido midiaticamente desta forma de arte. Esta visão pode ainda ser reforçada, como aponta o escritor estadunidense de esquetes cômicas Delton T. Horn, porque, para ele, a improvisação se relaciona diretamente com elementos fortes do gênero cômico:

Comédia e improvisação naturalmente de dão bem juntas. O espírito cômico prospera por baixo da atmosfera espontânea de “vale tudo” da improvisação. [...] A maioria das teorias de comédia foca em um ou mais dos seguintes elementos: surpresa, reconhecimento, superioridade, rebeldia e agressão, e diversão¹⁰. (HORN, 1991, p.5).

Horn vai discorrer em seu livro *Comedy Improvisation* (Improvistação Cômica) sobre cada um destes elementos ligando improviso e comédia, o que não é objeto desta pesquisa que não se atém a qualquer gênero. Além disso, os mesmos elementos cômicos podem ser articulados para qualquer outro gênero teatral e vice-versa. Porém, não há como negar a força da divulgação do Impro com base na comédia. É fato de que, no Brasil e no mundo, o formato curto é o mais usado em espetáculos cômicos de Impro.

Alguns teóricos julgam a forma curta inferior diante da longa, por considerarem a primeira apenas como entretenimento, sem a articulação elaborada de personagens, relações e outros elementos da forma longa. Parte da bibliografia específica em Impro também se abre para a prática do formato curto por não-atores, sugerindo que se faça jogos em festas e reuniões de amigos, o que, de algum modo, reforça uma ideia de “inferioridade” e “superioridade” entre os formatos ao abrir a prática para “qualquer um”. Para o teórico Jason Chin, o formato curto sequer é arte:

Primeiro, permita-nos começar com uma simples filosofia; a improvisação formato longo é uma forma de arte. [...] A meta da improvisação formato-longo deve ser a de fazer teatro sem um texto escrito. Forma-curta, ou “jogo” de improv (como

¹⁰ Comedy and improvisation just naturally go well together. The comic spirit thrives on the spontaneous “anything goes” atmosphere of improvisation. [...] Most theories of comedy focus on one or more of the following elements: surprise, recognition, superiority, rebellion and aggression, and playfulness.

ComedySportz, Teatro Esporte, *Whose Line Is It Anyway?*¹¹) não são uma arte; é uma capacidade. Certamente uma capacidade honrosa, com muitas pessoas muito talentosas dedicadas a ela, mas certamente não é uma arte. [...] Para a improvisação formato-longo prosperar e sobreviver precisa evoluir além das barreiras ou jogos. Ela precisa superar o estado de Bobo da Corte e se permitir ser levado a sério no mundo teatral como outro meio para a performance.¹² (CHIN, 2009, p. 5 e 6, grifos nossos).

Este pensamento pode ser considerado um fato recorrente. Ao realizar o experimento cênico com os integrantes do *Impro.Ato* onde nos propúnhamos a fazer uma peça improvisada de 10 minutos, e depois disponibilizávamos um questionário a nossa plateia de rua, houve quem entendesse o que se fazia como exercício ou, como consta escrito: “teatrinho”.

Dirão, talvez, que eu tenho as questões muito certas para mim, e que não problematizo ou entro em polêmicas. Sinceramente, só acredito em polêmicas que movimentam as pessoas, em que a discussão nos faça chegar a algum lugar. Discutir se um formato é ou não é uma forma de arte é algo que me parece polêmico sem ser, pois: que diferença faz? Os jogos são usados como treinamento para o formato longo. Incentivam, assim, a existência da forma curta como treinamento de habilidade e, por que não: como articulação de um espetáculo? Por que não entretenimento? E por que não feita por não-atores numa ação não-teatral? Os jogos de tabuleiro de mímica desmerecem o trabalho do mímico? Em que isso desmerece um trabalho árduo que apresenta qualidade? E se a aceitação é um fundamento do Impro, como é coerente se aceitar algo como princípio e nega-lo em discurso? “O teatro não tem categorias, é sobre a vida. Este é o único ponto de partida, e além dele nada é realmente fundamental.” (BROOK, 2005, p. 07).

Escutei em minhas primeiras aulas de Teatro-Esporte que o improvisador deve saber sobre tudo, ver de tudo, pois este é seu material de criação, sem julgamentos sobre valores como “ruim” ou “bom”. Escutei o mesmo nas primeiras aulas de teatro na universidade, que o ator deve saber de tudo, estar “antenado” e atento ao que acontece à sua volta, ser um observador. No Impro existe a exigência de ser um observador também em cena. A escuta se dá sobre o que é feito no momento, e das vozes que ecoam da vivência própria do improvisador (o que também não é muito diferente de outras formas de teatro).

O Impro em seus diferentes formatos dá um poder inacreditável à plateia, ou ao menos uma sensação de poder, pois as estruturas determinam em que momento a interação pode ou não pode ocorrer. Também estimula a constatação e questionamento de se estar presenciando algo

¹¹ Programa da TV estadunidense do canal pago *Sony Entertainment Television*.

¹² First, let us start with a simple philosophy; long-form improvisation is an art form [...] Long-form improvisation's goal should be theatre without a script. Short-form, or “game” improve (such as ComedySportz, TheatreSports, *Whose Line Is It Anyway?*) is not an art; it is a craft. Surely an honorable one, with many very talented people dedicated to it, but it is most certainly not an art. [...] For long-form improvisation to thrive and survive it needs to evolve beyond bars and games. It needs to outgrow being the Court Jester and allow itself to be taken seriously in theatrical world as another medium for performance.

único, impossível de repetição. Sensação e dúvida que por sua vez, também provocam certo movimento, pois nem o público acredita que tem este poder e se pergunta quanto ao seu papel e quanto ao fato de o que vê possa realmente ser improviso ou não. O Impro, por vezes, coloca o espetáculo também nas mãos de quem o assiste, mesmo que seja em momentos determinados, ao permitir o processo dever e dar assistência (sem negar que o mesmo aconteça em outras formas de teatro, porém a participação da plateia é mais clara para o profissional e não tanto para o público). Acredito sim, que o Impro é uma forma que nos iguala, aceita e recebe todos como criadores e capazes. E isso é poderoso, como todas as crenças o são. “Nós somos daqueles que acreditamos que todo ser humano é artista; que cada ser humano é capaz de fazer tudo aquilo de que um ser humano é capaz. Talvez não façamos tão bem uns como outros, melhor que outros, mas cada um pode sempre fazer melhor do que si mesmo.” (BOAL, 2003, p.151). E por curiosidade e reconhecimento: o diretor brasileiro Augusto Boal (1931-2009) da citação acima não praticava Impro, mas seu trabalho se pautava em improvisações. Assim, não é por acaso que ele ou seu trabalho apareça em cerca de 60% da bibliografia específica de Impro (e estrangeira) consultada para esta dissertação.

Quanto aos variados formatos ou estruturas do Impro (*Gorilla Theatre*, *Die-Nasty*, *The Harold*, etc.) apresento de maneira breve nos anexos 3 e 4, apontamentos sobre algumas destas classificações, assim como um breve caminho histórico do Impro contemporâneo.

2. Jogo

[Thespis] Usou a palavra *jogo* no sentido de *representação*, como os franceses dizem *jeu*, ou os ingleses *play*. Na verdade, quis dizer: teatro, ficção, possibilidade, imagem ou – quem sabe? – *representação do real*. [...] Sólon [...] morreu sem saber que tinha tocado fundo na verdade e falou, por pura intuição, uma verdade: - mesmo assim, esse seu jogo é muito perigoso! (BOAL, 2003, p.28).

Como aponta Boal, a ação de jogar é intrínseca ao teatro. Segundo o historiador holandês Johan Huizinga (1872-1945) são três as principais características que possibilitam o jogo: a existência de regras, o tempo e espaço determinados. Os dois últimos correspondem aos limites que caracterizam um tipo de jogo de caráter extra-cotidiano, fora do padrão das atividades diárias de cada indivíduo. Assim, Huizinga toma por definição, relembrando sempre o cuidado da etimologia das palavras:

o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um

sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana” (HUZINGA, 1993, p. 33).

Huizinga trata o sentimento de tensão como presença do imprevisto, do acaso ou da incerteza durante o jogo, e a alegria ou divertimento como algo que “resiste a toda análise e interpretação lógicas” (HUZINGA, 1993, p. 24). É necessário ressaltar a instabilidade do jogo, que pode ser suspenso quando qualquer um dos jogadores, isso valida também a plateia, quebra alguma das regras, pois são estas que definem o que vale ou não dentro desse “mundo temporário” estabelecido dentro do espaço teatral. O que determinados como espaço teatral é variado, muda de espetáculo a espetáculo. Para cada apresentação, há um espaço definido a partir da escolha de encenação: “posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro o observa, e isso é suficiente para criar uma ação cênica” (BROOK, 2005, p. 04). O espaço pode até mesmo ser, por exemplo, o próprio corpo do ator como um lugar de produção.

“No jogo existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa” (HUZINGA, 1993, p. 4). É neste “significar algo” que a arte abre espaço para se manifestar, mesmo que a opção seja não significar nada. Estar no palco é estar em evidência, o que por si só, gera algum significado ao público. Spolin ao definir o termo “jogo” aproxima-se de Huzinga, simplificando-o ao dizer que o jogo é:

Uma atividade aceita pelo grupo, limitada por regras e acordo grupal; divertimento; espontaneidade, entusiasmo e alegria acompanham os jogos; seguem par e passo com a experiência teatral; um conjunto de regras que mantém os jogadores jogando. (SPOLIN, 2001, p. 342)

Spolin não determina como fatores de definição de jogo, o espaço e o tempo de duração, mas ressalta o valor das regras e comum acordo entre as partes que jogam que, no caso teatral, são: atores, equipe técnica e público. Traz a tona, como Huizinga, os pontos do entusiasmo, da alegria e do divertimento. Aspectos esses que não necessariamente definem a “categoria do espetáculo”; nem toda peça precisa ser alegre, por exemplo, mas os jogadores precisam ser motivados. Para Spolin, as regras do jogo teatral definem a estrutura que orienta a jogada ao responder às perguntas “Onde acontece a ação?”, “Quem a pratica?”, “O quê é a ação?”, “Como acontece?” e, ao traçar um ponto de concentração, um objetivo aliado ao consenso do grupo. (Onde = *Where*; Quem = *Who*; O que = *What*; Como = *How* – pelas iniciais se articula o famoso sistema estadunidense WWWW da plataforma de uma cena).

O jogo é possível por meio dos limites e condições estabelecidos pelas regras aceitas em comum acordo. Assim, Spolin foi gradativamente substituindo a palavra “ator” por “jogador”, valorizando o conceito de jogo no âmbito teatral.

O desafio da liberdade de criação e o imprevisto, conciliados com os limites impostos pelas regras de jogo é estimulante, foi exatamente o que me seduziu. Mesmo com princípios e limites (regras), o jogador não sabe de onde a bola (foco da ação) vem. Ele pode antecipar uma jogada se observar/ouvir seus parceiros, mas isso não faz com que a jogada “pré-vista” aconteça. Assim ele não pode se apegar a ideia de que a bola deveria vir mais alta ou mais baixa (se o outro ator deveria ter entrado antes ou depois em cena), ele tem que lidar e estar pronto pra lidar com a bola que vem. Se não for assim, ele perde o ponto (a ação se perde), pois o jogador não foi flexível ao momento.

Essa flexibilidade gradativamente ganha mais espaço com a incorporação das regras pelo jogador. Quanto mais ele domina o jogo, mais as supera, cria resignificações. Em Chicago, ao final do espetáculo apresentado no teatro principal, há sempre alguns minutos a mais de improvisação com um improvisador convidado. Os atores estão tão habitados ao jogo que as regras parecem ser burladas, mas ao mesmo tempo por todos, que incorporam as modificações instantâneas e usam a favor da cena.

3. Treinamento

“Sim, e...” como filosofia de treinamento e como habilidade a ser treinada, repetida. Uma mudança de comportamento tornando-se um hábito e, enfim, uma habilidade. Sobre a eficácia da repetição, Bernardinho destaca o filósofo grego Aristóteles: “Nós somos aquilo que fazemos repetidas vezes, repetidamente. A excelência portanto não é um feito, mas um hábito”. (BERNARDINHO, 2006, p. 149). Treinar é repetir, mesmos nas variações, aumentando graus de intensidade, mudando exercícios, mas repetindo seja em tempo, em organização da divisão do treinamento ou qualquer outro ponto que leve a superação de onde se estava para onde se está. A repetição também traz a ideia de continuidade.

O conceito de treinamento ganha duas faces: o treino pessoal e o em grupo. Entender estes dois tipos de treinamento é precioso para pensar a programação e o que ser treinar em conjunto. O diretor e pesquisador italiano Eugenio Barba fala no *Um Dicionário de Antropologia Teatral* (2006) sobre um ponto decisivo em seu trabalho, quando percebeu que cada um dos seus atores deveria desenvolver um treinamento pessoal: respeitando seu ritmo e seu corpo. (BARBA e SAVARESE, 2006, p. 276) Bogart e Landau, tendo esta mesma referência, acrescentam que “O teatro é a única disciplina artística que não encoraja ou insiste sobre o treinamento continuo de seus praticantes. O resultado: atores enferrujados ou inflexíveis que frequentemente se sentem

insatisfeitos e sem inspiração.”¹³ (BOGART e LANDAU, 2005, p. 17). O treinamento pessoal parte então do desejo do ator de se manter ativo e pronto, independente de ter necessariamente um trabalho em vista. Este treino não precisa ser solitário, podendo contar, por exemplo, com uma supervisão, mas é uma ideia para um indivíduo específico.

Do treinamento para manter a si próprio ativo e aberto, ou para a preparação de um trabalho em particular, passamos para o treinamento em grupo. Cito Bernardinho, novamente, para encarar a importância (e não a diferença) do treino individual para o treino em conjunto, “Eu sabia que jamais seria um ídolo dos ginásios. Mas também sabia que o treinamento exaustivo me daria um lugar no vôlei. [...] São raros os atletas que aceitam a condição de reserva. Pior, sequer a entendem.” (BERNARDINHO, 2006, p.37). Disciplina, perseverança, inconformidade e a visualização do papel de cada um dentro do grupo, são características que retiro da citação de Bernardinho tanto para a postura diante do treino pessoal quanto para o treino conjunto. No vôlei, ou em outros esportes, também há espaço para o treino individual, e, segundo o atual técnico da seleção masculina e brasileira de vôlei, é reconhecendo o valor do individuo e de sua contribuição pessoal para o grupo que se forma uma equipe conectada e eficiente, pois é na heterogeneidade que se constrói a homogeneidade. São as diferenças entre os jogadores que darão a cara de um time. E por que não ser justamente na diferença entre os atores, respeitadas e incentivadas pela existência de um treinamento pessoal, harmonizadas e evidenciadas no treino de grupo, que darão a cara de um elenco ou espetáculo? “[Peter] Brook diz que uma representação teatral é como um jogo de futebol. Cada um tem de se considerar como um dos membros da equipe onde todos trabalham em comum.” (OIDA, 1999, p.26).

O treinamento individual torna-se uma superação que exige a autocrítica e entendimento do papel de cada pessoa no todo. De vivências diferenciadas que intrinsecamente se conectam: o valor do um na soma total. E de repente me vem à mente uma destas conexões rápidas que podemos aceitar... ou não. Neste momento eu digo “Sim” a uma destas histórias que se vai passando de um ao outro e não se sabe se é verdade, mas sua veracidade realmente não importa, é a história que conta. Reza a “lenda” que o pintor Picasso foi reconhecido por um homem num trem... restaurante... praça... Enfim, deviam estar sentados. O homem se aproxima do pintor e diz que sua esposa é uma grande fã de seu trabalho e pergunta se o artista poderia fazer um desenho ali mesmo, no guardanapo (ou num papel? Guardanapo parece mais interessante e foi a primeira ideia) para que o senhor levasse de presente à esposa. Muito educado e respeitoso, o senhor ainda acrescenta que faz questão de pagar pelo trabalho. Picasso sorri (eu imagino) e desenha algo em certa de dez segundos (desconstrução) e entrega ao homem. Este agradece muito e pergunta o

¹³ The theatre is the only artistic discipline that does not encourage or insist upon the ongoing training of its practitioners. The result: rusty or inflexible actors who often feel unsatisfied or uninspired.

valor da obra. Fica em ao que seriam hoje quinhentos reais. “Quinhentos reais por um desenho que o senhor demorou apenas dez segundos para fazer?”. Picasso, como eu vejo, sorri novamente: “Meu senhor, eu demorei minha vida inteira”. Dez segundos para expressar a combinação de técnica e arte de uma carreira inteira. Um conhecimento e habilidade que se construíram.

Se perceber na soma do todo, valoriza o treinamento e também a quebra de vaidades para um reconhecimento do esforço: seu e dos outros. O banco de reservas é um lugar de confiança e de esperança, dali pode sair o elemento que, vendo o jogo de fora desde o início, pode visualizar onde estão as fragilidades do time, a falta de comunicação, as brechas, e entrar em campo com uma sapiência contagiante. Nos espetáculos de *Impro* os atores que estão fora da cena são o elo com a cena seguinte. Muitas vezes, ao finalizar-se uma cena, outra começa quase que imediatamente. Assim, necessita-se que todos estejam num estado de presença, mesmo quando não estão em cena.

Em nossas improvisações no *Impro.Ato*, por vezes somos plateia da cena de outros colegas. É também um procedimento de treinamento, visto que o jogo com a plateia se faz mais que necessário para a criação do nosso trabalho. Neste lugar nos colocamos e nos permitimos observar e sermos críticos posteriores da ação de nossos colegas. Sentamos ao final do treino e apontamos que momentos houve escuta, atropelamento de ideias, negação, aceitação, etc. Muito produtivo e uma atitude imbuída de generosidade, pois este jogo se reverte todo momento, e todos passam por todas as posições: críticos e criticados. Assim crescemos.

Mas foi neste ano, e só no ano de 2012: percebam! Depois de um semestre coordenando os treinos do *Impro.Ato*, fui surpreendida com uma possibilidade tão óbvia que me chocou. Não me recordo exatamente como foi, mas não importa mesmo, pois foi **o que** aconteceu conosco internamente que abriu novas portas à nossa improvisação individual e em grupo. O exercício era com dois outros atores, vou dizer que eram o Rafa e a Leiloca porque os dois me veem a cabeça e eu digo “Sim” a esta imagem. Eles mencionaram um terceiro personagem em cena que tinha muita importância em relação ao que estavam fazendo, que os apressava, pois esta pessoa poderia entrar a qualquer momento. Repetiam isso, ou algo assim. Foi quando o Edinho (Edson Duavy, que em 2012 coordenava o grupo) nos perguntou: “Por que ninguém entrou na cena?”. Não sei se falei ou só pensei, mas em ambos os casos eu respondi: “Porque não era minha cena...”. Que bobagem! Que pequeno! (e isso é reconhecidamente um julgamento de valor). Nem havia regra quanto ao número exclusivo de pessoas em cena e, mesmo se houvesse, seria uma regra gritando para ser quebrada. Nós atores somos também público, mas não qualquer público: somos o banco de reservas, os nossos colegas estavam pedindo ajuda, um socorro que talvez nem eles imaginassesem como poderia acontecer, mas sinalizavam a necessidade. Falei de generosidade da crítica, aqui estava a generosidade da ação, da prontidão.

Percebi depois que a partir deste fato nosso comportamento em grupo também mudou. Cenas, por exemplo, em que alguém usava o telefone e fala com outra pessoa: nós nos oferecíamos a fazer este outro alguém, em *off*, do lado de fora. Não, não é algo estritamente necessário, às vezes não fazemos, mas já enxergamos esta possibilidade. Agora penso quando critico: se eu vi a cena frágil, se eu identifiquei o que estava problemático, porque eu não entrei para ajudar? Por que eu não fiz algo? E assim, fortalece-se o pensamento de relações: o outro e eu.

Bogart também vai salientar que o treino em conjunto constrói relações e traz um vocabulário em comum entre os integrantes (BOGART e LANDAU, 2005, p. 17), como Micah Philbrook, pontuou ao dizer, como citei na introdução, que naquele último dia de aula em Chicago todos falávamos a mesma língua.

Treinar em grupo remete também a ter, por vezes, uma figura de liderança, treinador, um mestre ou, como prefiro me ver, uma provocadora. Alguém que estuda o grupo e metodologias para a superação do conjunto. Também chamo de “dificultador” porque esta figura aparece para “criar obstáculos com os quais o ator deve se confrontar fisicamente de forma contínua, deixando-se ir.”¹⁴ (BARBA E SAVARESE, 2006, p.286).

Em 2011, morei de quarta a sábado em Brasília-DF e de domingo a terça em Uberlândia-MG. Os encontros do *Impro.Ato* eram as segundas, quartas e sextas das 15h às 18h, logo, eu não estava presente às segundas-feiras. Inicialmente eu não pretendia marcar treino às segundas, justamente pela minha ausência. Foi quando o Rafa me procurou querendo entrar no Grupo de Pesquisa. Fiquei extasiada por dois motivos: o conhecimento dele poderia contribuir e muito à pesquisa (ele é habilitado em Educação Física e seu trabalho final na Graduação de Artes Cênicas foi baseado nos *Viewpoints*, procedimentos que trabalham com improvisações e que me gerava curiosidade) e, por isso, poderia coordenar os encontros das segundas e, assim, o treinamento poderia ter uma constância maior e mais eficaz. O embasamento teórico e prático dele foi essencial para que o grupo o aceitasse como “segundo” provocador. Bem... no caso do Rafa, a palavra “dificultador” é mais adequada porque, enfim, o trabalho de condicionamento físico do grupo também ficou a cargo dele, e este era o momento do treino que nós gritávamos... muito! E estes berros, nosso suor e dores nos mantinham motivados por termos consciência de que a repetição destes esforços nos traria resultados pessoais e em conjunto. “O resto se faz com gritos.” (ARTAUD, 1999, p. 159), diz o diretor francês Antoin Artaud (1896-1948), quando finaliza sua fala sobre os pontos físicos da musculatura do corpo conectados aos pontos do afeto, dos sentimentos. Algo que a Acumpultura já explora e que o ator pode explorar como um “atleta afetivo”.

¹⁴ To create obstacles with which the actor must continually confront himself physically letting himself go.

4. Presença

Se repetição é uma questão forte no treinamento, a presença é o que possibilita a efetividade do treino. Presença: corpo/mente (lendo-se a partir de agora como um só) no momento aqui e agora. O dramaturgo Samuel Beckett (1906-1989) escreveu a Johnstone: “um palco é uma área de máxima presença verbal e máxima presença corporal”.¹⁵ (JOHNSTONE, 1992, p 24.). Estar em corpo presente é de extrema importância para qualquer treinamento, ainda mais para o teatro que, em seu ato em si, respira o momento presente. Quiçá o *Impro*, como aponta Micah Philbrook em depoimento concedido a mim (DVD anexo) em dezembro de 2011 no Centro de Treinamento *Second City*:

- Eu penso que não importa seu histórico teatral ou seu foco teatral, ser capaz de estar no momento é a meta da arte. [...] Você está tentando criar um momento no palco que as pessoas assistindo acreditam que está acontecendo bem ali. Teatro de Improviso está, em sua grande essência, acontecendo bem ali. Não existe nada pré-planejado, não existe nada... pré-determinado, não existe nenhuma... palavra pré-escrita ou texto. Então, no final, é estar atingindo esta meta todo momento que você sobe no palco.¹⁶ (informação verbal – tradução e pontuações nossas).

Philbrook traz a questão do estar presente como algo pertinente a qualquer forma de teatro. A palavra **presença** perpassa o artista cênico. Assim, a presença é uma questão **presente** (em suas variáveis significações). Estando eu presente neste texto, encontro e reencontro a discussão da **presença cênica**, e se sempre que retorno a questão, ela se faz **presente** de uma nova maneira. Modificada, em outras perspectivas. Neste retorno de hoje a ela, reconheço seus significados latentes e catalisadores na improvisação teatral, presente no tempo e espaço *enquanto* se cria.

Quando pensamos em sociedades e culturas temos a perspectiva da localidade e da época. O corpo pode obedecer esta mesma linha. Pensa-lo, por exemplo, como um lugar no qual habito e no qual produzo (fluidos, movimentos, massas, reações químicas...). Este lugar corpo que sou, modifica-se sempre em relação ao estou, se transforma nos “quandos” e “enquantos”, acompanhando o indivíduo e o grupo simultaneamente. A nossa presença existe na sua relação com o tempo: estar no enquanto, simultâneo. Nossas épocas pré-determinadas são este “quandos”, por exemplo, a infância, adolescência, vida adulta, velhice. Os “quandos” variam em suas marcas e transições de acordo com cada sociedade, assim como os “enquantos”. Este aspecto

¹⁵ ‘a stage is an area of maximum verbal presence, and maximum corporeal presence’

¹⁶ Depoimento de Micah Philbrook concedido no dia 21/12/2011 em Chicago, IL-EUA. (DVD em Anexo – Pasta Depoimentos).

inclui gênero, profissão, posição, status de poder, etc.: eu “enquanto” mulher diante do homem, aluna, mãe, professora, atriz. Meu corpo se porta/expõe diferente em cada “enquanto”.

A antropologia teatral organizada e difundida por Barba e Savarese pensa no corpo do ator, “enquanto” ator, “enquanto” em cena, nos caminhos e eixos de diversas culturas e expressões artísticas cênicas para este mesmo estado de presença e, como preparar-se para tanto. Destacam que o ocidente tende a separar corpo e mente, enquanto as sociedades orientais tradicionais não fazem distinção. Abordam diversos conceitos em seu *Um Dicionário de Antropologia Teatral* (2006) sempre circundando a questão do estar presente:

Toda tradição teatral possui sua própria maneira de dizer quais são ou não as funções do performer, como tal, para o espectador. Essa “funcionalidade” tem vários nomes: no Oeste, os mais comuns são energia, vida, ou mais simples: **a presença do performer**. Nas tradições teatrais asiáticas, outros são usados, como nós veremos, e como podemos encontrar expressões como *prana* ou *shakti* na Índia, *koshi, ki-hai* e *yugen* no Japão; *chikara, taxu* e *bayu* em Bali; *kung-fu* na China. Para adquirir este poder, esta vida, que é uma qualidade intangível, indescritível e imensurável, as diversas formas teatrais codificadas usam procedimentos muito particulares. Estes procedimentos são projetados para destruir as posturas inertes dos corpos dos performers, com o objetivo de alterar o equilíbrio natural e eliminar as dinâmicas dos movimentos cotidianos¹⁷. (BARBA e SAVARESE, 2006, p. 72 – grifo nosso).

A busca cênica de destruir o “corpo cotidiano” não é uma tendência de fugir de um corpo próximo da vida cotidiana, do realismo como linguagem ou estética, mas é uma “fuga” do corpo abandonado, desintegrado, “des-consciente” em que nos permitimos estar em nosso dia-a-dia.

Essa particularidade da busca do artista em cena por um corpo “não-cotidiano” é próxima a do esportista em quadra/campo/tatame/ringe. As artes marciais exigem a união dos conceitos de corpo e mente presentes, tanto quanto qualquer esporte, tanto quanto o teatro. “A presença do performer, seu caminho para estar no palco, organicamente, é obviamente uma presença física e mental.”¹⁸ (BARBA e SAVARESE, 2006, p 62). Um: corpo e mente dilatados, quentes e unidos, um só, como anteriormente determinado neste texto.

Yoshi Oida, o ator japonês do grupo internacional (e o conceito internacional está ligado à variada nacionalidade dos integrantes) dirigido pelo inglês Peter Brook, desenvolve a questão da presença com o aprender por meio da experiência corporal:

¹⁷ Every theatrical tradition has its own way of saying whether or not the performer functions as such for the spectator. This ‘functioning’ has many names: in the West, the most common is energy, life, or more simply, the performer’s presence. In Asian theatrical traditions, other concepts are used, as we will see, and one finds expressions like *prana* or *shakti* in India; *koshi, ki-hai* e *yugen* in Japan; *chikara, taxu* and *bayu* in Bali; *kung-fu* in China. To acquire this power, this life, which is an intangible, indescribable and unmeasurable quality, the various codified theatrical forms use very particular procedures. These procedures are designed to destroy the inert positions of the performer’s body, in order to alter normal balance and to eliminate daily movement dynamics.

¹⁸ The performer’s presence, his/her way of being on stage, organically, is obviously a physical and mental presence.

[...] Conforme trabalhamos, devemos nos lembrar de que não somos máquinas e que precisamos descobrir exatamente como cada mudança no corpo age em nosso interior. Porém, quando falo dessas mudanças em termos de sensações, não estou me referindo a nenhum aspecto emocional ou psicológico; trata-se de algo mais fundamental: a resposta direta do corpo. É importante compreender que atuar não é apenas emoção, movimento, ou ações que comumente reconhecemos como “atuação”. Atuar envolve também um nível fundamental: o das sensações básicas do corpo. Um dos meus mestres me disse: “Na condição de ator, você não deve ser teórico. Não seja tão lógico nem confie na sua compreensão intelectual. **Aprenda através do corpo.**” (OIDA, 2007, p 57 – grifos nossos).

Oida também fala do trabalho de presença cênica relacionada às questões da consciência do ator quanto ao corpo e ao outro, e também quanto ao conceito do corpo não-cotidiano, afirmando que “na vida cotidiana, nossa tendência é a de pôr nossa atenção somente sob nossa pele. [...] E durante todas essas ações, raramente pensamos onde, na verdade, nosso corpo se situa no espaço que nos cerca.” (OIDA, 2007, p. 46 e 47). E vai continuar dizendo que o ator deve pensar, por exemplo, nos ossos, direções e relações espaciais (outro *viewpoint*). Pensamentos pertinentes com as ideias de Barba, Savarese, Bogart e Landau.

Aprender pela escuta do próprio corpo presente, presença: repetimos nós mesmos e aos outros, na vida, no teatro, nos esportes, nas artes:

Estudos têm sido realizados sobre a relação entre artes marciais e personalidade e foi descoberto que o aprendizado de uma arte marcial por meio da **repetição de ações físicas** leva o aluno à outra conscientização de si e outro uso de seu corpo. **Um objetivo das artes marciais é aprender a estar presente no exato momento de uma ação.** Este tipo de presença é extremamente importante para os *performers* que deseja estar habilitado para recriar, toda noite, aquela qualidade de energia que os torna vivos diante dos olhos dos espectadores. É talvez este objetivo comum, apesar dos resultados diferentes, que explique a influência que as artes marciais tem tido na maioria das formas de teatro asiático.¹⁹ (BARBA e SAVARESE, 2006, p. 227 – grifos nossos).

E com esta citação num “não fim” *jô-há-kyuano*²⁰, repito o que foi dito desde o início. Teatro: a arte da repetição (um dos *Viewpoints* também). Repetir não é imitar, é re-fazer, re-significar. Se fazer novamente presente. Presença: estar presente. Bogart e Landau chamam os mencionados *Viewpoints* (pontos de vista) de *gifth* (presentes), e não consigo fugir da ressignificação desta palavra. “O ontem é passado, o amanhã é um mistério. O hoje é uma dádiva. Por isso se chama presente.” (KUNG FU PANDA, 2008). Tempo presente. Tempo. Presente.

¹⁹ Studies have been made of the relationship between martial arts and personality and it has been found that the learning of a martial art by means of the repetition of physical actions leads the student to another awareness of themselves and to another use of their bodies. One objective of martial arts is to learn to be present at the very moment of an action. This type of presence is extremely important for performers who wish to be able to recreate, every night, that quality of energy which makes them alive in the spectator’s eyes. It is perhaps this common objective, in spite of different results, that explains the influence that martial arts have had on most Asian theatre forms.

²⁰ “A palavra *Jô* significa literalmente ‘começo’ ou ‘abertura’, *ha* significa ‘intervalo’ ou ‘desenvolvimento’, e *kyu* guarda o sentimento de ‘rápido’ ou ‘clímax’. (...) é completamente diferente da idéia ocidental de ‘começo, meio e fim’, já que este tende a produzir uma série de ‘degraus’ em vez de uma util aceleração.” (OIDA, 2007, p. 161 – grifos so autor).

Kung Fu Panda? Eu gosto de deixar a TV ligada enquanto escrevo. E neste exato momento em que escrevia sobre presença, uma tartaruga se vira para mim e fala sincronicamente sobre a dádiva do tempo presente. Como num espetáculo de Impro, não pude ignorar e então incorporei, aceitando o valor da casualidade e revendo meus próprios valores: talvez se tivesse lido esta passagem em um livro, a aceitaria de imediato sem os questionamentos que fiz por ser de um desenho animado (na boca de uma tartaruga anciã mestre em kung fu). A simplicidade e, no caso, até um pouco de ingenuidade, tem seu peso quanto à veracidade. A fonte importa, dá prestígio, confiança, mas pode por vezes nos instabilizar forçando-os a olhar em nossas perspectivas (*Viewpoints*). Eis que o “algo a mais” se fez audível e notável, como a flecha do arqueiro que é disparada não somente por ele, mas pelo momento, pelo fato de estar presente e aberto:

Não pense no que deve fazer ou em como fazê-lo!”, exclamou. “Somente se o próprio arqueiro se surpreender com a saída da flecha é que o tiro sai suavemente, como se a corda cortar de repente o polegar que a retém, sem que se abra a mão intencionalmente. (HERRIGEL, 2005 p.40).

O corpo presente está vivendo também o momento, reagindo, consciente do aqui e agora, aberto em sentidos: à espontaneidade.

5. Espontaneidade

Em seu livro *Impro for Storytellers* (*Impro para Contadores de Histórias*), ainda sem tradução em português, Johnstone abre o capítulo dedicado à espontaneidade com:

“Aqui sejam monstros”- Quando eu comecei a ensinar impro me disseram que o ser humano deveria estar sempre “no controle”, e que a ascensão dos Nazistas foi causada pelo “excesso de espontaneidade” e por “uma explosão de forças inconscientes”²¹ (JOHNSTONE, 1999, p. 55).

Para ele é possível ensinar e treinar a espontaneidade pelo que pode ser julgado inapropriado, errado, e até mesmo mal-educado. Não faz uma defesa a ser indesejado ou socialmente condenável, mas sim a permitir que as ideias fluam sem questionamentos ou julgamentos sociais de aceitação dos outros por agrado. A espontaneidade é atingida pela aceitação do ator à sua própria ideia e à dos demais participantes, pela escuta do que o outro faz e fala, sem o julgamento de ter sido bom ou ruim. Aceitar a primeira ideia é o catalisador da ação na qual o jogo do Impro acontece (e será só o Impro?).

²¹ “Here Be Monsters”- When I began to teach impro I was told that human beings should always be “in control”, and that the rise of the Nazis has been caused by “too much spontaneity” and by “an upsurge of unconscious forces”.

O caminho que Johnstone propõe para liberar a espontaneidade é por meio do erro e da diversão que o ato de errar pode proporcionar. Completa com: “Ser ‘original’ e ser ‘estúpido’ são frequentemente conceitos idênticos.”.²² (JOHNSTONE, 1999, p. 69). Argumenta que na tentativa de ser ou parecer “esperto” o ator já faz um pré-julgamento das ideias, escolhendo as que pensa que irão agradar, exalta-lo ou gerar graça, ao invés de exercer o princípio da aceitação e trabalhar a partir da primeira ideia: “Improvisadores deveriam aprender a ser ‘óbvios’, porque assim as coisas vão acontecer. “Estupidez” e “esperteza” são dispositivos que impedem que as coisas aconteçam.”²³ (JOHNSTONE, 1999, p. 70). Ao querer ser “esperto” o ator já propõe uma categorização de suas ideias como espertas ou estúpidas. Aí está o julgamento ao invés da aceitação.

Johnstone segue desenvolvendo sobre a questão da originalidade aliada a esta “estupidez” na justificativa dos atores. Exemplifica com um caso:

Alguns jogadores desculpam sua “originalidade” argumentando que eles estão usando a primeira ideia. Por exemplo, um caixão de vampiro é aberto:
“Nós esquecemos a estaca!” diz o primeiro jogador (com medo de levar a cena adiante).
“Use isso!” diz seu parceiro, fazendo a mímica de algo largo.
“O que é isto?”
“Um tomate gigante”
Este “tomate” foi depois defendido com base em que “foi original”, e que esta foi a “primeira ideia”.
“Mas esta ‘primeira ideia’ foi uma tentativa de destruir a história” [...] Estacas são duras, e afiadas e tem formato de lança – você conseguia pensar no extremo oposto para uma estaca em uma fração de segundo?²⁴ (JOHNSTONE, 1999, p. 71).

Diante das minhas próprias vivências com Impro, penso no que se passou na cabeça do jogador, como Johnstone também chama seus improvisadores. Talvez algo com o teor: “O que poderia ser original ou engraçado para usar no lugar de uma estaca?” A primeira resposta que lhe vem, no caso, é “um tomate gigante” e por isso, por esta pergunta, a resposta parece ser a primeira ideia. E este tipo de pergunta se torna uma cilada, porque esconde a pergunta original (em seu outro significado: origem) sobre do que se tratava o objeto, para qual finalidade na cena.

²² Being “original” and being “stupid” are often identical.

²³ Improvisers should learn to be “obvious”, because then things will happen. “Stupidity” and “cleverness” are devices that stop things from happening.”

²⁴ Some players excuse their ‘originality’ by arguing that they were using the first idea. For example, a vampire’s coffin was opened:

“We forgot the stake!” said one player (afraid to move the scene forward)

“Use this!” said his partner, miming something large.

“What is it?”

“A giant tomato!”

This ‘tomato’ was later defended on the grounds that ‘it was original’, and that it was ‘the first idea’.

‘But that “first Idea” was an attempt to wreck the story [...] Stakes are hard, and sharp, and spear-like – could you think up an exact opposite for a stake in a split second?’

Assim, a espontaneidade não está distante do que se pode considerar clichê e do óbvio, e, ao aceitar esta questão, estes termos não são mais parâmetros de julgamento das ideias, permitindo que elas fluam espontaneamente.

É pelo espontâneo que Anne Bogart e Tina Landau também vão trabalhar a improvisação com os chamados *Viewpoints* (Pontos de Vista) que conjuntamente difundiram e adaptaram da dança contemporânea para o teatro. *Viewpoints* - “uma filosofia traduzida para uma técnica para (1) treinar performers; (2) construir o conjunto; (3) criar movimento para o palco”.²⁵ (BORGART e LANDAU, 2005, p. 07). São nove *Viewpoints* que resumidamente podem ser entendidos como: **Tempo**, tratando da perspectiva das velocidades; **Duração**, por quanto tempo se mantém uma ação, gesto, repetição, etc.; **Repetição**, por quantas vezes e o que e como se faz algo novamente, por exemplo, pode-se repetir um mesmo movimento precisamente, ou só o fragmento de um gesto, ou uma mesma movimentação em diferentes direções, etc.; **Resposta Sinestésica**, a resposta imediata ao que acontece, responder a uma luz, a um som, a proximidade de um corpo, etc.; **Forma**, o formato em curvas, retas ou mistas (curvas e retas) que um corpo possui ou adquire; **Gesto**, a forma com início, meio e fim, podendo ser classificados como comportamentais ou expressivos; **Arquitetura**, o espaço em si: luz, texturas, móveis, colunas, vigas, etc.; **Relação Espacial**, a distância entre os corpos e como ela influência as relações; e **Topografia**, o desenho que o movimento traça no espaço.

O improviso, para Bogart (2009), não é uma forma de arte, e sim um procedimento, pode ser um olhar sobre o frescor da ação da resposta sinestésica. Os *Viewpoints* trabalham com o treinamento do ator e composição de cenas e espetáculos pensando sempre os meios para manter o corpo presente. Tomar consciência dos *Viewpoints* em sua execução é “forçar” o alerta do corpo ao momento vivido, abrindo-se e deixando-se afetar. Ela parte do *ponto de vista* principal: estar aqui e agora faz com que estejamos abertos à espontaneidade da criação mantendo-nos espontâneos até mesmo quando se ensaia (daí o treinamento).

[...] o improvisar oferece a vivência prática dos problemas que envolvem a presença do ator em ação: seja no que se refere às questões relativas ao espaço cênico, seja nas concernentes ao contato com o outro, assim como nas que dizem respeito às dificuldades em assumir a atmosfera dada, ou ainda nas da manutenção dos limites propostos (FUSER, s.d. apud TELLES, 2011).

Construo e mantenho a **presença** se crio e executo a cena ensaiada permanecendo atenta e aberta às influências pelos pontos de vista (*viewpoint*) arquitetura (luzes, sombras, cores, texturas, massas...); pelas topografias que se desenham nas dimensões e deslocamentos no espaço; pela relação espacial com o todo, com o outro; gestos; formas; repetindo, **como** estou repetindo; em

²⁵ *Viewpoints* is a philosophy translated into a technique for (1) training performers; (2) building ensemble; and (3) creating movement for the stage.

que tempos/velocidades; em que duração; sempre, à tudo, respondendo sinesteticamente. O trabalho com os nove *Viewpoints* de espaço e tempo possibilitam ampliar a escuta do corpo e dos corpos, daí sua contribuição ao trabalho em Impro.

Em outras formas de teatro, busca-se a espontaneidade da personagem. Dizer a fala como alguém que a diz pela primeira vez, porque essa seria exatamente a situação vivida por esta personagem. Um ponto em que o treinamento para o improviso pode perpetuar em outros formatos cênicos.

III. A Rotina de Treinamento: Ideia e Realidade

“Qualquer preparação que façamos é apenas parte da preparação total. O corpo deve estar pronto e sensível, mas isso não é tudo. A voz tem que ser aberta e livre. As emoções têm que estar abertas e livres. A inteligência tem que ser rápida. Tudo isso tem que ser preparado.” (OIDA, 1999, p. 63).

1. Princípios de treinamento e termos em Impro

As perguntas eram: o que treinar? Dar atenção a que? Os princípios e fundamentos foram então identificados na literatura e, com o desenvolvimento do processo, apareceram também na prática. As nomeações variam conforme a fonte, mas acabam por objetivar os mesmos pontos.

1.1) Aceitação X bloqueio ou “Sim, e...”

“*Sim* é uma energia. É uma vibração. É algo que você pode sentir nos seus ossos.”²⁶ (ALLEN e CARRANE, 2006, p. 6 – grifos do autor). E neste sentido ele se torna um princípio, uma técnica e um comportamento. O “*Sim Começa Fora do Palco [...]* quando você entra pela porta”²⁷. (ALLEN e CARRANE, 2006, p. 59).

Como mencionado anteriormente, dizer “*Sim*” a ideia acrescentando algo: “*Sim, e...*” é um pensamento de grande força, pois elimina o julgamento e a hierarquia de ideias como: “A minha ideia é melhor do que a sua” ou “Essa ideia não é boa”. Dizer “*Sim*” a si mesmo e ao outro significa aceitar a ideia e jogar com ela, um jogador não pára uma jogada virando-se para o outro: “Não vou pegar esta bola porque ela não foi boa”. Ele vai pegar a bola, se jogar no chão, se atirar no público porque aquela é a bola da vez.

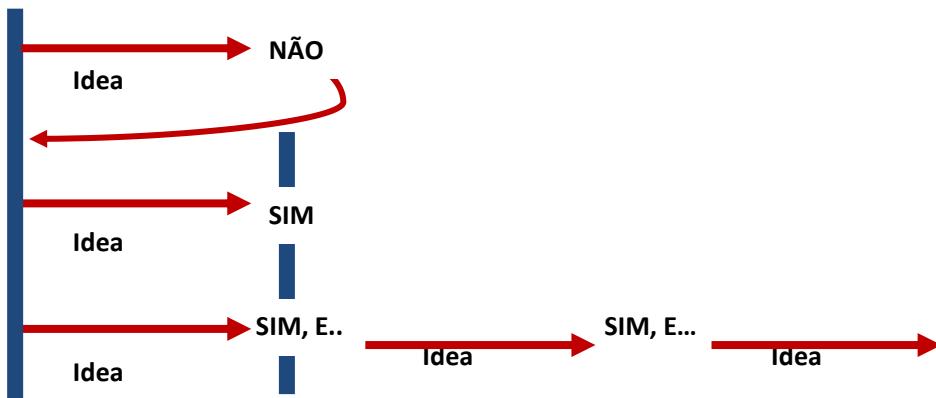
Há uma diferença entre aceitar a ideia e reagir negativamente em cena. Um exemplo que o Edinho sempre lembrava e que para mim faz esta diferença ficar muita clara é uma cena em que um dos atores/jogadores se define como um estuprador e atriz/jogadora aceita esta ideia: “ele é um estuprador e minha personagem é uma vítima em potencial”. Assim, em cena sua personagem diz “*Não*” ao estupro (reage negativamente) e pode até conseguir se livrar do ato, mas já houve o “*Sim*” que a atriz cedeu à ideia, aceitou-se a situação proposta do outro ator.

²⁶ Yes is an energy. It's a vibration. It's something you can feel in your bones.

²⁷ Yes Begins Offstage [...] when you walk through the door.

“Sim, e...”. É preciso completar! Todos jogam juntos. Micah Philbrook, em sala de aula em Chicago-IL, desenhou no ar com as mãos um gráfico que ilustrou o poder e potência do “Sim, e...” e que tento reproduzir na imagem abaixo:

Onde começamos



Nesta grafia é possível entender que o “Não” nos mantém no lugar onde estávamos, no caso, onde começamos.

O “Sim” permite um deslocamento e assinala um novo lugar, mas pára ali.

O “Sim, e...” permite o deslocamento e adiciona uma nova ideia que ao encontrar outro “Sim, e...” continua o movimento da criação.

Um bom exemplo é o Jogo da Propaganda ou *Ad Game* (LIBERA, 2004, p. 10), considerado um exercício clássico de improviso no *Almanaque de Improvisão The Second City*. Neste jogo podemos identificar que “A beleza do ‘Sim, e...’ é sua simplicidade.”²⁸ (LIBERA, 2004, p. 10). Na primeira etapa deste exercício escolhemos um objeto, digamos: um dedal. Este objeto não está necessariamente presente, é invisível e criado pela nossa imaginação, mas existe no mundo real. O dedal e a função pela qual ele existe (proteger o dedo da agulha de costura) já são parte do primeiro “Sim”, pois devemos aceitar a existência de um dedal invisível. Agora cada participante deve acrescentar uma nova função real ao dedal, mantendo a estrutura da frase “Sim, e...” (a repetição destas palavras faz parte do treinamento e da mudança de comportamento).

- SIM, isto é um dedal, E também serve como chapéu de boneca!

- SIM, isto é um dedal que serve como chapéu de boneca, E pode ser usado como um medidor de doses de licor.

- SIM, isto é um dedal que pode ser usado como um medidor de doses de licor, E também um belíssimo pingente!

²⁸ The beauty of the “Yes, and...” is its simplicity.

Assim segue. Todas as funções dadas ao dedal neste momento do jogo são reais, ou seja, um dedal realmente pode ser usado para o que foi dito. Nas próximas etapas dão-se asas a imaginação e podemos ultrapassar as barreiras do real e criar funções mais fantasiosas:

- SIM, isto é um dedal, E se jogarmos para cima ele vira um foguete que lhe levará para a Lua!

Se apenas pararmos no “Sim”, só acreditamos no dedal invisível: “Sim, isto é um dedal.” Já é algo a aceitar, enquanto se negarmos a existência, mesmo que imaginária, do dedal, não temos nada, e assim, não corremos risco algum. “Aqueles que dizem “Sim” são recompensados pelas aventuras que vivem, aqueles que dizem “Não” são recompensados pela segurança que atingem.”²⁹(JOHNSTONE, 1992, p. 92)

O princípio é simples e prático, faz parte do cotidiano, por isso sempre que penso na força do “Sim” lembro do Modelo de Kübler-Ross (1969) das cinco fases da morte. Em como estas fases se aplicam às questões de mudança e transformação em nossas vidas e, assim, como também são pertinentes ao improviso: 1) NEGAÇÃO: “Isso não pode estar acontecendo” (bloqueio nítido, nenhuma informação consegue passar por esta etapa); 2) RAIVA: “Não é justo!” (ainda é negação, uma busca por culpados, fuga do fato que permanece ali); 3) BARGANHA: “E se eu fizesse diferente? Se eu tiver mais tempo...” (o fato é fato, o passado não pode ser alterado: perda de tempo presente); 4) DEPRESSÃO: “Quer dizer que é isso? Jamais será o mesmo...”; (é uma aceitação, porém vitimada e ainda vinculada ao passado, não se aceita a responsabilidade e poder das ações para seguir adiante, continuar vivendo); e 5) ACEITAÇÃO: “**Sim!** É isso. **E** daqui por diante...” (é ação: aceita-se e por isso é possível seguir). Dizer “Sim” é desbloquear a estrada e continuar andando, por isso que ele é fundamental para o improviso: não se procura uma ideia melhor, não há julgamento, não há o tempo para isso, somente o tempo presente que é vivido constantemente na cena improvisada.

Por outro ponto de vista, aceitar seria dar espaço, permissão. Ceder. Como no tango. Fiz pouquíssimas aulas de tango com a tanguera, atriz, palhaça e improvisadora argentina Julieta Zarza. Uma questão que conversamos neste período foi como a dança é um improvisar com regras, com passos ensaiados. É um entendimento entre corpos no tomar espaço e permitir ser tomado. Esta relação espacial que varia durante toda a dança, dita o que será feito quando não há coreografia. O homem, figura que conduz, só poderá conduzir os passos se a mulher permitir e, desta maneira, ela também conduz. Escutar e aceitar.

²⁹ Those Who say ‘Yes’ are rewarded by the adventures they have, and those who say ‘No’ are rewarded by the safety they attain.

Escutar a si e aceitar também a própria ideia, sem julgar se é boa ou não. Entender que será a ideia usada, e que o outro irá acrescentar algo, é também desapegar da própria ideia, pois ela pode sofrer resignificação.

Uma cena que o Rafa fez com o João (João Morgado, integrante do antigo Grupo *Aqueles que Tecem* e hoje *Impro.Ato*) tornou isso bem nítido. Era uma cena de três partes de diálogo, na qual a primeira fala (1^a) determinava a relação dos personagens: o que são um do outro. A segunda (2^a) o lugar onde eles estavam, e a terceira (3^a) fechava a cena, dá um final ao exercício (o que estabeleceria uma plataforma para o início de uma cena maior). O Rafa começou:

(1^a) - E aí, Roberto! E então? A gente vai jogar hoje?

O Rafa definiu a relação como dois amigos. Mas o que seria jogado pelos amigos ficou em aberto. Passou pela minha cabeça como público: jogo de futebol.

(2^a) - Vamos! Mas vai ser lá em casa ou aqui no escritório?

Quando o João definiu o lugar como escritório, especificou a relação como amigos de trabalho e mudou a primeira ideia que me passou quanto ao jogo.

(3^a) - Aqui mesmo! (pegou o controle de videogame invisível)

Resignificou e definiu, assim, que o tipo de jogo era videogame. E neste caso poderia ainda ser futebol virtual.

Eis o conceito da Aceitação X Bloqueio. Johnstone chega a dizer que o bloqueio “é uma forma de agressão” (JOHNSTONE, 1992, p. 94) diante da libertação que a aceitação traz. Esta libertação pode ser entendida também como espontaneidade. O caminho para o espontâneo é o “Sim” e isso também significa não tentar ser original.

Muitos estudantes bloqueiam sua imaginação porque eles têm medo de não ser originais. [...] Nós temos um conceito de originalidade baseado em coisas que já existem. [...] O improvisador tem que perceber que quanto mais óbvio ele for, mais original ele parece. Eu constantemente aponto para quanto o público gosta quando alguém é direto, e como eles sempre riem com prazer diante de uma ideia realmente “óbvia”.³⁰ (JOHNSTONE, 1992, p. 87).

Esta tentativa em ser original também está ligada em querer ser engraçado. Mas há diferenças entre ser engraçado e fazer graça. E aí está a armadilha de qualquer forma de teatro. Se o ator entra em cena querendo provocar graça, ele está pré-parado para algo e não pronto para o que virá, para aceitar o que vem do outro/ator/plateia. Esta prontidão em dizer “Sim” a primeira

³⁰ Many students block their imaginations because they're afraid of being unoriginal. [...] We have a concept of originality based on things that already exist. [...] The improviser has to realize that the more obvious he is, the more original he appears. I constantly point out how much the audience like someone who is direct, and how they always laugh with pleasure at a really ‘obvious’ idea.

ideia, a sua e a do outro, “é” lhe acrescentar uma nova ideia que será aceita num ciclo contínuo. Johnstone (1992) diz ainda que os improvisadores parecem telepatas em cena por causa desta atitude sem julgamentos. Ao aceitar o “óbvio” estão conectados com a plateia que por vezes também pensa este “óbvio”. Mas que é “óbvio” para uma pessoa não é necessariamente para outra. Por isso que a integração, intimidade e cumplicidade entre atores ajudam no entendimento do pensamento do outro numa troca de gentis “Sins” que parecem telepatia. Para “ensinar” a espontaneidade um dos caminhos apontados por Johnstone, Spolin, Bogart e Landau, Del Close e outros teóricos do Teatro, é o da perda do medo de errar.

Simples, mas nem por isso fácil. Aceitar o erro é parar de julga-lo como erro, como problema a ser resolvido. Assim, para que o princípio do “Sim, e...”, que trata o conceito de aceitação com o conceito de soma, da contribuição na criação a partir do aceitar, possa também ser aceito pelos atores/jogadores, tornar-se necessário treinar.

O dizer “sim” pode ser confundido com aceitar a todo custo. A meu ver, dizer “sim” realmente não é uma regra, é um princípio. Princípio este que trabalha na cena, aceitar que ela não vai bem, que o público não está acompanhando e que “sim” é hora de parar ou recomeçar. Por que não? Porque sim! Johnstone, por exemplo, trabalha com o “*play again*” (jogar de novo), usado justamente quando uma cena não se desenvolve, quando os jogadores não se escutam, etc. do Johnstone. Sim a todo custo. Escuta do que se passa na cena/ Espetáculo Corten do Impromadrid

1.2) Cumplicidade e Intimidade

Voltamos ao mencionado dia 13 de dezembro de 2011. A Bitenca me buscou na rodoviária Interestadual às 20h, eu voltava de Uberlândia, enquanto o Rafa estava na minha casa, preparando o também mencionado *stroganoff* para os integrantes do *Impro.Ato* que iam se encontrar lá para uma confraternização de finalização de trabalho. O Rafa na minha casa sem mim, com as minhas chaves, cozinhando... Cumplicidade ou intimidade?

Eram três garrafas de vinho, se não me engano. Lembramos os três meses de trabalho: abdominais, gritos empurrando a parede, perna dormente – “Pelo amor de Deus, o que passou na sua cabeça aquela hora, Anna?” – “Ué, Leiloca, não vai anotar nada hoje?” – “Bitenca, adorei o cabelo!” – “Cadê o Deni?”, “Atrasado pra variar...”, “Até quando o assunto é comida?” – “Alô, Lu, já to chegando, é que eu tava em outra festa” – “Poxa, a gente podia ter chamado a Naty...

Vou mandar uma mensagem!” – Bolinhas de tênis, palha italiana – “Este aqui é mais encorpado que o outro”, “Se você está dizendo...”, “Eu prefiro este”. – “Puxa, que barra!”.

“Puxa, que barra” virou nosso jargão. O jargão apareceu pela primeira vez no treino em que trabalhamos uma estrutura de improviso chamada Sistema A-B-C em que “A” é o personagem que concentra o discurso e é provocado por “B” que por sua vez articula três gestos que interferem na fala e ações de “A”. “B” também tem o objetivo da provação em sua fala. “C” é o apaziguador frustrado, precisa interferir para tentar a paz, mas ao não conseguir, desiste e começa a descrever o ambiente até achar uma nova brecha para interferir e tentar novamente.

Neste exercício identifiquei com meus alunos de Uberlândia a possibilidade de encontrar novas reações e interpretações para se trabalhar um texto dramático fechado. Em *Hamlet* de William Shakespeare, por exemplo, a Rainha poderia ser “A”, Hamlet “B” e Polônio “C” na cena IV do terceiro ato em que o príncipe interroga a mãe e acaba por matar Polônio. Ao instituir o Sistema A-B-C nesta cena, podemos achar reações e movimentações inusitadas e pertinentes.

No *Impro.Ato*: Rafa era “A”, Bitenca “B” e Leiloca “C”.

A situação: Rafa “A” descobriu que é adotado e quer tirar satisfações sobre o segredo com a mãe Bitenca “B”. Leiloca “C” é a filha biológica que sabia do segredo e adora o irmão “A”. Os gestos estipulados para “B” provocar “A” eram os mesmos do espetáculo *Corte Seco* (2009) da Cia *Vértice de Teatro* (São Paulo-SP), do qual retirei o exercício. No espetáculo eles explicavam os gestos do sistema A-B-C à plateia num jogo declarado em que eu vibrava como público para ver como o ator iria se virar na mudança de rota de pensamento provocada por um gesto cotidiano:

- 1) “B” coloca mão na própria boca: “A” precisa negar, se contradizer sobre o que acabou de dizer. Ex. na situação da cena do *Impro.Ato*: “Eu fiz isso porque eu queria te proteger!” e após o gesto de “B”: “Não, na verdade, eu fiz isso porque eu não suporto a ideia de você chamar outra pessoa de mãe” (Minha impressão: faz com o que o ator articule o pensamento de outra maneira, para manter o discurso ou procurar novos argumentos).
- 2) “B” coloca a mão na própria cabeça: “A” fica repetindo o que acabou de dizer. (Repetição que acaba provocando um novo sentido e o ator repete de maneiras diferentes).
- 3) “B” vira de costas para “A”: “A” precisa se calar (Traz tensão a cena).

Algo muito interessante neste jogo é que, por serem gestos cotidianos, “B” acaba fazendo os gestos sem perceber, o que, por vezes, torna a cena mais viva.

E na nossa cena, toda hora que a pobre irmã “C” soltava algum argumento para que “A” perdoasse “B” pelo segredo, Rafa “A” olhava ironicamente e dizia: “Puxa, que barra!”. A repetição da frase no exercício se propagou no dia... dias... semanas... meses entre nós no *Impro.Ato*.

Uma repetição como um *call back* entre treinos. O *Call Back*, “Resgate do passado”, por assim dizer, trata-se de uma repetição de termo, frase, personagem, ou espaço. Exemplo: Numa cena, a plateia vê eu/atriz pulando algo que eu identifico ser uma poça d’água, e assim aceitamos e projetamos juntos pela imaginação, eu/atriz e o outro/plateia, uma poça d’água bem ali naquele determinado ponto do chão, digamos que, bem na frente da porta que também criamos juntos. A peça se desenrola, e a poça d’água é abandonada pelo nosso imaginário por não ser mais utilizada ou mencionada. Não há mais cenas na porta. Até o momento que eu/personagem preciso sair e, inesperadamente, como é o improviso, a atriz/eu ou mesmo outro/ator abre a porta e pisa naquele local e simplesmente chacoalha o pé aborrecido. Imediatamente o passado é chamado à tona: ele pisou na poça! Aquela poça invisível torna-se visível novamente numa cumplicidade imagética e imaginada entre eu e o outro (complete “eu” e “outro” como bem preferir, seja atriz, ator ou plateia).

Assim, todo momento a frase “Puxa, que barra!” voltava aos nossos encontros, em contextos diferentes, em uníssono. Conexão de pensamentos, resgates: cumplicidade e intimidade. Para construir e também treinar estes dois aspectos de relações é preciso tempo. No documentário *Trust us, It is all made up* (2009), citado anteriormente, os atores estadunidenses David Pasquesi e T.J. Jagodowski repetem por várias vezes como o convívio entre eles é fundamental para que sejam e se tornem melhores improvisadores. Jagodowski diz no vídeo: “Eu confio nele implicitamente. Existe muita liberdade dada a mim porque eu sei que eu posso fazer a menor coisa e ele vai saber, e vai saber o que é, e ele vai reagir a isto.” (TRUST US..., 2009, cap. 2, tradução e pontuação de nossa autoria).

Pasquesi comenta que quando fez parte de um grupo de improviso no *Second City* de Chicago-IL, os improvisadores tentavam passar o tempo todo juntos, conviver o máximo possível: “O único jeito de se tornar realmente bom [em *Impro*] é só se você fizer com amigos, com as mesmas pessoas, muitas vezes.” (TRUST US..., 2009, cap. 2, tradução e pontuação de nossa autoria).

No vídeo vemos Pasquesi e Jagodowski passeando por Nova Iorque durante o dia antes da noite de apresentação. É algo que eles fazem sempre, andam, conversam e observam. Dizem, como vários teóricos de teatro, que observar faz parte do treinamento do improvisador e é algo que também precisa ser treinado. “Não sabemos nada até olharmos um para outro e então nós

começarmos a saber tudo” (TRUST US..., 2009, cap. 2, tradução e pontuação de nossa autoria), diz Jagodowski.

Contato visual: olhar um nos olhos do(s) outro(s) e entender, assim como os jogadores de vôlei que mal se falam na jogada, apenas se olham e sabem como vão proceder: quem irá receber, a quem irá enviar a “bola” e para onde. O Edinho que coordena atualmente os treinos do *Impro.Ato*, sempre nos faz olhar um para o outro antes do treino começar. Micah Philbrook direcionou vários exercícios com o objetivo de treinar e criar o hábito do contato visual entre os alunos do curso intensivo em Chicago-IL. A cumplicidade é este entendimento além das palavras, o que Johnstone (1999) compara a telepatia.

Mas em Chicago também havia o que chamei de “tapinha do Bom dia”. Pela manhã, ao início dos trabalhos, caminhávamos pela sala batendo suavemente no ombro de nossos colegas e lhes díavamos, e recebíamos, um “Bom dia!” (“*Good moorning!*” para ser exata). Para que o toque? Por que tocar? Ganhar espaço, terreno no corpo do outro, permitir o mesmo em si. Conhecer o outro com alguma intimidade faz parte, o grau dessa intimidade vai ser o que as relações permitirem.

Durante a qualificação de mestrado me perguntaram por que o termo “intimidade”? Se era necessário ser íntimo do outro para jogar plenamente, se a palavra não seria “cumplicidade”? E eu pensei. Pensei como intimidade e cumplicidade tem significados diferentes e como se completam. Posso ser íntimo de alguém sem ser seu cúmplice, e vice-versa. Quando toco em alguém, quando me aproximo, quando entro em seu espaço, estou invadindo o seu íntimo. Refleti: se em um espetáculo que não é de Impro, quando vou fazer um personagem que é íntimo de outro, construímos a intimidade com o tempo entre os atores na sala de ensaio. Para isso são usados exercícios, laboratórios, experimentações, repetições das cenas onde há o toque para que este não pareça estranho, ou melhor, deixe de ser estranho para dois corpos que não possuíam esta intimidade. No Impro, este tempo não existe em cena, pois estes personagens ainda não existem até então. Se eu tenho que fazer a esposa de alguém, lhe dar um beijo, lhe tocar... Como construir uma relação de anos de convivência e intimidade com veracidade e sem invadir agressivamente meu companheiro de cena em questão de segundos. Como? Como entrar no espaço do outro sem ser um completo estranho? A intimidade precisa ser construída nos treinos. Descobrir os limites destas relações e construir esta intimidade.

Elucubrações... A intimidade acontece onde há o toque, e não apenas o toque físico. Para o ator e professor de voz Fernando Aleixo : “falar é tão íntimo, é entrar nos corpos sem

permissão.”³¹ (informação verbal - pontuações nossas). Palavras são capazes de tocar, de entrar no que nos é mais íntimo. Cumplicidade talvez seja a conexão além do toque, o que nos aproxima na distância. A intimidade é vivida, permitida e proporcionada. A cumplicidade? Também. Quanto mais se convive com o grupo que improvisa, maior é a sintonia de jogo. Linhas tênues da intimidade, linhas fortes da cumplicidade, ambas existentes e necessárias sim, cada qual se sobrepondo em uma situação, em um momento, entre cada pessoa. Possíveis de ser treinadas? Talvez não, pois se tratam de relações interpessoais. Ao mesmo tempo em que é possível dar-lhes atenção ao planejamento de treinamento, proporcionar-lhes tempo, observa-las e incentiva-las.

1.3) Escuta

“Presta ouvido a muitos, tua voz a poucos” (SHAKESPEARE, 2006, p.24). Em *Hamlet*, Ato I Cena III, Polônio aconselha seu filho Laertes antes que este viaje. A escuta é apresentada nesta cena como uma virtude, salientando ainda que a fala é também poderosa, para aqueles que a querem escutar e perigo existente no como vão escuta-la.

Segundo Bogart, quando pensa em treinamento de atores, ela destaca seis pontos e um deles é a atenção. Dar atenção é escutar:

Ensaiar não é forçar que as coisas aconteçam, mas sim escutá-las. O diretor escuta os atores. Os atores escutam uns aos outros. Escuta-se coletivamente o texto. Escutamos em busca de indícios. Mantemos as coisas em movimento. Investigamos. Não se ameniza os momentos como se tudo estivesse entendido. Nada ficou entendido. Trazemos nossa atenção para a situação enquanto esta se desenrola. Penso que o ensaio é como brincar com o Tabuleiro Ouija em que todos colocam as mãos sobre uma pergunta e depois seguem o movimento quando este começa a se revelar. Segue-se o movimento até que a cena libere seu segredo.

Atenção significa tensão — uma tensão entre um objeto e um observador ou tensão entre pessoas. É um modo de escutar. Atenção é uma tensão sobre tempo. (BOGART, 2009, p.31)

Novamente nos deparamos com o fator tempo. Keith Johnstone pensa, assim como as diretoras estadunidenses, na presença pela escuta, aceitação e espontaneidade. Escutar a si e ao outro. Enquanto o diretor russo Constantin Stanislavski (1863-1938), um dos primeiros a escrever sobre o caminho do trabalho de ator, fala do “se” mágico – a capacidade e abertura da imaginação do ator para construir e fortificar a “verdade cênica” (STANISLAVSKI, 1999, p. 167) – Johnstone aborda o “Sim” mágico – a capacidade do ator de criar espontaneamente em cena e, por que não, por meio do “se” mágico? “Se” dissermos “Sim” ao momento com total

³¹ Dr. em Artes Fernando Aleixo como banca da qualificação de Mestrado desta pesquisa no dia 25/06/2012.

convicção, realmente escutaremos o que se passa e talvez possamos desbloquear nossos corpos, permitindo que a espontaneidade haja em cena, em vida.

Se a escuta funciona pelo fator tempo, ao dar atenção, ao se estar presente, ela se torna princípio do Impro que, como forma teatral, trabalha sobre o tempo, sobre o enquanto. Escutar o que foi criado para lhe trazer coerência, para resignificar, para estar presente. Esta coerência não quer dizer que uma história deve ser necessariamente linear, seguindo uma lógica realista. Quando penso em coerência, penso também nas regras, manter todos: atores, equipe e público na mesma página.

A escuta é um princípio de treinamento a ser treinado. Jogos sem fala tendem a ser pontuais em exercitar este aspecto. Porém só poderão ser eficazes se o praticante estiver atento a si, aberto ao que acontece a sua volta diante do grupo, percebendo como isso o afeta. Em jogos silenciosos, alguém pode guiar o grupo tanto porque percebeu ser o momento que o grupo escolheu e lhe escolheu como líder, ou também pode guiar por sentir necessidade que algo aconteça diante do que ele julga ser uma demora, passando por cima da decisão silenciosa de grupo. Um bom exemplo é o exercício do *Espelho* (SPOLIN, 2001, p.55) que em um de seus formatos trabalha com dois atores como se um fosse a imagem refletida do outro. Assim, um guia os movimentos e o outro segue, mas como no reflexo do espelho, o movimento é instantâneo e simultâneo, não há atraso. Quem faz o reflexo precisa escutar o que o guia faz a fim de segui-lo e quase adivinhar o fim do movimento, mas mesmo assim não pode antecipar ou poderá ser pego de surpresa. Ao mesmo tempo, o guia precisa escutar o parceiro, entender seu tempo de compreensão, seu campo de visão, e, assim, achar um tempo comum.

“Na Índia, os grandes contadores de histórias que narram o *Mahabharata* [...] Têm um ouvido voltado para o seu interior e o outro para fora. É o que deveria fazer todo ator de verdade: estar em dois mundos ao mesmo tempo.” (BROOK, 2005, p. 27), ouvir a si e ao outro.

1. 4) Formação de figura – fisicalização

Nos escritos de Vera Achatkin encontram-se as palavras configuração e figura. Nos meus, diários de bordo e por assim ser, nos escritos e depoimentos dos meus colegas do *Impro.Ato* e alunos da UFU, aparece o termo “formação de figura”. Foi como me foi apresentado no meu primeiro curso de Teatro-Esporte com o Edinho, que, por sua vez, conheceu a técnica quando foi aluno de Vera Achatkin em 1996.

Desta maneira a formação da figura é a criação da imagem tanto do ambiente: arquitetura, cenário, objetos, móveis, etc.; quanto do personagem, ao qual Achatkin prefere chamar justamente por figura:

Estamos no âmbito da improvisação e falar de personagem seria mais pertinente à interpretação. Aliás, o uso desta palavra no improviso é exagerado, e talvez fosse mais adequado nomeá-la como *figura* ou *esboço*. Seja como for, há que se reconhecer a importância da existência de certas especialidades na construção de uma cena. Umas delas seria a descoberta e a exploração de características das pessoas, objetos, animais, presentes numa cena, a que damos o nome de personagem. Não se trata de algo pensado ou decidido *a priori*, mas de um construir à medida que a cena vai tomando forma. Aliás, como tudo neste método de improvisação. Esta construção feita diante dos olhos do público é admirável porque implica despojamento do ator, em deixar-se estar “vazio” para, num curto espaço de tempo, transformar-se em algo ou alguém, com características tais e tais, necessárias e a serviço da cena. (Achatkin, 2005, p. 92 e 93, grifos da autora)

Chamar de figura ao invés de personagem não determina que a figura criada em Impro seja menor que o personagem de um texto dramático. Aqui é plausível ressaltar mais uma vez o fator tempo, tempo para desenvolver a personagem. Todos os personagens não são inicialmente esboços que com o desenrolar do tempo ganham “vida”? Em Impro este desenrolar é pulsante, porque, como na realidade, as características desta “nova vida” que surge em cena vai se definindo, moldando, ganhando especificações e especificidades com o decorrer do que se desenrola em seu caminho. Ao mesmo tempo, isso não se enquadra a todos os personagens de Impro. Alguns só estão de passagem em cena, ou até mesmo o chamado formato curto, não possibilita, por vezes, o tempo para que se desenvolva o esboço. Sua complexidade será pertinente à necessidade da peça e habilidade do ator. E assim, o termo figura ganha pertinência dentro do Impro, sem qualquer caráter pejorativo, por ser ou não personagem, por se entender que uma figura será formada para ajudar a criação do espetáculo ou cena, e vice-versa. Então, a formação de figura ou configuração, trata de ser a expressão do que se cria, ou ainda como define Viola Spolin: fisicalização: “mostrar e não contar; a manifestação física de uma comunicação; a expressão física de uma atitude; usar a si mesmo para colocar um objeto em movimento; dar vida ao objeto [...] uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva.” (SPOLIN, 2001, p. 340).

Um jogo que proporciona um bom exemplo do treinamento da formação de figura de personagem pode ser chamado de *Adivinha quem vem para o jantar?*. O exercício é jogado por três improvisadores. Inicialmente só dois estão em cena. Conversam sobre o jantar e um convidado. À esta pessoa que ainda vai entrar em cena, o ator que está de fora, são atribuídas ao menos três características. Estas características podem ser físicas (ex: ele manca), psicológicas (ex: ele pensa que é superior); comportamentais (ex: ele mastiga de boca aberta); ou sociais (ex: ele não gosta de um dos dois outros personagens).

Meu primeiro contato com este jogo foi no curso intensivo de Impro em Chicago-IL. Algo que o professor Micah Philbrook chamou atenção para este exercício era a ideia dos

“presentes” e do *giving and taking (dar e receber)* foco, ou seja, receber e ceder a atenção da cena. Ao fazer o exercício, percebi que estes dois elementos também são fatores da formação de figura. Os presentes eram estas definições que os dois primeiros jogadores entregam àquele que está de fora. Quando este entrar já possuiu informações com as quais pode jogar sobre como a figura de seu personagem é ou se parece aos outros. Já o “dar e receber” foco gera o entendimento de que quando o terceiro elemento entrar, o foco da cena automaticamente é cedido ao novo elemento. Esta mudança consciente de foco proporciona treinar o olhar para as figuras que são criadas, possibilitando, assim, um diálogo coerente entre as criações de texto, figura e narrativa.

O “dar e receber” pode ser treinado a partir de exercício básicos de teatro, como no já mencionado *Espelho* que em uma de suas variações consiste em duas pessoas, uma diante da outra, sem falar, reagindo como se ambas estivessem diante de um espelho. Cada qual olhando e sendo, ao mesmo tempo, guia e reflexo do outro. Desta forma, além de iniciar movimentos é necessário seguir o parceiro, dando e recebendo comandos. E sim, exige escuta, aceitação e cumplicidade.

A importância da formação de figura, não só de personagens, está também ao proporcionar a ação. “Há em improvisadores uma forte inércia puxando-os para ficar estendidos rigidamente a uma distância de quarto pé e a trocar falas – enquanto garantem que nada está acontecendo! A única unidade do improv é a ação.”³² (BULLARD, D. In LIBERA, 2004, p. 49). O diretor estadunidense Dexter Bullard levou aos palcos do *Second City* uma “nova atenção ao poder do jogo físico para o trabalho”³³ (BULLARD, D. In LIBERA, 2004, p. 49). E de fato, lá, o trabalho físico em cena é algo constantemente incentivado e tomado de preciosidade. No curso intensivo em dezembro de 2011, nós alunos escutamos constantemente os direcionamentos para formar figuras: imagens físicas, a agir com o espaço real e o espaço imaginário. Duas expressões se repetiam nas aulas: *Talking heads* (Cabeças Falantes) e *Showing, not telling* (Mostrar, não contar – que está dentro do conceito de fiscalização de Spolin, uma das maiores influências do *Second City*). A primeira está fundamentalmente ligada à segunda. As “cabeças falantes” são justamente aqueles improvisadores que Bullard cita: trocando falas permanecendo estáticos. Sim, há ação neste contexto, pode haver muita ação no estático. Porém o exemplo de Bullard, que se faz muito comum em Impro, está relacionado ao falar invés de fazer, descrevendo ao invés de agir, quando se poderia agir. Ao “mostrar” o que se faz, ou seja, ao agir, ao relacionar-se com o espaço e objetos criados ao invés de falar e descrever o que se faz, o improvisador se põe em

³² There is a strong inertia in improvisers pulling them to stand stiffly four feet apart and trade dialogue – while ensuring that nothing is going on! The sole unit of improv is action.

³³ a new awareness of the Power of physical play to the work

ação. Um exemplo de falar ao invés de agir seria dizer: “Estou com frio” ao invés de reagir fisicamente quanto à temperatura criada. Ou ainda, dizer: “Estou varrendo a casa” enquanto se podia executar a ação de varrer.

A questão “mostrar, não contar” pode ainda ir um pouco mais além: a consciência quanto ao gesto que conta ao invés de mostrar, ou como eu o chamo, o gesto que desenha. Exemplos: o personagem está atrasado: ele anda rápido e olha o relógio. Estas ações e gestos relacionados desenham o sentimento e as sensações, mas serão apenas desenhos se estiverem vazios, sem motivação. Outro exemplo: Estamos trabalhando em cena com um cenário invisível, criado a partir da imaginação do improvisador e da plateia. O ator, então, com os dedos indicadores, delimita no ar um retângulo. Em seguida se senta, pega um objeto invisível, leve e retangular e aperta um botão em direção ao retângulo desenhado no ar anteriormente. Fica olhando nesta direção, reagindo ao que parece assistir. O retângulo é um aparelho de TV. E não continuaria sendo uma TV se o ator pulasse a parte de desenhar um retângulo no ar e somente se sentasse, pegasse o controle e assistisse ao programa da mesma maneira? O desenho pode ser uma opção de estética cênica ou linguagem do que é criado, mas a noção de que é uma escolha, é importante, inclusive para a manutenção ou quebra desta linguagem estipulada.

A formação de figura gera uma conexão instantânea com a plateia. Gosto muito de uma cena do mímico Miquéias (Brasília-DF). É a cena de sua pulga amestrada. Não, a pulga não existe de verdade, mas ele joga com tanta veracidade com a pulga imaginária, que sou capaz de vê-la, mesmo sabendo que se fosse realmente um inseto, eu não o veria por causa do tamanho. Depois de uma série de acrobacias aéreas fenomenais, a pulga repousa na mão de seu criador e aguarda os aplausos. Entusiasmado, Miquéias também aplaude, batendo fortemente suas mãos uma contra a outra. Para alguns, a pulga morre tragicamente, para outros, acordamos e lembramos que era teatro, que era uma ilusão na qual escolhemos jogar e que a pulga não era do mímico, mas nossa também. A conexão da figura formada com o público está na exigência de que ele crie também e que veja a proposta do ator.

A formação de figura também é um fator usado para se ganhar tempo em cena. Enquanto se cria o espaço a partir de uma ação ou do relacionar-se com o ambiente cênico, o improvisador se dá tempo de criar definições e respostas a outras questões levantadas em cena. Por exemplo: Uma mãe e um filho adolescente discutem por uma questão escolar, notas baixas, que sejam! No calor da briga, o menino culpa a ausência do pai em sua vida e à mãe por não lhe contar a verdade: “Quem é meu pai?”. A atriz, diante da pergunta, sem saber o que responder, se dirige a um canto e começa a ação de lavar pratos. Suspende a tensão e ganha tempo para dar continuidade em seguida, seja para ela ou para o outro ator tomar a iniciativa a partir dali.

Não são todos os espetáculos de Impro que trabalham com objetos e cenários imaginários. Mas mesmo assim, a formação de figura continua presente de maneira concreta, com objetos reais, física no corpo, por vezes resignificativa, quando um objeto é usado com uma função diferente da que é de sua propriedade. Um cabo de vassoura passa a ser uma espingarda em cena: a figura está formada composta pelo cabo e pela nossa imaginação.

1.5) Status

O status, em Impro, está intrinsecamente ligado à formação de figura de personagem. “Status é uma série de comportamentos físicos e verbais que nós usamos para determinar onde alguém se encontra na hierarquia social do momento.³⁴” (LIBERA, 2004, p. 40). O status influenciará o corpo do improvisado. A professora estadunidense Anne Libera lembra que o conceito de status, trazido para o Impro por Johnstone, e classe social são conceitos diferentes. O status está ligado ao poder que alguém exerce sobre outro em determinado momento na cena, e não a uma posição de hierarquia. O mesmo que Johnstone desenvolve, e a ele se refere o conceito de status em Impro:

Jogos de Status envolvem a manipulação consciente do nosso nível de dominação. Eu adaptei as observações de Konrad Lorentz³⁵ sobre comportamento de domínio entre gralhas para o treinamento de improvisadores, e usei a palavra “status” porque eu fui muito acanhado para gritar, “Dominar!” e “Submeter!” como algum personagem de Krafft-Ebing³⁶. Status, contudo, não é confundido como nós o entendemos como algo que fazemos, nem como nossa posição social; por exemplo, um rei pode exercer um status baixo a um serviçal, enquanto um serviçal pode exercer um status alto diante de um rei.³⁷ (JOHNSTONE, 1999, p. 219).

Assim, o status pode ser modificado durante a cena, como o próprio princípio da gangorra, que é relacionado a ele: “se alguém subiu é porque alguém desceu.” (ACHATCKIN, 2005, p. 69). É um princípio de relações entre personagens, “não é possível brincar sozinho na gangorra” (ACHATCKIN, 2010, p. 74); e também em relação aos outros status existentes: combinação entre o status da cena (quem é dominador e quem é dominado no momento) e o status social (como a citação de Johnstone exemplifica no caso do rei e do serviçal).

³⁴ Status is a set of physical and verbal behaviors we use to determine where someone is in the social pecking order of the moment.

³⁵ Konrad Zacharias Lorentz (1903-1989), zoólogo austríaco que estudava comportamento animal.

³⁶ Richard Von Krafft-Ebing (1840-1902), psiquiatra alemão que estudava o comportamento sexual.

³⁷ Status Games involve the conscious manipulation o four level of dominance. I adapted Konrad Lorentz's observations of dominance behavior among jackdaws to the training of improvisers, and I used the Word ‘status’ because I was too shy to shout, ‘Dominate!’ and ‘Submit!’ like some Krafft-Ebing character. Status is not confusing so long as we understand it as something we do, rather than our social position; for example, a king can play low status to a servant, while a servant can play high status to a king.

O jogo de status está relacionado à formação de figura porque antes de tudo ele se estabelece fisicamente. No Almanaque de Libera, encontramos descrição de características físicas e comportamentais que orientam a identificação do status alto e do status baixo:

Status Alto

Mantém o contato visual e quando quebra este contato não olha para trás [...] Mantém peito e área genital abertos [...] Mantém ombros para trás [...] Mantém pés apontando ligeiramente para fora [...] Domina a conversa [...] Aponta [...] Principal palavra do status-alto: “não” [...]

Status Baixo

Quebra contato visual [...] Protege peito/área genital [...] Sorri [...] Dá passos curtos [...] Rói unhas [...] Brinca com o cabelo [...] Derruba coisas [...] Usa “hum” e “uh” repetidamente³⁸ (LIBERA, 2004, p. 183-185)

Trabalhar com status é trabalhar com mudança deles, daí o princípio da gangorra. O treinamento de status também é uma forma de treinar o “dar e receber”, pois exige que uma parte tenha que ceder, que um personagem “perca” para que a cena “ganhe”. O Almanaque também vai exemplificar ações para “roubar” o status de alguém.

É no entendimento do poder da mudança de status que o improvisador pode causar efeitos que ele deseja, como humor, por exemplo. “No meu modo de ver, aquele que escorrega numa casca de banana só é engraçado se ele perde *status*, e se não simpatizamos com ele. Se o pobre do meu avô cego escorregar eu vou correr para ajuda-lo a se levantar.”³⁹ (JOHNSTONE, 1992, p.40).

Status é um conceito de Johnstone incorporado pelo *Second City* (que tem entre seus fundadores Paul Atills, filho de Viola Spolin). Cada qual segue sua linha de Impro, e mesmo que Spolin e Johnstone afirmem não terem tomado o conhecimento do trabalho um do outro enquanto os desenvolviam, alguns pontos se conectam. O paralelo de semelhanças e diferenças entre as duas linhas pode ser encontrado na dissertação de Theresa Dudeck da Universidade de Oregon, recomendada pela Profa. Dra. Mariana Muniz que também contextualiza o *Second City* em sua tese de doutorado.

1.6) Incorporação

³⁸ High Status

Hold eye contact and when breaks eye contact doesn't look back [...] Keeps chest and genital area open [...] Keeps shoulders back [...] Keep feet pointed slightly outward [...] Dominates conversation [...] Points [...] Most high-status Word: “No”[...]

Low Status

Breaks eye contact [...] Protects chest/genital area [...] Smiles [...] Take tiny steps [...] Bites fingernails [...] Plays with hair [...] Drops things [...] Uses “um” and “uh” repeatedly

³⁹ In my view the man who falls on the banana skin is funny only IF He loses status, and IF we don't have sympathy with him. If my poor old blind grandfather falls over I'll rush up and help him to his feet.

A incorporação foi um princípio que apareceu neste trabalho por necessidade. Não aparece na bibliografia consultada diretamente como um princípio. Talvez porque pareça óbvio ter que se “manter” o que foi criado. Porém, durante os treinos com o *Impro.Ato* e as aulas na UFU, a palavra “manutenção” foi constantemente usada em nosso vocabulário e algo que precisou ser treinado. Mais tarde, por sugestão a Profa. Dra. Mariana Muniz, adotei o termo “incorporar”, pois “manter” traz consigo também uma ideia de engessamento, enquanto ao pensar em “incorporação” as possibilidades se abrem diante do que foi criado.

Por exemplo, para treinar a incorporação da formação de figura de cenário, fizemos trabalhos de reprodução de arquitetura e ação. Escolhia-se uma ação em casa, como trocar de roupa. Esta ação maior gera uma série de pequenas ações, por isso, vou me ater apenas a ação macro de entrar no quarto. Suas micro ações seriam: Pegar a maçaneta da porta do quarto – girar – empurrar a porta – entrar – pegar a maçaneta pelo outro lado – girar – empurrar a porta – girar a maçaneta – soltar a maçaneta.

Depois de identificar e realizar a série de ações no ambiente real, nós gravávamos a descrição das ações em áudio enquanto as fazíamos. Um processo inverso do “mostrar, não contar”. Depois, na sala de treinamento, reproduzíamos as ações enquanto a reprodução da gravação soava. Tentávamos reproduzir o mesmo ambiente real, respeitando suas disposições, dimensões, texturas, etc. Em seguida, repetíamos, mas agora sem a gravação, mas pensando em cada ação.

Outro exercício de treinamento, este usado com os alunos de Uberlândia, foi delimitar com fita crepe a planta baixa dos móveis criados no espaço de cena. Fazer a cena primeiramente com a fita e depois retira-la. Neste momento a arquitetura real do espaço auxiliava a manter as disposições dos móveis. Usavam-se referências como manchas do chão, tomadas na parede, linhas do assoalho para lembrar a todos onde estavam posicionadas as criações abstratas.

Um conceito do Impro que está diretamente ligado à manipulação do princípio da incorporação é o *call back*: ao repetir alguma criação, retomamos uma ideia passada mantendo a conexão com a plateia e com o que já foi criado.

Incorporação não é só um princípio de treinamento do Impro, ou do teatro em si. Está relacionado à repetição, mas não é repetição. Esta ajuda à incorporação ao proporcionar que se mantenha a qualidade, que se tenha consciência dos caminhos percorridos, dos elementos criados enquanto se pratica. Novamente a palavra “enquanto” é chave, pois a incorporação está ligada ao tempo, ao enquanto se pratica, enquanto se cria.

1.7) Definição e decisão

“Algumas vezes nós vemos uma cena em nosso workshop que é repleta de acordos. Deveria ser uma cena excelente, e ainda assim não é. Deveria ir para frente, mas não vai. Nós ficamos com um sentimento de vazio, mesmo que tenhamos ouvido um monte de *sins*. Então nos atinge: Ninguém apoiou seus *sins* com qualquer especificidade.”⁴⁰ (ALLEN e CARRANE, 2006, p.21, grifos do autor).

Dizer “Sim” em cena é como o trabalho do levantador no vôlei, conduz a bola para uma finalização, um passe para a continuação do jogo. “Levantar bolas”, ou seja, dar dicas, puxar uma ideia, só realmente ajuda quando nos permitem chegar a algum lugar. Para o levantador de vôlei, por exemplo, ou ele define para onde ou para quem vai a bola, ou ninguém corta. Em cena, acontece o mesmo com a falta de definição, como se ninguém quisesse cortar e todos só levantassem “bolas” sem parar, o que em Impro vira uma cilada. Por exemplo:

- Olhe aquilo! (Aquilo o que?)
- Meu Deus! Eu nunca vi desta cor! (O que?)
- Ou deste tamanho! (O que?)
- E com botões. (O que?)
- E pelos! (O que?)

Muitos “Sim”, muitos “E”, nenhuma definição, um monte de perguntas. Possível de responder, claro: sempre, somos criativos! Mas estamos criando um emaranhado de informações sem sair do lugar. É como se cada nova ideia estivesse ligada a primeira sem realmente ir a lugar algum. Há soma, mas não há movimento, conforme o gráfico a seguir:

Onde começamos



Ninguem quer definir e lidar com a coisa que cada vez fica mais difícil de ser definida. Improviso também é um ato de coragem imediato. Exige decisões por meio da escuta. Bogart vai relacionar este tomar decisões como uma violência necessária:

O treinamento deveria ensinar ao ator a necessidade de violência em um ato criativo. A arte é violenta. Tomar uma decisão é um ato violento. Antonin Artaud definiu crueldade como “uma determinação, uma persistência, um rigor incansáveis”. Colocar uma cadeira em uma posição específica no palco acaba com todas as outras escolhas possíveis, todas as outras opções. (BOGART, 2009, p. 32 e 33).

⁴⁰ Sometimes we see a scene in our workshop that's full of agreement. It should be a great scene, yet it isn't. It should be going forward, but it doesn't. We're left feeling empty, even though we heard a lot of *yesses*. Then it hits us: Nobody backed up their *yesses* with any specifics.

Assim, a aceitação também é uma ferramenta de decisão, pois ao aceitar a ideia, uma escolha já foi feita, partimos dela para novas decisões. Definir não é apressar decisões, é construir a dramaturgia da cena, esconder, revelar, *escutar* o momento de manter o mistério e o momento de revelar. Escolher não definir algo em um momento também é decidir.

A definição é necessária em pequenas questões em cena para o ator: quem sou? Qual é minha relação com o outro? Onde estou? Em que época? O que eu quero como personagem?

No curso intensivo de Chicago esta questão da definição ganhou grande atenção. Nós deveríamos entrar em cena sempre definindo para nós e para o outro ao menos a relação e o lugar, pois estas seriam as bases para desenvolver a ação.

Bogart usa a improvisação no processo criativo e não como forma de arte, pois em sua perspectiva não há decisão no ato do improviso. Apesar do ponto de vista de Bogart ser contrário a perspectiva do Impro, suas observações quanto à tomada de decisão se aplicam perfeitamente, porque o ato de decidir acontece da mesma maneira, pois “Somente quando algo foi decidido que o trabalho pode realmente começar.” (BOGART, 2009, p. 32). Até se definir o que está acontecendo, a cena não sai do mesmo lugar.

Bogart também vai valorizar o quesito espontaneidade no improviso, partindo que a decisão, na etapa que ela chamará de Composição (na qual, resumidamente, haverá a seleção e organização do que foi improvisado para a constituição do espetáculo), vai eliminá-la, por isso é também um ato de violência (BOGART, 2009, p.32). Neste ponto o Impro também expõe uma especificidade como forma de arte, pois dá continuidade a espontaneidade mesmo sofrendo a violência da decisão.

Talvez o termo violência pareça por demais... violento. Mas durante o processo do Impro enxergo-o constantemente quando saio de cena e penso na quantidade de possibilidades incríveis ao que foi feito, como também ao que foi realizado, mas que, enfim... ficarão apenas na minha cabeça. Gera em mim um sentimento de desperdício e um certo “calar”, vários “Não” às possibilidades e por isso alguns julgamentos também: “se eu tivesse feito assim, seria melhor...”. E é preciso treinar a decisão sem esse “remorso” também, entender o valor do “Não” e do “Sim, e...” combinados para que a frustração seja motivadora ao invés de desagregadora.

Para a tomada de decisão e aceitação, a atenção e escuta se fazem necessárias. O desenrolar e o desfecho são sempre segredos e secretos no Impro. E é pensando assim que o ator precisa manter a escuta, achar os momentos de silêncio e pausa. A intimidade, a cumplicidade, o tempo de trabalho e treino de grupo influem muito nesta escuta que pode também ser treinada, ampliando a sintonia.

E um jogador mais que presente é o público. O ator precisa escuta-lo e perceber como sua criação é recebida. Se teatro só se faz diante da plateia, o Impro só é capaz de acontecer com a intervenção ativa e visível dela, como salienta Micah Philbrook:

- Improvisação como forma de arte é compartilhar a criação. O público e os atores naquele preciso momento de criação estão compartilhando isso, é função de ambos. Nós criamos no palco, você aproveita na plateia baseado nas suas sugestões e você contribui em vários níveis de interação, mas a criação no *Improv* é conjunta. E nenhum lado vai ser bom sem o outro. [...] O público não vai ganhar muita coisa sem os atores ali, e os atores não irão fazer nada sem a plateia estar lá. Assim, o momento de dividir a criação e o momento de criar conjuntamente é extremamente intoxicante para um, para o ator, e eu penso que isso é o que faz desta forma de arte especial para o público⁴¹. (informação verbal – tradução e pontuações nossas).

Ser público de Impro pode gerar entre outras percepções um sentimento de fazer parte de algo único e que não vai acontecer novamente, e mais, que só aconteceu porque você estava ali. Pode simplesmente ser uma noite agradável. Muitas pessoas, principalmente aquelas que não conhecem o Impro, não acreditam que é feito de improviso. Quando fazia parte do grupo *Anônimos da Silva* em Brasília-DF, as pessoas vinham perguntar se aquilo era verdade, se não havíamos decorado um texto. O documentário *Trust us, It is all made up* (2009), citado anteriormente, recebeu este nome *Confie em Nós, é Tudo Inventado* pelo mesmo motivo. Ter sido plateia em Chicago de um espetáculo de Impro foi ver o delírio de algumas pessoas que já conheciam o formato, e a dúvida e vibração de outros que não conheciam.

O público também define o que vê, por mais que se surpreenda e seja obrigado a resignificar o que viu. A definição e a decisão atuam no micro e macro universo do Impro. É preciso definir qual ação fazer, que ambiente estar, que personagens são e também para onde vão. São elementos a serem treinados para que mantenham a linha que vai se construindo no espetáculo. A linha da coerência. “O que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve ter um propósito, um propósito especificado e não apenas o propósito geral de ficar visível para o público. Temos de ganhar o nosso direito de estar ali sentados.” (STANISLAVSKI, 1999, p. 65). Assim, qualquer decisão tomada em cena é algo que se faz necessário, que em Impro, se faz o desafio de descobrir o motivo, pois:

Haverá sempre um motivo, uma razão para a personagem ter feito ou dito algo em cena. Esse foi o ponto de partida do método de improvisação de Keith Johnstone. E esse é o desafio que o ator terá de enfrentar: descobrir a motivação. Keith Johnstone, porém, chama a atenção para o fato de que saber qual é a motivação não é suficiente para que a cena aconteça. É necessário que o ator dê a conhecer e trabalhe objetivamente na concretização de seu objetivo. Não há necessidade de saber de antemão qual será a motivação, mas, ao entrar em cena, deve o ator ter consciência de que terá de descobrir

⁴¹ Depoimento de Micah Philbrook concedido no dia 21/12/2011 em Chicago, IL-EUA. (DVD em Anexo – Pasta Depoimentos).

porque está em cena, porque entra ou sai e o que quer na cena. (ACHATCKIN, 2005, p. 93).

E assim, o trabalho do improvisador e do público é semelhante ao do detetive. Entramos em um caso, naquele caso, num contexto que faz sendo jogado a nós como peças de quebra-cabeça fora da caixa, sem a imagem guia. O que parece ser para um jogador o céu, para o outro é o mar. As perspectivas vão se juntando até que é preciso definir o que será aquela figura, e compartilhar esta definição.

1.8) Dramaturgia/ Narração/ Contação de História

Também nas manifestações cênicas contemporâneas vemos a grande presença da improvisação não apenas como processo, mas, também, como resultado apresentado a público (MUNIZ, 2005). Desde o happening, até a *performance*, passando pela improvisação-como-espetáculo⁴², o ator (ou performer) é chamado a construir dramatúrgica e cenicamente o espetáculo (ou a performance) no momento mesmo de sua apresentação. Este procedimento, assim como o Processo Colaborativo, exige do ator um domínio das ferramentas técnicas, sensíveis e expressivas do teatro em suas mais diversas competências, dentre elas, destaca-se a dramaturgia como elemento de composição da cena. (MUNIZ, 2010, p. 90).

Assim, como aponta a professora do Programa de Pós-graduação em artes e da graduação em Teatro da UFMG, Mariana Muniz, a figura do dramaturgo em Impro é diluída em função sendo agregada aos atores. Muitas vezes acontece o mesmo à figura do diretor, do iluminador ou do sonoplasta. Muniz, discute ainda o conceito de dramaturgia, trazendo à cena suas transformações num panorama histórico. Relacionado em seu texto, o improvisador Borja Cortes, do Grupo *Impromadrid* (Espanha) também discute esta dramaturgia:

Decisões que atingem o tema, o argumento, o manejo do espaço, o tempo, o ritmo, o estilo da improvisação... Tal nível de atenção investida naquilo que está sendo contado e em como vai sendo contado, também dá base para sentir quando é o momento de alcançar o clímax ou o momento de chegar ao final de uma improvisação. (CORTES, 2006, p.14)

Desta maneira, a decisão também é um elemento de construção dramatúrgica em Impro. E além disso, o texto de Cortes aponta ainda o conhecimento de dramaturgia ao se referir a clímax e ao entendimento da chegada deste momento no espetáculo que é criado no ato de sua execução. Entender a articulação do texto teatral, as estruturas de escrita, permitem o raciocínio rápido diante da criação e apresentação simultânea da peça. No *Impro.Ato*, chegou um momento em que a falta de conhecimento em dramaturgia foi um obstáculo para alguns de nossos integrantes.

⁴² “Termo que diz referência à prática da improvisação diante do público a partir das propostas de Keith Johnstone, Robert Gravel, Del Close, entre outros.” (MUNIZ, 2010, p. 90).

Quem tinha pouco tempo na área teatral e, assim, havia lido poucas peças de teatro, quiçá, estudadas, apresentada grande dificuldade de entender uma cena dentro de um espetáculo inteiro. É chegado um momento em que a aceitação existe direcionada, pois se começa automaticamente e simultaneamente uma edição do que é criado. Já não cabe qualquer ideia, pois se quebra a coerência do que se cria em conjunto. É o que Muniz também vai observar dizendo que após o período de “Sim” a tudo, chega o momento das escolhas. (MUNIZ, 2010, p.94). A minha sinapse me remete neste momento às aulas de Interpretação II com o professor Fernando Villar na UnB quando, na criação de uma cena não conseguíamos decidir o que fazer. Villar citou Madonna: “escolher é saber dizer não”.

E de fato, passado algum tempo dizendo “Sim” a tudo, detectamos várias ideias que temos para um mesmo momento e escolhemos uma para dizer “Sim” e às outras dizemos “Não” (a violência mencionada por Bogart). O poder do “Não” nesta etapa não é bloqueador, é seletivo. Sua função não é a de julgar qual ideia é melhor, mas qual se encaixa no contexto de criação, qual abre possibilidades, qual corresponde à etapa daquela história criada.

Neste ponto é onde reconheço que o treinamento do ator em Impro é complexo porque o ator tem de agregar funções que, em outros formatos de teatro, não são de sua responsabilidade. O improvisador é um acumulador.

A dúvida sobre se o que é visto é realmente improvisado ou combinado, para mim, vem de um bom **treinamento, cumplicidade e intimidade** e de grupo que se escuta, **se aceita** sem bloqueios, e por isso é **espontâneo** ao estar em **presença** plena neste **jogo** teatral de **improviso**, sem medo de **definir**, pois não se teme ao erro e, que ao meu ver, faz com que o **Impro** também pouco se diferencie de qualquer outra forma de teatro.

Palavras e “variações do mesmo tema sem sair do tom” (VIANNA, 1996), postas a experimentação e vivência no Grupo de Pesquisa *Impro.Ato* em Brasília-DF, na disciplina *TETTC: Teatro-Esporte e Improviso na Universidade Federal de Uberlândia-MG*, no Curso Intensivo de Impro em Chicago-IL nos Estados Unidos e trabalhos que se seguiram dali. Ramos do trabalho numa mesma rede de pesquisa. Compartilhamento de ideias que vão e voltam e histórias que se misturam e se intercalam – a sala de aula e à sala de ensaio. Um turbilhão vivo dentro de mim destes momentos, estes atos repletos de descobertas, ligações com leituras e amigos!

2. A Formação do *Impro.Ato*

Improvisado Ato – Improvável Ato – Impro. Ato: ação, momento. Nomenclatura teatral para uma unidade de cenas de uma peça = *Impro.Ato*. Ponto? Hibridismo visível de uma palavra mista.

São estes os tempos: em 18 de agosto de 2011 eu publiquei a mensagem pela rede social *Facebook*:

Fica o convite aberto a atores e estudantes interessados e disponíveis: Treinamento de Atores para Espetáculo/Jogo com Alto Grau de Improvisaçāo: esse é o meu projeto de mestrado em Uberlāndia. Quero aplicar aqui em Brasília também... A proposta é montar um grupo de pesquisa e experimentação na área. Encontros quartas e sextas das 15h às 18h. Início: 24/08. Finalização: 07/12/2011. Interessados entrem em contato: luanaproenca@hotmail.com (LUANA PROENÇA. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem publicada em (<http://www.facebook.com/Luanapro/posts/255248711162684>) - pelo profile <http://www.facebook.com/Luanapro?ref=tn_tnmn> em 18 ago. 2011).

Entre os interessados, não muitos, mas certamente mais do que o esperado, ficaram no *Impro.Ato*:

Anna Cristina Prado de Souza (Anna): 25 anos, formada em História, atriz do *Coletivo BR S.A.*, começou a estudar atuação como palhaça há menos de um ano;

Denisson Moreira (Deni): 19 anos, estudante de Geografia, sua experiência com teatro são os cinco anos como ator da Cia Teatral *Néia e Nando*;

Leila Rabelo (Leiloca): 25 anos, licenciada em Artes Cênicas. Foi minha monitoria durante um ano nas Turmas de Iniciação Teatral na No Ato Produções;

Luana Proença (eu): 27 anos, bacharel em Interpretação Teatral, especializada em Gestão Cultural, mestrandona em Artes pesquisando o treinamento em Impro. Já tinha contato e prática com Teatro-Esporte desde 2004 com a até então Cia *Anônimos da Silva*;

Nathália Figueirôa (Naty): 25 anos, formada em Nutrição, não tinha experiência alguma com teatro. Saiu do *Impro.Ato* em 26 de outubro de 2011, entre outras questões, por mudanças em seus horários de trabalho;

Rafael Souza (Rafa): 27 anos, habilitado em Educação Física e Teatro, faixa preta em Taekwondo, pós-graduando em Direção Teatral, pesquisa *Viewpoints*;

Renata Bittencourt (Bitenca ou Rê): 25 anos, formada em Biologia, sua experiência com teatro era com Teatro Musical a partir de 2008. Foi minha aluna no Projeto *Legionários da Capital* em 2010 e monitora em curso de Iniciação Teatral na No Ato Produções.

Um grupo heterogênio com desejos e objetivos particulares diferentes. Na reunião de 24 de agosto de 2011 fechamos o grupo de interessados participantes, definindo o propósito, data de início e término das atividades, assim dispostas:

- De 07 de setembro a 07 de dezembro de 2011. O grupo como Objeto de Estudo para o Mestrado em Artes de Luana Proença.

- Encontros as segundas, quartas e sextas das 15h às 18h. – totalizando 40 encontros de 03 horas cada e carga horária total de 120 horas.

- Os encontros das segundas-feiras seriam coordenados pelo Rafael Souza, pois eu estaria sempre em Uberlândia. Nos encontros das quartas e sextas o Rafael Souza ainda coordenaria o treino físico e parte de *Viewpoints*.

3. A ideia da estrutura de treino

Os treinos diários de três horas obedeciam à seguinte estrutura na ordem e tempos estipulados previamente:

- Ritual (15 minutos)
- Treino Físico (45 minutos)
- *Viewpoints* (de 20 a 40 minutos)
- Treino Esportivo (20 minutos)
- Impro (de 60 a 80 minutos)

O cronograma do período de treinamento então foi traçado baseado em exercícios de improviso. Após mapeamento dos jogos que a literatura consultada para a pesquisa indicava e outros que conhecia pela prática, percebi uma repetição de alguns exercícios com nomenclaturas diferentes. Resolvi, para minha própria organização de treinamento, estruturar uma tabela (Apêndice 03) classificando os jogos em categorias: **Aquecimento; Inicial; Mediano e Avançado**.

Em **Aquecimento** constam os exercícios que julgo que servem para aquecer o corpo para o improviso. Para serem usados em qualquer etapa ou dia, servem para abrir o corpo e trazer-nos para o momento do treino ou ensaio.

Já nas categorias **Inicial, Mediano e Avançado** eu classifiquei os jogos por um grau do que julguei ser menos complexo ao mais complexo. Tracei como parâmetro nesta nivelação a quantidade de informações a se manipular em cada jogo; a necessidade de já existir ou não habilidades desenvolvidas para sua melhor execução; e como, em sequência, um jogo pode ajudar no entendimento dos seguintes. Assim, facilidade ou dificuldade não são bases desta

classificação, pois um jogo pode ser menos complexo e ainda assim ser difícil de executar. Além disso, um mesmo jogo ganha diferentes complexidades em suas variações.

Por exemplo, um jogo como o *Freeze* (JONES e KELLEY, 2006, p. 68) a cena inicia com improviso, e pode, às vezes, vir com determinação prévia de lugar da ação ou a relação dos personagens, ou forma (*Viewpoint*) corporal, ou mesmo sem sugestão inicial. Vamos pensar que só existem dois jogadores em cena (podendo haver mais, também dependendo do seu grau de complexidade). Isso acontece com muitos jogos, eles podem ser iniciais e ganharem complexidade com o treino. No caso: quanto mais pessoas em cena, mais informações a administrar, maior a complexidade). A cena que acontece é paralisada por alguém (ou juiz ou participante ou plateia, conforme determinação proposta antes de começar). Assim, os jogadores em cena ficam em estátua aguardando o comando de alguém de fora. Outro jogador entra e substitui um dos jogadores “congelados” na mesma posição que o primeiro estava. Porém, quando houver o sinal de retomada da cena, ela não continua, é uma nova cena que deve partir da **forma** em que se encontram os jogadores sem ter nada haver com a situação da cena anterior. Este exercício é simples em suas exigências: pede que os jogadores estejam abertos a aceitação, trabalhem com princípios teatrais e do improviso.

Isto não o torna mais fácil ou menos divertido, somente mais simples em complexidade que um jogo como o *Amnésia* (tabela do apêndice 03 - Avançado) que além de jogar com os princípios do Impro, exige mais informações a se manipular. Este jogo que considero ser avançado pode ser formatado em cinco cenas: “A”, “B”, “C”, “D” e “E” que serão executadas na ordem alfabética, porém a ordem da linha do tempo é inversa: “E”, “D”, “C”, “B” e “A”. Ou seja, a primeira cena a ser executada de improviso é a cena “A” que dentro da linha de tempo dos acontecimentos traz as informações de futuro e os últimos acontecimentos. Já a cena “E”, que é a última a ser improvisada, traz as informações de passado, alguns fatos que já teriam ocorrido antes das cenas “A”, “B”, “C” e “D”. Os alunos da disciplina na UFU entenderam a explicação e ficaram receosos porque o exercício aparecia difícil. A dificuldade está realmente na escuta e concentração em relação à coerência criada em cena seja das informações levantadas ou da forma de articula-las. Quando os alunos foram para o jogo, não o acharam tão difícil. Complexo sim, mas executável com certa tranquilidade. Penso também que esta facilidade em jogá-lo se deu, entre outros motivos, ao treinamento gradativo em complexidade de jogos, pois só fizemos o jogo *Amnésia* no período final da disciplina.

Podemos explicar um esporte como, por exemplo, o vôlei, para alguém que nunca o jogou e imediatamente partir para o jogo em si. Esta pessoa novata na atividade pode vir a se sair muito bem. Mas ao explicar e treinar os fundamentos do esporte, ela terá maior domínio técnico,

compreensão das regras, dando a possibilidade que seu corpo responda sinesteticamente (*viewpoint*) às jogadas. Por isso a tabela está relacionada com a complexidade de cada exercício. Senti necessidade de organiza-la desta maneira para treinar em graduação de complexidade com o grupo *Impro.Ato*, tão heterogênio com as experiências teatrais de seus integrantes e tão virgem em relação ao Impro.

Na tabela presente no apêndice, também usei a classificação estadunidense para focos de jogos: WWWH – *Who, What, When, Where e How* (Quem, O que, Quando, Onde e Como). Esta classificação usada é um pouco mais ampla que a mencionada em relação à Spolin. E como ela, determino se o jogo é pautado na definição ou descoberta de “Quem” está em cena (a relação entre as personagens); ou “O que” querem ou fazem; ou “Quando”, em que época se encontram; “Onde” estão (país, lugar e ambiente); ou ainda o “Como” se desenvolve (como estão: a situação). – A legenda para a coluna que determina esta categoria é “W/H”.

Paralela a esta classificação presente na obra de Spolin, também aproveitei o estudo com *Viewpoints* e apontei nos jogos qual *VP* (abreviação para *Viewpoints*) é mais forte no trabalho com cada jogo. Os *VP* Relação Espacial e Resposta Sinestésica também aparecem abreviados como R.E. e R.S., respectivamente, simplesmente para caber na leitura da tabela. Quando não identifiquei nenhum foco específico no trabalho de algum *VP*, mantive em branco a classificação do jogo na coluna correspondente a esta categoria.

A terceira coluna aponta a temática ressaltada pelo jogo. Divido as temáticas em: Narrativa (quando trabalha a habilidade de construir o enredo e sequencia de fatos de uma história), Formação de Figura (trabalha a criação e exposição da imagem de cenário e/ou personagem), Personagem (construção ou composição da figura específica de personagem), Estilos (diversifica ou explora especificamente um estilo ou gênero dramático), Grupo (a confiança, força e entrosamento do conjunto de atores), Resposta Sinestésica (responder rápido, tomada de decisões), Status (a transformação de status, do estado de poder em cena), Intenções (os objetivos das personagens), Relação Espacial (a influência e exploração do espaço), Musicalidade (trabalha por meio do ritmo, rima ou acompanhamento musical), Argumento (o poder de argumentar e encontrar porquês), Época (quando se pauta num determinado período) e Dramaturgia (quando se direciona a escrita – mesmo sabendo que dramaturgia não se limita somente ao texto escrito).

Em seguida, apresento o nome do jogo. Este é o nome que eu uso, já na coluna intitulada “Inglês” aparece o nome ou os nomes que o mesmo exercício recebe na literatura em língua inglesa.

Depois há uma breve descrição do jogo com o intuito maior de lembrar o seu procedimento e não de explica-lo detalhadamente, tendo em vista que a descrição completa se encontra na bibliografia, referenciada na coluna seguinte nomeada “Fonte”. Os jogos que conheci por meio da prática e que não identifiquei registrados por escrito nas obras consultadas constam na “Fonte” de onde foram retirados: espetáculos, cursos, etc.

A tabela foi desenvolvida como objeto de estudo pessoal para minha própria organização e consulta de jogos a serem usados nos treinos. Assim, encontra-se na tabela uma seleção particular de jogos que retirei das leituras e de minhas vivências em Impro. A organização do *Fichário de Jogos Teatrais de Viola Spolin* (2001), por exemplo, possibilitou que eu não precisasse incluí-los à minha própria tabela, pois a consulta ao conteúdo da obra era de fácil acesso.

Achatkin, Spolin e basicamente toda a bibliografia em Impro organizam os jogos e os classificam à sua maneira. O que posso apontar em diferenças contributivas ao estudo de Impro na tabela deste trabalho é a correspondência com os *Viewpoints* numa despretensiosa proposta de união de técnicas, e a identificação dos jogos na literatura consultada, aproximando escritos de variados autores. Assim, a tabela é descrita aqui com o intuito maior de tornar possível o acompanhamento da estruturação do meu pensamento quanto às atividades de treinamento com o *Impro.Ato*.

3.1) Ritual (influências do ator e mestre João Antônio)

Quando fui aluna do Mestre João Antônio na disciplina *Interpretação III* no curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da UnB, trabalhamos com a ideia de ritual para conectar-se a um personagem, para achar a chave que nos ligasse. Por indicação do professor, li os livros de Yoshi Oida. Em *O Ator Invisível* (2007), Oida fala da preparação para o ensaio como um ritual. Foi conectando a pesquisa para a aula, à prática e esta leitura que entendi rituais como momentos individuais e conjuntos que sacralizam uma ação ou uma série de ações. Situam-nos num lugar/estado extracotidiano. A repetição (*viewpoint*) de um mesmo evento, de sua forma, maneira e ordem, conecta as pessoas envolvidas.

Por isso pensei que o treino deveria sempre começar da mesma maneira, ter um momento chave: para se abrir para a hora do treinamento. Traçar uma ação ou série de ações em que o corpo reconhece como momento de se conectar ao trabalho a partir daquele instante.

O que é feito em um ritual tem seus porquês em relação ao objetivo do próprio rito: aonde ele quer chegar. Assim, pensando no treino em Impro, o ritual poderia:

- Trabalhar o estado de presença (um dos objetivos principais do nosso treino);

- Acordar e ativar o corpo para o trabalho, afinal, acabamos de chegar ao espaço;
- Unir o grupo numa mesma ação que, se realizada conjuntamente, já iniciaria a conexão entre os participantes no dia;

Assim, a próxima etapa era achar **o quê** fazer em nosso ritual. Um dos exercícios iniciais indicados no *The Viewpoints Book* (2005) era o da saudação ao sol. Meu primeiro contato com a Saudação ao Sol foi na ioga e depois em aulas de *Expressão Corporal I* na Universidade de Brasília com o professor William Ferreira. A movimentação proporciona um suave alongamento do corpo e trabalha a concentração na respiração possibilitando o estado de presença. A repetição da movimentação permite que o praticante se mantenha atento a este estado, pois é quase natural o pensamento se dispersar. Assim, a prática também estimula a autodisciplina e a consciência diante do que se faz.

Decidi que iríamos começar o processo com cinco saudações, aumentando com o passar do tempo para quinze no início de cada treino. Quinze é o número proposto por Bogart e Landau, e pensei em chegar a essa quantidade gradativamente, pois as primeiras vezes, por conta da explicação, tomariam um tempo maior de execução.

A ideia do ritual funcionou apenas em alguns momentos. Dois aspectos a fizeram ineficaz em relação à maneira como foi proposta: 1) os constantes atrasos dos participantes. Desta forma não era viável unir o grupo no início dos trabalhos, pois não o tínhamos em presença física desde o começo do treino. A disciplina foi uma questão decisiva durante todo o processo. 2) a proposta fazia sentido muito mais para mim do que para o restante do grupo. Para a maioria, parecia que as saudações eram encaradas como mais um exercício de alongamento. Assim, para eles, poderia ser feito ou não, ou poderia ser substituído por um alongamento individual. Sem a convicção, sem que eu passasse este sentido do que era feito e porque era feito, apenas faziam por fazer e com isso o estado de presença era comprometido. O ritual se perdeu em ação, motivação e propósito, mas continuamos a fazê-lo pelo fator “ativar o corpo” para o trabalho, o que todos reconheciam acontecer.

3.2) Treino físico

“No teatro, doravante poesia e ciência devem identificar-se. Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica.” (ARTAUD, 1999, p. 160). Se o ator é um atleta afetivo como propõe Artaud e a musculatura física está vinculada a musculatura afetiva, pressupõe-se uma atenção tanto a este aspecto que abrange o emocional, o expressivo e poético; quanto ao quesito atlético. Daí a necessidade de acrescentar ao treinamento do *Impro.Ato* um momento de treino físico pautado no

condicionamento físico. Acrescenta-se a esta perspectiva a questão de que o improvisador, assim como um atleta, tem que estar com o corpo pronto para picos de energia e movimentação intensa, afinal, não se sabe qual personagem ou esforço será feito, então se pensa em extremos possíveis. Com a presença de um profissional da Educação Física, no caso, o Rafa, em nossos treinos, pedi que ele conduzisse o aquecimento físico de forma a fortalecer o centro do corpo e trabalho de resistência cardiovascular. Este era o foco, ter um grupo com as condições físicas de aguentar a rotina e um espetáculo de esforço inesperado.

Condicionamento físico: é a interação de várias valências físicas, visando o melhor funcionamento músculo-esquelético e metabólico do indivíduo. As principais valências físicas relacionadas são: força muscular, potência, resistência cardiovascular, resistência muscular localizada e flexibilidade. (MAGNO, 2004).

O aquecimento do corpo é também uma etapa de segurança: o corpo quente está acordado, dilatado, um corpo em vida e não somente vivo (BARBA & SAVARESE, 2006, p. 52). O corpo quente, presente, evita muitas lesões. Neste quesito do treinamento foi pontual a pesquisa e experiência de Rafael Souza que combinava sua habilitação em Educação Física com o seu trabalho de Graduação em Licenciatura em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moares (Brasília-DF), que se trata do trabalho da preparação corporal e condicionamento físico no treinamento com *Viewpoints*.

A falta de conhecimento e domínio do próprio corpo durante a prática teatral é cada vez mais comum em grupos teatrais, que fazem jogos e exercícios de improvisação por horas, crendo apenas em uma preparação corporal expressiva e muitas vezes ignorando o condicionamento físico. Acredito que isso acontece apenas pela falta de conhecimento sobre condicionamento físico para sala de ensaio, deixando a cargo de cada ator correr atrás de sua forma física fora do trabalho. (SOUZA, 2010, p. 08)

Em seus escritos, Souza desenvolve o pensamento de como os *Viewpoints* contribuem para condicionamento físico do ator, necessário de ser trabalhado individualmente e em grupo, e relaciona os procedimentos desenvolvidos por Bogart e Landau com as potencialidades físicas de flexibilidade, força e resistência, coordenação motora, equilíbrio, velocidade e agilidade. As mesmas qualidades que trabalhou com os integrantes do *Impro.Ato* na etapa diária Treino Físico.

Para tanto estabeleceu uma sequencia de exercícios. A duração (*Viewpoint*) dos exercícios, relacionada à quantidade de repetição (*viewpoint*) ou tempo em que se mantinha em um esforço, aumentou gradativamente. O modelo utilizado por Souza, foi montado especificamente para o grupo após uma avaliação física realizada nos participantes. O foco era o trabalho para ganhos de potencialidades física, tais como força, resistência, equilíbrio, flexibilidade, coordenação motora e velocidade. O Rafa utilizou exercícios isométricos, trabalhados de forma estática, e dinâmicos para obter os ganhos. A escolha por exercícios

isométricos, que requerem mais tempo para obtenção de resultados, deu-se por conta do período e o local em que o treinamento foi realizado. Brasília durante este período de setembro a inicio de novembro tem sua umidade relativa do ar muito baixa. O horário de treinamento, das 15h às 18h, a secura já não se aliava tanto ao sol quente.

Esta sequência era organizada como um circuito, alternando as atividades em séries. Era basicamente a mesma em todos os treinos e seguia as seguintes ações:

1) 90º na parede: Na posição de “sentar” sem apoio para o quadril, apoiam-se as costas na parede formando um ângulo de 90º com a parede e o chão. Um trabalho realizado para ganho de força dos músculos do quadríceps por meio do treinamento com isometria (aumento de tensão do músculo, devido a sua contração estática, ou seja, sem movimento das articulações).

2) Prancha: Com o corpo paralelo ao chão, é preciso sustentar a forma linear paralela ao chão com os braços e os joelhos (ou dedos dos pés em *flex*) apoiados no chão. A prancha abdominal é também um exercício isométrico em que se trabalha com os músculos abdominais em sua maioria, tendo também um ganho no grupo muscular peitoral e dorsal.

3) Empurrar a parede: a base das pernas se posiciona com uma atrás e a outra a frente perto da parede. O corpo se projeta a frente empurrando com as mãos a parede. Os cotovelos devem manter um ângulo de 90º entre braço e parede. Este exercício é utilizado para ganho de força na região peitoral e braços, trabalhando simultaneamente os músculos bíceps e tríceps. Com este trabalho é possível ver a evolução dos músculos do braço mais evidente durante a realização do mesmo.

4) Flexão Aranha: da posição da prancha com o apoio dos pés no chão (e não joelho), aproxima-se e afasta-se o corpo do chão mantendo-o no eixo reto por manter as mãos no lugar (em flexão). Quando o troco se aproxima do chão uma das pernas é flexionada para fora. A flexão aranha é o inicio do trabalho dinâmico, em que se ganha flexibilidade e coordenação motora junto com força muscular, nos membros superiores e inferiores.

5) Agachamento Total: de pé com a base aberta, leva-se o corpo até a posição de cócoras e depois volta à posição inicial. A realização do exercício de agachamento influencia diretamente no ganho de força dos membros inferiores e quadríceps, e o tempo de execução deste trabalho pode aumentar ainda mais os ganhos de força.

6) Abdominais Altos: deitado no chão com os joelhos flexionados e a planta dos pés no chão, leva-se o troco e cabeça para junto dos joelhos. Os abdominais são realizados para ganho de força na região abdominal e também aumentar à capacidade de respiração diafragmal. As séries de abdominais não aumentavam em quantidade, mas em velocidade, fazendo com que os

músculos abdominais respondam mais rápido. O ideal programado é trabalhar durante um minuto por serie, no máximo.

7) Agachamentos com Perna atrás: em pé, com a base aberta em lateral (uma perna atrás e outra a frente), leva-se o corpo em conjunto (como um bloco) para baixo até encostar no chão o joelho da perna de trás. Este outro tipo de agachamento, de forma unilateral, trabalha em conjunto o ganho de força e resistência dos músculos inferiores, juntamente com coordenação motora e equilíbrio, tendo em vista que em quanto uma perna realiza o trabalho a outra exerce a função de equilíbrio.

Mesmo com o circuito do Treino Físico estabelecido, esta etapa também sofria alterações constantemente, com corridas, treinos de chutes e socos e etc., dentro da mesma estratégia de ganho de condicionamento físico.

O treino físico era finalizado com o aquecimento vocal. Com os músculos quentes, liberados das tensões, o aquecimento vocal pode ser mais produtivo. “É uma boa ideia aquecer o corpo antes de aquecer a voz, a tensão física pode levar ou contribuir para tensão vocal.⁴³” (BERGMAN & MOORE, 2008, p.13). Pensando que a voz é uma produção do corpo, aquecer o corpo também é aquecer a voz, mas aquecer o corpo não é necessariamente aquecer todas as partes diretamente envolvidas para a produção e emissão de som vocal.

O roteiro do aquecimento vocal foi:

- 1) TR (intuito: limpeza e aquecimento) – repetição por 3 minutos: vibrar a língua dentro da boca aberta emitindo o som “TR”.
- 2) Caretas (ativar músculos faciais para melhor articulação e dicção da fala) – movimentar os músculos da face. 30 segundos: movimentar os músculos do rosto com e sem a utilização das mãos.
- 3) “Varrer” a boca (ativar a língua) – 30 segundos: movimentar a língua dentro da boca fechada, deslizando-a pelos espaços.
- 4) Bocejos (aquecer a voz e manutenção da saúde vocal) – repetições por 3 minutos: bocejar do som agudo para o grave e do grave para o agudo.
- 5) Fry (aquecer a voz e manutenção da saúde vocal) – repetições por 3 minutos: emitir o som Fry (registro basal ou pulsátil). “A emissão em vocal fry caracteriza-se por grande número de excitações discretas da laringe em baixa frequência” (WENDAHL e col., 1963; HOLLIEN e col., 1966; HOLLIEN & WENDAHL, 1968 apud CRONEMBERGER, 1999, p. 21).

⁴³ It is a good idea to warm up the body before you warm up the voice, as physical tension can lead to contribute to vocal tension.

6) Consoantes + R+ Fonemas de vogais (articulação e dicção) – 3 minutos: Falar todas as consoantes com suas combinações de fonemas de vogais (á, ã, é, ê, i, ó, ô, u) acrescentando a letra “r” em vibração entre a consoante e a vogal. Exemplo: brá, brã, bré, brê, bri, bró, brô, bru.

Se foi ou não resultado do trabalho vocal, é difícil dizer, mas o grupo durante os três meses de trabalho não apresentou problemas ou complicações específicas na voz. Digo isso, porque entre este tempo também ficamos doentes e tivemos lesões corporais em atividades fora do treino. Foi nítida a diferença da voz durante o período de seca e após o período com umidade.

3.3) *Viewpoints*



Figura 02: Treino com *Viewpoints* no

Impro.Ato

Foto de Luana Proença

Eram 20 a 40 minutos dedicados ao treino em *Viewpoints*, variando com a programação do dia. O objetivo principal do trabalho com esta técnica era o de desenvolver no “*performer* ou criador um maior grau de consciência” (TELLES, 2011, p. 129) em relação aos pontos de vista de tempo e espaço.

A presença e disponibilidade do Rafa, por pesquisar e trabalhar com *Viewpoints*, possibilitou ampliar minha ideia inicial do que e como treinar.

Assim, pudemos explorar esta técnica, que me trazia muita curiosidade, mas que eu não poderia conduzir o treino pelo pouquíssimo, quase nulo, estudo e contato.

Não foi apenas uma oportunidade. Os *Viewpoints* foram integrados ao treinamento por dois motivos principais: 1) definir um vocabulário comum de trabalho, unindo o grupo em significados e discursos; 2) treinar a criação a partir da presença cênica, por meio da consciência enquanto se cria, o que o próprio Impro explora.

3.4) Treino esportivo

Tendo em mente o paralelo ao esporte, visualizei pontos em comum com o teatro que o esporte poderia ser mais preciso principalmente para otimizar o tempo de trabalho:

- Desenvolver o espírito de equipe;
- Trabalhar destreza e habilidades motoras;
- Praticar a presença e prontidão;
- Criar referência do corpo presente e alerta do jogo esportivo para o jogo teatral;
- Treinar foco, olhar e visão de jogo e espaço;

- Proporcionar prazer e divertimento em grupo.

Assim, escolhi o jogo de lançamento com bolinhas de tênis. As regras eram bem simples:

- lançar a bola em trajetória (ou topografia?) reta, sem formar parábola.
- Apanhar a bola apenas com uma mão.

A bolinha de tênis era pequena o suficiente para o espaço em que treinávamos, possibilitando lançamentos seguros, ao mesmo tempo em que proporcionava risco, porque dependendo da força e ausência de atenção, acidentes dolorosos seriam possíveis. Treinamos estes lançamentos e recepções em duplas, grupo em roda, individualmente com a parede, individualmente quicando no chão, entre outras variações. Os fundamentos eram treinados constantemente, mesmo após terem sido incorporados pelos participantes, afinal, fundamentos são fundamentais.

Um segundo momento do Treino Esportivo era o recorde. Lançando e recebendo da maneira descrita, contávamos quantas vezes passávamos a bola em grupo sem deixá-la cair. Se pegássemos com as duas mãos não contávamos aquela jogada, mas continuávamos a contagem geral. Se deixássemos cair, zerávamos a contagem. Nisso tínhamos metas, números a atingir no dia. Se não atingíssemos: abdominais ou polichinelos eram executados em grupo.

O terceiro momento era o jogo em times. Este jogo foi sendo desenvolvido aos poucos, as regras foram mudando de acordo com o domínio e necessidade de desafios. Na figura ao lado é possível notar o estado de prontidão corporal dos jogadores. O formato final do jogo ficou assim:

Dois times com números iguais de jogadores (normalmente três contra três). Cada time em seu campo, um de frente para o outro. Os campos tinham por volta de 3 metros e meio de comprimento e 4 metros de largura. As regras:

1 - Como no vôlei: a jogada se inicia com um saque. De fora do campo o jogador do time “A” deve lançar a bola diretamente para o campo do time “B”.

2 - Para vencer é preciso marcar 15 pontos, porém o time vencedor deve ganhar com 2 pontos de vantagem, ou seja, caso o jogo empate em 14 pontos para cada time, a pontuação que o vencedor precisa obter será 16 pontos. Neste caso, se empatar novamente em 15 pontos, o



Figura 03: Prontidão em Jogo de Times Treino Esportivo *Impro.Ato*
Foto de Luana Proença

vencedor precisa marcar 17 pontos, e assim por diante. Os pontos são corridos, o erro de um time é ponto do outro.

3 - Cada time pode fazer até três passes entre seus integrantes por jogada, ou seja, toda vez que a bola entra em seu campo.

4 - O terceiro passe deve ser direto para o campo do adversário.

5 – Um mesmo jogador não pode receber dois passes seguidos (jogar para si mesmo).

6 - Pode haver apenas um quiqe entre cada passe.

7 - Se a bola quicar o jogador é obrigado a segurar a bola. Assim, o jogador só pode rebater a bola se recebê-la diretamente, sem qualquer quiqe.

8 - Se o jogador segurar a bola, ele é obrigado a passar a bola a alguém de seu time, até o total máximo de três passes. Caso o terceiro passe já tenha ocorrido, o jogador deve passar a bola diretamente ao campo adversário, como objetiva a regra 04.

9 – Se a bola cair fora do campo, é marcado ponto para o time que não a mandou para fora. Caso a bola quiqe dentro do campo e saia, a bola é considerada dentro de campo, marcando ponto para o time do campo oposto ao que ela caiu.

10 – A parede da sala não é considerada nem fora nem quiqe. Se a bola bater na parede o jogo continua como se não tivesse batido, sem pausas.

11 – A cada cinco pontos marcados, independente do time que os marca, os times trocam de campos. (esta regra surgiu por conta das diferenças entre os dois campos)

12 – Os times são tirados na sorte.

13 – Como nem sempre tínhamos um juiz ou não era possível determinar se a bola bateu na linha de limite do campo ou se foi para fora ou não, em qualquer lance que a dúvida era levantada quanto ao resultado da rodada, desconsiderava-se aquela rodada. Ou seja, voltava o lançamento de saque para o último que havia sacado sem qualquer pontuação.

14 – O saque deveria ser revezado entre os jogadores, seguindo a regra do vôlei. Enquanto o time pontua sem interrupções o mesmo jogador saca. A interrupção acontece quando a posse de saque passa para o outro time. Assim, o próximo a sacar deve ser outro jogador.

Este era um momento de muito prazer, união e desafio entre os integrantes do grupo. Em cada ensaio os times mudavam, não incentivando uma rivalidade permanente. Tanto que quando havia uma jogada ousada ou difícil, ambos os times vibravam e aplaudiam espontaneamente. Por vezes, eu pedia que observassem seus corpos durante o jogo: ninguém estava “abandonado” ou “largado” (como na indicação da figura 03 da página 69). Vibravam, estavam atentos, vivos e presentes. E podíamos usar esta experiência como esportistas também dentro da cena. As

diferenças entre o esporte e o teatro existem, mas podem ser aliadas, se mantivermos em mente o objetivo do treino esportivo para o teatral.

Fizemos exercícios de grupo cujo único objetivo era desenvolver reações rápidas, o contato de mãos, ouvidos e olhos, uma percepção coletiva que se perde facilmente e tem que ser constantemente renovada para unir os indivíduos e transformá-los numa equipe sensível e vibrante. As necessidades e regras são iguais às do esporte, só que uma equipe de atores deve ir além: o jogo não envolve apenas os corpos mas também os pensamentos e sentimentos, que precisam manter-se entrosados. (BROOK, 2005, p. 92).

O nosso treino esportivo tinha exatamente este objetivo: envolver corpos, pensamentos e sentimentos em entrosamento. Com o andamento nos treinos eu e o Rafa percebemos que a ordem do treino poderia ser trocada para um melhor aproveitamento gradativo das habilidades trabalhadas no dia. Isso já foi perceptível no quarto dia de treino, quando já mudamos a ordem que colocou o Treino Esportivo após o Treino Físico seguido do Treino com *Viewpoints* e *Impro*. O Treino Esportivo depois do Físico mantinha a vibração, assim como os *Viewpoints* antes do *Impro* já permitiam uma fluidez do pensamento criativo.

3.5) Treino Impro

Era o último momento do treino. Após os exercícios sempre discutíamos o que funcionou e por que, assim como o que não funcionou e seu por que, para trabalharmos mais os pontos fortes e fracos.

Esta etapa se iniciava com os exercícios de Aquecimento (variando na tabela no Apêndice 03 e como consta na programação dos treinos na Linha do Tempo no Anexo 02). Em seguida, de acordo com a evolução do grupo: inicial, mediano ou avançado.

A heterogeneidade do grupo me fez trabalhar alguns jogos das oficinas de Iniciação Teatral que leciono, principalmente com foco em noções de espaço, aproveitamento do erro, só sair de cena após o sinal de finalização do **provocador**, e concentração.

As aulas da disciplina em Uberlândia, por conta da pequena carga horária em relação conteúdo a ser ministrado e por conta da quantidade de alunos, me fizeram recorrer a treinos simultâneos. Ou seja, grupos eram divididos e realizam simultaneamente o jogo da vez. Enquanto isso eu caminhava pelo espaço e observava o desempenho. O espaço da sala comportava o número de alunos em pequenos grupos espalhados, permitindo esta iniciativa. Depois conversávamos sobre o que eu havia observado de fora e os alunos também colocavam suas dificuldades e achados. Este recurso dinamizou as aulas e alguns treinos do *Impro.Ato*, principalmente por ser necessária a repetição de exercícios.

A ausência constante de membros do grupo nos treinos prejudicou o andamento conjunto do grupo, assim como o interesse e desinteresse pela pesquisa “teórica”. Assim, por vezes o treino não ia adiante, pois o restante do grupo, poderia não acompanhar o estágio conquistado no próximo encontro.

4. Apresentações pessoais

Foi assistindo o documentário *Trust us, It is all made up* (2009), e ao reler o livro *Transformando o Suor em Ouro* (2006) que me atentei para o fato: a questão da intimidade e da cumplicidade. Não nos conhecíamos muito bem como indivíduos dentro do grupo. Já estávamos no décimo encontro: um quarto do período de treinos. Faltava a cumplicidade para afinar uma ideia, um discurso, conectar-se e entender-se como um grupo por meio de um olhar, um gesto. E também a intimidade que está no toque, no espaço que pertence ao outro, mas tendo sua permissão para invadir. A intimidade vai aparecer no corpo: no abraço, no empurrão, no beijo, no tapinha, etc. Como no espetáculo de Impro não há tempo de desenvolver a intimidade dos atores para uma determinada cena, pois não há uma determinada cena, o trabalho de permissão, de acesso, de cumplicidade para deixar o elenco à vontade consigo e com os espaços dos outros, também se tornou fundamental.

Para trabalhar intimidade e cumplicidade, quase sempre juntas, existem jogos e exercícios de contato físico e visual. Mas há também uma estratégia muito simples, apontada frequentemente no documentário citado: passar tempo juntos. Unidades de tempo e espaço, retorno à história, histórica e eterna discussão do teatro.

Como não havia no *Impro.Ato* muitas oportunidades de sairmos juntos em outros horários, pensei em nos apresentarmos e compartilharmos algumas questões pessoais nos próprios encontros. Fui a primeira a me apresentar, de surpresa, no décimo segundo encontro. De surpresa porque não queria que fosse algo imposto. Eu estava me expondo, e talvez assim, os outros se sentissem a vontade para fazê-lo. Levei algumas fotos, cartas e contei algo da minha vida que não conto normalmente aos outros, algo que aprendi por meio da dor. Propus para o grupo que cada dia uma pessoa se apresentasse como eu, e que cada um contasse uma coisinha sua, nada que não quisesse, mas que fosse importante em relação à pessoa que era.

Todos toparam. Não foi fácil, alguns dias queríamos saber mais do que o outro queria expor, mas é bom também para desenvolver entre nós tolerâncias. Destas apresentações surgiram alguns *call backs* nas improvisações, principalmente sobre a paixão da Leila por cachorros. Esta cumplicidade trazia um olhar diferente em cena, algo como: “entendi profundamente o que quis dizer”.

Esta decisão em realizar as apresentações também foi uma força motivadora para o grupo, todos dedicaram um tempo fora do treino para separar o material e organizar o que iam contar.

5. Seminários

Foi no mesmo momento que pensei nas apresentações pessoais que diagnostiquei mais uma questão fraca no nosso treinamento. Vinha muito também da reflexão quanto aos atrasos e faltas. Faltava motivação, e a literatura me apontou isto também. Pus-me a pensar sobre a questão. Como poderia atingir o interesse dos outros? Eles estavam se divertindo... O que faltava?

“Estudar, ler, observar, questionar constituem o processo de preparação. [...] Boas performances dependem de conteúdo (fruto da preparação) + entusiasmo (fruto da paixão).” (BERNARDINHO, 2006, p. 75). Conhecimento, conteúdo! O Impro era algo muito abstrato para todos do grupo. Já haviam ouvido falar, visto algo na televisão ou no teatro, mas não tinham noção, assim como eu por muito tempo, do que realmente é ou pode vir a ser.

Já havia passado a dissertação de mestrado e tese de doutorado da Vera Achatkin para alguns por e-mail. Porém ainda era muita informação a passar, e a força desta informação para o grupo seria a discussão. Por isso pensei em seminários. Um tema para cada um, uma apresentação de 30 minutos. Nada muito difícil, mas que despertasse o interesse pelo estudo. Os temas que separei foram organizados no 18º encontro da seguinte maneira:

- 26/10: Del Close e *Long Form* (Luana)
- 28/10: Jacques Copaeu (Leila)
- 31/10: Estruturas (Renata)
- 02/11: *New York* e o *Second City* (Denisson)
- 04/11: Keith Johnstone e Teatro-Esporte (Nathália)
- 07/11: Augusto Boal (Rafael)
- 09/11: Viola Spolin (Anna)

Del Close, Keith Johnstone e Viola Spolin são nomes diretamente ligados ao Impro. O francês Jacques Copaeu e o brasileiro Augusto Boal são referências do teatro que trabalharam de formas particulares e com propriedade a improvisação, mas que não desenvolveram seus trabalhos visando o teatro de improviso. *New York* é considerada a primeira cidade do improviso nos Estados Unidos, e o *Second City* concedeu a Chicago-IL o título de segunda cidade (um pouco da distinção e conteúdo dos seminários pode ser apreciado no anexo 04). O seminário sobre as estruturas tinha como ideia fazer-nos discutir como o Impro pode se articular como espetáculo. Para isso entreguei a Bitenca algumas referências brasileiras que teria acesso pela

internet como os grupos paulistas *Jogando no Quintal* e a Cia *Barbixas de Humor*. Alguns seminários em si foram mais felizes e aprofundados que outros, variando no grau de comprometimento e tempo que o responsável podia dispor. Porém não atingiu o meu objetivo de despertar nos participantes o interesse por estudar e pesquisar a teoria em Impro.

6. Divisão de funções

Em Impro “Todo mundo é igual; Todo mundo tem que contribuir; e Todo mundo (esperançosamente) se diverte”.⁴⁴ (GWINN, 2007, p.10). Foi também na revisão do décimo encontro, quando pensei nas apresentações pessoais e nos seminários, que também trouxe a proposta de nos organizarmos em funções. O Rafa comentou comigo sobre a sua participação, como o fato de ele conduzir os encontros das segundas-feiras e parte de todo treino, o fazia sentir feliz porque percebia que era útil.

Pensei que, talvez, ao distribuir as funções e as responsabilidades, o grupo se veria como grupo, as partes trabalhando conjuntamente. Sugeri a seguinte divisão:

- Rafael: condução de Treino Físico (o que já fazia);
- Leila: documentação dos treinos (organizar e catalogar os vídeos);
- Nathália: anjo (cuidar dos ausentes, deixa-los a par de tudo que aconteceu, ligar para saber como estão e se precisam de ajuda);
- Renata: estudar estruturas de espetáculos de Impro (para nos trazer ideias);
- Deni: assiduidade (controlar os atrasos e faltas do grupo);
- Anna: enviar por e-mail os diários dos treinos e a organização dos seminários;
- Eu: continuar com a condução dos treinos.

Assim, a Anna começou a escrever os relatos dos treinos, pontuando o que fizemos. Sua resposta foi extremamente positiva, dizendo que a fazia repensar o que fazíamos no encontro anterior. Mas com o passar do tempo, a constância dos relatos foi caindo.

A Nathália, que eu escolhi como anjo justamente para incentiva-la a ir aos encontros, já que sua ausência era excessiva (por problemas de saúde e trabalho), acabou saindo de vez do grupo e a Leila assumiu sua função. Ela também entregou um backup de todas as filmagens no dia 13 de dezembro de 2011. Quanto à estratégia de colocar o Deni como responsável pela assiduidade, para incentiva-lo a chegar na hora, também não foi bem sucedida. A Bitenca aproveitou o seminário para apresentar as estruturas estudadas, mas também parou por aí. Enquanto isso, o Rafa e eu continuamos fazendo o que fazíamos.

⁴⁴ Everyone is equal; Everyone has to contribute; and Everyone (hopefully) has fun

7. Experimento cênico

O experimento cênico era a apresentação de uma proposta de estrutura para nos testarmos quanto às habilidades em Impro. O objetivo era o de medirmos o que havíamos a melhorar e o que havíamos entendido durante este nosso período de treinamento. Basicamente se tratava do desenvolvimento de uma estrutura em conjunto, sua apresentação diante de público e análise de nós mesmos e de nossa estrutura criada.

Desde o início foi colocado que ao final do período de treinamento nós nos testaríamos em um experimento cênico. Assim foi chamado por se tratar de uma encenação com caráter especificamente experimental, com o objetivo maior de nos testar diante de publico, extraíndo do grupo ao máximo o sentimento quanto à necessidade de acerto (o que iria contra tudo que treinamos até então), de ser avaliado pelo publico. A avaliação era nossa, autocrítica individual e conjunta.

O que fizemos foi uma cena de aproximadamente dez minutos que apresentamos na rua por 08 vezes diante de públicos pequenos em espaços diferentes na manhã do dia 09 de dezembro de 2011. A descrição do experimento cênico e sua breve análise estão no final do próximo capítulo, assim como algumas imagens de registro no DVD em anexo.

IV. Caminhando em Paralelos: Relatos do Processo

1. Sobre a disciplina na UFU

Enquanto o *Impro.Ato* se encontrava dentro do período de 07/09 a 09/12/11, eu conduzia em Estágio em Docência na UFU, a disciplina *Tópicos Especiais em Tendências do Teatro Contemporâneo: Teatro Esporte e Improvisação*. A escolha pela especificação “Teatro-Esporte e Improvisação” foi pensada por dois motivos: 1) o Teatro-Esporte era a modalidade de Impro com a qual eu tinha mais contato, maior conhecimento e prática para me aventurar a ensinar. Logo, pensei em focar a disciplina mais no Teatro-Esporte, sem perder a discussão quanto o universo do Impro; 2) o Teatro-Esporte é o que se chama de forma curta. As regras são mais explícitas, pois se trata de uma competição, ou seja, as regras precisam ser seguidas para que se possa pontuar e vencer. Assim, também foi uma opção didática, por meio de jogos de forma curta, o que dentro da estrutura da disciplina, com aulas apenas uma vez na semana, pareceu ser mais efetivo em relação a troca de conhecimentos, experimentação e tempo hábil de desenvolvimento. (o Plano de Aula da Disciplina se encontra no Apêndice 2).

Assim, o meu objetivo com a disciplina era abrir entre os alunos de graduação a discussão sobre Impro e introduzir o treinamento em improviso como uma opção de autotreinamento de ator e criação teatral em geral. O curso de Graduação da UFU já oferta uma disciplina obrigatória em Improvisação. Desta forma, a disciplina por mim organizada poderia contribuir para a discussão dentro do curso quanto a improvisação contemporânea, em especial sobre o Impro. A disciplina não tinha pré-requisitos e chegamos a divulgar entre os alunos de Educação Física da UFU na expectativa de dialogar com o hibridismo Teatro e Esporte. Até tivemos matrículas de alunos do curso de Educação Física, mas as únicas duas estudantes que apareceram na aula não conseguiram acompanhar a turma por conta do excesso de faltas e atrasos. Assim, eram por volta de 16 alunos de períodos diferentes no curso de graduação. Um fator em comum entre o *Impro.Ato* e a disciplina de Uberlândia: a heterogeneidade do grupo.

Com o período paralelo de experimentações, as aulas em Uberlândia influenciaram os treinos em Brasília, que por sua vez influenciaram as aulas em Minas Gerais. A avaliação era constante. De um lado o *Impro.Ato* era um grupo de voluntários de várias áreas do conhecimento, com pouca, mediana ou grande experiência com teatro, que queriam trabalhar com teatro e tinham alguma curiosidade com o improviso; do outro lado (há 435 km) alunos de graduação em teatro de variados semestres, conhecimento e experiências com teatro.

Com os alunos existia a necessidade da avaliação, do resultado de uma disciplina. As faltas poderiam reprovar. O sistema acadêmico influenciava. Mas a autodisciplina e comprometimento realmente vem de cada indivíduo. Com o *Impro.Ato*, se eu fosse mais “professora” e menos **provocadora**, mesmo fugindo da situação ideal, talvez eu tivesse atingido um maior comprometimento do grupo. Talvez não. Escolhas: dizer “Sim” e “Não”.

O mais interessante para mim era que em ambas as cidades os participantes apresentavam as mesmas dificuldades! Talvez porque tinham a mesma pessoa conduzindo as atividades e, logo, as lacunas seriam as mesmas. Talvez porque trabalhamos desde o básico, e o básico... é básico. Talvez os dois motivos. Talvez mais que dois. Os objetivos eram diferentes, mas o universo que permeou as duas experiências era o mesmo. Distâncias e proximidades constantes.

2. Viver, pensar, viver, repensar: aceitar e somar (SIM, E)

Quatro meses intensos distribuídos da seguinte forma:

Domingos: Ônibus para Uberlândia à tarde. Seis horas de viagem.

Segundas: Ministrar disciplina em Uberlândia pela manhã, assistir disciplina do mestrado à tarde (enquanto acontecia o treino do *Impro.Ato* em Brasília).

Terças: Disciplina do mestrado pela manhã, almoçar e pegar o ônibus para Brasília. Chegar e ler o relatório do treino de segunda-feira do *Impro.Ato*. Programar o treino de quarta.

Quartas: Treino do *Impro.Ato* a tarde.

Quintas: Repensar Treino e Aula.

Sextas: Treino do *Impro.Ato* a tarde.

Sábados: Programar aula e treino de segunda-feira.

Uma imersão de Impro de domingo a domingo, sem conseguir assistir ou participar de outra atividade em Impro a não ser as já mencionadas. Intenso, mas fechado, pois não pude abrir meus horários para, por exemplo, viajar e assistir a espetáculos de Impro durante este período de treinamento, assim, a internet foi minha companheira. Seguem os comentários pontuais e descobertas durante estes quatro meses do *Impro.Ato*, somando as influências das aulas paralelas da disciplina em Uberlândia. Em anexo segue o quadro Linha do Tempo com a programação de cada dia de atividade, organizado cronologicamente, que apontam as atividades tanto no Distrito Federal quanto em Minas Gerais.

2.1 Sopros de agosto

Enquanto em Brasília o *Impro.Ato* se reunia e firmava compromisso e horários, as aulas na UFU começavam. Entre as dúvidas dos alunos quanto notas e avaliação, também pairavam questões do tipo: “Do que se trata esta disciplina?”, “O que será feito aqui?”, “O que é Impro?”, “Teatro-Esporte?”, “*Stand Up* é Impro?”.

Esta última pergunta me pegou de surpresa, literalmente no susto. Não esperava este tipo de confusão, mas ao mesmo tempo era compreensível. A comédia *Stand Up* (comédia caracterizada por um ator que se coloca de pé e conta e comenta de forma cômica casos e histórias do cotidiano) ganha espaço no Brasil, e boa parte dos comediantes de *Stan Up* que fazem sucesso na mídia televisiva nacional e internacional e em vídeos da internet, também pratica Impro. Um *Stand Up* mesmo tendo improviso e quebrando a quarta parede só será um espetáculo de improviso se for mesmo de improviso. Se para o espetáculo há um texto prévio decorado e articulado para a apresentação, já o descharacteriza como Impro.

No primeiro dia de aula também pedi que os alunos me enviassem um texto sobre o que pensavam que era o Teatro de Improviso e que habilidades o ator/improvisador precisava ter. Entre os escritos, alguns já apontavam para conceitos e princípios do *Impro*, como escreveu o aluno Marcos Prado:

O que conheço de teatro de improviso são os vídeos que já assisti dos Barbixas, Improváveis, entre outros do mesmo gênero, além de alguns teatros de improviso.
O que pude perceber em relação a todos eles é a reação rápida, o jogo rápido de cena, responder sem pensar, improvisar e criar com convicção (PRADO, 2011, p 1).

A Cia *Barbixas de Humor* (São Paulo-SP), e seu espetáculo eram os maiores referenciais para os alunos, o que se repetia em vários textos. O aluno Gabriel Pazotto, por exemplo, escreveu: “Minhas primeiras impressões foram com *Os Improváveis* [sic.], espetáculo de improviso que eu na época que vi, adorei.” (PAZOTTO, 2011, p 1). Assim, o entendimento do Impro estava vinculado à forma curta, numa perspectiva de que o Impro se tratava de jogos teatrais realizados diante do público com sua participação.

Teatro de improvisação pra mim é a interação com a platéia, onde a platéia participa ativamente em o que vai acontecer no decorrer do espetáculo. É a utilização de jogos teatrais dentro de espetáculos ou espetáculos inteiros de jogos. E para mim todos os teatros de improvisação que eu conheço são de comédia, apesar que eu sei que existe improvisação que não é cômica, mas a improvisação normalmente cai para esse lado. (RODRIGUES, 2011, p 1).

Neste texto o aluno Matheus Gomes Rodrigues relata sua identificação do vínculo da comédia com o improviso, também como forte referencial da mídia para Impro. E esta é uma grande expectativa dos alunos, o que os levava frequentemente a cilada de querer fazer piadas, ao invés de trabalhar possibilidades, onde a graça é uma consequência e não um fim.

O ator precisa estar presente no jogo...
Estar vivo...
Estar no “aqui e agora” do momento...
O ator precisa saber ouvir, ver, sentir... para responder!
Improvistar é responder...[...]
A improvisação é uma possibilidade.
Pode dar certo ou não!
Improvistar é levantar possibilidades... (MASSENSINI, 2011, p 1).

Os apontamentos da aluna Alessandra Ramos Massensini já correspondem à ideia de presença, de ouvir e do conceito de “Sim, e...” quando fala de improvisação como resposta, pois ao responder se aceita uma proposta inicial e se joga com ela. E aqui se vê a diferença de negar uma ideia e a de responder com um “não” em cena. Exemplo do primeiro caso:

ATOR A: Você gosta de caminhar neste parque?
ATOR B: Estamos na academia.

Exemplo do segundo caso:

ATOR A: Você gosta de caminhar neste parque?
ATOR B: Não, prefiro a academia. Vamos embora!

Neste segundo momento, o Ator “B” está simplesmente respondendo a pergunta feita por “A”, permanecendo dentro da mesma cena. Não lhe nega a existência do parque e a ação de caminhar nele. Simplesmente expõe uma ideia do personagem do Ator “B” e lhe acrescenta um por que e uma nova proposta: ir embora do parque.

Pensando quanto a possibilidades, ter em mente que a improvisação “pode dar certo ou não” é também aceitação.

Sempre vi o improviso como dificuldade, justamente por tratar com o desconhecido. O fato de entrar em uma cena sem saber o que nela pode acontecer me traz insegurança, mas acho que com a prática tudo pode se tornar moldável. [...] em trabalhos feitos com improviso, além de o ator precisar estar a par de acontecimentos atuais, de estar concentrado, e presente, ele precisa pensar muito rápido, raciocinar rápido, e saber lidar com a proposta do outro, ele precisa saber trocar com o outro, dizer sim, como aprendemos na primeira aula, e acredito que a atenção, o foco, a prontidão e a concentração devem estar muito afinados. (MIRANDA, 2011, p.1).

A aluna, Ana Beatriz Miranda, já refletindo sobre a primeira aula, aponta para a ideia de prontidão e do estado do ator no momento do improviso. Esta insegurança que ela relata quanto à improvisação é comum. E, a meu ver, pode ser derrubada com duas pequenas questões: uma

alinhada ao que escreveu Alessandra Ramos Massensini em aceitar que o improviso pode não dar certo. A cobrança por acertar, por ser original, genial são bloqueadoras naturais. O improviso no teatro em geral vive principalmente do erro e no erro, ali está a espontaneidade e a resposta criativa ao fator inesperado. A segunda questão é justamente pensar que o Impro tem suas regras, que no espetáculo, jogo ou cena, existe uma estrutura que lhe dá moldura e direcionamento, como no esporte e como qualquer outro espetáculo teatral. Assim, improvisar é onde tudo pode acontecer, mas não qualquer coisa. Há um contexto, as circunstâncias dadas de Stanislavski (1999), a conjuntura de informações que define a situação e características de quem vive e o que se vive em cena, vão sendo construídas durante a apresentação, mas tem um ponto de partida e vão formando a base para as ações seguintes.

A disciplina na UFU acontecia apenas um dia na semana por três horas na segunda-feira pela manhã, das 8h às 11h30 (havia um breve intervalo durante a aula). Em agosto, foram dois dias de aula nos quais foram apresentados os princípios de Aceitação X Bloqueio e o “Sim, e...”. Era um curso, não um treinamento, mas alguns pontos em comum eram exercitados como a disciplina quanto o horário, a atitude de compromisso e comprometimento diante do grupo e a reação positiva de aproveitamento do erro.

Pela escassez de biografia diretamente relacionada ao Impro e Teatro-Esporte, fui forçada, eu mesma, a preparar o material didático. Resumindo e integrando apontamentos meus aos trabalhos de mestrado e doutorado de Vera Achatkin.

A três observações mais pontuais deste breve período de agosto foram: 1) quanto à diferença da presença corporal ativada no jogo da bolinha de tênis (descrito no treino esportivo do *Impro.Ato* e que também foi utilizada em Uberlândia), e como esta presença não se mantinha até o final da aula; 2) percepção quanto à escuta, ao se dar espaço ao outro e encontrar o próprio espaço; 3) a dificuldade em se relacionar com o erro, se permitir errar sem julgamentos que eram visíveis nas caretas e pausas nos jogos. Isso trazia uma ansiedade e justamente a falta da escuta. Por exemplo, no exercício *Junto com troca de líder*, uma adaptação minha ao exercício *The Obstacle Course* (BOGART & LANDAU, 2005, p. 77 e78), o grupo segue em uníssono os movimentos daquele que se encontra posicionado a frente. Quando o movimento leva para outra direção, instantaneamente muda-se a pessoa que está à frente, mudando assim, o líder. Após a execução do exercício, levantei as perguntas: “Por que a pessoa que primeiro seguia e depois se tornava líder, repetia os mesmos problemas que identificava no líder anterior, como uma velocidade rápida demais que dificultava a execução simultânea dos movimentos, ou ainda o trabalho com bases de equilíbrio que levavam parte dos colegas a cair e não conseguir se manter no exercício?”; “E mesmo quando estes movimentos difíceis são propostos, como os que exigem

um domínio de equilíbrio, por que desistir do exercício?”; “Por que não usa-los a seu favor, fazendo ‘da queda um passo de dança’(SABINO, 2008, p.161)??”.

Estas observações me fizeram perceber que deveria ainda trabalhar a integração de grupo com alguns exercícios básicos de teatro para trazer a consciência de se manter no exercício. E ainda assim, trabalhar o conteúdo da disciplina em tão pouco tempo. Desta maneira, as aulas na UFU seguiram também um ritual: inicialmente começávamos com as saudações ao sol, que para uma segunda-feira às 8h, despertava o corpo pelo controle da respiração. Seguíamos para o jogo com bolinhas de tênis, pensando em integrar o grupo o mais rápido possível e trabalhar a presença corporal, levando em consideração o ao curto tempo e poucos encontros semanais. Depois fazíamos alguns exercícios básicos de teatro que seriam de serventia para os jogos de Impro de cada dia.

Quanto ao *Impro.Ato*, no dia 24 de agosto fizemos nossa primeira reunião na qual definimos os participantes: Anna, Deni, Leilocca, eu, Nathy, Bitenca e Rafa. Também foram especificados horários e locais de encontro e período de treinamento. O próximo encontro foi marcado para 07 de setembro (Dia da Independência do Brasil).

2.2) Corrida de setembro

Começaram as atividades do *Impro.Ato*. Entre faltas e atrasos, foi estabelecida a rotina de treinamento. Ao final de cada semana, com três encontros semanais de três horas cada, realizávamos o registro das impressões de cada participante em vídeo.

A questão do condicionamento físico já causou impacto na primeira semana, como conta no depoimento da Anna: “To sentindo que a gente tem uma malhação mesmo, né? Trabalha bíceps, abdômen, perna, de suar logo nos primeiros quarenta minutos de treinamento.”⁴⁵ (informação verbal – pontuações nossas). Mas o que permeou de forma incisiva no grupo, foi a questão do dizer “Sim, e...” e o quanto isto trabalha a escuta e influencia nas relações dentro e fora de cena, como apontaram na primeira semana a Bitenca: “Eu saio daqui sempre pensando ‘meu deus, que novo, que diferente, como que as coisas mudam’ é enfim, meu corpo tá mais

⁴⁵ Anna Cristina em depoimento concedido em 16/09/11. (DVD em Anexo – Pasta Depoimentos – 01_Depoimentos Individuais Integrantes do ImproAto – Primeira Semana de Treinamento).

ativo, meus reflexos estão, meus reflexos estão melhores... com a bolinha”⁴⁶ (informação verbal – pontuações nossas) e também o Rafa:

- o dizer SIM tem sido muito forte, né? Inclusive dando aula esses dias eu me peguei dizendo um SIM que não podia porque era uma pergunta de uma aluna e eu falei “Sim” e era “Não, não pode”, enfim! O treinamento tem surtido este efeito até fora daqui.⁴⁷ (informação verbal – grifos e pontuações nossos).

O trabalho com as bolinhas era um trabalho constante em dizer “Sim” às jogadas e foi pontual ate o final do período de treinamento. Apresentou-se realmente como um forte construtor de elos entre os integrantes, e mais: como um desafio técnico. A Nathy e a Bitenca tinham grande dificuldade em agarrar a bola e isso exigiu delas um empenho maior, enquanto que do grupo, exigiu compreensão e companheirismo. A evolução da Bitenca foi mais nítida, o que em relação a Nathy já não foi tão perceptível devido as faltas e também a, mais tarde, sua saída do grupo.

No quarto encontro do grupo, no dia 14 de setembro de 2011, eu e o Rafa revisamos a rotina do treino, invertendo a ordem do Treino Esportivo com a Bolinha para antes do Treino com *Viewpoints*, como já foi mencionado anteriormente. Esta nova sequencia potencializou o trabalho gradativo diário.

Neste mês os grandes achados entre os treinos do *Impro.Ato* favorecidos pela o curso na UFU e vice-versa, foram:

- 1) O treino simultâneo de grupos, duplas, etc. favorece o melhor aproveitamento do tempo e tira o referencial de plateia, diminuindo consideravelmente a armadilha de querer fazer graça.
- 2) Iniciou-se o trabalho com formação de figura de espaço e corporal.
- 3) Senti a necessidade tanto com o grupo de Uberlândia quanto em Brasília de trabalhar princípios teatrais, exercícios que aplico em oficinas de iniciação teatral para quem nunca fez teatro. Um trabalho com questões que, para mim, eram consideradas básicas, como posicionamento no espaço em relação à plateia e ao outro (*Viewpoint de relação espacial*), dar continuidade a cena sem parar para comentar ou rir. Isto me fez questionar sobre fundamentos. No esporte, sempre se treina fundamentos, não importa se você é iniciante ou atleta olímpico, fundamentos geram aperfeiçoamento constante.
- 4) O trabalho com *Viewpoints* no *Impro.Ato* durante este mês privilegiou o Foco Suave, Tempo, Duração e Topografia, iniciando uma discussão sobre vocabulário e consciência do que se faz enquanto se cria.

⁴⁶ Renata Bittencourt em depoimento concedido em 16/09/11. (DVD em Anexo – Pasta Depoimentos – 01_Depoimentos Individuais Integrantes do ImproAto – Primeira Semana de Treinamento).

⁴⁷ Rafael Souza em depoimento concedido em 16/09/11. (DVD em Anexo – Pasta Depoimentos – 01_Depoimentos Individuais Integrantes do ImproAto – Primeira Semana de Treinamento).

“Definição é dizer SIM!” (escrito no meu diário de bordo do dia 14/09/11). Quando se define uma ideia, é o mesmo que aceitá-la. A definição alimenta o princípio do “Sim, e...”, pois define o “o quê” a que este “Sim” se relaciona. A definição também está ligada ao simples e óbvio, sem julgamentos. Mais uma vez aliando-se ao princípio da Aceitação. O ato de definir é um ponto fraco no *Impro.Ato*.

5) O poder do Silêncio. Entre os integrantes do *Impro.Ato* foi estipulada a regra de não conversar durante o Treino Físico, Esportivo, *Viewpoints* e *Impro*. A não ser que se fizesse necessário pelo próprio exercício proposto. Com o *Impro.Ato* isso se manteve por um período e fortaleceu a concentração. Já com os alunos da UFU, a regra era ignorada e não surtiu qualquer efeito.

6) A palavra “manutenção” apareceu constantemente. A ideia de se manter presente, em jogo e manter a criação, a formação de figura, a sua e do outro, mais tarde, como já mencionado, a palavra “manutenção” foi trocada por “incorporação”. Aqui se estabeleceu mais um ponto de treinamento a se considerar.

7) A combinação de alguns exercícios com a *Blablação* (SPOLIN, 2001, p.336) ou *Gibberish* (JOHNSTONE, 1999, p. 214), em que não se fala em nenhuma língua em particular, potencializou a formação de figura contra o que é chamado de *talking heads*.

8) Para trabalhar escuta e ansiedade, foi estipulada, primeiro na UFU e em seguida no *Impro.Ato*, a regra do tempo de formação de figura em cena antes da inclusão de nova informação. Eram de 30 segundos a um minuto de formação de figura por um participante, antes que outro entrasse propondo algo. Este tempo forçava o segundo integrante a olhar e perceber o que o primeiro fazia e assim, a compor juntamente na mesma cena.

9) As ausências e atrasos eram comuns entre os dois grupos (*Impro.Ato* e alunos). Algo que me desmotivava frequentemente, e, como acredito que aconteça, desmotive o grupo. Assim, fui procurando alguns mecanismos de motivação.

Para a UFU, por se tratar de uma disciplina, existe a questão de reprovação por falta, e isso foi ressaltado. Ao mesmo tempo em que o aluno sente-se no direito aos seus 25% de faltas. Assim, o máximo que podia fazer era tornar as aulas interessantes e divertidas para uma segunda-feira de manhã. Além disso, começar pontualmente no horário para causar certo embaraço a quem chegasse atraso ao atrapalhar a atividade que já se iniciou.

Já para o *Impro.Ato* outras medidas foram tomadas. A realidade de um grupo de voluntários era outra e eu tinha muito medo da pressão forçar uma debandada. A grande questão eram as segundas-feiras, que eram os dias em que se contava com maior número de atrasos e faltas. Chegou a haver uma segunda-feira em que só duas pessoas compareceram. Sempre me

perguntava se tinha haver com o fato de ser o dia em que eu, que liderava o grupo, me encontrava em Uberlândia e não no treino de Brasília.

Recorri a Bernardinho e cheguei a quatro questões que serviram de motivação por algum tempo. Porém, como qualquer outra atividade, se não há uma motivação pessoal, os que estão de fora não podem fazer muito. “Essa é uma porta que se abre de dentro para fora [...] A motivação se baseia em dois pilares: o primeiro deles é a necessidade. [...] o segundo é a paixão.” (BERNARDINHO, 2006, p. 115 e 116). Desta maneira, como o treinamento não se fez necessário ou despertou a paixão na maioria dos participantes, estas ideias foram esquematizadas e funcionaram apenas como uma fagulha de incentivo:

a) Acordo de grupo: conscientes do prejuízo e da grande quantidade de faltas e atrasos que aconteciam, foram estipuladas regras pelos próprios integrantes. 1) Atrasos: 10 minutos de tolerância. Quando passasse disso, após realizar as 10 saudações ao sol, realizava-se 50 abdominais; 2) Atrasos sem avisar ao menos 30 minutos antes: após as saudações, fazer duas séries do exercício *prancha*, um minuto cada; 3) Faltas: faltar somente uma vez por mês (eu não poderia faltar nunca, pois já faltava às segundas-feiras como previsto, por conta das idas a Uberlândia); 4) Resgate: quem falta tem a obrigação de correr atrás do que perdeu para chegar consciente das atividades no treino seguinte. Assim como o grupo também tem que correr atrás de quem faltou para lhe passar o que perdeu. É um interesse comum.

b) Apresentações pessoais: preparar uma apresentação sobre si próprio, com duração de 30 minutos no máximo. A apresentação deveria trazer um segredo pessoal, no sentido de ser algo do que não se fala muito sobre sua vida. A ideia era trazer intimidade, cumplicidade, nos conhecer um pouco mais no curto espaço de tempo, e promover uma preparação para o treino. Pensar no grupo nos horários em que não se está treinando.

c) Seminários temáticos: uma maneira rápida de conhecer um pouco da teoria e história do que treinamos. Preparar algo para o grupo.

d) Divisão de funções: O Rafa no início do mês comentou que se sentia útil por conduzir parte do treinamento. Isso me fez pensar que talvez todos devessem se sentir assim.

A seca foi uma companhia constante, protagonizando até um desmaio de minha parte em um dos treinos do *Impro.Ato*. Em Uberlândia, a seca também se fez presente, mas o horário da manhã era mais favorável à atividade neste sentido, pois quando o dia começava a esquentar e, assim, a piorar os efeitos da falta de umidade, a aula já chegava ao fim. Porém no *Impro.Ato*, o treino começava às 15h, o dia já estava quente e só iria amenizar a sensação desconfortável no final do treino. No fim do mês, a água tomou o ar das duas cidades, virando o jogo a nosso favor: umidade!

2.3) Freadas de outubro

Outubro foi um mês intenso onde muito se andou e muito se parou. A ausência em peso da assiduidade e pontualidade dos grupos eram o que, contrariamente, se faziam presentes.

No *Impro.Ato* houve nova conversa ao final do mês, resultando na saída da Nathy. Uma opção dela e também minha. Isso me fez refletir sobre os medos que tive como líder e como estes medos prejudicaram o andamento do grupo. A Nathy não estava conseguindo acompanhar o conjunto, ela sabia disso, eu sabia disso, e eu não tomei a iniciativa de conversar para fazê-la compreender que sua saída era necessária, inclusive para ela.

Em Uberlândia, as faltas afetaram o mês do torneio de Teatro-Esporte interno fechado e do torneio interno aberto ao público. O próprio calendário acadêmico nos privou de uma aula. As dificuldades dos dois grupos ainda eram as mesmas, mas em Uberlândia, mesmo havendo menos encontros, o entendimento e superação das dificuldades foram mais visíveis. Talvez, por contar com um número maior de participantes, o crescimento gradativo era possível. Já no *Impro.Ato*, com um grupo menor, uma falta resultava num atraso para o grupo. Daí decidir pela saída de alguém que não podia estar lá e daí também o medo de reduzir ainda mais o grupo.

Os destaques dentro deste mês:

1) A confecção das listas de informações (locais, personagens, estilos, gêneros a serem usados nas cenas), realizada pelos próprios alunos e atores, trouxe um sentimento de participação dentro dos jogos. Havia o reconhecimento, que por vezes acontece com a plateia, de pensar algo como “esta sugestão foi minha”. Os alunos de Uberlândia, por terem experimentado um torneio aberto ao público, puderam perceber esta vibração de quem assistia.

2) Formar figura é diferente de desenhar uma imagem.

3) O trabalho com *Viewpoints* no *Impro.Ato* expandiu para Composições dialogando com Resposta Sinestésica, Relação Espacial, Repetição, Forma e Gesto. O grupo concluiu durante o período que a descrição do que se criou fez após sua execução estimulava um treino constante da conscientização da criação durante o ato criador. Um treino também de presença.

4) As apresentações pessoais do *Impro.Ato* foram realizadas, mas não surtiram o efeito de aproximação esperado. Mas, ainda assim, permitiu o estabelecimento de *call back* do grupo durante as improvisações. A divisão de funções também foi realizada, mas também pouco funcionou, pois eram esquecidas pelo grupo.

5) Foi iniciado o trabalho com status e mudança de status, tanto em Uberlândia quanto em Brasília. Este conceito trouxe a percepção quanto às funções dentro da cena e como as funções se completam: quem levanta questões, quem resolve, por exemplo. Como a mudança gera conflitos.

Porém, devido à fragilidade em outras questões que julguei pontuais, o trabalho com status não foi aprofundado. Talvez este aprofundamento tivesse justamente ajudado a desenvolver as fraquezas identificadas como falta de escuta e presença, já que o status força a interação dos atores em cena, pois parte da relação de poder.

6) Encontramos em Uberlândia, uma maneira eficaz de trabalhar a escuta em exercícios de grupo com muitas pessoas. A estátua é uma técnica que permite que o grupo se visualize como um todo e em cada parte. Assim, por vezes eu acionava o comando da estátua durante alguns jogos.

7) A ideia de soma foi acrescida ao “Sim”. Só depois, no curso de Chicago, fui observar que o “Sim, e...” apresenta estes dois elementos unidos. Pensando que não basta dizer “Sim”, deve-se somar. Na prática com os grupos, os dois conceitos estavam lá, juntos, mas só os fui unir na teoria em Chicago.

8) Estabeleci no grupo de Brasília a regra da “lavagem cerebral”. A cada “Não” dito no treino, deveríamos repetir dez “Sim”. Tanto em momentos como o treino físico em que gritávamos de dor e **não** nos mostrávamos abertos, a priori, para executar um exercício, quanto quando estávamos em cena.

9) O trabalho com a intimidade fez-se visivelmente necessário. Assim como foi visível a diferença entre intimidade e cumplicidade. Faltava-nos estar à vontade com o toque e a proximidade dos corpos dos outros. Neste mês deu-se início do que foi se desenvolvendo mais adiante em novembro e dezembro. Contato físico e visual. Esta foi uma questão que se fez lembrar em Chicago também. O professor Philbrook sempre exigia o contato visual antes do exercício.

10) “No SIM há conflito” (anotação do meu diário de bordo 21/10). No “Sim” há ação. No dia 21 de outubro realizamos no *Impro.Ato* o exercício *Concorde - Agree Through conflict* (ALLEN e CARRANE, 2006, p.19) em que é preciso, não somente dizer “Sim” para a ideia, mas necessariamente dizer “Sim” em cena, concordar com o outro. Isso vale para as duas jogadores. A proposta inicial da cena era um policial que parava um motorista na blitz. Desta forma, ao invés do motorista inventar desculpas e brigar, gerando um conflito pela negação do personagem (e não do ator que aceita a ideia e responde a ela), fomos obrigados a fazer com que o personagem concordasse, o que também gerou ação e conflito. O “Sim” movimenta, como identifiquei e registrei em meu diário de bordo no dia 21/10/11:

Achamos que o conflito por vezes são opiniões contrárias, mas podem ser motivações contrárias. Ex: Na minha cena com a Leila, ela disse que eu tinha que tirar o carro da rua: SIM! Mas não seria fácil só porque concordei, afinal o carro não pegava. E a situação se complicava.

Foi um feliz achado e entendimento do poder do “Sim” não só como princípio, mas como potencializador do que se passa em cena com as personagens.

11) Formamos uma estrutura de apresentação para o Primeiro Torneio de Teatro-Esporte da disciplina na UFU. Doze jogos de Teatro-Esporte realizados nas aulas foram expostos no quadro. A turma votou em seis jogos, definindo a ordem em relação ao que eles paramentaram como dificuldade em um aquecimento gradativo: um jogo ajuda a se preparar para o seguinte. A apresentação recebeu o nome de *Amistoso* e cada prova (jogos presentes na tabela no apêndice 03) foi batizada dentro da temática do futebol:

1º - *Stop - PASSE*

2º - *Cérebro de uma palavra - TABELINHA*

3º - *Muda - DRIBLÊ*

4º - *Torpedo – TIRO LIVRE*

5º - *A-B-C – GO DE LETRA*

6º - *Chutando o Balde - PENALTI*

Para o Treino teste da estrutura os times foram divididos em sorteio. Observações: Direcionar a cena para o público, projeção de voz, manutenção da presença.

Definições gerais: Após experimentação, a ordem dos jogos foi aprovada; horário da apresentação 10h30; cada aluno traria no mínimo um convidado e dois no máximo; quem faltou à aula daquele dia poderia jogar somente os jogos que treinou em aulas anteriores.

Definições de encenação e estética: futebol; 2 tempos (3 jogos por tempo); os times trocam de campo no 2º tempo; Times Azul e Vermelho (cor fria x cor quente); Juiz, mestre de cerimônias: a professora; Faltas: cartão amarelo quando desconcentrar ou receber dica do pessoal que está no banco de reservas; para cada prova só se pode receber até 2 cartões amarelos, ou então leva o vermelho e o time estará desclassificado da prova. Se um time é desclassificado, mesmo assim o outro time deve jogar. Figurino: base preta, coletes da cor do time (designou-se um aluno responsável por fazê-los); Cenário: desenhar as linhas do campo de futebol com fita crepe; 2 bancos de reservas no lugar onde seriam os gols no campo desenhado; placar no quadro da sala; plaquinhas de votação da plateia com dupla face (cada face era a cor de um time); pote de frases da plateia; Funções do Público: escolher os times, escrever frases no início para *Torpedo/TIRO LIVRE*, votar no time que pensa ter melhor desempenho na prova, definir questões iniciais das provas (local para *Stop/PASSE*, tipo de programa para *Cérebro de uma palavra/TABELINHA*; local para *Muda/DRIBLÊ*; lugar e letra de início para *A-B-C/GOL DE LETRA*; títulos para *Chutando o balde/PENALTI*); Sonoplastia/Trilha sonora para entrada de público, Hino nacional reduzido após definição dos times; troca de campo no 2º tempo, música de vitória, e saída de público. Iluminação natural da sala.

12) Entendimento da função banco de reservas: durante o Primeiro Torneio Aberto de Teatro-Esporte dos alunos da UFU, chamado por nós de *Amistoso*, os próprios alunos destacaram a importância o sentimento de motivação vinda do banco de reservas. Disseram que olhar para o seu time que vibrava no banco e se mantinha atento, presente no jogo, mesmo sem estar em cena, causava uma sensação de todo, de equipe. A vibração era contagiante e passava confiança para um melhor desempenho de quem está em cena.

Em seu livro *My Life* (Minha vida), Earvin “Magic” Johnson, um dos gigantes do basquete americano, dedica um capítulo inteiro aos reservas do seu time, o Los Angeles Lakers, vendo neles a essência do trabalho de equipe que o levou a ganhar tantos campeonatos na Associação nacional de Basquetebol, NBA. “Eles nos desafiam diariamente a sermos melhores”, explica. (BERNARDINHO, 2006, p.37, grifos do autor).

Desta postura que fortaleceu o senso de equipe, vieram os questionamentos: Qual é a nossa postura enquanto atores quando estamos na coxia num espetáculo e não estamos em cena? Ou num ensaio, quando não é a “nossa” cena que está sendo ensaiada no momento? Ou em sala de aula? Se a presença cênica se dilatar até a coxia, estaremos presentes plenamente durante todo o espetáculo? Isto não só alteraria a qualidade do espetáculo, mas do nosso próprio desempenho individual no palco?

Alguns alunos observaram que como a coxia era em cena, isso provocava a necessidade de estar em cena o tempo todo, o que era diferente de uma coxia escondida dentro dos bastidores de um teatro. E vieram novos questionamentos: Por que esta postura é diferente? Para quem fazemos teatro? Para o público, para nós, para o grupo, para todos? Justamente por nos mantermos presentes em cena no caso da coxia visível, nosso desempenho não foi alterado? Não deveríamos buscar algo semelhante para nós em qualquer forma de teatro? Não deveríamos motivar nossos colegas desta forma em qualquer espetáculo?

Em Impro, mais que atento, o ator está junto com os demais, pois qualquer informação é nova, imprevisível e imprescindível. O banco de reservas está presente, mesmo quando escondido. A qualidade desta presença é que pode variar, mas é necessária e inerente a esta forma de arte.

13) Também no *Amistoso* foi possível entender no ato do fazer o que já vinha sendo discutido em sala de aula quanto o aproveitamento do todo para improvisar. Tudo está em jogo, a arquitetura, o público, o conhecimento pessoal sobre um determinado assunto, a falta de conhecimento, a juíza, todos são elementos favoráveis ao ato criador. São possibilidades, são catalisadores. Por exemplo: uma tomada na parede pode ser o referencial do local no qual se criou e formou a imagem de buraco. Pensar que nada está contra você, pelo contrário, tudo está a seu favor, é dizer “Sim: as influências, ou seja: é aceitação X bloqueio.

14) Nos deparamos com a estrutura chamada “Espinha da História”. Formada por seis frases era como um mapa de estrutura narrativa que indicava o que faltava preencher nas histórias criadas. O exercício propõe que se completem as frases: “Era uma vez...”, “Todo dia...”, “Mas um dia...”, “Por causa disso...” (três vezes se repete esta última frase, sendo completada com diferentes e informações somáticas), “Até que finalmente...”, “Deste então...”. Exemplo: **Era uma vez** um menino que nasceu sem sentir o cheiro de nada. **Todo dia** ele passava em frente ao lixão e não sentia absolutamente nada. **Mas um dia**, ao passar pelo lixão e ver um girassol em meio a todo aquele lixo, sentiu um formigamento no nariz, uma coceira sem fim que ardia. **Por causa disso** ele espirrou. **Por causa disso** suas narinas se abriram como nunca haviam aberto. **Por causa disso** a cada espirro ele sentia um pouco do cheiro das coisas. **Até que finalmente** suas narinas desbloquearam por completo e começou a sentir todos os cheiros. **Desde então** ele não passa mais pelo lixão que fede.

É uma proposta de narrativa ordenada em começo, meio, clímax, fim e desfecho. O que não a impede de sua linearidade ser quebrada, mantendo-se inclusive as frases como guias do que falta ser contado, de como identificar as lacunas da história. É como se perguntar que informação está faltando na história. Talvez por isso eu me refira em minhas anotações a este exercício como Mapa de estrutura, e também porque ele se conecta a um exercício com este nome em *How To Improvise a Full-Length Play: The Art of Spontaneous Theater – Como Improvisar uma Peça Inteira: A arte do Teatro Espontâneo* – de Kenn Adams (2008).

15) Os seminários do *Impro.Ato* começaram a se apresentados, mas devido as faltas, eles demoraram mais do que o previsto. Não havia este tipo de interesse, ou talvez, curiosidade quanto à história influências e teoria do Impro entre a maioria dos participantes.

16) Ainda na tentativa de motivar meus colegas e alunos, busquei mais uma vez Bernardinho. Traçamos metas de datas ou de qualidade de desempenho. Caso a atingíssemos, eu deveria fazer algo que foi previamente combinado e que também era nosso segredo. Por este motivo não o exponho. Não, não é mais um segredo, mas para aqueles que foram meus cúmplices, aqui fica aquele gostinho de algo especial que só nós sabemos do que se trata. Guardar um segredo traz esta cumplicidade e uma sensação de ser especial. A aposta tem uma recompensa, que é uma motivação. E deve ser algo desafiador, que ao mesmo tempo não gere frustração de não poder ser executada. “Não prometer o que não se pode ou não se pretende cumprir.” (BERNARDINHO, 2006, p. 94).

17) Os exercícios foram aumentando a quantidade de informações a se manipular (nível mediano e avançado da tabela de jogos em anexo). Outubro foi mais um mês em que se compreendeu em ambos os grupos que entender as regras de um jogo é apenas uma faceta de

conhecer as regras do jogo. É preciso praticar o mesmo jogo várias vezes para incorporar as regras. A exigência da experiência constante.

2.4) Pegadas de novembro

Novembro: um mês de reação. Pegadas de uma caminhada em potencial para a corrida de dezembro. Como se fosse aquele pinote do corredor antes da linha de chegada. Os jogos avançados despertaram curiosidade pelo desafio, proporcionando uma perspectiva de estrutura de apresentação e tornando-se evidente o crescimento técnico, assim como as dificuldades. O desafio impulsiona a corrida.

As evidências e descobertas foram se desenhando intensamente.

1) *Lugares de Ação*: o exercício proporcionou aprimoramento na escuta e no pensamento narrativo. Este exercício obteve grande receptividade tanto no *Impro.Ato* quanto com os alunos da UFU (transformando-se na estrutura base do exercício final da turma), e também mais tarde na preparação de elenco em improviso que apliquei no espetáculo *A Falecida*, Brasília-DF (2012) direção de Diego de León do texto de Nelson Rodrigues. A meu ver é um exercício de identificação e escolha dos elementos narrativos. Chamo de *Lugares de Ação*, e tomei conhecimento assistindo ao Espetáculo *Corte Seco* (2009) da Cia Vértice de Teatro, Rio de Janeiro-RJ. Neste jogo, previamente é determinada uma ação da narrativa para um lugar diferente do espaço. Os lugares podem ser móveis, como cadeiras, ou fixos como delimitações no chão. As ações usadas nos treinamentos e aulas foram basicamente quatro: Narrar, Descrever, Dialogar, e Pensar. Desta maneira, apenas quem estivesse em contato com o lugar determinado poderia falar e, mesmo assim, sua fala deveria estar exclusivamente dentro daquela única ação. Quem narra não descreve, quem descreve não narra ou faz uso de diálogos, etc. Um Exemplo:

NARRAR: Era uma vez uma menina chamada Chapeuzinho Vermelho

DESCREVER: Ela tinha aproximadamente 12 anos, sardas, usava uma capa vermelha costurada por sua avó.

NARRAR: Um dia sua mãe lhe chamou!

DIALOGAR: Chapeuzinho! Preciso que vá à casa de sua avó levar esta cesta de doces, pois ela está doente! (nunca entendi em que os doces ajudariam à velhinha!).

PENSAR: Ah, não! A casa da vovó fica do outro lado da floresta!

DIALOGAR: Claro, mamãe! Com prazer!

Se tivermos um único ator contando a história, ele se desloca entre os espaço. Podemos ter um ator em cada espaço, designando-o a responsabilidade por aquele elemento da dramaturgia. Estes lugares podem ser fixos ou variar. Os jogadores podem falar juntos ou nunca falar juntos. O jogo vai ganhando possibilidades, mas se mantém o trabalho de entender as articulações do que se conta no “como” se conta uma história.

Havia o ato de “levantar” bolas, como por exemplo, se a pessoa responsável pela narração dissesse: “Então a menina disse”, logo a pessoa designada para a fala ou diálogo sabia que era seu momento de conduzir.

O jogo ajudou a identificar os poderes em promover ação que fatores como descrição, diálogo e pensamento podiam infligir em uma história. Também foi um meio de diagnosticar pontos esquecidos da narrativa, justamente como a descrição e o pensamento.

Um ponto reconhecido como fraqueza, tanto em Brasília quanto em Uberlândia no desenvolvimento das cenas era a hora em que a história entrava em um momento de decisão, que entrava no conflito. Parecia-se evitar o embate, sempre em “panos quentes” e a história não se fechava. Por que isso? Para mim, em cena de improviso, parecia como o momento de matar ou não o personagem principal e que, por ser uma decisão grande, se evita ao máximo. Porém este evitar tem consequências tão fortes quanto o ato em si. Do que temos tanto medo?

2) Sistema A-B-C: também retirado do espetáculo *Corte Seco* (2009) e descrito anteriormente. Cria tensão em cena, forçando os personagens a reagir, a responder, retirando das palavras a responsabilidade maior por conduzir o que acontece em cena. A palavra ainda é um forte elemento, mas o silêncio, a repetição, a inversão de ideias a complementam, tornando, por vezes, o conflito mais potente. Foi um exercício em que identificamos ser um guia de estudo de relações entre personagens, aplicável a textos teatrais escritos. Também identifiquei junto aos grupos que é uma boa ferramenta “secreta” de cena, considerando que podemos não explicar e evidenciar sua existência para o público. (o que fizemos no *Impro.Ato* tanto no experimento cênico em 2011 e no espetáculo *Linha Vermelha* em 2012).

3) *Amnésia* ou *De Trás para frente* também descrito anteriormente: foi um ótimo jogo para trabalhar as questões levantadas em cenas, ou seja, promessas feitas ao público, perguntas levantadas que exigiam respostas. Neste jogo a primeira cena criada era a última na sequencia cronológica, enquanto a última cena inventada era então a primeira na cronologia da história. Pensar de trás para frente fez com que nós pensássemos que tudo que era criado deveria ter um por que, algo que levou até aquele momento.

Tomando por exemplo o segundo torneio de Teatro-Esporte na UFU em que este jogo foi uma das provas. Os alunos Joaquim Vital e Gabriel Pazotto realizam a seguinte sequencia de

cenas. Foi pré-determinado que a improvisação deveria começar e, assim, a história deveria terminar numa ilha deserta. Eles tinham quatro cenas para fechar o sentido:

- Numa ilha, dois naufragos culpam um ao outro pelo acidente que os levou até ali. Um havia tirado uma “lasquinha” do barco e o outro dizia que não tinha nada de “inha” na lasca que o outro tirou.

- No barco, os dois amigos, um no comando do barco, o outro acha uma “lasquinha” no barco que o comandante comprou no dia anterior. O que acha a “lasquinha” usa isso como prova: “Eu te falei, devia ter comprado o outro barco”. (Informações como “comprou no dia anterior” já são dicas para a próxima cena a ser criada no passado destes personagens).

- Na loja de barcos o amigo dono do barco escolhe um de madeira, enquanto o outro tenta convencê-lo por outra compra, pois madeira não seria confiável. Argumentam sobre o Titanic que era de madeira e que no passado, a madeira não era bem grudada como hoje.

- Anos antes, dois operários carregam ripas de madeiras e decidem construir um navio chamado Titanic colando as madeiras com cuspe.

4) Os Jogos de adivinhações, como *Quer namorar comigo?*, ou *Festa estranha* ou *Quem sou eu?*, são jogos em que os personagens são sabidos somente por alguns dos improvisadores, ou seja, há informações secretas a serem reveladas durante a cena. Estes jogos trouxeram duas grandes dificuldades: formar a figura durante a cena, e o jogo de aceitação e proposta: ao receber uma informação é preciso confirmar ao outro o entendimento das informações recebidas de uma forma que mantenha a coerência da cena. A escuta devia ser intensa.

5) Como mencionado, foi realizado o Segundo Torneio de Teatro-Esporte da disciplina na UFU. A temática continuou sendo Futebol, mantendo a estética de figurino e cenário. A estrutura permaneceu praticamente a mesma. As pequenas mudanças foram nos jogos escolhidos e a quantidade de jogos:

PRIMEIRO TEMPO

1º: *Só perguntas* – COLETIVA DE IMPRENSA – Todos jogam

2º: *Dublagem* – CALA A BOCA, GALVÃO! – 2 x 2 (2 cenas de 2 pessoas)

3º: *Rodízio* – JOGADA ENSAIADA – 3 X 2

4º: *Quem sou eu?* – ESCALADAÇÃO – Todos

SEGUNDO TEMPO

5º: *Estilos* – SUBSTITUIÇÃO - 2 X 2

6º: *A-B-C* – GOL DE LETRA – 2 X 1

7º: *Torpedo* – TIRO LIVRE – 2 X 1

8º: *Amnésia* – REPLAY – 2 X 2

DESEMPATE: 9º: *Chutando o Balde* – PENALTI – 6x1

Uma outra mudança foi a de que dois alunos me substituíram como juíza/mestre de cerimônias e puderam jogar numa outra posição. Ampliou-se a discussão da escuta não só entre os atores, mas também de todos os envolvidos da equipe.

6) No trabalho com *Viewpoints* no *Impro.Ato* começamos a dar atenção na Arquitetura. Já trabalhávamos nos jogos com a formação de figura em que criávamos uma arquitetura imaginária usando a arquitetura real do espaço a nosso favor. Por exemplo, uma fenda era referência para lembrar a todos da cena onde ficava a porta “inexistente”. Os *Viewpoints* abriram discussões sobre a presença. Eu mesma travei ao mostrar uma composição que criei. Depois de meses improvisando, quando enfim fui mostrar algo que foi somente um pouco ensaiado: travei! Parei a cena e pedi para voltar do início. A essa altura do trabalho, essa minha atitude me trouxe uma grande frustração. Do que adianta treinar, pesquisar e não aplicar? Querer fazer certo sem fazer certo, ou seja, querer acertar ao invés de fazer o que se propõe a fazer. Perca do foco do que é importante. Vontade de agradar e medo de errar. Rasteira própria! Vigiar-se: escutar-se!

A interação entre os *Viewpoints* e o Impro também foi explorada pelo Rafa na condução da parte dos *Viewpoints*. Começou a usar a *Espinha da História* com as composições e misturar alguns jogos focando os *Viewpoints*. O que eu pensei ao construir a tabela de jogos, começava a se espalhar, a se fazer evidente.

Para mim sempre foi claro que *Viewpoints* e Impro estão intrínsecos nas bases do teatro. O teatro como a arte do momento presente é naturalmente filho e pai do e de improvisos. Logo, *Viewpoints* e Impro também se relacionam e se fortalecem. Os princípios do Impro como aceitação x bloqueio ganham em potência pela consciência em relação ao que se cria, o que o trabalho com *Viewpoints* proporciona. Da mesma forma, os *Viewpoints* como ferramenta para o processo criativo só tem a expandir as possibilidades pelo entendimento do “Sim, e...”.

7) Um treino diferente e íntimo. No calor de Brasília, um treino do *Impro.Ato* só com as mulheres. Então decidimos trabalhar seminuas (o contato das partes íntimas com chão gelado de cerâmica foi evitado, nada agradável). Por quê? Para que? Havia sim o intuito de provocar os homens ausentes, o que trabalhou nossa cumplicidade feminina. Mas havia também o intuito de nos provocar, de olhar para os nossos corpos como corpos, o que trabalhou nossa intimidade. Mas para mim, o mais interessante do dia, de um treino inesperado, foi a mudança de pontos de vista. Fazer o mesmo trabalho da rotina de todo dia, as saudações ao sol, o treino físico, esportivo, os *Viewpoints* e os jogos com a pele exposta, perdeu logo a estranheza e levou a cena novas conotações. Onde estavam escondidos os segredos quando o corpo estava à mostra?

8) Na rotina de treinamento do *Impro.Ato*, por motivos de otimização do tempo restantes, dispensamos o treino esportivo às sextas-feiras. Dia em que tínhamos sempre todos os presentes. As segundas eu já estava sempre ausente e o Deni não podia ir mais as quartas). Mesmo com

estas ausências o comportamento geral do grupo quanto à disciplina e pontualidade mudou consideravelmente. Provável que o sentimento de urgência quanto a uma apresentação próxima (o experimento cênico em dezembro) se fez parecer e que os jogos de maior dificuldade impulsionaram um sentimento de desafio. Paixão e necessidade, ecos de Bernardinho e, talvez só para mim, ecos da bibliografia em Impro.

As segundas-feiras sem si continuaram problemáticas. Em uma, com o grande atraso e ausência dos participantes, o grupo acabou treinando na verdade à noite, durante a aula de Teatro-Esporte que o Edinho ministrava no nosso espaço de ensaio no espaço No Ato Produções. A Leiloca já era aluna. O contato surtiu um efeito de novidade e por isso, incentivo de certa maneira. O grupo também foi convidado para participar de um exercício aberto da turma do Edinho, mas acabou não participando por uma série de motivos.

Na segunda-feira seguinte, depois de uma seca destruidora, a chuva quis competir. Quando chegaram na sala de ensaio, ela estava completamente alagada. O relatório do Rafa sobre este dia foi: “Hoje o treino foi só físico. A sala estava alagada, passamos a tarde secando o espaço.”. (Só para constar: uma cidade projetada como Brasília, não consegue projetar uma chuva... inundações são constantes).

9) Revisão de conceitos (qualquer forma de teatro). Pressa em resolver X diversão.

10) Formato Longo - *Long Form*. Começamos a conversar a respeito tanto em Uberlândia, como conteúdo da disciplina, como também no *Impro.Ato* como proposta para formatar o experimento cênico.

11) Entre as discussões temáticas para o experimento cênico no *Impro.Ato*, começamos a falar de todo o processo do grupo até então. O que o treinamento repercutiu ou não em nossas vidas? A questão da aceitação foi unânime, como registrei em meu diário de bordo no dia 30 de novembro de 2011:

[...] dizer SIM pode abrir portas e PERMITIR que novas coisas aconteçam. Além disso falou-se de DIVERSÃO, JOGAR JUNTO, RESPONSABILIDADE e ESPONTANEIDADE. Juntando isso com as conversas temáticas, chegamos a questão do SIM nas relações em geral.

Curiosamente, “aceitação” também foi a temática escolhida pelos alunos de Uberlândia.
Sim!

12) Estruturas testes. Determinadas as temáticas em ambos os grupos e decidindo-se pelo formato longo de improvisação, sentamos para definir e testar as estruturas. A princípio, em ambos os grupos, as estruturas eram cheias de regras e opções. Muitos detalhes para tão pouco tempo de treinamento de estrutura.

Sim! É mais um treinamento, mesmas bases, mas diferente, pois há um objetivo diferente e razões diferentes. Enquanto na primeira fase, o treinamento visava o desenvolvimento e entendimento das habilidades de um grupo de atores em Impro; o segundo treinamento já visava uma apresentação. Por mais que esta apresentação fosse um experimento cênico, ou seja, tivesse o objetivo específico de testar a estrutura criada e nos testar em habilidades desenvolvidas, mesmo assim ainda havia um resultado a se apresentar.

O resultado dos primeiros testes de estruturas propostas: simplificar! Menos é mais! Priorizar o simples para o maior entendimento e domínio das regras. O que aprendemos também durante o treinamento da primeira fase: não basta saber as regras, tem que conhecê-las, entendê-las, joga-las.

O intenso novembro tornou-se dezembro num piscar de olhos, quase se confundindo como o mesmo mês.

2.5) Intensidade de dezembro

As datas de fechamento de trabalho estavam definidas. Em 09 de dezembro de 2011, o *Impro.Ato* se reuniria pela última vez para testar-se em um experimento cênico, uma estrutura de forma longa em Impro pelo campus da Universidade de Brasília. A apresentação final da disciplina em Uberlândia estava marcada para alguns dias depois, 12 de dezembro de 2011, também com uma estrutura de Forma Longa, em nossa sala e horário de aula no Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia.

Assim, os poucos encontros que antecederam as apresentações, eram intensos e focados na experimentação e aprimoramento da estrutura. Simplificadas sem perder o caráter desafiador, as estruturas passavam um pouco a mais dos dez minutos característicos do formato.

Desta maneira, na sexta-feira, 09 de dezembro de 2011, o *Impro.Ato* encontrou-se em frente ao prédio de Artes Cênicas da UnB para aquecer e organizar o material, seguindo por uma caminhada pelo campus ainda com alguns estudantes finalizando trabalhos, provas e disciplinas daquele semestre. Foi por isso que escolhemos a UnB. Primeiro porque precisávamos de público, mesmo se fosse o número reduzido. Nosso encontro só era possível na sexta-feira pela manhã, e assim, poucos lugares ofertariam um movimento de pessoas que pudesse parar para nos assistir. De tal modo que, até mesmo sem querer, a nossa estrutura com aproximadamente dez minutos, sorriu a nosso favor, pois pedímos as nossas plateias que nos emprestassem alguns minutos de seus tempos entre os corredores e praças da universidade.

Como temática para criar a estrutura, o *Impro.Ato* escolheu a aceitação. Em nossas conversas, o ato de dizer “Sim” sem julgamentos influenciou as vidas particulares também como

um ato de escuta. Levantamos a pergunta: “quando paramos de ouvir o outro?”. Neste debate, discutimos sobre como um “cal a boca” é bloqueador para a pessoa que escuta, e libertador para quem o fala, evidenciando o “Não” dentro do diálogo e a ausência opcional da escuta. Landau e Bogart influenciaram nesta parte: “Anne acredita que o grande teatro, mesmo sendo uma nova peça que você está criando ou uma peça antiga que você está produzindo, carrega dentro de si *uma pergunta*.” (LANDAU, 1996, p.17 – grifos do autor). Por isso além da pergunta que existia em nós em relação à estrutura, decidimos também iniciarmos a nossa improvisação com perguntas ao público. A partir da discussão, a estrutura do *Impro.Ato* foi fechada assim:

1) Divisão de funções: dos seis integrantes, três fariam a cena. Um faria o registro audiovisual, outro coletaria os dados para a cena (a explicar melhor adiante) e o último era responsável pelos questionários finais entregues à plateia (o questionário organizado por mim, encontra-se no apêndice 01 com comentários sobre sua elaboração). Todos nós revezamos entre as funções.

- Primeiro momento: Abordagem. Um dos atores da cena, chamaremos de “A”, era responsável por abordar o grupo de pessoas escolhido por todos. “A” pedia licença, se apresentava e dizia que estávamos participando de uma pesquisa de mestrado, perguntando em seguida se os presentes poderiam nos ceder dez minutos de seu tempo. Havendo resposta negativa, agradecíamos e seguímos adiante para outro grupo. Com a resposta positiva, “A” então realizava uma série de perguntas elaboradas em treino para trabalhar o diálogo (que tinha como princípio, para o grupo, o “Sim”):

“Você já ouviu um ‘cal a boca’? Como foi? Como se sentiu?”

“E você já falou um ‘cal a boca’? Como foi? Como se sentiu?”

- Segundo momento: Comentários. Após as perguntas, “A” também comentava as respostas com opiniões ou histórias pessoais numa espécie de *Stand up*, aqui improvisado. “A” contava acontecimentos que viveu ou presenciou, ou ouviu falar, procurando estimular uma conversa com quem respondia as perguntas. Era um momento de coleta de informações a serem usadas na improvisação seguinte.

2) Registro de informações: o participante responsável por esta função anotava em um quadro branco palavras que julgava chaves, motivadoras dentro das respostas do público e dos comentários de “A”. Esse recurso foi retirado do espetáculo de *Impro Dois é Bom* do Grupo *Jogando no Quintal* de São Paulo-SP. Nesta montagem, a partir de uma palavra do público, um ator começava também uma

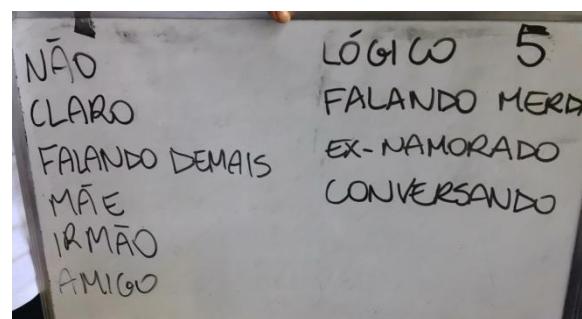


Figura 04: Quadro de Registro de Informações do Experimento Cênico do *Impro.Ato* Foto de Luana Proença

espécie de *Stan Up* enquanto o segundo anotava palavras que ouvia das histórias que o primeiro dissertava. Quando pensava ser o momento, eles trocavam de função, mantendo sempre um a ceder informações e outro a registrar.

3) Cena Parte I: Quando “A” estava para concluir sua ideia quanto ao assunto com o público, sinalizava para os atores “B” e “C”. Este sinal variava como o ator bem entendesse, com um olhar, ou uma pergunta, etc. Recebido o sinal, os atores “B” e “C” começam uma cena improvisada tomando como base as histórias compartilhadas com aquele público. O quadro de palavras era um recurso de lembrete de informações que poderiam ou não entrar naquela história que acontecia no momento.

O que se percebeu nos testes da estrutura antes do dia 09 de dezembro de 2011, era que a reprodução da história, seja integral ou em parte, causava certo constrangimento no público e às vezes nos próprios atores. Parecia uma invasão de privacidade, com um tom de arrogância, como se dissessemos que sabíamos mais que o próprio “dono” da história. Ou ainda, que queríamos provar algo direcionado a ele. Assim, decidiu-se que as informações eram inspiradoras, diretrizes e não regras ou ordens a serem executadas. Exemplo: o público conta a história da morte de um cachorro. No quadro escreve-se: morte do cachorro. Na cena existe outro bicho de estimação qualquer que morre, ou ainda um cachorro que salva um personagem da morte, etc. Além disso, não era necessário usar todas as informações escritas no quadro. Nem era preciso que o público reconhecesse partes de suas histórias na cena. Elas eram motes para a improvisação.

O que acontecia nas apresentações era que a existência e evidência do quadro com as palavras à mostra para todos, gerava duas expectativas: 1) que todas as informações fossem usadas, como aconteceu com o primeiro público que encontramos. Nesta primeira vez, a pessoa responsável pelo quadro ia riscando as informações já usadas em cena a fim de orientar os atores do que já haviam usado. Isso chamou a atenção daquele público que quando percebia que uma informação entrava em cena e não era riscada, interferiam para avisar a pessoa responsável pelo quadro. 2) a própria reprodução de parte da história (o que nós procurávamos evitar). Havia então certa resistência quanto à resignificação para o público pela expectativa de ver o que foi contado. Esta expectativa em especial ganhava abertura porque não explicávamos a plateia o que iria acontecer. Ou seja, que depois das histórias, faríamos uma cena de improviso baseada nas informações coletadas. A cena simplesmente começava. E isso foi uma opção: não explicar muito para ver o que ficava claro ou não.

4) Cena Parte II: quando a cena atingia um ponto em que o ator “A” considerava ser um clímax, um ápice da cena, ele entrava no jogo com um terceiro personagem. A partir do momento que “A” entrava em cena estava estabelecido somente entre os atores o *Sistema A-B-C*. As funções do sistema eram definidas antes da cena começar. Esta definição era embasada no rodízio

de funções entre quem fazia as cenas, era uma maneira para que todos experimentassem todas as funções dentro do experimento cênico.

Percebi durante os treinos e expus ao grupo, que o *Sistema A-B-C* é um grande potencializador das relações entre os personagens em qualquer formação arte mais inusitada e talvez por isso, mais difícil. Exemplo: Os personagens são um pai e uma mãe que perderam o filho num acidente de carro e o responsável pelo ocorrido. É plausível que “A”, aquele que tem o discurso seja o causador do acidente; que “B” seja um dos pais revoltados, assumindo o papel do provocador; e que o outro pai seja “C” tentando evitar maiores confusões ou ruínas, no papel do apaziguador frustrado. Também é cabível encaixar facilmente um dos pais como “A” que tem todo um discurso sobre a morte do filho, enquanto “B” é o “assassino” que por sua própria presença já provoca “A”, enquanto o outro pai ainda é “C”. Mas talvez seja difícil, a priori, visualizar e viabilizar que o “assassino” possa assumir o papel de “C” enquanto os pais são “A” e “B”. E mesmo assim é possível e pode ser forte, dependendo de como é executado. Os pais brigando, se acusando um ao outro, enquanto “C” arrependido, por ser o causador daquela dor, tenta acalmar os dois. (este exemplo foi realizado no treino do

Impro.Ato dia 03 de outubro de 2012, mais de um ano após o início do projeto de treinamento). O sistema provocava possibilidades infinitas e nos permitia pensar por outros pontos de vista (*Viewpoints*).

Após a entrada de “A” e com a inclusão do sistema, os atores deveriam resolver a cena e encontrar o desfecho.

5) Questionários (apêndice 01): Por último, a pessoa responsável por entregar os questionários, agradecia pelo tempo do público e então explicava que aquilo fazia parte de uma pesquisa de mestrado em improvisação e as cenas eram uma experimentação do estágio em que nos encontrávamos na pesquisa. Então, solicitava àqueles que quiserem colaborar um pouco mais, que respondesse ao nosso questionário. Poucos não contribuíam.

6) Orientações: Tínhamos como orientações para um bom andamento das cenas: 1) Formar figura antes de qualquer outra coisa. Isso nos daria tempo de pensar e ouvir o que era criado pelo outro; 2) Introduzir na Parte I da cena um terceiro personagem para que “A” já tivesse sido apresentado antes de entrar. Esta ideia partiu de uma necessidade que percebemos pela experimentação. “B” e “C” sabiam que “A” iria entrar, e que isso já iria acontecer mais ao final da cena, sem muito tempo para explicações sobre seu personagem, então podiam preparar o terreno para este. Um exercício que conheci meses depois em Chicago-IL, trabalha justamente esta preparação de terreno, é o jogo já mencionado *Adivinha quem vem para jantar?* em que dois improvisadores falam de uma terceira pessoa que ainda vai chegar. Em sua conversa definem aos

menos três características entre físicas ou psicológicas. Assim, quando esta terceira pessoa entra, já assume as características e relações expostas quanto aos outros personagens. Num texto dramático escrito, isto está presente: o que se fala do outro é uma fonte de informação, parte das circunstâncias dadas; 3) Com o rodízio de funções no *Sistema A-B-C*, acabávamos por nos confundir nos treinos ao lembrar depois de fazer algumas vezes a estrutura, quem era o quê daquela vez. Assim, identificamos quem era “A” com uma pulseira de borracha amarela no punho; 4) Para quem estava filmando os experimentos, considerou-se não filmar diretamente as pessoas do público, pois poderia incomoda-las de alguma maneira, além do que, a ideia era registrar o nosso desempenho para nos avaliarmos.

Um dia antes da apresentação tivemos um treinamento na quinta-feira, como reposição de um encontro desmarcado. Registramos em vídeo as observações das duas semanas anteriores e as nossas expectativas quanto o dia seguinte. O diferencial deste depoimento é que foi gravado coletivamente, e todos puderam escutar o que o outro pensava. Destaco algumas partes deste depoimento:

[LEILA] - Eu achei que essa semana foi bem legal porque a gente conseguiu montar o nosso próprio sistema de improviso. Eu achei bem legal. É difícil, mas é legal. Assim, é um desafio. [...] O grupo conseguiu chegar num estágio legal, todo mundo unido, isso é muito legal, o grupo todo, todo mundo fazendo, mesmo que erra, a galera ,né? Fala mal e depois a gente vai, isso é entediante, é assim a vida..."

[RAFAEL] - Ajuda. [...]

[RENATA] - A semana foi muito boa, encerramento é sempre... dá muita reflexão. [...] “Meu Deus, como a gente chegou aqui?” É... enfim... Pra mim, pro Rafa, e pra Anna [...] foi muito legal porque como a gente invadiu algumas aulas dele [Edson Duavy] [...] a gente foi convidado pra estar na apresentação dos jogos de improviso [...] E aí a gente teve a chance de experimentar, né? O lado do... do Teatro-Esporte... dos jogos...

[LEILA]: - Dos improvisos curtos. Que aqui a gente trabalhou mais os longos.⁴⁸ (Informação verbal – grifos e pontuações e grifos nossos).

Ao ouvir este depoimento, observei como o envolvimento com um aspecto, um momento do treinamento, anulou por instantes o que foi feito nos meses anteriores. Nós trabalhamos muito com os jogos curtos no treino, inclusive a competição em Teatro-Esporte com torneios internos. Nas últimas três semanas, exploramos a forma longa, enquanto nos três meses trabalhamos com à curta. Além disso, coincidindo com este último momento, houve a integração com a turma de Teatro-Esporte do Edinho, manifestando o poder que um olhar ou tratamento diferenciado do que se faz, ou no caso, do que se fez, pode gerar essa confusão de pensamento. Ou seja, por ser trabalhado de forma diferente, parecer que nunca se tivesse feito. Então, com um contato

⁴⁸ Depoimento conjunto concedido em 08/12/11. (DVD em Anexo – Pasta Depoimentos – 02_Depoimento Conjunto Integrantes do ImproAto – Dia 08_12_11)

diferenciado sobre uma mesma técnica que já se vinha praticando, “de repente” se fez o sentido. O poder do novo, da perspectiva (*Viewpoints?*). Isso também pode ser conferido em relação ao tempo de entendimento. No caso do *Impro.Ato*, por não haver uma pesquisa individual sobre a questão do que é Impro, e ainda mais específico ao depoimento em questão, do que é e os objetivos do Teatro-Esporte; talvez não se entendesse realmente as possibilidades cênicas daquilo que treinávamos desde setembro. Talvez para o grupo, antes de treinar, fosse preciso maturar o raciocínio e princípios do Impro, para que ficasse claro que se estava fazendo e o porquê.

Essa parte do depoimento me fez pensar também sobre uma questão que sempre abordo nos cursos de iniciação teatral: o poder da novidade. Quando estou ensaiando um espetáculo com alunos, depois que já temos algo estabelecido, como as marcações da peça, o que nos resta é a repetição, que pode se tornar maçante e tediosa. Por isso, chamo, por vezes, outro professor para dar uma aula, ou levo propostas de figurino, ou fazemos o ensaio em outro espaço. A ideia é mexer um pouco a rotina, motivando um olhar curioso sobre o que se faz. Com o depoimento do dia 08 de dezembro de 2011, percebi que talvez tenha deixado isso passar no grupo e que o acaso, que eu não acredito que exista, trouxe-nos mesmo assim este elemento impulsionador de nova perspectiva com a aula do Edinho.

Essa experiência de fora do treino, ampliou uma visão de possibilidades em Impro. Evidenciou o entendimento diferenciado entre o que era Impro e o que treinávamos. O que é possível observar na continuação do depoimento da Bitenca no dia 08 de dezembro de 2011:

- E agora só excitação, né? Pra amanhã, assim... [...] Agora que a gente chega no final, a gente percebe que a gente demorou um pouco pra realmente entrar no... no treino do Impro, do Impro e tal. Então... Ainda existem algumas dificuldades que, assim, se a gente tivesse fluido mais, mais facilmente, se a gente tivesse entrado antes, isso não estaria acontecendo. Mas eu acho que o resultado foi muito mais positivo do que eu imaginava⁴⁹... (Informação verbal – grifos e pontuações nossos).

As perguntas que se passaram na minha cabeça: “Como assim ‘demora’ para entrar no Impro?”; “O que é Impro para ela?”; “O que é Impro para o grupo?”; “Será que o fato de não treinarmos durante os primeiros meses com o objetivo de nos apresentar gera um estranhamento quando este objetivo existe?” Ou talvez a falta de treinos com público presente tenha enfraquecido a própria ideia de Impro. De qualquer maneira, a confusão quanto ao que se fez e ao que se fazia se tornou evidente, apontando uma fraqueza no que se foi treinado: o conhecimento teórico.

⁴⁹ Depoimento conjunto concedido em 08/12/11. (DVD em Anexo – Pasta Depoimentos – 02_Depoimento Conjunto Integrantes do ImproAto – Dia 08_12_11).

Na continuação do depoimento, entre os integrantes, podemos observar ainda que um mesmo conceito do que estávamos fazendo era diferente entre os integrantes do grupo. Mas também se encontra a evidente excitação quanto à apresentação.

[RAFAEL] – Eu acho que foi... duas semanas de trabalho de construção mesmo, né? Pra conseguir o formato longo. E como a Leila falou, eu achei importante chegar num lugar que a gente, né? Chegou. Experimentando, não decidindo. [...] E é esperar amanhã, eu acho, assim. O resultado é o de menos, né? Porque a gente já sabe o caminho a seguir. Mas, nessa semana o que marca realmente também foi a segunda-feira, né? Experimentar a parte do Teatro-Esporte especificamente mesmo, com a torcida e... e o que tem de composição e o nosso treino de Impro, específico de Impro. [...]

[ANNA] – Pois é, tivemos estas duas últimas semanas de construção, né? Do... do nosso experimento de improviso. E é muito legal assim, né? Porque a gente estudou vários... é... várias jogos, e pensar que jogos poderiam encaixar, né? Com temática que a gente se propôs a falar, né? [...] E a gente chegou então ao nosso resultado que a gente vai experimentar amanhã [...] livre, sem as quatro paredes. É bem desafiador [...]

[DENISSON] – O que eu pude obsevar, assim, é que [...] você escuta a teoria, de falar, né? de Teatro-Esporte, né? Da improvisação, você fala: [...] “Ah, não... Isso aí tranquilo!” Quando você escuta a pessoa falando [...] “Isso é fácil...Isso aí é um joguinho! [...] Vamos jogar um Sistema A-B-C!” [risos gerais] [...] Quando você coloca na prática: não, não é fácil. [...] Você fazer só perguntas e dizer sim pra tudo, não, não é fácil. [...] E isso, eu, tipo, me conheci , porque eu falei assim: “É de boa!”. Mentira, não é de boa, não é de boa mesmo. [...] Tem todo um processo mesmo, e esse processo é muito importante. Todo esse tempo que a gente veio junto aí, fazendo, é... é... foi um processo bem interessante também. E agora a gente conseguiu chegar num... [...] Formato, né? E a apresentação, “apresentação” amanhã, assim... dá um friozinho na barriga [...]

[LUANA] – É... eu falei no... no... na quarta-feira, né? Que eu to frustrada e feliz. Feliz porque a gente atingiu um ponto que eu queria atingir. Frustrada porque agora é que a coisa ia pegar fogo! E aí, né? Enfim... Mas... eu também fiquei muito feliz e to muito satisfeita, justamente pelo que vocês colocaram que não foi... falaram que, tipo, foi um formato do grupo, né? Foi um... a gente foi experimentando, e vendo e opinando e dando sugestão. E aí que a gente viu que a aceitação e proposição e definição também foram o processo [...]E é isso... é amanhã! Ah!!!! [...]

[RAFAEL] – Puxa...

[LEILA, LUANA E RENATA] - Que barra!⁵⁰ (Informação verbal – grifos e pontuações nossos).

Há exato um ano após este depoimento ainda me desperta o sentimento de que, o que tanto pensei ser importante em abandonar o medo de errar, quando nos colocamos diante do publico em uma apresentação, voltam as apreensões do dever acertar. Também me senti assim no espetáculo *Linha Vermelha* em 2012. Cobramo-nos, mesmo sabendo que esta cobrança é o que vai exatamente contra ao que realmente queremos em Impro: “O Comitê de Improv Mora na Sua Cabeça”⁵¹ (ALLEN e CARRANE, 2006, p. 53). Este “comitê” seria formado pelos grandes críticos improvisadores que sabem tudo sobre Impro.

Voltando a 2011. A satisfação quanto à construção conjunta do experimento, somada a excitação da experimentação, nos preparou para o dia da experimentação. Foram realizadas ao todo oito apresentações do experimento cênico durante a manhã daquela sexta-feira. Ao começar

⁵⁰ Depoimento conjunto concedido em 08/12/11. (DVD em Anexo – Pasta Depoimentos – 02_Depoimento Conjunto Integrantes do ImproAto – Dia 08_12_11).

⁵¹ The Improv Committee Resides in Your Head.

o dia, para o aquecimento levei a bolinha de tênis que a partir do mês de novembro foi perdendo sua participação nos treinos, até que no início de dezembro, ela já não estava mais na programação. Como o foco dos treinos passou a ser o experimento cênico, o tempo de aquecimento passou a ser mais curto para otimizar os testes da estrutura.

A bolinha foi recebida com alegria e, ao jogarmos, trouxe consigo a memória do nosso processo até ali. E assim, partimos para a nossa Forma longa!

Quanto às cenas apresentadas (anexos no DVD, a primeira e a última cenas apresentadas que possuem o áudio de registro menos comprometido):

1) Em cena: Renata (A), Rafael (B) e Luana (C). Rafa e Renata eram irmãos ou colegas de casa, brigando inicialmente porque estavam estressados por conta dos estudos: um pegou o livro do outro, não conseguem estudar, estão nervosos. Definem que Rafa tem uma namorada. Luana entra como namorada de Rafa. Discussões sobre vários “probleminhas”, grosserias. Saem todos brigados.

A abordagem com o público foi quase um pedido de desculpas. Quanto à cena: começou-se com formação de figura. A cena foi curta. Os nomes dos personagens foram definidos após a entrada da terceira personagem. De início não se definiu quem eram os personagens, suas relações. Não houve realmente um ápice para a entrada da personagem da namorada. Assistindo ao vídeo, me deu uma sensação de que se alguém perguntasse do que se tratava a cena, a resposta seria como: “Um povo estressado com final de semestre brigando sem motivo.”. Nada aconteceu. Os conflitos propostos não foram explorados.

Alguns apontamentos do questionário (anexo) respondido por pessoas do público: respostas à pergunta 2 “Como você definiria este tipo de teatro?”: Teatrinho; Stand Up cotidiano; Teatro de Improviso; Esporte; Improvisação; Espontâneo. Nossa público nesta cena eram estudantes de Artes Cênicas da UnB. Demonstram alguma noção sobre a existência do Impro, o formato popular Teatro-Esporte, mas também a confusão sobre o que exatamente seja o Impro (ou o conhecimento deste termo).

Algumas observações nos comentários também apontaram para princípios do treinamento como a aceitação, escuta e presença, como podemos identificar no que nos escreveu Lorena Aldi (24 anos) sobre esta cena “Aumentar a escuta, corpo mais presente ou dilatado. Estado de alerta para receber e doar as propostas.”



Figura 05: Experimento Cênico *Impro.Ato Dia*
09/12/11

Foto de Deni Moreira

Como crítica à estrutura criada, destaco o que comentou Kamilla Nunes (23 anos) “Não ficou claro o objetivo do trabalho” e Tatiana B. Rabello (21 anos): “Tem potencial, mas os atores estavam inseguros e as palavras ditas não eram riscadas [do quadro] sempre”. Este grupo de estudantes de teatro em especial já contribuiu de início para que pudéssemos perceber que ao riscar uma palavra do quadro com o objetivo de orientar quem estava em cena de que aquela informação já havia sido agregada à cena, nós também sugeríamos a promessa de que usariámos todas as informações do quadro. Criamos uma expectativa da qual não nos atentamos de imediato e que não fazia parte do objetivo da estrutura (que também não era claro ao público). Quanto a questão 4 “Como você se viu/sentiu no trabalho?” as respostas assinaladas variaram entre “espectador” e “participativo”. Uma pessoa assinalou “ignorado”. O que nos abre a discussão sobre, além do que fizemos em cena especificamente neste experimento, e em geral o quanto a sensação de participação é provocada em Impro.

2) Em cena Leila (A), Denisson (B) e Anna (C). Leila fazendo um bolo. Deni, o marido acorda. Leila começa uma briga por ele ter chegado bêbado às 4 horas da manhã com a vizinha. Anna, a vizinha, toca a campainha. A briga é intensificada.

A cena começou com formação de figura. Os nomes foram definidos aos poucos. A terceira personagem realmente entrou quando o conflito estava formado. Houve uma negação/bloqueio evidente da ideia da Leila pelo Deni, quando ela disse: “Eu não fui porque tive que ficar com seu irmão!”, ele respondeu: “Meu irmão? Mas meu irmão tá na Austrália”. E aí se encerrou este assunto que ficou sem resposta. Houve ainda uma jogada de saída quanto a uma falta de definição, que pode ser identificada como pedido de socorro, quando Deni, como marido, virou-se ao personagem da Anna, e disse: “Magali, fala pra ela o que a gente fez ontem!”. Estes pedidos de socorro, dentro da cena, são como uma comunicação interna entre os atores, dentro do contexto da história.

Os três únicos questionários respondidos desta cena apontam para a definição de “Improviso” ou “Improvizado” como “tipo de teatro” realizado. Um público que já não era mais específico de estudantes de artes cênicas (um deles se identificou como estudante de Agronomia), mas que perceberam de imediato o termo chave. Cada qual também apontou o seu papel na cena de forma diferenciada, como resposta à questão 4 “Como você se viu/sentiu no trabalho?”. As opções marcadas foram: participativo, espectador e autor/co-autor. Nos vendo também, segundo marcações da questão 5 “Sobre os atores, eles pareceram:” seguros e a vontade. Talvez estivéssemos mais tranquilos após ter apresentado a primeira vez.

3) Em cena: Denisson (A), Luana (B) e Leila (C). No escritório. Denisson e Luana trabalham. Ela o acusa de ter roubado o trabalho de física quântica dela e ter entregado para o professor. Leila entra como chefe.

A cena começou com formação de figura. O posicionamento da cena dificultou um pouco a visualização do que o outro fazia. O conflito foi estabelecido, mas não se desenvolveu. Pareceu mais como uma cena única dentro de uma peça, ou seja, que haveria continuação. O que não houve e as perguntas levantadas ficaram sem resposta. Não é necessário responder todas as perguntas, mas a cena ficou sem um por que.

Os estudantes de Agronomia que responderam ao questionário desta cena contribuíram mais com uma classificação qualitativa do “tipo de teatro” como “diferente”, “maneiro, legal” e “espontâneo”.

4) Em cena: Leila (A), Anna (B) e Rafael (C). Leila fazendo ioga na sala, Anna entra cheia de trabalho. A personagem da Leila não lembra onde estava o número de telefone que a personagem da Anna precisava, então começava uma briga. O cunhado de uma das duas entra. A personagem da Leila, então lembra de um número de telefone.

Foi a primeira cena que não começou com briga. Se eram amigas ou irmãs, elas não definiram. Rafael entrou se definindo como cunhado, permitindo a leitura de que as duas fossem irmãs, mas também não fez muita diferença. Propuseram uma solução para o conflito, mas não ficou definido se realmente solucionou o problema. O diferencial desta cena, que começou sem brigas, um momento que tudo estava bem, os personagens estavam de bom humor e em paz, me remete a uma das condições de treino que o Edson Duavy direcionava para o início das cenas improvisadas. Ele orientava como treino que tudo começasse de forma positiva, pois a tendência é a de já querer ir ao conflito, sem construir uma plataforma para a cena.

E o diferencial deste público de estudantes de Geografia e Geofísica, segundo às respostas dos questionários, foi um contato prévio com o Impro pela internet e o canal televisivo MTV. Relacionaram o termo Improviso com Comédia, o que me levou a pensar: qual teria sido a reação caso a cena que foi improvisada diante deles não correspondesse à expectativa da comédia?

5) Em cena: Luana (A), Anna (B) e Renata (C). Uma irmã montava um quebra-cabeça e a outra se oferece para ajudar. Adolescentes ou Adultas. A outra destrói o quebra-cabeça e as duas começam a brigar. A empregada entra e tenta intervir. No meio da briga, a irmã que destruiu o quebra-cabeça, acha a peça do seu próprio quebra-cabeça antigo e feliz agradece a irmã,



Figura 06: Cena do Experimento Cênico *Impro.Ato*
Dia 09/12/11

Foto de Luana Proença

esquecendo-se da briga. A primeira, dona do quebra-cabeça do início, volta a se concentrar na montagem.

Definiu-se de imediato a relação entre as personagens da Luana e da Anna, eram irmãs. Já havia desde o início uma antipatia entre elas. A situação foi criada em cena. O conflito foi se intensificando. Ainda houve alguma pressa para se resolver as questões, mas houve um final para a cena.

Entre os estudantes de Química e um Historiador que nos assistiram nesta cena, entre os elogios registrados à grande atenção que os atores manifestavam, às resposta assinaladas no item 4 “Como você se viu/sentiu no trabalho?”, das 6 respostas: 5 corresponderam a “espectador” e 1 a “participativo”. E então? Estamos ignorando-a quando estamos em cena? A platéia deveria se sentir participativa? Aqui podemos destacar a lacuna em nosso treino diante de um público justamente para levantar e pensar a questão.

6) Em cena: Rafael (A), Renata (B) e Denisson (C). O pai e a filha conversam, discutem a preferência do pai pelo irmão e a ignorância do pai quanto tecnologia. O irmão, que se dá bem com a irmã, chega. A discussão continua até os filhos saírem.

Relações e personagens foram definidos bem no início. A cena em si não foi para lugar algum, houve certa pressa em acabar.

Entre os estudantes de Jornalismo, Comunicação Social e Audiovisual que nos assistiam, houveram três comentários que identificaram a improvisação como longa, o que correspondia a nossa pressa em acabar e não estar indo à lugar algum.

7) Em cena: Anna (A), Renata (B) e Leila (C). Anna chega à sala de aula para fazer uma prova. Renata é a professora. Elas discutem sobre o tamanho da prova, o pouco tempo para realiza-la e algum problema que a aluna teria. Outra aluna (Leila) chega. Ela não tem dificuldade em terminar a prova. A primeira aluna abandona a prova e reprova.

Houve em particular na abordagem para esta cena uma história mais íntima do público e ficamos um pouco perdidos com isso. É um risco que corremos. Na cena havia outros alunos invisíveis. Hoje, me pergunto: por que nós, os outros atores que estavam de fora, não entramos em cena para compor conjuntamente? Não que fosse necessário, mas por que isso não passou pela cabeça de nenhum de nós. Esta cena em particular foi bem característica do termo “talking heads”. A discussão girava sempre sobre o mesmo ponto e não definia questões como o problema que a aluna tinha e que parecia ser importante. Mesmo assim, a cena teve um final.

Talvez pela exposição voluntária e mencionada de uma pessoa do público, entre as respostas do questionário, um público de diferentes áreas de atuação (Física, Direito, Tradução, entre outros), as respostas à questão 4 “Como você se viu/sentiu no trabalho?” variaram mais em “participativo”, “interferindo”, mesmo mantendo boa parte das respostas em “espectador”.

Curiosamente houve um estudante de física que identificasse o tipo de teatro como Teatro do Oprimido. E neste ponto, talvez pelo seu contato com o trabalho de Boal, podemos identificar suas proximidades do uso de improvisação em cena com Impro, por mais que os objetivos e perspectivas também os distanciem.

8) Em cena: Leila (A), Luana (B) e Renata (C). Num karaóquê, a aluna aspirante à cantora (Leila) é enganada quanto a seu desempenho, pela professora charlatã (Luana). A mãe (Renata) vem tirar satisfação com a professora. Como os pais não tem mais como pagar as aulas, a professora se demite.

Foi um público que tivemos que incentivar mais para conseguirmos histórias. Tivemos que nós mesmos contar histórias nossas para incentivar, o que acabou funcionando. Foi uma cena em que as atrizes se escutaram e se ajudaram bastante. Desenvolvendo a história com personagens e relações um pouco mais definidos que as outras experimentações do dia.

Entre os estudantes de Geologia, Engenharia Florestal e Letras, a questão que se destaca na maioria dos comentários dos questionários respondidos foi referente à nossa estrutura. A palavra mais usada à cena foi “confusa”.

Os questionários foram de valia posterior às apresentações principalmente para mapear nosso estágio de treinamento e nossa estrutura de espetáculo. As respostas corresponderam, em geral, ao lugar que avaliei que chegamos: um entendimento do que precisa ser treinado e as fraquezas técnicas em relação à aceitação escutam e presença. Fundamentos que precisam, como qualquer fundamento, ser treinados constantemente.

Após a realização das oito apresentações do experimento cênico, filmamos os depoimentos finais. Destaco e comento passagens de alguns depoimentos que pensei ser pertinentes para análise de lacunas e acertos no processo de treinamento. No primeiro depoimento, o da atriz Anna Cristina, identifica-se o reencontro com os jogos com a bola tênis e uma questão que todos do grupo observamos sobre como as cenas foram melhorando, como que aquecendo.

[Anna] - Dia no qual eu estou fazendo 26 anos. Então, sobre o dia de hoje, né? Nossa deu o maior medo no início. Não, deixa eu falar uma coisa antes, não é isso não. Os jogos, adorei jogar bolinha hoje, acho que foi super massa, eu tava pensando na bolinha ontem mesmo, pensando: nossa, gente, será que... vai ser legal jogar bolinha antes de a gente apresentar porque a gente começou assim, né? A nossa oficina...o nosso grupo de trabalho... e ia ser muito massa porque perpassou bastante o nosso trabalho. [...] depois chegou a hora de a gente atuar, né? Aí no campus. Pô, deu o maior medo no início assim: “Caraca, vê, vamos ter que abordar as pessoas, apresentar, e se aparecer alguém da história eu vou ficar com vergonha. Meu Deus do céu!” Mas foi bem divertido, né? No início a gente não foi tão bem, assim, que acho que tem esta questão de a gente se

aquecer, né? Mesmo. Só que as outras cenas, eu considero um sucesso assim, de verdade, melhorou bastante e tal. Foi bem progressivo [...]

[Luana] - Pra você hoje, o que te chamou atenção hoje, apresentando? Uma coisa que de repente, assim, você nunca tinha percebido nos nossos treinos? [...]

[Anna] - É, isso é verdade. Hoje a gente fez pra galera, né? Pô... não sei [...] as pessoas, assim, passando, sei lá, vendo que algo está acontecendo, mas passam na frente, sei lá, achei meio estranho, assim. Sacar que tá rolando alguma coisa, passar por trás, né? De repente elas estavam entretidas na conversa delas, não prestaram atenção, mas não sei, acho que seria legal se elas tivessem percebido, prestado atenção, né? E respeitasse no nosso espaço, né? E... ah, acho que é isso. No momento assim, acho que é isso que vem a minha cabeça. Mas teve uma coisa assim que eu achei estranha, o Rafa ficou, sei lá, separado da gente, alguns momentos... Até perguntei pra ele ali agora: "pô, Rafa, tá tudo bem? Você tá legal e tal? Achei você meio brabo, assim, meio de saco cheio das coisas." Achei, sei lá, não sei se é o comportamento dele também, né? Acho que é... Mas achei ele meio brabo assim... Não tava muito a fim de discutir as cenas... assim, de refletir sobre elas... Sei lá... Acho que também, tava meio com preguiça de apresentar também, sei lá! "Vamos lá, Rafael! Energia, é nós, cara!" Sacou? Ainda mais nesses momentos, assim, de desespero, de interação com o público. Tem que estar todo mundo se ajudando mesmo, todo mundo junto, unido pra se ajudar, pra todo mundo se dar força, não desistir ou amarelar e tal.

[Luana] - Bom a gente chegou aonde a gente chegou, né? Daqui pra frente o que você acha que a gente devia trabalhar? Focar em que?

[Anna] - Pô... Ai, meu Deus do céu! Bom, talvez focar na elaboração da cena, não sei o que que é exatamente, mas na elaboração da cena, acho que no sentido da narrativa, que às vezes, né? A gente se perde na discussão e acaba não investindo tanto na ação e no espaço cênico. Acho que isso, assim!⁵² (Informação verbal – grifos e pontuações nossos).

Dentro das questões levantadas pela Anna, a primeira a filmar o depoimento do dia, é possível identificar dois grandes pontos que até então não haviam sido discutidos. Propusemos-nos a fazer apresentações na rua, mas não nos preparamos para isto (necessidade de preparação). Daí o estranhamento da atriz quando as pessoas passavam no meio da cena. O treinamento de uma estrutura de Impro, não exige apenas o treinamento em Impro, mas também das técnicas teatrais para o tipo de teatro que se propõe, no caso, o teatro de rua.

Outro ponto, também observado nos depoimentos de outros participantes do *Impro.Ato*, foi como o aparente estado de espírito de um integrante pode influenciar o estado dos demais. O que me fez refletir sobre as questões de motivação novamente, somando à vigília. A meu ver, este “vigiai” tem muito do que Bernardinho fala em monitoramento. Ele explicita o monitorar constante quanto à própria vaidade (BERNARDINHO, 2006, p. 55), e, para mim, a vaidade também está intimamente ligada a olhar para o objetivo e deixar de olhar para o presente, para aqueles que lhe acompanham. Esta vaidade é mais difícil de reconhecer, pois parece estar muito mais no outro do que em nós mesmos, e assim, acham-se os “culpados”, ao invés de responsáveis: nós mesmos, tanto como indivíduos de um grupo, como quanto líder. Uma vigília que, sendo constante no processo de treinamento, permite o forte crescimento da equipe, na motivação de cada um, no sendo de grupo.

⁵² Anna Cristina em depoimento concedido a Luana Proença em 09/12/11. (DVD em Anexo – Pasta Depoimentos – 03_Depoimentos Individuais Integrantes do ImproAto – Dia 09_12_11).

Estes dois pontos também podem ser observados no depoimento da Leila:

[Leila] – Achei bem legal a experiência de fazer com público de rua, porque eu só tinha feito na rua uma vez e nunca curti muito e desta vez eu achei legal, assim, o envolvimento é interessante porque é diferente de você fazer, a mesma de você fazer no palco já muda a relação e aqui pareceu uma coisa mais íntima, assim, das pessoas que estavam fazendo o depoimento, fazendo as histórias e a gente escutando parecia uma coisa mais, sei lá, mais, não sei a palavra. É... bom... quanto as cenas. A primeira cena que eu fiz foi com o Deni, é... eu curti, mas eu sei lá, assim... esta semana eu tava meio chateada com ele porque ele andou faltando muito e... e ele não foi muito pros ensaios e a gente não pôde treinar muito com ele, e aí toda vez que ia fazer cena com ele eu ficava com um pezinho atrás, assim, sabe? Só que aí eu falei: “foda-se, eu tenho que parar com isso, isso é preconceito... não sei o que, nananan...” E aí foi legal, eu curti a cena, lógico que não rolou algumas coisas, assim, mas rolou figura, não sei o que, nananana, foi legal! [...] Achei que só a primeira que foi um pouquinho... que a gente fez... também ninguém tinha feito, foi a primeira, foi meio sem energia, mas achei que as outras já foram, mas parece, assim, que agora que a gente já fez a última que a gente tava pronto pra fazer, mas parece que foi... sei lá, acontece, né? Se a gente fosse fazer o dia inteiro, por exemplo, a última ia ser melhor com certeza do que a que a gente fez agora, que a gente já estaria mais com ritmo, mais, prestando mais atenção nas funções de cada um [...] Como uma análise do grupo, assim, análise minha, acho que eu melhorei bastante, assim, me desbloqueie em várias coisas que eu era bitolada mesmo, não é nem bloqueada, é bitolada, assim, sabe? De racionalizar demais e não sei o que... então hoje, assim pra mim foi uma experiência ótima, porque, velho, assim, eu fiz. Foi a primeira ideia que fez, ah, vai lá, faz, faz a mímica, não sei que lá, a outra pessoa acrescentar a ideia, então foi bem legal. E eu gostei muito do jogo que a gente estabeleceu pra gente porque a gente que criou esse... esse jogo [...]

[Luana] – *Eu queria te perguntar... Porque a gente chegou aonde a gente chegou. Daqui pra frente o que você acha que a gente deveria trabalhar, focar, o que a gente precisaria melhorar?*

[Leila] – Eu acho que seria fazer mais intensamente os exercícios pra, como um treinamento assim, de fazer mais vezes os exercícios, eu sugeriria daqui em diante fazer na rua, assim, ou chamar gente pro ensaio, estar sempre convidando pessoas pra trazer ideias que às vezes a gente levantando as ideias acaba que fica sempre no mesmo mundo. [...] Ensaios abertos constantemente e de repente acho que, fazer algum exercício de... como é que fala? Pra unir a galera antes de acontecer, sabe nos ensaios? Por que as vezes eu senti falta. Acho que foi a única coisa que assim, a gente alongava, aquecia, não sei que lá, tinha bolinha, era divertido, mas fazer alguma coisa pra... pra parar de fazer intriguinha que até teve: [...] “Ah, Fulano que não tá legal hoje! Ah, não sei o que!” Sabe, fazer alguma coisa assim de juntar todo mundo e todo mundo ter que fazer alguma coisa junto...⁵³ (Informação verbal – grifos e pontuações nossos).

Elementar o apontamento da Leila sobre fazer mais exercícios na rua ou em ensaios abertos. Aparentemente tão óbvio para improviso, afinal, solicitamos a interação com o público. Este treino de “troca” com a plateia, realmente foi negligenciado. As poucas vezes que tivemos visitantes foram ao acaso (acaso?), pessoas que estavam no local do treino e ficavam para ver.

Quanto à questão da interação, mesmo sendo uma preocupação nos treinos, caso das apresentações pessoais, talvez tivessem que ser mais profundas, ou talvez fosse somente este dia

⁵³ Leila Rabelo em depoimento concedido a Luana Proença em 09/12/11. (DVD em Anexo – Pasta Depoimentos – 03_Depoimentos Individuais Integrantes do ImproAto – Dia 09_12_11).

em particular. Talvez, talvez, talvez... O que isso indica é que, independente da razão, são quesitos importantes para a cena, para o Impro: cumplicidade, intimidade e interação.

No depoimento da Renata, ela resume a maioria dos pontos fracos que identificamos no grupo, junto com a experiência de apresentar-se na rua, diante do público:

[Renata] - E é sensacional essa interação com o público, né? Porque você aborda um determinado grupo, só que você começa a fazer e vai aglomerando, aglomerando, aglomerando pessoas espontaneamente. E aí o que é mais legal é que as pessoas, mesmo o questionário sendo um opcional, né? As pessoas não eram obrigadas a responder, acaba que as pessoas que tinham se aglomerado no meio, durante, perguntavam se podiam responder e todo mundo, ah, sei lá! Foi muito, muito legal. A resposta foi muito boa. E por mais que a gente tivesse, a gente tivesse um pouquinho de dificuldade porque é um ambiente novo e aí tem barulho, tem que olhar as pessoas, tem que olhar tudo isso, o aquecimento foi muito bom, assim, a gente aqueceu e entrou no clima. Pegou o fôlego e foi assim. Foi muito legal ter trazido as bolinhas! [...] A experiência foi incrível, não só hoje, mas a experiência do projeto foi, nossa, uma experiência de vida mesmo pra levar pra sempre. [...] Eu acho que a gente não tá ainda tão, tão à vontade com o jogo, né? A gente ainda erra bobagem, a gente ainda é... não responde a códigos, esquece códigos, ou seja esquece a regra do jogo. Ainda tem muito essa coisa de querer falar, falar, falar, né? O verborrágico às vezes passa por cima da formação de figura e da ação. Acho que é isso, assim. O que ainda falta mais é principalmente a ação, assim, o foco maior em ação e menos no verbal que acaba ficando tudo mais verbal mesmo.⁵⁴ (Informação verbal – grifos e pontuações nossos).

O Rafael, por sua vez, já conota em sua percepção à narrativa, a história que é contada. Um dos pontos que também observamos ser frágil no grupo: a contação conjunta de história:

[Rafael] - Ah eu achei interessante. Acho que umas cenas funcionaram melhores do que as outras, mas acho que foi funcional, assim, a proposta, né? Da abordagem, de construir a partir do que eles falaram. Rolou. [...]

[Luana] - *Se fosse dar continuidade para o trabalho: vamos montar um espetáculo!*

[Rafael] - Acho que talvez formação de contação de história. Talvez enquanto formato, o era uma vez... todo dia... até que um dia... Acho que isso melhora a qualidade da cena assim, quanto entendimento. E talvez ficar, né? Saber o que o "A" faz, que o "B" faz, o formato A-B-C que foi o que a gente usou. Usar sem... sem medo, sei lá ou pena do personagem, o que seja, assumir o papel de, sei lá, o "A" tem que ter o discurso, "B" tem que... Acho que... isso.⁵⁵ (Informação verbal – grifos e pontuações nossos)

Os improvisadores estadunidenses Liz Allen e Jimmy Carrane em seu livro de autoria conjunta *Improvisando Melhor – Um Guia para o Trabalho do Improvisador*⁵⁶, discutem brevemente uma questão que o Rafa levantou em vários treinos. O medo de a personagem ser mal, o fato de julgar o personagem e não permitir que ele tome atitudes julgadas erradas moralmente. O nome do terceiro capítulo do livro é *Pessoas Legais + Escolhas Legais = Cenas*

⁵⁴ Renata Bittencourt em depoimento concedido a Luana Proença em 09/12/11. (DVD em Anexo – Pasta Depoimentos – 03_Depoimentos Individuais Integrantes do ImproAto – Dia 09_12_11).

⁵⁵ Rafael Souza em depoimento concedido a Luana Proença em 09/12/11. (DVD em Anexo – Pasta Depoimentos – 03_Depoimentos Individuais Integrantes do ImproAto – Dia 09_12_11).

⁵⁶ *Improvising Better – A Guide for the Working Improviser*

*Tediosas*⁵⁷. Enfatizam que querem trabalhar com atores agradáveis, querem inclusive ser agradáveis uns com os outros, mas no quesito ator, improvisador. Em cena, “Dê a você permissão para machucar emocionalmente o personagem do seu parceiro no palco, e ele deve fazer o mesmo a você.” (ALLEN e CARRANE, 2006 p. 10 e 11). Algo que também poderia parecer óbvio, pois, por exemplo, quem interpreta Iago em *Otelo* de Shakespeare não teme machucar o mouro. Por que os personagens de Impro temeriam se mostrar ciumentos, invejosos, amorais, imorais? Será que, justamente por ser de improviso, os atores pensam que terão seu caráter como pessoas julgados pelos personagens?

No depoimento do Denisson fica mais ressaltada a questão da insegurança, o que foi resultado de sua ausência aos treinos, ao mesmo tempo que demonstra uma lacuna no próprio treinamento em relação à prática diante do público, em solução sugerida no depoimento da Leila com ensaios abertos. Segundo o Denisson:

- parecia que a gente tava inseguro... Algumas coisas, algumas coisas assim acho que estava meio inseguro. E eu não sei, também pode ser uma questão de grupo mesmo, não sei, acho assim, que não sei, algumas pessoas não se sentem assim tão a vontade de estar fazendo, enfim.⁵⁸ (Informação verbal – pontuações nossas).

Finalizando a minha crítica pessoal ao dia de apresentação, segue meu próprio depoimento, arrematando as questões no estado de espírito em que me encontrava:

[Luana] - Falando do processo, eu achei que o processo foi bem intenso. Senti como eu falei em outros depoimentos falta de comprometimento e isso gera falta de compromisso, mas ao mesmo tempo as pessoas queriam fazer e pessoas muito queridas, muito bem juntas. E... então foi muito divertido, foi muito gostoso. Hoje, vendo os jogos, o que eu pensava do estágio tá próximo que... Formação de figura, quando a gente tá inseguro com as regras do jogo ela é esquecida, a gente até faz, a gente tem esta preocupação, foi uma coisa que a gente martelou muito, mas na hora de resolver as coisas, a gente não resolve com formação de figura. Não que tenha que fazer isso, mas ela não é [pra gente] um recurso pra resolver. Mas ela existe, então é uma vitória porque é uma identificação no teatro de improviso que é uma das coisas mais difíceis. E... Acho que todo mundo se colocou pra fazer pelo menos uma vez e tudo mais. E hoje eu volto nas questões ideológicas do treinamento e do meu trabalho como artista, atriz, professora: tem que ser divertido. E... não senti que hoje o grupo tava junto e que o grupo se divertiu, hoje. Então as primeiras cenas foram mais fracas, mais é aquecimento, a gente vai fazendo. Não conhecemos direito o jogo, fizemos algumas vezes, mas precisávamos praticar mais pra querer apresentar mesmo. A proposta era um experimento, então estamos aí. Mas como hoje o grupo não estava unido e se divertindo todo junto, acho que isso sim influenciou nas cenas. E digo que isso influenciou em mim porque me deu vontade... “Vamo acabar logo porque o clima não tá tão bom”, o que é triste pro último dia... mas, enfim! Todo mundo tem seus dias também. Todo mundo não tem que estar bem todos os dias. Não quer dizer que as pessoas estão bravas umas com as outras, mas que não estão nos seus melhores dias. Eu estou falando isso no geral,

⁵⁷ *Nice People + Nice Choices = Boring Scenes*

⁵⁸ Denisson Moreira em depoimento concedido a Luana Proença em 09/12/11. (DVD em Anexo – Pasta Depoimentos – 03_Depoimentos Individuais Integrantes do ImproAto – Dia 09_12_11).

porque quando a gente está bem, quem está mal não afeta a gente. É... mas em questão técnica, acho que o grupo teve um crescimento e é o que eu falei ontem, no depoimento de ontem: AGORA é que estava bom de começar a treinar o improviso, né? A gente treinou base, treinamento de ator mesmo e... e vir pra UnB é bom, porque a gente tem a crítica, o julgamento, a gente tem, né? Cada pessoa é uma. A gente tem a pessoa que nem critica e nem julga, que acha tudo lindo e é fantástico porque é uma novidade ou não, eu já vi isso sendo feito melhor e compara. Então é muito bom, porque é um público muito diversificado. E a gente veio até eles, então, também é uma conquista nossa abarcar todas essas pessoas. É isso.⁵⁹ (Informação verbal – grifos e pontuações nossos).

Em Uberlândia, a disciplina foi fechada também com avaliação positiva e uma observação pontual: um encontro semanal foi considerado escasso e até contrário ao crescimento da turma. Tempo... Um tic-tac que paira sobre planejamentos, cronogramas, esperanças e temores.

Tempo... O *Impro.Ato* ainda se encontrou em 2011, na terça-feira, 13 de dezembro, num jantar (aquele dos vinhos e *strogonoff*) em que conversamos descontraídos e rimos do processo e... Ficamos com vontade de continuar, o que por ventura aconteceu.

⁵⁹ Luana Proença em depoimento concedido em 09/12/11. (DVD em Anexo – Pasta Depoimentos – 03_Depoimentos Individuais Integrantes do ImproAto – Dia 09_12_11).

V. Novos Rumos e Desdobramentos

Em janeiro de 2012 o grupo se reuniu novamente para ouvir a proposta do ator e diretor Edson Duavy (Edinho) para a montagem de um espetáculo de Impro Forma Longa. O ator João Morgado uniu-se ao *Impro.Ato*, ao mesmo tempo que Deni, por questões de incompatibilidade de agenda, deixou o grupo.

Treinamos por um tempo sob a orientação do diretor do Edinho. Assim, a rotina mudou completamente e, na verdade, com a dificuldade de horários ficou difícil de estabelecer uma rotina. Horários de treino realmente foram uma problemática neste ano, o que forçou que a Bitenca e a Leiloca também tiveram que se afastar. A atriz Hyandra Lo entrou para o grupo nesta fase de transições. Ficamos então com um número de seis integrantes: Anna Cristina Prado (Anna), Edson Duavy (Edinho), Hyandra Lo (Hyandra), João Morgado (João), Luana Proença (Lu) e Rafael Souza (Rafa). Nesta formação éramos cinco improvisadores e um diretor.

Algumas descobertas que a priori pareceriam óbvias, mas que foram aparecendo nesta nova etapa:

- A força do exercício do contato visual. A essa altura, Eu e o João já havíamos participado do curso intensivo em Chicago em dezembro de 2011 (em turmas separadas). Um dos pontos fortes trabalhados antes de qualquer jogo era justamente olhar nos olhos dos seus parceiros. No documentário *Trust us, It is all made up* (2009), o contato visual é o início de tudo: o momento de se estabelecer a cumplicidade do momento, de perceber o outro, de conectar. Assim, antes de qualquer jogo do nosso treinamento também estabelecíamos o contato visual com todos os jogadores. Esta conduta permanece em nosso espetáculo.

- A interferência dos jogadores do “banco de reservas”. Continuamos as nos perguntar: por que aqueles que estão de fora da cena, não podem interferir quando necessário?

- As diferenças entre os treinos de 2011 e 2012. A proposta de trabalho agora era outra, mas ainda assim a comparação com o processo e 2011 era inevitável. Senti falta do trabalho com *Viewpoints* para manter nossa consciência ativa quanto o que era criado. Foi um vocabulário comum instituído dentro do grupo e que, desta maneira, também nos unia.

Os jogos com a bolinha do treino esportivo também fizeram sentir a ausência: um momento de interação corpo presente em jogo conjunto com os colegas. Porém, se fossemos usar o treino esportivo, deveríamos adaptar o trabalho, pois a Hyandra, que entrou no grupo em 2012, tem aflição a jogo com bolas. A falta de treino físico também se fez sentir, mas acredito que foi num aspecto muito mais pessoal, pois eu estava sem executar atividades físicas durante o ano de 2012.

Em agosto começamos a experimentar a estrutura de Impro Forma Longa que se tornou o espetáculo que estreamos em outubro: *Linha Vermelha*.

Proposto pelo diretor diante da pergunta “O que nos conecta?” (seria coincidência que, assim como o nosso experimento cênico em 2011, o *Linha Vermelha* tenha começado por uma pergunta?) e também a lenda chinesa da linha vermelha do destino. A explicação da lenda é o único texto pré-determinado do espetáculo, texto de abertura e fechamento:

Diz uma lenda chinesa que quando uma criança nasce, os deuses amarram em seu tornozelo uma linha vermelha invisível aos nossos olhos. Durante nossas vidas, aqueles com quem encontramos ou cruzam nosso caminho, conectam-se com essas linhas, num grande emaranhado que forma e desenha o nosso destino. Nossas linhas se cruzaram hoje. Meu nome é [nome do ator], tenho [idade do ator] anos e durante todo esse tempo, eu me preparei, sem saber, para estar hoje aqui com vocês. E ouvir vocês. [Edson Duavy (não publicado)]

O texto final do espetáculo era o mesmo, com uma pequena variação ao final.

Em setembro um novo integrante se fez necessário. Um músico que conhecesse a estrutura e pudesse improvisar a trilha sonora conosco. O Rafa tomava esta iniciativa nos ensaios, já que também é músico, mas não era possível assumir por completo tal função sem se ausentar do papel de ator. Assim o músico Duka Menezes (Duka) integrou o espetáculo.

A estrutura do *Linha Vermelha* então se firmou da seguinte maneira (no DVD em anexo há uma edição de trechos do espetáculos em dias diferentes para demonstrar como se desenvolveu esta da estrutura⁶⁰):

1 - Momento de coleta de informações. Dois quadros no salão de entrada de público e uma caixinha no formato de baú abaixo de cada quadro. Em um quadro lia-se “Escreva o nome de uma pessoa que foi ou é importante na sua vida” e no outro “Escreva uma frase que marcou a sua vida”. Após escrever o nome e frase, o papel era colocado no respectivo “baú”. A equipe do espetáculo, antes de levar as caixas para serem usadas no espetáculo, fazia uma breve seleção do que foi escrito. Pelas experiências com espetáculo de improviso, eu e o Edson Duavy já presenciamos e vivemos momentos em que algumas pessoas do público querem ver do que o ator é capaz ameaçando inclusive sua integridade física. Um caso: espetáculo *Odù* (2007) apresentado em Americana-SP, em um momento fazíamos um jogo de “batata-quente”, passar com rapidez, uma mala de madeira entre nós atrizes e público que se sentava no palco. Em determinado momento um homem pegou a mala se levantou e jogou com foça na minha direção. Quando eu desviei da mala, ele ficou indignado dizendo que eu não podia desviar, que se aquilo era um jogo ele queria ver eu pegando a mala do jeito que ele jogou. Um caso extremo, mas quem trabalha com teatro sabe que palavras podem ser tão perigosas quanto. Esta seleção das contribuições do

⁶⁰ DVD em anexo – Pasta Espetáculo Linha Vermelha – Outubro_2012



Figura 07: Espetáculo *Linha*

Vermelha – Momento da

Conexão com Bastões

Foto de Melissa Mundim

público foi, e ainda é, uma discussão dentro do grupo. O porquê de ela acontecer e “quem somos nós” para julgar, indo contra ao que empenhamos em cena como Impro de aceitar a ideia.

2 – Conexão por bastões. Ao entrar na sala de espetáculo, o público se depara com os cinco atores vestidos de preto e com uma fita de cetim vermelha amarrada ao tornozelo esquerdo. Cada um “segura” dois bastões vermelhos, um em cada mão, conectando a outro ator. Os atores se movimentam mantendo (ou não) as conexões. Como motivação das movimentações, os atores trabalham relações de raiva, negação, barganha e aceitação (quatro dos cinco estágios da morte do Modelo de Kübler-Ross).

3 – Texto inicial. Cada ator tem

uma função pré-determinada para cada

uma das apresentações, variando entre funções de uma para outra sessão. O Texto inicial é o momento da função de Narrador. Ele aborda a plateia com o texto pré-determinado, mencionado anteriormente. Em seguida, retira do baú e lê a frase que será o “mantra” do espetáculo, o que vai permear toda a história a ser criada.

4 – Conexão narrador e personagem principal. A partir da frase “mantra”, o narrador conta uma história pessoal, verdadeira ou não, sua ou não. Esta história fica em aberto por causa do encontro com alguém. O “alguém” ganha o nome sorteado imediatamente do baú correspondente. O Narrador então define o local e época em que encontrou esta pessoa. A história da nossa peça se passa sempre no passado.

5 – Narração conjunta. A partir da determinação do ponto de encontro os outros atores incorporam a narração com descrições, falas, pensamentos (como no jogo *Lugares de Ação*), explorando traços físicos, psíquicos e sociais do personagem principal denominado pelo sorteio. Foi decidido que ator e personagem principal corresponderiam ao mesmo gênero sexual, se o personagem principal é homem, um ator homem o faria. O mesmo aconteceria para personagens e atrizes mulheres. A intenção era a de manter uma conexão mais fiel visualmente com o imaginário da plateia em correspondência com o personagem principal. Por isso era definido uma mulher e um homem para tomar a função de Personagem Principal dependendo do nome sorteado. Já os outros personagens independiam se seriam feitos por mulheres ou homens.



Figura 08: Espetáculo *Linha*

Vermelha – Momento do Texto

Inicial (leitura da frase)

Foto de Melissa Mundim

Neste momento também era necessário definir: um dia importante na vida deste personagem e sua idade neste dia. Exemplo: Quando ele tinha 22 anos ele decidiu contar à família que ia se casar. Na *Espinha da história* seriam os momentos referentes às frases: “Era uma vez...”, “Todo dia...” e “até que um dia...”. Algo que fomos incorporando, mas que não é uma regra.

6 – O caminho do mantra. A cena se inicia no dia e época determinados na Narração conjunta. O caminho do mantra, assim como os demais caminhos da estrutura, podem ter mais de uma cena, contando o que é necessário. No caso deste caminho, o objetivo é desenvolver o personagem principal, suas relações sociais e a definição quanto ao dia, ou seja, desenvolver um pouco mais a ideia originada na Narração Conjunta.

7 – História da queda. O ator pré-determinado para esta função se aproxima da plateia, se apresenta e conta uma história pessoal. Esta história não deve ter um desfecho agradável. A história é inspirada pelo momento, pelo que acontece na peça, e se é verdadeira ou não, não importa. Em seguida, o ator abre para o público contar uma história como a sua, caso tenham se identificado. Enquanto as histórias são partilhadas os demais atores coletam informações do que escutam para incorporarem a peça improvisada. Não precisa ser nada literal, as informações podem ser resignificadas, são fontes de inspiração. Cada ator tem um quadro branco onde anota informações que julga importante e usa também para se comunicar com os outros atores. Os quadros foram sugeridos por nós atores ao sentirmos necessidade nos treinos de anotar informações em nossos cadernos (influências também da experiência vivida em 2011?).

8 – O caminho da queda. As cenas da história do personagem principal são desenvolvidas neste momento do espetáculo. São as consequências funestas do que aconteceu. Na linha da *Espinha da história* são os desdobramentos do “Por causa disso...”.



Figura 09: Cena do Espetáculo *Linha Vermelha do Impro.Ato*
Foto de Melissa Mundim

9 – História da ascensão. Assim como a história da queda, outro ator, pré-determinado para a função, aborda o público. Mas desta vez a história pessoal do ator tem um final agradável, ou de redenção, superação ou simplesmente feliz. Momento de a plateia compartilhar sua história. Caso nesta etapa, ou ainda na História da Queda, ninguém da plateia se sinta a vontade para contar uma história, usa-se como inspiração somente a história do ator.

10 – O caminho da ascensão. Esta etapa começa com uma cena fundamentada nas regras do *Sistema A-B-C* como intensificadora da história, para a chegada do momento do “Até que finalmente”. O objetivo é levar o espetáculo

para um clima de ascensão, superação ou redenção. A história do personagem principal não precisa ser fechada neste momento.

11 – **O caminho do encontro.** O ator da função Narrador e o Personagem Principal se colocam no ponto de encontro definido anteriormente na Conexão Narrador e Personagem Principal. Se a história não tiver sido fechada na etapa anterior, é fechada nesta etapa. O momento do caminho do encontro acontece após o personagem principal ter contado sua história, tornando o que improvisamos até então um *flashback*. É também a hora do Narrador conectar a história do personagem principal com a história que ele contou no início do espetáculo. Um momento essencial para estabelecer de vez a linha vermelha da lenda chinesa que conecta estas pessoas.

12 – **Fechamento.** Um ator, também pré-determinado desde o início, se dirige a plateia e repete o texto que abria o espetáculo com duas pequenas diferenças ao final. 1) No final do texto, quando o ator se apresenta, todos os outros atores e o músico também dizem, em sequência, seus

The poster features a photograph of two pairs of legs walking towards the right, set against a background of faint, crisscrossing red lines resembling a spider's web or a map. The text is in Portuguese.

Impro Ato apresenta

Linha Vermelha

Um Espetáculo de Histórias Improvisadas

- Improvisadores:
Anna Prado
Hyandra Lo
João Victor Morgado
Luana Proença
Rafael Soul
- Músico- Improvisador:
Duka Menezes
- Direção:
Edson Duavy
- **Dias:** 20 e 21 de Outubro
Local: Espaço Imaginário Cultural
Qr 406 Conj. 30 Lote 06 - Samambaia Norte
Hora: Sábado e Domingo - 20h
- **Dias:** 26, 27 e 28 de Outubro
Local: Teatro do CEE 01 (Centro de Ensino especial 01)
912 sul (ao lado do SIGMA)
Hora: Sexta e Sábado - 21h e Domingo - 20h

nomes e idades. 2) logo após as apresentações, o ator que conduz este momento finaliza dizendo: “Estas linhas podem se esticar e se emaranhar, mas nunca se romper.”

O espetáculo foi apresentado cinco vezes, duas na cidade de Samambaia e três em Brasília, ambas no Distrito Federal, durante o mês de outubro de 2012. Algumas observações minhas sobre cada apresentação:

Apresentação 1 – Alguns “furos”, informações que se contradizem, tanto de idade e de fatos, sem comprometer a história, mas ainda assim algo que pode vir trazer descrédito a veracidade e coerência do que é criado. A plateia não contribuiu com uma das histórias da estrutura e não desenvolveu muito a outra história.

Apresentação 2 – A história não contou com “furos”, porém não fortaleceu também uma ponte entre a história da personagem principal e o narrador. Uma pessoa do público comentou que a peça foi um pouco parada. Concluímos: não apostamos tanto na formação de figura caindo no chamado *talking heads*. O que também foi identificado no quinto dia pela atriz e improvisadora argentina Julieta Zarza que nos assistiu e, sabendo da minha pesquisa, enviou-me por e-mail alguns comentários: “Senti muito discursivas, muita preocupação em colocar dados esclarecedores ou conectores, e falta de ação, de viver a cena.” (ZARZA, J. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <luanaproenca@hotmail.com> em 01 nov. 2012).

Quanto à postura dos atores para o jogo, o estado corpo e presença no banco de reservas visível ao público, houve o comentário de que poucos atores pareciam inteiros e dispostos ao jogo. Zarza também observou isso no último dia de apresentações, escrevendo para mim em seu “portunhol”:

“Durante a cena toda, os atores/jogadores que não estão em cena ficam escrebendo [sic] em louzas [sic] e conversando e comentando, isto gera muitas vezes dispersão [sic] em cena. tirou tensão e presença [sic] física, também me gerou a expectativa [sic] e curiosidade de como essas lousas seriam usadas em cena.” (ZARZA, J. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <luanaproenca@hotmail.com> em 01 nov. 2012).

Apresentação 3 – A história e personagens foram, a meu ver, comoventes em boa parte do espetáculo. Poucos “furos” (informações desconexas e que se contradiziam entre si). A volta de personagens se fez necessária e foi realizada. Desenhou-se uma cumplicidade com o público, uma brincadeira interna visível e compreendida pela plateia. Em determinado ponto a irmã caçula de aproximadamente cinco anos pede para ser carregada no colo. Neste momento o público percebeu a brincadeira de que a criança na verdade era uma atriz adulta. Em outro momento, na cena do casamento, o irmão mais velho pede para que a irmãzinha leia os votos, pois teria sido ela quem escreveu o poema que ele iria ler para a noiva. Da maneira que fizemos, o público foi cúmplice e testemunha do ator que “passou a bola” de improvisar um poema para a atriz. Estes dois momentos, segundo alguns comentários da plateia, fizeram-nos lembrar de que era teatro, e que todos ali sabiam de algo a mais que estava acontecendo: era improvisado. A história não teve muitos furos, porém não se usou muito das histórias da plateia. A meu ver, foi o único dia em que as histórias do narrador e personagem principal se conectaram sem muito esforço, o que também pareceu ser mais fácil, pois as histórias de cada um eram bem próximas.

Apresentação 4 – Fomos surpreendidos com uma frase que não se encaixava a regra de frases solicitada à plateia: “Anão paga meia?”. A frase foi nitidamente pensada diante do que a pessoa que a escreveu, identificada mais tarde e que confirmou a questão, tinha como referência em teatro de improviso. Por assistir a espetáculos de comédia de Teatro-Esporte, em especial o *Qual o Seu Pedido?* da *Cia de Comédia Sete Belos*, o jogador da plateia deduziu que a frase seria usada como no jogo *Torpedo* em que frases são sorteadas ao acaso no meio da cena e o ator deve encaixa-la dando-lhe sentido na cena improvisada. O objetivo das frases então, para o espetáculo de comédia citado, é fazer graça. Em nosso espetáculo, a frase solicitada diz respeito à regra “uma frase que marcou sua vida”. Para algumas pessoas da plateia, foi nítido o incômodo da narradora no momento em que leu “Anão paga meia?”. Poderíamos dizer “Não” justamente para dizer “Sim” a regra do jogo. Porém, topamos o jogo e desenvolvemos a história dentro da estrutura. Tivemos cenas com todos os jogadores participando, incluindo interação com a iluminadora. Personagens foram feitos com funções bem específicas, e assim, apareciam em uma cena para provocar uma ação e não voltavam mais à história, pois não havia necessidade, não somariam. Descobertas! Também foi uma apresentação em que as finalizações de cenas foram truncadas, enrolando para finalizar uma ideia já concluída. Questionamos depois que as quebras de clima propostas nos momentos de coleta das histórias não estavam sendo explorados como quebra, tanto do ator quanto da encenação: luz, som e posicionamento do palco. O que talvez distanciasse e desencorajasse o público em contribuir e se expor com suas histórias. Ao final, o músico expos para nós sua dificuldade em improvisar trilhas de comédia.

Apresentação 5 – Primeira vez que fizemos um espetáculo com elemento sobrenatural, entre sonhos, assassinatos e premonições. Não foi a primeira experiência, pois já haviam aparecido histórias com este teor nos treinos, mas ainda assim foi uma das histórias mais pesadas que fizemos. A peça foi tensa. Muitos “furos”, a meu ver, extremamente prejudiciais para compreensão da história criada e da credibilidade do jogo. Pouquíssima escuta, de forma visível ao público. Pois ao mesmo tempo houve muita negação de ideias. Foi um dia bem difícil, as finalizações de cenas também foram desgastantes e “promessas” foram feitas em cena que acabaram por não se desenvolverem ou fecharem a ideia. Também como os demais dias, não houve muita conexão entre a história do narrador com a história da personagem principal. Ao mesmo tempo em que eu achei um dos piores dias em relação à técnica, pessoas do público que assistiram o dia anterior e o presente, gostaram muito mais do que viram nesta última apresentação.

Dias depois das apresentações, o grupo se reuniu e avaliou conjuntamente processo e temporadas. Conclusões gerais do que é preciso trabalhar: 1) o espetáculo ainda está em caráter

experimental e é preciso assumir isso. 2) falta definir e explorar a estética: “teatro de improviso não é improvisado” Edinho e Rafa completaram com a ideia popular que se tem de improviso. E assim, precisamos pensar melhor figurino e cenário, por exemplo. 3) a construção da dramaturgia é um ponto fraco do espetáculo (ponto já identificado em 2011); 4) antes das apresentações, as três atrizes realizavam dez saudações ao sol, o que para elas (nós, pois sou uma delas) ajudou na concentração e conexão umas com as outras. O momento do espetáculo em que isso ocorre é na entrada de público com o jogo dos bastões entre os atores. Assim, identificou-se que falta esta conexão no início dos treinos; 5) a polêmica quanto a seleção de frases continua: deve-se selecionar para evitar ofensas, ou frases que não condizem com a regra do jogo? A regra está clara? A frase deve conter um verbo? Não se chegou a nenhuma conclusão final quanto à seleção ou não de frases, mas ao menos que a regra precisa ser revista para ficar mais clara; 6) a conexão da questão do personagem principal e do narrador está, por vezes, forçada; 7) Apesar das histórias não se conectarem como queremos ao final; as histórias do personagem principal ficam apegadas a história do narrador e também pouco se conectam com as histórias do público. Questionamos como estamos combinando demais a história e deixando de jogar, sem nos arriscar a errar e jogar com isso. 8) Ainda precisamos dar atenção a abordagem dos atores, nossas histórias e o público.

Estas questões me remetem ao Experimento Cênico realizado um ano antes e aos apontamentos do questionário. Entre eles a falta clareza quanto à estrutura para o público foi um dos pontos fracos do evento que se repetiram em 2012 com o espetáculo *Linha Vermelha*. Para a plateia poder jogar, as regras quanto a ela precisam ser claras. Precisam? Até que ponto? Depende de cada estrutura?

Relendo a bibliografia, penso que talvez tenha nos faltado olhar para os que praticam Impro antes de nós e consulta-los, pois, a meu ver, as respostas quanto a questões de grupo que realmente senti falta em cena estavam, por exemplo, nos princípios gerais da estrutura Forma Longa chamada *The Harold* criada por Del Close:

1. Vocês são todos atores de suporte.
2. Sempre cheque seus impulsos.
3. Nunca entre numa cena a não ser que você seja *necessário!*
4. Salve seu companheiro de cena, não se preocupe com a peça.
5. Sua maior responsabilidade é a de dar suporte.
6. Trabalhem em todos os momentos no máximo dos seus cérebros.
7. Nunca subestime ou seja condescendente com sua plateia.
8. Sem piadas (ao menos que esteja inclinado a ser uma piada).
9. Confie... confie que seus companheiros atores vão lhe dar suporte:
 - a. Confie que eles vão se sair bem se você largar algo pesado a eles.
 - b. Confie em si mesmo.
10. Evite julgar o que está indo mal exceto em termos da necessidade de ajuda (seja para inteira ou cortar), o que melhor pode seguir, ou como você pode DAR suporte imaginativo se seu suporte for chamado para tanto.

11. *Escute!*⁶¹ (HALPERN, 2006, P. 21 - grifos do autor)

Basicamente: esteja pronto para ajudar a si e aos outros atores, fazer o que é necessário. Assim, correr o risco não parece tão assustador. E principalmente: ajudar uns aos outros deve ser uma das maiores preocupações. O grupo segue querendo aprofundar e experimentar mais o espetáculo *Linha Vermelha* e a criação de novas estruturas. Que venha 2013!

⁶¹ 1. You are all supporting actors.
2. Always check your impulses.
3. Never enter a scene unless you are *needed!*
4. Save your fellow actor, don't worry about the piece.
5. Your prime responsibility is to support.
6. Work at the top of your brains at all times.
7. Never underestimate or condescend to your audience.
8. No jokes (unless it is tipped in front that it is a joke).
9. Trust... trust your fellow actors to support you:
a. Trust them to come through if you lay something heavy on them.
b. Trust yourself.
10. Avoid judging what is going down except in terms of whether it needs help (either by entering or cutting), what can best follow, or how you can support imaginatively if your support is called for.
11. *Listen!*

VI. Conclusões de uma Serpente Água

Oi Luana,
Quis deixar registrado para vc [sic] saber como foi assistir Linha Vermelha.
Não fazia idéia [sic] do significado da linha vermelha ao ver amarrada nos pés de vcs [sic] (elenco).
Fui com a expectativa de ver algo improvisado, mas não imaginava a exposição pessoal através das suas experiências que iriam sofrer no palco. Pensei ser tudo mentira apesar do improviso.
Fiquei surpresa realmente e causou em mim sensação de choro quando vc [sic] contou a sua vivência e de risos com o desfecho de tudo.
A plateia [sic] expor e compartilhar experiências enriqueceu muito o espetáculo.
Ao final nos dá um gosto de quero ver novamente para saber como vcs [sic] tratarão de novas frases e pessoas sugeridas nas caixinhas.
Enfim, foi além do que eu esperava essencialmente por não ser algo planejado e por vcs [sic] estarem próximos do público compartilhando experiências, o que nos dá lições de vida a serem seguidas ou evitadas dependendo da situação.
Um gd bj [sic],
Carina. (FRANÇA, L. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <luanaproenca@teatronoato.com.br> em 25 out. 2012).

Boa parte do público que nos assistiu no espetáculo *Linha Vermelha*, Brasília (2012), não acreditou que o espetáculo era improvisado. Assim como acontece no já mencionado espetáculo estadunidense *Trust us, It is all made up* (2009) de documentário homônimo. Questão que já abordada no próprio título. E se isso importa ou não, Johnstone diz: “A verdade é que as pessoas vêm atrás de um bom momento e ninguém se importa como as cenas são criadas exceto outros improvisadores.⁶²” (JOHNSTONE, 1999, p. 25).

Até mesmo atores que assistem ao espetáculo, mesmo “acreditando” que se trata de uma história improvisada, tecem críticas como “aquela cena vocês deviam fazer mais na direita”, como se pudéssemos alterar ou repetir na próxima apresentação. Sim, aproveitamos as críticas deste tipo para repensar nossa noção de espaço (*Viewpoint* relação espacial), por exemplo, mas são comentários repletos da ideia de que se poderia mudar alguma coisa no que foi feito e jamais será realizado novamente. Como criticar um espetáculo de Impro? Como ouvir essa crítica? E vários outros “como” e “o quês?” e “por quês?”. Um comentário que se repetiu entre algumas pessoas do público também me surpreendeu: falou-se sobre uma tensão pelos atores: “Como eles iriam resolver a história que parecia só piorar?”. Esta tensão atrapalha? É proposta? É desejada? É natural? Confesso que me chama atenção o impacto que os espetáculos de Impro geram no público. Matéria-prima rica para uma possível nova pesquisa. Quem dirá “Sim, e...” a esta ideia?

Os grupos e espetáculos de improviso tem ganhado espaço no país. O portal virtual brasileiro *Improvisando* abre semanalmente debates com improvisadores do mundo todo. Já tive

⁶² The truth is that people come for a good time and nobody cares how the scenes are created except other improvisers.

o privilégio de participar junto com Edson Duavy para respondermos questões sobre o espetáculo *Linha Vermelha*. Constatei uma sede por querer entender como cada um desenvolve seu trabalho e um espírito de cooperativismo, de compartilhamento de experiências e ideias. E assim, espero realmente que as experimentações e vivências que compartilho nesta pesquisa sirvam para sanar, ou até como foi para mim, levantar mais perguntas.

Algumas, além das já mencionadas, que me faço relendo e relembrando estas páginas são: Poderia acrescentar ao treinamento exercícios de direção? Foi algo que detectei no último mês de treinamento do *Linha Vermelha*. Quem trabalhava também como diretor fora do grupo, comunicava-se espacialmente de maneira diferente, sugeria linguagens também diferenciadas, questionava estética do espetáculo, etc. E de fato, dentro da nossa estrutura, mesmo tendo um diretor de fora, em cena somos todos diretores. Então não seria também necessário treinar o olhar de diretor diante de nós mesmos? Como? Onde encontro algo sobre isso especificamente? Na literatura que tenho acesso até então, a obra *Processo: A Jornada de Um Improvisador*⁶³ (GELLMAN e SCRUGGS, 2008) já me rascunha algumas ideias. No *Second City* há o que eles chamam de “o processo” em que, simplificando, o procedimento de montagem de um espetáculo que não será um espetáculo de Impro, se inicia com improvisações em que um ou mais diretores assistem e modificam. Em determinados momentos, o público pode ter acesso, opinar e modificar junto com os diretores esta obra ainda em aberto, até chegar ao formato final. Pude assistir em Chicago ao espetáculo resultado deste “processo”, chamava-se *South Side of Haven* (2011), *O Lado Sul do Paraíso*. Minha impressão: uma comédia ácida de diálogos extremamente inusitados. Os diálogos e cenas tomam caminhos, que mesmo óbvios, surpreendem pelo ritmo. A interpretação dos atores parece ter aquele frescor da estreia, da primeira vez. E daí mais perguntas se fazem: Qual a contribuição dos estudos e treinamento em Impro para outras formas de teatro? Este frescor? A presença? E a contribuição para a dramaturgia?

E destas questões vem a minha mente o espetáculo *A Falecida*, Brasília (2012), texto de Nelson Rodrigues e direção de Diego de León, estreou em 15 de agosto de 2012 no Teatro Dulcina do Rio de Janeiro, contemplado pelo Prêmio FUNARTE Nelson BRASIL Rodrigues: 100 Anos do Anjo Pornográfico. Fui preparadora e elenco num trabalho de um mês com um grupo de atores que nunca havia trabalhado junto naquela formação. A preparação foi em improviso, pois o diretor pretendia, como ele dizia “colocar uma lente de aumento no jogo teatral” baseado no que o próprio texto já propunha ao designar nas rubricas que os atores deveriam mudar o cenário em cena e que este seria sugerido por poucos objetos, em que a plateia e os atores completariam com suas imaginações. Tomei por base o texto da peça e os jogos de Impro, os *Viewpoints* e o futebol (elemento presente do texto de Rodrigues). Naquele primeiro

⁶³ *Process: An Improviser's Journey*

mês de trabalho as técnicas de improvisação, aliadas ao esporte e texto, serviram não só para treinar o elenco em improviso, mas também integra-los, gerar a cumplicidade, a intimidade entre pessoas que não se conheciam como colegas de trabalho. Daquele momento o diretor também aproveitou as experimentações para definir a base estética, da estrutura de encenação e da articulação em que se apresenta o espetáculo.

Mas foi durante este processo que vi dezenas de possibilidades de treinamento de ator a partir do Impro, e não somente para Impro. Os fundamentos do teatro ali estão. Voltei-me, então para a experiência com os alunos da UFU e pensei sobre como aquilo os afetou como profissionais. Dali talvez não saia nenhum improvisador, mas será que despontará um ator mais aberto como compositor do processo criativo? Que benefícios as técnicas de improviso geradas a partir do pensamento para um espetáculo de Impro podem contribuir para a formação de atores? Para a estruturação de um currículo? Abriu-me também o interesse de conhecer mais fundo o programa do Centro de Treinamento *Second City* a fim de descobrir como se articula a graduação do ensino em Impro. A minha escolha por fazer mestrado em Uberlândia partiu de um simples fato (que obviamente veio somado de outros): o curso de graduação em teatro oferecido pela UFU possui em seu programa disciplinas de improvisação. Já na minha graduação na UnB, o improviso era algo simplesmente... improvisado. Seu valor era emergencial e não de formação.

A pouca experiência em teatro de alguns integrantes do *Impro.Ato*, por vezes, mostrou-se um obstáculo no treinamento, mas também foi de uma evolução visível em questões básicas de cena para estes participantes. Com os processos de criação dos espetáculos contemporâneos partindo de tantas improvisações, me pergunto: por que não fazer parte da formação? Inclusive, o trabalho com Impro pode se tornar um meio de reciclagem de nossos profissionais de ensino: por que não?

Então volto a olhar o processo de treinamento com o *Impro.Ato*. Os pontos mencionados anteriormente como a formação de figura deixada de lado para cenas essencialmente *talking heads* (cabeças falantes), ou a falta de interesse em pesquisar o que se faz para entender e questionar mais; o pouco treino com o princípio de *status*, de dramaturgia, de direção, a falta de disciplina, motivação... Se fosse organizar novamente o treinamento talvez eu pudesse dar mais atenção aos indivíduos e para o estudo, para que pudéssemos discutir mais o que se fazia e perder um tanto a relação professor-aluno gerada. Talvez esta medida aproveitasse os pontos fortes do grupo, como a curiosidade e a disposição, tornando-os aliados na evolução do treino. Também promoveria treinos abertos ao público ou iria até ele com frequência durante o processo. O paralelo do treino com o esporte, o jogo de bolinhas, funcionou tão bem que poderia ter sido mais explorado. Afinal, para mim, foi o paralelo com o esporte que me puxou para o improviso. Talvez, se, quem sabe, poderia... Enxergar possibilidades e aceitar o que foi. E... acrescentar

sempre. E... se posso dizer absolutamente em uma palavra o que foi, seria: intenso! Muita informação dentro daqueles meses, de uma técnica razoavelmente nova, pelo menos para quem se encontrava na sala de treinamento e se propôs a correr o risco do desconhecido.

E é neste ponto que o treinamento em improviso me encanta também pedagogicamente, pois mantém o ator em estado presente de alerta e aceitação, conectado com o outro/ator/público. Penso isso justamente porque Viola Spolin é referência na pedagogia teatral com seu catálogo de jogos de improviso que tem por base trabalhar a escuta, o olhar, a sensibilidade (sentidos) para a criação em mais um ponto que a improvisação se direciona: a espontaneidade. Johnstone (1992) diz que não conheceu o trabalho de Spolin, e provavelmente nem ela o dele, mesmo contemporâneos um do outro. O que torna mais intrigante essa preocupação, essa atmosfera que os circundou no caminho da espontaneidade. Assim, o espontâneo é elemento teatral, tanto do Impro quanto de outras formas teatrais.

E assim como pode nos fortificar como atores de qualquer formato, o treinamento de improviso para o Impro também ganha sua particularidade. O ator/jogador/improvisador precisa entrar nesta quadra/palco confiante no jogo, em si, no outro/jogador/plateia, conectado com o momento e ciente das regras que cercam o formato proposto para apresentação. Isso requer treino e a organização específica para cada espetáculo.

É também um treino de desapego por causa da ressignificação que uma proposta pode tomar com o acréscimo criativo do outro jogador. A melhor maneira que consigo entender isso é realmente pensar no jogo, no risco dentro de regras, no imprevisível que é previsível (pois prevemos que não podemos prever), e surpreendente que sempre me dá um frio na barriga. O treinamento de Impro é um treinamento de prontidão e presença, espontaneidade consciente. Um ator que é maleável na criatividade/corpo como a água e vívido como uma serpente. Servente-água: um risco moldável em que uma cachoeira deságua nas pedras, obstáculos naturais, visíveis, mas imprevisíveis. Um risco oposto à fluidez da água que se molda e encontra caminhos, sem ignorar as pedras. Corre forte, desvia e se reencontra.

Uma cobra serpenteia por perto. Serpente água: risco moldável e moldador, oposições em si, animal que é perigo e provoca medo, mas que vive o desafio de ser cobra, e desafia, como na canção infantil:

*A cobra não tem pé
A cobra não tem mão.*

Como é que a cobra sobre num pesinho de limão? [...]

*Vai se enrolando, vai, vai, vai... (A Cobra. Acedido em 20 de novembro de 2011 em:
<<http://www.letras.com.br/#!musicas-infantis/a-cobra>> - grifos meus)*

Ser cobra é um risco. É uma história que vai, vai, vai se desenrolando sem saber, sabendo, onde vai chegar. Um convite ao jogo. Para jogar com a serpente água basta escutá-la: SSSSS... SIM! Sibilar da língua. Língua: por vezes venenosa, mordaz, serpenteia ágil na boca e pode acalentar, seduzir, evidenciar os oponentos em palavras e modos.

SIM é a aceitação. É o enrolar da cobra pra subir o obstáculo gravidade, a força que nos puxa pra baixo oposta a que fazemos para nos manter em pé. Dizemos sim a gravidade também: pois a reconhecemos, em sua existência, e por vezes caímos e a queda é o chão: o lugar comum e dominável da serpente água: água que entra na terra e se mistura a ela; serpente que rasteja naturalmente por ela. O chão dá a força, a queda é necessária:

“Deixe-me cair,
Deixe-me escalar.
Há um momento em que medo e sonhos devem colidir.
Alguém que eu sou está esperando por coragem.
O alguém que eu quero,
O alguém que eu irei me tornar vai me apanhar.
Então me deixe cair, se eu preciso cair.”⁶⁴ (GROBAN, 2005)

Digo “Sim” a queda e o que ela fará a mim. Digo “Sim” ao meu corpo, casca de barro (água e terra), molde humano combinado ao calor/fogo que, em seus oponentos cria e destrói, animado com o sopro/ar/assobio/voz da vida, em tentação oferecida pela serpente. Digo “Sim” as pedras que me dividem água. Digo “Sim” no jogo para o jogo no jogar. Para o “Sim” é preciso o aqui e agora. O estar presente no momento presente. Um estado mente/corpo serpente/água. Mente serpente: pronta para o bote. O bote é o momento preciso do ataque, do sucesso, da eficácia da preparação: o momento da ação clímax. Mente água: que segue o curso, desvia, pula, molda, ganha novas formas sem questionamentos bloqueadores na certeza de que a frente há o mar, ou a terra ou o ar, num ciclo vivo e perfeito: sólido, líquido ou gasoso. Corpo quente, corpo/fogo – em suas funções opostas de criador e destruidor: forma, molda em tempos/velocidades, pela duração necessária para a vivência, num espaço (arena, palco, quadra) onde eu me encontro eu-outro-outros. Riscos da criação em improviso que rabisca o espaço em topografias no espaço em que nos encontramos (luzes, texturas, temperaturas, objetos, corpos). Escuto/respondo vivendo por gestos, por ciclos e repetições, múltiplos pontos de vistas que perpassam e ultrapassam Bogart e Landau nas improvisações fogo/criadoras em eterna água/mutante.

Estados, *status* oponentos que se alternam em mim e no jogo, ampliam a espontaneidade na busca de Johnstone. A água desbloqueando chegando certeira em seu tempo ao limoeiro.

⁶⁴ Let me fall, let me climb. There's a moment when fear and dreams must collide. Someone I am is waiting for courage. The one I want, the one I will become will catch me. So let me fall, if I must fall.

Limoeiro/plateia que agora, unindo esporte e teatro, é testemunha, cúmplice e atuante do ato improvisado e sedutor por sua unicidade e complexidade. O mistério, o risco e o improvável: algo me conduz, eu só permito conduzir, deixar meu corpo humano, 75% água, fluir no tempo, na jogada. Repito mais uma vez e novamente eu mesma durante meses o estado de presença, observo/escuto as nuances que não se repetem na repetição cotidiana: treino/aprendo. Quero a espontaneidade em cena, na cena, no imprevisto, no improviso que tem chão/mistura, onde a serpente da minha coluna invade mente e toma a língua assobiando momentos, desaguada no sangue e se modificada sutil e avassaladora, sempre *maffesoliamente* “erotizada”, num prazer que ama o ato no próprio ato da ação. O prazer do jogo, do lúdico da criança que vive a viagem, o caminho, o processo mais que a chegada. É observadora e jogadora/atuando. Neste estado presente mente/corpo da serpente/água que encontra semelhantes diferentes em outros/corpos, joga-se o jogo das gentes que se diverte ao desatar os **nós** da pesquisa. Somos **nós** e dos **nós** sairemos, tornando o invisível, visível. Vemos a lua por meio do gesto e não o gesto, desaparecendo o ator do palco para mostrar o que não poderia ser visto antes: a história, o mistério, o divino.

Dionísio é presença constante, ensina a ser Dionísio sendo. E é Dionísio filho de Cronos. Dê-me Cronos pra jogar que eu não precisarei jogar, mas permitirei que a vida corra e que o mistério dos deuses, o mistério do improviso lance a flecha *herrigeliana*. O alvo me direciona, mas a flecha chega aonde ela precisa, é precisa e depende da presença, do estar em completude no aqui e agora para que “algo”, inexplicável e inexplicavelmente entendido no corpo, lance-nos confiantes ao desconhecido. E o público também se transforma, de alvo, a jogador e a flecha muitas vezes, quando diz “Sim”, quando é serpente/água. Caminho, decidindo e aprendendo a permitir que decidam por mim. A impossibilidade de Escher, que também risca o que será, sendo. Somos eu, o processo, o encontro, o paradoxo.

Oposições no próprio ser serpente/água: ambas imprevisíveis: como, quando, onde irão agir? Ambas previsíveis: vão agir. Estão lá presentes. Tensão dramática. Tensão cênica. Sedutora (como a língua da serpente): prende o público, convida a tentação do jogo apresentada pela serpente/água que molha. Que traz a água de dentro pra fora. Pesquisar e improvisar é deixar-se molhar: transbordar!

*“O tempo foi meu mestre que me ensinou a escutar
Assobiou no meu ouvido
Alumiou, tornou a alumiar
No jogo que joga gente
O “sim” serpente vai reinar
Se a flecha acerta o alvo não sou eu quem vai lançar
Se eu cair, me deixa lá sou outro a levantar
Eu só vim aqui porque me chamaram
Entrei na roda foi pra brincar*

*Se quiser brincar comigo deixa o tempo te molhar.*⁶⁵

⁶⁵ Criação de Luana Proença por meio de combinações e adaptações de pontos populares contidos no álbuns musicais do Grupo brasileiro A BARCA em conexão com conceitos e fatores da pesquisa em teatro de improviso. Exercício da Disciplina de Mestrado (UFU/MG) *Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Corpo, Máscara e Cultura Popular*.

VII. Bibliografia

ADAMS, Kenn. *How to Improvise a Full-Length Play: The Art of Spontaneous Theater.* NEW YORK, NY, EUA: Allworth Press, 2008.

ALLEN, Liz e CARRANE, Jimmy. *Improvising Better: A Guide for the Working Improviser.* Portsmouth, NH, EUA: Heinemann, 2006.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo.* Tradução de Teixeira Coelho. 2^a ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer.* Tradução para o inglês de Richard Fowler. 2^a ed. New York, NY, EUA: Routledge, 2006.

BERGMAN, Allison e MOORE, Tracy. *Acting the Song.* New York, NY, EUA: Allworth Press, 2008.

BERNARDINHO. *Transformando Suor em Ouro.* 2^a ed. Rio de Janeiro, RJ: Sextante, 2006.

BOAL, Augusto. *O Teatro como Arte Marcial.* Rio de Janeiro, RJ: Garamond, 2003.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition.* New York, NY, EUA: Theatre Communications Group, 2005.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta.* Tradução de Antonio Mercado. 4^a Ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2005.

CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral.* Coleção Debates. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005.

CHIN, Jason. *Long-Form Improvisation & the Art of Zen: A Manual for Advanced Performers.* Bloomington, IN, EUA: iUniverse, 2009.

CLOSE, Del, CHARNA, Halpern e JOHNSON, Kim “Howard”. *Truth in Comedy. The Manual of Improvisation*. Colorado Springs, CO, EUA: Meriwether Publishing LTD, 2011.

DUAVY, Edson. *Linha Vermelha*. Brasília, DF, 2011. Trabalho não publicado.

EICHENBERG, Fernando. *Entre Aspas: Diálogos Contemporâneos*. São Paulo, SP: Globo, 2006.

FROST, Anthony e YARROW, Ralph. *Improvisation in Drama*. 2^a ed. London, UK: Palgrave Macmillan, 2007.

GELLMAN, Michael e SCRUGGS, Mary. *Process: An Improviser’s Journey*. Evanston, IL, EUA: Northwestern University Press, 2008.

GWINN, Peter. *Group Improvisation: The Manual of Ensemble Improv Games*. 2^a ed. Colorado Springs, CO, EUA: Meriwether Publishing LTD, 2007.

HALPERN, Charna. *Art by Committee. A Guide to Advanced Improvisation*. Colorado Springs, CO, EUA: Meriwether Publishing LTD, 2006.

HENRRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. 21^a ed. São Paulo, SP: Pensamento, 2005.

HORN, Delton T. *Comedy Improvisation: Exercises & Techniques for Young Actors*. Colorado Springs, CO, EUA: Meriwether Publishing LTD, 1991.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo, SP: Perspectiva, 5^a. ed., 1993.

Improvisation Theatre in Canada. Melphis, TN, EUA: Books LLC, 2010.

JOHNSTONE, Keith. *Impro for Storytellers*. 2^a ed. New York, NY, EUA: Routledge, 1999.

_____. *Impro: Improvisation and the Theatre*. New York, NY, EUA: Routledge, 1992.

JONES, Justine e KELLY, Mary Ann. *Improv Ideas: A Book of Games and Lists*. Colorado Springs, CO, EUA: Meriwether Publishing LTD, 2006.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a Morte e o Morrer*. 4^a ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1969.

LANDAU, Tina. *Source-work, the viewpoints and composition: what are they?* In: DIXON, M. Smith & JOEL, A. smith (org). *Anne Bogart: viewpoints*. New York, NY: Methuen Drama, 1996.

LIBERA, Anne (Org.). *The Second city: Almanac of improvisation*. Evanston, IL, EUA: Northwestern University Press, 2004.

MASSENSINI, Alessandra. *TETTC: Teatro-Esporte e Improvisação*: disciplina UFU-MG, ago-dez. de 2011. 1f. Notas de Aula.

MIRANDA, Ana. *TETTC: Teatro-Esporte e Improvisação*: disciplina UFU-MG, ago-dez. de 2011. 1f. Notas de Aula.

NAPIER, Mick. *Improvise. Scene from the inside out*. Portsmouth, NH, EUA: Heinemann, 2004.

OIDA, Yoshi. *Um Ator Errante*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo, SP: Beca Produções Culturais, 1999.

_____. *O Ator Invisível*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo, SP: Via Lettera, 2007.

OLIVEIRA, Domingos de. *Minha Vida no Teatro*. São Paulo, SP: Leya, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Direção de tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2^a ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005.

PAZOTTO, Gabriel. *TETTC: Teatro-Esporte e Improvisação*: disciplina UFU-MG, ago-dez. de 2011. 1f. Notas de Aula.

PRADO, Marcos. *TETTC: Teatro-Esporte e Improvisação*: disciplina UFU-MG, ago-dez. de 2011. 1f. Notas de Aula.

RODRIGUES, Matheus. *TETTC: Teatro-Esporte e Improvisação*: disciplina UFU-MG, ago-dez. de 2011. 1f. Notas de Aula.

SABINO, Fernando. *O Encontro Marcado*. 88^a ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2008.

SEHAN, Amy E. *Whose Improv is It Anyway?: Beyond Second City*. Jackson, MS, EUA: University Press of Mississippi, 2001.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre, RS: L&PM, 2006.

SPOLIN, Viola. *Improvização para o Teatro*. Coleção Estudos. 4^a ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2001.

_____. *O Fichário de Jogos Teatrais de Viola Spolin*. 1^a ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. 15^a ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1999.

TELLES, Narciso. *Práticas de Improvisar 1*. Em *A Cena Contemporânea*. Organização de André Luiz Antunes Netto Carreira, Armindo Jorge De Carvalho Bião e Walter Lima Torres Neto. Abrace, 2011, p.126-135.

Monografias, Dissertações e Teses:

ACHATKIN, Vera Cecília. *O Teatro-Esporte de Keith Johnstone e o ator: Da Idéia à Ação. A Improvisação como Instrumento de Transformação para além do Palco*. 148 f.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São-Paulo-SP, 2005.

ACHATCKIN, Vera. *O Teatro-Esporte de Keith Johnstone: o ator, a criação e o público.* 239 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São-Paulo-SP, 2010.

CRONEMBERGER, Flávia F. *Considerações Teóricas sobre o Vocal Fry.* Monografia (Especialização em Fonoaudiologia) – Cursos de Especialização em Fonoaudiologia Clínica – CEFAC, Salvador, BA, 1999.

SOUZA, Rafael. *A Aptidão Física e a Técnica dos Viewpoints.* 2010. 49 f. Monografia (Licenciatura Plena em Artes Cênicas) – Fundação Brasileira de Teatro Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Brasília, DF, 2010.

Revistas e Periódicos:

BOGART, Anne. *Seis coisas que sei sobre treinamento de atores.* Revista Urdimento, Santa Catarina-, UDESC, v.1, nº 12, p. 29-40, mar. 2009.

COHEN David, VITURINO, Robson e SALGADO, Renata. *Pense Diferente.* Revista Época Negócios, Caderno Visão, São Paulo-SP, Editora Globo, nº 63, p. 52-63, mai. 2012.

CORTES, Borja. *Dramaturgia da Improvisação.* In: A Chuteira – revista sobre palhaço e improvisação. Ano I, nº1, p. 14-16, 2006.

MUNIZ, Mariana. *Dramaturgia da Improvisação – construção efêmera da cena teatral.* In. Moringa – Teatro e Dança. Vol. 1, nº 2, p. 89-96, jul./dez. 2010.

DVDs e Vídeos

KUNG FU PANDA. Direção de Mark Osborne e John Stevenson. Produção da DreamWorks. Burbank-CA-EUA: 2008. DVD, (90 min), son., color.

TRUST US, it is all made up. Direção de Alex Karpovsky. Produção de Rick Edrich e John Adres. Nova Iorque-NY-EUA: 2009. DVD, (80 min.), son., color.

Web Sites:

A Cobra. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!musicas-infantis/a-cobra>>.

Acesso em 20 de novembro de 2011.

EISNTEIN, Albert. Disponível em: <<http://pensador.uol.com.br/frase/MTU4MzE/>>.

Acesso em 20 de novembro de 2012.

GROBAN, Josh. *Let Me fall*. Álbum *Quidam*, 2005. Disponível em <<http://letras.terra.com.br/cirque-du-soleil/7723/>>. Acesso em 20 de novembro de 2011.

Keith Johnstone. Disponível em: <<http://www.keithjohnstone.com/>>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.

M. C. Escher. *Drawing Hands*. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/M._C._Escher>. Acesso em 20 de novembro de 2011.

MAGNO, Carlos. *Condicionamento Físico*. Disponível e, <http://www.gease.pro.br/artigo_visualizar.php?id=128>. Publicado em 15/02/2004. Acesso em: 20 de julho de 2012.

MATOS, Flora. *Meu Caminho*. Disponível em: <<http://letras.mus.br/floramatos/1639316/>>. Acesso em: 11 de dezembro de 2012.

The Improv Wiki.: *Category: Improv Forms*. Disponível em: <http://wiki.improvresourcecenter.com/index.php?title=Category:Improv_Forms>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.

The Origins of Improvisation Theater. Disponível em: <<http://www.theaterseatstore.com/improv-theater>>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.

VIANNA, Hebert. *Luís Inácio (300 Picaretas)*. Disponível em:
<<http://osparalamas.uol.com.br/cds/vamo-bate-lata-1996/>>. Acesso em: 11 de dezembro de 2012.

VIII. Apêndices

1. Questionário de avaliação do experimento cênico

As anotações em itálico são os apontamentos das escolhas das perguntas:

Pesquisa IMPRO.ATO 09/12/2011

CENA

Identificação da cena que foi feita para podermos comparar com as filmagens – Nós que preenchihamos esta numeração

MARQUE QUANTOS CAMPOS QUISER PARA RESPONDER AS QUESTÕES

1) Você já tinha visto algo assim? *Para entender as referências de quem responde.*

Não Sim. Onde? _____

2) Como você definiria este tipo de teatro? *Também mede o referencial sobre o Impro*

3) O que achou do tipo de trabalho apresentado? *Coloquei opções pois às vezes a pessoa não acha as palavras para responder. Quem responde pode marcar quantas opções quiser:*

Difícil Fácil Confuso Intenso Divertido Fraco
 Nada de mais Curioso Falso Chato Surpreendente Interessante

4) Como você se viu/sentiu no trabalho? *Item de resposta a como o grupo tratou o público*

Espectador Participativo Autor/Co-autor Interferindo Ignorado
 Outro: _____

5) Sobre os atores, eles pareceram: *Um retorno sobre nosso desempenho em cena*

Seguros Despreparados Afobados Experientes Nervosos A vontade

6) Comentários (opcional, mas de grande ajuda para nosso crescimento. O que melhorar? O que não foi compreendido? O que foi? O que gostou ou não e por que...): *Para ouvir algo que não previ.*

IDENTIFICAÇÃO (Opcional)

NOME: _____

IDADE: _____ **PROFISSÃO/ÁREA:** _____

AUTORIZAÇÃO (Opcional)

Eu, _____, CPF _____, autorizo a vinculação das minhas imagens e sons captados, e informações aqui registradas, para uso na pesquisa de Mestrado em Artes de Luana Maftoum Proença, CPF 003471681-59, pela Universidade Federal de Uberlândia e demais publicações referentes e derivadas à pesquisa em questão.

Brasília, 09 de dezembro de 2011.

(assinatura)

2. Plano de Aula da Disciplina TETTC: Teatro-Esporte e Improvisação



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – IARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

PLANO DE CURSO PARA O 2º SEMESTRE DE 2011

Disciplina	Código:
TETTC: TEATRO-ESPORTE E IMPROVISACÃO	GTE098C
Professor (a):	
Horário de aula: Segundas 8h às 11h30	Sala: Interpretação – bloco 3M
Horário de atendimento: Segundas 11h30 às 12h30	Sala:
Ementa: A representação teatral contemporânea: estética, dramaturgia, encenação, interpretação, cenografia.	
Objetivos gerais: 1) Refletir quanto ao papel da improvisação no teatro contemporâneo: treinamento, criação, dramaturgia, interpretação, encenação e montagem; 2) Praticar treinamento pautado em improvisação com base principal na modalidade Teatro-Esporte; 3) Desenvolver experimento cênico a partir do treinamento e das reflexões propostas.	
Objetivos específicos: 1) Discutir as formas contemporâneas com reflexão histórica de teatro em improviso com ênfase no Teatro-Esporte; 2) Experimentar o treinamento proposto em improvisação com base principal no Teatro-Esporte; 3) Realizar dois torneios de Teatro-Esporte internos entre os alunos da disciplinas em apresentações abertas a convidados; 4) Elaborar estrutura e encenação de experimento cênicos em formato aberto ao improviso para apresentação aberta ao público; 5) Discutir a encenação para os torneios e experimento cênico; 6) Registrar as aulas e experimentações por escrito e em filmagem para uso na pesquisa de mestrado, segundo permissão dos participantes.	
Conteúdo programático: 1. Breve estudo histórico do papel da improvisação no teatro; 2. Contextualização teórica e reflexiva da modalidade Teatro-Esporte; 3. Prática de treinamento de ator por meio da improvisação, baseada no Teatro-Esporte; 4. Montagem de experimento cênico a partir do treinamento.	
Cronograma de trabalho: 08/08: reajuste de matrícula 15/08: Recesso 22/08: Apresentação do Programa / Início do Treinamento Físico e Interação do grupo <u>Trabalho:</u> Ensaio sobre improviso e que tipo de habilidades devem ser requisitadas do ator. 29/08: Aplicação de jogos em treinamento físico, interação de grupo e improviso <u>Trabalho:</u> Texto sobre História da Improvisação	

05/09: Discussão do texto/ Treino físico e Aplicação de jogos teatrais em improviso

Trabalho: Texto sobre Teatro-Esporte

12/09: Discussão sobre o texto e Vídeos/ Treino físico e Jogos com foco em Narrativa e Formação de Figura

19/09: Treino Físico e Jogos com foco em Status e Provas Iniciais de Teatro-Esporte

26/09: Treino Físico e Provas Iniciais e Medianas de Teatro-Esporte

03/10: Treino Físico e Experimentação da estrutura de Teatro-Esporte e adequação da encenação.

Trabalho: Preparação de listas e sugestões para o torneio e Encenação do Torneio.

10/10: Reposições das aulas de quarta

17/10: Primeiro Torneio Interno de Teatro-Esporte

Trabalho: Avaliação pessoal escrita sobre o torneio e participação.

24/10: Avaliação do Primeiro Torneio de Teatro-Esporte/ Treino Físico e Repetição das provas do torneio

31/10: Treino Físico e Provas Medianas e Avançadas de Teatro-Esporte

07/11: Treino Físico e Provas Avançadas de Teatro-Esporte

14/11: Treino Físico, Provas Avançadas de Teatro-Esporte e Estruturação do Segundo Torneio e Encenação.

21/11: Segundo Torneio Interno de Teatro-Esporte

Trabalho: Avaliação pessoal escrita e comparativa sobre os torneios e participação. Texto sobre Long-Form

28/11: Avaliação do Segundo Torneio Interno de Teatro/Esporte, Discussão do texto sobre Long-Form, Estruturação de experimento cênico final

Trabalho: Estruturar por escrito proposta do Experimento Cênico Final e Preparar Encenação.

05/12: Treino Experimento Cênico Final

12/12: Apresentação Experimento Cênico Final e Avaliação final em grupo da disciplina.

Trabalho: Auto-avaliação escrita

19/12: Data final para entrega escrita da auto-avaliação (via e-mail)

Critérios de Avaliação:

Meios:

Auto-avaliação
Trabalhos Escritos
Apresentações abertas

Critérios:

Participação nas atividades: discussão de textos, treinamento e apresentações abertas

Empenho nas atividades: disponibilidade, esforço e empenho.

Presença

Entrega dos Trabalhos

Bibliografia:

ACHATKIN, Vera Cecília. *O Teatro-Esporte de Keith Johnstone e o Ator: Da Idéia à Ação. A Improvisação como Instrumento de Transformação para além do Palco.* São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

. *O Teatro-Esporte de Keith Johnstone: o Ator, a Criação e o Público.* São Paulo, 2010. Tese (Doutorado em

Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

BERNARDINHO. *Transformando Suor em Ouro*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: a practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

CARLSON, Marvin A. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 2002.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

COURTNEY, Richard. *Jogo, Teatro e Pensamento*. 2^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FROST, Antony & YARROW, Ralph. *Improvisation in drama*. London: The McMillan Press, 1990.

JOHNSTONE, Keith. *Impro: improvisation and the theatre*. 3^a ed. Londres: Methuen, 1983.

_____. *Impro For Storytellers*.

KOUDELA, Ingrid. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

NOVELLY, Maria. *Jogos teatrais: exercícios para grupos e sala de aula*. Campinas: Papirus, 1999.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: BECA, 2001.

_____. *Um ator errante*. São Paulo: BECA, 1999.

SPOLIN, Viola. *Improvização para o teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

_____. *Jogos Teatrais. O fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

3. Tabela de Jogos

Organização pessoal de alguns exercícios para programação dos treinos do *Impro.Ato.*

VP – Viewpoint; R.S. – Reposta Sinestésica; R.E. – Relação Espacial

W/H – Who, Where, What, Why/How (Quem, Onde, O que, Por que/Como)

AQUECIMENTO						DESCRICAÇÃO	FONTE
n	VP	W/H	TEMATICA	NOME	INGLÉS		
1 R.S.	O que	Possibilidades	Troca de Nomes	Nomis Says		apontar dando outros nomes as coisas / Variação: Troca do significado da ação, ex.: direita significa esquerda, etc.	(JOHNSTONE, 1991, p.43) e (GWINN, 2007, p.38)
2 R.S.	What/How	Resposta Sinestésica e Foco Palavra-Gatilho	Three Pattern Game e (variação) The Fake Name Game			Uma palavra desencadena a outra no grupo. Vários ciclos: comida, roupa, lugar. No lugar muda de lugar e na roupa faz um gesto e não fala.	(GWINN, 2007, p.34 e 37)
3 R.S.	What	Resposta Sinestésica	Setas / Zip-Zap	The Name Game		Dale no ouvido pra determinar a direção da bola imaginária. Dois toques inverte o sentido. Variação: seta com contagem, quem tá com a bola conta, substituição de números por outros sons.... Variação 2: Seta com nomes	(GWINN, 2007, p. 21)
4 R.S.	What	Objeto	A adjetivo do objeto	Pass the object		Passar o objeto dando 2 características, temperatura, cor, etc.	(JONES e KELLY, 2006, p.18)
5 R.S.	What	Atenção	Troca de categorias	Fruit Basket Upset		Em círculo. Alguém fala uma categoria, quem se encaixa deve mudar de lugar.	(JONES e KELLY, 2006, p.20)
6 R.S.	What	Adjetivos	Meu nome, eu sou	Name game		Diz o nome e um adjetivo que rime ou comece com a letra do nome	(JONES e KELLY, 2006, p.22)
7 R.S.	What	Resposta Sinestésica	Sparng: Treino livre associação			em duplas, bater na mão do outro quando falar a associação do que ouvir: água-chuva...	Grupo Aqueles Que Tecem (Edson Duavy)
Gesto e Repetição	What	Concentração	Dig-Dig-Join Corporal			Jogador A faz gestos e B repete com 2 tempos de atraso	Grupo Aqueles Que Tecem (Edson Duavy)
Gesto e Repetição	What	Concentração e Narrativa	Dig-Dig-Join Narrativa			Jogador A faz gestos, pra cada gesto uma palavra de sua narrativa, e B repete com 2 tempos de atraso da história.	Grupo Aqueles Que Tecem (Edson Duavy)
10 Tempo	What	Narrativa / Sim!	História de Uma palavra	Group Story		Cada jogador só pode falar uma palavra na sequência da história.	Cia Anônimos da Silva e (GWINN, 2007, p. 25)
11 Repetição	What	Narrativa	E eu vou levar	I'm going in a Trip		Listam o que vão levar para um vento sempre repetindo toda a lista	(JONES e KELLY, 2006, p.100)
12 R.S.	What/How	Imaginário	Se mágico	As if / Sensing		Imaginar as situações narradas pelo orientador	(GWINN, 2007, p. 23)
			Sim!	Sim!		So pode andar quando a pessoa que se estabeleceu contato visual disser Sim! Variação: Sim com o nome!	(JONES e KELLY, 2006, p.110 e 140)
13 R.S.	What	Formar Figura	Andando	Walking		Gestos de andar! Boa Lista!	(JONES e KELLY, 2006, p.164)
14 R.S.	How						

AQUECIMENTO							
nº	VP	W/H	TEMATICA	NOME	INGLÉS	DESCRIÇÃO	FONTE
15	Tempo/ Repetição	How	Grupo	Espelho	Mirror	Movimentos espelhados com e sem guia Passar a mesma bola imaginária, manter as mesmas características / Variacão: jogo de bolas imaginárias diferentes	(GWTNN, 2007, p. 26) (JONES e KELLY, 2006, p.28) e (GWTNN, 2007, p. 36)
16	Forma	How	Formar Figura	Passar a Bola	Sense Memory / Red Ball		
17	R.S.	What	Argumento	Verdade ou Mentira	Truth or Lie	Descobrir se a história é mentira ou verdade.	(GWTNN, 2007, p. 37)
18	R.S.	What	Narrativa	Pare - O que - Vai!	Stop - Start	Congela a cena - acrescenta-se algo - continua	(GWTNN, 2007, p. 74)
19	R.S.	What	Sim!	Concorde	Agree Through t conflict	Num conflito, concorde e justifique	(ALLEN e CARRANE, 2006, p.19)
20	R.S.	What	Sim!	Sim, por que...	Yes, because circle	Alguém do círculo afirma ou pergunta algo ao jogador, ele responde Sim e justifica	(ALLEN e CARRANE, 2006, p.22)
21	R.S.	While	Grupo	Contar de 1 a 15	Numbers 1 through 15	contar em grupo de 1 a 15 sem falar junto nem hum	
22	Forma	What	Sim! Formar Figura	O que você tá fazendo?	What are you doing?	A começa uma ação. B entra e pergunta: o que você tá fazendo. A responde algo que não era sua ação para B começar a fazer o que A falou.	(GWTNN, 2007, p. 43)
23	Who/How	Sim! Grupo	Bolinha		Tag Team	Jogar bolinhas de tênis uns para os outros sem deixar cair ou porder formar parábola na trajetória, só podendo pegar com numa mão. Pode usar paredes e metas de contagem.	Cia Anônimos da Silva
24	Who/How	Sim! Grupo	Bastões			Jogar bastões (cabos de vassouras) uns para os outros sem formar parábola na trajetória. Pode chutar a fer um cabo para cada participante.	Oficina de Iniciação Teatral No Ato - Brasília/DF
25	Who/How	Gruppo	Levantar o outro em Grupo	Blind Lift		O grupo em conjunto levanta uma pessoa (de olhos fechados ou não)	(GWTNN, 2007, p. 24)
26	How	Gruppo	Nó de Pessoas	The Knot		O grupo em círculo coloca as mãos para o centro. Cada um pega aleatoriamente a mão de duas pessoas (uma para cada mão). Está feito o nó que deverá ser desfeito sem soltar nenhuma mão.	(GWTNN, 2007, p. 25)
27	How	Gruppo	Transformando seu gesto	chain Transformation		Uma pessoa faz um gesto, o segundo copia imediatamente gradativamente para um segundo gesto, o terceiro refaz tudo acrescentando o terceiro...	(GWTNN, 2007, p. 25)

AQUECIMENTO						
n	VP	W/H	TEMATICA	NOME	INGLÉS	DESCRIÇÃO
						FONTE
28 R.S.	What	Concentração	Troca de lugares por categoria	Neighbors		1 pessoa não tem cadeira e fala uma categoria . Quem se encaixa deve sair e sentar em outro lugar, assim como aquele que fez o chamado. Resta uma pessoa for a...
29	How	Foco	Códigos gestuais	Big Little		Estabelecidos os códigos gestuais (braços abertos = grande; abraço no próprio corpo = apertado, etc.) Joga-se o código na roda. Faz um gesto e fala-se outro para o segundo jogador, que obedece o comando de voz executando o gesto dito a ele, escolhe um terceiro e diz um outro código a este...
30	What	Foco	Gato e vaca	Cat Cow		Quando alguém diz "Gato", a resposta é "Miau" (e vice versa); quando alguém diz "Vaca", a resposta é "Mu" (e vice versa). Variações: a pessoa pode dizer combinações, ex: Vaca, gato, mu, miau.
31	What	Foco	Tubarão	Shark		Contagem em grupo, cada um da roda diz um número seguindo a sequência numérica e da roda. Um número é escolhido: 3! Quando for ou contar o número ou for um múltiplo do número escolhido deve-se dizer "Tubarão"; quando for combinação (múltiplo mais o numero continuo), fala-se duas vezes: "tubarão, tubarão". Ex: 1, 2, tubarão, 4, 5, tubarão, 7, 8, tubarão... 29...
32	what	Foco	Ação de números			Contagem de 1 a 8. Vão se criando ações para cada número, ex: quando for o número 2, não, no número 4 fala-se 8, no número 7 diga "P!" Pode-se fazer andando ou em círculo. Neste último, cada um na sequência de sentido escolhida é responsável por agir/falar o número que caiu pra si na sequência numérica)

Oficina de Iniciação
Teatral No Ato -
Brasília/DF e Grupo
Aqueles Que Tecem

INICIANTE						
nº	VP	W/H	TEMATICA	NOME	INGLÉS	Descrição
1	Forma	What/How	Narrativa	Stop	Freeze / Tap in / Stop	A cena congela e outra pessoa continua a partir da mesma pose
2	R.S.	What	Narrativa	Muda	Reversal	Tem que mudar a última coisa que fez ou disse
3	R.E.	What / White	Narrativa	Rodizio	3 participants, 3 cenas, 3 duplas: giram sobre os comandos direita e esquerda e troca a cena	3 participantes, 3 cenas, 3 duplas: giram sobre os comandos direita e esquerda e troca a cena
4	Forma	What	Grupo / Narrativa	Dublagem		Um faz a ação e o outro faz o som.
5	Forma	What	Grupo / Narrativa	Dublagem Grupo		E a dublagem com fala e com dous agudo e dous fazendo o som. Variação com pausa para a platéia opiniar
6	Forma	What	Grupo / Narrativa	Dublagem Filme	Foreign Film	Passa um filme sem som e os jogadores fazem as vozes
7	Forma	How	Narrativa / Status / Intenções	Diálogo de 3 Frases	Three-line scenes	Memô diaólogo em duplas, novas intenções: Deixa? Não! Desculpa! Me dei! Não! Obrigado!
8	R.E.	Who/Why	Formar Figura Personagem	Disputa Cadeira		Tem que argumentar pelo personagem a posse da cadeira
9	Repetição /	Who	Formar Figura Personagem	Loja de Tiques		Um vendedor vai absorvendo os tiques dos clientes
10	Repetição /	Who	Formar Figura Personagem	Somatório	Hitchhiker	Num carro, quem entra traz um sotaque, tique ou atitude que é absorvido por todos num somatório
				O Adjetivo do Timão	The Wacky Family	O grupo tem que completar o espaço do timão com um adjetivo e executar a cena a partir disso. Ex. O encontro (desastrosos, perfeito, péssimo, etc.)
11	Forma	How	Formar Figura	Loja de Animais	If I were a skunk	O vendedor e os clientes transformam o substantivo animal em adjetivo, forma humana. Adivinhar o animal depois.
12	Forma	Who/How	Formar Figura	O Vizinho Chato	The Next-Door Neighbors	2 casas. A família da prmeira fala dos novos vizinhos. Estes vão visita-los e gradativamente exageraram um hábito/atitude escolhido
13	Forma	Who	Personagem / Formar Figura			(JONES e KELLY, 2006, p.16)

INICIANTE							
n	VP	W/H	TEMATICA	NOME	INGLÉS	Descrição	Fonte
14	Forma	What	Formar Figura	Tudo menos o objeto	Props Freeze / What's it used for?	O objeto pode ser qualquer coisa menos o que é. Não pode falar, nem que se relacionar e respeitar o formato (não o tamanho)	Cia Anônimos da Silva, (JONES e KELLY, 2006, p.124) e (HORN, 1991, p.39)
15	R.E. e Forma	Where	Formar Figura	Construção e Troca de Espaço		Constrói espaço. Depois outros vêm e interajem no mesmo espaço	Grupo Aqueles Que Tecem (Edson Duavy)
16	R.S. e Forma	Who	Formar Figura	Entrevista	The Job Interview	O personagem é entrevistado	(JONES e KELLY, 2006, p.23)
17	Duração	What	Narrativa	Clichês	In a Manner of Speaking	5 clichês são incorporados no improviso de 2 minutos	(JONES e KELLY, 2006, p.28)
18	Duração	What	Grupo	Foto do Livro	Yearbook Game	Preparar a foto de um clube de escola	(JONES e KELLY, 2006, p.32)
19	Duração	What / How	Narrativa	Jogo do Conflito	Conflict Game	Cena partit de um dilema escolhido	(JONES e KELLY, 2006, p.36)
20	R.E.	Where	Formar Figura	Preso	Trapped	O lugar de confinamento determina	(JONES e KELLY, 2006, p.38)
21	R.E.	Where	Relação Espacial	Entrar e sair	Exit, Stage Right	Marcado um mapa de palco, da-se situação e direção	(JONES e KELLY, 2006, p.40)
22	R.E.	Where / How	Relação Espacial e Grupo	Sonoplastas	This Sounds Like the Place	Diz-se um ambiente, os atores produzem de olhos fechados os sons.	(JONES e KELLY, 2006, p.42)
23	R.S.	What	Resposta Sintética	Desculpa	It wasn't my fault	Em fila, cada um dá uma desculpa por estar atrasado ou não ter feito o trabalho	(JONES e KELLY, 2006, p.44)

INICIANTE							
n	VP	W/H	TEMATICA	NOME	INGLES	Descrição	Fonte
24	R.S.	What / Where / While	Narrativa	Narrativa Livre Associação		O primeiro diz o que é faz uma forma, o segundo associa com o primeiro e faz forma, o terceiro associa com o segundo, até o último associar-se com o penúltimo e com o primeiro. Variações: além do eu sou; sonhar eu vim de; sonnar eu fiz e teve consequência	Grupo Aqueles Que Tecem (Edson Duavy)
25	Duração	What	Narrativa	3 Frases	First Line, Last Line / Opening Lines	São dadas 3 frases, numa para iniciar, outra para estar no meio e uma para finalizar a cena.	Cia Anônimos da Silva, (JONES e KELLY, 2006, p.62) e (HORN, 1991, p.93)
26	Forma	When	Formação de Figura	Foto de Época	Wax Museum	Foto / Instalação de museu de várias épocas	(JONES e KELLY, 2006, p.86)
27	Forma	What/How	Formação de Figura	Doentes	Sick	Todos os personagens tem uma doença	(JONES e KELLY, 2006, p.88)
28	Forma	Who/What	Formação de Figura	Loja de tíquetes / Defeitos	Twisted	Cada um que entra na loja tem queijo nervoso que é somado pelo vendedor	(JONES e KELLY, 2006, p.90)
29	R.S. e Forma	What	Formação de Figura/ Resposta Sintética	Chutando o Balde	Link at a Time	É dada uma questão ou título que geram uma série de improvisações rápidas	Cia Anônimos da Silva e (JONES e KELLY, 2006, p.92)
30	Forma	When/ How	Formação de Figura	Play/Pause	That's life	A qualquer momento alguém pode parar a cena e mudar direção e acrescentar personagens	(JONES e KELLY, 2006, p.94)
31	Repetição	How	Rima	Ditado	Nursery Rhymes	Cena a partir de ditados	(JONES e KELLY, 2006, p.98)
32	R.E.	Where	Formar Figura e Grupo	Ação em Grupo/ Jogo do Lugar	The Where Game / Group Activity	Em círculo, uma pessoa fala um lugar real ou fictício, os outros entram e começam a agir neste lugar. Variação: Alguém forma a figura em um lugar, e consegue a agir, os outros compõem	(JONES e KELLY, 2006, p.116) e (HORN, 1991, p.23)

INICIANTE							
n.	VP	W/H	TEMATICA	NOME	INGLÉS	Descrição	Fonte
33 R.E. e Forma	Where/ What	Formar Figura e Objeto	aonde e com o que	In a... with a...		A cena é determinada pelo local e o objeto pré-determinados	(JONES e KELLY, 2006, p.118)
34 R.S.	What	Argumento	Debate	SPARS		Tópico. Defini-se a favor e contra.	(JONES e KELLY, 2006, p.148)
35 R.S.	What/How	Objetos e Narrativa	História de Objetos				Oficina de Iniciação Teatral No Ato - Brasília/DF
36 R.S.	What/When/Narrativa	Conte-me sobre...	TMATTY				(JONES e KELLY, 2006, p.158)
37 R.S.	What/How	Argumento	De... Para...	From...To...		Com tempo contado, o participante responde a provocação de situação do grupo	
38 R.E.	Where	Formar Figura	A viagem	Getting Theres half fun		O jogador deve sofrer uma transformação enquanto se desloca de um ponto para o outro	(JONES e KELLY, 2006, p.160)
39 R.S. e R.E.	While	Formar Figura	Clima	While a...		Tudo acontece dentro do veículo	(JONES e KELLY, 2006, p.162)
40 Arquitetura	Where	Formar Figura	Formação de Espaço Familiar	Defining Location		Atmosfera/clima pré-determinada	(JONES e KELLY, 2006, p.168)
41 Repetição	Who	Formar Figura	Pessoa Conhecida	Character Identification		Reproduzir um espaço que lhe é familiar	(HORN, 1991, p. 29)
42 X	How	Estrutura	Sorteio de Personagens	Randomly Selected Characters	Como sortear	"Imitar" alguém que você conhece ou famoso	(HORN, 1991, p. 30)
43 R.S.	What	Intenção	Blablagão	Blurt / Blunt		Falar em uma língua inexistente	(HORN, 1991, p. 32)
44 R.S.	What	Motivação	Motivação Secreta	Hidden Motivations		Cena em que os participantes tem motivações pré-determinada e manterem segredo.	(HORN, 1991, p.37)

INICIANTE							
	VP	W/H	TEMATICA	NOME	INGLÉS	Descrição	Fonte
43 R.S.	What	Intenção	Blabatão	Blurt / Blurt		Falar em uma língua inexistente	Fichário Viola Spolin Bn28 e (HORN, 1991, p.35) e (ALLEN e CARRANE, 2006, p.12)
44 R.S.	What	Motivação	Motivação Secreta	Hidden Motivations		Cena em que os participantes tem motivações pré-determinada e manter em segredo.	(HORN, 1991, p.37)
45 R.S.	What	Narrativa	História em Grupo	Story-Story		Um começo, sinal para o outro continuar. Variações: foco na emoção, gênero, personagem e objeto	(HORN, 1991, p. 48, 49 e 50)
46 R.S.	What	Narrativa e Grupo	É...	Dollys - Fill in the blank e Man on the street		Um fala e o dá espaço para o outro completar a palavra, a sentença	(HORN, 1991, p.81 e 83)
47 R.S.	What	Corpo, Formar Figura	Mascarados	Faceless Acting		Com máscaras ou sacos na cabeça, atuar com o corpo	(HORN, 1991, p.97)
48 R.E. e R.S.	Who	Memória e Grupo	Círculo de Vulnerabilidade	The Vulnerable Circle		Falar algo pessoal e real para cada pessoa do círculo	(ALLEN e CARRANE, 2006, p.10)
49 R.S.	How	Emoção	Pico de Emoção	Emotional Rants		A fala algo casual e B reage explodindo de alguma maneira	(ALLEN e CARRANE, 2006, p.18)
50 R.S.	Who	Personagem / Formar Figura	Burger King	Standing in line at the Burger King		O que o seu personagem pediria?	(ALLEN e CARRANE, 2006, p.36)
51 R.S.	What	Narrativa e Grupo	Grandes Notícias	Awarded Aftermath		A cena tem que começar quando a notícia, que nenhum dos 2 jogadores sabe qual é, já foi dada.	(ALLEN e CARRANE, 2006, p.48)
52	Who/How	Grupo				Com um cabo de vassoura ou bastão, em duplas e depois em grupos trabalhar com a conexão entre os participantes pela pressão do cabo nas mãos, mãos e coxi, coxi e coxi, transitando pelo espaço, planos e movimentos.	Oficina de Iniciação Teatral No Ato - Brasília/DF

n	VP	W/H	TEMATICA	NOME	INICIANTE		Fonte
					INGLÉS	Descrição	
53	What	Observação e Grupo	Cartão de variáveis	Set		Cartões com variadas combinações. Uma corrida para formar grupos de mesma combinação dentre as variáveis.	(GWINN, 2007, p. 29)
54	How	Ritmo e grupo	Ritmo 3X4	the Three-Four Rhythm		Em rodas, estabelecidas os tipos de palmas (sozinhas, laterais, de cima pra baixo...) para cada tempo de 3 do ritmo, canta-se uma música de tempo 3X3 batendo palmas em grupo no ritmo. Depois uma música 4X4 batendo as palmas do 3X3.	(GWINN, 2007, p. 43)
55 R.S.	What	Ritmo e grupo	Cérebro de palavra	The Electric Company Game		Num ritmo, o primeiro diz uma palavra, o segundo deve completar, no ritmo com uma frase de duas palavras ou formar uma palavra composta, o grupo repete no terceiro tempo o que foi formado e no quarto canta a melodia (Didoodidoo). Ex: Jogador 1 diz: "Guarda"; jogador 2 diz "chuva"; o grupo diz "guarda-chuva" Didoodidoo	(GWINN, 2007, p. 47)

MEDIANO							
n	VP	W/H	TEMATICA	NOME	INGLÉS	DESCRIÇÃO	FONTE
1		What	Narrativa	A-B-C		seguir a ordem alfabética	Cia Anônimos da Silva (JONES e KELLY, 2006, p.170)
2 R.S.	What		Torpedo/Biscoito da Sorte	Whose line		frases avulsaas são encaixadas na cena	
3 Forma	Who		Personagem / Formação de Figura	Quer namorar comigo" / Festa Estranha	Party Quirk Endowments	programa de TV onde o convidado tem que adivinhar quais são os personagens dos participantes	(JONES e KELLY, 2006, p.128)
4 R.E.	What / Where		Narrativa / Formação de Figura	Só fala quando toca		Cena acontece, mas só pode falar se achar um motivo para tocar no outro.	Grupo Aqueles Que Tecem (Edson Duavy)
5 Duracão	What		Pausas	Ping Pong 3	Word Tennis	dupla conversa em ping-pong e só podem parar 3 vezes.	Espetáculo CORTE SECO/ (JONES e KELLY, 2006, p.172)
6 R.S.	How		Estilos	Estilos de Interpretação		Mantém a cena, mudam os estilos	(JONES e KELLY, 2006, p.70 e 72)
7 R.S.	What		Invenção	Documentário da Invenção	The Invention of	Documentário improvisado sobre algo real ou ficcional	(JONES e KELLY, 2006, p.34)
8 Duração	How		Morte			É escolhido aonde e com o que o jogador deve morrer em cena	Cia Anônimos da Silva (JONES e KELLY, 2006, p.50)
9 R.S.	How		Conto de Fadas		Fractured Fairy Tales	Uma nova versão para o título de um conto de fadas conhecido	
10 R.S.	What		What if			A cena tem que responder uma suposição do conto de fadas: e se o pai de Cinderela não tivesse morrido?	(JONES e KELLY, 2006, p.52)
11 R.S.	What		Figura			Os críticos falam do filme que está sendo improvisado na hora.	(JONES e KELLY, 2006, p.60)

MEDIANO							
n	VP	W/H	TEMATICA	NOME	INGLES	DESCRICAO	FONTE
12 R.S.	What/How	Narrativa	Torpedo/Biscoito da Sorte	Today's your lucky day	Frases são lidas e encaixadas durante a cena	Cia Anônimos da Silva e JONES e KELLY, 2006, p.66)	
13 Topografia	How	Estilos	Casa de Gêneros	Genre House	São estipulados locais para cada gênero. Quando o diretor diz "troca" os atores trocam o lugar e assim, o estilo.	(JONES e KELLY, 2006, p.74)	
14 R.S.	How	Estilos / Grupo	Jornal de Estilos	News Commentary	É escolhida a "headline" e trocam-se estilos na cena	(JONES e KELLY, 2006, p.84)	
15 R.S.	What	Resposta Sintética	Sopa de Palavras	Shopping List	O diretor diz palavras que devem ser incorporadas a cena como objetos, estímulos, sensações ou ações	Cia Anônimos da Silva e (HORN, 1991, p.46)	
16 Gesto	How		Motivações	Mix Motivations	Duplas cada um com uma motivação diferente para realizar a cena conjunta	(JONES e KELLY, 2006, p.96)	
17 R.S.	What	Narrativa	Filme no Ar		Os participantes podem parar a cena para comentar	Cia Anônimos da Silva	
18 R.S.	What	Narrativa	Só Perguntas		Só podem conversar por perguntas	Cia Anônimos da Silva	
19 R.S.	What/How	Narrativa	Chatice	Annoyance Game	O hábito ruim tem que transparecer na cena	(JONES e KELLY, 2006, p.114)	
					Determina-se uma "catástrofe". Cada um que entra recebe um nome de super-herói que dado pelo último que entrou.		
20 Forma	Who/What	Formar Figura e Personagem	Super-Heróis	To the Rescue		(JONES e KELLY, 2006, p.152)	
21 Forma	What	Narrativa e Grupo	Eureka!	Eureka!	Pré-determinado um problema a ser resolvido. O time pensa num produto solução e o apresenta	(JONES e KELLY, 2006, p.122)	
22 R.S.	How	Musicalidade	Coreografia de Fantoche	Puppet Choreography	Música aleatória. Os fantoches dançam	(JONES e KELLY, 2006, p.126)	

MEDIANO							
n	VP	W/H	TEMATICA	NOME	INGLES	DESCRIÇÃO	FONTE
23 R.S. e R.E.	What/How	Where/Wh en	Narrativa e Grupo	Morte no Restaurante	Death in a Restaurant	Tipo de restaurante. Em pares (mais de 1 por cena): determinam-se relações. O diretor diz as palavras SIM ou NÃO para cada jogador, determinando quem morrerá. Quando um par começa a agir o outro congeia. Isso pode ser natural ou chamado pelo diretor. Descongelá e continua de onde parou (rodrizio)	(JONES e KELLY, 2006, p.132)
24 R.S. e R.E.	What/How	Where/Wh en	Narrativa e Grupo	CSI	CSI: Your Hometown	Escolhem-se um lugar, um crime e uma arma. Cada time improvisa pelas mesmas informações. Começo, meio, fim e 5 minutos de duração.	(JONES e KELLY, 2006, p.134)
25 R.S.	What		Narrativa	Gírias	Scenes in Slang	Uma lista de gírias é dada e os jogadores tem que usar na cena	(JONES e KELLY, 2006, p.142)
26 R.S.	Who		Status	Status	Status Slide	Joga-se com os status pré-determinados e com a reviravolta dos mesmos	(JONES e KELLY, 2006, p.150)
27 R.S. e Forma	Who/what		Personagem / Formação de Figura	Mocinho X / Bandido	Bad Guy / Good Guy	Escolhem-se os nomes do herói e do vilão com uma crise	(JONES e KELLY, 2006, p.154)
28 R.S.	What		Argumento	Devolução	Complaint Department	Cliente vai devolver um artigo e vendedor não quer receber facilmente	(HORN, 1991, p.43)
29 R.S.	What		Grupo e Argumento	Conferência de Imprensa	Press Conference	O jogador responde a várias perguntas da imprensa	(HORN, 1991, p.54)
30 R.S.	What		Grupo	Cérebro	Brain	Três participantes são a mesma pessoa e respondem a cena como mesmo sujeito. Variações: Palavra por palavra ou frases inteiras	(HORN, 1991, p.55)
31 R.S.	When		Grupo e Época	Flashback	Time Machine	Os jogadores falam do passado e outros jogadores ou eles mesmos vivem a cena de passado. Retornam o presente, etc	(HORN, 1991, p.85)

Nº	VP	W/H	TEMÁTICA	NOME	INGLÉS	MEDIANO		FONTE
						DESCRICAÇÃO		
32 R.S.	What	Grupo	Dublê			Quando algo fica complicado o jogador chama o dublê para atuar		Cia Anônimos da Silva
33 R.S.	What	Narrativa	Os se's das peças escritas	Unwritten Scenes		Encenar cenas que não existem nos textos famosos, como antes e depois das pegas		(HORN, 1991, p.98)
34 R.S.	What	Argumento / Taboo	Taboo Topic Monologues / Taboo Scene	Taboo Topic Monologues / Taboo Scene		Discursar a favor de um assunto taboo e cena taboo		(HORN, 1991, p.32 e 33)
35 R.S.	What	Relação	Coma	Coma		Um dos personagens tem um motivo para não falar, os outros tem que lidar com isso		(ALLEN e CARRANE, 2006, p.37)
36 R.S.	How	Desafio	Sem graça	Intentionally don't get a laugh		Atuar para não gerar riso		(ALLEN e CARRANE, 2006, p.52)

AVANÇADO							
n	VP	W/H	TEMATICA	NOME	INGLÉS	DESCRICAÇÃO	FONTE
1 Forma	Who	Personagem / Formar Figura	Festa Estranha - Quem sou eu?	What's My Line?		Os jogadores sabem quem são os outros personagens mas não sabem quem são estipuladas 3 regras, 1 de ação (quando alguém faz algo, o outro tem que fazer X), 1 de fala (quando alguém fala a palavra "X", algo acontece) e 1 ação/situação (quando alguém faz algo, entram em uma situação)	Cia Anônimos da Silva / (JONES e KELLY, 2006, p.104)
2 R.S.	What/How	Narrativa					
3 R.S.	What/How	Narrativa		Sistema A-B-C		Personagem A só pode falar enquanto faz sua partiura corporal, B é o inquisidor e manipula as regras: mão na boca – A repete o que fez ou falou; mão na cabeça – A tem que se contradizer; vira de costas – A para; C é apaziguador fracassado, tenta ajudar, mas acaba descrevendo o que está “fora” da cena.	Espetáculo CORTE SECO
4 R.S.	What/How	Narrativa / Troca de Funções	Cadeiras / Lugares de Ação			cada lugar/cadeira tem uma ação: descrever, narrar, interiorizar, caracterizar, dialogar, etc. Tem que cumprir o que acontece no lugar. Pegar uma história estabelecida e trocar as funções no meio.	Espetáculo CORTE SECO
5 R.S.	What/How	Narrativa	Jornal Maluco	Talk Show Game 1		Cada um é um especialista num assunto dentro de um Talk Show	(JONES e KELLY, 2006, p.46) e (HORN, 1991, p.52 e 54)
6 R.S.	What	Resposta Simbólica	Sem Perguntas			Não podem ter perguntas na cena	Cia Anônimos da Silva
7 R.S.	Who	Formar Figura	Talk Show Game 2	Talk Show Secreto		Só o host ou ancora sabe quem quais as especializações dos outros jogadores	(JONES e KELLY, 2006, p.47)
8 Forma	Who	Formar Figura	Parceiros	Buddies		Duplas famosas fazendo cenas/jogos, ex: Batman entrevistando Robin para emprego	(JONES e KELLY, 2006, p.56)

AVANÇADO							
n	VP	W/H	TEMATICA	NOME	INGLÉS	DESCRIÇÃO	FONTE
9	Forma	Who	Formar Figura	Festa Vip	Party Mix / Who am I?	Só o host sabe quem são seus convidados vips.	(JONES e KELLY, 2006, p.58) e (HORN, 1991, p.45)
10	R.S.	What	Música	Moulin Rouge / Conversa Musical		Só podem conversar cantando músicas já conhecidas	Baseada no filme Moulin Rouge
11	R.S.	How	Formar Figura e Grupo	Obsessões	Obsessed With	Os jogadores vão gradativamente aumentando as obsessões pré-estabelecidas	(JONES e KELLY, 2006, p.102)
12	R.S.	How	Narrativa	Inicio ou Fim	Opening and Closing Scenes	É escolhida uma cena para inicio ou fim da cena a ser improvisada	(JONES e KELLY, 2006, p.108)
13	Duração	When	Narrativa e Grupo	Presente, Passado e Futuro	Past, Present and Future	Variações: um grupo vai a cena escolhida numa época; 3 grupos, cada grupo faz a mesma cena numa época diferente	(JONES e KELLY, 2006, p.112)
14	R.S.	What	Narrativa	Segredo	You've got a secret	Jogador A sabe um segredo sobre B e vice-versa. Cada um tem adivinhar seu próprio segredo.	(JONES e KELLY, 2006, p.138)
15	Tempo	What/How	Musicalidade	Musical	Musical Improv	Estilo e tema são pré-determinados	(JONES e KELLY, 2006, p.144)
16	Tempo	What/How	Grupo e Som	Radio-Novela	Suspense	Efeitos sonoros e diálogo fora da visão	(JONES e KELLY, 2006, p.146)
17	R.S.	When	Grupo e Época	Máquina do Tempo	Time Travel	Muda-se várias vezes a época da cena.	(JONES e KELLY, 2006, p.156)
18	Duração	What	Dramaturgia	Escrever a improvisação	Creating a script from improvisation	Como escrever a partir de improviso	(JONES e KELLY, 2006, p.99)

IX. Anexos

1. Dvd de imagens

Vídeos em formato mp4 e fotos em jpg. Assim se organizam os arquivos:

-  DEPOIMENTOS
 -  01_Depoimentos Individual Integrantes do Impro.Ato - Primeira Semana de Treinamento
 -  02_Depoimento Conjunto Integrantes do Impro.Ato - Dia 08_12_11
 -  03_Depoimentos Individual Integrantes do Impro.Ato - Dia 09_12_11
 -  04_Depoimento de Micah Philbrook
-  EXPERIMENTO CÊNICO - DIA 09_12_11
-  ESPETÁCULO LINHA VERMELHA – OUTUBRO_2012
-  FOTOS
 -  01_Treinos
 -  02_Experimento Cênico
 -  03_Espetáculo Linha Vermelha

DISSERTAÇÃO Impro Visa Acao (*em pdf*)

2. Linha do tempo

Anotações e destaque do meu diário de bordo de agosto a dezembro de 2011, organizado cronologicamente em paralelo com o Impro.Ato e A Disciplina na UFU.

N	Impro.Ato	AGOSTO	UFU	N
		08 (seg)	Reajuste de matrícula.	X
		15 (seg)	FERIADO em Uberlândia.	X
		22 (seg)	<ul style="list-style-type: none"> • Primeira Aula 1) Apresentação do Programa (apêndice 2) - Dúvidas: Entre as perguntas esperadas como: “O que é Teatro-Esporte?”, “O que é Impro?”, “Como será a disciplina?”, uma me chamou a atenção: “Stan Up é Impro?” 2) Espreguiçar 3) Saudações ao Sol 4) Junto com troca de líder: “Por que a pessoa que primeiro seguia e depois se tornava líder, repetia os mesmos problemas que identificava no líder anterior, como uma velocidade rápida que dificultava a execução simultânea dos movimentos, ou ainda o trabalho com bases de equilíbrio que levavam parte dos colegas a cair e não conseguir se manter no exercício?”, “E mesmo quando estes movimentos difíceis são propostos, como os que exigem um domínio de equilíbrio, por que desistir do exercício? Por que não usa-los a seu favor, fazendo, como diria Fernando Sabino: ‘da queda um passo de dança?’” 5) Bolinha: treino básico 6) Setas 7) Palavra Gatilho 8) Isto é uma caneta 9) Sim, por que... 10) Conversa Final - Solicitei o primeiro trabalho a ser entregue até a próxima semana. Escrever sobre: “O que é improviso e quais habilidades um ator/IMPROVISADOR precisa trabalhar.” - Senti na aula a necessidade de criar no grupo o espírito de equipe, para que realmente o Improviso seja frutífero. – isso fortalece a programação de ter metade do treino como preparatório, jogo esportivo (que pode ajudar muito nesta sensação) e a 	1

			segunda parte o treinamento em <i>Impro</i> que é mais proveitoso e divertido quando todos jogos em favor do jogo.	
	<ul style="list-style-type: none"> • Primeira reunião. <p>Definições:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Grupo: Anna Cristina, Denisson Moreira, Leila Rabelo, Luana Proença, Nathália Figueiroa, Rafael Souza e Renata Bittencourt. - Encontros: segundas, quartas e sextas das 15h às 18h. Encontros de segunda-feira, treino físico e de <i>Viewpoints</i> (VP): coordenado pelo Rafael Souza. Demais: Luana Proença - Todo o processo será usado como objeto de pesquisa para o mestrado de Luana Proença. - Início: 07/09/11, Término: 07/12/2012 	24 (qua)		
		29 (seg)	<ul style="list-style-type: none"> - Muitos atrasos e ainda não tinha presente nenhuma aula com a turma toda <p>1) Espreguiçar</p> <p>2) Saudações ao Sol</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ter aula uma vez por semana, na segunda-feira pela manhã sugere que o início do treino seja leve e de conexão com o aqui e agora, o que também prepara para o estado de PRESENÇA. <p>3) Bolinha</p> <p>4) Isto é uma caneta... (6 objetos)</p> <p>5) Intervalo</p> <p>6) Contar de 1 a 15</p> <p>7) Espelho com guia</p> <ul style="list-style-type: none"> - Há uma grande dificuldade de OUVIR o outro e a si mesmo quanto a velocidade, quanto a precisão: "o outro está me seguindo ou está junto comigo?" Quando os dois da dupla são guias no exercício, a ESCUTA torna-se uma necessidade urgente. <p>8) Espelho "sem" guia</p> <ul style="list-style-type: none"> - Introduzi a ideia de antes de cada exercício: fechar os olhos e respirar fundo 3 vezes. Quando abrir os olhos, já se está em cena, não se arruma mais: começa! <p>9) Junto com Troca de Líder</p> <p>Eu conduzi parte do exercício do dia. Ao final os alunos comentaram a questão da ESCUTA, sobre como ela provoca o CEDER do líder e do grupo de forma cíclica.</p> <p>10) Palavra Gatilho</p> <p>11) Sim, por que...</p> <p>12) Ação em Grupo</p> <ul style="list-style-type: none"> - A aluna Alessandra comentou que "infligiu" a regra de não mudar a ação. 	2

			<p>Respondi que o ERRADO não era um problema para o improviso, mas que a regra existia por um motivo e devemos nos perguntar porquê. No caso: neste estágio inicial, realizar apenas uma ação, permite uma maior ESCUTA entre os alunos, pois haverá menos informações para observar, podendo entender o exercício com calma.</p> <p>13) Conversa final</p> <ul style="list-style-type: none"> - Para a disciplina preparei algum material didático, baseado nos trabalhos de Mestrado e Doutorado de Vera Achatkin sobre Teatro-Esporte e Keith Johnstone. Preparar o material exigiu que eu estudasse mais e releesse a bibliografia com outros olhos: os da explicação. - Até então, apenas 5 alunos entregaram o texto requisitado na última aula. 	
N	<i>Impro.Ato</i>	SETEMBRO	UFU	N
		05 (seg)	<p>- Muitos atrasos e ausências</p> <p>1) Espreguiçar</p> <p>2) Saudações ao Sol</p> <p>3) Bolinha</p> <ul style="list-style-type: none"> - Como a bolinha de tênis caia muito por falta de foco e prontidão, mesclei o jogo com o exercício do “Sim”. O aluno só poderia jogar a bola ao outro se recebesse permissão de quem iria receber. A permissão era dada quando o receptor dissesse a palavra “Sim”. funcionou pontualmente e permitiu uma discussão quanto a mesma questão no jogo cênico. <p>4) Sim!</p> <p>5) Junto</p> <p>6) Junto com troca de líder</p> <ul style="list-style-type: none"> - Foi extremamente melhor, principalmente por se tratar de aulas apenas uma vez por semana nas quais se perde muito do acúmulo de informação na lacuna entre as aulas. Ainda se perdia muito o respeito ao grupo em relação a velocidade (VP Tempo) no início e fim de movimentos, além de base e equilíbrio, mas houve a preocupação quanto a estas questões. <p>7) O que você está fazendo?</p> <p>8) Ação em Grupo</p> <ul style="list-style-type: none"> - A influência do VP Arquitetura no sentido de usar a arquitetura da sala a favor do grupo. Usa-la como referência para determinar localização, dimensão e altura dos móveis e objetos imaginários que todos precisam respeitar a “existência”. <p>9) Tudo menos o objeto</p>	3

			<p>10) Sparing - Minha explicação foi muito confusa. Eu comecei pelo exemplo e depois expliquei. Poderia ter feito ao contrário.</p> <p>11) Eu sou</p> <p>12) Discutir texto - Apenas dois alunos leram o texto e não houve uma discussão, apenas conversamos sobre pequenas dúvidas. Põe-me a pensar: cadê a autodisciplina? Desmotiva um pouco: deu trabalho confeccionar o material... - Entregue Texto 2</p>	
1	<ul style="list-style-type: none"> • Início dos Treinos • Ausente: Denisson. <p>- Fizemos o registro das medidas de cada um para comparar com as medidas em dezembro.</p> <p>- Estava tão empolgada para começar que não comecei: esqueci o “ritual” das saudações ao sol...</p> <p>1) Treino Físico: Condicionamento Físico</p> <p>2) Treino Esportivo: Bolinha</p> <p>3) Treino Impro: <ul style="list-style-type: none"> - Setas - Palavra Gatilho - Sim, por que... </p> <p>4) Desaquecimento</p> <p>5) Conversa final - Os participantes assinaram o termo de sessão de direitos de imagens e sons para a pesquisa.</p>	07 (qua) FERIADO: DIA DA IDENPEN-DÊNCIA		
2	<ul style="list-style-type: none"> • Secura • Ausente: Leila <p>1) Rotina/Ritual: Saudações ao sol</p> <p>2) Treino Físico: Círculo</p> <p>3) Treino Esportivo: Bolinha</p> <p>4) Impro: Base (Iniciação Teatral)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Setas - Palavra Gatilho - Isto é uma caneta... (4 objetos) - Espelho com guia - Junto: ausência da ESCUTA - Sim, porque.. <p>5) Desaquecimento</p>	09 (sex)		
3	<ul style="list-style-type: none"> • Secura • Ausente: Luana e Nathália • Atraso: Denisson • Condução do Rafael <p>1) Saudações ao Sol</p> <p>2) Treino físico: mais leve por conta da seca.</p> <p>2) Viewpoints (VP): Foco Suave</p> <p>3) Treino Esportivo</p> <p>4) Impro (Iniciação Teatral)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Espelho com guia - Junto - Isto é uma caneta... (3 objetos) 	12 (seg)	<ul style="list-style-type: none"> • Secura <p>- Achado dos treinos simultâneos</p> <p>1) Espreguiçar</p> <p>2) Saudações ao Sol - Disperso.</p> <p>3) Bolinha - Foi difícil, mas chegou a concentração (ou inevitavelmente levariam bolada).</p>	4

	<p>5) Desaquecimento</p> <p>- <i>O Deni estava com a chave e chegou atrasado. Será que a Nathy avisou da falta? Será que o atraso e falta foram porque a “tia” não ia?</i></p>		<p>4) Troca de Nomes</p> <p>5) O Quarto</p> <p>- Formação de Figura (FF)</p> <p>6) Eu sou...</p> <p>- Não ficam em cena, ou seja, saem da estátua toda hora, para comentar ou rir do outro</p> <p>7) Stop</p> <p>- Muito julgamento da própria ideia: ACEITAÇÃO X BLOQUEIO</p> <p>- pouca convicção</p> <p>8) História de uma palavra</p> <p>9) Diálogo de três frases</p> <p>10) Discussão do texto 2</p> <p>- Levantaram questionamento sobre as regras: não basta conhecê-las, é preciso dominá-las.</p> <p>- Discutiu-se o caracteriza o teatro-Esporte (como a competição, por exemplo) e a diferença com o <i>Stand Up</i>.</p>	
4	<ul style="list-style-type: none"> • Atraso: geral • Nathália doente • Rafael machucado <p>1) Treino Físico</p> <p>2) Treino VP:Foco Suave, Tempo e Topografia</p> <p>- Grande conexão do grupo</p> <p>- Perspectivas e Julgamentos: pensei que a Nathália não havia entendido o comando de andar em retângulos. Eu entendi como topografia e ela entendeu como andar dentro do retângulo, neste caso, a sala. Outra visão.</p> <p>3) Treino Esportivo:</p> <p>- A frustração em não conseguir pegar a bolinha fazia com que a Nathália tivesse uma atitude de desistência. Mas como o treino é divertido, acaba chamando-a de volta.</p> <p>4) Impro:</p> <p>- Espelho “sem” guia: lembrar o contato visual.</p> <p>- Junto: faltou ESCUTA.</p> <p>- Junto com troca de guias: mais ESCUTA</p> <p>- Dig-dig-join: dispersão, faltou MANUTENÇÃO da PRESENÇA</p> <p>- Bolas Imaginárias (FF): MANUTENÇÃO da FF.</p> <p>- O que você está fazendo?: é necessário DEFINIR: “Definir é dizer SIM!”</p> <p>- Ação em Grupo: também faltou DEFINIÇÃO e ESCUTA</p> <p>5) Desaquecimento (com saudações ao sol)</p> <p>- <i>Trocar ordem: VP e Treino Esportivo</i></p>	14 (qua)		
5	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Leila • Saída cedo: Nathália • Secura <p>- <i>Poder do Silêncio</i></p> <p>1) Treino Físico: DESMAIEI!</p> <p>2) Treino Esportivo: com o silêncio veio maior</p>	16 (sex)		

	<p>concentração, porém menor espírito de equipe.</p> <p>3) VP: Topografia, Tempo e Foco Suave.</p> <p>4) Impro: (Iniciação Teatral):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Bastão coxi-coxi - Bastão mão-mão - Caça e Caçador: tem que ESCUTAR - Junto com troca de guia - Bolas imaginárias (FF) - Ação individual (FF) - Ação em Grupo (FF): importância em DEFINIR e de ser ÓBVIO e SIMPLES <p>5) Primeiros Depoimentos</p> <p><i>- O poder do silêncio: aprovado! Rafael disse que se sente útil por liderar parte do treino. Talvez falte isso ao resto do grupo.</i></p>			
6	<ul style="list-style-type: none"> • Ausentes: Anna, Denisson, Luana, Nathália e Renata (Presentes: Leila e Rafael) <p>1) Treino Físico</p> <p>2) Filmagem do Depoimento Leila</p> <p><i>- Preocupação pessoal: disciplina e comprometimento. Vai ser assim toda segunda-feira?</i></p>	19 seg)	<ul style="list-style-type: none"> • Atrasos <p><i>- Silêncio: não funcionou</i></p> <p>1) Saudações</p> <p>2) Treino Físico: reclamação Fortalecer o centro é fácil, difícil é manter.</p> <p>3) Treino Esportivo: não há atitude ativa em relação a não deixar a bola cair. O que Bernardinho vai chamar de senso de urgência: “Realizar cada tarefa como se fosse a mais importante. Jogar cada ponto como se fosse o decisivo.” (BERNARDINHO, 2006, p. 147)</p> <p>4) Multipla-atenção numérica: medo de errar. É um exercício que faço com as minhas turmas de iniciantes, pessoas que nunca fizeram teatro. Aqui, deu pane!</p> <p>5) VP: ansiedade minha e do grupo.</p> <p>6) Bola Imaginária (FF)</p> <p>7) O quarto: após o estudo em casa: houve maior limpeza de movimentos e respeito a FF.</p> <p>8) <i>Status Blablação:</i> Força de treino com Blablação (Gibrish) contra armadilha da piada</p> <p>9) <i>Stop</i> com blablação: ESCUTA</p> <p>10) Propagada: DEFINIÇÃO. O Treino simultâneo tira a perspectiva de plateia e diminui o “querer fazer piada”</p> <p>11) Ação em Grupo com Sopa de Palavras: Regra dos 30s de FF</p> <p>12) Só Perguntas: Armadilha da piada. Os vencedores, que coincidentemente foram os que não caíram a na armadilha, ganharam o direito de fazer o próximo exercício.</p> <p><i>Paralelo com Chicago:</i> Sem Perguntas traz o poder da definição e a fraqueza da pergunta.</p> <p>13) Sem Perguntas</p> <p>14) Chutando o Balde: Armadilha</p>	5
7	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Nathália <p>1) Treino Físico</p> <p>- Não houve saudação ao sol</p> <p>2) Treino Esportivo:</p> <p>- Primeira Competição em Times</p> <p>3) VP: Tempo e Foco suave</p> <p>4) Impro:</p> <p>- Multipla-atenção numérica: não houve SIM, só julgamentos quanto ao ERRO</p>	21 (qua)		

	<ul style="list-style-type: none"> - Propaganda: Status de âncora e escada. DEFINIÇÃO do momento de completar a frase do outro. Falta autodisciplina em não sair do jogo, cair na risada, etc. - <i>Stop</i> Individual - <i>Stop</i> em Grupo com Blablação - Ação em grupo (FF): ESCUТА e DEFINIÇÃO. Regra de 1 minuto para entrar. Forçar a ESCUТА. 			
8	<ul style="list-style-type: none"> • Treino acabou mais cedo por conta de inscrição em Edital • Ausente: Nathália <p><i>Meus 28 anos!</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Treino Físico - Sem Saudações 2) VP: Resposta Sinestésica 3) Filmagem dos Depoimentos 	23 (sex)		
9	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Denisson e Nathália • Atraso: Anna • Choveu!? <ol style="list-style-type: none"> 1) Treino Físico: Um treino mais forte já que havia umidade no ar! - Diferença na voz pela umidade 2) Treino Esportivo: mais ousado e preciso 3) VP: Consciência, Controle, PRESENÇA (aqui e agora) 4) Impro (Iniciação Teatral): - Multipla-atenção numérica: DEFINIÇÃO e convicção! - Adjetivo do Objeto: Talking Heads (Chicago) - Propaganda: melhor FF, Aceitação e Definição. - O Quarto Descrito: Ansiedade <p><i>Ideia: gravar a descrição no ambiente real e reproduzir no treino.</i></p> <p><i>Reflexões pessoais: relação professor e aluno num grupo que não é essa relação – Frustração quanto a falta de disciplina</i></p>	26 (seg)	Aula cancelada – a ser repostas 30 minutos nas próximas 6 aulas.	X
10	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Nathália <ol style="list-style-type: none"> 1) Conversa: disciplina frouxa - Regras e Metas para atrasos, não avisos e faltas. Próximo encontro: Festival de Cinema (INTIMIDADE) 2) Treino Físico: Viva a umidade! - Treino Esportivo: mais atentos, mais ousados e mais precisos. 3) Treino Esportivo: JOGO 4) VP: Topografia, Duração e Composição 5) Impro <ul style="list-style-type: none"> - Andar ocupando o espaço - Multipla-atenção numérica - Ação numérica: desespero, medo de errar - É...: FF fraca - O Quarto descrito (com gravação): a memória do objeto real, e o tempo real de praticar a ação auxiliam. Ou seja: calma e definição. - Ação em grupo com descrição: FF muito melhor. Houve ESCUТА. <p><i>- Minha reavaliação solitária ao final: Ideias de distribuição de funções, seminários,</i></p>	28 (qua)		

	<i>apresentações pessoais (com segredo) e regra do silêncio.</i>			
11	<ul style="list-style-type: none"> • Festival de Cinema de Brasília: Cumplicidade • Ausentes: Anna e Nathália - Filmagem dos Depoimentos - <i>Frustração pessoal com ausências</i> 	30 (sex)		
N	Impro.Ato	OUTUBRO	UFU	N
12	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Luana e Nathália <p>1) Treino Físico 2) Treino Esportivo 3) VP: Tempo e Composição com temas 4) Impro: - O Quarto com descrição 5) Conversa 6) Desaquecimento</p>	03 (seg)	<ul style="list-style-type: none"> • Chuva!!! E logo, atrasos! <p><i>Treino Intenso</i> 1) Saudações 2) Bolinha: Prontidão e Competição 3) É...: Problemática da manutenção da presença 4) Ping-Pong: treino de DECISÃO 5) Listas e Público: sentimento do “estou participando” (Chicago) 6) Jogo do Lugar: ESCUTA e Ver antes 7) <i>Stop</i> 8) Morte 9) 3 frases: VP Tempo e VP Duração 10) Chutando o balde: prontidão 11) Dublê: Talking Heads num exercício que brinca com filmes de ação. 12) Torpedo: FF fraco 13) Estrutura do dia: 3 jogos do dia definidos após apontar o que ajuda no Impro: - ter uma definição de início: lugar - manter-se em cena - formar figura - aceitação = Sim! - observação = Escuta O jogos escolhidos e critérios: - 3 frases: cena de 1 a 3 minutos, coerente, controle do tempo. - Chutando o balde: coerência, revezamento de integrantes, quantidade de propostas. - Torpedo: coerência, preparação para falar a frase, no mínimo 4 frases para cada um. Decisões de pontuações do dia: Cada jogo vale 10 pontos. Faltas são menos 1 ponto. Faltas: - Desrespeitar a figura formada - Sair da cena (manutenção) - Quem está de fora da cena não pode comentar durante a execução de uma cena - Negar a ideia do outro 14) Jogo do Dia Time A X Time B Cada prova era apresentada duas vezes, uma por cada time. No torpedo a FF foi fraca em ambos os grupos. Ninguém ligou para a pontuação. 15) Conversa final - Dia 10/10 não tem aula conforme calendário acadêmico - Pensar a Estrutura Torneio Aberto 1 (dia 24/10)</p>	6
13	<ul style="list-style-type: none"> • Atraso: Rafael • Machucados: Leila e Rafael <p><i>Rafael está com uma lesão neural na coluna – sem exercícios por 3 meses</i></p>	05 (qua)		

	<p>1) Treino Físico: <i>sem Rafa</i> 2) Treino Esportivo - Do lado de fora: dificuldades num novo espaço: carros, lixo, etc. - Jogo do lado de dentro</p> <p>3) VP Repetição e Composição: clareza no Vocabulário de grupo e ACEITAÇÃO do Erro.</p> <p>4) Impro: - Multipla-atenção numérica - Troca de Nomes - Ação em Grupo: Diferença entre Desenhar e FF</p> <p>5) Minha apresentação Pessoal</p> <p>6) Divisão de Funções - <i>Não haverá encontro dia 12/10/11</i> - <i>Minhas reflexões: cobrar a presença e pontualidade? E medo da debandada?</i></p>		
14	<ul style="list-style-type: none"> • Atraso: Anna • 1 Mês de Treinos <p>1) Treino Físico: intenso 2) Treino Esportivo: Espera X Prontidão – Visão de Jogo (Espaço) 3) VP: Relação Espacial 4) Impro: - Quarto com gravação: só Luana - A cadeira + troca: status - Ação em Grupo: Eficaz trabalhar com estátua antes de entrada para Visualização e Escuta 5) Filmagem dos Depoimentos</p>	07 (sex)	
15	<ul style="list-style-type: none"> • Ausentes: Anna, Denisson e Rafael <p>1) Treino Físico 2) Treino Esportivo 3) VP: Resposta Sinestésica. Valor no Treino: ESCUTA, Abertura, PRESENÇA e consciência. 4) Impro: - Códigos Gestuais - Um-Miau - Desculpas: ACEITAR a Primeira Ideia - Loja de Tiques: FF, DEFINIÇÃO e ACEITAÇÃO. Displicênci a do gesto. 5) Apresentação Leila - <i>Meu desafio pessoal: acreditar nos outros, em sua dedicação, no que eu penso ser dedicação.</i></p>	10 (seg)	REPOSIÇÃO DO FERIADO DE QUARTA-FEIRA (12/10/2012) – não há aula de segunda-feira, segundo calendário acadêmico.
	Não houve treino	12 (qua) FERIADO PADROEIRA DO BRASIL	X
16	<ul style="list-style-type: none"> • Chuva = Atraso Geral (ruídos – livro <i>Caos Dramaturgia</i> de Rubens Rewald) <p>1) Treino Físico: Pesado (Umidade) - Sem saudações devido o atraso 2) Treino Físico: - Esqueci de puxar a parte vocal 3) Treino Esportivo: <i>A falta de condicionamento = cansaço = prejudicial a ação</i> 4) VP: Forma com soma Relação Espacial, Topografia, Duração e Tempo. 5) Impro: - Um-Miau-Au-Có - Loja de Tiques: Soma: SIM, E... (Chicago) - Loja de Animais: Soma (SIM, E) - Zonas de Troca: Primeiro FF. Confiança e convicção. 6) Apresentação do Denisson</p>	14 (sex)	

17	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Denisson, Leila e Luana <p>1) Treino Físico 2) Treino Esportivo 3) VP 4) Impro - Loja de Animais com Troca 5) Apresentação da Renata - <i>Anna mandou relatório (função)</i></p>	17 (seg)	<p>Alguns atrasos, menos faltas</p> <p>1) Saudações 2) Treino Esportivo: Desafio com 2 bolas. - “A vontade de Jogar X Ganhar” 3) Desculpa 4) Impro: Intensivão de Jogos em duplas - Explicação inteira primeiro - Muda - Rodízio - Dublagem - Troca - Cérebro de uma palavra - A-B-C 5) Listas 6) Estrutura e Encenação - 12 jogos realizados nas 2 últimas aulas. - A turma voltou em 6 jogos, definindo a ordem em relação a um aquecimento em graduação. A apresentação recebeu o nome de AMISTOSO e cada prova foi batizada dentro da temática do futebol: 1º - Stop - PASSE 2º - Cérebro de uma palavra - TABELINHA 3º - Muda - DRIBLÊ 4º - Torpedo – TIRO LIVRE 5º - A-B-C – GO DE LETRA 6º - Chutando o Balde - PENALTI -Times divididos em sorteio - Treino da estrutura proposta. Observações: Direcionar a cena para o público, projeção de voz, manutenção da presença. - Definições gerais: Ordem dos jogos, após experimentação, foi aprovada; horário da apresentação 10h30; cada aluno trará um convidado no mínimo e 2 no máximo; quem faltou a aula de hoje pode jogar somente os jogos que treinou. - Definições de encenação e estética: futebol; 2 tempos (3 jogos por tempo); os times trocam de campo no 2º tempo; Times Azul e Vermelho (cor fria x cor quente); Juiz, mestre de cerimônias: a professora; Faltas: cartão amarelo quando desconcentrar ou receber dica do pessoal que está no banco de reservas; para cada prova só pode receber até 2 cartões amarelos, ou então leva o vermelho e o time estará desclassificado da prova. Se um time é desclassificado, mesmo assim o outro time deve jogar. <u>Figurino</u>: base preta, coletes da cor do time (designou-se um aluno responsável por fazê-los); <u>Cenário</u>: desenhar as linhas do campo de futebol com fita crepe; 2 bancos de reservas no lugar onde seriam os gols no campo; placar no quadro da sala; plaquinhas de votação da plateia dupla face (cada face era uma cor de um time); pote de frases da plateia; <u>Funções do Público</u>: escolher os times, escrever frases no início para Torpedo/TIRO LIVRE, votar no time que pensa ter melhor desempenho na prova, definir pontos iniciais das provas (local para <i>Stop/PASSE</i>, tipo de programa para Cérebro de uma palavra/TABELINHA; local para</p>	7
----	---	----------	---	---

			Muda/DRIBLÊ; lugar e letra de início para A-B-C/GOL DE LETRA; títulos para Chutando o balde/PENALTI); Sonoplastia/Trilha sonora para entrada de público, Hino nacional reduzido após definição dos times; troca de campo no 2º tempo, música de vitória, e saída de público. Iluminação natural da sala.	
18	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Denisson • Atraso: Rafael <p>1) Treino Físico: Sedentarismo - Saudações: foco Respiração</p> <p>2) Treino Esportivo: Regras JOGO</p> <p>3) VP: Gesto, Forma e Composição</p> <p>4) Impro:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tudo menos o objeto - Eu sou... - Cérebro de uma palavra: - Diálogo de 3 frases: o grupo se mostrou envergonhado em parte quando o diálogo levava para algo mais íntimo ou de tocar o outro. - Ping-Pong - Macro e Micro: o grupo se questiona muito como “Isso é impossível!” ou “não dá”. <p>5) Apresentação Nathália</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Marcamos Seminários</i> - Regra da Lavagem Cerebral 1 NÃO = 10 SIM - Necessidade de Jogos de Contato: Intimidade 	19 (qua)		
19	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Nathália • Chuva = Atraso Geral <p>1) Treino Físico: - REGRA dos 10 SIM para 1 NÃO - Toque, Contato Físico, Contato Visual (Chicago), INTIMIDADE e Cumplicidade</p> <p>2) Treino Esportivo</p> <p>3) VP: Descrever ajuda a Escrever</p> <p>4) Impro (Iniciação teatral):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Estátua de contato - Cérebro de 1 palavra - Conversa de 1 palavra com Toque - Só fala quando toca - Desculpa SIM: “<i>no SIM há conflito</i>” <p>5) Apresentação Rafael</p> <p>6) Filmagem dos Depoimentos</p>	21 (sex)		
20	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Anna, Luana, Nathália e Renata • Saída mais cedo: Denisson <p>1) Treino Físico</p> <p>2) Treino Esportivo</p> <p>3) Impro</p>	24 (seg)	<p>1) Montagem do Torneio: ajuda de todos</p> <p>2) Teste da Estrutura: Lembretes e Dúvidas: FF, ESCUTAR o outro e a si, Definição, SIM.</p> <p>3) Intervalo</p> <p>4) Aquecimento: JOGO Treino esportivo: Diversão (eu junto com eles pela primeira vez)</p> <p>5) TORNEIO ABERTO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Usar tudo a seu favor - Conhecimento de TUDO - JOGAR com TUDO (até com a Juíza) - Percepção vibração da Plateia - Postura e Atitude de JOGO no banco de reservas (Bernardinho) - Avaliação Escrita 	8
21	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Denisson e Nathália • Atraso: Luana e Rafael 	26 (qua)		

	<ul style="list-style-type: none"> • Presença de Maíra Costa (prima da Luana) • Luana com torcicolo <p>1) Treino Físico - Lembrar de manter o corpo ativo no aquecimento vocal 2) Treino Esportivo 3) VP 4) Impro - Porque + Forma - Mapa de Estrutura - Só Perguntas (Discussão com Rafael: o que é pergunta e o que não é?) - Sem perguntas - Muda + Mapa de Estrutura: uma combinação que funcionou para entender o mapa - PREocupação em ir para a Cena, ao invés de estar em cena 5) Seminário Luana sobre Del Close e <i>Long Form</i> 6) Apresentação da Anna</p> <p>- <i>Minhas reflexões: Nathália continua no grupo?</i></p>			
22	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Rafael • Atraso: Anna, Denisson, Nathália e Renata • Saída da Nathália <p>- Conversa comprometimento - Minha promessa, desafio (Bernardinho) - Segredinho: Cumplicidade - Ida ao Teatro em grupo - <i>Minhas reflexões: será que vai mudar?</i></p>	28 (sex)		
23	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Denisson e Luana • Rafael e Anna não mandaram relatório, só Leila • Renata passou mal durante <p>1) Treino Físico 2) Treino Esportivo 3) VP: Composição pensando em todos os VPs 4) Impro: - A-B-C - <i>Tem encontro dia 02/11 (feriado)</i></p>	31 (seg)	<ul style="list-style-type: none"> • Eu doente e machucada (queda da escada no sábado anterior) <p>1) Saudações (sem PRESença, muito disperso) 2) Bolinha (bolas fortes e grupo acordou: PRESença necessária, fator risco) 3) Por que... 4) Quadro de estrutura 5) Quem sou eu? - Objetividade e Obvio 6) Zonas de emoção: Manter a Linha Narrativa 7) Super-Heróis: risos em cena 8) Quer namora comigo?: - Conhecer as REGRAS. - Cumplicidade da Plateia 9) Festa Estranha: disperso 10) Conversa: FF, ESCUTA, Espírito de Equipe e Aposta secreta (Bernardinho).</p>	9
N	Impro.Ato	NOVEMBRO	UFU	N
24	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Denisson e Renata • Atrasos: Anna e Leila • Eu doente e machucada (queda da escada) e Anna doente <p>- <i>Rafa propôs Ensaio Recreativo</i> (Viola Spolin)</p> <p>1) Aquecimento (e não treino físico) - Sem saudações</p> <p>2) Impro: - Lugares de Ação: ESCUTA, Narração, “Levantar e cortar bolas”, Linear e Não-Linear, Oposições. - Parar (Larrosa)</p>	02 (qua) FERIADO DIA DE FINADOS		

	<ul style="list-style-type: none"> - Para a próxima: REGRA não falar encima do outro e Mapa de Estrutura - Sistema A-B-C: “Puxa, que barra!” 			
25	<ul style="list-style-type: none"> • TODOS PRESENTES <p>1) Treino Físico: 10 SIM! 2) Sem Treino Esportivo 3) VP: Arquitetura 4) Impro - 3 frases - Rodízio: necessidade de Fazer Cena - Amnésia: conhecer REGRAS (dissertação Vera Achatkin) e Brecht - Lugares de Ação: ESCUTA e Direção 5) Seminário Renata: Estruturas de espetáculos <i>Long Form</i> 6) Filmagem Depoimento só do Denisson</p>	04 (sex)		
26	<ul style="list-style-type: none"> • 2 MESES • Ausente: Denisson e Luana • Anna e Rafael não mandaram relatório, só Leila <p>1) Filmagem dos Depoimentos da semana anterior 2) Treino Físico 3) Sem Treino Esportivo 4) Jogo com Bastões 5) Impro: - Lugares de Ação</p>	07 (seg)	<p>Atrasos</p> <p>1) Saudações ao Sol 2) Treino Físico 3) Quem sou eu: mais difícil e mais Divertido 4) Festa Estranha: muitos NÃOs e Armadilha 5) Quer Namorar Comigo: Assumir qualidade diferente de falar qualidade – Aluno era a namorada - difícil, mas executável 6) 3 regras: ESPONTANEIDADE 7) Lugares de Ação: divertido 8) Amnésia (instigante e avançado) 9) Conversa: próxima aula sem mim. Para participar do Torneio 2 tem que vir treinar na próxima aula. - Definir estrutura do Torneio 2: PRIMEIRO TEMPO 1º: Só perguntas – Coletiva de imprensa - Todos jogam 2º: Dublagem – Cala a Boca, Galvão! – 2 x 2 (2 cenas de 2 pessoas) 3º: Rodízio – Jogada Ensaiada - – 3 X 2 4º: Quem sou eu? – Escalação - Todos SEGUNDO TEMPO 5º: Estilos – Substituição - 2 X 2 6º: A-B-C – Gol de Letra - 2 X 1 7º: Torpedo – Tiro Livre - 2 X 1 8º: Amnésia – Replay - 2 X 2 DESEMPATE: Chutando o Balde - Pênalti – Todos</p>	10
27	<ul style="list-style-type: none"> • Atrasos Gerais. TODOS PRESENTES <p>1) Treino físico 2) Treino Esportivo: Fora e Dentro 3) VP: topografia e Composição 4) Impro - Lista - Quem sou eu: difícil - Sistema A-B-C: querer fazer Certo 5) Seminário Rafael: Augusto Boal</p>	09 (qua)		
28	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Denisson e Rafael • ENSAIO DAS MENINAS <p>- INTIMIDADE: <i>seminuas. Novas Perspectivas da condição seminua</i></p> <p>1) Treino físico: Conversa e discussão Temática 2) Sem Treino Físico (Sextas em Bolinha)</p>	11 (sex)		

	3) Impro: - Chutando o Balde: Influência do Conhecimento (discussão anterior) - Quem sou eu? - Quer namorar comigo: Precisão e DEFINIÇÃO - Amnésia: Levantar Informações - Sistema A-B-C - Lugares de Ação - Sem seminário do Denisson - <i>Mudança de comportamento</i> - <i>Difícil achar data para experimento cênico</i>			
29	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Luana • Rafael e Anna não mandaram relatório, só Leila 1) Filmagem dos depoimentos da semana anterior 2) Treino físico 3) VP 4) Impro	14 (seg)	<ul style="list-style-type: none"> • Sem Luana • Relatório aluna Alessandra 1) Muitas faltas 2) Mantiveram-se as definições do Torneio 1 com as provas definidas na aula anterior 3) Treino da estrutura	11
30	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Denisson • Atrasos gerais 1) Treino Físico: esqueci do treino de voz 2) Treino Esportivo: jogo com Pivô 3) VP: com Mapa de Estrutura (integração de técnicas) <ul style="list-style-type: none"> - Leila e Renata pararam cena para discutir - Manutenção 4) Impro - 20 perguntas - Quer namorar comigo: DEFINIÇÃO e FF - Não teve seminário 	16 (qua)		
31	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Rafael 1) Treino Físico 2) VP trocado por Najimi 3) Impro: Torneio Interno <ul style="list-style-type: none"> - Stop - Todos - Cérebro de uma palavra – 2X2 - Torpedo – 2X2 - Só perguntas - Todos - Muda - 2X2 - A-B-C - 2X1 - afoitos, automático ao invés de PRESENTES - auto-disciplina e assumir o Erro 4) Seminário do Denisson	18 (sex)		
32	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente: Anna, Denisson e Luana 1) Conversaram 2) Fizeram aula de Teatro-Esporte com Edson Duavy a noite (Anna chegou) <ul style="list-style-type: none"> - Jogos que já havíamos feitos, feitos com outras pessoas e sob outra condução - Convite Edson Duavy 	21 (seg)	Muitos atrasos 1) Saudações 2) Conversa sobre dia 14/11/11 3) Montagem Torneio 2 4) Treino Estrutura 5) Intervalo 6) Diversão: Jogo da Bolinha 7) Impro: TORNEIO 2: <ul style="list-style-type: none"> - Call Back - Assumir o Erro - Banco de Reserva presente 8) Entrega Texto Long Form - <i>Aos vencedores o troféu</i> 	12
33	<ul style="list-style-type: none"> • Atraso: Anna 1) Treino Físico <ul style="list-style-type: none"> - Saudações: respiração 2) Treino Esportivo 3) VP: Mapa de estrutura e Corpo Ativo <ul style="list-style-type: none"> - Fiz certinho e daí? 	23 (qua)		

	4) Impro: Torneio 2: - Stop – 6X1 - Cérebro de uma palavra – 2X2 - Só perguntas – 6X1 - Torpedo – 2X2 (Histórias empacam) - Muda – 2X2 - A-B-C – 2X1 - Quem sou eu? – 4X1 - Chutando o balde – 6X1: Prontidão e PRESENÇA 5) Conversa: convite Edson Duavy e nosso Experimento cênico marcado para 09/12/11. - <i>Reflexão: Anna passar por uma oficina de iniciação teatral</i>			
34	<ul style="list-style-type: none"> Atraso: Denisson 1) Treino Físico 2) VP: Travei 3) Impro - Amnésia: Começar por FF. Pressa em Resolver X Diversão no Curtir	25 (sex)		
35	<ul style="list-style-type: none"> Ausente: Luana Espaço da No Ato alagada = Treino Físico: secar tudo 	28 (seg)	<ul style="list-style-type: none"> Só eu no horário. 1) Saudações 2) Conversa sobre TREINO e Empenho, estresse (meu e do grupo) 3) Discussão textos e vídeos Long form 4) Revisão de conceitos trabalhados: para qualquer Forma de Teatro: AceitaçãoXBloqueio, Definição, FF, Concentração, Escuta, Manutenção para Presença e diversão. - Conceitos para Long Form - Sistema A-E: pela explicação difícil e fazendo fácil - <i>Ponto fraco da turma: investir no conflito.</i> - <i>Próxima apresentação: Long Form</i>	13
36	1) Definir Estrutura Experimento Cênico 2) Repercussão do Impro em suas Vidas (No vôlei como na vida) : Permitir, responsabilidade, espontaneidade, jogar junto. 3) Impro: experimentação da estrutura: ansiedade - Tema: diálogo - Estrutura: 1º. Sim, porque + Torpedo (era uma vez + Todo dia + Até que um dia) – clima feliz 2º. Rodízio com A-E, ou seja A+B, B+C, C+A (Por causa disso) – clima hostil 3º. Sistema A-B-C (Até que finalmente + Desde então) – clima reviravolta - Simplificar e objetivar para o estágio em que estamos	30 (qua)		
N	Impro.Ato	DEZEMBRO	UFU	N
X	Por causa das faltas programadas, remarcamos este ensaio para dia 08/12/11 (quinta-feira)	02 (sex)		
37	<ul style="list-style-type: none"> Ausente: Luana Relatório da Leila 1)VP 2) Experimentação Estrutura - <i>Tirar medidas no próximo dia</i>	05 (seg)	<ul style="list-style-type: none"> Atrasos gerais 1) Saudações 2) Conversa teórica Long Form 3) Definição: Pergunta e Estrutura do nosso Long Form - Pergunta: O que é inaceitável para você? - Faz a pergunta e vai para um Stan Up improvisado (volta ao início?): coleta de elementos no quadro como espetáculo “ <i>Dois é Bom</i> ” da Cia <i>Jogando no Quintal</i>	14

			<p>- Transição com música para Lugares de Ação. Objetos fixos determinam as funções: DIRIGIR = lenço NARRAR = microfone DESCREVER = óculos AGIR = munhequeira DIALOGAR = batom PENSAR = chapéu STAN UP = giz</p> <p>- Figurino: camisa branca e calça preta. Os objetos são vermelhos</p> <p>- Título: A-SIM</p> <p>- experimentação seguida de simplificação</p> <p>- Divisão de tarefas</p> <p>- <i>Disperso</i></p> <p>- <i>Dificuldade alunos: personagem</i></p>	
38	<ul style="list-style-type: none"> • 3 MESES • Ausente: Denisson <p>1) Tirar as Medidas 2) Treino Esportivo 3) Impro: Experimentar Estrutura – Refletir – Mudar/Simplificar - DEFINIR - <i>Faltou o “algo acontece”</i></p>	07 (qua)		
39	<ul style="list-style-type: none"> • Atrasos • Minha Casa <p>1) Definição Encenação, necessidades e responsabilidades 2) Estrutura: Denisson perdido - reprodução da história do público pode ser constrangedora para o público - Menos é Mais 3) Filmagem Depoimento conjunto - <i>A Noite: Questionário, nervosismo, ansiedade e reflexão</i></p>	08 (qui)		
40	<ul style="list-style-type: none"> • Atrasos • UnB <p>1) Diversão: Jogo da Bolinha 2) Apresentação - Clima estranho: Rafael irritado? “Orai e Vigiai”: fragilidade da convivência 3) Filmagem dos Depoimentos Finais</p>	09 (sex) 12 (seg)	<ul style="list-style-type: none"> • Atrasos <p>1) Auto-avaliação e avaliação da disciplina: pontualidade, mais dias na semana, e peso das notas 2) Montagem e preparação 3) Long Form (2 vezes) 5) <i>Minhas reflexões: o que valeu e o que não valeu?</i></p>	15
X	<ul style="list-style-type: none"> • Atraso: Denisson • Jantar na minha casa <p>- <i>Fechamento e confraternização</i> - <i>Volta em janeiro</i></p>	13 (ter)		

3. Breve Histórico do Impro

A história do Impro não é objeto de estudo deste trabalho. Porém noções históricas sempre são indicadores de perspectivas e fontes de entendimento de processos e do como estamos e nos situamos no presente. Assim, entendo sua importância no estudo, mas sem desviar do foco da pesquisa, articulo aqui um resumo simples que referencia e vislumbra como se formatou o Impro (ou Improv). Levo em conta que Vera Achatkin já desenhou em sua dissertação de mestrado (2005), citada nesta minha, um breve histórico tendo em vista a especificação Teatro-Esporte e seu criador Keith Johnstone. Sandra Chacra também já realizou um aparato histórico mais completo, referenciando a improvisação no teatro desde antes da *Comedia Dell'arte* em sua obra *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral* (2005). Assim, restou a mim uma breve contextualização e referenciação do que por ventura veio a se estruturar teatro de improviso, o Impro, como é conhecido e desenvolvido nos Estados Unidos, influenciado e influência por todo o globo.

começou a sua influência durante os séculos 16, 17 e 18 na Itália. Muitos estudiosos têm debatido sobre a origem das sugestões do público incorporados em performances de improviso. Alguns dão crédito Dudley Riggs, enquanto outros atribuem essa característica do improv aos jogos teatrais de Viola Spolin durante os anos 40. Estes jogos teatrais começaram como atividades de sala de ensaio, que rapidamente evoluiu para uma forma independente de atuação que se tornou digno de horário nobre de entretenimento. Viola Spolin, usualmente reverenciada como o "Avó do Entretenimento Americano", deu início à primeira geração de teatro de improviso na *The Compass Players* em Chicago, Illinois. A *The Compass Players* introduziu as regras do improv cômico, que explodiu em popularidade durante os anos 50 e 60. Na verdade, isso abriu o caminho para o palco do *The Second City*, um dos primeiros teatros de improvisação que produziu muitas estrelas de comédia, como Mike Myers, Sedaris Amy, Stephen Colbert, Steve Carell, Farley Chris e John Belushi. Outro notável desenvolvimento no teatro de improviso veio do grupo conhecido como "*The Theatre Machine*" com sede em Londres, o *Kentucky Fried Theater* introduzido por Dick Chudnow em 1984, e *The Committee theater* que foi predominantemente ativo durante a década de 60. Improvisadores modernos traçaram seu caminho para a televisão nacional com programas do horário nobre como "*Saturday Night Live*", e "*Whose Line Is It Anyways?*".⁶⁶ (A Brief History. Disponível em

⁶⁶ started its influence during the 16, 17, and 18th centuries in Italy. Many scholars have debated over the origin of audience suggestions incorporated into improvisational performances. Some credit Dudley Riggs, while others attribute this characteristic of improv to the theater games of Viola Spolin during the 1940s. These theater games started off as rehearsal-room activities, which quickly evolved into an independent form of acting that became worthy of prime-time entertainment. Viola Spolin, often revered as the “Grandmother of American Entertainment,” jump-started the first generation of improvisational theater at The Compass Players in Chicago, Illinois. The Compass Players introduced the rules of comedic improv, which exploded in popularity during the late 1950s and 1960s. In fact, this paved the way for The Second City stage, one of the first improvisational theaters that produced many comedic stars, such as Mike Myers, Amy Sedaris, Stephen Colbert, Steve Carell, Chris Farley, and John Belushi. Other notable developments in improvisational theater came from the London-based group known as “The Theatre Machine,” the Kentucky Fried Theater as introduced by Dick Chudnow in 1984, and The Committee theater that was predominately active during the 1960s. Modern improvisational performances made the way to national television with prime-time shows, such as “Saturday Night Live,” and “Whose Line Is It Anyways?”

<http://www.theaterseatstore.com/improv-theater> Acesso em 20 de dezembro de 2012).

Os estudiosos Anthony Frost e Ralph Yarrow, e Amy Seham em suas respectivas obras, *Improvisation in drama* (2007) e *Whose is It Improv Anyway?: Beyond Second City* (2001), usam as expressões “primeira”, “segunda” e “terceira onda” para designar os movimentos que consideram significativos no estabelecimento do Impro nos Estados Unidos.

Frost e Yarrow indicam nomes de diretores como Stanislavsky, Meyerhold e Chekov como precursores do Impro, por suas utilizações de improviso no treinamento de ator. Assim como os franceses Jacques Copeau e Suzanne Bing que tinham a improvisação como uma das bases em sua escola de atores. Na Inglaterra, antes da configuração do Impro e de Keith Johnstone, destacam Mike Leigh (1943-1983) que dirigiu e criou peças de improviso influenciado pelo trabalho de Samuel Beckett que possuía “a habilidade de fazer sua plateia compartilhar o tempo de seus personagens, concentrando-se no momento da performance em si.”⁶⁷ (FROST e YARROW, 207, p. 40).

Os dois ainda vão apontar para a Improvisação no Japão, China, Bali, Nova Guiné (o Proto-drama), no Islã (*Orta oyunu* e *Ru-howzi*), no Oeste e Sul da África. A improvisação também no “Drama Alternativo” citando artistas e grupos dos arredores do universo circense como Jacques Lecoq com a “semiótica do palhaço” (FROST e YARROW, 207, p. 84), o Teatro Du Soleil na França, e os italianos Dario Fo e Franca Rame. No traçado das influências e contexto em que o Impro se formata, destacam ainda os trabalhos de Roddy Maude-Roxby e o *Theatre Machine*, o polonês Jerzy Grotowski, Jakob Moreno (*Stegreiftheater* e psicodrama), Jonathan Fox e Jo Salas (*Playback Theatre*) e o diretor brasileiro Augusto Boal (Teatro do Oprimido e os jogos presentes em suas obras *Jogos para atores e não-atores* e *Arco Íris do Desejo*).

A chamada “primeira onda” nos Estados Unidos são os esboços, a aceitação do improviso como cena, tanto em ensaio quanto em apresentação. O que determinou, sem qualquer grau de desmérito, New York, NY como primeira cidade do improviso e Chicago, IL como a segunda cidade. A diferenciação se fez principalmente pelo estilo de improvisação. A interação com o público, por meio de sugestões, foi marca característica da segunda cidade. A relação com a quebra ou manutenção da quarta parede imaginária que separa plateia e palco é evidente no comentário dos autores “A escola de Chicago adotou Brecht como seu mentor, tanto quanto a escola de New York tenha se apropriado de Stanislavsky.”⁶⁸ (FROST e YARROW, 2007, p.52). Assim a escola nova-iorquina, diretamente influenciada pelo seu grande contato com o teatro

⁶⁷ to make his audience share his character’s time, to concentrate on the moment of performance itself.

⁶⁸ The Chicago school adopted Brecht as its mentor, much as the New York school had appropriated Stanislavsky.

europeu, mantinha a improvisação fechada à sala de ensaio, num processo de “*intra-atividade*” entre os atores em cena. O sistema de Chicago derivou de uma diferente, não originada da tradição teatral, e salienta *inter-atividade* entre os performers e o público.”⁶⁹ (FROST e YARROW, 2007, p.46). Chicago desenvolveu, segundo Frost, Yarrow e também Seham, uma improvisação nativa. Spolin faz parte da primeira onda, daí seu apelido de “avó” do teatro de improviso.

A “segunda onda” já vai trazer formatos e variações formatos de Impro. O formato longo aparece, grupos são formados, a mídia se interessa, o Impro chega à televisão. Já a “terceira onda” traz as competições, encontros, festivais, olimpíadas.

O Impro no Brasil, ainda que se estabelecendo como forma de arte teatral, se desenvolve aproveitando os desenvolvimentos da primeira, segunda e terceira onda. Já participa de campeonatos, já está na mídia e busca entender as estruturas de espetáculos e o treinamento do ator improvisador. A Europa e a América Latina já possuem grupos e improvisadores de destaque internacional.

⁶⁹ *intra-actively* – between the actors in the scene. The Chicago system derives from a different, not originally theatrical tradition, and stresses *inter-action* between the performers and the audience.

4. Alguns Formatos de Impro

As estruturas apresentadas aqui estão resumidas e simplificadas pois o objetivo maior é desenhar algumas ideias quanto às possibilidades do Impro.

DIE-NASTY:

é uma novela em opera improvisada ao vivo, apresentada semanalmente na cidade de Edmonton, Alberta, Canadá desde 1991. A *Die-Nasty* é um formato de comédia improv com enredo contínuo e personagens recorrentes, música ao vivo, e um diretor que cria cenas para o público (e performances) em narração.⁷⁰ (*Improvisation Theatre in Canada*, 2010, p. 11).

TEATRO-ESPORTE:

É uma forma de teatro de improviso, que usa o formato de competição para o efeito dramático. Times opostos podem performar cenas baseadas nas sugestões da plateia, com classificações feitas pela plateia ou por um painel de juízes (geralmente eles mesmos são improvisadores treinados). Desenvolvido pelo diretor Keith Johnstone em Calgary, Alberta, em 1977⁷¹ (*Improvisation Theatre in Canada*, 2010, p. 35).

GORILLA THEATRE:

Este jogo formato também de competição criado por Keith Johnstone veio da necessidade do aprimoramento das habilidades de treinados. Seus jogadores que competem são diretores de cenas.

Três jogadores experientes entram e (se não há um Comentator) então um deles torna-se um MC temporário que recebe a plateia, explica o jogo, e anuncia que o vencedor irá premiado com uma semana de “tempo de qualidade” com o “Gorila” (como se isto fosse um grande privilégio). Então o vencedor da última semana é apresentado, e entra de mãos dadas com alguém vestindo uma fantasia de gorila⁷² (JOHNSTONE, 1999, p.42).

Quando gosta da cena, o público grita “banana” e quando não gosta, grita “*forfeit*”, algo como “falta” ou “prenda”. O ganhador é aquele que ganhar mais “bananas”.

⁷⁰ is a live improvised soap opera, running weekly in the city of Edmonton, Alberta, Canada since 1991. *Die-Nasty*'s improve comedy format features a continuing storyline and recurring characters, live music, and director who sets up scenes for the audience (and performers) in voiceover.

⁷¹ is a form of improvisation theatre, which uses the format of a competition for dramatic effect. Opposing teams can perform scenes based on audience suggestions, with ratings by the audience or by a panel of judges (who are usually trained improvisers themselves). Developed by director Keith Johnstone in Calgary, Alberta, in 1977

⁷² Three experienced players enter and (if there's no Commentator) one of them becomes a temporary emcee who welcomes the audience, explains the game, and announces that the winner will be awarded a week of ‘quality time’ with the ‘Gorilla’ (as though this was a great privilege). Last week’s winner is then introduced, and enters hand in hand with someone wearing a gorilla suit

HAROLD:

Formato longo desenvolvido por Del Close. Apartir de uma única sugestão da plateia uma série de cenas são improvisadas como uma colagem, criando assim uma conexão entre elas. Normalmente é composta de uma abertura e três cenas intercaladas entre jogos e monólogos. O *The Harold* já sofreu transformações, como se apresenta no capítulo *The New Harold (O Novo Harold)* do livro *Art By Committee* de Charna Halpern, mas em suas adaptações ainda mantém a estrutura básica.

BAT:

“Também conhecido como Harold no Escuro, o Bat é uma estrutura de formato longo performada inteiramente no escuro.”⁷³ (*The Improv Wiki.: Category: Improv Forms*. Disponível em : <http://wiki.improvresourcecenter.com/index.php?title=Category:Improv_Forms>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.)

EVENTÉ

É uma forma que se envolve acerca de um único evento. A primeira cena estabelece o evento. Aquela cena é seguida por várias outras focadas em um personagem em particular do evento. Então a cena do evento é feita novamente, levando em conta as novas informações descobertas pela cena de fundo. Pode ser seguida de mais cenas de fundo focando em um personagem diferente, e então um segundo retorno ao evento, e assim se segue⁷⁴. (*The Improv Wiki: Category: Improv Forms*. Disponível em: <http://wiki.improvresourcecenter.com/index.php?title=Category:Improv_Forms>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.)

MONOSCENE

“É um formato de improv que toma lugar num único local em um único espaço de tempo, com nenhuma edição externa de nenhum tipo.”⁷⁵ (*The Improv Wiki.: Category: Improv Forms*. Disponível em: <http://wiki.improvresourcecenter.com/index.php?title=Category:Improv_Forms>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.)

⁷³ Also known as Harold in the Dark, the Bat is a long form structure performed entirely in the dark.

⁷⁴ The Eventé is a form revolving around a single event. The first scene establishes the event. That scene is followed by several more which focus on a particular character from the event. Then the event scene is performed again, taking into account new information discovered by the background scenes. This can be followed by more background scenes focusing on a different character, then a second return to the event, and so on.

⁷⁵ is an improv form that takes place in a single location in a single span of time, with no external edits of any kind.

APOCALYPSE

É um formato criado por Will Hines em 2009 durante o curso Fim do Mundo na Up[right Citizens Brigade New York. Usa o gênero da ficção apocalíptica (e outras ficções especulativas). [...] Uma única sugestão é usada. O formato consiste em duas metades, A primeira metade é um Eventé, a cena de abertura que culmina com o fim do mundo. [...] A segunda metade é uma Monoscene que se posiciona em algum tempo depois dos eventos da primeira metade, talvez um pós-apocalipse ou um mundo diatópico.⁷⁶ (*The Improv Wiki: Category: Improv Forms.* Disponível em: <http://wiki.improvresourcecenter.com/index.php?title=Category:Improv_Forms>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.)

CHIMICHANGA

Criada por Travis Ploeger, este é um formato musical composto de várias pequenas cenas diferentes, realizadas por diferentes grupos de improvisadores. A medida que as cenas seguem, segundo as regras da estrutura, os personagens de cenas diferentes se encontram entre canções, finalizando com toda a companhia.

DESCONSTRUCTION

Formato longo desenvolvido por Del Close e “A Família” (um grupo de ex-alunos de Del Close composto originalmente por Matt Besser, Ian Roberts, e Adam McKay). Após a cena de abertura seguem-se outras cenas que desenvolvem a informação da primeira. Depois se retorna a cena inicial expandindo a ideia. Seguem mais cinco cenas de comentários sobre o que deu errado para os personagens. Retorna-se mais uma vez a cena de abertura. Desta vez é mais rápido e é influenciada pelos comentários. Etapa “A Corrida” (*The Run*) combinando paz e conteúdo das cenas anteriores. Finaliza-se com o retorno final a cena de abertura onde se encontra a paz.

ORACLE

Um jogador é o oráculo enquanto os outros são como seus sacerdotes gregos. A plateia contribui com uma importante pergunta. Após um “ritual” criado de improviso para o “transe” em uma espécie de *Gibberish*. Os jogadores então improvisam as cenas a partir da informação do oráculo. O fechamento é direcionado para responder a pergunta.

⁷⁶ is a form created by Will Hines in 2009 during the End of the World class at the Up[right Citizens Brigade New York. It uses the genre of apocalyptic fiction (and other speculative fiction tropes). [...]A single suggestion is taken. The form consists of two halves. The first half is an Eventé, the opening scene of which culminates in the end of the world [...] The second half is a Monoscene that takes place some time after the events of the first half, perhaps a post apocalypse or dystopian world.

DETOURS

“é um formato que examina todas os possíveis caminhos que uma única cena curta poderia ter seguido mas não seguiu.”⁷⁷ (*The Improv Wiki.: Category: Improv Forms.* Disponível em: <http://wiki.improvresourcecenter.com/index.php?title=Category:Improv_Forms>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.) Após a sugestão do público, a cena original é feita entre 2 a 5 minutos e em seguida são criadas suas variações. Normalmente não se repete totalmente a cena original.

HOT TAMALE

Formato musical derivado do TAMALE. A partir de uma sugestão de local o improvisador “A” a cena começa a cena até a inferência do pianista (sinal para a canção improvisada começar). “B” se junta a “A”. Depois outros improvisadores, menos “A” entram e constroem uma cena envolvendo o personagem de “B” até que ele decida ser um bom momento para recomeçar a canção. A próxima cena incluiu “A” e traz o desfecho de cenas e música.

MONOLOGUE DESCONSTRUCTION

Formato longo que parte de uma história real, normalmente de um improvisador convidado, da qual os improvisadores iriam expandir e interpretar partes.

STEVE v BRAIN

“um espetáculo de uma pessoa com três pessoas dentro”⁷⁸ (*The Improv Wiki.: Category: Improv Forms.* Disponível em: <http://wiki.improvresourcecenter.com/index.php?title=Category:Improv_Forms>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.) Steve é o único personagem real, e mais dois personagens: Brain, o cérebro, normalmente só a voz em off amplificada, que, na história, só pode ser ouvida por Steve; e *Everyone Else*, ou seja, Todo Mundo que não é Steve interpretados por um único ator. Normalmente se situa em um único lugar.

⁷⁷ is a form that examines all the possible ways that a single, short scene *could* have gone but didn't.

⁷⁸ "a one-person show with three people in it."

THE LIVIN ROOM

Todos em cadeiras começam uma discussão sugerida pela plateia até que um improvisador se levanta e começa uma cena a partir do que foi discutido. Quando um novo assunto aparece na cena, quem ainda está sentado inicia uma nova discussão que culminará em novas cenas e o ciclo segue.

THE TRIP

Formato longo desenvolvido por Mission IMPROVable e Liz Allen. É um formato orgânico que estimula *call backs*, pois a partir de uma sugestão uma cena leva à outra tentando manter todos os atores (de 5 a 7) envolvidos em todas as cenas.