

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES

LUANA MAFTOUM PROENÇA

Se está na Impro, é para se molhar:
A Direção no Teatro de Improviso realizada por quem está improvisando

Uberlândia
2025

LUANA MAFTOUM PROENÇA

Se está na Impro, é para se molhar:

A Direção no Teatro de Improviso realizada por quem está improvisando

*Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Federal de Uberlândia, como
requisito parcial para obtenção do título de
Doutora em Artes Cênicas.*

Área de concentração: Artes Cênicas

*Orientador: Prof. Dr. Narciso Larangeira
Telles da Silva*

Uberlândia

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- P964s
2025 Proença, Luana Maftoum, 1983-
 Se está na Impro, é para se molhar [recurso eletrônico] : a direção no
 teatro de improviso realizada por quem está improvisando / Luana
 Maftoum Proença. - 2025.
- Orientador: Narciso Larangeira Telles Silva.
 Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de
 Pós-graduação em Artes Cênicas.
 Modo de acesso: Internet.
 Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2025.9000>
 Inclui bibliografia.
 Inclui ilustrações.
1. Artes cênicas. I. Silva, Narciso Larangeira Telles, 1970-, (Orient.).
 II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Programa de Pós-
 graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP
38400-902

Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Tese de Doutorado Acadêmico				
Data:	12/09/2025	Hora de início:	14h	Hora de encerramento:	15h30min
Matrícula do Discente:	12423ARC007				
Nome do Discente:	Luana Maftoum Proença				
Título do Trabalho:	Se está na Impro é para se molhar: A Direção no Teatro de Improviso realizada por quem está improvisando				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: Poéticas e Linguagens da Cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O artista cênico em desalinho				

Reuniu-se virtualmente a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Mara Lucia Leal (PPGAC/UFU), Mariana Lima Muniz (UFMG), Clara Angélica Camacho Contreras (Universidad El Bosque), José Luis Felicio dos Santos de Carvalho (UFRJ) e Narciso Larangeira Telles da Silva (PPGAC/UFU), orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor(a).

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Narciso Larangeira Telles da Silva, Presidente**, em 12/09/2025, às 15:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **José Luis Felício dos Santos de Carvalho, Usuário Externo**, em 12/09/2025, às 15:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **CLARA ANGELICA CONTRERAS CAMACHO, Usuário Externo**, em 13/09/2025, às 18:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Usuário Externo**, em 14/09/2025, às 16:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mara Lucia Leal, Professor(a) do Magistério Superior**, em 15/09/2025, às 08:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6673989** e o código CRC **A2E1BE17**.

***“Há pessoas que vão fugir da tempestade que você é,
outras vão se molhar com você.”***
(autoria desconhecida)

Dedico este trabalho às pessoas tempestades que me ensinaram
a lavar, trovejar, relampejar, mudar e aceitar a mudança
com a resiliência e a criação que fazemos brotar.
À nossa força, ao nosso impacto,
e à nossa responsabilidade em sermos as diferentes chuvas que somos.
Molhemos.

AGRADECIMENTOS

“A tempestade arranca a árvore solitária.”

(provérbio budista)

Porque afeto e gratidão também são metodologia de pesquisa, agradeço às alianças, amizades, amores, influências e mutualidades de bem-querer. Nomes diretos que percorreram o processo dessa tese: Professor Narciso Telles, Professora Maria João Brilhante, Professora Ana Clara, minha turma de doutorado em Portugal (João, Cyntia Carla, Cintya Floriano, Consuelo, Karla, Elsa, Marineide e Marília) e minha turma de doutorado da UFU (Leonardo, Valeria, Alexandro, Call, Camila, Marco, Márcia, Rubia e Takaiúna), Lanna Guedes, Fábio e Cacau, Zeca Carvalho, André Sobral, Joana Mendão, Uli, Rui Neto, Anne Buntemann, Rita Tavares, Mariana Bouhon, Stephen Thornton, Inês Lucas, João Cruz, Paula Carvalho, Diana e Magarida, Hugo Rosa, Duka Menezes, Tiago Freitas (Tobias), Massa Nakatani, Henrique Sereno, Polo Cultural Gaivotas Boavista (Lisboa), Ana Quintas, Luiz Rocha (Espiga), Rafael Soul, Ana Paula Martins, William Ferreira, Catarina Accioly e Passarinha, Fernando Martins e Teatro dos Ventos, Satine Jeon, Ana Vaz, Daniela Chávez, Maria Clara Mendes, Edson Duavy, Maria Eduarda Botafogo Proença, Maria Augusta Botafogo Proença, Ana Teresa Botafogo, Adriana Lodi, Carina Ottoni, Oliver Oliveira, Julye (*The Impro Art*), mãe, pai, vô, vó, irmã (minha “limã”), Bou, Chloe, Julieta Zarza, João Paulo Procópio, Pina, Joca, Nanda Rocha, Otto, Iberê Carvalho, Mateus e família Ferrari (grande salve ao saudoso Paulo), Maria Tavares, Rudah, Renata Jambeiro (Família Jambeiro), Teo, Caê e Rafael, Novos Candangos, Saída Sul, Lilimprov, ImprovFX, [embuscada], *Codfish Waters*, *Room 3 - The Raving Jaines*, Impro.Ato e No Ato Produções, Saída Sul, Projeto Impro.Lab, Jelly Jams, “*Status*”, the SIN, Os Mequetrefes, Misturado, equipe do Raff’s, Mariana Veloso, Andrés Giraldo, Aline Bourseau, Davi Salazar, Massa Nakatani, Henrique Sereno, Tomás Pereira, Ana Campos, Narciso Telles, Campinas (Bruna) e Patos (Eliene), Rita, Jesus Vivas, Alessandro Brandão, Paola Molinari, Bidô Galvão, mestre Hugo Rodas (saudades), Kasia Chmara, Lucas Tavares, Mestres, Artistas, Musicistas, Músicas, Poemas, Poetas, Filmes, cineastas, Espetáculos e Grupos de Teatro que assisti e realizei, as pessoas que responderam e disponibilizaram as respostas do questionário, público de *Eu sou a Tempestade*, Iansã, Oxum, Dionísio, Apolo, a água que desce a cachoeira, e quem se vacinou, se isolou e usou máscaras durante a pandemia.

Minha sincera gratidão.



Imagem 01 - Tirinha de "Manual do Minotauro"
(LAERTE, 2021, p.12).

RESUMO

A Impro como linguagem teatral se dá pelo uso da improvisação para articular e desenvolver um espetáculo durante a sua apresentação na presença do público. A pessoa que improvisa atua, “escreve” e dirige a cena simultaneamente. A presente tese aborda as particularidades da direção em Impro, da direção prévia à direção que se estabelece de forma coletiva e colaborativa por quem improvisa no próprio ato da improvisação em cena. Devido à escassez de material referente ao recorte da pesquisa, a metodologia de investigação se baseou em análise bibliográfica geral, a criação e análise de questionários para profissionais e estudantes da área, mesas de debate e um estudo de caso a partir de espetáculo, *Eu sou a Tempestade*, especialmente criado para testar os dispositivos da direção desenvolvidos na pesquisa. Foram levantados e testados quatro dispositivos, nomeados como: reconhecimento, repetição, oposição e equilíbrio (com temperança). A pesquisa foi realizada durante a pandemia Covid-19, sofrendo consequências diretas deste momento que afetaram a metodologia e abordagem da escrita da tese.

Palavras-chave: Impro; improv; improvisação teatral; direção teatral; encenação.

ABSTRACT

Impro as a theatrical language is given by the use of improvisation to articulate and develop a show during its presentation in the presence of the audience. The improviser acts, “writes” and directs the scene simultaneously. This thesis addresses the particularities of Directing Impro, from Directing prior to Directing that is established in a collective and collaborative way by those who improvise in the very act of improvisation on stage. Due to the scarcity of material referring to the research focus, the research methodology was based on general bibliographic analysis, the creation and analysis of questionnaires for professionals and students in the area, debate tables and a case study based on the show, “I am the Storm”, specially created to test the devices developed in the research. Four devices were raised and tested, namely: recognition, repetition, opposition and balance (with temperance). The research was carried out during the Covid-19 pandemic, suffering direct consequences of this moment that affected the methodology and approach of writing the thesis.

Key-words: Impro; improv; theatrical improvisation; theater direction; and staging

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 - Epígrafe - Tirinha de <i>Manual do Minotauro</i>	7
Imagem 02 - Gráfico do SIM, E	89
Imagem 03 - Linha do Tempo História da Impro no Brasil	111
Imagem 04 - Foto espetáculo <i>Criô: Histórias de Onde eu Vim</i> com Edson Duavy	199
Imagem 05 - Foto espetáculo <i>Criô: Histórias de Onde eu Vim</i> com Edson Duavy	199
Imagem 06 - Foto espetáculo <i>Criô: Histórias de Onde eu Vim</i> com Edson Duavy	199
Imagem 07 - Foto espetáculo <i>Criô: Histórias de Onde eu Vim</i> com Edson Duavy	199
Imagem 08 - Ilustração Lapso de Tempo na Composição em Tempo Real	217
Imagem 09 - Ilustração Lapso de Tempo na Composição em Tempo Real	217
Imagem 10 - Foto espetáculo <i>Relicário</i> do grupo Musa Heróica	237
Imagem 11 - Figura Tríade Improvisadora	259
Imagem 12 - Obra <i>Drawing Hands</i> de M. C. Escher	279
Imagem 13 - Arte divulgação <i>Eu sou a Tempestade</i> , Águas Claras-DF, Brasil	302
Imagem 14 - Arte divulgação <i>Eu sou a Tempestade</i> , Coimbra, Portugal	302
Imagem 15 - Arte divulgação <i>Eu sou a Tempestade</i> , Atenas, Grécia	302
Imagem 16 - Arte divulgação <i>Eu sou a Tempestade</i> , São Paulo-SP, Brasil	302
Imagem 17 - Foto <i>Eu sou a Tempestade</i> , Águas Claras-DF, Brasil (2021)	307
Imagem 18 - Foto <i>Eu sou a Tempestade</i> , Águas Claras-DF, Brasil (2021)	310
Imagem 19 - Foto <i>Eu sou a Tempestade</i> , Águas Claras-DF, Brasil (2021)	310
Imagem 20 - Foto <i>Eu sou a Tempestade</i> , Águas Claras-DF, Brasil (2021)	312
Imagem 21 - Foto <i>Eu sou a Tempestade</i> , Coimbra, Portugal (2024)	313
Imagem 22 - Foto <i>Eu sou a Tempestade</i> , Coimbra, Portugal (2024)	313
Imagem 23 - Foto <i>Eu sou a Tempestade</i> , Atenas, Grécia (2024)	314
Imagem 24 - Foto <i>Eu sou a Tempestade</i> , Atenas, Grécia (2024)	314
Imagem 25 - Foto <i>Eu sou a Tempestade</i> , Atenas, Grécia (2024)	314
Imagem 26 - Foto <i>Eu sou a Tempestade</i> , Festival The Impro São Paulo-SP, Brasil (2024)	315
Imagem 27 - Gravura A Linha da Beleza	366

Imagem 28 - Gráfico Jogo da Decisão nas Oposições	369
Imagem 29 - <i>Printscreen</i> de cena <i>Eu sou a Tempestade</i> , Atenas, Grécia (2024)	371
Imagem 30 - <i>Printscreen</i> de cena <i>Eu sou a Tempestade</i> , Atenas, Grécia (2024)	371
Imagem 31 - <i>Printscreen</i> de cena <i>Eu sou a Tempestade</i> , Atenas, Grécia (2024)	371
Imagem 32 - <i>Printscreen</i> de cena <i>Eu sou a Tempestade</i> , Atenas, Grécia (2024)	371
Imagem 33 - <i>Printscreen</i> de cena <i>Eu sou a Tempestade</i> , Atenas, Grécia (2024)	371
Imagem 34 - <i>Printscreen</i> de cena <i>Eu sou a Tempestade</i> , Atenas, Grécia (2024)	371
Imagem 35 - Gravura exercício 05 do livro <i>Nossa Direção em Jogo</i>	380
Imagem 36 - Gravura exercício 05 do <i>Nossa Direção em Jogo</i>	380
Imagem 37 - Síntese do Modelo de Direção “Quem está na Impro é para se molhar”	393
Imagem 38 - Capa do Livro <i>Nossa Direção em Jogo</i>	483
Imagem 39 - Índice do Livro <i>Nossa Direção em Jogo</i>	484
Imagem 40 - Glossário do Livro <i>Nossa Direção em Jogo</i>	485
Imagem 41 - Exercício 15 do Livro <i>Nossa Direção em Jogo</i>	487
Imagem 42 - Mapa de Luz <i>Eu sou a Tempestade</i>	513
Anexo B - Diário de Bordo de Criação e Pesquisa de <i>eu sou a Tempestade</i>	516

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	10
1. INTRODUÇÃO	15
1.1. Dissipar a Neblina: Síntese Acadêmica da Introdução	31
2. (DES)ENTENDIMENTOS	39
2.1. Uma(s) Terminologia(s)	46
2.1.1. Outros entendimentos	54
- Dramaturgia Aberta	55
- Espetáculo-Jogo	56
- Teatro-Jogo	58
- Composição em Tempo Real	59
- Improvisação como Performance e Composição Instantânea	61
- Improvisação estruturada	62
- Teatro da Espontaneidade	64
- Teatro Espontâneo	64
- A Árvore do Teatro do Teatro do Oprimido	67
2.2. Formato curto, médio e longo	71
2.3. Estrutura/Formato e o Mito “do nada”	74
2.3.1. Protocolos	86
2.4. Vocabulário: Entender a “língua” Impro	87
2.4.1. Princípios	87
- Aceitação versus Bloqueio ou “Sim, e”	88
- Escuta Ativa e Confiança	93
2.4.2. Dispositivos Populares	96
- Status	96
- Oferta	99
- Plataforma/Premissa	101
- Fisicalização/Formação de Figura/Trabalho de Objeto	101

3. ESTADO DA ARTE	104
4. DIREÇÃO EM IMPRO	135
4.1. O Paradoxo e os (Des)entendimentos	142
4.2. Ensinar X Treinar X Dirigir	169
4.3. As Particularidades da Direção em Impro	177
4.3.1. O Discurso da Impro como Linguagem.....	178
4.3.2. O Ambiente e as Questões Éticas	186
4.3.3. A Estrutura Ali(nh)ada à Proposta	195
4.3.4. Abertura e Sugestão/Detonante	200
4.3.5. Registros/Estilos de Atuação.....	207
4.3.6. Fechamento/Despedida	208
4.4. A Decisão/Escolha	210
4.5. As Convenções e Códigos em Impro	228
4.5.1. Edições/Transições de cenas	229
4.5.2. O Diálogo com a Encenação	233
4.6. Alguns Exemplos de “Aparições” da Direção em Impro	244
5. DIRIGIR FAZ PARTE DO IMPROVISAR	250
5.1. A Tríade de Quem Improvisa	258
5.2. A relação com o conceito de processos colaborativos e(m) criações coletivas	267
5.3. O público dirige?	282
6. DISPOSITIVOS PARA A PRÁTICA DA DIREÇÃO EM IMPRO	290
6.1. <i>Eu sou a Tempestade</i>	296
6.2. Reconhecimento e Repetição	316
6.2.1. Reconhecimento	317
6.2.2. Repetição	338
6.2.3. Padrões: Reconhecendo Repetições	356
6.3. Oposição e Equilíbrio (Temperança)	360
6.3.1. Oposição	361

6.3.2. Equilíbrio (Temperança)	373
6.4. A Resposta do Público	385
6.5. O que brotou (Síntese gráfica)	391
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	395
7.1. Percursos e encontros: repetimos o que é importante	406
REFERÊNCIAS	411
APÊNDICE A - DADOS DEMOGRÁFICOS E ESTUDOS DE RESPOSTAS DOS QUESTIONÁRIOS	430
APÊNDICE B - RESPOSTAS ANÔNIMAS DOS QUESTIONÁRIOS	436
APÊNDICE C - ORGANIZAÇÃO LIVRO <i>NOSSA DIREÇÃO EM JOGO: DIRIGIR É PARTE DO IMPROVISAR</i>	483
APÊNDICE D - LINKS MESAS DE DEBATE	494
APÊNDICE E - LINKS APRESENTAÇÕES <i>EU SOU A TEMPESTADE</i>	495
APÊNDICE F - RESPOSTAS DO PÚBLICO	497
ANEXO A - DEPOIMENTO DE ANA QUINTAS	506
ANEXO B - DIÁRIO DE BORDO DE CRIAÇÃO E PESQUISA DE <i>EU SOU A TEMPESTADE</i>	516

1. INTRODUÇÃO

“A vida não é sobre esperar a tempestade passar.

É sobre aprender a dançar na chuva.”¹

(autoria desconhecida)

A improvisação sempre esteve no meu caminho artístico, não só porque acredito ser impossível não estar, mas também por ter sido a maneira como eu aprendi Teatro. Comecei aos três anos, sem saber ler, logo, o texto em si nunca foi o objeto de estudo — mas algo mais parecido com repetir o que a “tia” dizia. A criação mesmo se dava ao perceber o que se tinha à volta, o que trazíamos, quem éramos, que histórias ouvíamos, que língua se falava em casa, sotaques, brinquedos favoritos, o que a sua irmã lhe contou, etc.

Hoje sei da influência fundamental da obra da diretora e professora estadunidense Viola Spolin no meu aprendizado e formação artístico-humana, porque reconheço, hoje, aquelas brincadeiras da aula de Teatro nos textos de Spolin. Também havia muito do nosso brasileiro Augusto Boal e do inglês Keith Johnstone, diluídos como Spolin; afinal, era aula de Teatro. Não havia qualquer distinção se era improvisado ou não, era Teatro.

A improvisação estava ali, de mãos bem dadas, de pele prensada, curtida, nas aulas da adolescência, quando o professor Deto Montenegro, na Oficina dos Menestréis, em Brasília, dizia: “O erro é bem-vindo”.

Quando na Cia Néia & Nando, na qual atuei dos 15 aos 22 anos, apresentávamos quatro ou cinco espetáculos diferentes por semana, não havia modo de marcar e saber tudo, ou sequer tempo para ensaiar. Era um treinamento individual e coletivo no fazer diário de Confiança, Escuta Ativa, Aceitação e Jogo. Mas nem sempre era gostoso, fluido ou coerente, porque era muito intuitivo.

Foi ao conhecer a Impro — que especifico como Teatro de Improviso — e a articulação da “improvisação como espetáculo” (Muniz, 2015) que compreendi que sempre improvisei, mas não sabia improvisar. Que havia dispositivos, técnicas, conceitos, letramento, possibilidades, estéticas, gêneros etc. Um entendimento do meu fazer Teatro se ampliou completamente.

¹ Essa frase estava na parede da minha primeira casa em Lisboa, quando me mudei para a cidade a fim de realizar o curso de doutorado em 2018 que acabei por abandonar em 2022.

Assim, desde 2004, a investigação relacionada à Impro tornou-se a maneira declaradamente assumida pela qual desenvolvo meu fazer artístico e pedagógico em Teatro. Foram dois anos integrando o elenco do espetáculo inspirado no Teatro-Esporte (modalidade da Impro), intitulado *Qual o seu pedido?*, do grupo Anônimos da Silva (DF), dirigido por Edson Duavy.

Durante minha formação no Bacharelado em Interpretação Teatral na UnB, iniciei experimentações para expandir as ideias de jogos em cena e em uma dramaturgia-jogo. Essas experiências tomaram como referência tanto meu percurso com os Anônimos da Silva quanto espetáculos como *Woyzeck Desmembrado* (2007), obra em parceria entre os artistas brasileiros Fernando Bonassi e Matheus Nachtergaele, “que lembra um jogo de quebra-cabeça, composto de 27 cenas embaralhadas e sorteadas no momento que antecede a apresentação, o que possibilita que cada apresentação seja diferente” (Antonello, 2017, p. 167); e *Arena conta Dalton* (2004), da Cia Livre (SP), que se denomina espetáculo-jogo², com interferência regrada da plateia em decisões da encenação da obra.

A curiosidade por aprofundar meu entendimento sobre uma dramaturgia da Impro me levou, no Mestrado, a investigar uma proposta de treinamento: um exercício de tornar acessível e proposital o trabalho que até então me era exigido de forma intuitiva.

Na busca por mais e outros entendimentos, viajei, realizei cursos dentro e fora da minha cidade e país, e produzi um documentário audiovisual no qual entrevistei 60 profissionais da Impro de diferentes países — experiência que deu nome ao material: *Era preciso ouvir outras vozes* (2019).

E foi nessa conexão com outras vozes eu me direcionei à Europa, já que as Américas já haviam impresso, com certa forma e peso, uma gama de diversidade de referências e intercâmbios nas minhas experiências. Embora essa busca sempre tenha sido pessoal, ela nunca foi apenas para mim: sempre me dediquei à produção de material e partilha das experiências no desejo de gerar material em português e fomentar a Impro no meu idioma.

Como será discutido no Capítulo 3 (Estado da Arte), a produção bibliográfica sobre Impro ainda é escassa em língua portuguesa. Por esse motivo, Portugal revelou-se como uma escolha lógica para que minha pesquisa pudesse transbordar, em português, a minha pesquisa — em nossa pesquisa.

² No Capítulo 02, desenvolvo mais sobre esta e outras denominações de espetáculos que se articulam em improvisações.

Em 2018, com 32 fazendo Teatro, 14 deles investigando e praticando Impro, a inquietação do momento se estabelecia no âmbito do estranhamento, do desagrado, do que me aborrece no campo da Impro.

Entendo Impro, nesta tese, como a linguagem teatral que tem a improvisação como estrutura e meio da performance³ teatral diante e na presença do público⁴. E me aborrece o uso da improvisação como desculpa para escolhas irresponsáveis em cena, principalmente quando essa desculpa parte de quem pratica e se profissionaliza em Impro.

Essa desculpa se articula em discursos como:

“Foi só um improviso”, ou

“Foi uma coisa espontânea, não temos controle”, ou ainda

“É do momento, é imprevisível, essa é graça da Impro”.

Essas falas desmerecem a espontaneidade e imprevisibilidade da improvisação por conveniência, para não se assumir as escolhas em cena. Ao mesmo tempo, ressaltam a “magia” dessa espontaneidade e imprevisibilidade como um ato “genial” da criação do momento, desconsiderando o treino e empenho anterior.

A conveniência está em assumir as próprias escolhas e ideias “geniais” quando dão certo, são aplaudidas, e, por outro lado, desresponsabilizar-se quando geram escolhas frágeis, problemáticas e, algumas vezes, criminosas.

Essa contradição e esse ausentar-se das decisões na Impro, quando são frágeis ou incoerentes, parece dialogar com a confusa relação que a Impro tem com a direção teatral — especialmente com a direção que se dá em coletivo, no próprio ato da improvisação

Talvez, ao nos aceitarmos e responsabilizarmos também como direção na Impro, o que irá brotar do que plantamos e regamos na cena será mais potente e, principalmente, mais consequente.

Se estamos na chuva, é para nos molharmos. Ou talvez a compreensão de quê, se estamos na chuva, vamos nos molhar, querendo ou não. Haverá um direcionamento. Sairemos de um ponto a outro, porque decidimos no momento, na improvisação — quer assumamos, quer não.

³ Os conceitos de performance e performer adotados nesta tese se relacionam aos entendimentos gerais de desempenho, apresentação, artista, pessoa que executa a performance/apresentação etc, sem qualquer indicação para com ações artísticas que sejam intituladas Performance e seu conceito variante de performatividade. A opção pelo uso generalizado do termo se dá para manter a coerência das traduções e citações do material de referências e entrevistas que abordam o termo performance dessa maneira geral.

⁴ Questões sobre este conceito e sua aplicabilidade na tese são discutidas no Capítulo 2.

Ou seja, ao improvisar, mesmo sem intenção ou planejamento, já estamos assumindo uma direção — ainda que inconsciente —, e toda ação cênica implica escolha, impacto e responsabilidade estética e ética.

E nesse caminhar na direção que tomou a pesquisa, uma intrigante afirmação se fez constante: quem improvisa se entende como alguém que atua, “escreve”⁵ e dirige ao mesmo tempo a cena.

No discurso da Impro, a direção está presente em simultaneidade com as outras funções adotadas por quem improvisa. Então, nasceram as perguntas:

Como a direção é abordada na formação específica em Impro?

Como quem improvisa compreende direção?

Como isso se dá em diferentes partes do mundo, sob diferentes influências?

Como a direção se dá no ato da performance por parte de quem improvisa?

Que dispositivos ou técnicas dispomos no ato da performance para dirigir e para seguir uma direção geral do espetáculo?

Em síntese, a pergunta central desta tese é : **Como se dá a direção em espetáculos de Impro realizada por quem improvisa durante a performance, e quais dispositivos, compreensões e responsabilidades essa função envolve no ato cênico?**

Direção é uma palavra que contém em si a dualidade: abrange tanto o significado geral de sentido, rumo, quanto o termo técnico, nas artes performativas, das orientações espaciais do movimento e escolhas tomadas em cena.

Ao assumir essa dualidade, a função da direção teatral em Impro é aquela que está sendo tomada a cada instante que se move e que se escolhe algo em cena — seja essa uma direção consciente ou não.

Outros termos também partilham da dualidade e são pertinentes às questões técnicas da tese. Por isso, são destacados com grafia inicial em letra maiúscula ou minúscula: maiúscula quando referentes ao vocabulário específico da tese e da Impro; e minúscula quando recebem uso corriqueiro em sentido amplo. São eles: Aceitação, Escuta, Status, Reconhecimento, Observação, Conscientização, Exploração, Repetição, Oposição, Equilíbrio

⁵ A palavra “escrita” e suas variantes se referem em Impro, à atividade de criação de diálogos e textos improvisados no momento da performance, o que se caracteriza por uma “função” de escrita. Pensando, a “escrita” em processo (tendo em mente a criação coletiva), podemos indicar o pontuação de Miguel Rubio Zapata no texto “*Sobre viver em grupo*” remetendo a referência de Eugênio Barba:

“Sou um diretor que trabalha com **atores-autores**, não começamos a partir de um texto prévio. Em nossa experiência de criação coletiva, o texto ou os textos são construídos no próprio processo de trabalho. O texto, como Eugenio [Barba] diria, nos remete à textura, a compreender a dramaturgia como um enredo, como tear, como um tecido que se constrói em cena com a luz, o espaço, com a forma como intervêm o figurino e os acessórios; tudo preenche essa teia impossível de ser limitada nos termos da razão.” (Zapata, 2015, p.186).

e Temperança. Sua grafia em letra maiúscula só será iniciada após serem apresentados como termos técnicos, mantendo-se em letra minúscula todas as vezes em que não se referirem à questão técnica da Impro ou à presente pesquisa.

Entre outras indicações de grafismos que impactam a escrita e articulação do discurso desta tese, compartilho meu exercício e preocupação em relação à inclusão de sujeitos não binários. Por isso, opto por nomear o sujeito subentendido, em vez de seguir a convenção da generalização no masculino. Exemplos: pessoas improvisadoras, pessoa diretora, indivíduo diretor, etc. Essa prática aparece nas traduções realizadas para a tese.

Por essa razão, nas citações originais em língua portuguesa, quando os termos aparecem em generalização no masculino, são destacados em azul claro⁶, a fim de evidenciar a estrutura diferenciada de escrita adotada no restante da tese e o padrão de generalização, ao mesmo tempo que respeitam o original da citação.

Outra variante deste exercício de abertura e inclusão mental é: em vez de escrever “improvisadores⁷” para designar o grupo geral, escrevo “quem improvisa”, “profissionais da Impro”, “artistas de Improvisação”, entre outras formas.

Essa preocupação quanto a uma escrita orientada em uma inclusão não binária de gênero é parte fundamental da estrutura do discurso da tese, mesmo que não seja seu tema direto. Ao falar de direção, falamos de discurso, de articulação de crenças, ideologias e sobre a forma como as expressamos em cena, principalmente quando a espontaneidade é um fator da criação. Por isso, se há preocupação com a forma do próprio discurso em cena, também há, em igual medida, uma preocupação com a escrita da tese.

Escrevo nesse meu português brasileiro-brasiliense-“luanense” que acredita que a suavidade, vulnerabilidade e aconchego são poderosos para comunicar e propagar o pensamento crítico, tanto quanto outras formas de escrita que podem ser secas, resguardadas ou desconfortáveis, e que terão o seu mérito, necessidade e público específico que se identifica com essas formas.

Mas aqui, conversaremos em maior grau com quem labuta a Impro. Uma escolha de trazer vozes inéditas para o Brasil ou, ainda, vozes daqui que são inéditas para a pesquisa acadêmica. Também é uma escolha que perpassa a legitimação do debate específico desta

⁶ A escolha pelo azul claro, código #90D5FF, é pela recomendação de tonalidade e cor para a inclusão de pessoas com daltonismo.

⁷ Os termos “improvisador”, “improvisadora”, ou ainda profissionais/artistas da improvisação e outras variações destes termos, se referem às pessoas que estudam e treinam Impro especificamente. Ao usar essa terminologia para identificar artistas nesta tese, de maneira alguma reduzimos seus trabalhos a somente uma linguagem artística. Apontamos apenas, para quem lê, que se trata de alguém que pratica a técnica da improvisação para realizar espetáculos de Impro, assim como o termo “sombriista” é cunhado para quem pratica o Teatro de Sombras. É tão somente uma especificação profissional dentro da área teatral.

tese, ao querer ouvir, discutir e provocar quem está na arena da Impro, quem está falando essa linguagem e permitir que essas vozes sejam ouvidas em outros campos e plataformas.

Considera-se que o pensamento sobre a direção teatral, em geral, considera a improvisação apenas como ferramenta e/ou metodologia de processo, como afirmam as diretoras estadunidenses Anne Bogart e Tina Landau (2005) em seus escritos sobre os *Viewpoints*, ou no discurso de pesquisas voltadas à Direção teatral, como a tese *A Direção Teatral na América Latina: Narrativas da Formação na Universidade Pública*, da pesquisadora Clara Angélica Contreras Camacho:

Compreendemos a direção teatral como a arte de organizar os elementos da cena com uma perspectiva poética. A arte da direção é a encarregada de **olhar a cena antes do espectador**; é a responsável de que as cores, a iluminação, a cenografia, o figurino e personagens confluam para um grande sentido. A direção monitora que todo o conjunto fique organizado de maneira tal que o discurso cênico penetre a sensibilidade **dos espectadores**. Neste sentido, a diretora tem a função de guiar, levar o espetáculo cênico pelos caminhos da compreensão ou incompreensão, dependendo do objetivo final do espetáculo. (Camacho, 2019, p.60 - grifos nossos).

De forma que, podemos estabelecer diálogos quanto ao papel ou função da direção teatral, encontrar confluências de mútuo benefício com estudos que a pensam de forma generalizada, mas não dispomos de um viés de discussão quanto à especificidade da direção que se dá em Impro por parte de quem está improvisando: decidindo em conjunto e no momento para onde o espetáculo caminha e chega, e **enquanto** se está em performance com o público.

Também nos trabalhos citados na tese, como “*O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo*” e “*O diretor como artista relacional*” de Patrícia Fagundes, não se cita, em nenhum momento, a improvisação ou variações do termo. No dossiê *Direção Teatral: Formação e Pesquisa* da Subtextos - Revista de Teatro do Galpão Cine Horto (2015), em seus 12 artigos, a palavra “improvisação” ou suas derivações aparecem somente sete vezes, sendo uma delas no currículo de uma autora, como disciplina ensinada. As demais seis menções aparecem como algo que aconteceu no processo, como ferramenta usada, sem olhar para como, por que e de que forma foi utilizada, ou se a improvisação foi dirigida ou impactou a direção para além de espaço de experimentação e conteúdos a serem dirigidos no futuro.

O mesmo acontece na coletânea *Sistemas y metodologías de la enseñanza universitaria en dirección escénica*, que debate sobre o ensino de direção cênica e menciona improvisação como ferramenta de processo, mas não fala sobre ela em si. Esses trabalhos

estão presentes na tese e contribuem para breves e interessantes provocações num espectro geral do universo da tese, mas não particularmente para seu objeto e foco pontual de pesquisa.

André Carreira, no texto “*A Direção Teatral e a Pesquisa: Escolas e Grupos*”, fala da pesquisa artística na realização de espetáculos que surge, segundo ele, com Constantin Stanislavski:

[...] que percebeu a importância de produzir conteúdos que sustentassem o processo criativo da interpretação da atuação e da direção. No entanto, quando falamos, na atualidade, em pesquisa, é necessário considerar a instalação de processos de discussão dos materiais do teatro com vistas à abertura de novas relações com a matéria que constitui nossa arte. Pesquisar é, nesse caso, questionar sempre a natureza do nosso fazer artístico. Estudamos quando queremos conhecer um objeto. Pesquisamos quando o conhecemos suficientemente para penetrar suas estruturas de tal forma que possamos modificá-lo. (Carreira, 2015, p.64)

E, por mais que Carreira não esteja falando da pesquisa acadêmica, dada a escassez de bibliografia e materiais que pensem a direção em Impro, principalmente por parte de quem está improvisando (como veremos no Capítulo 3), esta pesquisa acadêmica se volta para as pesquisas de quem conhece suficientemente o universo da Impro e o penetra diariamente, conhecendo suas estruturas, formas, questionando-o e modificando-o.

Mas na abertura de dialogar com outras mentes acadêmicas, destaco a proximidade possível com o texto de Tiche Vianna, “*Planar no Abismo em Ótima Companhia*”, em que ela levanta possibilidades e questionamentos como:

Pois muito bem, então vamos falar agora **desse diretor** teatral, de **um diretor** que não sabe qual espetáculo está dirigindo antes de dirigir o espetáculo que está criando junto com diversos **outros criadores**. Como?”

[...] mesmo em um processo em que tudo está sendo feito aqui e agora, em que “desenhamos e pintamos ao mesmo tempo”, é necessário que alguém nos dê pistas para os caminhos a seguir, uma vez que o envolvimento com a montagem do trabalho e sua criação nos coloca em um mergulho tão profundo, que não conseguimos olhar para o que estamos fazendo com distância suficiente para analisá-lo. Aí, nos perdemos nos tantos caminhos que se abriram durante o percurso. Então é **o dramaturgo** quem se distancia da prática de criar e montar cenas, vasculha a própria imaginação a partir do efeito da criação sobre ele mesmo e traduz isso tudo em forma de caminho a seguir.

Acredito que com a direção é diferente e, aqui, entraremos de fato na questão: que **diretor** é **esse**, afinal? (Vianna, 2015, p.73 e 74).

Vianna traz reflexões sobre a direção no teatro contemporâneo que podem ser malabarizadas para a Impro. Ela pensa a direção de grupo, uma direção que acompanha o processo e não está mais ali para solucionar problemas (como a improvisação ainda também é vista), mas para propor, criar, ouvir, mudar, e se arriscar, propondo-se a ser como todas as outras partes criadoras.

A improvisação ainda é mencionada tão somente, e uma vez, na listagem de material de dinâmicas práticas para investigação e criação: “treinamentos, improvisações, exercícios e todo tipo de experimentação cênica, ou por textos técnicos ou literários, vídeos e filmes que o grupo lê e assiste.” (Vianna, 2015, p.70).

Mesmo tendo o improviso ainda como matéria de inspiração para um processo que não pensa a improvisação como espetáculo — ou que ainda não mergulhe no trabalho da improvisação em si para o processo —, Vianna levanta pontos interessantes para o presente estudo ao pensar a direção em processo de criação na sala de ensaio. No paralelismo equilibrista do pensamento curioso, no Capítulo 4 apresento como percebo que as provocações servem à direção em Impro, por ser criação em processo com direção em processo.

Mas para conseguir realmente dialogar com a especificidade da Impro, de forma direta e no pelo viés do seu fenômeno de acontecimento e existência, promovi conversas com profissionais da Impro por meio de mesas de debate on-line, questionários e análise de entrevistas e artigos da revista internacional de Improviso *Status* (e seu blog e podcast autorizados em português). Valoriza-se a troca com especialistas do fazer, em diálogo com o seu próprio fazer.

A improvisação é um diálogo. É alimentada por contato e conexões. Este texto é criado em diálogo com vocês, quem nos lê. Agora. **A improvisação é um diálogo com o agora.** Também incorpora a falta de jeito das nossas tentativas de traduzir jogos de palavras eslovenos relativos à palavra “agora” para inglês. Aqui e agora. Este mesmo gesto. *Também estamos em diálogo com a linguagem especializada, que conhecemos como especialistas por experiência, especialistas experienciais. Com o conhecimento adquirido, surge uma linguagem que não é necessariamente uma linguagem academicamente teórica, mas uma linguagem improvisada e teórica.* **A improvisação é uma teoria do agora e de estar em diálogo com o agora.** **Improvisação é correspondência.** Você escolhe algo como correspondente, uma amizade por correspondência - o mundo, uma co-intérprete, uma amizade, um texto, uma pessoa leitora, e envia uma proposta a esse algo correspondente escolhido. Digamos aqui, agora. Convidamos você, quem nos lê, ao diálogo, convidamos você a observar e questionar as definições de improvisação ora propostas. (Lapajne e Fö, 2024 - grifos nossos em itálico).

No artigo “*Improvisação é...*” de Maja Dekleva Lapajne e Norbert Sven Fö, da Eslovênia, há o exercício de entender a gama do que a Improvisação é e pode ser no seu afirmativo, percebendo suas potências e diversidades de compreensões e alastramentos. Há o entendimento do saber de quem faz e está fazendo, pensando sobre essa feitura. Há o convite ao diálogo, mesmo por meio da escrita que, a priori, parece ser uma fala unilateral.

Há o convite para que se questione, para que se entenda que, quando está lendo um texto, é a sua própria percepção de voz anterior — de alguém — que ressoa dentro de quem lê

no agora. Entender não é concordar; é perceber as diversas maneiras de pensar e articular o pensar.

E, como pesquisa, se nas diversidades das formas há o aprofundamento sincero e analítico, seus espaços contemplam a semeadura e colheita. Se completam, principalmente quando se entende que a “sua” ou “minha” maneira não é melhor do que a outra, e definitivamente não é pior.

Agora escuto ao meu ouvido-memória, a personagem Jéssica, de Camila Márdila, do filme brasileiro *Que horas ela volta* de Anna Muylaert (2015), uma jovem que sai de sua cidade do interior nordestino brasileiro e vai para São Paulo prestar vestibular para a Universidade. A sua exigência do mínimo respeito é tida como arrogância.

Se há apenas um jeito de fazer pesquisa, é bem possível que não estejamos pesquisando o hoje, que não estejamos encontrando saberes para além do que — e de como — sabemos pensar.

E a improvisação é curiosa e exige que vozes múltiplas, referências outras, culturas diversas se aproximem, como também apontam Lapajne e Fö

Improvisação é proximidade. Todas as [pessoas] envolvidas se aproximam à medida que testemunhamos a exploração, o não-saber e a descoberta em conjunto. Pode parecer que às vezes a proximidade está ligada à semelhança. Pode parecer que quanto maior a semelhança, maior a proximidade. Às vezes queremos nos tornar semelhantes às outras para nos aproximarmos, para nos conectarmos, para pertencermos, para não estarmos longe e sós. Mas proximidade não é fusão, não é uniformidade, não é unidade. Proximidade é a proximidade das diferenças. (Lapajne e Fö, 2024).

De tal maneira que espero que, ao me focar nas diferenças ou especificidades da direção em Impro por parte de quem improvisa, e por meio do diálogo focado com quem a pratica, também nos aproximemos, por consequência, da direção teatral em geral. Não para concordar no emprego e maneira de realizar a direção, mas na compreensão e nas possibilidades de adaptações do conhecimento aqui partilhado para outros contextos.

Cabe também destacar que a pesquisa iniciada em Portugal e desenvolvida com ligação a Portugal, entre os anos 2018 e 2022, foi diretamente impactada pela pandemia de Covid-19. A situação pandêmica foi o motivo pelo qual a metodologia da pesquisa foi alterada.

Com o objetivo de perceber como os dispositivos⁸ de direção em Impro levantados na pesquisa poderiam apoiar a prática da direção, havia sido decidido usar a metodologia de estudos de casos. Seriam acompanhados seis diferentes espetáculos de Impro em Portugal: dois espetáculos em que eu treinaria o elenco e dirigia previamente os espetáculos; dois em que eu faria parte do elenco, traria a discussão da pesquisa para o processo, mas não assinaria a direção geral do trabalho; e dois espetáculos que eu somente observaria o processo de criação e apresentações.

Nos dois primeiros eu poderia aplicar e analisar diretamente os dispositivos que levantei pela minha experiência formativa, artística e contato com as referências estudadas, para experimentar a prática da direção em Impro. Estes casos seriam a nova produção do grupo Lilimprov, *Histórias Rebeldes*, e minha nova produção independente com um elenco internacional, *Peter Pan for Grown Ups*⁹, com profissionais da Impro.

Questionários específicos seriam aplicados com esses grupos de artistas, a fim de trazer respostas alimentadas e sob a influência do vocabulário da tese e da investigação em si, pela experimentação consciente dos dispositivos e discussões temáticas da tese, dentro da sala de ensaio e da performance com o público.

Isso se daria de forma similar nos casos dos dois espetáculos dos quais eu fazia parte do elenco, sem assinar a direção: os questionários trariam respostas sob a influência da tese, mas de maneira mais provocativa do que experimental, pois a visão da pesquisa seria

⁸ Tendo por base o pensamento foucaultiano, entende-se o termo “dispositivo” nesta tese como uma configuração heterogênea de elementos e discursos provenientes dos universos do Teatro e, mais especificamente, da Impro. Elementos estes articulados em função de uma racionalidade estratégica que incide sobre as formas e movimentos da direção cênica. Dispositivo como uma rede heterogênea, e que, por isso, se conecta e se sustenta mutuamente, incluindo “discursos, instituições, arquiteturas, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, entre outros” (Foucault, 2004, p.244). Reforça-se que “o fato de essas forças serem móveis, instáveis, heterogêneas e da sua confrontação ser inevitavelmente tensa pelos efeitos de resistência que suscita, desequilibrada e de realizar-se em espaço aberto (Foucault, 1997a) torna incerta a estabilidade de um dispositivo, produz a necessidade de rearranjos e de rearticulações constantes em sua configuração e gera fissuras nos estados de dominação que tal dispositivo engendra.” (Weinmann, 2020). Assim, os dispositivos analisados nesta tese, considerando o momento espaço/tempo de sua escrita, refletem modos de articulação que devem ser continuamente interrogados e reconfigurados em tempos e espaços futuros.

E essa perspectiva foucaultiana também se alinha com o que estabelece Patrícia Fagundes quando opta pelo termo em sua pesquisa e artigo “*O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo*”, e diz: “compreendendo ‘dispositivo’ como o que dispõe, não um aparato de poder, sim um recurso, um conjunto de procedimentos, ações e conceitos para disponibilizar estratégias de relação e criação. [...] Um dispositivo pode ser um organismo e uma máquina, é um centro de conexões. Dispositivo como corpo-máquina, os ensaios como sistema vivo autopoietico e mecanismo de relação. Um ‘dispositivo’ que pode ser utilizado como uma estrutura flexível, como módulos de armar, peças de lego sem *copyright*.” (Fagundes, 2011, p.2).

Assim, neste trabalho, o termo dispositivo engloba essa organização conceitual e filosófica colocada na prática cênica de Impro para articular o corpo de criação (artista e espetáculo) durante a própria criação, propondo estratégias flexíveis no momento espaço/tempo.

⁹ *Peter Pan para os Já Crescidos* é um espetáculo de minha autoria, baseado na obra *Peter Pan e Wendy* de J.M. Barrie. Foi realizado no Brasil, entre 2012 e 2013, com um elenco de pessoas não-improvisadoras, mas que receberam treinamento base para trabalhar a articulação da improvisação dentro do espetáculo.

apresentada, mas não necessariamente discutida e experimentada diretamente nas montagens. Dependia muito de como a direção geral tomaria esse material.

Os espetáculos eram *Murder Mystery* sob direção geral de João Cruz, junto ao grupo português ImprovFX, e a primeira produção — até então sem título — do grupo português *Codfish Waters* que teria a direção de Stephen Thornton.

Nos casos dos dois espetáculos que eu somente acompanharia como observadora, seria possível colher respostas sem a influência direta dos termos e visões da tese, assim como a possibilidade de perceber, dentro da sala de ensaios, termos outros — ou até dispositivos — que eu não teria percebido antes, assim como outras abordagens da direção em Impro. Os espetáculos ainda estavam a ser selecionados quando o isolamento preventivo da pandemia se instaurou.

Não sair de casa, não sair do país, não voltar para casa, não voltar para o seu país. Com a pandemia de Covid-19, todos os seis projetos foram cancelados, nenhum sequer foi retomado até o presente momento, quando escrevo este texto.

Como imigrante com um visto de residente para fins de estudos, não me era possível “pausar” o curso de doutorado durante a pandemia, sob o risco de perder meu visto em Portugal. Enquanto inscrita no programa — mesmo na situação adversa que todo o mundo se encontrava — não foi autorizada a suspensão das mensalidades/propinas¹⁰. Logo, a pesquisa deveria continuar sem pausas, mesmo com a metodologia inicial de estudos de caso tendo se tornado inviável.

O novo desafio foi reenviar e reestruturar sem perder a qualidade, inclusive pensando a aplicabilidade dos questionários, pois a disposição emocional das pessoas e a maneira como estavam encarando o fazer artístico mudaram drasticamente com os isolamentos sociais, os medos, os lutos, as questões econômicas e a frustração do cancelamento de tantas produções teatrais.

Além disso, quando comecei a consultar profissionais da Impro para estudar a possibilidade de responderem ao questionário da pesquisa, uma certa confusão quanto ao tema se manifestava — o que, inicialmente, já indicava uma lacuna na discussão temática. Era preciso explicar a pesquisa, pois as pessoas não pareciam entender de imediato o tema da direção em Impro por parte de quem improvisa, ou como poderiam contribuir para a pesquisa ao não se perceberem como partes diretoras de espetáculos de Impro.

E ainda assim, se mantinha o discurso de que, ao improvisar, estavam a dirigir, “escrever” e atuar ao mesmo tempo. Isso me trouxe a preocupação que, ao simplesmente

¹⁰ Em Portugal, a palavra “propina” se refere a “mensalidade”.

enviar o questionário às pessoas, eu poderia obter uma série de respostas vagas, já que pensar sobre o assunto do questionário parecia ser algo muito recente para um número considerável de pessoas abordadas.

Por isso, a partir da minha experiência pedagógica como professora, comecei a elaborar uma série de exercícios, a fim de colocar em prática as perspectivas e dispositivos levantados pela pesquisa.

Dentro da realidade de uma intensa atividade on-line em Impro, aflorada durante a pandemia — em especial no âmbito dos *workshops* —, resolvi organizar estes exercícios em um livro que apresentava, de forma diluída, os conceitos e dispositivos da tese. O formato do livro desenha um passo a passo de cada atividade, para ser feita a sós e em casa, em sincronia com a realidade pandêmica de seu lançamento em fevereiro de 2021.

O livro foi publicado independentemente em inglês e português, sob o título *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar (Our Direction At Stake: Directing is Part of Improvising)*. O questionário era o exercício inicial e final, para proporcionar que a pessoa se questionasse sobre a direção em Impro antes de fazer qualquer exercício e tivesse a chance de rever suas impressões após a experiência com as demais dinâmicas realizadas.

Por se tratar de um livro eletrônico, as pessoas poderiam autorizar o envio de suas respostas para o uso na pesquisa da tese. A elaboração do livro teve como objetivo gerar alguma atenção quanto à direção em Impro e um tempo de contemplação individual sobre o tema, antes dos envios das respostas.

Porém, não era possível confiar apenas no livro para obter contribuições à discussão temática (como foi possível constatar posteriormente à sua publicação), de forma que organizei três mesas de debate virtuais com profissionais da Impro de diferentes países.

Uma mesa em português com Edson Duavy (Brasil), Andrei Moscheto (Brasil) e Marta Borges (Portugal); uma em inglês, com Aree Witoelar (Indonésia/Noruega), Dawn McMillian (EUA) e Kasia Chmara (Polônia); e uma em espanhol, com Feña Ortalli (Argentina/Espanha), Mariana Palau (Argentina/Peru) e Lorna Silva (Honduras/EUA).

As mesas com transmissão ao vivo, também contaram com uma participação de público convidado para perguntas finais, além do público que estaria assistindo à transmissão pelo canal do YouTube em que eram exibidas as mesas (links no Apêndice D).

As pessoas convidadas para os debates foram selecionadas de maneira a ampliar, o quanto me fosse possível, a diversidade de referências culturais, identidades de gênero, etnias e experiências pessoais diante da Impro, por pessoas que já tinham uma carreira desenvolvida na área.

Após as mesas de debate, eu abri o envio de questionários em avulso em inglês, português e espanhol pelas redes sociais e grupos on-line de Impro. Ao final, foram coletadas, no total, com os questionários do livro e os questionários avulsos, 43 respostas (Apêndice B), analisadas nesta tese de forma a contribuir também como vocabulário e com debates diretos, a partir de citações das respostas.

No Apêndice A, estão expostos os dados demográficos das respostas, evidenciando idades, anos de experiência em Impro, países de origem e nos quais foi desenvolvida a formação das pessoas que disponibilizaram suas respostas ao questionário.

Em relação à metodologia de estudos de caso, em substituição aos projetos interrompidos, eu comecei a desenvolver mais um trabalho solo, devido às restrições pandêmicas, especialmente desenhado para aplicar os dispositivos da tese em cena. A ideia começou a ser desenvolvida em outubro de 2020, mas os ensaios diretos de criação e elaboração do espetáculo só tiveram início em maio de 2021, após a realização das mesas de debate e com o avanço da vacinação contra a Covid-19, já que isso influenciava as possibilidades de apresentação e formas de apresentação.

Organizei uma estrutura de improvisação para um solo em que público pudesse dirigir comigo a dramaturgia da narrativa improvisada de cada apresentação, usando os dispositivos da tese, mesmo sem ter conhecimento do conteúdo da pesquisa. O público seria meu parceiro nesta investigação numa performance solo.

O espetáculo/experimento cênico *Eu Sou a Tempestade* foi apresentado presencialmente por três vezes, em outubro de 2021, no Teatro dos Ventos, em Águas Claras, Distrito Federal, Brasil. Depois, no ano de 2024, mais três vezes em apresentações únicas: em fevereiro no Grêmio Operário de Coimbra, Portugal; em junho, no Teatro *Arroyos* em Atenas, Grécia (performance em inglês *I am the Storm*); e em novembro no Festival *The Impro*, no Espaço Parlapatões, São Paulo-SP, Brasil.¹¹

Além do registro das apresentações, foi possível coletar depoimentos com algumas pessoas do público brasileiro¹² quanto à experiência com o espetáculo, gerando, da mesma forma que os questionários, material de discussão e análise para a tese.

Além de *Eu sou a Tempestade*, a montagem de *Criô: Histórias de Onde Eu Vim*, desenvolvida à distância e *on-line* durante a pandemia, também é citada nesta tese. Porém,

¹¹ Links dos registros das apresentações estão disponíveis no Apêndice E.

¹² Questionários foram enviados para os públicos de Portugal e Grécia, mas não houve resposta. Os questionários foram enviados tempo depois das apresentações, o que pode ter desmotivado a participação.

não contribui para a pesquisa do experimento dos dispositivos, e sim como exemplificação e ilustração de possibilidades mencionadas no texto da investigação.

Este foi um espetáculo desenvolvido numa co-direção minha com o performer solista do espetáculo, Edson Duavy, apresentado on-line e presencialmente no Brasil e em Portugal, entre os anos 2000 e 2025.

Dois solos nada solitários pensando caminhos de forma diferentes: de onde viemos, onde estamos, para onde vamos e, principalmente: como estamos caminhando.

O caminhar nesse diálogo sobre a direção em Impro por parte de quem improvisa no ato da performance improvisada, ganhou novo fôlego quando retomei a pesquisa, em 2024, no curso de Doutorado em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, possibilitando olhar para a pesquisa com um outro frescor e provocações — como foi o caso da apresentação da Desmontagem Cênica *Gotas de Chuva - Cheiro de Tempestade*¹³ do espetáculo *Eu sou a Tempestade* apresentada na disciplina *Criação e Composição: percursos poéticos/teóricos e pedagogias e linguagens da cena*, lecionada pela professora Dra. Mara Leal.

Essa prática, por exemplo, me surpreendeu quanto ao impacto da pandemia na criação do espetáculo e pesquisa — motivo pelo qual destaco, no texto, o efeito desta situação na investigação, assim como o impacto dos afetos para superar e continuar a pesquisa neste contexto.

Foi na Desmontagem Cênica que compreendi que o fato de a estreia do espetáculo ter acontecido no Brasil, com o esforço de um conjunto de amigos, não era motivo “apenas” de agradecimento, mas matéria de realização — além de registro histórico de como a Pesquisa em Artes foi possível neste período.

A tese, assim, se organiza em seis capítulos e Considerações Finais.

Nesta Introdução, nos situamos quanto às escolhas de escrita, contexto de pesquisa e motivações da investigação.

No Capítulo 2, conceitos são apresentados para o entendimento de como a Impro é — e pode ser — percebida no campo artístico, assim como são apresentados e discutidos termos específicos da sua prática.

No Capítulo 3, detalha-se o estado da arte dentro do universo de pesquisa em Impro, principalmente em português, com foco no recorte da direção e na especificidade da direção que se dá no ato da performance por parte de quem improvisa.

No Capítulo 4, adentra-se mais diretamente no tema maior da tese, discutindo a direção em Impro e suas particularidades. Aqui, as análises dos questionários e das mesas de

¹³ O link do registro da apresentação da Desmontagem Cênica está disponível no Apêndice E.

debate tornam-se fortes contribuintes para a elaboração da discussão, além da obra *Directing Impro: Show the Way by Getting Out of the Way*, de Asaf Ronen, e das exemplificações do espetáculo *Criô: Histórias de Onde Eu Vim*.

No Capítulo 5, afunila-se para a especificidade do tema da direção durante o espetáculo por parte das pessoas que estão improvisando. Apontam-se as relações e diferenças entre a direção geral e prévia de um espetáculo de Impro e a do momento da performance, realizada por quem improvisa.

No Capítulo 6, são apresentados e discutidos os dispositivos levantados para o desenvolvimento da direção em Impro, tendo o experimento cênico *Eu Sou a Tempestade* como estudo de caso e fonte de debate e análise, junto às respostas dos questionários e depoimentos do público.

Na sequência, estão as Considerações Finais da tese, as Referências Bibliográficas e Videográficas, e os Apêndices, que apresentam: os dados demográficos dos questionários (A); as respostas anônimas desses questionários (B); a organização do livro *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar*, de 2021 (C); os links dos vídeos abertos das mesas de debate de 2021 (D); os links dos vídeos fechados das apresentações *Eu Sou a Tempestade*, de 2021 e 2024, e da sua Desmontagem Cênica *Gotas de Chuva: Cheiro de Tempestade*, de 2024 (E); as respostas anônimas dos públicos brasileiros de 2021 e 2024 (F); e o depoimento de Ana Quintas, iluminadora de *Eu Sou a Tempestade*, em 2021 (G).

Essa organização da tese se alinha com seus objetivos iniciais, partindo de uma discussão macro para a micro, na especificidade do tema, e disponibilizando o material elaborado para discussão para além da própria tese em si.

Talvez essa chuva molhe outras áreas teatrais, talvez devaste campos, talvez limpe entendimentos, talvez “enlame” certezas.

Este trabalho discorre sobre aspectos que definem a direção e afetam a direção em Impro, de forma geral e, em específico, por parte de quem improvisa o espetáculo — sem o objetivo de indicar como se “deve” dirigir ou apresentar um “manual” do que fazer ou não ao se exercer a função diretora. Nem sequer dispõe de exercícios para tanto (o que, por sua vez, o livro *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar*, elaborado durante a tese, já se atém a exercitar).

A tese apresenta discussões que demonstram a diversidade do entendimento de Impro e de terminologias da Impro, da sua direção e da possibilidade de dispositivos que

proporcionem uma produção artística consciente de sua direção. O debate é fomentado pela análise de questionários, mesas de debate, depoimentos e a experiência/estudo de caso *Eu Sou a Tempestade*, entre outros exemplos cênicos, como *Criô: Histórias de Onde Eu Vim*.

Se pauta também na contribuição reflexiva de artistas que praticam Impro, a partir de publicações específicas — em especial da revista internacional de improviso *Status*, por sua constante contribuição desde 2011 e sua pluralidade de fontes —, além do livro *Directing Impro: Show the Way by Getting Out of the Way*, de Asaf Ronen.

É nesse intuito de abrir espaços para especialistas da experiência falarem, que deixei chover um temporal de citações, consciente de ser temporal, de contribuir na qualidade e também na quantidade de referências inéditas na pesquisa acadêmica brasileira. Ser pesquisa para outros olhares, numa lista além de mim.

São meus compromissos como pesquisadora, artista, diretora e professora simultaneamente: produzir em português, pensar acessibilidades e pontes em diversidade de referências.

A escrita procura abrir possibilidades, delimitando conceitos para fortalecer o contexto do entendimento justamente por reconhecer pluralidades de percepções. Essa abertura procura abraçar, o quanto pode uma diversidade de referências em vozes de diferentes culturas, países e gêneros¹⁴; busca um alcance de apreciação tanto da comunidade acadêmica em Artes quanto das próprias comunidades artísticas, do Brasil, de Portugal, e dos PALOP, que venham a ter interesse na temática específica ou em Teatro em geral.

Espaços de diferentes relações com a língua portuguesa, desde seus primórdios de herança e imposição cultural, e nas mutações naturais que a língua sofre nos anos, nos corpos, nos contextos e no encontro com a realidade dos dias. Nenhuma forma maior ou menor que outra, e sem julgamentos — para que pingue também a poética da língua mutante.

Canta em mim Maria Gadú a canção de Luís Kiari: “Quando já não tinha espaço, pequena fui, quando a vida me cabia apertada. Em um canto qualquer acomodei minha dança, os meus traços de chuva (...) Nunca mais serei aquela que se fez seca vendo a vida passar pela janela.” Eu, imensa e tempestade, me espalho: uma abertura de fala/escrita para quem tiver abertura de escuta/leitura para comigo. Para quem quiser se molhar e dançar na chuva comigo. Essa é uma exigência do encontro: meu esforço exige o esforço das outras pessoas

¹⁴ Reconheço que as identidades de gênero de participantes das mesas de debate se mantêm no espectro da binaridade e do cis gênero, e a contribuição pontual *queer*, se dá por citação de profissionais e obras, sem identificar a autoria como *queer*. Não me abstenho da responsabilidade de que a diversidade aqui atingida ainda está longe da realidade das pessoas praticantes de Impro e Teatro em geral.

também, aprendendo a dançar na tempestade que somos — e deixar-nos molhar, semear e brotar outras perspectivas.

A pesquisa é inédita ao abordar a direção em espetáculos de Impro, particularmente a partir de quem está improvisando, e não apenas de uma direção externa e prévia. Isso preenche uma importante lacuna epistemológica no campo do teatro e da improvisação, e contribui diretamente para a bibliografia geral de direção teatral que tende a usar improvisação, mas apenas olhar ou discutir sobre ela. Além disso, contribui para um olhar pertinente sobre a direção como um processo distribuído, responsivo e ético.

Adota-se aqui, uma abordagem que legitima a prática e a experiência artística como formas válidas de produção de conhecimento, o que dialoga com epistemologias do Sul, pedagogias críticas e metodologias de pesquisa em Artes. Ao trazer vozes de artistas que atuam na arena da Impro, a pesquisa valoriza os saberes experienciais e oferece uma plataforma acadêmica para sua articulação teórica, principalmente onde a academia ainda não desenvolveu pesquisa.

Também fortalece o campo de estudos sobre improvisação em língua portuguesa, ainda escasso, especialmente no Brasil e nos países lusófonos. Busca, ainda, democratizar o acesso ao conhecimento por meio da criação de materiais pedagógicos, como o livro *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar*. Essa contribuição é relevante não apenas para a academia, mas também para escolas, coletivos e artistas independentes que atuam com direção e improvisação teatral em geral, e com Impro.

Em seu processo, a pesquisa também estimula uma descolonização do pensamento teatral, ao buscar representatividade argumentativa e quantitativa em experiências e vozes dentro e fora do eixo anglo-europeu dominante.

1.1. Dissipar a Neblina: Síntese Acadêmica da Introdução

Quando assumo aqui minha linguagem própria dentro do português, isso tem a ver com as propriedades da improvisação que veremos à frente durante o texto da tese. Percebo também que no meu falar/escrever, e com a contribuição da banca de qualificação da tese, que os elementos acadêmicos se diluem no texto. Por vezes essa diluição traz uma neblina na identificação desses elementos. Assim, sem abandonar-me ao mesmo tempo que reconheço e aceito esse espaço acadêmico, sintetizo aqui de forma mais direta (que posso) esses componentes.

Neblina vem antes da chuva, como uma boa introdução.

Deixemos a água chover e limpar o caminho, então!

A pergunta que abre essas águas foi: Como se dá a direção em espetáculos de Impro realizada por quem improvisa durante a performance, e quais dispositivos, compreensões e responsabilidades essa função envolve no ato cênico?

E, a partir dela, outras questões reivindicaram espaço para molhar também durante a pesquisa. Questões tais como: Como a direção é abordada na Impro? Como a direção é abordada na formação artística de pessoas que praticam Impro em diferentes países e contextos culturais? Quais são as percepções, discursos e compreensões de profissionais da Impro sobre enquanto direção durante o espetáculo de Impro? Que técnicas, vocabulários ou estratégias são utilizados, consciente ou inconscientemente, para exercer a direção em tempo real na Impro? De que maneira é possível sistematizar dispositivos de direção em Impro com base na prática e experiência artística?

Essas perguntas orientaram a investigação teórica e prática desenvolvida na tese e revelam a complexidade e a inovação do tema proposto.

O objetivo geral se dispôs em investigar e discutir a prática da direção teatral em espetáculos de Impro, realizada por quem improvisa durante a performance, identificando os dispositivos, técnicas e compreensões que contribuem para uma atuação consciente e responsável no momento da criação cênica improvisada.

A investigação se ancora no entendimento de que a improvisação teatral, além de processo criativo, é também espaço de decisões estéticas, éticas e técnicas que afetam diretamente a composição cênica em tempo real, podendo ser compreendida como linguagem teatral (Impro).

Para cumprir o objetivo geral, objetivos intermediários foram traçados para identificar dispositivos, técnicas e vocabulários utilizados para exercer a direção durante a improvisação e em Impro, com e sem haver uma pessoa designada como diretora; experimentar e testar, em cena, os dispositivos propostos pela pesquisa, por meio da criação do experimento-espetáculo *Eu Sou a Tempestade*; e refletir sobre a responsabilidade ética e estética das decisões improvisadas em cena, questionando o uso da espontaneidade como justificativa para decisões problemáticas. Também surgiram objetivos secundários, que, mesmo não estando diretamente relacionados ao tema da tese, foram cumpridos durante a pesquisa por consequência da chuva. Formam eles: analisar como, e se, a direção é abordada na formação de profissionais de Impro em diferentes contextos culturais e geográficos; ampliar o vocabulário técnico e compreensão do potencial sobre improvisação teatral e Impro, com foco na direção durante o momento da

performance; compreender os discursos e percepções de artistas da Impro sobre sua função diretiva em cena, a partir de questionários, mesas de debate e depoimentos; e contribuir para a pesquisa acadêmica em improviso e Impro em língua portuguesa.

A partir das perguntas e objetivos, a metodologia de pesquisa foi proposta e executada.

Metodologias de Pesquisa Utilizadas na Tese

A presente pesquisa adotou uma abordagem qualitativa e exploratória, com o objetivo de investigar a direção em Impro realizada por quem improvisa durante a apresentação cênica. Diante da especificidade do objeto de estudo — prático, processual e artístico —, a metodologia desenvolvida integrou múltiplas estratégias que possibilitam a escuta, a análise e a experimentação dentro e fora da cena teatral. Identificamos-as, assim, como metodologias de Estudo de caso, por meio do experimento cênico *Eu Sou a Tempestade*, criado especialmente para a pesquisa; Prática como investigação com a aplicação prática dos dispositivos e conceitos da tese em criações cênicas, especialmente em *Eu Sou a Tempestade*, mas também tendo outros exemplos como *Criô: histórias de onde eu vim*, e *Génias*; Interação direta com o público e coleta de depoimentos com os questionários exploratórios e reflexivos aplicados a artistas de Impro de diferentes países e níveis de experiência.

Os questionários foram aplicados tanto por meio do livro-exercício proposto na tese, *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é parte do Improvisar*, publicado independentemente em português e inglês, quanto por meio de envio a grupos de Impro em redes sociais e artistas de carreira autônoma na Impro. Foram analisadas 43 respostas no total.

Ainda na pluralidade metodológica da pesquisa, somam-se as três Mesas de debate internacionais (em português, inglês e espanhol) como entrevistas coletivas mediadas com profissionais da Impro de diversos países, transmitidas ao vivo pela internet com participação de público a assistir e perguntar, amplificando as vozes e contextos culturais; a Pesquisa documental por análise de artigos, entrevistas, e conteúdo da revista internacional de Impro *Status* (revista, blog e podcast), além da bibliografia específica de Impro publicada em inglês, português e espanhol; a Produção e análise de material didático-pedagógico com a criação e distribuição do livro *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar* como ferramenta metodológica para autoexperimentação e reflexão; a Análise de conteúdos e percepções sobre direção em Impro a partir das respostas aos questionários, das mesas de debate e de entrevistas; e a Autoetnografia na reflexão autobiográfica da autora/pesquisadora enquanto

artista, diretora e improvisadora. A Autoetnografia permeia relatos de trajetória formativa e experiências profissionais incorporadas à construção da tese.

Considerações Metodológicas

A pluralidade metodológica permitiu ampliar a escuta de vozes múltiplas, respeitando o princípio ético e artístico que guia esta investigação: a valorização da experiência prática e do saber situado de quem improvisa. A pesquisa desenvolvida nesta tese articula um conjunto de metodologias qualitativas, escolhidas para atender à complexidade do fenômeno investigado — a direção em espetáculos de Impro realizada por quem improvisa. O percurso metodológico foi construído de forma multirreferencial, costurando investigação bibliográfica, coleta de dados empíricos e prática artística como campo de experimentação.

A pesquisa qualitativa, entendida como abordagem naturalista e interpretativa que busca compreender fenômenos em seus contextos, atribuiu significados às experiências vividas (Denzin; Lincoln, 2006). Caracteriza-se por seu caráter exploratório, adequado para temas ainda pouco estudados ou que carecem de sistematização conceitual (Chizzotti, 1991; Bogdan; Biklen, 1994). No caso desta tese, a direção em Impro foi abordada não como variável previamente delimitada, mas como campo aberto à descrição, análise e reconstrução teórica, o que justifica a natureza investigativa e interpretativa do estudo.

A perspectiva da pesquisa artística (*practice as research*), que compreende o fazer artístico como meio de produção de conhecimento é uma das âncoras metodológicas da pesquisa. Carreira (2015) ressalta que pesquisar em artes cênicas implica penetrar nas estruturas do fazer teatral para questioná-lo e transformá-lo. Nesse entendimento, a criação do espetáculo *Eu sou a Tempestade* operou como laboratório cênico, permitindo testar hipóteses e dispositivos de direção em situação real de performance, envolvendo o público e a presença ao vivo como elementos constitutivos da análise.

O principal procedimento de análise dos dados foi a Análise de Conteúdo, técnica amplamente utilizada em estudos qualitativos para interpretar materiais textuais, visuais ou sonoros. De acordo com Silva e Fossá (2013), a Análise de Conteúdo se organiza em três fases: (1) pré-análise, envolvendo a leitura flutuante, organização do corpus e formulação de hipóteses; (2) exploração do material, com categorização, codificação e classificação dos dados; e (3) tratamento dos resultados, inferência e interpretação, etapa em que se estabelecem relações entre os dados e o referencial teórico. Essas fases podem ser percebidas com facilidade na presente tese.

Franco (2005) acrescenta que a análise de conteúdo pode trabalhar com categorias a priori ou emergentes, permitindo um equilíbrio entre rigor metodológico e abertura ao inesperado — aspecto fundamental em pesquisas sobre improvisação e que, inevitavelmente aconteceu, como veremos na influência do vocabulário e conceitos presentes nos questionários a ampliar o entendimento inicial dos dispositivos de direção em Impro.

A categorização dos dados permitiu identificar esses quatro dispositivos práticos de direção — Reconhecimento, Repetição, Oposição e Equilíbrio (Temperança) — que funcionam como operadores para a análise e a condução de espetáculos de Impro. Essa etapa corresponde à fase de síntese e interpretação da análise de conteúdo, na qual quem pesquisa constrói inferências e modelos teóricos a partir dos dados (Bardin, 2006; Franco, 2005).

Além da análise documental, a pesquisa incorporou questionários e mesas de debate como estratégias de escuta e validação coletiva. Mendes e Miskulin (2017) utilizam a metáfora da colcha de retalhos para descrever esse tipo de pesquisa, na qual diferentes fragmentos de dados — entrevistas, referências teóricas, registros de ensaio — foram, no caso, costurados por mim, como pesquisadora, para formar um quadro interpretativo coerente. Essa abordagem favorece a integração entre teoria e prática e legitima a voz das pessoas participantes no processo de construção do conhecimento.

Por sua vez, a Autoetnografia¹⁵ fundamenta-se na pesquisa pela compreensão de que a improvisação esteve desde o início no meu percurso artístico, articulando memória, experiência e teoria.

A tese se ancora, portanto, em uma epistemologia que valoriza o saber do fazer, em um diálogo com figuras que chamamos de “especialistas por experiência” (Lapajne e Fö, 2024). Mas também dialoga com outros materiais do Teatro, nos campo da direção, e da

¹⁵ Nesta pesquisa, a Autoetnografia é concebida como uma reflexão autobiográfica da minha pessoa como autora/pesquisadora enquanto artista, diretora e improvisadora, permeando relatos da minha trajetória formativa e de experiências profissionais incorporadas ao processo de construção da tese. Nesse sentido, a narrativa pessoal não é apenas uma memória ou testemunho individual, mas um dispositivo metodológico que permite que a experiência subjetiva seja analisada de forma crítica e sistemática. De acordo com Denzin e Lincoln (2006), a pesquisa qualitativa reconhece que quem pesquisa é parte integrante do campo investigado, assumindo uma posição observadora-participante. A Autoetnografia, nesse quadro, constitui-se como estratégia que possibilita transformar a vivência pessoal em dado científico, articulando o “eu” pesquisadora ao contexto coletivo e cultural no qual se insere a Impro. A prática Autoetnográfica adotada na tese se aproxima da Análise de Conteúdo (Bardin, 2006; Franco, 2005), uma vez que os relatos autobiográficos e registros da trajetória são organizados, categorizados e interpretados de forma sistemática. Como destacam Silva e Fossá (2013), a análise qualitativa exige rigor metodológico aliado a sensibilidade e intuição, características presentes no processo de transformação da experiência pessoal em categorias analíticas. Além disso, a pesquisa assume uma postura de bricoleuse (Mendes; Miskulin, 2017), costurando fragmentos de memória, prática artística e referências teóricas em um mosaico reflexivo. Nessa perspectiva, a Autoetnografia não se reduz a relato individual, mas se configura como um processo dialógico em que a minha experiência como pesquisadora é tensionada pelo coletivo, pela prática da Impro e pelos dispositivos de direção analisados.

Dança no campo da improvisação, para embasar a discussão acadêmica — mesmo não havendo uma correspondência direta ao objeto da pesquisa.

Dessa forma, a metodologia adotada configura uma prática de pesquisa artística de caráter reflexivo e interventivo, em que assumo a posição de bricoleuse, costurando teoria, prática e análise em um movimento contínuo de retroalimentação. Assim, a pesquisa não apenas descreve o fenômeno, mas o modifica e é modificada por ele, corroborando a premissa de que dirigir faz parte do improvisar e que toda decisão cênica envolve responsabilidade estética, ética e política.

Especificações Técnicas

A partir da presente combinação de técnicas qualitativas, alinhadas ao campo da pesquisa em Artes, da improvisação e da Autoetnografia crítica, identifico a seguir as principais técnicas utilizadas na pesquisa, conforme apresentadas no corpo do texto e especialmente os Apêndices:

O questionário reflexivo-exploratório foi aplicado em três idiomas (português, inglês e espanhol); também foi utilizado como ferramenta inicial e final no livro-exercício *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é parte do Improvisar*, publicado independentemente em português e inglês. Concebeu perguntas abertas, subjetivas e discursivas, para estimular reflexão e autoanálise. A técnica utilizada foi a Análise de conteúdo temática sobre as respostas.

As Mesas de debate realizadas ao vivo em transmissão direta e abertas, e gravadas e disponibilizadas a acesso público virtual, se estruturam como mesa circular virtual, com foco na escuta ativa, cruzamento de perspectivas e produção de vocabulário compartilhado. Foram realizadas três mesas on-line internacionais, com moderação da pesquisadora — uma em inglês, uma em português e uma em espanhol. A técnica usada foi a transmissão ao vivo com interferência proposital de público; registro audiovisual; transcrição e análise dialógica.

Quanto ao Estudo de caso cênico com experimentação prática, por meio do espetáculo solo *Eu sou a Tempestade*, as técnicas utilizadas foram: a documentação audiovisual (gravações das apresentações) e textual do processo criativo (diário de bordo - Anexo B, fotos, vídeos); a aplicação prática dos dispositivos propostos pela autora (Reconhecimento, Repetição, Oposição e Equilíbrio com Temperança); a aplicação de questionários para o público, com perguntas discursivas; e a análise de conteúdo das respostas dos questionários.

O livro-exercício de ferramenta metodológica híbrida *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é parte do Improvisar*, foi publicado independente com propostas de exercícios e provocações

teórico-práticas, em português e inglês. A técnica utilizada na pesquisa foi o uso do livro como meio de coleta e intervenção pedagógica, como prática de pesquisa expandida.

A Autoetnografia e a escrita ensaística estão presentes na utilização de memória, vivências e articulação de afetos como metodologia de construção teórica e narrativa. Usou-se, assim, a técnica da escrita que parte da minha experiência pessoal como artista-pesquisadora.

Crítérios

Os critérios de pesquisa adotados são múltiplos, combinando métodos qualitativos e exploratórios.

Crítérios Metodológicos Gerais

A Pesquisa Qualitativa e Exploratória, de base Autoetnográfica, foi ancorada na prática artística como pesquisa. A investigação se sustentou em um tripé metodológico por meio dos Questionários abertos, com perguntas discursivas; das Mesas de debate internacionais, organizadas pela pesquisadora; e do Estudo de caso cênico, com análise do experimento *Eu Sou a Tempestade*. Teve por complemento o livro de exercícios *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar*, usado como ferramenta de reflexão e coleta de respostas.

Crítérios para Participantes dos Questionários

Os questionários foram distribuídos abertamente, tendo como público-alvo pessoas com experiência em Impro, oriundas de diferentes países, com diferentes níveis de experiência (os dados etnográficos podem ser conferidos no Apêndice A). A participação foi voluntária e aberta, disponibilizada e divulgada em grupos de Impro nas redes sociais Facebook, Instagram e WhatsApp. Os questionários foram distribuídos por dois meios: como parte do livro (via plataforma on-line); e individualmente, em português, espanhol e inglês (via formulário on-line). A amostra abrangeu participantes com ampla diversidade de idade, experiência (de 1 a 25 anos), e em origem/formação em Impro, como consta no Apêndice A.

Crítérios de Análise dos Questionários

As respostas foram analisadas por recortes temáticos, como:

- 1) Atenção dada à direção na formação em Impro, tendo por referencial a porcentagem em critério próprio de cada pessoa que respondeu ao questionário;
- 2) Compreensão do termo “direção” no contexto da Impro;
- 3) Percepções sobre ferramentas de treino da direção improvisada;
- 4) Diferenças entre dirigir de fora e dirigir enquanto se improvisa;

Essas classificações foram feitas por frequência de respostas, tipos de (des)entendimento, e categorias emergentes das falas de participantes.

Crítérios para o Estudo de Caso - Experimento Cênico

A criação proposital do experimento cênico *Eu Sou a Tempestade* seguiu como critérios ter seu conteúdo de apresentação criado e dirigido colaborativamente por quem estava presente nas apresentações; e permitir observação direta da direção em tempo real durante a performance. O experimento foi documentado e analisado com base nos depoimentos do público, filmagens e reflexões da equipe artística envolvida.

Crítérios para as Mesas de Debate

As mesas foram divididas por idioma: português, inglês e espanhol, e compostas por pessoas de diferentes países, gêneros, etnias, e com mais de uma década de experiência profissional em Impro. contou com a participação de profissionais de diferentes continentes para garantir pluralidade cultural e artística. O recorte dos tópicos abordava exclusivamente a direção no espetáculo de Impro, e não apenas a direção geral ou externa e direcionava para o tema específico e central da tese: a direção por parte de quem improvisa.

Foi um caminho de suor, lama, vendavais, relâmpagos e trovões... Caminho lavado, lavrado pela organização da escrita, abertura das minhas percepções, para outros entendimentos, que fazem brotar outros e outros e outros... Em mim e em quem me lê nesse outro tempo de diálogo, escrito no passado, projetando um futuro, que se faz presente na partilha. Um convite a deixar-nos molhar.

2. (DES)ENTENDIMENTOS

“Não sei quem dizia, que escrevia, que [...] quando vê uma obra de Teatro, vê o resultado de uma viagem. Quando vê uma Impro, vê a viagem. E isso me parece muito gráfico.”

(Galván in Proença, 2019a. - tradução e transcrição nossas).

A Impro é a linguagem teatral em que o espetáculo, conteúdo e/ou formato/estrutura, é desenvolvido durante a própria apresentação, diante e com a presença do público. Ela se dá no enquanto se apresenta, no gerúndio da linguagem teatral. A improvisação, nesta perspectiva, é o terreno, meio e metodologia de criação, dispositivo, linguagem, técnica e ambiente do espetáculo no ato da performance. A pesquisadora brasileira Mariana Muniz, em sua tese de doutorado publicada posteriormente como livro, especifica a Impro como: “Trata-se da improvisação que é praticada diante do público, a partir de roteiros preestabelecidos ou não, que tem no encontro entre artistas e **espectadores** o momento máximo da criação e que se desfaz assim que é concebida.” (Muniz, 2015, p.31 e 32).

Muniz, ao invés de Impro, usa o termo “Improvisação como Espetáculo”, título de sua obra, e o opõe ao “teatro de texto”, ou ainda “teatro convencional”, “tradicional” ou “formal”¹⁶, termos usados com frequência por profissionais e publicações da área para

¹⁶ Em *Improvisação para o Teatro* (1991), a diretora estadunidense Viola Spolin apresenta uma sessão intitulada “**Teatro Formal** e Teatro Improvisacional” (grifo nosso).

Na obra da brasileira Sandra Chacra, *Natureza e sentido da improvisação teatral* (2005), vai ser encontrada a designação de “**teatro formalizado**” identificado como “teatro tradicional” e “teatro do dramaturgo”, no qual “**o ator** se reveste de uma máscara, isto é, a personagem pré-determinada pelo texto (a peça). [...] No teatro do dramaturgo, embora estando a personagem elaborada e acabada do ponto de vista da ficção literária, ela só tomará corpo e existência cênica no momento da atuação.” (Chacra, 2005, p.16).

Teatro “**tradicional**”, entre aspas, vai ser a terminologia usada por Anthony Frost e Ralph Yarrow em seu livro *Improvisation in Drama* (1990).

Muniz vai adotar o termo “**teatro de texto**” a partir do *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de M. Corvin, pontuando que “Improvisar apareceu como forma de se opor ao teatro de texto, de escapar do modelo e representação sentida como muito literária” (Muniz, 2015, p. 23).

Na crônica de Blad Moreno também percebemos o uso do termo “teatro de texto” como acontece em boa parte da literatura de Impro de diversos países: “[...] a única diferença entre a improvisação teatral e o teatro de texto, é precisamente a ausência de texto, no demais é exatamente igual.” (Moreno, 2013, p.20 - tradução nossa). Também aparece no relato do debate sobre a impro ser ou não teatro do Festival *Impromitôtíl* no México em 2014, Ricardo Esquerria, improvisador mexicano pioneiro na técnica em seu país, menciona: “*Essas coisas raramente acontecem no teatro de texto.*” (Esquerria in Sue, 2015, p.23 - tradução nossa).

Script theater ou *script play* vão ser recorrentes também na literatura em língua inglesa sobre Impro, principalmente em publicações provenientes dos Estados Unidos, como aparece na obra de Asaf Ronen sobre direção de Impro: “Quando se está dirigindo uma **peça de texto**, você começa com o produto nas mãos.” (Ronen, 2005, p.4 - tradução e grifos nossos).

Em *Yes, but... La impro en su encrucijada* (2018) do argentino Omar Galván, “**teatro convencional**” aparece entre aspas: “O coletivo de Impro se lamenta pelo desprezo que recebe pelo ‘teatro convencional’” (Galván, 2018, p.8 - tradução nossa).

diferenciar a Impro em relação a espetáculos que se baseiam em texto e movimentação pré-estabelecidas e ensaiadas. E essa diferenciação pela “ausência de” algo, ou ao menos essa tentativa de diferenciação entre esses “tipos” de teatro, acaba por ser muito popular para se definir a Impro em si, como aponta o improvisador e autor argentino Omar Argentino Galván:

A linguagem geralmente usa atalhos pelos quais ganha velocidade sacrificando a precisão. Em nosso ofício, por exemplo, o próprio ato de improvisar é definido pela negação (“é um tipo de teatro que **não tem** roteiro previamente escrito”; “é algo feito **sem** preparo”), a técnica baseada no SIM é definida pelo NÃO, nós não somos improv, nós **não somos não-texto**. [...] Preguiça, ignorância, falta de cuidado, poder de síntese? Quem sabe? (Galván, 2022, p. 18 - grifos nossos).

Galván aborda que existe uma certa displicência com que são usadas terminologias diante da prática da Impro, o que provoca uma imprecisão no entendimento comum, assim como uma incoerência entre a própria base da Impro e sua definição. Um dos conceitos básicos atrelados à Impro, apresentado por vezes como fundamento, dispositivo, princípio ou regra (novamente a questão da imprecisão), é a aceitação, mais popularmente difundida entre praticantes e cultura geral sobre a Impro, como: “Sim, e”.

Se a aceitação é basilar para Impro, chega a ser irônico definir essa linguagem teatral como algo em negação a um elemento, como o texto, como aponta Galván. Na linha de pensar a improvisação como algo que é, ao invés do que não é ou não tenha, o artigo de Maja Dekleva Lapajne e Norbert Sven Fö, “*Improvisação é...*”, publicado na revista *Status* em agosto de 2024, traz uma gama de definições aos quais a improvisação pode se reconhecer, já que: “O perigo de tentar chegar a uma definição definitiva de improvisação é que podemos ignorar a sua premissa básica – exploração, criatividade, descoberta, invenção, questionamento.” (Lapajne e Fö, 2024). Trazendo entendimentos que a improvisação em si, e por consequência a Impro (que é o assunto do artigo), está em constante atualização porque se questiona e se reinventa.

Assim, essa característica mencionada da inexistência de um texto prévio, não é ou pode não ser, necessariamente um definidor de um espetáculo que se entende, ou que é entendido como Impro, como o caso de *Bagagem* (2017), solo dirigido pela brasileira Rhena de Faria e performado pelo improvisador brasileiro Marcio Ballas. No espetáculo, Ballas conta a história real da sua família, desde a imigração do Egito para o Brasil, a partir de um

Jacob Levy Moreno, em “O Teatro da Espontaneidade”, também vai chamar de “**teatro convencional**” o teatro que se baseia no texto **do dramaturgo**, apontando-o como um “teatro rígido, ‘dogmático’, [em que] o produto criativo é dado: ele surge já na sua forma final, imutável.” (Moreno, 2014, p.31).

texto pré-escrito dito em cena, conjuntamente com improvisações que ele conduz com o público, que, por sua vez, vive as personagens das histórias que Ballas partilha.

Espectáculos como esse vão gerar discussões entre praticantes da Impro, questionando os limites e características da linguagem em si e, talvez para as mentes mais extremistas, a busca por uma Impro “pura”, acreditando que seja possível realizar um espetáculo de Impro sem qualquer pré-combinação.

Talvez essa necessidade de diferenciar a Impro em relação a outras formas teatrais esteja relacionada a uma diferenciação de valores e reconhecimento profissional entre quem “atua” e quem “improvisa”, entre o que é “Teatro” e o que é “Impro”. E esta questão é recorrente nas publicações, debates, documentos e registros audiovisuais em eventos, produções e artistas da Impro. É, por exemplo, uma questão que aparece naturalmente entre as pessoas entrevistadas no documentário audiovisual *Era Preciso Ouvir Outras Vozes* (2019), de minha autoria e realização, quando profissionais da Impro, como a colombiana Paola Benjumea, falam sobre o que é Impro:

Para mim a Improvisação se tornou isso, uma forma de vida, mas é também uma disciplina alternativa cênica, não? Uma nova alternativa, que de nova não tem nada, mas... que... Digo, nova porque tem muita gente que diz que: “Isso não é Teatro.”. Ok... e tem seu direito de dizer, mas é uma disciplina cênica que se trabalha muitíssimo, que necessita de muito trabalho, de muita entrega, de muita paciência. (Benjumea in Proença, 2019a. - tradução e transcrição nossas).

Tais questionamentos, que aparecem entre alguns grupos de artistas e entre investigações, parecem vir de uma necessidade de contrapor as formas de fazer Teatro em seus valores como arte. Talvez, então, mais pertinente do que estas questões seja perguntar-se: por que existe o questionamento sobre a Impro ser Teatro?

A improvisação sempre esteve presente na história do Teatro; é parte de processos de criação, se misturando simbioticamente em forma (*Commedia Dell'Arte*), treinamentos artísticos e formações, em processos contemporâneos que abrem momentos de improvisação nas apresentações e nos debates dos conceitos de performatividade e teatralidade. Mas, assim mesmo, existe a ideia de que “[...] lá no fundo, quem atua também sabe que a improvisação ainda não é arte.” (Bogart & Landau, 2005, p. 44). As diretoras estadunidenses Anne Bogart e Tina Landau se debruçam sobre a pesquisa da improvisação e de como usá-la para compor seus trabalhos cênicos, articulada no sistema *Viewpoints* e processos de Composição cênica. Declaram que, ao menos de forma geral, a improvisação é fundamental no processo, mas não é o “produto final” do que será exposto ao público.

O improvisador argentino Lucas Sollazzo, em sua aula virtual sobre direção de Impro¹⁷, contextualiza que a Impro, desenvolvida a partir dos olhares do inglês Keith Johnstone e da estadunidense Viola Spolin¹⁸, veio de uma necessidade de artistas, numa ação vanguardista, de se opor a uma “tirania” do texto no teatro.

Nessa trajetória e pela potencialização da Impro para pessoas sem treinamento específico em teatro, a Impro em si foi sendo vista e assumida como algo para não-artistas — pessoas que não passaram por treinamentos e formações “convencionais”, como o sistema Stanislavski ou escolas de teatro que já tinham sua tradição e geraram “esse tipo” de teatro “convencional”, embasado no texto, na montagem de um texto pré-escrito.

Uma separação que, segundo Sollazzo, se estendeu para os dois lados: profissionais do Teatro em geral e profissionais que se dedicam à Impro. E o que fazia algum sentido ao se opor em 1960 passou a ser também uma convenção de imposição, fazendo com que a Impro não olhasse para o Teatro e suas transformações: “Então, a Impro começou a se separar do Teatro. ‘Não, não, esse Teatro eu não faço.’. Bem! Durante 20 ou 30 anos, dissemos ‘Esse Teatro não fazemos.’. Mas esse Teatro deixou de existir e se converteu em outras coisas muito mais... muito mais incríveis.”¹⁹. Além dessa abordagem temporal em relação a Impro e demais fazeres teatrais, outros argumentos trazidos quanto a desvalorização da Impro como arte teatral se embasam no próprio olhar enraizado de um “senso comum” depreciativo da improvisação como termo.

A idéia corrente que geralmente se faz a respeito da improvisação 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 preparo e sem remate.

Em oposição, tem-se a idéia do “ser em forma” como algo preparado, organizado, elaborado, deliberado, portando um produto pleno, formalizado e arrematado.

No primeiro caso, costuma-se inserir a improvisação teatral e, no segundo, o teatro como obra de arte. (Chacra, 2005, p.11).

¹⁷ Informações a partir de registros pessoais das aulas do curso *Dirección Impro* (2020).

¹⁸ Keith Johnstone (1933-2023) é considerado o “pai” da Impro numa perspectiva inglesa e canadense, além de sua forte influência na América Latina pela popularização de seu livro “*Impro. Improvisation and the Theatre*”. Viola Spolin, nos Estados Unidos, é reconhecida como a avó da Improv e da pedagogia teatral por jogos de improviso, com destaque para sua obra “*Improvisação para o Teatro*”, que influenciou e influencia com força ainda hoje a Impro e pedagogia teatral no Brasil. Os trabalhos de Johnstone e Spolin foram desenvolvidos em períodos coincidentes em diferentes territórios, de forma que não constam registros de uma troca direta entre Johnstone e Spolin.

¹⁹ Transcrições diretas das falas autorizadas por Lucas Sollazzo dos registros privados das aulas do curso *Dirección Impro* (2020) - tradução nossa.

E talvez, por esse entendimento enraizado sobre a qualidade de um improviso ser questionável, pensar uma obra teatral improvisada pode ser, em um primeiro olhar, questionada em sua qualidade como “produto final”.

Uma discussão extensa quanto a este ponto pode ser encontrada nas publicações *Improvisação como Espetáculo* e *Natureza e sentido da improvisação teatral*, das pesquisadoras Mariana Muniz e Sandra Chacra (respectivamente), ressaltando o olhar frequentemente depreciativo recebido pela Impro em relação à produção teatral, ao mesmo tempo que se evidencia a presença valorizada da improvisação na história do teatro como dispositivo na sala de ensaio e no palco.

Muniz, inclusive, parte do trabalho de Chacra e expande a pesquisa, organizando o olhar em diferentes abordagens da improvisação no teatro, em capítulos: “*A Improvisação na Formação do ator*”, “*A Improvisação na Construção de Espetáculos*” e “*A Improvisação como Espetáculo*”.

Essa pontuação da Impro como forma artística, ou até como gênero teatral, é um assunto recorrente na bibliografia específica de Impro, pela mesma necessidade do reconhecimento e valorização da Impro como forma de arte.

Muitas vezes, porém, quando se fala que algo foi improvisado, geralmente é com um sentido negativo, algo mal executado, feito às pressas, de qualquer jeito. Para quem, como eu, trabalha com improvisação, o significado é outro. Improvisar é criar uma solução, um produto, uma resposta **a partir de um estímulo dado naquele instante, usando nosso conhecimento, a colaboração de outras pessoas e os recursos que dispomos no momento.** [...] Diferente do processo de criação tradicional, que vai desde uma ideia ou conceito inicial, passando pelo desenvolvimento de protótipos, testes e aperfeiçoamentos até se chegar ao produto final, na improvisação tudo acontece na mesma hora. Planejamento e ação ocorrem ao mesmo tempo, o processo e o produto acontecem juntos, ou melhor, processo e produto são a mesma coisa.

No teatro de improvisação (mais conhecido como Impro ou Improv), quando **atores-improvisadores** estão no palco, **eles** partem de um estímulo dado na hora **pelo apresentador** ou pela plateia - um título, um lugar, um gênero, uma frase - e logo em seguida estão, simultaneamente, criando e apresentando a cena perante o público, **sem ensaiar nem combinar nada, sem um texto escrito nem marcação definida**, tudo sendo realizado naquele mesmo instante, uma criação espontânea que jamais se repetirá. (AMADO, 2016, p.3 - grifos nossos).

Nessa colocação do improvisador e autor brasileiro Cláudio Amado, podemos perceber que a busca por valorização por parte de quem improvisa, em oposição a um comportamento depreciativo por alguma parte de quem se dedica a outras formas teatrais, coloca elementos específicos da Impro (espontaneidade, habilidade de criação instantânea e o encontro com o público presente para criar o espetáculo) em disputa com aquilo que a Impro

“elimina” no que é “considerado Teatro” (texto, marcações, o que se ensaia para apresentar ao público).

Mas é prestando atenção nessa enumeração que, ao mesmo tempo, lembramos que qualquer forma teatral se caracteriza também pela efemeridade do momento presente e se sujeita a algum nível de espontaneidade, lida como habilidade de criação instantânea.

A Impro, por sua vez, vai apresentar um estudo e treinamento prévio imenso para realizar uma dramaturgia criada no momento, com códigos e dispositivos teatrais que irão configurar marcações cênicas. Um treinamento constante baseado na repetição de exercícios/jogos ou focos de desenvolvimento, para ser possível realizar essa dramaturgia do momento, no momento, com o público.

Usar os elementos teatrais como algo inerente ou não à Impro como forma de Teatro é até contraditório, já que ela se combina e entrelaça facilmente com formas teatrais outras, sendo, por exemplo, apresentados espetáculos de Impro em Formas Animadas, em Musical, em Sombras, etc.

As diferenças entre Impro e outras formas teatrais estão no como e quando se articulam esses elementos, e na intensidade com que são empregados, mais do que na existência ou não dos mesmos.

A questão vai ressoar novamente na valorização da Impro como arte, no seu reconhecimento como Teatro, que não se vincula necessariamente a uma questão de vaidade (querer ser Teatro), mas nas oportunidades que este reconhecimento lhe proporciona.

Na esfera pública e governamental, por exemplo, esse reconhecimento permite encontrar espaços de desenvolvimento da Impro em edifícios teatrais, na aprovação da pesquisa acadêmica, na programação de festivais e eventos de teatro em geral, no apoio e financiamento governamental e comercial da indústria criativa e do entretenimento (mesmo a Impro obtendo algum espaço neste ramo, mais vinculada à sua parceria com a comédia do que pela própria identificação como Impro em si²⁰).

O argentino Feña Ortalli, improvisador e editor-chefe da revista de Impro *Status*, já reivindicava um olhar de valorização da Impro na Argentina em 2012, no artigo da seção Opinião “*La Impro no es Teatro*”:

²⁰ A comédia improvisada, por vezes e em muitos países, ganha notoriedade como espetáculo de comédia, e não de Impro. Não atentamos a isso como uma problemática, mas como uma informação de que, no mercado em que a Impro se apresenta mais bem sucedida, ela não é tão conhecida como Impro, e sim, “apenas” como comédia.

O mundo da improvisação na Argentina parece não ser considerado teatro pelas autoridades encarregadas de outorgar subsídios, já que nunca um espetáculo de impro obteve alguma vez algum tipo de ajuda oficial. [...]

[Na Impro] Há pessoas atrizes que representam obras, histórias e personagens. Há figurino, há (em alguns casos) cenografia, há iluminação. Há um público. Há convívio. A impro é teatro. [...]

A falta de reconhecimento por parte deste tipo de organismos não se limita a negação de apoio econômico, senão também ao completo desconhecimento de nossa atividade na hora de programar festivais e encontros nacionais ou internacionais da especialidade.²¹ (Ortalli, 2012, p.1 - tradução nossa).

Ao não ser considerada “Teatro” nestas esferas de financiamento, espaços e produção, a Impro é privada e isolada na margem de um fazer “alternativo”. O isolamento desarticula trocas artísticas, técnicas, privando também todo o Teatro de se beneficiar da Impro e de ser por ela afetado, e vice-versa, como pontuou Sollazzo anteriormente.

Por esses e outros motivos, o aprofundamento de pesquisa por meio da partilha dos conhecimentos registrados no contexto da academia, pode ser um contributo para a popularização e desmistificação da Impro como algo “em ausência”: sem arremate, preparo, ou qualidade.

O respaldo e o acesso acadêmico podem contribuir para o próprio avanço da Impro, ao se questionar, analisar e experimentar o seu fazer, integrada nas práticas teatrais em geral.

Tendo em vista que o estado da arte na pesquisa em Impro encontra, de início, com frequência e intensidade, esse momento de fundamentação sobre o “ser ou não ser” Teatro, o estudo aqui presente agradece as discussões promovidas pelos estudos anteriores, como os de Muniz e Chacra, disponíveis para consulta a quem tenha curiosidade de se aprofundar sobre a “problemática”.

Desse reconhecimento de ponto de partida, podemos sair do *looping* das existentes publicações e ir em direção a uma outra contribuição. Reconhecer de imediato a Impro como Teatro e, além: como linguagem teatral — caminhamos adiante e podemos nos debruçar sobre questões e contribuições da linguagem para o fazer teatral em geral e/ou em suas especificidades.

Mas, numa arte tão naturalmente mutante quanto o Teatro em si, pelo seu fator presencial e efêmero, e tão propositalmente mutante quanto a linguagem da Impro, por se propor a ser criada no momento de cada performance, olhar e perceber suas identificações e

²¹ “*El mundo de la improvisación en Argentina no parece ser considerado teatro por las autoridades encargadas de otorgar subsidios, ya que nunca un espectáculo de impro obtuvo alguna vez algún tipo de ayuda oficial. [...]*

[En Impro] Hay actores que representan obras, historias y personajes. Hay vestuario, hay (en algunos casos) escenografía, hay iluminación. Hay un público. Hay convívio. La impro es teatro. [...]

La falta de reconocimiento por parte de este tipo de organismos no se limita a la denegación de apoyo económico, sino también al completo desconocimiento de nuestra actividad a la hora de programar festivales y encuentros nacionales o internacionales de la especialidad.” (Ortalli, 2012, p.1).

vocabulários são o primeiro passo para (des)entender concepções iniciais e estabelecer um diálogo mais contextualizado e específico para a pesquisa e sua comunicação.

Essa afirmação introdutória indica o eixo epistemológico do capítulo: entender os termos não como fixos, mas como construções em processo, que afetam diretamente os modos de fazer, pensar e comunicar a Impro enquanto linguagem cênica.

2.1. Uma(s) Terminologia(s)

Impro. Improv. Espetáculo de improv. Teatro improvisado. Teatro de improvisação. Comédia de improv. Festivais de improv. É tudo a mesma coisa? Temos nomes diferentes para a mesma coisa ou usamos o mesmo nome para coisas muito diferentes? Impro (ou improv) é uma ferramenta ou a aplicação de tal ferramenta? [...] Um espetáculo de impro é o mesmo que uma peça de teatro improvisada? [...] Um espetáculo/peça de impro deve ser 100% improvisado? Podemos ter algumas partes roteirizadas? Estamos traindo as divindades da impro ao fazer isso? Existem divindades da improvisação? [...] Nosso público sabe o que você quer dizer com formato curto ou formato longo? Você sabe? Isso é importante? O uso de um formato (Harold, Armando, Match, Catch) significa que você tem de jogá-lo da mesma forma que todas as outras pessoas? Devemos usar formatos já existentes ou criar nossos próprios formatos? Perguntas. Eu as adoro. Gosto mais delas do que de suas respostas. Porque elas abrem a conversa, os argumentos, para eventualmente chegar a um consenso e a definições. Respostas. Então, deixo a última pergunta. Deveríamos ter uma convenção mundial para discutir essas questões e, por fim, chegar a um consenso para refinar a terminologia que usamos em nossa comunidade? (Ortalli, 2024a.).

Ortalli provoca, no artigo *Refinando a terminologia*, na seção Opinião da Revista *Status*, de fevereiro de 2024, a questão que eu trago neste capítulo — e em tantas rodas de conversa (que incluíram Ortalli em algumas delas): sobre pautarmos como estamos nos entendendo, sem supor que estamos, por estarmos na mesma área e fazendo, ao menos aparentemente, a mesma arte — ou não.

Impro, Improv, Improvisação Teatral, Teatro de Improviso/Improvisação, Teatro Improvisacional, Teatro Improvisado ou Improvisação como Espetáculo são alguns dos principais (e muitos) termos usados, em diferentes contextos e de maneiras diferentes, para determinar um espetáculo criado por improvisação na presença do público.

Na bibliografia específica de Impro, e no seu próprio fazer, esses termos são usados, por vezes, como sinônimos e, por vezes, como visões diferenciadas sobre a prática de criação de espetáculos que têm a improvisação como linguagem da performance diante do público.

Essa pluralidade pode ser interessante na perspectiva que abre entendimentos e possibilidades para as práticas artísticas, ao mesmo tempo que provoca um ruído de

entendimento nos discursos, quando se toma como senso comum o contexto empregado pelos termos.

Não há, por exemplo, um consenso entre o que seria o Teatro de Improviso em relação à Improvisação Teatral em geral, usada em processos de criação e formação.

Chacra, por exemplo, faz questão de não diferenciar ou separar essas práticas e apresenta, em seu livro *Natureza e sentido da improvisação teatral* (2005), um capítulo intitulado “*Por que Improvisação Teatral e não Teatro Improvisado?*”, em que diz:

Justifica-se pelo fato de que, no teatro improvisado, a palavra “improvisado” é uma qualidade de um determinado tipo de teatro. Como exemplo dos mais expressivos, citamos a *commedia dell'arte*, cujo teatro se realizava *all'improvviso*. Limitar a improvisação a um tipo de teatro, seria restringi-la a uma espécie ou gênero. Embora considerando esta abordagem, ela não é a principal. Partimos do princípio de que a improvisação é elemento constituinte da vida teatral e que não pode ser descartada ou inserida em função de modelos dramáticos. (Chacra, 2005, p. 39).

Chacra, então, assume a conectividade inerente do Teatro com a improvisação, para além de uma categorização. Por isso, sua abstenção em nomear um teatro específico que tenha a improvisação como “tipo” de dramaturgia, linguagem ou gênero, já que, para ela, esta nomenclatura soa mais sobre o modo como o teatro é feito (de forma improvisada), ao invés de referenciar a técnica e ao campo no qual se desenvolve (a improvisação). Defende, assim, o uso da improvisação dentro da prática teatral geral, e não como algo em particular. Dessa maneira, não há uma diferenciação — ao menos não terminológica — entre a improvisação usada em processo teatral e aquela articulada em espetáculo no ato da performance teatral. Ambas são, para Chacra, “Improvisação Teatral”.

Muniz, por sua vez, vai usar o termo “improvisação como espetáculo”, pela discussão aberta por Chacra, mas apontando duas especificidades do uso da Improvisação Teatral: como processo e como espetáculo. Assim, cunha um termo para o modo como a improvisação é aplicada e o propósito do uso da improvisação no Teatro, partindo da ideia de Chacra de “Improvisação Teatral” como designação geral e, dentro dessa designação, os seus diferentes usos, debruçando-se sobre a Improvisação como Espectáculo. Percebo essa abordagem como uma metáfora em relação ao campo da Medicina: existe a Medicina Geral e suas especializações — Pediatria, Cardiologia, Geriatria, Obstetrícia etc. Mas todas elas são Medicinas, e partem de uma formação basilar e geral comum. Nessa perspectiva, a Improvisação como Espectáculo é, antes de tudo, Improvisação Teatral praticada por artistas da cena, tal como a Pediatria é, antes de tudo, Medicina — Medicina Pediátrica — e as pessoas que a praticam são todas médicas.

Patrice Pavis (2005), no *Dicionário de Teatro*, vai apresentar os verbetes “improvisação” e “improviso”, sendo o primeiro conceito referente à técnica usada em seus diversos graus de intensidade nos processos e cenas teatrais. Nessa ideia de “graus”, ele indica a estrutura de *canovaccios* da *commedia dell’arte*; enquanto o conceito de “improviso” indica:

[...] uma peça improvisada (*all’improvviso*), pelo menos que se dá como tal, isto é, que simula a improvisação a propósito de uma criação teatral, como **o músico** improvisa sobre determinado tema. **Os atores** agem como se tivessem que inventar uma história e representar personagens, como se realmente estivessem improvisando. [...] **Gênero auto-referencial (referente a si mesmo e criando-se no próprio ato de sua enunciação)**, o improviso põe em cena **o autor**, **o** envolve na ação e aprofunda sua criação. Ele instaura assim um *teatro dentro do teatro*. Atento às condições de criação, a seus acasos, suas dificuldades, revela por isso mesmo os fatores estéticos mas também socioeconômicos da empreitada teatral. (Pavis, 2005, p.206 - grifos nossos).

Pavis traz as experiências cênicas em que são simuladas improvisações, num jogo de metateatro com o público, em que o elenco age “como se” estivesse a improvisar — uma simulação —, na qual aponta Molière como uma das primeiras referências desse gênero “simulado” e, mais adiante na história do Teatro, outros nomes da dramaturgia do século XX, como Pirandello e Ionesco. Nesses enquadramentos, não se percebe exatamente até que ponto Pavis reconhece os espetáculos que são, de fato, improvisados diante do público como um grau de improvisação ou como o “gênero” Improviso.

Já entre o uso dos termos *Impro*, *Improv* e *Improvisação*, há, entre profissionais da área, quem os separe totalmente entre si e quem não os diferencie em absoluto. No documentário de minha realização, *Era Preciso Ouvir Outras Vozes* (2019), é construído um levantamento sobre a questão, diante da pergunta sobre haver ou não uma diferença entre Impro/Improv e Improvisação:

[Jorge Emanuel Berrios (Cuba/EUA):] Eu sinto que quando eu escuto as palavras é quase como se **Improvisação** fosse o ato de fazer e a **Improv** é só o estudo... Eu não sei, não sei. Talvez eu esteja errado. **Eu nunca procurei por isso. Essa é uma boa pergunta!** Eu sinto que a **Improv** é o substantivo e a **Improvisação** é o verbo. Eu não sei... [...] Então, o que eu estou pensando na minha cabeça é: A **Improv** é o que você está estudando: “Ok, eu tenho que dizer ‘Sim, E’²². Eu tenho que ter uma personagem, eu tenho que... ter o trabalho de objeto e usar minhas mãos...”. Eu sei todas estas coisas que eu tenho que fazer, que é parte da **Improv**. E **Improvisação** é quando alguém vê e a pessoa está fazendo isso. [...]

[Tomaz Pereira (Brasil):] **No senso comum, às vezes as pessoas usam os dois termos como se fossem sinônimos.** E **Impro** é uma espécie de... de abreviação

²² “Sim e” é uma das premissas, regras ou dispositivos da técnica para se improvisar. Vincula-se ao conceito de “aceitação” que vamos apurar mais adiante neste capítulo.

intimista de **Improvisação**, né? Mas o **Impro**, eu acho que vem mais do Keith Johnstone, né? Do **sistema Impro**, né? Então, tecnicamente falando, eu acho que remete a ele. Mas em termos de uso corriqueiro as pessoas usam mais nesse sentido assim... de serem sinônimos, mais uma forma mais abreviada de falar.

[Davi Salazar (Brasil):] Olha, que eu confesso que **eu não faço essa diferenciação conscientemente**. Eu não... **eu nunca nem tinha pensado assim: Impro e Improvisação**. Eu não... pego essas duas palavras e coloco em lugares diferentes, não, **eu não penso sobre essa diferença**.

[Omar Argentino Galván (Argentina/Espanha):] Me parece que a **Improvisação**, para ser técnico, poderia ser uma ferramenta como parte de um processo. Parte de um processo para compor algo, seja uma personagem, seja uma partitura, seja uma obra de Teatro, seja um texto. [...] A **Impro**, me parece que o texto, que a palavra “**Impro**”, tenha nascido mais como para diferenciar para o que nós usamos a **Improvisação** em si. [...]

[Xexéu Vaulêz (Brasil):] Se tem uma diferença? Se eu acho que tem? [...] Eu acho que não... acho que não.

[Tim Stoltenberg (EUA):] Você quer dizer entre as duas palavras? Uma é maior que outra, mas é só isso.

[Rich Baker (EUA):] Sim... Quero dizer, quanto a nomenclatura, eu, na verdade, não ligo, tipo... Sabe, quando alguém na rua, que nunca foi a uma aula de **Improv**, diz: “Eu estou fazendo **Improv!**”, deve estar falando de algo totalmente diferente do que eu quero dizer. Quando eu falo **Improv**, estou me referindo ao tipo de coisa... específica que você aprende no *Second City* e no UCB ou no *The Groundlings*²³, onde nós ensinamos como pegar uma sugestão e meio que criar personagens e **Teatro espontâneos**. Mas... quero dizer... nós improvisamos o tempo todo, tipo... Se... alguém vem até você na rua e diz: “Oi, posso lhe fazer uma pergunta?” Você não estava preparada para isso, então tudo que você vai dizer, ou ao menos algo, senão tudo, será improvisado. (*ERA PRECISO* [...], 2019 - transcrição, tradução e grifos nossos).

É interessante observar as reações à pergunta, seja como se a resposta fosse muito óbvia ou uma surpresa por completo, por não se ter pensado a respeito da questão até aquele momento.

Também se nota a existência de uma pluralidade de entendimentos sobre a terminologia empregada ao que se faz, que abraça não só diferentes países e culturas, mas um entendimento outro dentro do mesmo país e entre pessoas de formação similar, que frequentaram as mesmas escolas ou possuem referências próximas, como se observa na contribuição no trecho transcrito acima do documentário da dupla brasileira Tomás Pereira e Davi Salazar, assim como dos estadunidenses Tim Stoltenberg e Rich Baker.

Essa parte do documentário evidencia como o vocabulário da Impro é volátil entre as pessoas que a praticam e, com isso, evidencia uma necessidade de definir com precisão o que se está a expressar quando se usam estes termos em contextos de debate, sem os tomar como certos ou errados, mas como base de entendimento, mesmo entre profissionais da área.

Uma delimitação conceitual que talvez não seja importante em certos contextos, como apontaram Baker ou Pereira, mas que se torna basilar para termos uma comunicação funcional

²³ *Second City*, UCB, *The Groundlings* (e também o iO) são teatros e escolas famosas em Impro(v) nos Estados Unidos.

em nossa discussão teórica, a fim de perceber se estamos falando da mesma coisa ou se só pensamos que estamos.

Essa imprecisão, por certo, também é uma das questões que influenciam a pesquisa de estado da arte (Capítulo 3) no aspecto de saber como buscar as produções e fontes a partir de suas variações, entendimentos e contextos.

Além disso, cabe dizer que este trecho do documentário também evidencia uma relação dos termos Impro e Improv como abreviações da palavra “improvisação”. Decerto, a criação destes dois termos se origina da abreviação, mas eles foram legitimados como termos em si, pelo seu emprego em eventos, produções e em publicações da literatura específica da técnica e linguagem teatral em que a improvisação é usada para criar o espetáculo na presença do público. São frequentemente usados para diferenciar o uso da “Improvisação Teatral” da “Improvisação como Espetáculo” (Muniz), como percebemos em alguns depoimentos de *Era Preciso Ouvir Outras Vozes*.

Mas os próprios termos Impro e Improv também são entendidos de formas diferentes. O documentário, em sua montagem, não os diferencia, apesar de usar o termo “Improv” quando se dirige a pessoas que estão falando inglês, e “Impro” para as pessoas que estão falando espanhol ou português, ao reconhecer a popularização geográfica e linguística dos termos.

A disseminação do termo “Improv” está ligada ao seu uso **nas** famosas escolas de Impro nos Estados Unidos, enquanto a América Latina teve um contato um tanto mais expressivo com o livro do inglês Keith Johnstone intitulado *Impro. Improvisation and the Theatre* (*Impro. Improvisação e o Teatro*), sendo assim tendenciosa a usar o termo “Impro”.

Além disso, a pronúncia do “v” mudo em Improv pode distanciar seu uso por povos de línguas de origem latina, pois não é comum o uso de palavras finalizadas em “v”, enquanto no idioma inglês, é uma pronúncia que não foge do usual na língua. Afirmo isso também com base na minha própria escolha no uso do termo Impro ao invés de Improv. Já o havia feito na minha pesquisa de Mestrado, me baseando na pronúncia em português, assim como na ideia de que a palavra “Impro”, em relação com sua origem de abreviação de improvisação, se encaixa com uma gama diversa de idiomas, mais do que “Improv”.

O pesquisador e improvisador brasileiro Zeca Carvalho aborda a questão da pronúncia, até mesmo entre as diferentes línguas inglesas, em seu livro *O Corpo no Teatro de Improviso* (2019), resultado de sua Pós-Graduação em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa, sem diferenciar conceito:

Como minudência Dudeck (2013a), as palavras “impro” e “improv” são abreviações para “improvisação”. A preferência pelo termo “impro” no Reino Unido e por “improv” na América do Norte deve-se tão somente a uma questão fonética, sem que as abreviações denotem qualquer distinção com respeito ao estilo de se praticar o teatro de improviso. Para Galván (2013), não há qualquer necessidade de se diferenciar tais termos quando se faz referência à técnica, aos jogos, aos exercícios ou aos espetáculos de teatro de improviso. (Carvalho, 2019, p.25).

Carvalho traz nesta observação o apontamento de Omar Galván sobre não diferenciar os termos Impro e Improv em relação à técnica porque, de fato, existe entre algumas pessoas da área uma discriminação dos termos em relação à identificação da escola de formação adotada por cada artista. De forma que, por esta divisão, aquelas pessoas que aprendem a improvisar a partir do sistema do inglês Keith Johnstone fazem Impro (seguindo o título de seu livro *Impro. Improvisation and the Theatre*), e as pessoas que fazem Improv são aquelas que aprendem a técnica a partir de referências pioneiras dos Estados Unidos, como Viola Spolin e seu filho Paul Silks (que cunham o termo “Teatro Improvisacional” – “Improvisational Theater” –, que posteriormente será substituído por Improv por quem deu continuidade aos seus trabalhos), e Del Close e Charna Halpern.

A observação de Galván se faz mais pertinente quando, por vezes, esta diferenciação vem carregada de juízos de valor. A improvisadora estadunidense Amy Seham vai dizer que “Artistas do Reino Unido e Canadá tendem a usar a gíria *impro*, e atribuem grande parte de sua técnica a Keith Johnstone” (Seham, 2001, p. 229 – tradução e grifos nossos), cunhando “Improv” como o termo do Teatro que ela faz, e “Impro” como uma gíria específica da linha *Johnstoneana*.

Por tais questões, a Impro também é referenciada como “Sistema Impro”, atribuído a Keith Johnstone, como mencionado pelo brasileiro Tomaz Pereira no documentário *Era Preciso Ouvir Outras Vozes*. Uma diferenciação pontual sobre essas origens é visível nas palavras do próprio Johnstone em entrevista para a revista de Impro *Status*, em 2019: “A Impro é inglesa e a Improv é estadunidense.” (Johnstone, 2019, p.11).

Esta designação de uma improvisação “estadunidense” também carrega em si, para algumas pessoas profissionais e para o público geral, a associação direta com sua expressão voltada para a comédia.

O termo “improvisação” tem muitos significados e usos no mundo da arte e da filosofia. A comédia-improv ao estilo-Chicago, ou *improv*, no entanto, refere-se à forma específica de comédia improvisada que se originou com o *Compass Players* e o teatro de comédia *Second City* na década de 1950 e continua a ser realizada por trupes em todo o mundo. [...] A comédia-improv ao estilo-Chicago é uma forma de performance sem roteiro que usa sugestões do público para iniciar ou moldar cenas ou peças criadas espontânea e cooperativamente de acordo com regras acordadas ou

estruturas de jogos, na presença de um público - frequentemente resultando em comédia.²⁴ (Seham, 2001, p. xvii - tradução nossa).

Os Estados Unidos têm um mercado cultural e de entretenimento que já abraça a Impro de uma maneira particular e com muita força para a comédia: grande parte de comediantes e roteiristas que trabalham para diversas produções teatrais, televisivas, de *streaming* e cinematográficas passaram por cursos de Impro ou lhes é recomendada sua realização. Em seu livro *Yes, But... La Impro en sua Encrucijada (Sim, Mas... A Impro em sua Encruzilhada)*, de 2018, Galván traz um olhar crítico quanto às questões contemporâneas da Impro e provoca a discussão sobre a associação dos usos do termo numa produção em massa da “comédia ágil”, lembrando as demais possibilidades de explorar a forma de arte, que não se diferenciam pelo termo usado:

De que falamos quando falamos de Impro(v)?

As definições são abundantes, mas a encruzilhada se apresenta somente a quem pretende, define e vive a improvisação como disciplina de grau artístico. Para as demais pessoas, que são a maioria, o disjuntivo não existe ou não é alcançado como um problema verdadeiro. “A Improv é uma forma de comédia” é toda resposta.

Seria apenas exagerado afirmar que uma letra, a V, marca dois tipos de enfoque: explorar além da comédia (Impro) ou criar variáveis sempre - sempre - dentro dos parâmetros da comédia ágil (ImproV). Exagero. Mas.

Vai mais além do que uma simples mudança de ponto de vista ou de uma matriz teórica sutil: conceber a Impro como veículo artístico supõe uma cosmovisão que transforma profundamente a abordagem da técnica em todas as suas áreas: na criação e produção cênica, no trabalho pedagógico, na reflexão do trabalho e na relação da nossa técnica com outras disciplinas artísticas.

Posta em prática, esta perspectiva torna evidentes as diferenças entre a prática profissional e a amadora, distinção que não implica conflito nem hierarquização de uma forma sobre outra.²⁵ (Galván, 2018, p.7 - tradução nossa).

²⁴ “The term “improvisation” has many meanings and uses in the world of art and philosophy. Chicago-style improv-comedy, or improv, however, refers to the specific form of improvised comedy that originated with the Compass Players and the Second City comedy theatre in the 1950s and continues to be performed by troupes throughout the world. [...] Chicago-style improv-comedy is a form of unscripted performance that uses audience suggestions to initiate or shape scenes or plays created spontaneously and cooperatively according to agreed-upon rules or game structures, in the presence of an audience frequently resulting in comedy.. (Seham, 2001, p. xvii).

²⁵ “¿De qué hablamos cuando hablamos de Impro(V)?

Definiciones abundan, pero la encrucijada se presenta solo a quienes pretenden, definen, y viven la improvisación como una disciplina de grado artístico. Para los demás, que son los más, la disyuntiva no existe o no alcanza a ser un verdadero problema. “La Improv es una forma de comedia” como toda respuesta.

Sería apenas exagerado afirmar que una letra, la V, marca dos tipos de enfoque: explorar más allá de la comedia (Impro) o crear variantes siempre –siempre– dentro de los parámetros de la comedia ligera (ImproV). Exagero. Pero.

Va más allá de un simple cambio de punto de vista o de un matiz teórico sutil: concebir la Impro como vehículo artístico supone una cosmovisión que transforma profundamente el abordaje de la técnica en todas sus áreas: en la creación y producción escénica, en la labor pedagógica, en la reflexión del trabajo y en la relación de nuestra técnica con otras disciplinas artísticas.

Puesta en práctica, esta perspectiva torna evidentes las diferencias entre lo profesional y lo amateur; distinción que no implica conflicto ni jerarquización de una forma sobre otra.” (Galván, 2018, p.7).

Galván destaca a “reputação” dos termos e como a propagamos, para instigar os caminhos que seguimos ou que queiramos seguir artisticamente. Ao questionar os termos, ou, em seu humor, o uso da letra “v” para diferenciar “as Impros”, ele volta à percepção da Impro como Teatro que, por sua vez, pode tanto ser comédia quanto outros gêneros.

A diversidade de termos e entendimentos deles pode ser benéfica por ampliar e oferecer outras abordagens no vocabulário da Impro, como eu mesma concluo em entrevista à *Status* depois do lançamento do documentário *Era Preciso Ouvir Outras Vozes* (2019): “**Todxs**²⁶ nós falamos impro, mas nossos sotaques são diferentes, nossas experiências e referências são diferentes. [...] a impro não é uma coisa só.” (Proença, 2019b., p. 12–13).

E, justamente por haver tantas possibilidades de entendimentos e pesos empregados aos termos Improvisação, Impro e/ou Improv, fez-se necessário evidenciar esses usos diferenciados para uma percepção mais fidedigna das possibilidades de contexto das citações e para que a leitura do presente trabalho se torne compreensível quanto à razão da aparição de diferentes termos nas próprias citações e referências.

Assim, pelo alinhamento ideológico na busca de uma maior precisão de entendimento nesta tese, usarei o termo Impro, pela pronúncia latina e abrangência linguística com a origem da palavra, sem distinção com Improv, para especificar o uso da “Improvisação como Espetáculo”: o Teatro realizado por meio de improviso na presença do público, independentemente da escola ou linha metodológica que siga.

Parto do entendimento de que a improvisação em si não se diferencia entre processo e espetáculo, mas que sua articulação como espetáculo gera particularidades e demandas específicas no uso da mesma, pela interação com o público no evento teatral.

Também não encaro aqui a Impro em negação a algo ou a algum Teatro, evitando a contradição do “Sim, e”, trazida anteriormente por Galván. Ela não existe na ausência de um texto ou encenação pré-determinada, e sim na presença da improvisação como linguagem, meio e técnica de realização da performance com o público.

Reconheço que essa característica — a inexistência de um texto prévio —, no âmbito da pesquisa desta tese, não é predominante em espetáculos que se entendem ou são entendidos como Impro, como no caso já mencionado do espetáculo *Bagagem* (2017), de Marcio Ballas, em que ele mistura textos prévios sobre sua família e amizades com cenas improvisadas com

²⁶ Em 2019 eu ainda adotava a linguagem de gênero não binário com o uso do “x” no lugar da vogal “determinante” do gênero, porém tomei conhecimento que o uso do “x” e da “@” na grafia impossibilita a leitura via *software* especializado para pessoas cegas, pois torna as palavras impronunciáveis para os programas. Um dos motivos, dentro dos aspectos da inclusão, pelos quais hoje adoto a linguagem de gênero não binário sem mudança de grafias.

a plateia, que passa a viver as demais personagens de suas próprias histórias. De qualquer forma, não é pretensão deste estudo, ou da minha própria pessoa, delimitar uma maneira oficial e absoluta do que seja ou não a Impro, e sim buscar um entendimento do que o termo pode abranger no enquadramento desta pesquisa, assim como a quais campos do Teatro que dialogam com a improvisação ativa em cena e processo a investigação vem a contribuir.

Assim, no contexto desta tese, o que se classifica como Impro é a improvisação como linguagem de um espetáculo teatral que a tem como articulação do seu conteúdo, em sua dramaturgia (e não necessariamente seu “texto”), que acontece enquanto se faz, no momento presente da performance com o público.

E, por esta razão, ela, neste trabalho, pretende abarcar expressões teatrais que se encontram dentro deste guarda-chuva, deixando-se respingar pela tempestade de possibilidades. A abertura do entendimento de Impro se faz aqui para abarcar as diferentes referências e origens das citações a serem usadas, levando em consideração que não se pode saber com precisão qual é o recorte de entendimento das autorias quando escolhem usar certos termos, pois a definição do que entendem por Impro não é necessariamente explicitada em seus textos.

Respeito, assim, nas citações trazidas, as diferentes grafias e pronúncias originais nas reproduções e nas traduções realizadas por mim nesta tese, assim como expresse o cuidado de identificar as origens geográficas do sujeito enunciador, a fim de conceber algum contexto possível quanto ao uso das terminologias (porém, sem saber ao certo as suas escolas de formação em Impro, que, como vimos, também influenciam o uso dos termos).

Ao reconhecer essa incerteza, afirmo a escolha metodológica de manter os termos originais, considerando seus contextos, o que contribui para uma cartografia mais ética e plural do campo.

2.1.1. Outros entendimentos

Além dos termos associados com à definição direta de Impro, conforme a debatemos até então, existem variações no uso da Improvisação enquanto estrutura de espetáculo, as quais podem se diferenciar (ou não) em sutilezas, origens, propósitos ou especificidades.

É válido percebê-las, pois, em suas próprias práticas, encontram-se dispositivos, procedimentos e conceitos que dialogam com a Impro ou que a acolhem no guarda-chuva do que, nesta tese, se define como Impro.

Entender as diferenças e as semelhanças, assim como contextos e as propostas, fomenta a comunicação e a reinvenção de obras artísticas, permitindo que se entenda os propósitos únicos de cada obra para além de uma classificação absoluta e rígida.

Dessa forma, a fim de explorar e referenciar estas fontes e entendimentos outros da Improvisação que se articula em espetáculo na presença do público, apresentamos brevemente os conceitos de **Dramaturgia Aberta**; **Espetáculo-Jogo**; **Teatro-Jogo**; **Composição em Tempo Real**; **Improvisação como Performance** e **Composição Instantânea**; **Improvisação Estruturada**; **Teatro da Espontaneidade**; e **Teatro Espontâneo**, incluindo suas modalidades, como o **Teatro Playback** e o **Teatro da Criação**; e algumas técnicas que fazem parte da **Árvore do Teatro do Oprimido** de Augusto Boal.

Dramaturgia Aberta

O pesquisador brasileiro Márcio Menezes, em sua dissertação de mestrado sobre Dramaturgia Aberta, pontua que ela se baseia na “**valorização da obra como processo e o foco na relação com o público**”. (Menezes, 2010, p.15), e se vincula aos conceitos de Umberto Eco de obra aberta, em contraste à obra resultado/obra acabada.

A obra aberta partilha a fruição do processo e o relaciona com o público, sofrendo sua influência numa gama de variadas organizações, enquanto a obra resultado “fecha”²⁷ um produto que não tende a se modificar diretamente pelo encontro com o público. A influência que modifica a obra é da qualidade da consciência, onde o público a afeta conscientemente no decorrer da obra. (Eco, 1971).

Na Dramaturgia Aberta, a existência de um texto prévio é justamente um dos dispositivos de abertura para a interação com o público. É um texto pensado e articulado com as particularidades dessa interação. Para Menezes:

Existe texto escrito? **Sim, existe um texto escrito que faz parte da linha de composição da Dramaturgia Aberta.** Contudo é claro, como não se trata de uma proposta de teatro do tipo convencional tradicional, também o texto possui algumas particularidades. O texto não apresenta nenhuma estrutura literária rígida, buscando desta forma uma estrutura textual que é concebida para ser flexível e dinâmica composta de camadas independentes entre si, e às vezes dependendo do caso, com uma coerência temática geral. [...] Importante ressaltar que isso pode gerar um campo de instabilidade que envolve e aproxima **os atores** e o público, mas não transforma o público em autor ou co-autor do texto escrito. Uma vez que o texto

²⁷ Uma obra teatral encenada não se fecha por completo por conta de ser uma performance presencial, sofrendo sempre alguma intervenção do momento presente. Há, assim, sempre alguma abertura, mesmo que indireta e não intencional. O conceito de obra aberta e fechada se correlaciona com essa intencionalidade proposta em abrir mais ou menos a obra à intervenção direta do momento com o público.

escrito é elaborado previamente, isso determina **seus autores**, mas pode tornar o público um co-autor da apresentação como um todo [...].

A estrutura da **Dramaturgia Aberta**, como foi apontada, encontra desde sua dramaturgia textual portas, brechas, que possibilitam **o imprevisto, o improviso e o inusitado**. Uma vez aberta, a cena passa a ter sua condução e organização estendida à participação do público, que passa a fazer parte da cena que age na elaboração do processo de apresentação. (Menezes, 2013, p.18 e 19).

Resumidamente, um espetáculo de Dramaturgia Aberta se dá pela existência de um texto pré-concebido especialmente para uma dinâmica de interação, interferência e afetação junto ao público, permitindo que este, mesmo não sendo co-autor do texto, se torne propositalmente, em algum grau, coautor do espetáculo.

Os dispositivos desenvolvidos dentro da Dramaturgia Aberta vão possibilitar a abertura ao público e sua interação, tendo a improvisação como meio de fruição da obra aberta.

Se a inexistência de um texto prévio for o fator definidor da Impro, a Dramaturgia Aberta já não se classificaria como Impro. Em termos mais sutis e elementares, a Dramaturgia Aberta pode se especificar também por ter um propósito basilar ligado à troca direta e constante com o público, a fim de proporcionar-lhe um papel co-criador expressamente ativo na dramaturgia do espetáculo, para além de sugestões em momentos pontuais.

A Impro, por sua vez, tende a buscar uma interação com o público em algum momento do espetáculo, mas não necessariamente com a frequência ou com o mesmo objetivo da Dramaturgia Aberta, que inclui agentes do público como personagens.

Vários espetáculos de Impro vão tender a pedir uma única sugestão ou deixar-se interferir diretamente apenas no início da apresentação; outros, vão trabalhar totalmente a partir de uma interação indireta, dependendo da proposta de cada projeto.

Por isso, um espetáculo de Impro pode alinhar-se perfeitamente, neste sentido, com a Dramaturgia Aberta, e, nestes casos, inclusive dispor dos mesmos ou semelhantes dispositivos de interação e abertura com o público, principalmente se assumir a interação constante.

Espectáculo-Jogo

O Espectáculo-Jogo se articula por um texto pré-definido e ensaiado, com marcações e variáveis também pré-definidas à apresentação, mas que se sujeita a intervenção do acaso por uma estrutura de jogo interno à dramaturgia que pode ser exposta ou não ao público. A improvisação tem o papel de condução dos momentos em que o acaso interfere na peça, como forma de adaptar e reestruturar o eixo da ação. Busca dividir com o público ou explorar diante

dele a imprevisibilidade do momento presente, assim como o próprio jogo teatral, numa metalinguagem como poética.

O espetáculo-jogo é **uma obra aberta** que se completa não apenas ao sabor do dia e do público, mas se transforma estruturalmente de acordo com certas regras nas quais **o acaso é personagem fundamental**. Essa forma móvel reforça a idéia, implícita no espetáculo, de que a posição de cada personagem depende de uma série de fatores, inclusive o acaso ou o ponto de vista. [...] O espetáculo-jogo, como **estrutura aberta**, evidencia que na essência o teatro é um jogo permanente entre ficção e realidade, em que a verdade está sempre em movimento. (Forjaz, 2005, p.190 - grifos nossos).

O Espetáculo-Jogo, como coloca a iluminadora brasileira Cibeles Forjaz ao falar sobre o espetáculo *Arena conta Danton*, tem a casualidade como personagem, o que será explorado na dramaturgia do espetáculo.

O espetáculo *Arena conta Danton* (2004) foi montado em São Paulo pela Cia Livre (Brasil) a partir do texto *A Morte de Danton* (1835), de Georg Büchner, sobre a derrocada de Danton, uma das personagens heroicas da revolução francesa.

Em cena, há uma roleta com duas cores que definem quais artistas farão quais personagens — ou melhor, de qual lado/cor do enredo e da História estarão. Esta roleta é girada duas vezes durante o espetáculo: no início e do meio para o final, quando a morte de algumas personagens parece inevitável. Com isso, pelo uso do Sistema Coringa, a personagem que irá morrer — e que, de certo modo, tem a nossa empatia — pode “mudar de corpo” (ou não, depende do acaso) com a pessoa que representava a sua personagem algoz.

Isso incita, entre outros momentos do espetáculo, o questionamento sobre quem merece morrer e quem somos nós para decidir sobre a vida de alguém. Desta forma, o jogo da roleta — um jogo do acaso —, estruturado com o Sistema Coringa, potencializa a dramaturgia do espetáculo e o discurso político questionador quanto à justiça humana.

Esta é uma outra forma teatral classificada como forma aberta, que possuiu um texto pré-definido. Difere-se, inicialmente, em propósito geral da Dramaturgia Aberta, já que o envolvimento do público tende a ser mais um dispositivo para disparar a estrutura pré-concebida de jogo, do que um objetivo da dramaturgia em si.

Mas é possível que, uma vez aninhadas a estrutura de Espetáculo-Jogo com a proposta interativa da Dramaturgia Aberta, as delimitações entre as duas formas se tornem embaçadas e plurais. Tal como chuva de granizo. É chuva mesmo não sendo água líquida? Mas entende-se bem o cair do granizo na expansão do entendimento de chuva.

Teatro-Jogo

O Teatro-Jogo vai se assemelhar ao Espetáculo-Jogo no fato de se ter um texto e marcações prévias, e pelo fator jogo ser explorado declaradamente diante do público. A diferença entre os dois, entretanto, pode se estabelecer na relação com a plateia e como esta vai afetar os acontecimentos e catalisar a improvisação.

No Espetáculo-Jogo, ela joga nos momentos estruturados para intervenção do acaso, e segue assistindo como recurso utilizado pelo elenco, sem protagonizar a cena, sem que seja evidenciada. Já o Teatro-Jogo convida o público a ser personagem dentro da trama (se aproximando mais da Dramaturgia Aberta), acionando a Improvisação como metodologia para dispositivos de abertura e reajuste da narrativa.

Para Victor Rodrigues e Ana Cristina Dias, em seu artigo “*O Teatro-Jogo como método de articulação criativa do conhecimento*”, no Teatro-Jogo, o público:

[...] cumpre ou tenta cumprir tarefas solicitadas pelos demais personagens, funcionando, assim, como um agente ativo na história por meio do jogo. Embora possamos entender qualquer criação cênica como jogo, no Teatro-Jogo procuramos dar ao espectador objetivos que o tornam parte essencial para o desenrolar do espetáculo, representando sempre um papel dentro da ficção criada. [...] O conceito de Teatro-Jogo ainda está em fase de consolidação, pois essa atividade tem semelhanças com outras formas híbridas entre teatro e jogo, tais como o “jogo teatral”, o **teatro-esporte** e a **Impro** [...] (Dias e Rodrigues, 2021, p.2 e 3).

Cabe, primeiro, explicar que o Teatro-Esporte, criado por Keith Johnstone, é uma modalidade da Impro. Dias e Rodrigues provavelmente devem ter destacado os dois em separado, pois a própria natureza e título do Teatro-Esporte pode confundir-se com o Teatro-Jogo, pela proximidade dos termos, e/ou até mesmo para destacar o Teatro-Esporte em relação a outras práticas da Impro, sem descartá-las.

No Teatro-Esporte, times de artistas competem em jogos de improviso dentro de regras pré-estabelecidas, tendo o público como catalisador de sugestões e, dependendo da estrutura da apresentação, como avaliador das cenas e do time vencedor por meio de votação.

Dias e Rodrigues (2021) também irão apontar outras terminologias gerais como “teatro participativo”, “interativo” e “imersivo”, que também transportam o público para dentro da cena, em estruturas de obra aberta, com cenas e textos pré-determinados. Apontam a noção da Impro como um gênero teatral sem texto prévio ou ensaiado, sendo esse componente sendo um dos diferenciais entre o Teatro-Jogo e o entendimento da Impro a partir da inexistência de texto prévio.

Comentam também sobre o L.A.R.P. (*Live Action Role Playing*), em que um jogo é conduzido sem a presença de plateia, pois todas as pessoas presentes são jogadoras — assemelhando-se mais a um jogo com teatralidade do que um evento teatral. E também apontam as “peças-game”, em que o público não é necessariamente convidado a ser personagem e interferir diretamente — o que, por descrição e até nomenclatura, seria mais próximo do Espetáculo-Jogo.

A participação mais ativa e constante do público, aproxima o Teatro-Jogo da Dramaturgia Aberta, mas em forma mais estrutural do que de propósito, em que o Teatro-Jogo busque uma estrutura de jogo mais evidenciada, e a Dramaturgia Aberta um jogo mais fluído na interação. Porém, uma forma parece que pode chover tranquilamente na outra e misturar-se lama: nem terra, nem água enquanto ainda é terra e água ao mesmo tempo.

Composição em Tempo Real

A Composição em Tempo Real é um dispositivo e conceito da Dança Contemporânea que estuda e pratica a relação entre os fenômenos da composição e do “tempo real”, considerado o tempo entre o afeto — o momento em que algo lhe estimula— até o momento da ação em relação a esse afeto.

O termo é reconhecido na Dança desde, ao menos, a década de 1970, e é constantemente referenciado ao trabalho do coreógrafo português João Fiadeiro:

[...] devo a designação “Composição em Tempo Real” a Mark Tompkins, com quem co-orientei vários workshops nos anos 1990. Mas se bem me lembro era para designar a improvisação como ferramenta; **quando queríamos falar de um dispositivo performativo falávamos de “composição instantânea”**. A Composição em Tempo Real como expressão para designar minha investigação apareceu precisamente por eu me ter tornado extremamente desconfiado em relação à dimensão “instantânea” da equação. **O “tempo real” parecia mais apropriado para designar a questão da duração da percepção, na qual há sempre um intervalo de tempo no impacto de um afeto, entre a maneira de o formularmos e a maneira de o traduzirmos**. O termo “instantânea” não parecia dar conta desse intervalo, ao contrário da expressão “tempo real”. [...] **a expressão “Composição em Tempo Real” não designa, no meu caso, uma performance improvisada ao vivo** (Fiadeiro, 2017, p.12-14 - grifos nossos).

Assim, mesmo que a Composição em Tempo Real, pela ótica de Fiadeiro, não vise a performance com o público, é um dos termos que se identifica nos (des)entendimentos da improvisação formatada como espetáculos de Dança (e, por vezes, no Teatro).

A sistematização e a partilha do trabalho de Fiadeiro, mesmo sem a intenção proposital para o momento da apresentação, também proporcionam procedimentos, dispositivos, e pensamentos para a composição na Impro, ao pensar a composição em si: o compor a cena pelo ato de criar de forma complementar com os componentes e elementos que se têm disponíveis no momento.

Neste sentido, a Composição em Tempo Real se aproxima do Sistema *Viewpoints* teatral das diretoras estadunidenses Anne Bogart e Tina Landau, que o adaptaram do trabalho com base em Dança da coreógrafa Mary Overlie, também dos EUA. Os *Viewpoints* de Tempo e Espaço vão pensar a improvisação como meio de treinamento do sistema, que traduz uma filosofia em vocabulário, movimentação de cena e composição para a sala de ensaio, a partir da consciência de nove pontos de vista de Tempo e Espaço. Ao treinar a consciência e escuta destes pontos de vista, a pessoa intérprete improvisa de forma ativa, em escuta extraordinária e com uma presença plena, capaz de jogar com os elementos teatrais em escolhas instantâneas, que levam em consideração os fatores e elementos teatrais.

Mas como já citado anteriormente neste capítulo, o sistema *Viewpoints*, assim como a Composição em Tempo Real, como coloca Fiadeiro, não foi pensado para composição no momento da performance com o público, e não valida o momento do processo com improvisação como arte. (Bogart & Landau, 2005, p.44).

As mentes pesquisadoras e artísticas brasileiras Ana Rocha Mundim, Sandra Meyer e Suzi Weber, que se debruçam sobre a Impro, traçam já um paralelo e contribuição dos *Viewpoints*²⁸ e da Composição em Tempo Real em relação à Improvisação aplicada em cena e a formação artística de intérpretes, em seu artigo de autoria conjunta *A Composição em Tempo Real como Estratégia Inventiva*:

Guardadas as suas devidas especificidades e diferenças, *Viewpoints* e Composição em Tempo Real promovem tempos da escuta de si, do outro, do ambiente. Ao desvencilhar-se de uma intervenção atrelada somente à personalidade do ator ou dançarino, ambos os processos abrem-se a uma conexão com o que se configura no ambiente; o que importa são as ações que o objeto/sujeito/situação possibilita e menos as intenções. Pensar através do evento e não somente num querer próprio ou do que achamos que o outro necessita possibilita um compartilhar. Formar uma comunidade alerta e sensível - uma ideia que aparece com potência na Composição em Tempo Real. (Mudim, Meyer & Weber, 2013, p. 10).

²⁸ Em minha dissertação de mestrado, *Impro Visa Ação: Uma Proposta de Treinamento para Teatro de Improviso* (2013), também alinho princípios de treinamento em Impro com o Sistema *Viewpoints*, o que influencia e determina boa parte do meu trabalho artístico e pedagógico como professora.

Assim, a Composição em Tempo Real alinha-se mais a um processo de treinamento e investigação cênica do que à performance em Impro em si. Porém seus dispositivos e procedimentos, assim como os do Sistema *Viewpoints*, auxiliam à prática da Impro em sua composição cênica coletiva no “tempo real” da performance.

Cabe ressaltar que, como termo, a Composição em Tempo Real se atrela à Impro, não necessariamente fazendo referência à prática da Composição em Tempo Real na Dança, mas pelo conjunto de palavras que expressa também o que se dá na cena de Impro.

Desta maneira, são possíveis e frequentes interseções e interferências diretas e/ou distantes entre os conceitos de Impro e Composição em Tempo Real, seja ou não na referência ao contexto da Dança ou ao cunhado por Fiadeiro. A evidência de que os trabalhos têm uma vida própria para além do seu corpo “original”, justamente pelos afetos perpétuos de antes e de durante.

“E assim, no seu corpo eu fui chuva, jeito bom de se deixar viver”

(Trecho da Música *Quando fui chuva* de Luís Kiari)

Improvisação como Performance e Composição Instantânea

Em Dança, outros termos²⁹ vão se relacionar diretamente com a improvisação como espetáculo/momento da performance. Vamos destacar a Composição Instantânea por manter a ideia de composição, e por se relacionar (e, por vezes, se confundir) com a Composição em Tempo Real.

A brasileira Ana Milena Busaid, em sua dissertação de mestrado *Processos de Criação na Improvisação: Experiências Artístico-Pedagógicas na Escola Zajana Danza*, demonstra essa intersecção de termos e expressões:

Em outras palavras, a **improvisação como performance** equivale a uma ação cênica realizada no momento presente, cujos desdobramentos obedecem a uma ação cênica com regras pré-fixadas (**semiestrutura**) e a outra sem nenhuma **estrutura definida (estrutura aberta)**. Entretanto, **na década de 1990, a improvisação como performance aparece sob o termo “composição instantânea”**. Ou seja, há ênfase na composição da cena através da improvisação **em tempo real**. (Busaid, 2013, p.85 - grifos nossos).

²⁹ “Algumas terminologias como coreografia aberta, coreografia estruturada, improvisação dançada, coreografia instantânea parecem estar sob o mesmo envelope conceitual.” (Mudim, Meyer & Weber, 2013, p.1).

Como já foi pontuado, “Composição em Tempo Real”, assim como “Composição Instantânea”, vão aparecer recorrentemente em discursos e textos sobre Impro (Teatro) como expressões e não conceitos vinculados ao contexto da Dança, já que, como expressões e palavras soltas, se adéquam a descrição das atividades de Impro.

Neste sentido, faz-se bem perceber um pouco deste percurso na Dança, a fim de valorizá-lo, sem uma displicência do uso comum das expressões, para entender o que, no caso, quer dizer — no contexto da Dança — o termo “Composição Instantânea”, e dele aprender ao algo mais pertinente à Impro.

A coreógrafa e pesquisadora grega Maria Pisiou, em sua dissertação de mestrado, vai apresentar um percurso histórico da improvisação como performance em Dança:

Com foco na dança estadunidense da década de 1970, um grande surgimento de praticantes de dança redefiniu o que é dança [...] O grupo de dança performática “*Grand Union*” introduziu o termo “**performance improvisada**” (Lycouris, 1995), que celebrava a autonomia de quem dança para tomar decisões durante a performance sem seguir a direção da coreógrafa e questionar sua autoridade. Surgiu a técnica de “**composição instantânea**” na qual a pessoa que dança toma decisões dentro do momento presente da dança.³⁰ (Pisiou, 2020, p.6 - tradução nossa).

A relação da improvisação com a Dança Contemporânea vai ser intrínseca e íntima, o que designa naturalmente um inter-passar de diferentes e similares abordagens desse encontro em processos, treinamento e no palco da Dança.

Para a presente pesquisa, destaca-se o fato da tomada de decisão por parte de quem performa, em um quase desafio à autoridade da direção, percebendo que esse papel diretor e sua “autoridade” já se traduzia conceitualmente e conscientemente como papel de quem atuava em palco.

Improvisação Estruturada

A terminologia está vinculada ao coreógrafo alemão Rudolf Gelewski, que também chamou a Improvisação Estruturada de **Dança Criativa**. Se instaurou tanto quanto

³⁰ “*Focusing on the American dance of 1970s, a great emergence of dance practitioners redefined what is dance, [...] The performance dance group ‘Grand Union’ introduced the term of ‘improvisational performance’ (Lycouris, 1995), which celebrated the autonomy of the dancer to take decisions during the performance without following the direction of the choreographer and questioning her authority. It suggested the technique of ‘instant composition’ in which the dancer takes decision within the present moment of the dance.*” (Pisiou, 2020, p.6).

procedimento pedagógico-criativo quanto para improvisações em cena, possuindo pontos estruturados para guiar a improvisação em uma proposta expressiva.

A pesquisadora brasileira Juliana Cunha Passos explica essa ideia de estruturação na Improvisação em Dança pela perspectiva de Gelewski, em seu livro *Rolf Gelewski e a Improvisação na Criação em Dança: Formas, Espaço e Tempo*:

Para tanto, deve-se estruturar a composição após improvisar várias vezes, determinando, por exemplo, uma posição inicial e uma final, a consciência de certos pontos no espaço com certos movimentos fixados que são ligados harmoniosamente, sem perder o fluxo e a espontaneidade. Uma estrutura base deve ser elaborada mentalmente e na improvisação, experimentar reações aos estímulos da música, através de estilos variados de movimentação.

Em uma terceira fase do seu trabalho artístico-criativo, após sua viagem à Índia do Sul, em 1968, Gelewski experimentou a **improvisação livre** como forma de espetáculo, sendo posteriormente denominada por ele de **danças espontâneas**. Nelas, dançava pela alegria de dançar sem nada estabelecido, nada preparado, nada a ser expressado. (Passos, 2015, p.145 - grifos nossos).

O trabalho de Gelewski influenciou a pesquisa e ensino em Dança Contemporânea no Brasil, principalmente no estado da Bahia, onde residiu e lecionou. Curiosamente, a ideia de “nada estabelecido, nada preparado, nada a ser expressado” vinculada à ideia de liberdade, da improvisação “livre”, é uma constante na Impro. No encantamento para quem inicia e se debruça em seu fazer: estar livre do texto, do ensaio, de algo determinado. Ao mesmo tempo que, como discutiremos à frente, ignora que há treino, técnica, acordos prévios — que esta liberdade é embasada em pré-determinações —, que garantem o saltar e não se ferir, a duração e espaço desse estar, etc., que determinam uma estrutura anterior mais aberta à influências do “tempo real”, o que, por isso, trazem uma sensação de maior liberdade.

Apesar dos termos serem oriundos da Dança, “improvisação estruturada”, assim como “composição em tempo real” e “composição instantânea”, é uma expressão que pode ser vinculada despretensiosamente à Impro, sem o contexto da Dança. Coube então evidenciar a diferença entre o que foi desenvolvido por Gelewski e o que pode aparecer nas referências de Impro, já que “estrutura” é um dos termos também usados com frequência na Impro e que iremos debater ainda neste capítulo.

Faz-se importante ressaltar que, quando usamos o termo Impro nesta tese, tratamos especialmente de espetáculos de Teatro; porém, não ignoramos os pontos de intersecção conceituais, dispositivos e procedimentos da Dança e da *Performance Art* e nas intersecções das Artes Performativas.

Evidenciamos aqui conceitos e termos que tendem a ser confundidos com a Impro para além de uma interação e contribuição — por isso, não nos debruçamos sobre a

Performance Art, por exemplo. Consideramos, no entanto, que a pesquisa e dispositivos das demais Artes Performativas, como as perspectivas sobre instantaneidade e presença, para citar algumas, têm muito a contribuir para a pesquisa geral em Impro e vice-versa.

Teatro da Espontaneidade

O Teatro da Espontaneidade foi desenvolvido em Viena por Jacob Levy Moreno, entre 1921 e 1923, na tentativa de transformar o “teatro convencional”, pautado no texto dramático prévio, propondo a eliminar a figura dramaturga e o texto escrito.

Essa mudança pretendia alterar a relação com o público, transformando-o em ator-participante do espetáculo, sendo ele, junto ao elenco, o criador do todo: das palavras à encenação — onde tudo era totalmente improvisado.

Nesta outra relação do público com o espetáculo, também se transformava a relação com o palco: um palco aberto, que era um “espaço de vida”, de uma troca da experiência vivida espontaneamente entre as pessoas presentes.

Para a época, a experiência gerou desconfiança entre público e crítica: tanto quando a experiência era artisticamente funcional — e, por isso, não parecia ser improvisada (um produto inacabado, no senso comum e popular da palavra “improviso”) —, quanto quando a experiência artística era fraca e, com isso, questionava a possibilidade de realizar algo totalmente espontâneo e improvisado em qualidade artística. (Moreno, 2014, p.7).

E isso evidencia a contradição do conceito popular de improvisação para a improvisação Teatral, pois exige uma preparação prévia, árdua e constante de quem a pratica, para que se possa fluir com qualidade cênica no momento da performance improvisada.

Teatro Espontâneo

O laboratório de Moreno foi aproveitado para seu desenvolvimento do Psicodrama. Sua pesquisa e experimento com o Teatro da Espontaneidade e o próprio Psicodrama, alimentam, com instrumentos e dispositivos, outras práticas de Improvisação como espetáculo que buscam uma relação mais protagonista do público no que é representado.

Assim, o Teatro da Espontaneidade em suas variações também é conhecido como Teatro Espontâneo, ou como parte deste. No Teatro Espontâneo, não necessariamente se tenta

fazer do público um ator, mas ainda um co-criador — sendo parte fundamental do que é levado à cena —, para que o público se veja em cena na improvisação realizada pelo elenco (e talvez aqui também se alinhe, em parte, com a Dramaturgia Aberta, em propósito).

Possui em si, diferentes modalidades com suas regras específicas, mas uma linha em comum entre essas variantes é o uso de experiências e/ou relatos pessoais do público para o desenvolvimento da improvisação.

No trabalho da psicodramatista portuguesa Marisalva Fávero (2008), pode-se perceber essa “transição” elementar da matriz do Teatro Espontaneidade de Moreno para as suas modalidades variantes do Teatro Espontâneo, por meio das observações do psicodramatista brasileiro Moisés Aguiar:

Segundo Aguiar (1998), a condição para ser classificado como Teatro Espontâneo é que se tome o material em bruto, trazido **pelo outro**, **reconhecendo** nele a preciosidade que lhe é inerente, preparando-o e transformando-o num produto teatral de primeira linha. **O que diferencia o Teatro Espontâneo matricial de outras formas de Teatro Espontâneo** é que no primeiro **os narradores** da história co-constroem a cena e são protagonistas das suas cenas, nos outros modelos, uma ou várias pessoas narram histórias que são representadas por **actores** que formam a trupe. (Fávero, 2008, p.198 - grifos nossos em negrito).

Por esta perspectiva, é a maneira como a participação direta do público é explorada que vai trazer a variação do Teatro Espontâneo “matricial” para os demais.

Um exemplo de modalidade do Teatro Espontâneo que já segue esta variação é o **Teatro *Playback***, criado em 1975 por Jonathan Fox e Jo Salas, nos Estados Unidos. Ele tem por base a escuta do relato de alguém do público e a representação do relato em cena, improvisando o que foi narrado pelo público, tendo atenção para se valorizar o indivíduo, o grupo e a sociedade.

Outra variante é o **Teatro da Criação**, do grupo brasileiro de Teatro Espontâneo Truperempstórias, que ampliou o uso das particularidades do Teatro *Playback* para desenvolver algo que talvez se alinha mais no espectro geral da Impro.

No Teatro da Criação:

[...] uma história pode ser encenada com outras possibilidades, outros ângulos. Vêem-se outras histórias naquela que **o narrador** trouxe pela primeira vez. Resumindo: no Teatro Espontâneo “matricial”, **o** protagonista é o que traz o conflito, a cena a ser representada, no Playback Theater, a história contada é representada exactamente como é narrada e no Teatro da Criação o material trazido **pelo narrador** é a base para um trabalho artístico de criação de **encenador, actores e músicos**. Como já referimos anteriormente, a palavra-chave que os une é improvisação. (Fávero, 2008, p.198 e 199).

Assim, no fator do texto e dramaturgia improvisada, o Teatro Espontâneo e a Impro geral se encontram. Mas, para psicóloga e artista argentina Verônica Bracamonte (2014), praticante de Teatro Espontâneo (T.E.), a diferença neste quesito seria que o T.E. improvisa a partir da narrativa — de um roteiro fornecido por um relato pessoal do público — enquanto, na Impro, o roteiro vai ser criado por quem improvisa em cena.

Bracamonte, diferente de Fávero e Aguiar, inclui o Teatro da Espontaneidade dentro da esfera do Teatro Espontâneo, como uma de suas modalidades, junto ao *Playback*, Teatro Fórum, Dança Espontânea e Teatro **do Oprimido**.

Bracamonte ainda pontua as diferenças entre o T.E. e o que entende por Impro:

A principal diferença se daria na relação com o público. Na Impro, o público **nem sempre** participa ativamente e, quando o faz, contribui com frases que geralmente são inventadas no momento. Em T. E. o público é fundamental e tão importante quanto o trabalho de atuação, pois **o que se busca é que as pessoas que assistem também tenham um protagonismo e sejam co-participantes da produção teatral**, pois essa parte do trabalho tem a ver com dialogar com elas e que elas voluntariamente compartilham suas histórias. Em relação ao trabalho das pessoas que atuam, pode-se afirmar que **em ambos os casos é preciso treinar aceitação, confiança, trabalho em equipe e escuta para que a composição teatral seja viva e tenha coerência interna**. Na impro este treinamento terá um horizonte cheio de imaginação e criatividade quase na sua forma mais pura; no T.E. essa composição terá um lugar no sentimento do público e no qual ele se verá refletido. (Bracamonte, 2014, p.22 e 23 - tradução e grifos nossos).

De fato, a Impro não tem um compromisso nem uma preocupação geral em desenvolver a narrativa direta do público, o que não a impede de tê-la em determinados projetos e propostas.

Acredito que o entendimento da Impro e do T.E. (e suas modalidades variantes) esteja à disposição da pessoa profissional que se dedica a uma linha de trabalho, no afinamento de suas habilidades para corresponder melhor às particularidades do que se quer desenvolver em cena.

Existem também vários formatos e estruturas de espetáculos e jogos de Impro geral que partem do relato do público para representá-lo na sequência em cena — mas não necessariamente com o mesmo propósito do T.E, que possuiu uma tendência, por vezes, terapêutica ou uma preocupação na esfera da valorização social e escuta do indivíduo.

Em *Eu sou a Tempestade*, por exemplo, o público cria uma história fictícia inicial que será realizada em sequência. Como estrutura, está pertinente com o que propõe o T.E., mas não desenvolve uma narrativa a partir de uma história real do público e nem tem o objetivo de tratar uma questão social ou emocional trazida por esse relato.

Assim, o Teatro Espontâneo e suas derivações se encontrariam numa especificidade de guarda-chuva de como a Impro é abordada nesta tese.

A Árvore do Teatro do Oprimido

Como apontado por Bracamonte, é possível incluir o Teatro do Oprimido, do brasileiro Augusto Boal, dentro da esfera do Teatro Espontâneo. O conceito que Boal traz do público *espect-ator* e sua participação na ação teatral em improvisação, assim como os objetivos e o caráter terapêutico e de transformação social das Técnicas encontradas na Árvore do Teatro do Oprimido, se comunicam diretamente com o universo do Teatro Espontâneo.

Em um espetáculo do Teatro do Oprimido, todos podem intervir. O fato de não interferir já consiste numa forma de intervenção: eu *decido* entrar em cena, mas também posso *resolver* não fazê-lo; sou eu quem escolhe. *Aquele* que sobe ao palco para experimentar sua alternativa o faz *em meu nome* e não *em meu lugar*, porque eu, simbolicamente, estou lá com *ele*. Sou - como *ele* - *um espectador* de novo tipo: um *espect-ator*. Vejo e ajo. (Boal, 1996, p.83).

O contexto da prática do Teatro do Oprimido se encontra, então, na participação do público na ação teatral por meio da improvisação — não sendo o Teatro a finalidade do evento, mas o início da transformação e libertação do indivíduo dentro do sistema social que o oprime.

Para tanto, o Teatro do Oprimido traz o público para o palco e, por meio de diferentes técnicas, procedimentos e diretrizes, desenha esse caminho político, ético, estético e terapêutico, no qual a teatralidade e improvisação são os canais da experiência transformadora, na intenção de aplicar a experiência teatral na vida: “No Teatro do Oprimido, os Oprimidos são Sujeito - O Teatro é sua linguagem.” (Boal, 1996, p.220). Aqui podemos desdobrar, a partir do entendimento do Teatro como linguagem no trabalho do Teatro do Oprimido de Boal, da mesma forma que, nesta tese, se pensa a Impro como linguagem: como se comunica e conecta o objetivo teatral de um espetáculo entre quem está presente.

O Teatro do Oprimido cresce em todo o mundo e desenvolve novas técnicas conforme a necessidade. Dentro das ramificações da Árvore do Teatro do Oprimido, podemos encontrar o Teatro Fórum, Teatro Imagem, Teatro Jornal, Teatro Legislativo, Teatro Invisível,

Arco Íris do Desejo, entre outras (Boal, 2005, p.17), e também, em sua história, a **Dramaturgia Simultânea**.

No Peru, onde estive trabalhando no ano de 1973, num programa de alfabetização através do teatro, comecei a usar uma nova forma de teatro, à qual chamei de "*Dramaturgia simultânea*". Consistia basicamente nisto: apresentávamos uma peça contendo um problema ao qual queríamos encontrar uma solução. O espetáculo se desenvolvia até o ponto da crise, até o momento em que o Protagonista devia tomar uma decisão. Aí parávamos e perguntávamos aos espectadores o que deveria ele fazer. Cada um dava a sua sugestão. E os atores, no palco, improvisavam uma por uma, até que todas as sugestões se esgotassem. (Boal, 1996, p.19).

O trabalho com a Dramaturgia Simultânea, que era realizada com o elenco treinado de artistas, foi o que levou Boal a perceber, dentro dos seus objetivos, a potência de aderir o público não-ator (como Boal também nomeia) à atuação, na função atriz, desenvolvendo assim as outras técnicas e filosofias do Teatro **do Oprimido**. A estrutura da Dramaturgia Simultânea vai ser reajustada ao **Teatro-Fórum**, agora com o público substituindo os indivíduos do elenco após esgotar possibilidades dentro da crise/conflito explorado em determinada sessão, para então atuar teatralmente, tornando-se protagonista: “No Teatro-Fórum propriamente dito, onde o que importa é poder analisar a situação proposta, poder estudá-la objetivamente”³¹ (Boal, 1996, p.75).

No **Teatro Imagem**, o trabalho teatral privilegia a imagem e seus significados/significantes, dispensando a palavra (sem a desmerecer). O **Teatro Jornal** combina imagens e palavras para questionar o envolvimento midiático no sistema de opressão. As Técnicas Introspectivas do **Arco-Íris do Desejo** também usam palavras e imagens para teatralizar, em específico, as opressões introjetadas. O **Teatro Legislativo** mistura-se ao Teatro-Fórum para provocar a formulação de Projetos de Lei. (Boal, 2005). O **Teatro Invisível** ensaia ações e as aplica na vida real junto a um público que não sabe que está diante de uma cena teatral, agindo “como se a cena improvisada fosse real. Assim, a cena improvisada torna-se realidade. A ficção penetra a realidade. O que o protagonista ensaiou como potência agora transforma-se em ato.” (Boal, 1996, p.216). Não há o pacto inicial da ilusão de público e Teatro.

Assim, é possível perceber que as proximidades do Teatro **do Oprimido** com o T.E. estão tanto nas relações que buscam com o público quanto no alinhando em objetivos gerais. Talvez o Teatro **do Oprimido** se especifique mais no fator de transformação de grupo, dando atenção ao fato de que quem vai à cena está a representar sua classe, o grupo ao qual pertence.

³¹ O Teatro-Fórum é uma influência direta na criação do espetáculo *Eu sou a Tempestade* pelo uso de dispositivos de discussão (fórum) e votação.

Para que isso funcione, o Teatro **do Oprimido** dispõe da participação do público em cena e de toda uma gama de diretrizes, indicações e protocolos em cada técnica de sua árvore para permanecer “o teatro da primeira pessoa do plural.” (Boal, 1996, p.58).

Já as outras modalidades do Teatro Espontâneo não necessariamente terão essa preocupação em específico ou o público como ator no palco.

A meu ver, estas práticas se engajam, em sua maioria, em uma perspectiva para “além do drama”, — termo de classificação retirado do livro *Improvisation in Drama* (2007) de Frost & Yarrow —, sem diminuir seu valor ou contribuição teatral, mas priorizando que dá além do que é trazido à cena e do evento teatral.

Em *Interactive Acting. Acting, Improvisation, and Interacting for Audience Participatory Theatre* (1994), Jeff Wirth apresenta, no que identifica estilos interativos³², o Teatro *Playback*, o Teatro **do Oprimido**, e ainda mais dois estilos: o *Environmental Theatre* (Teatro de Ambientação ou Teatro Ambientalista), em que o ambiente é o cenário com “valor real” (se o cenário da peça é uma mansão, então o espetáculo provavelmente se passará em uma mansão real), e em que indivíduos do público podem receber personagens em *role play* (jogo de papéis), vivenciando uma experiência cênica iterativa conduzida pelo elenco ao resolver mistérios de assassinato, expedições arqueológicas, etc.; e estilo do *Theatrical Freestyle* (Teatro de Estilo Livre), no qual a plateia tanto pode assumir alguns papéis pré-existentes de personagens da peça quanto pode interagir indicando o rumo do enredo, dependendo da proposta e estrutura do espetáculo.

Por conta do maior apelo ao artístico-cênico, essas iniciativas vão se diferenciar do que o ramo da **Improvisação Aplicada** produz ao usar das técnicas de improvisação teatral — e até formatos de Impro — para trabalhar com grupos específicos nas áreas empresarial, da saúde (profissionais, pacientes ou em momentos de tratamentos) e política, descaracterizando-se, assim, como atividades teatrais em si, em sua função e/ou objetivo. Na Improvisação Aplicada, não é fundamental a criação de um produto artístico e, por vezes, ele nem sequer existe.

Muniz, em *Improvisação como Espetáculo*, aprofunda sobre algumas das formas teatrais aqui citadas — entre outras que dialogam com a improvisação — e as classifica em três tendências principais, que constantemente também se misturam. São elas:

³² Wirth (1994) vai ressaltar que todo teatro é interativo, mas que o que ele define como estilos interativos são aqueles que exigem da plateia uma participação mais reativa à performance, pois lhe é oferecido um papel prático a performar ou realizar. Chama as pessoas artistas que fazem este tipo de trabalho de *interactors* (“interatrizes”) por sua especialização com a interação em cena.

1) Reação de transformação de sujeito: que se liga em especial com a Psicologia e a Pedagogia: “Composta por coletivos que encontraram na improvisação uma ferramenta de transformação do ser humano por meio da espontaneidade e criatividade.” (Muniz, 2015, p.66), em que Muniz encaixa o Teatro *Playback* e a metodologia de Jogos Teatrais de Spolin.

2) Reação de transformação da sociedade: “formada por aqueles grupos que encontraram na improvisação uma via direta de denúncia da realidade social e da comunicação com a sociedade” (Muniz, 2015, p.66), onde ela enquadra o Teatro **do Oprimido**.

3) Reação de transformação do teatro:

[...] preocupa-se com a transformação **do ator**, texto e público no teatro atual. Utiliza a improvisação como base do espetáculo teatral [...] Essas experiências também dizem sobre a necessidade de transformação do sujeito e/ou da sociedade, entretanto seus principais aportes se encontram na transformação do fato teatral em sua relação forma/conteúdo. (Muniz, 2015, p.66).

Muniz traz sua análise a partir de um olhar mais histórico, contextualizando “uma visão geral do movimento da improvisação como espetáculo” (Muniz, 2015, p.16), com a meta de debater teorias e tendências da Improvisação na contemporaneidade, ao encontro de sua aplicação “como espetáculo”.

Deste percurso de investigação com objetivos distintos, coincidimos — Muniz e eu — na percepção comum de nossas pesquisas ao abrirmos o conceito de Impro, ou, no caso de Muniz, da Improvisação como Espetáculo: “poderia-se dizer que a improvisação como espetáculo é uma terminologia que engloba diferentes procedimentos nos quais a criação e a execução de uma cena ocorrem simultaneamente e são testemunhadas pelo público.” (Muniz, 2015, p.33). Assim, todos os termos indicados até então — da Dramaturgia Aberta ao Teatro **do Oprimido** — são apresentados neste trabalho com objetivo de percebermos o que são, como se conectam e como podem expandir ou provocar a ideia de um conceito “único” quanto à Impro.

O objetivo é comunicar, de forma mais precisa o contexto ao qual esta pesquisa se relaciona com o conceito e a gama de “tipos” de Impro dentro dos vários (des)entendimentos que a envolvem — os quais esta pesquisa se conecta e pode influenciar.

Dessa forma, similar à Muniz, nesta tese **a Impro é apresentada como a linguagem teatral na qual se improvisa a dramaturgia do espetáculo na presença do público**, a improvisação como espetáculo — especificamente, com base no recorte do Teatro, do que se produz para o ato artístico teatral (a reação de transformação do teatro, de Muniz).

Pode apresentar intensidades diferentes de abertura e uso da improvisação em cena e em seu processo de criação e treinamento, além de uma variedade de modalidades com objetivos e formas específicas (como o Teatro Espontâneo, que vai se diferenciar de outras Impros — assim como, por exemplo, o Teatro Musical vai apresentar especificações dentro de seu próprio universo, incluindo o Teatro Musical Improvisado, na intersecção com a Impro).

2.2. Formato curto, médio e longo

A palavra “formato” na Impro ganha duas utilizações populares que podem gerar confusão. (1) Vincula-se à classificação de formato longo, formato curto e formato médio que designa o tipo e duração que uma improvisação vai se desenvolver sobre um mesmo tema/inspiração/ideia inicial. (2) Vincula-se à estrutura do espetáculo, à forma que é previamente desenhada com as regras/protocolos/definições do jogo já conhecido pela equipe da peça teatral. As estruturas podem ser simples³³ (como tão somente a determinação de duração do espetáculo ou número de cena), ou ainda mais complexas, mas trazem informações que guiam artistas no palco e na técnica numa ciência e parâmetro comum. (Proença, 2021a, p.4).

Nesta citação retirada do glossário do meu livro *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar* (2021), especifico a percepção de que, no vocabulário de Impro, a palavra “formato” pode ser usada em duas diretrizes totalmente distintas, que tendem, por vezes, a gerar algum desalinho em diálogos e leituras. Perceber essas possibilidades de uso nos permite elucidar melhor o que estamos realizando em uma direção, assim como favorece uma comunicação mais precisa entre toda a equipe de criação e, no caso, evita os (des)entendimentos na leitura desta tese.

Assim, quando a palavra “formato” designa o tipo de Impro como formato curto ou longo — e ainda também formato médio, por algumas classificações não tão populares entre profissionais da Impro —, ela pode ser entendida como:

O jeito mais simples de definir a *improvisação formato-longo* é uma peça improvisada que é, bem, longa. A maioria da improv formato longo dura no mínimo dez minutos de duração e consiste do número de cenas curtas editadas por quem performa no palco, mais do que por uma gerência de palco ou por uma outra fonte externa. As partes individuais de um formato longo devem ser relacionadas de alguma maneira. Isso pode acontecer por uma sugestão em comum ou numa maneira mais complexa, com cada cena imediatamente conectada com a coerência de um todo. [...]

³³ Quando classifico uma estrutura como simples em meus escritos, inclusive nesta tese, refiro-me à quantidade prévia de dispositivos e elementos definidos a serem administrados em conjunto. Não relaciono simplicidade com o conceito de facilidade: uma estrutura simples pode ser muito difícil e desafiadora de desenvolver e jogar em Impro. Portanto, não se trata de um juízo de valor ou de eficácia, mas tão somente de uma classificação por quantidade de elementos envolvidos.

Improvisação formato curto leva geralmente menos de dez minutos de duração e tende a não conter qualquer edição interna.³⁴ (Libera, 2004, p.121 e 122 - tradução nossa).

A estadunidense Anne Libera, na organização do livro *The Second City Almanac of Improvisation*, define os formatos longo e curto por parâmetros de duração, processos de edição de cenas e conexão de estrutura de enredo entre as cenas. Nem todo entendimento em Impro para estes formatos segue exatamente essas premissas, principalmente no que concerne à origem das edições de cena, já que cada proposta de espetáculo pode lidar com elas à sua maneira, independente do formato ser curto ou longo. Ainda assim, é certo que a duração do que se põe em cena quanto à conexão de uma narrativa, linear ou não, é um fator determinante para a classificação. Porém, não há um consenso sobre quantos minutos os definem.

O formato curto é usualmente associado a jogos de improviso, e aos chamados formatos/estruturas competitivas, como o Teatro Esporte, o *Match* ou o *Catch*. Um espetáculo de formato curto, como evento, pode ter a duração que for — até duas horas, por exemplo. O entendimento da classificação como formato curto está na percepção de que suas cenas/jogos se caracterizam por uma curta duração, sendo unidades independentes, sem necessidade de ligação de conteúdo, narrativa, estilo de interpretação ou elementos cênicos entre elas. Essa independência de uma linha de coerência entre as cenas não significa que o espetáculo como um todo não possa apresentar uma estética, temática ou outros quesitos de encenação pensados como uma unidade e identidade como obra inteira.

A própria ideia de formatos curtos competitivos já propõe uma unidade no espetáculo, que é a competição entre times, mas a competição se dará fora das cenas e jogos — nas transições e intermédios —, mantendo o espetáculo em lugar vibrante esportivo na relação com o público. No entanto, nem todo espetáculo de Impro formato curto será competitivo, como é o caso de *Improvável* da Cia Barbixas de São Paulo-SP, em que jogos são realizados, mas não há competição alguma entre o elenco.

Um formato curto competitivo também não precisa ser composto de jogos, como o caso a estrutura *Gorillaz*, criada por Keith Johnstone, e que possui uma versão brasileira intitulada *Capivara*, desenvolvida pelo grupo curitibano Antropofocus. Nesta estrutura, a competição está entre as pessoas que dirigem as cenas (e não necessariamente jogos) do

³⁴ “The simplest way to define long-form improvisation is an improvised piece that is, well, long. Most long-form improv is at least ten minutes in length and consists of a number of short scenes edited by the performers onstage rather than stage manager or other outside source. The individual parts of a long form should be related in some fashion. This could be a common suggestion or in a more complex manner, with each scene ultimately connected into a coherent whole. [...] Short-form improvisation is generally less than ten minutes long and tends not contain any internal editing. (Libera, 2004, p.121 e 122).

espetáculo, e podem terminar a noite com o grande prêmio de levar para casa a capivara (há uma pessoa vestida de capivara), ou como gorila, no caso da versão original.

Além disso, um espetáculo de formato curto nem precisa ser competitivo ou composto de jogos, como o espetáculo paulista *Solidões Públicas* do extinto grupo paulistano Impromime em que eram apresentados várias cenas curtas de solos em mímica, improvisadas a partir de sugestões do público.

Um espetáculo de formato médio tende a ser classificado por conter cenas entre cinco a dez minutos de duração. A classificação de formato médio não é tão conhecida ou difundida, havendo profissionais que sequer ouviram falar dela. O improvisador, autor e pesquisador brasileiro Zeca Carvalho menciona o formato médio várias vezes em seu livro *Jogos de Teatro de Improviso* (2024) nas indicações de serventia dos jogos, porém não o conceitua diretamente.

O formato longo tende a apresentar uma estrutura (e/ou formato) pré-estabelecida para o desenvolvimento da dramaturgia ou narrativa, mas pode também propor-se à improvisação “livre”, em que os acordos cênicos pré-concebidos não determinam muito além do tempo de espetáculo e do elenco. Pela unidade de dramaturgia que desenvolve em narrativa ou estilo, é comum que produções em formato longo combinem improvisação com outras formas teatrais: Musicais, Teatro de Formas Animadas, Teatro Físico, Palhaçaria, etc. Ou ainda que se combine a estilos estéticos/narrativos como Shakespeare, Tarantino, Cinema *Noir*, entre outros, seguindo padrões estudados destes universos — embora isso também pode acontecer nos formatos curto e médio.

O que faz realmente refletir que o quesito da duração é determinante nesta classificação e que afeta o desenrolar da improvisação, como pontua Carvalho em seu livro *O Corpo no Teatro de Improviso*:

Nos formatos longos, há tempo suficiente para que os improvisadores possam estabelecer e aprofundar relações complexas entre os personagens, e tais relações podem proporcionar a emergência da expressividade, a qual não pressupõe, de modo algum, o sufocamento da performatividade. (Carvalho, 2019, p. 46)

Assim, o emprego do conceito de formato quanto à duração das improvisações em um espetáculo de Impro, interfere nos momentos em que se definem e escolhem os elementos em cena, afetando a percepção da direção tomada.

2.3. Estrutura/Formato e o Mito “do nada”

Como observado anteriormente, a palavra “formato” também é usada na literatura específica de Impro para designar a estrutura que o espetáculo usa para organizar a ideia/proposta de um projeto, para que esta possa então ser improvisada pelo grupo de artistas em cena e técnica. Justamente pelo uso da palavra “formato” para diferentes conceitos em Impro (formato quanto à duração/estilo de Impro – curto, médio, longo –, e formato como estrutura), eu prefiro o uso da palavra “estrutura”³⁵ para designar a organização que o espetáculo possuiu para permitir que a improvisação flua em uma proposta artística.

Além disso, há ainda a tendência de chamar de formato espetáculos com a mesma estrutura, mas que mudam uma ou algumas variantes dessa estrutura, como, por exemplo, o tipo de sugestão solicitada ao público, mas sem alterar o que se faz com esta sugestão na estrutura do espetáculo. Um exemplo já mencionado é o *Gorillaz* de Johnstone, em que podem mudar de uma apresentação para a outra os tipos de cena, o elenco, o que se solicita do público, o sistema de pontuação, mas se mantém a estrutura competitiva entre direções e a premissa de premiação de levar o gorila para casa.

Essa generalização e uso do termo “formato” para quase tudo na Impro é observada por Galván em seu texto “*Atalhos e Formato*” publicado em 2022 na revista *Status*:

E já que estamos falando de palavras, vamos falar de um termo que nos últimos anos encontrou seu lugar no glossário do latim da impro, a impro que fala italiano, espanhol, português ou francês. A palavra, muito usada na ImproV em inglês, acabou sendo um atalho tão prático, tão amigável e eficaz, que seu significado se expandiu ao ponto de abranger diversos campos, tenho certeza que você conhece, é a palavra onipresente FORMATO. Por conforto, ignorância, preguiça, inércia, tudo se chama formato. (Galván, 2022, p.18).

Assim, a escolha pelo uso da palavra “estrutura” para designar os eixos pré-determinados do jogar, ajuda também a especificar sobre qual perspectiva estamos a abordar quando estamos a falar de formato, ou quando este termo aparece em citações.

A existência de uma estrutura nos espetáculos de Impro é composta por pré-definições e/ou acordos entre quem improvisa, situando o grupo em uma moldura de compreensão daquele jogo teatral para que o fluxo conjunto da improvisação seja possível. Isso pode

³⁵ Cabe dizer que, quando a diretora estadunidense Viola Spolin conceitua “estrutura” na Improvisação, no glossário de seu livro *Improvisação para o Teatro*, ela a apresenta de uma maneira completamente diferente da que é exposta aqui. Spolin denomina estrutura como aquilo que ocorre dentro da cena improvisada, no trabalho de pedagogia teatral. Nesse recorte, a estrutura é “O Onde, Quem e o Quê; o campo sobre o qual o jogo tem lugar.” (Spolin, 2001, p.339). Essa denominação está mais alinhada ao conceito de Plataforma, especificado mais adiante neste capítulo, no item 1.4. Vocabulário: Entender a “língua”.

parecer paradoxal, já que a ideia acerca de improvisação envolve um senso comum de criar a partir “do nada”, sem qualquer preparo ou organização prévia. Porém, a expressão “do nada” está mais relacionada com a perspectiva “do momento”: improvisa-se com o que se tem disponível na hora, no aqui e agora, com o quê e quem está presente no mesmo espaço e tempo.

O aqui e agora não é o “nada”, está repleto de objetos, luzes/sombras, superfícies, texturas, sons, cores, informações, pessoas... e as pessoas, cada uma delas, tanto no palco, na técnica ou na plateia, são um todo conjunto de memórias, referências, leituras, percepções que vem de antes e perpassam e se conectam com o agora.

E especificamente no caso da Impro, ainda é trazido também para este espaço/tempo³⁶ presente, todo o treinamento prévio para se escutar, perceber e jogar com esse encontro no aqui e agora. Ou seja, não é uma técnica “do nada”, mesmo que pareça ser para quem assiste, pois o objetivo de treiná-la é poder acioná-la de forma espontânea e sinestésica, sempre em atualização com o momento, com a necessidade em relação a intensidades e combinações de elementos.

Percebemos este movimento da improvisação entre passado e presente no artigo de Mundim, Meyer e Weber sobre a Composição em Tempo Real, quando se debruçam a perceber a contribuição de informação e conexões que a improvisação traz para a composição cênica:

A improvisação, **como possibilidade cênica, potencializa esse modo de conduzir as relações. Previamente** à realização de cenas instantâneas **há um estudo corporal aprofundado** para encontrar possibilidades de movimento que produzem imagens e geram situações. Porém, o ato de improvisar, em si, não se utiliza desse repertório/vocabulário de modo mimético ou reprodutivo. **A improvisação recria a memória ao embeber-se do presente para a produção do futuro que, imediatamente, torna-se presente e passado.** Ao fazer isso, ela revê o sistema e busca romper um **padrão**, embora imediatamente um novo **padrão** queira se instalar. (Mundim, Meyer, & Weber, 2013, p. 2 e 3 - grifos nossos).

Assim, podemos perceber que uma estrutura de treinamento em Impro já é uma pré-existência de algo no “nada”, fazendo que este próprio “nada” já esteja preenchido. Como qualquer forma teatral, um espetáculo de Impro começou no seu processo de preparação

³⁶ Patrícia Fagundes, no artigo “*O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo*”, expressa a característica desse binômio espaço-tempo no teatro: “Na cena, o tempo se faz espaço, e ambos se fazem corpo. O ator está em um espaço, é informado por ele e simultaneamente o compõe; o espaço é sempre definido por um processo de interações. O tempo como fluxo em constante transformação. Podemos moldar, dilatar, contrair, fragmentar, submergir, fundir, mesclar, contrapor, compor com o espaço e o tempo na cena.” (Fagundes, 2011, p.3). Assim, é preciso perceber a intrínseca vivência dessas forças elementares de existência que exigem a presença, o estar-aqui-agora no evento e fenômeno teatral.

(“pré-para-a-ção”). Improvisar “do nada” se torna uma expressão que cria um “mito” diante da realidade em que, na verdade, se improvisa “do todo” que se tem no momento tempo/espço presente. E, como afirmam Mundim et al. a respeito da Composição em Tempo Real, este presente da improvisação é também passado e futuro (na criação de novos padrões). A matéria da improvisação é justamente quem improvisa e como se relaciona com o que e quem mais está ali. A improvisadora canadense Pippa Evans especifica ainda mais este entendimento quando fala à revista *Status* sobre a dificuldade que algumas pessoas veem em improvisar musicais:

Existe um desejo de quem improvisa de ser capaz de improvisar qualquer coisa, mas improvisar é um truque da habilidade, ou seja, **nós improvisamos com o que sabemos.** Estamos adicionando improvisação a outra forma. Uma pessoa cirurgiã está, em certo sentido, improvisando. Ela está trabalhando com sua incrível habilidade e conhecimento e, em seguida, seguindo o que acontece no momento. (Evans, 2021, p.10-11).

O que Evans aborda é justamente que as possibilidades do que pode acontecer em cena estão diretamente relacionadas com quem somos e as habilidades que pré-treinamos. Com isso, o grau de dificuldade ou que pareça impossível na Impro mais tem a ver com as nossas experiências prévias à apresentação do espetáculo. O “criar” na Impro se dá então mais sobre o perceber o que está a acontecer e jogar com isso. Mais ou tão importante quanto fazer algo novo, é a percepção e permissão do que o encontro no mesmo espaço e tempo proporciona entre quem e o que está presente ali. “... e me dou conta de que o verbo que me faz avançar em cena não é ‘inventar’, mas sim ‘descobrir’.” (Ingold, 2019, p. 10), afirma o improvisador espanhol Diego Ingold em entrevista à revista *Status* quando fala sobre como os conceitos da Impro mudaram para si com o passar do tempo e a profissionalização em Impro. Esse é um bom exemplo sobre perceber que a ideia inventar “do nada” está realmente conectada com a descoberta “de tudo” que já está e acontece no encontro.

Perceber essa potência permite evidenciar a contribuição que as estruturas dão à Impro. Além disso, evidencia-se a sua existência inegável, mesmo quando são ignoradas. O improvisador estadunidense Kenn Adams dedica um trecho de seu livro *How to Improvise a Full-Length Play: The Art of Spontaneous Theater* para falar justamente do paradoxo colaborativo da espontaneidade com a estrutura:

A improvisação está em constante equilíbrio entre espontaneidade e estrutura. Até mesmo o mais simples jogo depende de que se formate a nossa espontaneidade em uma poderosa forma ou estrutura. Nós fazemos isso ao impor restrições, ao restringir a maneira como nos movemos, o número de palavras que podemos usar, ou a ordem

em que nós podemos falar, ou por quaisquer outras milhões de “regras” que contribuem para a riqueza fenomenal dos “jogos de impro” que empolga plateias há anos.

Longe de serem antitéticas, estrutura e espontaneidade são grandes colaboradoras. Essa é a maneira pela qual a improvisação trabalha. Nós não subimos simplesmente ao palco e nos comportamos de forma espontânea; nós subimos ao palco e damos forma à nossa espontaneidade em uma imagem, uma cena, uma música, uma dança, um soneto, uma exploração de formato-livre de um tema, ou qualquer outra espécie de arte performativa que nos importe assumir. É a espontaneidade que nos permite performar, mas é a forma que escolhemos que a transforma em arte.³⁷ (Adams, 2007, p.2. - tradução nossa).

Assim, um espetáculo de Impro sempre terá alguma estrutura pensada previamente para permitir que a espontaneidade seja explorada no momento da performance. Essa estrutura pode ser muito simples, entendendo-se por simplicidade a quantidade de indicações que ela contém. Um exemplo seriam os casos de Impro em “formato livre” (“formato”... esta palavra novamente), que teriam as estruturas internas do espetáculo inicialmente não definidas. A chamada “estrutura livre”, mais popularmente conhecida entre profissionais da Impro como “formato livre” (que pode enquadrar-se tanto em formato curto quanto médio ou longo), pode se caracterizar pelo descobrimento de sua estrutura no ato da própria apresentação³⁸, ou seja, o formato/estrutura interna de cenas não foi previamente decidido para a apresentação e será desenhado e reconhecido no seu próprio fazer.

Ainda assim, quando se decide fazer uma Impro livre, estrutura-se o pensamento das pessoas participantes para um acordo de que a organização artística do conteúdo do espetáculo improvisado será descoberta no próprio momento da performance.

E para além da estrutura interna a ser desenvolvida, também podemos identificar elementos que fazem parte da estrutura prévia caracterizada como “simples” de um espetáculo de estrutura livre, como: o tempo de duração pré-combinado (que orientará o encaminhamento das ações e quando estas ocorrerão, indicando, por exemplo, o momento de começar a se fechar ideias e propostas, pois já se passou do meio do tempo destinado à performance); a quantidade de pessoas a jogar e seus níveis de experiência; e como foi

³⁷ “*Improvisation is a constant balance between spontaneity and structure. Even the simplest performance game depends upon shaping our spontaneity into a purposeful form or structure. We do this by imposing restrictions upon it, by restricting the way we can move, the number of words we can use, or the order in which we can speak or by any of the millions of other "rules" that contribute to the phenomenal wealth of "improv games" that have thrilled audiences for years.*

Far from being antithetical, structure and spontaneity are the greatest of col-laborators. That's the way improvisation works. We don't just go on stage and behave spontaneously; we go on stage and we shape our spontaneity into an image, a scene, a song, a dance, a sonnet, a free-form exploration of a theme, or any other species of the performing arts that we care to take on. It's the spontaneity that allows us to perform, but it's the shape we choose that turns it into art.” (Adams, 2007, p.2).

³⁸ Informação compartilhada em conversa pessoal em 2018 com o improvisador francês Gael Doorneweerd-Perry durante a feitura do documentário *Era preciso ouvir outras vozes*.

decidido começar a apresentação (se a partir de um impulso pessoal, uma sugestão do público, qual sugestão seria, como se coleta a sugestão, quem a coleta, etc.).

Portanto, algum acordo prévio existe e, a partir dele, cria-se uma estrutura prévia simples e aberta, que, ao final da apresentação, terá somada a si toda uma outra estrutura mais complexa. Desse modo, não há como correr da existência de alguma estrutura na Impro.

Para estarmos no mesmo jogo, vamos buscar nossa estrutura em comum, nossa organização do momento que visa a um entendimento comunitário criador. Esse momento coletivo de busca e descoberta por uma estrutura se dá até mesmo independente de um treinamento comum para a improvisação entre participantes, como é possível perceber no relato de João Fiadeiro em *Composição em tempo real. Anatomia de uma decisão*:

Às vezes começo um workshop sem dizer nada. Sento-me, **eles** sentam-se a seguir, e pouco a pouco emerge um círculo. Nesse momento eu digo “Olhem, não organizamos nada disto. Não pedi que vocês se sentassem dessa maneira. Mesmo assim vocês sentaram-se segundo algumas regras: conservaram uma certa distância em relação às pessoas ao vosso lado e estão **todos** equidistantes em relação a um centro comum; respeitam os limites físicos **dos vossos vizinhos** e reconhecem **neles** um desejo semelhante de me ouvir. Regras simples que levaram naturalmente a uma configuração circular.” (Fiadeiro, 2017, p.5).

Vamos buscar regras ou orientações que nos façam sentido junto ao grupo naquele momento, conforme com o que nós nos dispomos a realizar, a fim de dar forma ao que estamos experienciando em coletivo. No caso do relato de Fiadeiro, isso se expressou na forma circular, em suas qualidades específicas e próprias, que aquele grupo veio a se configurar naquele dia. Podemos entender que esta configuração, no exemplo, deu-se de forma livre, sem uma pré-combinação do grupo, mas por uma organização instantânea e simultânea do grupo que se escutava e que seguiu padrões de estruturas pré-existentes (como o sentar-se em círculo em workshops artísticos). Uma escolha coletiva livre, a partir de uma oferta inicial de posicionamento no espaço realizada por Fiadeiro, dentro do contexto do início de uma aula de um workshop. A estrutura do workshop e o momento da aula — seu início — desenharam aqui a estrutura simples dessa movimentação improvisada.

Uma liberdade em um contexto estrutural — a aula — no qual foram desenhados acordos prévios, como local, finalidade e duração, por exemplo. Os acordos de grupo, tanto os prévios quanto os estabelecidos espontaneamente no ato da Improvisação, são, para Spolin, as bases sobre as quais se é possível realizar a Impro:

O teatro improvisacional é de tal forma estruturado que sua fonte de energia é alcançada ao mesmo tempo em que a cena se desenvolve, pois cada cena cresce de

uma realidade objetiva (acordo).³⁹ Eis por que, no teatro improvisacional, um tema pode ser enunciado e as cenas serem construídas à sua volta. (Spolin, 2001, p. 287).

Acordos, regras, padrões e convenções são justamente as pontes de conexão entre a direção e o sentido tomado pelo que se improvisa em cena. Essas definições prévias podem ser limitantes tão somente se não forem atualizadas às necessidades, aos contextos e momentos de criação, se não estiverem a serviço do que se é criado. Hão de ser maleáveis e destrutíveis em favor do encontro, da descoberta de novos padrões e estruturas que surgem no momento da performance. A improvisadora alemã Lena Breuer em entrevista à *Status* (2020), correlaciona a ideia de limites e estrutura na Impro:

Eu acho que **por trás de toda forma criativa existe uma estrutura**, talvez alguns limites, mas eu na verdade prefiro estruturas. Talvez porque eu seja alemã. **Toda história, toda obra de arte está tanto seguindo uma estrutura ou a quebrando explicitamente**, ou há uma combinação de ambas. Isso talvez possa soar terrivelmente sem criatividade, mas se nós olharmos para a nossa forma de arte, as histórias que contamos, os formatos que escolhemos, tudo segue uma estrutura, mesmo o mais livre dos *formatos livres* tem alguma coisa como uma estrutura. Eu diria que **a minha criatividade começa a desabrochar quando eu entendo coisas. Depois eu posso seguir de forma selvagem para qualquer lugar.** (Breuer, 2020, p.10 e 11).

A existência de estruturas como base de apoio para permitir a improvisação fluir faz parte da Impro desde antes mesmo dela se “configurar” como a Impro conhecida hoje e como é definida nesta tese. O improvisador espanhol Rafa Villena, em seu livro *Arquitectura de una Impro (Arquitectura de uma Impro)*, lembra, por exemplo, a contribuição dos *canovaccios* da *commedia dell’arte* do século XVII, como estruturas de roteiros e códigos de entrada e saída de cena das personagens. As próprias personagens tipificadas também faziam parte desta estrutura levada à cena, na qual as pessoas subiam:

[...] ao palco sem saber exatamente o que iriam interpretar, mas **conheciam perfeitamente aqueles pontos dramáticos fixos e previamente estabelecidos**, que funcionavam como referências ou balizas, podendo trilhar entre si os caminhos que julgassem oportunos, sempre **sabendo onde teriam que chegar em tempo e forma.**

Desta maneira, **elas poderiam criar livremente dentro de um padrão fixo.** Essas pessoas **tinham uma estrutura** [...], mas não tinham ideia de como iam contá-la, deixavam isso para o improviso.⁴⁰ (Villena, 2020 - tradução e grifos nossos).

³⁹ Spolin define “acordo grupal” como: “Decisão de grupo; a realidade estabelecida entre **atores**; a realidade estabelecida entre **atores** e plateia; Aceitação das regras do jogo; acordo de grupo sobre o Ponto de Concentração; **não se pode jogar sem acordo de grupo**; quebra os laços que prendem **ao professor-diretor.**” (Spolin, 2001, p.335 - grifos nossos).

⁴⁰ “[...] *a escena sin saber con exactitud lo que iban a interpretar, pero sí conocían perfectamente aquellos puntos dramáticos fijos y establecidos previamente, que funcionaban como referencias o balizas, pudiendo*

Villena baseia todo o seu livro nesta existência da estrutura, de uma arquitetura composta pela improvisação em espetáculos de Impro — uma visão de que a estrutura e a percepção das estruturas são justamente os elementos que nos permitem fluir na improvisação em si. Seus limites são o que permitem o entendimento entre quem improvisa, e esse entendimento, combinado com seus treinamentos, é o que permite a fluidez e liberdade experienciada na performance em Impro.

Numa comparação entre formas teatrais não improvisadas que possuem estruturas mais fechadas e as formas improvisadas com estruturas mais abertas, a improvisadora canadense Rebecca Northan expande um comentário de seu entrevistador Feña Ortalli, em artigo da revista *Status*:

[Ortalli:] **Às vezes é difícil para as pessoas entenderem, mas, com uma estrutura clara, ficamos mais livres para improvisar.**

[Northan:] Exatamente! Isso é o que encontramos com [o espetáculo] “*Blind Date*”. A estrutura permite que a personagem palhaça principal relaxe no momento e esteja presente com o público, sabendo que ela pode passar para a próxima sinalização quando o espetáculo precisar. Ou, elas jogam fora a próxima parte da estrutura se o membro da plateia fizer uma oferta que funcione dentro do cenário.

Se entendermos a estrutura narrativa e a ação dramática, obtemos a mesma coisa em qualquer tentativa de improvisação. **Quem atua passa o tempo procurando a “liberdade” dentro da estrutura de um roteiro... quem improvisa busca a “estrutura” na liberdade do momento presente.** Mesma moeda. Dois lados diferentes. Na minha opinião. (Northan, 2020, p.21).

Assim, como o exemplo do espetáculo *Blind Date*, no qual é possível “jogar fora” a estrutura dentro de um contexto promovido pela própria estrutura, jogar com uma estrutura não limita o espetáculo a ser o mesmo todas as noites, porque ela é um guia/direção que se atualiza com o conteúdo da apresentação. A própria prática de jogá-la repetidas vezes faz com que, se estamos presentes e conscientes, a nossa relação com a estrutura em si se atualize e se modifique com o tempo. Parafraseando o filósofo grego Heráclito: ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois, quando se entra nele novamente, não se encontram as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou. Se há algo que é constante na Impro, é sua proposital mudança e atualização, ou ainda, a percepção heraclitista da atualização do ser, contexto e ambiente. Cada apresentação será diferente: “Você nunca mais verá este espetáculo” é algo

entre **ellos** tomar los caminos que estimaran oportunos sabiendo siempre dónde tenían que llegar en tiempo y forma.

De esta manera, podían crear libremente dentro de un patrón fijo. Estas personas tenían una estructura [...], pero no tenían idea de cómo iban a llegar a contarla, eso lo dejaban a la improvisación.” (Villena, 2020).

que se diz sobre a Impro muitas vezes no palco ou nas divulgações em jornais e meios culturais.

Mas o que “realmente” muda num espetáculo de Impro? Em um mesmo espetáculo pensado como obra, com um título e várias apresentações divulgadas sob este mesmo título, é o seu conteúdo (histórias, personagens, enredo, o texto falado, etc.) que é projetado propositalmente para mudar. E aí está: “projetado” para mudar. Há um projeto, um pensamento prévio, uma estrutura. A cada jogo somos outras pessoas, o público é outro e a estrutura é encarada como outra, por isso já é outra. Daí a premissa da escuta e presença em Impro (e no Teatro em geral) serem chaves para a criação e encontro de uma identidade do momento e das singularidades de cada apresentação. O cineasta Ron Dawson (2020) vai chamar isso de “um ‘casamento’ entre estrutura e espontaneidade”, em seu artigo “*4 Tips to Successfully Direct Improvised Scenes*”, tendo o cinema em contexto.

Assim, as estruturas não impossibilitam necessariamente as subjetividades individuais e conjuntas encontradas no momento; ao contrário, são as próprias estruturas que podem permitir que elas apareçam e fluam em cena, pois alinham o grupo dentro do aparente caos das variantes do momento. E são as subjetividades que jogam, preenchem, transbordam e transformam as estruturas pela sua organização e reorganização.

Graças ao formato [estrutura] podemos reunir e conjugar o nosso verbo da forma mais pura e espontânea, mesmo com pessoas que nunca conhecemos, o formato permite-nos trazer à terra, ideias vagas, experimentar e moldar conteúdos e, ao mesmo tempo, conter. **Se a técnica de impro é uma linguagem, os formatos são uma espécie de gramática para os espetáculos.** O formato organiza o caos, cria as condições que facilitam a magia. (Galván, 2022, p.19 - grifos nossos).

A “magia”, ou sensação de magia que se experimenta no palco e plateia quando a improvisação revela um sentido naquele encontro inesperado da Impro, se dá justamente pela organização aparentemente impossível do caos e das variáveis. São as estruturas, ou a busca por elas, que permitem esse efeito. Galván vai referenciar também os *canovaccios* da *commedia dell’arte* e definir as estruturas (chamando-as por vezes de formato e outras vezes de estrutura) como:

[...] uma série de padrões mais ou menos fechados, mais ou menos complexos, que estruturam um espetáculo. [...] Se localizarmos o contexto de onde vem o “formato” de voz, os Estados Unidos da América – evitarei o atalho duvidoso de chamar um país de América – fica claro por que o termo é onipresente. Lá, um punhado de estruturas, algumas delas mundialmente famosas como Harold, Armando ou diversos musicais, são constantemente versionadas e re-versionadas em escolas e clubes de impro de todo o país. Dado um “como” (número de cenas, monólogos,

travessias), esse “como” muda de acordo com as possibilidades de cada grupo. (Galván, 2022, p.18).

O *Harold* é uma estrutura de Impro formato longo popular dos Estados Unidos, criada pelo grupo *The Compass* sob direção de Del Close e desenvolvida ao longo dos anos em parceria de Close com Charna Halpern. Basicamente apresenta uma abertura (que pode variar de um *Harold* para o outro) de onde se tira a inspiração para as improvisações, seguida por três atos (chamados de *beats*). Resumidamente, no primeiro ato, três séries de cenas independentes são apresentadas; no segundo, voltam-se às séries de cenas do primeiro ato, dando-lhes continuidade ainda independentemente; e no terceiro ato, exploram-se a convergência das cenas entre si. Entre cada ato, há um jogo/cena de grupo que não necessita ter ligação de conteúdo com os atos ou com as cenas anteriores. A estrutura escrita do *Harold* pode ser descrita como abaixo:

ABERTURA (geradora de ideias para o primeiro ato e jogos de grupo)

PRIMEIRO ATO: Cena 1A - Cena 2A - Cena 3A (criação das bases para próximos atos)

JOGO DE GRUPO 1 (dá espaço para novos gatilhos, “limpa” o espaço para novas ideias)

SEGUNDO ATO: Cena 1B - Cena 2B - Cena 3B (aprofunda as ideias do primeiro ato)

JOGO DE GRUPO 2 (dá espaço para novos gatilhos, “limpa” o espaço para novas ideias)

TERCEIRO ATO: Cenas (conecta tudo que foi feito)

O *Harold* foi considerado por quem o criou como “as rodinhas de treinamento” do formato longo.

Um *Armando*, título em referência ao seu criador, o improvisador estadunidense Armando Diaz, se apresenta como uma série de cenas inspiradas na abertura do espetáculo, definida por um monólogo com histórias reais de uma pessoa convidada para a performance, para ser a monologuista. O monólogo pode voltar durante a apresentação, injetando novas inspirações nas cenas que seguem. Um *Armando* pode seguir a estrutura interna de um *Harold* e ter, por exemplo, a volta do monólogo no que seriam os jogos/cenas de grupo.

Esses são dois exemplos de como as estruturas podem conduzir o acordo de improvisação em quantidade de cenas, ordenação, momentos para abrir possibilidades e momentos para fechá-las, etc. Assim, é possível que uma mesma estrutura possa ser jogada por diferentes grupos e derivar em espetáculos de naturezas completamente diferentes. Nesta relação de estrutura e quem a joga, a Impro se assemelha, então, ao esporte: qualquer pessoa pode jogar o jogo sabendo sua estrutura e regras internas, mas a forma como elas vão jogar o

jogo vai depender da combinação de seus treinamentos, interesses, personalidades, etc. É aqui que podemos também entender por que um mesmo espetáculo de Impro, que, por natureza, é irrepetível, na verdade pode ser apresentado novamente: a estrutura se repete, o conteúdo não. Também é na existência de estruturas que a Impro se torna uma porta de entrada para pessoas que não necessariamente têm uma formação artística prévia, e torna seu fazer acessível a pessoas com diferentes interesses diante da própria Impro. As regras do jogo estão dadas, então como qualquer jogo, é possível jogá-lo, independente do histórico pessoal de quem joga. O jogar “bem ou mal”, o fluir do jogo, a qualidade da partida para si e para quem o assiste, hão de vir com o tempo de experiência e dedicação.

A estrutura não determina a temática do espetáculo, o estilo de interpretação ou gênero teatral, a estética, o discurso ou outro elemento teatral que identifique o espetáculo como uma identidade de criação de um grupo/elenco. A essa questão dos elementos se combina o conceito de encenação: os componentes da encenação que irão delinear uma proposta mais aberta ou mais fechada do que venha ser estética e conceitualmente a montagem, assim como em qualquer produção teatral, independentemente de ser ou não uma produção em Impro. Por exemplo, se a estrutura for encarada como o texto em função de organização comum de ideias do grupo, podemos reconhecer que qualquer grupo pode montar *Hamlet*. Se o elenco aprender as falas, algum *Hamlet* sairá desse aprendizado adicionado à combinação de treinamentos artísticos, perspectivas, interesses etc. Neste sentido pode-se fazer um “Hamlet” improvisado⁴¹. O que dá um caráter particular a uma montagem de um grupo pode ser a definição prévia de elementos da encenação⁴². E este é o aspecto que Galván (2022) confronta

⁴¹ O que estaria mais próximo das modalidades de Espetáculo-Jogo, Teatro-Jogo ou Dramaturgia Aberta, dependendo da proposta. Eu mesma já dirigi, no Brasil, um *Peter Pan* (J. M. Barrie) numa modalidade de Espetáculo-Jogo interno, no qual o elenco inteiro sabia o texto de todas as personagens e, pelo Sistema de Coringamento, trocava de personagens quando queria, o que podia acontecer no meio de uma fala, ao se “roubá-la” de quem estivesse a dizê-la, ou ainda ao se multiplicar a personagem, falando-se em jogral. Na estrutura deste jogo, cada apresentação tomava uma leitura e ritmo diferente, em uma mesma dinâmica inserida pela própria estrutura do espetáculo e seus protocolos. No caso desta montagem, *Peter Pan para os já crescidos* (2014), o jogo de improvisação era interno, sem ser declarado à plateia (que só poderia verificá-lo se assistisse ao espetáculo mais de uma vez). Essa escolha de uso de uma estrutura de Espetáculo-Jogo conectava a leitura de se ver pessoas adultas a contar a história fictícia de *Peter Pan*, focada no conflito em se “deixar” de ser criança, colocando-se em contradição com a ideia de “parar de brincar” para se crescer e se tornar uma pessoa “séria”, enquanto um elenco adulto de fato brincava o tempo todo. O espírito lúdico da estrutura contrapunha o discurso do texto original e envolvia o público na energia da “brincadeira”; por isso, a estrutura não era compartilhada abertamente com a plateia.

⁴² Volto a dizer que o objetivo desta tese não é afirmar ou defender o que é ou não é classificado como Impro, ou, mais particularmente, se um espetáculo com base em um texto prévio pode ser ou não Impro. O conceito aqui abarcado de Impro se relaciona com da abrangência que a contribuição que a pesquisa específica desta tese tem a fazer diretamente às formas teatrais que tem a Improvisação como linguagem. Os dispositivos da prática da direção para quem improvisa se aplicam neste universo vasto, com ou sem texto prévio, como em um *Hamlet* improvisado ou no exemplo da nota anterior de *Peter Pan para os já crescidos*, e, por isso, aqui consideramos essas formas como Impro no espectro do impacto direto e particular da pesquisa.

quando traz a provocação de tudo ser chamado de formato, pois, por vezes, na Impro, a encenação é tratada também dentro do termo “formato”, podendo ela vir a fazer parte da estrutura, mas não sendo a estrutura em si.

Tendo a encenação como a forma de um espetáculo ou a maneira como se formatam os elementos cênicos, não é o que vai trazer a identidade de um elenco e sim da montagem daquele espetáculo: como ele se apresenta esteticamente no todo de sua dramaturgia. A forma, neste caso, pode ser reproduzida por outros grupos quase como uma ideia de franquia de produção, como acontece com muitos espetáculos musicais da *Broadway*, por exemplo, em que a encenação se mantém a mesma (da mesma forma: figurinos, maquiagem, cenário, mapa e deixas de luz e som, etc.), independente do elenco e do lugar em que o espetáculo é encenado.

De certo modo, mesmo sem a organização declarada como “franquia” de produção, esse fenômeno vem acontecendo em uma faceta da Impro, principalmente aquela derivada dos Estados Unidos: um mesmo senso estético e estilístico acaba por ser impresso, quase como uma noção de que “é assim que se faz Impro”. Cai-se na cilada dos modelos e manuais seguidos sem senso crítico. Uma repetição de padrões e fórmulas desconectadas do sentido e com o porquê de suas existências para cada contexto, quando as estruturas se tornam o espetáculo ao invés de servi-lo e integrá-lo.

[...] fórmula que funciona, se repete.

*Copy + Paste*⁴³ e todo mundo se chama Harold.

Assim, de tanto copiar a si mesma, a Impro se converteu no karaokê da Impro.

Tantas rodinhas para a bicicleta da Impro, que poucas pessoas improvisadoras sabem improvisar sem rodinhas. O que equivale a dizer que poucas pessoas improvisadoras sabem improvisar cabalmente.⁴⁴ (Galván, 2018, p.12 - tradução nossa).

Quando a Impro se apoia tão somente nas estruturas e encenações, ela se distancia do que significa improvisar, do jogo que pode quebrar as próprias estruturas. Justamente pela possibilidade de reprodução sem discernimento, a Impro, que promete espetáculos únicos pelo predomínio da improvisação em cena, acaba por oferecer espetáculos iguais com rostos diferentes. São nesses casos que as estruturas (e encenações) se tornam limitantes, rígidas e um desserviço à Impro. Isso não quer dizer que as estruturas famosas e as “rodinhas de

⁴³ “Copy+Paste” é o comando digital “Copiar e Colar”.

⁴⁴ “[...] fórmula que funciona se repete:

Copy + Paste y todos nos llamamos Harold.

Así, de tanto copiarse a sí misma, la Impro se ha convertido en el karaoke de la Impro.

Tantas rueditas para la bicicleta de la Impro, que pocos improvisadores saben improvisar sin rueditas. Lo que equivale a decir que pocos improvisadores saben improvisar cabalmente.” (Galván, 2018, p.12).

treinamento” não sejam funcionais, divertidas e interessantes cenicamente. A problemática do “copiar e colar” trazida por Galván está na desconexão entre forma(to) e conteúdo, que não é só a improvisação, mas sobre a improvisação: por que a fazemos e como a fazemos em Impro. O olhar crítico sobre o que se faz é o que pode manter as estruturas nossas aliadas, em vez de nossas correntes.

Em contraponto, algumas estruturas vão ser criadas de maneira a não serem particularmente funcionais quando jogadas por quem não as criou ou para quem a criação não foi feita. Isso pode acontecer principalmente quando são criações de projetos autorais de companhias teatrais ou uma visão pessoal de uma pessoa diretora, por exemplo. Frequentemente, nestes casos, a encenação está atrelada ao processo de criação de forma indivisível, mas não é exatamente isso que torna a estrutura basicamente “intransponível” para o jogo de outros coletivos, como comentamos no exemplo da franquias da *Broadway*. Mas percebe-se esta tendência em não ser possível manter a essência de uma estrutura se jogada por elencos diferentes, porque o espetáculo corresponde à particularidade autoral dos indivíduos que o criaram. Há uma ideologia interna e um contexto de criação, que até podem ser ensinados e adquiridos, mas que, sem essa conexão, a “forma” se torna extremamente aparente e nem o “copiar e colar” se torna funcional para a cena. O diretor e improvisador argentino Gonzalo Rodolico, em entrevista a *Status* em 2021, expõe esse encontro de um aspecto pessoal de grupo em um espetáculo, quando fala da montagem de *La Celebración de lo Efímero* de 2006, realizada junto aos improvisadores Lucas Sollazzo, Vale Stilman e Nico Deluca:

As pessoas ficavam nos perguntando como fazíamos aquilo porque **não era como qualquer coisa relacionada ao universo da impro.** [...] **Foi a reafirmação do caminho que eu estava interessado em seguir, não pelo fato de ser disruptivo ou vanguardista, mas porque foi algo que me representou verdadeiramente, que não foi herdado.** Não foi um espetáculo que vimos, gostamos e encenamos; tinha a nossa marca pessoal, o nosso estilo pessoal, uma forma pessoal, e isso identificava nós quatro. (Rodolico, 2021, p.10).

O que Rodolico chama de “pessoal” é esse contexto e ideologia que levam à criação e a uma forma de jogar a estrutura e o espetáculo em sua totalidade, os quais correspondia aos quatro improvisadores em questão. Esse algo “pessoal” que inclusive pode mudar com o tempo, faz com que o próprio grupo que criou o espetáculo inicialmente também não consiga mais fazê-lo funcionar, pois o sentido “pessoal” do espetáculo se modificou. Com isso, ou a estrutura se altera também, ou o espetáculo encerra seu caminhar (o que também pode ser a realidade de qualquer projeto teatral). Por vezes, são detalhes que precisam ser reajustados, de

maneira que a estrutura base do espetáculo em si não é modificada, mas sim os elementos que permitem o seu jogar: o modo de jogar a estrutura, que podemos chamar de protocolos de jogo.

2.3.1. *Protocolos*

Os protocolos podem ser considerados estruturas internas da estrutura geral do espetáculo: guias, diretrizes, regras ou mecanismos que ajudam a girar o “maquinário” da estrutura geral do espetáculo, ou conectá-lo com a proposta de leitura/discurso ou conteúdo da obra. Compõem um “Sistema interno da cena de regras, códigos teatrais e/ou convenções. Ex.: Quando as personagens ficam emotivas começam a falar em outra língua (um protocolo para Teatro Musical seria começar a cantar e dançar).” (Proença, 2021a, p.6). O improvisador colombiano Gustavo Miranda Angel expõe, em sua dissertação de mestrado sobre dramaturgia e Impro, características dos protocolos e suas utilizações:

Os protocolos não são uma camisa de força, mas um guia para que quem atua não fique só. [...] O protocolo é um assunto que concerne unicamente ao elenco, assim como o texto pré-cênico não é uma ferramenta para o público, tampouco o protocolo. O melhor é que ele permanece em seu estado trans-cênico, nenhuma pessoa espectadora precisa conhecê-lo antes ou depois da função da obra. Dentro das experimentações práticas realizadas para este projeto [chamado “*Una Obra de Teatro*” de Gustavo Miranda Ángel], descobrimos que quando o público conhece o protocolo da cena, espera ansiosamente para ver como o elenco o resolve [...] ⁴⁵ (Miranda, 2012, p.110 - tradução nossa).

Miranda traz novamente a ideia da maleabilidade das estruturas, no caso, relacionada ao protocolo dentro da Impro. Em especial, os protocolos, pelo seu caráter de uso mais interno⁴⁶, chegam ainda a ser mais maleáveis, pois, já que não precisam ser partilhados com o público, quando quebrados, não necessariamente quebram também expectativas. Porém, há de se levar em conta que em algumas modalidades de Impro, como o caso de espetáculos de

⁴⁵ “Los protocolos no son una camisa de fuerza sino una guía para que *el actor* no esté solo. [...] El protocolo es un asunto que les concierne únicamente a *los actores*, así como el texto pre-escénico no es un aparejo para el público, el protocolo tampoco. Lo mejor es que éste permanezca en su estado tras-escénico, *ningún espectador* tiene por qué conocerlo ni antes, ni después de la función de la obra. Dentro de las experimentaciones prácticas llevadas a cabo para este proyecto [llamado “Una Obra de Teatro” de Gustavo Miranda Ángel], descubrimos que cuando el público conoce el protocolo de la escena, espera ansioso a ver cómo *los actores* lo resuelven [...]” (Miranda, 2012, p.110).

⁴⁶ No exemplo dado em nota de rodapé anterior quanto ao espetáculo *Peter Pan para os já crescidos* (2014), um protocolo interno da estrutura de Espetáculo-Jogo era o de que só se podia “roubar” a fala de uma mesma pessoa apenas uma vez em cada cena. Inicialmente, esse protocolo se fez necessário para permitir a fluidez do jogo, pois o “roubo” constante de falas confundia a leitura da história para o público. Mas, com o tempo, esse protocolo passou a ser quebrado vez ou outra porque fazia sentido à cena naquela apresentação, ainda tendo consciência da boa leitura do público (motivo pelo qual o protocolo existia).

jogos e/ou competitivos, os protocolos são expostos justamente para se jogar com essa expectativa e espera da plateia, apontada por Miranda. A exposição dos protocolos, nestes casos, cria uma cumplicidade com o público que contribui para a estrutura de jogos, desafios e a demonstração de habilidade em Improvisação do espetáculo de Impro.

2.4. Vocabulário: Entender a “língua” Impro

“Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo.”
(Wittgenstein, 2015, p.114).

Como a Impro é uma linguagem teatral específica, há em si algumas particularidades em seu vocabulário e feitura já estabelecidas em sua prática regular, que podem variar no seu entendimento em contexto, origem e modalidade de espetáculo. Neste trabalho, essas especificidades serão apresentadas a título de entendimento da linguagem e contexto de citações. Sendo assim, não serão apresentadas aqui as origens, fatores históricos, nem serão aprofundados quanto aos percursos de criação, descobertas, processos de treinamento e formatação desses pontos, que podem ser encontrados de maneira vastamente explorada na bibliografia específica sobre Impro. Esses termos entram aqui também como atualizações e apontamentos de críticas contemporâneas que recebem por parte de quem os utiliza em Impro, ao repensarem a linguagem e sua produção artística e pedagógica.

2.4.1. Princípios

O improvisador inglês Jules Munns, ao responder à revista *Status* em 2020 sobre os principais princípios da Impro, disse: “Nossa forma de arte é tão jovem que até nosso vocabulário é instável.” (Munns, 2020b, p.12). E, de fato, a Impro teatral, conforme um movimento do século XX que tem a improvisação como linguagem de um espetáculo diante do público, data da década de 1960, com grande expressividade em registros bibliográficos na Inglaterra e nos Estados Unidos. Nos anos de 1990, começou a se difundir mais pelo mundo, mas foi com o novo milênio que uma nova onda de propagação ganhou maior alcance. Na primeira década dos anos 2000, alçou-se mais popularidade com a explosão de festivais internacionais de improviso por todo o mundo, e principalmente (em questão de quantidades)

pela Europa. Assim, e a partir da afirmação de Munns, é possível entender que a projeção do que se ensinava/ensina sobre Impro pode corresponder também a essas ondas que, por distância temporal e geográfica, traziam novas leituras, variações, novos termos, e o próprio entendimento dos termos do vocabulário comum da Impro. De fato, isso também explicaria a própria existência de tantas nomenclaturas para a forma de arte em si, como vimos anteriormente no início deste capítulo.

Entre praticantes de Impro, as palavras “princípios”, “regras”, “fundamentos” e “dispositivos” vão ser utilizados com certa regularidade para os mesmos conceitos, quando se trata do “como improvisar” ou “como permitir que a improvisação flua”. Neste trabalho, encaramos essas questões técnicas como princípios, como algo que apoia a improvisação mais do que a regula para o que se “deve” ou não fazer. A veiculação do termo “regras” é muito habitual em salas de aula de Impro para quebrar padrões de comportamento social de estudantes iniciantes. Porém, após apreendido o “novo” olhar/comportamento, uma outra etapa se inicia, e quem improvisa começa a perceber mais possibilidades de lidar com as tais ideias/imagens que aparecem à cena sem precisar obedecer a regras. “Eu com certeza **gostaria de explicar que as regras são para iniciantes.**” (Johnstone, 2019, p.12), foi a resposta de Johnstone quando questionado em entrevista à *Status*, em 2019, sobre o que mudaria em seus livros, 40 anos após a publicação de *Impro. Improvisation and the Theatre*, em 1979.

Aceitação versus Bloqueio ou “Sim, e”

“Pessoas improvisadoras boas parecem telepatas; tudo parece pré-arranjado.

*Isso acontece porque elas aceitam todas as ofertas feitas -
o que é algo que uma pessoa ‘normal’ não faria.”⁴⁷*

(Johnstone, 1992, p. 99 - tradução nossa).

Entende-se, na Impro em geral, que é preciso aceitar as ideias e o universo proposto (por si ou por outras pessoas) em cena para, a partir daí, se propor algo a mais e, assim, construir a própria cena e o espetáculo. A ideia de “Aceitação versus Bloqueio” introduzida por Johnstone indica que, ao se negar, como artista (e não personagem), uma ideia, bloqueamos a criação, instituindo o julgamento e a estagnação da cena. Esse conceito é mais

⁴⁷ “Good improvisers seem telepathic; everything looks prearranged. This is because they accept all offers made—which is something no ‘normal’ person would do.” (Johnstone, 1992, p. 99).

popularmente conhecido como “Sim e”, e praticamente se transformou em um *slogan* da Impro. “Sim” é a parte da Aceitação, “e” é a parte de se acrescentar algo à criação, a ação colaborativa aditiva. Essa dinâmica encontra-se ilustrada na imagem abaixo, desenhada por mim a partir das explicações do improvisador e professor estadunidense Micah Philbrook, no curso “Improv 1” no Centro de Treinamento *Second City* de Chicago (2011):

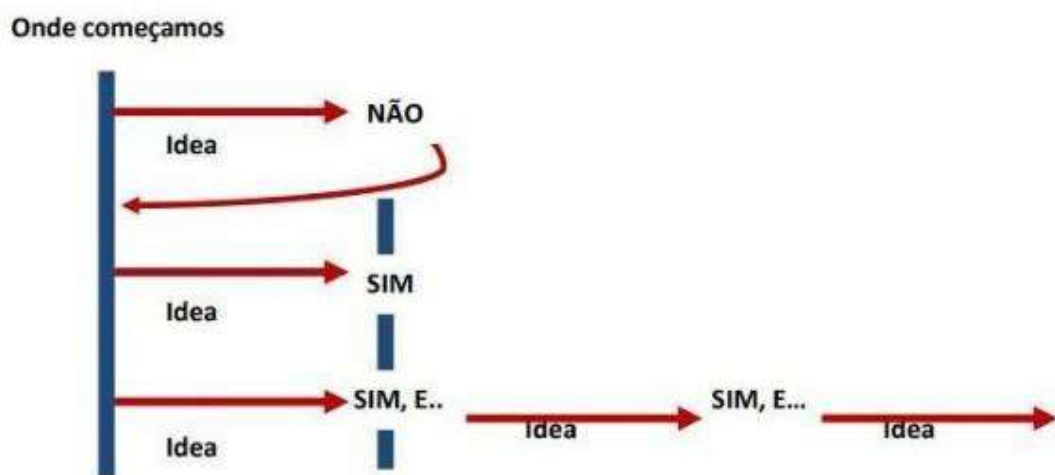


Imagem 02 - Gráfico do SIM, E
(Proença, 2013, p.39).

A Aceitação, como sinalizado anteriormente, não atinge o plano da ficção, ou seja, uma personagem pode livremente negar ou aceitar o que acontece consigo, fazendo parte de seus conflitos e narrativas. Numa cena de assalto, por exemplo, quem improvisa aceita que a proposta de assalto da cena foi realizada, e ainda assim a personagem a ser assaltada pode reagir em: “Não, por favor, não me assalte!”. Nesta fala, está assumido/aceito que o assalto é uma “realidade” desse universo. A Aceitação, então, acontece para que um entendimento e acordo entre quem está em cena seja estabelecido, para que, então novos elementos (o “e” do “Sim, e”) possam encontrar terreno fértil.

O professor estadunidense Rich Baker, no documentário *Era preciso ouvir outras vozes* (2019), ressalta que as “regras” básicas, mesmo variando de escola para escola, vão ter uma convergência em relação à Aceitação:

Mas uma regra, [...] que até onde eu sei que nós todos concordamos é o “Sim E”. [...] existem duas partes. [...] A parte do “Sim” simplesmente significa que não importa o que está acontecendo até aqui, [...] qualquer coisa que aconteceu até agora, nós simplesmente concordamos que aconteceu e nós não estamos fazendo nada para contradizer isso. [...] Isso não é muito difícil para a maioria das pessoas... colocarem na cabeça. A parte do “E”, na minha opinião, quando é mais eficiente é: quando não

só eu estou concordando [...], mas qualquer coisa que eu diga depois será uma reação direta ao que você diz. Por exemplo, se você diz: “Que dia lindo na praia” e eu venho e digo: “Eu tenho uma arma de fogo”, sabe... Eu não estou lhe contradizendo, não estou dizendo “Não”, mas eu também não estou fazendo nada que tenha a ver com o que você disse, tipo, eu não fui inspirado por você. Eu estou só esperando você terminar de falar e então eu quero trazer uma arma de fogo para a situação porque é isso que eu quero fazer. É sobre mim e... meus próprios desejos. [...] Para mim “Sim E” é, alguém diz: “Ah! Que dia lindo na praia!”. E eu não vou apenas concordar que nós estamos na praia, mas o que eu digo é inspirado diretamente como uma reação ao que você diz. Então... eu posso dizer: “Graças a Deus nós saímos daquele escritório!” Sabe? Eu estou passando filtro solar... Eu estou concordando com a praia e estou pegando o que você disse e deixando isso me inspirar, em oposição a jogar uma ideia aleatória que simplesmente não discorda do fato de estarmos na praia. (Baker in Proença, 2019a. - tradução e transcrição nossas).

Assim, a Aceitação implica em entrar na proposta da outra pessoa, o que não quer dizer negar a si como pessoa e parte criadora do jogo em função desta proposta. Reconhecer que uma proposta foi feita e jogar em resposta a ela pode ser transformá-la, ou então a proposta se torna uma imposição em que se tem a obrigação de jogar o jogo de outra pessoa pelas regras dela unicamente. O Laboratório Pedagógico Feminista *La Otra Escena*, formado por doze improvisadoras latino-americanas e espanholas durante a pandemia da Covid-19, publicou em seis idiomas diferentes o livro digital *Alguma vez você já se perguntou se...? Perguntas para Docência de Impro* (2020). O livro traz provocações a serem levantadas sobre a maneira como a Impro é ensinada para provocar olhares outros e atualizar conceitos e princípios. Um destes questionamentos se dedica à Aceitação e o conceito de consentimento e a como se trabalha isso em sala de aula de Impro quando os limites de consentimento são ultrapassados. A provocação aqui se instaura contra uma ideia do “Sim” absoluto, ou do “Sim” como regra literal, como ele tende a aparecer em algumas práticas da Impro. Pensar o consentimento com a Aceitação significa entender a Aceitação como um ponto de partida e não como uma ordem a ser cumprida: assumir que algo aconteceu e jogar a partir desta noção, sem ignorá-la, mas permitindo modificá-la. Essa noção abre as possibilidades de uma Improvisação que não se limita a padrões e estereótipos preconceituosos e excludentes, pois permite que outras possibilidades sejam exploradas na cena para além do que foi trazido: aceita-se, por exemplo, que o estereótipo está presente, **sim**, e começa-se a desmontá-lo em cena. Não há negação do que aconteceu, pois, ao aceitar o ocorrido, que o que foi trazido à cena aconteceu, pode-se superá-lo, transformá-lo, desconstruí-lo... improvisar com ele e não para ele.

Dessa maneira, pode-se entender que aceitar uma oferta não significa necessariamente se resignar (porque “eu não vou me resignar nunca”, como citamos Darcy Ribeiro no Capítulo 1), mas sim, construir algo a partir dali, mesmo que seja algo que desconstrua o universo

assumidamente já criado, ou seja, percebe-se um universo para poder desconstruí-lo. Isso também confronta uma das máximas da Impro, atribuída à Johnstone em seus ensinamentos, de se aceitar “a primeira ideia” com a intenção de desencorajar julgamentos que valorizem ou não uma oferta. Johnstone (2005) vai explicar que, por vezes, quem está improvisando sequer reconhece a primeira ideia e busca a primeira que vai “agradar” ou fazer rir; por isso, é preciso treinar esse aceitar de si, a fim de escutar e reconhecer o que se traz à cena além do que é trazido pelas outras pessoas. Além disso, com o aprofundamento da experiência em Impro, quem improvisa começa a reconhecer a primeira, a segunda, a terceira e as tantas outras ideias que surgem dentro do tempo da improvisação e, com isso, começa a realizar escolhas que se alinham ou irão se alinhar à direção do espetáculo, fazendo com que o aceite da “primeira ideia” se torne mais uma das indicações para iniciantes, como o próprio Johnstone observa em entrevista mencionada à *Status*. Essa percepção se desenha com a maturidade do trabalho em Impro, na dilatação do tempo para se criar, em que o instantâneo não se relaciona diretamente com a visão de rapidez. Miranda, em um artigo da mesma revista, em 2013, disserta sobre essa relação do conjunto de ideias a serem aceitas diante das decisões de direção e escrita em Impro:

Nem sempre se tem que aceitar a primeira coisa que lhe vem à cabeça, às vezes é melhor a segunda, a terceira, ou quem sabe, a décima ideia que apareça. Recorde que você não é somente a pessoa atriz e improvisadora, você também é a diretora e dramaturga da cena improvisada, então suas eleições dentro do espaço dramático irão interferir no espaço cênico e teatral.

[...] Não faça eleições, nem tome decisões somente pela ideia que lhe ronda a cabeça, escute seu corpo, olhe o espaço, seja consciente do que está acontecendo com as outras pessoas, não se esqueça de que improvisar é como escrever um texto a várias mãos.⁴⁸ (Miranda, 2013, p. 13 - tradução nossa).

Miranda levanta aqui a responsabilidade pelas escolhas cênicas que não julga uma ideia puramente como boa ou ruim, mas sim em seu impacto e relação com o trabalho de criação coletiva em Impro, na sua demanda de Escuta e Confiança dentro do grupo diante do que se cria conjuntamente no momento, em consonância com os acordos prévios.

Nos processos colaborativos e criações coletivas, nos quais a improvisação é uma constante ferramenta de relações criativas, outras terminologias surgem também para designar

⁴⁸ “No siempre tiene que hacer lo primero que se le venga a la cabeza, a veces es mejor lo segundo, lo tercero, o quien sabe, la décima idea que aparezca. Recuerde que usted no solamente es actor e improvisador, usted también es director y dramaturgo de la escena improvisada, entonces sus elecciones dentro del espacio dramático irán inevitablemente a interferir en el espacio escénico y teatral.

[...] No haga elecciones ni tome decisiones solamente por la idea que ronda en su cabeza, escuche su cuerpo, mire el espacio, sea consciente de lo que está aconteciendo en la acción con los otros, no se olvide que improvisar es como escribir un texto a varias manos.” (Miranda, 2013, p. 13).

esse processo/procedimento de aceitar e crescer algo (sim-e). Miguel Rubio Zapata, ao escrever sobre direção no texto “*Sobre viver em grupo*”, manifesta a ideia da “acumulação sensível”:

Acumulação sensível é um termo que nos ajuda muito no processo de criação coletiva. Chamamos de processo de acumulação sensível esse momento do trabalho no qual nos lançamos no jogo, explorando sensações, reconhecendo imagens e outros impulsos que podem nos sugerir o tema ou a ideia que começaremos a trabalhar. É um espaço de livre associação, que apenas requer que se atreva a jogar com liberdade; é um deixar-se levar, sem espaço para a autocensura e para a racionalidade.

A atitude de não se prender à primeira coisa que aparece é necessária para um processo de criação. No entanto, é importante aprender a guardar o que vamos encontrando nas improvisações. [...]

Para que o processo de *acumulação sensível* aconteça com verdade e plenitude, devemos permitir que a cultura pessoal de cada ator se manifeste. Esse todo que nos constrói e que incorpora os estímulos que fazem parte da nossa identidade pessoal, daquilo que nos faz particulares, tão simples quanto reconhecermos nos materiais ou referentes que fazemos nossos: música, leituras, filmes, objetos que armazenamos, etc. Com essa familiaridade vamos incorporando aquilo que faz sentido, que tem a ver com os limites do trabalho. (Zapata, 2015, p.187).

Apesar de compreender que a ideia de “deixar-se levar, sem espaço para a autocensura e para a racionalidade” seja um objetivo, quiçá até mesmo uma diretriz (direção) no processo de experimentação usando improvisação, pontuo que uma maneira simplista e genérica de se relacionar com essa diretriz tanto é impossível quanto eficaz. Haverá espaço, e deve haver espaço para a racionalidade, ou acidentes, abusos e violências acontecerão e serão permissivas (principalmente para com aqueles corpos que já o sofrem fora da sala de ensaio). “Liberdade total” é uma provocação e não uma permissão para se quebrar uma cadeira na cabeça de alguém, por exemplo. Há limites, e são os limites, que são bem racionais, que permitem uma liberdade mais coletiva no jogar.

Essa mesma linha de entendimento se confirma pelo viés de que a cultura pessoal precisa se manifestar para o processo de “acumulação sensível”, no equilíbrio de não se prender e ao mesmo tempo se permitir guardar. Neste ponto, percebo também o “sim e” quando (em associação sensível?) lembro da fala do palhaço e improvisador brasileiro Márcio Ballas dizendo que dizer “Sim” na Impro é dizer sim para si também, para quem se é e como se é (*ERA PRECISO* [...], 2019). Há, na ideia de acumular com sensibilidade, o aceitar do que é trazido para somar, estar com abertura para receber o imprevisto e somá-lo a quem somos e o que reconhecemos em nós e no contato com as outras pessoas no momento presente. É sensível porque o que guarda se ressignifica e relaciona com o espaço-tempo do encontro. E isso só é possível, de verdade, se houver Escuta Ativa e Confiança.

Escuta Ativa e Confiança

É, mas não a Escuta do ato de você só ouvir, né? Na Impro, quando a gente fala de falta de Escuta, é a falta da percepção, inclusive visual, entender que o seu... seu companheiro de cena está entrando em cena... E o que fazer com isso, com essa informação... As vezes você perceber, a pessoa está entrando em cena, e você fala: “Ninguém está chegando!”. Espera, o cara está entrando.
(Bizzocchi in Proença, 2019a. - transcrição nossa).

O conceito de Escuta Ativa (ou só de Escuta) está relacionado à percepção e abertura do que é feito em cena por si, demais pessoas e ocorrências à volta. Concentra o ambiente em sua totalidade (sons, silêncio, luminosidades, escuro, cores, movimentos, estaticidade, etc.), a consciência de espaço, os elementos presentes, as relações com o público e suas reações, relacionando a ideia de presença cênica com o desenvolvimento de uma conexão com o que nos rodeia. Escutar para jogar, reagir, perceber **o círculo de possibilidades** (Johnstone, 1992) para então aceitar e acrescer algo que seja uma resposta direta ao que acontece. Na perspectiva da Dança, há o conceito de “Estados de Atenção”, que unem diferentes esferas de escuta, como colocam Beatriz Cruz, Monica Galvão e Coletivo Teatro Dodecafônico no texto *“Elástico Invisível: Uma narrativa do chão”*:

Esta prática se dá através de procedimentos de escuta e relação com o ambiente, que chamamos de Estados de Atenção, termo cunhado pela pesquisadora Jussara Miller e parte da metodologia da Técnica Klauss Vianna, que compõe a formação dos integrantes do Coletivo. Assim, estes Estados de Atenção funcionam como uma ativação dos cinco sentidos, a partir da escuta do corpo, escuta do território e escuta do outro. (Cruz, Galvão e Coletivo Teatro Dodecafônico, 2020, p.80).

Nesse paralelo, a Escuta Ativa em Impro corresponde a estes Estados de Atenção, na percepção dos círculos de possibilidades em relação ao próprio corpo, território e os outros corpos. Dentre os textos sobre direção em Teatro, quando mencionam o trabalho com improvisação, o termo Escuta e suas variações tendem a aparecer como o princípio de eficácia das experimentações nos processos de ensaio.

A Escuta foi um dos princípios da Impro mencionados efusivamente pelas pessoas improvisadoras entrevistadas no documentário *Era preciso ouvir outras vozes* (2019), em concordância e entendimento mais uníssono, como se percebe no depoimento de Feña Ortalli:

Eu não sei se há regras universais, mas... que para mim, é... o principal é nos escutarmos, e eu creio inclusive que... Se tivesse que eleger só uma regra seria a

Escuta. Porque não nos escutamos, normalmente, fora da cena, e... muitas vezes, sigo vendo pessoas improvisadoras que não se escutam. Que a única coisa que fazem é esperar que a outra se cale, termine de falar, para poder começar a falar e dar sua ideia genial. Então, para mim, se não há Escuta, não há nada mais. Porque a Aceitação está chegando depois da Escuta, e atitude pró-ativa vem depois da Escuta. Então para mim é Escuta, depois vemos todas as demais, mas se não há Escuta, não há nada. (Ortalli in Proença, 2019a. - transcrição e tradução nossas).

Para aceitar, é preciso escutar ativamente, o que acontece e também o que não acontece, o som e o silêncio. Para a improvisadora estadunidense Holly Laurent, em seu depoimento para o documentário, a Escuta também é algo mais profundo do que concordar, do que o “Sim e”. Ela declara que isso se dá “porque você não pode dizer Sim a uma coisa se você não ouviu [...] Escutar de verdade cria a possibilidade de você se alterar.” (Laurent in Proença, 2019a. - transcrição e tradução nossa). Laurent fala em seguida de Confiança, que é um termo também frequentemente usado nos textos de Impro, mas não necessariamente como um princípio da mesma forma que a Escuta e a Aceitação. Para Laurent, para que um canal cinestésico se abra entre quem está jogando e se possa permitir que a improvisação flua entre as pessoas presentes, para se trabalhar com uma linguagem baseada no jogo de variáveis, é preciso confiar no treinamento tanto para si quanto para as demais pessoas, na capacidade e habilidade que possuem, e na combinação do todo para que a cena aconteça.

O que a Improv está perguntando a todas nós é: “Você confia em você?... Talvez? Você confia na pessoa que é sua parceira? Você confia nesta arte?” E confiança... essa é uma coisa profunda, porque toma um longo tempo. Como: “Eu confio em mim mesma? Eu confio nas minhas escolhas? Eu estou disposta a colocar as coisas para fora para me arriscar?” [...] o centro quente e flamejante que faz a Improv funcionar é a Confiança. Chegar num ponto em que você possa confiar em si, você confia no seu julgamento, confia nas suas escolhas, confia no movimento para fazer a edição, confia em si? E na iniciação, em ser ousada, e reconhecer quando a pessoa amiga se arrisca, [...] porque você confia no trabalho. Significando que você se permite cair, para depois a rede aparecer toda vez. [...] o núcleo da Improv é a Confiança, então eu acho que toda a massa do planeta que lhe dá forma é a Escuta. E então a crosta do planeta Improv é o Sim, estar em acordo. E tudo mais que a gente constrói nisso, as montanhas e o céu, prédios altos e catedrais, tudo isso é... o E. Então [esse planeta Improv], é Confiança, Escuta, Sim, E. (Laurent in Proença, 2019a. - transcrição e tradução nossas).

Ela traz uma noção muito gráfica do ciclo de princípios da Impro com essa imagem do planeta, iniciando um movimento de uma esfera pequena que se expande maior a cada novo elemento: Confiança - Escuta - Sim - E. E, mesmo que talvez, em certos contextos, um deles possa vir em algum momento antes que o outro, ainda assim, são detonantes naturais que também se retroalimentam em uma constante, pois ao ocorrer o “Sim e” diante da minha

proposta, eu me sinto escutada, o que fortalece minha Confiança, e assim o mundo Impro que criamos gira.

Ampliando o conceito de Confiança da pessoa improvisadora em si e no jogo como princípio da Impro, para o trabalho de Confiança na direção prévia do espetáculo, podemos perceber que a Confiança na direção é destacada por Ortalli na mesa *Nuestro Rol Director en la Impro* (2021), quando fala que as melhores pessoas diretoras não são aquelas que impõem, mas que convencem, um convencimento que faz com que quem joga confie em seus direcionamentos e os siga no palco, filtrando as micro-decisões pessoais feitas em cena. Ao que a improvisadora argentina Mariana Palau, na mesma mesa, intensificará, reforçando o ciclo construído entre os princípios, apontando que, para haver esse “convencimento” ou “encantamento”, a pessoa que dirige também precisa escutar para gerar a confiança (Palau in Proença, 2021c.). Escutar para confiar, escutar, aceitar e seguir, e...

Uma experiência pessoal que tive, que foi propositalmente desenhada para demonstrar a eficiência do treinamento dessas “regras” e a sua transposição para sua utilização mais abrangente como princípios, foi a última aula do curso *Improv 1* no Centro de Treinamento *Second City Hollywood*, em 2018, com o professor Rich Baker. No último exercício, nós deveríamos fazer “a pior cena de improvisação possível”. Ou seja, após aprender as tais regras, deveríamos procurar quebrá-las propositalmente ao máximo e de forma intensa. Resultado: a improvisação ainda assim funcionou e fluiu, no sentido que algo foi construído em uma coerência de grupo. Havia uma direção comum do que fazer e propósito. E, como grupo, ainda tínhamos um vocabulário e entendimento comum das regras a serem quebradas e: confiamos em nós e no treinamento, escutamos as propostas de quebras e aceitamos essas então “terríveis” propostas trazidas à cena, mantínhamos os princípios num nível mais profundo. E, como o próprio Baker diz em seu livro: “Eu lhes encorajo a abraçar o antigo ditado, ‘Aprenda as regras como profissional, para quebrá-la como artista.’” (Baker, 2019). Essa quebra só fará sentido se escutarmos o momento e confiarmos no processo como um todo, aceitando a atualização e construindo a partir dela e em conjunto.

A perspectiva de construção da Confiança também estabelece a fluidez do trabalho em grupo, na conexão de quem participa do processo e se permite saltar ao vazio. Patrícia Fagundes, quando fala de processos de criação, fala expressamente da Confiança como elemento catalisador e retroalimentador das possibilidades trazidas aos ensaios, falando de criações de teatro em geral. Introduce, com isso, o conceito em binômio de *Autopoiésis-conexão*:

Trata-se de ativar um ambiente de trabalho permeado por confiança e cumplicidade, que permita a exposição, o erro, o jogo, o conflito; redes de conexões possíveis entre a equipe, em constantes ciclos de retroalimentação. Desenvolvimento da percepção sinestésica **do outro** e do espaço, a possibilidade de compor individualmente e em grupo, disponibilidade e atenção corporal (Fagundes, 2011, p.4 - grifos nossos).

Pensar que a “auto-poética” está estabelecida em conexão é reconhecer também a Escuta Ativa para estabelecer a Conexão, os ciclos retroalimentares, e também implica que todas as pessoas envolvidas são igualmente responsáveis pela construção e manutenção (em constante atualização) dos ambientes fluidos de trabalhos.

2.4.2. Dispositivos Populares

Chamamos aqui de dispositivos as partes da técnica que podem auxiliar na exploração de questões específicas das cenas de um espetáculo e treinamento em Impro. São considerados aqui aqueles que são mais difundidos, conceitos que se repetem na literatura e ensino de Impro e que vão aparecer nas menções e citações do presente texto.

Status

O dispositivo status se baseia na percepção e uso do jogo de poder da cena, que está sempre em mudança ou em frágil estabilidade. Johnstone (1992) chama esse movimento dos status de “Princípio da Gangorra”. O status social é algo que influencia o status de poder das personagens em cena, mas não é seu determinante, porque, mesmo que o status social permaneça o mesmo, uma personagem de status social baixo pode estar com um status de poder alto sobre outra em uma determinada situação. Perceber e jogar com o status permite identificar as relações das personagens, a estagnação da cena em *loopings*, momentos de virada na dramaturgia e tendências dentro de um espetáculo e/ou de um mesmo grupo/indivíduo. O improvisador argentino Lucas Sollazzo vai identificar o status na Impro como o reconhecimento da dinâmica do conflito dramático em cena, justamente por se tratar de uma dinâmica de poder⁴⁹.

O status pode ser analisado em níveis que vão do baixo ao alto e vice e versa. Os status altos tendem a dominar o espaço e determinar até que ponto as ações das personagens se expandem em cena. Os status baixos tendem a servir e se submeter às personagens de

⁴⁹ Informações a partir de registros pessoais das aulas do curso *Dirección Impro* (2020).

maior status, ocupando menor espaço físico e sonoro em cena. Johnstone, em seu “*Fast-Food Stanislavski Lists*” presente no livro *Impro for Storytellers* (1999) vai listar uma série de características físicas e comportamentais que podem ajudar a reconhecer e jogar com status alto e baixo⁵⁰. Essas características podem ser corrompidas, de modo que uma personagem que “aparenta” status alto possa ter um status baixo, por exemplo, além do que, na dinâmica da cena, na gangorra, os status irão inevitavelmente sofrer mudanças ou ao menos a tentativa de mudança.

As observações de Johnstone quanto à fisicalidade dos status podem ser verificadas também na construção da pirâmide de relações da *commedia dell'arte* e suas personagens-tipo. Por exemplo, o topo da hierarquia social, do status alto, a personagem *Magnifico*, possui uma forma corporal expansiva, aberta e orientada de cima para baixo, enquanto *Zanni*, a personagem de status social mais baixo, vai ser o extremo oposto, num corpo recolhido, fechado e orientado de baixo para cima. Isso não quer dizer que *Zanni* não possa subir seu status em cena com *Magnifico*, pois essas dinâmicas trarão conflitos e dramaticidade para a improvisação. “Os Jogos de Status envolvem a manipulação consciente do nosso nível de dominância”⁵¹ (Johnstone, 1999, p.219 - tradução nossa). Por isso, ao se reconhecer e usar conscientemente os status como dispositivos, a pessoa que improvisa pode, por exemplo, construir personagens diferenciadas e apresentá-las com status diferentes umas das outras, e sair de um *looping* de discussão que, por vezes, parece sugar a improvisação para uma interminável disputa de poder que não permite a cena seguir adiante. Discussões e brigas são disputas de status, logo, para encerrá-las, busca-se modificar o próprio status, o que modifica imediatamente o status das demais pessoas e toda a dinâmica da cena.

O improvisador indonésio Aree Witoelar desenvolve no texto *Status in Western and Eastern Improv* (*Status na Improv do Oeste e do Leste*), sobre como a relação com status, na Impro, é percebida de maneiras diferentes entre o Ocidente e o Oriente:

Na Ásia, o status é tudo. [...] É engraçado quando releio o capítulo do livro de Keith Johnstone sobre Status ou aprendo status através da *Commedia dell'Arte*. O status é a única coisa que não preciso aprender. Crescendo na Indonésia, qualquer interação social é uma troca de status. Sempre que conhecemos alguém, fazemos “a dança” e avaliamos que pessoa tem o nível mais alto - Qual é a idade delas? Qual é a posição delas? Ele é o primo de segundo grau da pessoa que é vizinha da que é nossa chefe? Qual idioma eu uso? (javanês tem 3 níveis de idiomas: Inggil, Madya e Ngoko, para os quais cada palavra é diferente). Mudamos perfeitamente nosso idioma assim que

⁵⁰ Apenas por curiosidade, e talvez para incentivo de pesquisas futuras, a lista de comportamentos de status baixo e status alto de Johnstone correspondem às listas de comportamentos de personagens femininas e masculinas (respectivamente, status baixo e status alto). Retratos sociais observados nas dinâmicas de poder. Observação: Johnstone não faz, propriamente, essa analogia entre os status e os gêneros.

⁵¹ “*Status Games involve the conscious manipulation of our level of dominance.*” (Johnstone, 1999, p.219).

estabelecemos o status. É normal ter uma conversa em que o status alto fala em javanês baixo para o status baixo, e o status baixo responde em javanês alto para o status alto.⁵² (Witoelar, 2020a - tradução nossa).

Witoelar vai acentuar, inclusive, que nas cenas de Impro do Ocidente, por vezes os status aparecem como “neutros”, no sentido de não serem muito perceptíveis, enquanto nas do Oriente, quem joga está bem consciente do status desde o início. Diz que a diferença é que “[...] existe o atuar o status, e existe o sentir o status. No ocidente, eu vejo as pessoas que jogam atuarem o status. No oriente, eu vejo quem joga, sentir o status.”⁵³ (Witoelar, 2020a - tradução nossa).

Essa percepção de atuar e sentir status, então, amplia o entendimento do dispositivo para a percepção dos status existentes pré-cena (mais uma vez, a ideia de descobrir o que já existe no espaço para além de criar “do nada” em Impro). É por isso que o conceito de status já foi atualizado também numa percepção de uso como dispositivo em uma segunda camada: o status jogador recorrente, que se define pelo padrão de status da pessoa que joga e que se relaciona com a improvisação. Aqui, a ideia de poder tem mais proximidade com a noção de graus de ação e passividade nas proposições e movimentos da dramaturgia. Uma pessoa jogadora de status alto tende a movimentar mais a cena para pontos adiante, enquanto a que tende a jogar em status baixo frequentemente segue e expande as ideias e imagens, explora o que foi trazido. Ambos, e em seus graus de variação, são válidos e necessários para a dinâmica da Impro, e ao percebê-los em nós, torna-se possível usá-los de forma consciente em favor da cena, como, por exemplo, baixar meu status jogador quando outra pessoa também está com o status jogador alto, atingindo assim algum equilíbrio; ou subir o status de uma personagem oprimida para trazer o sentimento de justiça e libertação da opressão; ou ainda, manter duas pessoas em status jogador alto numa dinâmica que vai tender a fazer com que a sequência de acontecimentos da cena seja mais veloz, etc. Essas possibilidades são oportunizadas porque o status é dinâmico, mesmo que tenhamos uma tendência de usar mais as habilidades de uma intensidade de status em particular.

⁵² “*In Asia, status is everything. [...] It’s funny when I re-read Keith Johnstone’s book chapter on Status or learn status through Commedia dell’Arte. Status is the one thing I don’t have to learn. Growing up in Indonesia, any social interaction is a status exchange. Whenever we meet someone, we make “the dance” and assess who has the higher rank—What is their age? What is their position? Is he the boss’s neighbor’s second cousin? Which language do I use? (Javanese has 3 levels of languages: Inggil, Madya and Ngoko, for which every word is different). We seamlessly switch our language once we establish status. It’s normal to have a conversation where the high status speaks Low Javanese to the low status, and the low status replies in High Javanese to the high status.*” (Witoelar, 2020a).

⁵³ “[...] *there is acting status, and there is feeling status. In the West, I see players acting status. In the East, I see players feeling status.*” (Witoelar, 2020a).

Witoelar, mais uma vez analisando a particularidade dos status, vai apresentar em seu artigo “*Loucura/Status*” (2020.b.) para a revista *Status*, em 2020, a ideia das qualidades de Loucura e Lógica em conexão aos status jogadores.

Resumidamente, quem joga com Status *LOUCO* faz coisas que são inesperadas, tem um processo de pensamento que pode ser rápido para outras pessoas, e criam um monte de aleatoriedades explosivas em cena. Em contraste, pessoas que jogam com Status *LÓGICO* fazem movimentos ortodoxos, o que é fundamental para manter as cenas embasadas e construir uma cena em si. Você precisa de ambas as pessoas. (Witoelar, 2020b, p.15).

Para Witoelar, os Status baixos e altos (em suas variações) podem se combinar tanto com as qualidades de Loucura e Lógica, ampliando habilidades e afetando as dinâmicas. Estes aprofundamentos e atualizações do entendimento do dispositivo vêm a ampliar seu uso em favor da Impro e do Teatro em geral. Podem servir para análise de textos escritos e a construção cênica de corporeidade, movimento e dinâmicas.

Oferta

São as **propostas** trazidas em cena, que podem ser imagens, movimentos, silêncios, pausas e ações verbais e não verbais, pois a oferta pode ocorrer de maneira tanto proposital quanto inconsciente. Gustavo Miranda, ao ensinar dramaturgia improvisada, expõe três classificações de ofertas:

* Ofertas **Cegas**⁵⁴: sem intenção de ser oferta. Oferta que não define, não indica direção. *Ex.: uma coçada no queixo faz sua/eu parceira/o*⁵⁵ *de cena pensar que você está com alergia.*

* Ofertas abertas: já definem algo, mas não muito, algo em aberto. *Ex.: A entrega de uma caixa a outra pessoa como presente. O que tem na caixa? É seu aniversário? Está aberto para definir.*

* Ofertas fechadas: definem a ideia inteira. A oferta fechada leva a uma plataforma (pela ideia Aristotélica de história). *Ex.: “E para comemorar as nossas bodas de papel, fiz seu bolo favorito!” – São casadas/os* há um ano, é o dia da comemoração, tem bolo, é o seu favorito. (Proença, 2018).

Desta maneira, o primeiro tipo de ofertas citado, as ofertas inconscientes, são trabalhadas a partir do reconhecimento de algo como oferta por parte de uma outra pessoa que

⁵⁴ Apesar de não ser uma questão de gênero, destaco este termo reforça práticas linguísticas capacitistas não inclusivas, por isso, a referência a este tipo de Oferta será identificada nesta tese como Ofertas Inconscientes.

⁵⁵ O texto original flexiona os substantivos no masculino e feminino, numa tentativa de inclusão de gênero de minha parte, porém ainda binária, neste registro, em 2018, em meu blog diário de bordo eu relatava minha experiência no curso de Gustavo Miranda em São Paulo-SP, Brasil.

observa/Escuta, como, inclusive, incentiva Johnstone ao dizer que as pessoas que improvisam “talvez aceitem ofertas que não tiveram sequer a intenção de serem feitas. Eu digo às minhas pessoas atrizes a nunca pensar em uma oferta, mas, ao invés disso, presumir que uma já foi feita.”⁵⁶ (Johnstone, 1992, p. 99 - tradução nossa). Já as ofertas abertas partem da intenção de quem as faz, dando espaço para o complemento posterior, provavelmente realizado por outra pessoa. E as ofertas fechadas permitem o expandir e detalhar da oferta que já oferece um contexto maior e específico para a improvisação.

No entendimento da relação entre a oferta e os princípios da Aceitação, Mariana Muniz revisa as observações de Johnstone, pontuando que:

Ainda segundo Johnstone (1990), há três categorias dentro da improvisação: a oferta, o bloqueio e a aceitação. Os estímulos são *ofertas* feitas pelos companheiros, pelo público, pelo professor e por si próprio; o *bloqueio* é a negação dessas ofertas; e a *aceitação* é a capacidade de escutá-las e rebotar sobre elas. (Muniz, 2015, p. 176).

O que Muniz chama de rebotar é o “e” do “Sim e”, um re-colocar a oferta, dar-lhe movimento ao explorá-la em cena. Por isso, entende-se que ofertas podem ser aceitas ou não, o que faz parte das percepções de Escuta e das decisões de cena que, no caso da Impro, são aparentes. Quando um bloqueio é feito, por exemplo, ele se torna parte da realidade da cena, se torna uma oferta nova por si só. Um exemplo que sempre exponho em sala de aula sobre isso é o de uma cena em que uma pessoa (A) entra em cena apontando o dedo como se fosse um revólver para outra (B) enquanto diz: “Isso é um assalto!”. Se B responde como vítima de assalto: “Não, por favor, não me machuque, leve todo o dinheiro”, está a aceitar a oferta do assalto mesmo usando a palavra “não” em seu texto. Mas se B diz: “Isso não é um revólver, é um dedo.”, acaba de bloquear a realidade da cena ofertada inicialmente por A. Pode não ser tão confortável de se jogar assim e fragilizar a confiança entre quem joga, mas realmente só se torna um problema se A continuar o padrão de bloqueios e não aceitar o que B fez como uma oferta nova, para uma nova realidade, sem também negar a sua. Se A mantiver a oferta fechada que fez quanto ao assalto e unir a oferta fechada de B quanto ao dedo de A não ser um revólver, só um dedo, A pode responder, por exemplo (e aqui sendo explicitamente didática para mostrar o princípio do “Sim e”): “**Sim**, isso é um dedo, e você vai ver o que eu faço com ele se não me der o seu dinheiro agora!”. Nessa nova realidade construída, o dedo de A é tão ameaçador quanto um revólver, e a improvisação continua a fluir por se seguir o princípio da Aceitação que percebe até mesmo o bloqueio como oferta.

⁵⁶ “they may accept offers which weren't really intended. I tell my actors never to think up an offer, but instead to assume that one has already been made.” (Johnstone, 1992, p. 99).

Plataforma/Premissa

A Plataforma ou Premissa segue uma ideia aristotélica de história, como acontece na oferta fechada. É a definição da base da cena de improvisação, o contexto de onde parte a cena. Na perspectiva de Viola Spolin (2001), é o que ela chama de estrutura da cena (não do espetáculo), definindo-se o Quem, Onde, O Quê da cena. Aqui, podemos traçar uma analogia também com o que Stanislavski vai trabalhar em seus exercícios de improvisação e de análise de textos como “circunstâncias dadas”. A plataforma dá uma certa segurança para a improvisação, pois define justamente as circunstâncias e o universo da cena, aliviando o número de incertezas dentro do improviso.

Hoje, já se entende que uma Impro não precisa de uma plataforma para se iniciar, podendo começar de algo subjetivo e definindo os elementos aos poucos. Também há o entendimento de que sequer é preciso definir todos os elementos da plataforma até o final, havendo cenas que não é importante saber quem as personagens são, ou onde estão, etc., como um *Esperando Godot* de Samuel Beckett, em que não há um detalhamento das relações todas ou sequer quem Godot é. Porém, nestes casos, significa que um dos outros elementos da plataforma tomou uma proporção maior na importância, tornando-se, talvez, o foco da cena em si. No exemplo de *Esperando Godot*, poderia se dizer que este elemento é o “o quê”, a espera como ação interminável.

Da ideia de se começar a improvisação estipulando a plataforma desde a sugestão do público ou desde a primeira oferta fechada em cena, surgiu o conceito de **Impro de Premissa**. Como nos exercícios de improviso stanislavskiano que são dadas as circunstâncias/plataforma da cena previamente: você está contando o dinheiro, sua mulher está cuidando do bebê, seu cunhado está brincando de queimar papéis na lareira acesa, ouve-se um grito vindo do quarto, você sai e, quando volta, seu cunhado está a queimar o dinheiro na lareira, etc. (Stanislavski, 2012), para depois começar a ação em improvisação que seguirá a premissa.

Fisicalização/Formação de Figura/Trabalho de Objeto

A Impro tem tradicionalmente uma aliança com o trabalho de mímica, pantomima e máscara. Apesar da relação com a máscara ter perdido força na maioria das escolas contemporâneas específicas de Impro (principalmente derivadas dos Estados Unidos), esse

dispositivo é usado para treinar quem improvisa a trazer imagens, formar a figura da personagem para o corpo e a expansão do gesto. Já a mímica e a pantomima ainda se mantêm, quase que como uma associação direta à cena improvisada⁵⁷, por serem recursos técnicos que permitem, de forma relativamente simples, criar elementos do cenário e a própria cenografia imaginária, que possam mudar constantemente num palco vazio no qual, muitas vezes, a Impro se dá.

A Formação de Figura, também chamada de fisicalização, vem a se relacionar com duas instâncias: a personagem e os arredores. Ou seja, formar a imagem da personagem no corpo e a do cenário e objetos a partir da relação do corpo com o espaço (cenários e objetos cênicos invisíveis). Para Viola Spolin (2001), fisicalização é:

Mostrar e não mostrar; 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; [...] representar é contar, fiscalizar é mostrar; uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva. (Spolin, 2001, p.340).

Ao trabalho com os objetos invisíveis e ambiente imaginário também é dado o nome de Trabalho de Objeto. Uma das técnicas de trabalho de objeto e fisicalização, além da mímica e pantomima, é a “Pintura de Cena”, em que o cenário ou a personagem é inicialmente descrita por narração para depois ser “incorporada” em cena, de forma que a informação agora se relacione com o corpo em cena.

Neste capítulo, pude apresentar a complexa trama de terminologias acerca da Impro, desde o próprio conceito de Impro em si, bem como outros conceitos que a fundamentam e se relacionam diretamente a ela. Esse trabalho contribui para a valorização da variedade de estudos necessários para nos situarmos dentro das subjetividades em que esse fazer artístico se desdobra. A Impro, por si, não é em absoluto ou segue uma compreensão universal (que sequer existe) sobre a forma como é definida neste trabalho. O enquadramento de seu conceito nesta tese permite que nos comuniquemos de forma mais precisa no contexto e abrangência desta pesquisa, reconhecendo nossos desentendimentos e desacordos, porque percebemos os contextos e motivos das escolhas feitas numa gama diversa. Os limites aqui

⁵⁷ O que não significa que, necessariamente, pessoas dedicadas à Impro sejam profissionais ou tenham um trabalho aprofundado de mímica ou pantomima. Isso dependerá do treinamento e importância técnica dada por cada formação. Mas, de qualquer maneira, alguma base de mímica e pantomima costuma ser ensinada.

apresentados traçam encontros de perspectivas para indicar a **direção** que a partilha desta tese toma, para que essa pesquisa flua entre quem a escreve e quem a lê, e possamos nos encontrar num mesmo universo, num mesmo mundo de entendimentos, mesmo que a chuva intensa de conceitos e percepções possa nos confundir.

“Nem todas as tempestades vêm para atrapalhar sua vida.

Algumas vêm para limpar o caminho”

(autoria desconhecida).

3. ESTADO DA ARTE

“Nunca mais serei aquela que se fez seca”

(Trecho da Música *Quando fui chuva* de Luís Kiari)

Como evidenciado no capítulo anterior, existem vários termos para designar a Impro, o teatro que acontece usando a improvisação como linguagem na presença do público. A questão da terminologia é uma problemática que precisamos levar em consideração quando pensamos sobre o estado da arte e da pesquisa, já que a gama diversa de termos impacta o campo de busca de referenciais teóricos, produção artística e investigações.

O objeto de pesquisa desta tese, como já especificado, não trata da Improvisação Teatral geral, tema que possuiu uma vasta produção bibliográfica pelo aspecto da utilização da improvisação como dispositivo na pedagogia, metodologia de criação, processos de treinamento e composição para espetáculos que não buscam ter necessariamente a improvisação como linguagem do espetáculo. Podemos encontrar muitos estudos sobre a improvisação como dispositivo de criação em processos teatrais em toda a história do Teatro, como ressalta Chacra:

Considerando que todo ato teatral encerra, por si só, um elemento improvisacional, é de se supor que a improvisação esteja presente em toda a história do teatro. Fenomenologicamente, isto é certo, mas do ponto de vista histórico esta forma de expressão possui momentos de manifestação autônoma, passíveis de serem destacados da história geral do teatro. (Chacra, 2005, p.23).

Chacra vai traçar em seu trabalho o percurso histórico da improvisação na perspectiva ocidental numa linha Europa-Brasil, desde as dionisíacas gregas e o ditirambo. Um dos principais momentos desse recorte geográfico-histórico da arte teatral, de rápida referência à improvisação interferindo como cerne do ato de apresentação (como estrutura de espetáculo) é a *commedia dell'arte*. A ela se dedicam inúmeros estudos específicos em todo o mundo, tanto pela curiosidade de se ter o improviso com extremo apuro técnico, quanto por sua própria importância técnica e impacto no Teatro.

Porém, na sequência da *commedia dell'arte*, a improvisação teatral vai se expandir e ser aproveitada mais em processos do que como evento artístico, mantendo sua importância no Teatro dentro das salas de ensaio e formação. Quando a Impro volta a ganhar espaço, a percepção de sua existência se dilui nessa bibliográfica mundialmente vasta que fala da improvisação como dispositivo de criação para cena e treinamento de artistas. Isso acontece

principalmente por conta de muitas obras e teorias não especificarem a improvisação aplicada como dispositivo em relação à improvisação como linguagem de espetáculo.

Por sua vez, a partir da difusão de publicações e trabalhos artísticos como os de Keith Johnstone (Inglaterra), Del Close e Charna Halpern (Estados Unidos), e Omar Argentino Galván (Argentina), o desenvolvimento de um estudo voltado à Impro ganha outro olhar técnico específico, que não a separa da improvisação teatral geral, mas reconhece a singularidade da Impro. Ainda assim, mesmo havendo alguma especificação, a produção sobre Impro ainda é mais significativa, em termos de quantidade, no que se refere ao treinamento e formação em improvisação, mesmo tendo o espetáculo de Impro como objetivo dessa prática.

Essas obras se debruçam especialmente em teorizar, explicar e propor jogos e exercícios para trabalhar o **como** improvisar. E neste ponto já se percebe o impacto da contribuição da Impro para o Teatro em geral pela sua abordagem da improvisação como técnica, pois, até então, a improvisação explorada como meio de ensino e criação e não como matéria e campo de atuação, tinha o seu fazer como algo aparentemente mais “natural”, simplesmente “espontâneo” ou “intuitivo” e inerente ao Teatro. Algo que acontecia e todo mundo sabia como fazer, ou aprenderia eventualmente a fazer com o tempo de prática teatral.

O que também é uma realidade em muitos casos, já que o improviso é inevitável na ação efêmera e viva que é o Teatro, e com isso, há uma tendência a se aprender a lidar com a improvisação pela sua constante presença. Mas esse lidar pode ser tão somente tolerá-la, evitá-la, e desviar-se dela, ao invés de jogar com ela, aproveitá-la e expressar algo por meio dela.

O olhar dedicado à Impro começou a questionar como seria possível fazer com que a improvisação pudesse fluir e compor algo improvisado com qualidade de espetáculo. Neste olhar, uma importância maior foi dada ao **como** improvisar e ao **aprender a improvisar**. Dessa maneira, o material específico de Impro começa a partilhar dispositivos, princípios, diretrizes, protocolos, entre outras provocações que ensinam o uso da improvisação para além de uma facilidade nata ou do espírito e sorte do dia, permitindo que, quando algo não está funcionando na improvisação, possa-se identificar o que atrapalha e como voltar a deixá-la fluir enquanto ela acontece.

Obviamente, em escritos de grandes nomes do Teatro ocidental de influência europeia pode-se encontrar indicações desse **como** improvisar, já que estão a usar a improvisação para treinar seus elencos e criar espetáculos, porém, é basicamente um trabalho de garimpo e filtro

destas indicações, pois os caminhos do **como**, se relacionam mais a outros conceitos atrelados à atuação em geral do que diretamente com a improvisação. Tomemos o exemplo do “Se Mágico” apresentado por Constantin Stanislavski:

[...] o *se* atua como uma alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação.

[...] quando usei a palavra *se*, reconheci francamente o fato de que lhes estava apenas propondo uma suposição. [...] Vocês, por sua vez, não se obrigaram a aceitar a suposição como realidade, mas unicamente como suposição. (Stanislavski, 2012, p.76 e 77).

Stanislavski vai relacionar o que chama de “Se Mágico” ao uso do estímulo de uma situação hipotética, da criatividade e da imaginação, na composição e fortalecimento da “verdade cênica”. No limiar que o autor explora entre ficção e realidade, em que o “Se” permite que se perceba a oferta imaginária como uma “suposição” e não como a realidade, ele implica a noção de uma verdade para a ficção compreendida justamente por um atestado de que a ficção, mesmo seguindo as “regras” e verossimilhanças da vida real, não é a vida real.

A verdade cênica então se estabelecerá pelo jogo com o “Se”, ao se aceitar a oferta como uma suposição da realidade (e não a própria realidade da vida), e a partir desse “Se” para viver a ficção com um comprometimento cênico “verdadeiro”, se aproximando da vida real (pelos preceitos do realismo). Uma das frases populares no ensino e treinamento de Impro se conecta diretamente com esta questão: “Se isso é verdade, o que mais é verdade neste universo?” (Amém in Proença, 2019a. - transcrição nossa).

No “garimpar” do como improvisar em Stanislavski, tendo a improvisação como o caminho do desenvolver da espontaneidade e criatividade em cena, podemos ler o “Se Mágico” como a Escuta da oferta que estabelece a premissa do jogo improvisacional. Com o “Se”, o jogo começou, mas não necessariamente sabemos como jogá-lo. Vamos, então, associá-lo com o princípio de Aceitação, o “Sim e” explorado na Impro nessa noção de como improvisar.

Assim, a oferta trazida pelo “Se” é aceita como “verdade cênica”, numa integração do “Se Mágico” com o “Sim Mágico”: dizer “Sim” ao “Se” e à “realidade” que ele propõe, “e” atualizando-o a partir da Escuta e na Confiança de que todas as outras pessoas estão também a jogar o jogo (inclusive a plateia). A questão que levanto é que, no exemplo de Stanislavski, o “Sim e” se encontra subentendido, escuta-se a oferta do “Se” e se improvisa a partir dela... Mas como? E é nesta sutileza de fazer o “Se” movimentar-se em cena, por vezes não tão

óbvia para quem atua, que os estudos técnicos da Impro começaram a apoiar a prática da improvisação teatral geral.

Já nos estudos dos encenadores franceses Jacques Lecoq e Jacques Copeau, por desenvolverem em seus trabalhos independentes em suas escolas um programa que contemplava o ensino de improvisação, e terem estabelecidos para si a ideia de “jogo cênico”, já podemos encontrar maiores apontamentos nesse **como** improvisar.

Lecoq vai começar seu trabalho de improvisação a partir do silêncio, a fim de que as pessoas que atuam se entendam para além das palavras: “o grande tema-piloto, que domina as primeiras improvisações silenciosas, é A Espera. O principal motor da interpretação está nos olhares: olhar e ser **olhado**.” (Lecoq, 2010, p.62). Este “olhar e ser **olhado**” pode ser revisto nas teorias de Impro como a Escuta Ativa: treinar a percepção do que acontece e o que nos acontece à volta. É perceber a oferta inconsciente, uma sugestão que não foi propositalmente feita para ser seguida, mas que está ali num movimento, num olhar, num simples estar ali, que é captada e desenvolvida entre as outras pessoas presentes.

Para tanto é preciso escutar, o que se relaciona com o manejo de ansiedade a partir da confiança e da tranquilidade para “esperar” que algo se manifeste. Lecoq também vai propor estruturas de improvisação que, mais que regras de jogos ou propostas de situação, são uma série de protocolos e ações possíveis que podem ser usadas em cena, numa escala de intensificação do jogo, a fim de guiar o trabalho de improviso (Lecoq, 2010, p.66 e 67). Os apontamentos de Lecoq visam o dispositivo do improviso para se atingir um grau e vigor de presença requerido por ele no palco e também como parte do trabalho de quem atua, não tendo a improvisação em si como foco.⁵⁸

Copeau, ao se debruçar junto a Louis Jouvet nos estudos da *commedia dell'arte*, já vai desenvolver um **como** improvisar num olhar que evoca algo mais próximo da Impro, mas ainda perpetua na prática do ensaiar e criar para depois formatar uma obra fechada, na qual o elenco contribui diretamente em sua dramaturgia. “A improvisação não é apenas um exercício, um meio de atuar melhor, pensa Copeau, mas talvez se possa ressuscitar o gênero da comédia improvisada, com personagens e temas modernos. **O ator** tornar-se-ia quase **autor**.” (Aslan, 1994, p.49), afirma Odette Aslan em sua análise de processos de formação e treinamento artístico presente na obra “**O Ator** no Século XX”. Assim, mesmo só explorando a improvisação na sala de ensaio, ela começa a vislumbrar importância dentro do processo de

⁵⁸ Encontram-se, especificamente, apenas nove páginas dedicadas a como realizar a improvisação em *O Corpo Poético: Uma Pedagogia da Criação Teatral*, de Lecoq (2010), uma obra de 237 páginas, no total.

criação e treino pela possibilidade de ser vista e usada como linguagem para além de dispositivo, além de uma autonomia (quicá, responsabilidade) criativa por parte de quem atua.

Este percurso da improvisação nos sistemas de ensino e treinamento de grandes nome da encenação e direção da história do Teatro ocidental e europeu, assim como o aproveitar de conceitos, podem ser encontradas mais diretamente nas obras de Sandra Chacra, Odette Aslan, e na publicação conjunta de Anthony Frost e Ralph Yarrow.

O ressurgimento da força da Impro, no último século, teve sua primeira grande onda (Frost e Yarrow), em uma série de criações teatrais da linguagem, entre as décadas de 1950 e 1960, em diferentes partes do mundo, mas os registros mais evidentes, no sentido de documentação específica disponível, vêm principalmente dos Estados Unidos (com Viola Spolin e seu filho Paul Sills) e Inglaterra (Keith Johnstone), se popularizando mais em outros países por volta da década de 1970.⁵⁹

É possível se dizer que, ao final dos anos de 1990, essa Impro estadunidense e inglesa/canadense (Johnstone) já estava inserida mundialmente, tanto difundida quanto praticada entre pequenos grupos artísticos. De forma que publicações específicas em Impro, hoje, já apresentam uma expressiva quantidade, principalmente em produções originais em inglês e suas traduções para outros idiomas, como o espanhol e o alemão (que também produzem uma gama de materiais originais).

Especificamente sobre Impro, sobre como improvisar, existem centenas de livros, *blogs* e dezenas de artigos acadêmicos sobre Impro Teatral (devido, também, a intensa pesquisa acadêmica em Improvisação Aplicada que visa o uso das técnicas da Impro em treinamentos no mundo dos Negócios, na Saúde e em Terapias).

Existem pelo mundo escolas especializadas em Impro. Entre as mais famosas, em relação a tempo de existência e por atrair estudantes de diferentes localidades, podemos destacar o *Loose Mouse*, no Canadá, O Centro de Treinamento *Second City*, o *Upright Citizens Brigade* (UCB), o iO e *Groundlings* nos Estados Unidos, e programas de ensino de Impro como o *Diplomado Internacional de Improvisación Teatral* organizado anualmente na *Universidad El Bosque* em Bogotá, Colômbia, que, em 2025, realizou sua décima quarta edição e reúne estudantes principalmente da América Latina.

⁵⁹ Em paralelo, vamos ter a onda das variadas modalidades do Teatro Espontâneo em outros diversos países, já pela influência do trabalho de Moreno, com o Teatro da Espontaneidade na década de 1920, mas, em relação à produção teatral, os trabalhos de Teatro Espontâneo receberam atenção e estudo pelos impactos terapêuticos e sociais, mais do que pela orientação artística. Por isso, pode-se dizer que há um “desvio” nos seus impactos históricos na Impro como forma de arte. O mesmo pode-se dizer do trabalho de Augusto Boal, em razão do seu foco no social e na quebra de sistemas de opressão.

A Europa, em geral, abriga várias escolas especializadas em Impro, em quantidade crescente. Especialmente durante a pandemia de Covid-19, escolas e programas virtuais de Impro, assim como festivais internacionais *on-line*, se multiplicaram numa velocidade e intensidade exponenciais, integrando internacionalmente diferentes países e continentes, e revelando uma maior diversidade e percepção da Impro para além das então famosas escolas.

Japão, Índia, Vietnã, Singapura, Austrália, Nova Zelândia, Israel, Nigéria, África do Sul começam a desenvolver expressivamente organizações de ensino recorrente de Impro, tendo o modelo estadunidense como referência, assim como afinidades com formas como o Teatro *Playback* (especialmente no continente africano e sul da Europa). A pandemia forçou o contato para além das distâncias geográficas (e, por isso, também financeiras) entre profissionais de todo o mundo.

Foi também durante a pandemia que surgiu, no Brasil, de forma inicialmente *on-line*, o Impro Clube (sede em São Paulo), oficialmente a primeira escola brasileira dedicada à Impro (uma organização que oficialmente se denominou como escola). Já existem, há alguns anos, cursos regulares de Impro no Brasil, tendo a Casa do Humor e a Escola do Quintal, também de São Paulo, como referências, mas suas práticas e ofertas se distribuem em diferentes linguagens teatrais, assim como o Teatro do Nada, no Rio de Janeiro, a Casa Teatro Improviso Salvador, na Bahia, e o Antropofocus, em Curitiba.

Em Portugal, onde a escrita desta tese se iniciou, há o grupo Os Improváveis, em Lisboa, que tem ofertado anualmente o mesmo curso e, por vezes, turmas que avançam no trabalho inicial. Há, também, algumas iniciativas pontuais e esporádicas de outras pessoas ou instituições em formação independente, ou dentro do currículo de escolas de Teatro, e o Projeto Impro.Lab de minha autoria, que manteve aulas *on-line* regulares de Impro durante a pandemia. No Porto e em Mosteiró, o grupo Ervilha no Topo do Bolo oferta cursos esporadicamente. Em Coimbra, o grupo Coimbra Impro, fundado pelo brasileiro Zeca Carvalho, também oferta desde 2022 cursos recorrentes e em diferentes níveis de Impro para turmas adolescentes, adultas e infantis. Registram-se também iniciativas pontuais e esporádicas em Sintra, Castelo Branco e no Barreiro. A oferta de aulas, inclusive em diversas línguas (especialmente português, inglês e francês), tem se expandido e, nos anos pós-pandêmicos, duas iniciativas em inglês têm se desenvolvido com regularidade e uma progressão metodológica de aprendizado na capital portuguesa. Em inglês, registram-se a rede de cursos da escola *Act Attack*, que realiza suas atividades em diferentes países ofertando três níveis diferentes de cursos em Impro; e o *The Flux.us Stage*, de Stephen Thornton e Inês Lucas, que ofertam cursos de Impro para diferentes níveis e especificidades, numa proposta

somática de formação em Impro. A comunidade francesa de Impro da capital também começa a se expandir e ofertar cursos e workshops em francês, tendo como pioneirismo a organização do *The Impro Studio*.

Quanto ao material bibliográfico específico em Impro, em português, até o momento, ainda é extremamente escasso e bem mais recente, incluindo o material traduzido de outros idiomas. Antes dos anos 2015, podemos registrar os escritos de Augusto Boal e as traduções das obras de Viola Spolin, que vão pensar mais diretamente a pedagogia: a do empoderamento da pessoa oprimida por meio do Teatro e Improvisação, no caso de Boal; e a pedagogia teatral de crianças e adolescentes, no caso de Spolin.

Em outubro de 2020, foi publicado um artigo da improvisadora e iluminadora brasileira Julye na revista *Status* sobre a história da Impro no Brasil, intitulado “*Origens de improvisação no Brasil*”. À essa publicação, eu contribuí na organização uma linha de tempo que apontava os destaques coletados em conjunto com Julye, incluindo as publicações em português existentes até então:

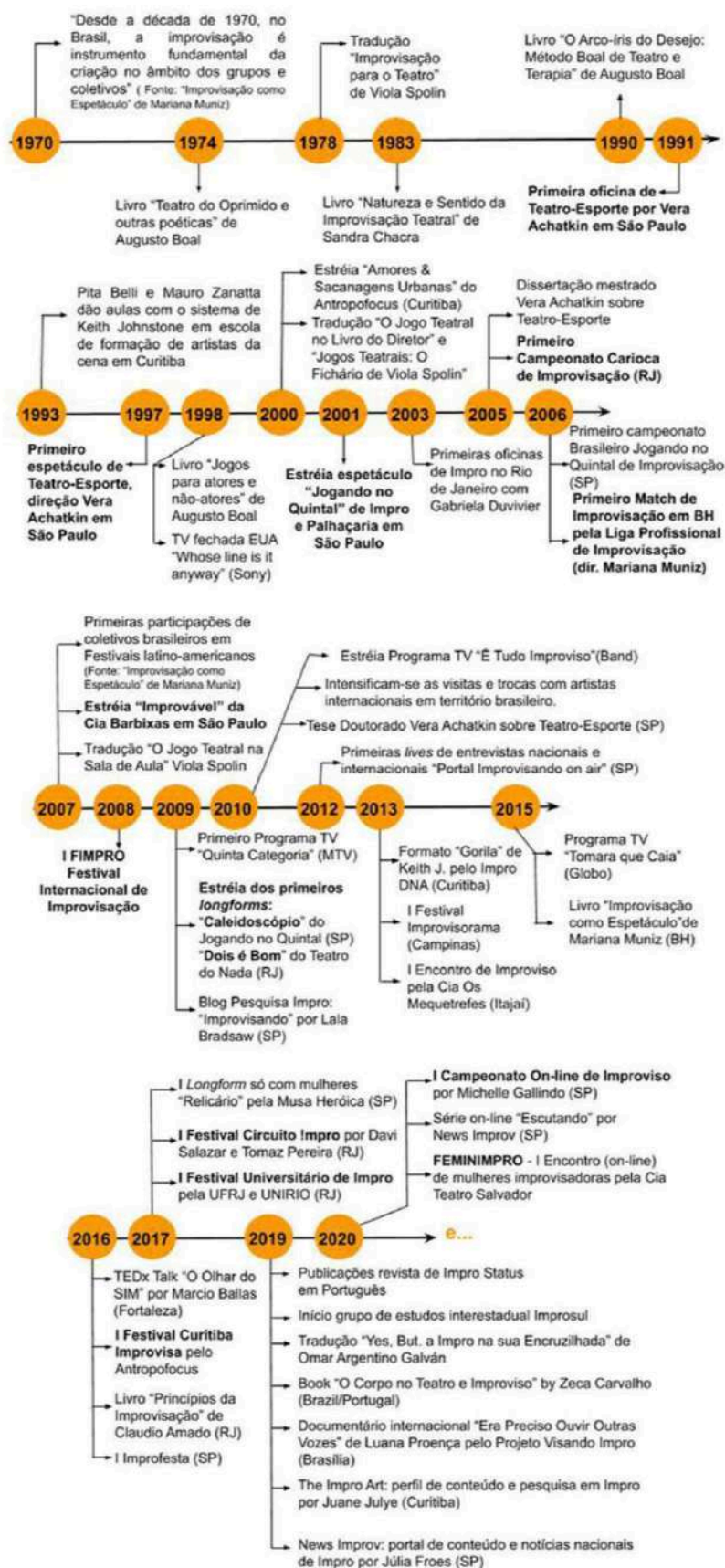


Imagem 03 - Linha do Tempo história da Impro no Brasil (Proença in Julye, 2020, p.30)

Expandindo a informação e atualizando essa linha temporal, listamos abaixo os poucos materiais em português com foco específico em Impro, sua história ou formação em Impro, para perceber o caminhar da produção de materiais em português (não acadêmicos), destacando a contribuição de conteúdo de cada obra:

- Livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1974) de Augusto Boal, vai conter descrições das estruturas de algumas das principais das modalidades de seu trabalho, desde a Dramaturgia Espontânea.

- Tradução do livro *Improvisação para o Teatro* (1978) de Viola Spolin, sobre pedagogia teatral geral, usando jogos teatrais de improviso. Devido ao trabalho paralelo do filho de Spolin, muitos destes jogos pensam o como improvisar, assim como a menção da existência da Impro, com o que chamavam de “teatro improvisacional”.

- Livro *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral* (1983) de Sandra Chacra, apresentando o percurso histórico da improvisação no mundo ocidental, já destacando a existência da Impro, mesmo se opondo a especificar uma nomenclatura diferenciada de “Improvisação Teatral”.

- Livro *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia* (1990) de Boal, em que ele continua a partilhar sua pedagogia da pessoa oprimida em ideologia e estruturas.

- Livro *Teatro legislativo* (1996) de Boal, mais específico sobre esta estrutura.

- Livro *Jogos para atores e não-atores* (1998) de Boal, apresentando mais a prática de jogos de improvisação para a pedagogia da pessoa oprimida tanto para pessoas que vão atuar profissionalmente, seja como atrizes, seja como “não-atrizes”.

- Livro *Teatro Espontâneo e Psicodrama* (1999) de Moysés Aguiar, apesar de pensar o Psicodrama e a terapia, é a introdução ao Teatro Espontâneo como forma e prática.

- Livro *Playback Theatre - Uma Nova Forma de Expressar Ação e Emoção* (2000) de Jo Salas, apresenta o Teatro *Playback* tanto numa perspectiva terapêutica quanto artística.

- Livro *Do Playback Theatre ao Teatro de Criação* (2000) de Albor Vives Reñones, que já dá mais ênfase à questão teatral do *Playback*, mesmo se orientando também à prática terapêutica.

- Tradução do livro *Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin* (2000) de Spolin, que é uma organização do seu primeiro livro no formato de fichário.

- Tradução do livro *O Jogo teatral no livro do diretor* (2013) de Spolin. Ainda segue a linha da pedagogia, mas agora na figura da direção para dirigir outras pessoas, tanto na sala de

aula quanto no trabalho profissional. Propõe o uso de jogos teatrais como metodologia de direção.

- Postagem do primeiro vídeo da cia brasileira Barbixas no YouTube (2007): os vídeos de trechos do espetáculo de Impro *Improvável* da Cia Barbixas são até hoje referência e responsáveis pela popularização da Impro em países de língua portuguesa.

- Livro *A Estética do Oprimido* (2009) de Boal, publicado no ano de sua morte, traz uma atualização do seu trabalho em geral.

- Blog *Portal Improvisando* (2009-2010) de Lala Bradshaw, com entrevistas e notícias sobre Impro.

- Tradução do livro *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor* (2010) de Spolin, que também é sobre pedagogia e vai pensar a preparação de docentes além da explicação de jogos.

- Jogo de tabuleiro *Improvisação Total* (2010) com cartas de propostas de improvisação para jogar com o público em geral a partir de 9 anos.

- Tradução do livro *Teatro da Espontaneidade* (2012) de Moreno, com sua teoria, estrutura e a experiência com o público do Teatro da Espontaneidade e sua influência para o Psicodrama.

- Livro *Nossas Histórias em Cena. Um Encontro com o Teatro Playback* (2014) de Clarice Steil Siewert, apresenta o Teatro *Playback*, sua história e fundamentos.

- Livro *Improvisação como Espetáculo. Processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador* (2015) de Mariana Muniz, é a edição de sua dissertação de mestrado em livro. Dá continuidade e atualiza a obra de Chacra, discutindo mais diretamente a Impro e seus conceitos e tendo um direcionamento para a estrutura de *Match* de Impro.

- Livro *Linhagens e Noções Fundamentais de Improvisação Teatral no Brasil* (2015) de Sandro De Cássio Dutra, assim como o livro de Sandra Chacra (1991), traça uma linhagem histórica da improvisação, mas com foco no Brasil. A Impro aparece em exemplos e suas variações.

- Livro *Os Princípios da Improvisação: 40 jogos para aprender a improvisar* (2016) de Cláudio Amado, vai trazer princípios da Impro e uma parte teórica junto a jogos práticos.

- Jogo de tabuleiro/Cartas *Rebenta a Bolha* (2016) de César Mourão (Portugal) pela Majora, com jogos de improviso para o público em geral a partir dos 6 anos.

- Livro *Guia para o Theatresports de Keith Johnstone* (2017), publicado pelo *International Theatresports Institute*, com tradução de Cinara Diniz e orientação de Mariana

Muniz, contêm a história da modalidade Teatro Esporte, seus conceitos e o guia de como se preparar e jogar.

- Livro *Improvisação Teatral na Educação de Jovens e Adultos: um ato político emancipatório* (2018) de Fernando Bueno Catelan, que na visão da pedagogia articula jogos e conceitos de Boal e o Sistema Impro.

- Livro *O Teatro-Esporte e o Match de Improvisação no treinamento do ator* (2018) de Brenno Jadvas Soares Ferreira, foca nessas duas modalidades da Impro para a formação artística.

- Blog *Visando Impro* (2018-2019) de Luana Proença, com o diário de bordo das experiências e exercícios em cursos e espetáculos de Impro realizados pelo Projeto Visando Impro.

- Tradução do Livro *Yes, But... A Impro na sua encruzilhada* (2019) de Omar Argentino Galván, publicado pela editora da revista *Status*, onde constam provocações e questionamentos quanto a Impro que se pratica e produz.

- Traduções da Revista Mensal digital *Status* (desde o número 95, junho de 2019 - até junho de 2023 - 46 edições) pela *Status Ediciones*, com entrevistas e artigos sobre a Impro internacional.

- Documentário audiovisual *Era Preciso Ouvir Outras Vozes* (2019) de Luana Proença, pelo projeto Visando Impro com entrevistas a 60 profissionais da Impro de diversos países.

- Livro *O Corpo no Teatro de Improviso. Uma Análise Intercultural* (2019) de Zeca Carvalho, publicação a partir de sua tese de pós-graduação, apresenta uma discussão sobre a teatralidade e performatividade em relação a Impro e a corporeidade, num diálogo entre Brasil e Portugal sobre a corporeidade na Impro.

- Livro/Jogo de Cartas *Improvável: 50 cartas para treinar improvisos com humor* (2019) da Cia Barbixas, traz cartas baseadas na Impro e no espetáculo “Improvável” para propor jogos e dinâmicas de improviso para o público geral a partir de 18 anos.

- Jogo de tabuleiro *Luz, Câmera, Improviso!* (2019) da Estrela, segue a linha do jogo da Cia Barbixas para o público em geral a partir de 12 anos.

- Livro *Alguma vez você já se perguntou se...? Perguntas para Docência de Impro* (2020), escrito pelas doze improvisadoras que integraram o Laboratório Pedagógico Feminista *La Otra Escena*, com perguntas direcionadas a docentes e escolas de Impro para provocar a reflexão quanto a prática pedagógica da Impro em diversidade, equidade e feminismo.

- Livro *Improvisação Teatral com Crianças: O Sistema Impro na Escola* (2020) de Hortência Campos Maia, mais um livro sobre a aplicação pedagógica da Impro na escola.
- Livro *Campeonato Carioca de Improvisação: O Evento* (2020) de Dinho Valladares, em que há o registro do campeonato título com depoimentos, relatos, fotografias, a história do evento e reportagens a seu respeito.
- Podcast *Enciclopédia do Teatro Impossível* (julho a dezembro de 2020 - 21 episódios) de Rafael Pimenta, com improvisações de ficções históricas do teatro.
- Livro de Atividades *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar* (2021) de Luana Proença, é um livro baseado na então pesquisa em andamento, e propõe exercícios práticos para se fazer individualmente ou em grupo, para treinar a prática diretora da pessoa que improvisa.
- Podcast *Viva a Impro* (de maio 2021 a abril 2024 - 148 episódios) de Eugênio Macedo sobre fatos e conceitos da Impro.
- Livro *Improvisação Avançada: O Formato Longo* (2022) de Cláudio Amado, que apresenta uma perspectiva mais voltada ao formato longo de Impro a partir da referência das escolas estadunidenses.
- Blog *Revista Status PT* (julho de 2023 - em atividade até a publicação da tese), com tradução autorizada dos artigos da revista *Status* para o português por Davi Salazar e Luana Proença.
- Podcast *Revista Status PT* (julho de 2023 - em atividade até a publicação da tese), com leitura e comentários da tradução autorizada dos artigos da revista *Status* para o português por Davi Salazar e Luana Proença.
- Jogo de tabuleiro *Impromptu - O Jogo do Improviso* (2023) da KZ Play, com jogos de improviso para o público em geral a partir de 10 anos.
- Livro *Jogos de Teatro de Improviso* (2024) de Zeca Carvalho, que contém 500 jogos de formato curto, médio e longo.
- Livro *Improvisação Teatral Descomplicada* (2025) de Luiz Felipe Martins, com conceitos e jogos básicos voltados para aplicação na Impro, teatro em geral e/ou na vida.
- Livro *Traços dos Traços: Uma Topografia nada Aleatória* (2025) de Luana Proença, em que se explora o processo de criação do espetáculo solo de Impro “Aleatório” pelo viés da Genética Teatral, discutindo as particularidades da criação do espetáculo pelo *Viewpoint* de Topografia.
- *Improvisação de Quadrinhos* (lançamento previsto para 2025/2026) de Claudio Amado, que explora os princípios da improvisação por meio da linguagem dos quadrinhos.

Além do material listado acima, também devemos levar em consideração os registros em português em vídeo dos eventos e apresentações *on-line* de diversos grupos, festivais e cursos de Impro que foram produzidos durante a pandemia da Covid-19, organizados por grupos brasileiros. Destacam-se, aqui, os eventos que geraram material de discussão sobre Impro, como os Bate-papos do 4^o *Encontro de Improviso* (2021) produzido pela Cia Mequetrefes; as duas edições do *Feminimpro* (2020 e 2021) produzidas pela Cia Teatro Improviso Salvador; e o *Festival Anônimos* (2021) da Cia de Improvisadores Anônimos, além das mesas de debate promovidas em 2021, para esta tese, sob o título em português de *Nosso papel diretor na Impro* (foram realizadas 3 mesas, uma em português, uma em espanhol e uma em inglês com 3 profissionais em cada de diferentes países.). Pode-se acrescentar o material on-line pós-pandêmico produzido em vídeo e formato podcast pelo *IRREVERENTE - Festival Internacional de Improviso de Lisboa*, com conteúdos em português e inglês de entrevistas e palestras.

Quanto à produção acadêmica em português específica sobre Impro, sem contar trabalhos sobre o Teatro do Oprimido e as demais variações do Teatro Espontâneo, que vão dar foco aos aspectos dos impactos sociais e terapêuticos e não na Impro teatral em si, podemos verificar, até o momento, algumas poucas dezenas de publicações de final de curso, entre monografias, dissertações e teses, artigos em revistas científicas de Artes e publicações em Anais de Congresso de Artes Cênicas. Cabe destacar que a maioria destes trabalhos são de origem brasileira e olham com mais atenção ao Teatro e trabalho de Keith Johnstone, com enfoque na pedagogia teatral e formação artística. E a grande maioria dessa produção vai se concentrar a partir de 2010. A maioria dos trabalhos acadêmicos sobre os jogos teatrais de Viola Spolin, vão se orientar apenas para a pedagogia teatral e ao Teatro em geral.

Com tais evidências, a de se concluir que a produção em português específica sobre a Impro como forma de arte e linguagem artística é ainda escassa e emergente, debruçada massivamente na pedagogia e menos no fazer artístico profissional da Impro. A de se levar em consideração que o pensamento pedagógico atravessa o fazer teatral e vice e versa, e por isso as contribuições de um para o outro não podem ser desvalorizadas, como podemos identificar no prefácio da tradução brasileira de *Improvisação para o Teatro* de Spolin:

Embora o material para publicação tenha sido reunido há muitos anos, sua forma final só foi atingida depois que a autora observou como a improvisação funciona profissionalmente no Second City em Chicago, o teatro improvisacional de seu filho, o diretor Paul Sills. O desenvolvimento deste sistema para o uso profissional trouxe novas descobertas e a introdução de muitos exercícios recém-inventados em suas

oficinas de trabalho em Chicago. O manuscrito foi submetido a uma revisão total para incluir o material novo e para apresentar mais claramente o uso do sistema por profissionais, bem como pelo teatro amador e infantil. (Spolin, 2001, XXVIII).

Assim, conseguimos encontrar, pontual e especificamente, o olhar do **como** improvisar nas publicações de cunho pedagógico, tornando-as contribuições relevantes para a prática artística. Spolin, sendo uma pioneira e referência mundial na pedagogia do jogo teatral por improvisação, já deixa esse encontro de práticas explícito no próprio título de seu primeiro livro, ao colocar a Improvisação a serviço do Teatro, “para o Teatro”. O que também pode ser percebido ao se ler a própria conceituação de improvisação dada pela autora:

IMPROVISACÃO – Jogar um jogo; predispor-se a solucionar um problema um qualquer preconceito quanto à maneira de solucioná-lo; permitir que tudo no ambiente (animado ou inanimado) trabalhe para você na solução do problema; **não é a cena, é o caminho para a cena**; uma função predominante do intuitivo; **entrar no jogo traz para pessoas de qualquer tipo a oportunidade de aprender teatro**; é “tocar de ouvido”; é processo, em oposição a resultado; nada de invenção ou “originalidade” ou “idealização”; uma forma, quando entendida, possível para qualquer grupo de qualquer idade; colocar um objeto em movimento entre **os jogadores** como um jogo; solução de problemas em conjunto; a habilidade para permitir que o problema de atuação emergja da cena; um momento nas vidas das pessoas sem que seja necessário um enredo ou estória para a comunicação; **uma forma de arte**; transformação; produz detalhes e relações como um todo orgânico; processo vivo. (Spolin, 2001, p. 341 – grifos nossos).

Hoje, a produção específica de Impro já se distancia do olhar de improviso como “resolução e problemas”, chegando a traçar visões que valorizam a intenção de se colocar a pessoa jogadora em problema, no desafio, na dificuldade. É importante observar que a publicação da primeira edição em inglês de *Improvisação para o Teatro* data de 1963 e a Impro já se desdobrou e desenvolveu de outras maneiras e influências deste então, como projeta o improvisador Gustavo Miranda em seu depoimento no documentário *Era Preciso Ouvir Outras Vozes* (2019), quando aponta que a Impro, como conhecida desde Spolin e Johnstone, tem que ser “traída”, no sentido de mudar com o tempo, de se desenvolver em outras, de ser viva e se questionar.

A Impro contemporânea, ainda sendo considerada nova e emergente como movimento de prática artística, começa a ter seus registros nos anos de 1960, e seu caminhar já produziu documentos que registram essa breve história, como livros e documentários audiovisuais focados em espetáculos ou instituições da Impro, principalmente dos Estados Unidos, mas que começa a ser “traída” pelo afeto do contato com outras culturas, saberes e fazeres do resto do mundo. Seu crescimento exponencial no globo, principalmente a partir de meados de 1990,

é notável, traduzindo-se em uma grande expressividade de eventos, espetáculos, livros, programas de TV e filmes.

Na TV se destaca internacionalmente, como um referencial em diferentes países, o programa *Whose Line Is It Anyway* (versão inglesa em 1998, e versões estadunidenses em 1998 e 2013), originalmente um programa de rádio britânico da BBC Radio 4 do Reino Unido. Em português houve os programas *Ainda bem que apareceste* (Portugal, 2007), baseado na versão original australiana *Thank God You're Here* (2006); *Quinta Categoria* (Brasil, 2008), *É tudo improviso* (Brasil, 2010), *Tomara que Caia* da Globo (Brasil, 2015), e *D'Improviso* (Portugal, 2017). A Netflix lançou nos últimos anos as séries estadunidenses *Middleditch & Schwartz* (2020) e *Murdeville* (2022), com legendas em português.

Entre os filmes sobre Impro ou que a tem como tema ou plano de fundo principal, podem-se destacar a ficção *Don't think twice* (2016) de Mike Birbiglia, e os documentários *The World According to Keith* (2003) de Arlene Rimer, *Upright Citizens Brigade: Asssscat* (2005) de John Fortenberry, *Trust Us, This Is All Made Up* (2009) de Alex Karpovsky, *On The Cusp*, *Off The Cuff* (2012) de Nate Dern, *The Improv: 50 Years Behind the Brick Wall* (2013), *Our Lives* (2019) de Lee White, *Era preciso ouvir outras vozes* (2019) de Luana Proença, *For Madmen Only: The Stories of Del Close* (2020), *Inventing Improv: A Chicago Stories Special* (2021); e a série documental *Second City: First Family of Comedy* (2006) de Sharon Bartlett; além de centenas de canais em diversas línguas e países no YouTube produzidos profissional ou amadoramente por grupos e artistas solo, com séries documentais ou de esquetes, como a do canal da Cia Barbixas do Brasil que em 2010 foi uma das 100 webséries mais vistas no mundo, segundo o próprio YouTube.

Das novas fontes de partilha de conteúdo, informação e pesquisa, a Impro também está em *TED Talks*, nas suas variantes *TEDx*, com artistas de diversas origens, tendo como exemplo dessa diversidade as falas: *Vivir es improvisar* (2015) com Omar Argentino Galván; *Improv comedy will change the world* (2005) com Jennifer Hunter; *Don't Do Your Best* (2016) com Keith Johnstone; e em português: *O Olhar do Sim: Lições do Palhaço e do Improviso* (2016) com Márcio Ballas. Também se multiplicam a cada ano em todo o mundo *blogs* e *podcasts* específicos sobre Impro tanto com entrevistas ou a respeito de teorias, além daqueles que usam a Impro para criação de “audiocenas” como os formatos das radionovelas. Na linha de discussões e trocas internacionais também se multiplicam grupos e comunidades pela rede social Facebook, levantando tópicos e intercâmbios de visões.

São também centenas de Festivais e escolas dedicadas à Impro, seja de forma presencial, física ou virtual, que se multiplicam por todos os continentes. Portugal, por

exemplo, teve quatro edições do *NIM - Festival de Teatro de Improviso*, um festival nacional que aconteceu entre os anos de 2014 a 2018, organizado em Queluz pelo grupo Improvisto; o país conta com o *Espontâneo - Festival Internacional de Teatro de Improviso* promovido pelo grupo Instantâneos em Sintra, que celebrou 12 anos em 2024; a *Competição de Improvisação IMPROMAXÍN*, festival de Impro Galego-Português realizado uma única vez no Porto em julho de 2021; o *FCC - Federação Combate Comédia* em edição única em março de 2022 organizada pelo grupo bYfurcação em Lisboa; a partir de julho de 2022 com o primeiro *IRREVERENTE - Festival Internacional de Improviso de Lisboa* com quatro edições até 2025, criado por mim e o improvisador português André Sobral com produção da associação cultural *_embuscada_*; o campeonato *Batalha por Coimbra* com edições em 2023 e 2024, sob organização do grupo Coimbra Impro.

Quanto ao Brasil, nos foi possível apurar: o *Campeonato/Festival Carioca de Improvisação* (desde 2005 e em continuidade) e *Campeonato Brasileiro de Improvisação* (desde 2010 e em continuidade), organizados pela Cia Teatro Contemporâneo do Rio de Janeiro; quatro edições do *FIMPRO - Festival Internacional de Improvisação* (2008, 2011, 2013 e 2015), realizado pela Cia. Bárbara e por Mariana Muniz, em diferentes cidades do Brasil; três edições do *Campeonato Mineiro de Impro* (2012, 2013 e 2014), organizado pela Uma Companhia de Belo Horizonte; o *Encontro de Improviso* em 2013, 2016, 2018, em Itajaí, on-line em 2020, e novamente presencial em 2025, organizado pela Cia Mequetrefes; o *Festival Nacional de Improvisação Teatral – Improvisorama*, com três edições presenciais (2013, 2014 e 2016) em diferentes cidades do sudeste brasileiro e a quarta edição de forma on-line em novembro de 2024 idealizado por Ian Soffredin; a edição única do *IMPROFEST – Festival Internacional de Improviso*, em São Paulo, idealizado e realizado por Marcio Ballas (2014); a *Improfesta*, em São Paulo que tinha uma frequência irregular que podia ser semanal, mensal ou outros intervalos desde setembro de 2016 a 2020 (interrompida pela pandemia); duas edições do *Curitiba Improvisa – Festival de Improviso*, organizado pelo grupo Antropofocus (2016 e 2017); a única edição do *Festival Universitário de Teatro de Improviso*, pela UNIRIO e UFRJ, Rio de Janeiro (2017), organizado por Zeca Carvalho; o Festival anual *Improvisa nesse trem*, realizado desde 2017, em Juiz de Fora, pelo Centro Cultural Dnar Rocha; o *Festival Circuito Impro* (duas edições em 2018, uma em 2019 e uma em 2020) organizado por Davi Salazar e Tomaz Pereira, no Rio de Janeiro; duas edições on-line em 2020 e 2021 do *FEMINIMPRO - Encontro Feminino de Improvisação On-line*, organizado durante a pandemia, pela Cia. de Teatro Improviso Salvador; em fevereiro de 2023 de forma on-line o *JODI - Jornada de Dramaturgia na Impro*, realizada pelo grupo Pinoia - Operários

da Impro (Blumenau); de 2022 a 2024, as três edições da *Copa Cachorrada de Impro* ocorreram no Rio de Janeiro, organizada pelo Cachorrada Impro Clube; em 2023 começa o *Impro Grand Prix*, no Rio de Janeiro-RJ, criado pelo Grupo Konga e produção da Bigorna Cultural e Barco Cultural, que passa de campeonato competitivo de improviso para Mostra de Impro em 2024 e 2025 ; a *MOiM - Mostra de Impro dentro do Festival de Teatro de Curitiba* (2023 e 2024); o grupo In Cênicos do Rio de Janeiro realizou em 2024 as primeiras edições dos eventos *IFIC - Impro Fight In Cena 2024* e a primeira *Copa de Improviso da Casa da Comédia Carioca*; os dois eventos recém criados e realizados em novembro de 2024: *Festival The Impro*, em São Paulo, idealizado por Julye pelo *The Impro Art*; a *1ª Copa Suspeita de Improvisação Teatral* organizada pela Produções Suspeitas em Belo Horizonte. Em maio de 2025, ocorreu a primeira edição do *Improfusões* em Curitiba-PR, organizado pelas Cia Dupla Face e CiaRisais.

Listam-se também mais de 60 festivais na Europa, mais de 70 na América do Sul, Central e do Norte, e alguns espalhados pela África, Ásia e Oceania. A plataforma digital *The Improv Network* registra até o fim de 2024, o número de 214 festivais de Impro em língua inglesa⁶⁰.

Um contributo para a discussão e registros de formas de pensar, debates atuais e perspectivas em diversidade, principalmente cultural, é a mencionada “*Status*”, revista digital especializada em Impro. Publicada mensalmente em espanhol desde julho de 2011, contando, nos últimos anos, com a continuidade de versões em inglês (desde julho de 2017), francês (desde maio de 2019), português (desde junho de 2019), italiano (desde setembro de 2019), e polonês (desde julho de 2020). Também houve as versões em alemão (desde fevereiro de 2019) e russo (desde maio de 2020), mas foram descontinuadas respectivamente em julho de 2021 e abril de 2021. Como consta na listagem de materiais em português, a versão em português foi oficialmente descontinuada como publicação da revista em junho de 2023, mas, com a autorização da *Status*, desde julho de 2023 é publicada em versão escrita em *blog* e em áudio em *podcast* por mim e pelo improvisador brasileiro Davi Salazar.

Organizações em *networks* de Impro como *Ohana* e *The SIN*, também vêm se multiplicando e gerando encontros, publicações e novas produções artísticas entre seus membros de diferentes países.

A partir da metade dos anos 2010, começam a haver mais publicações e eventos que debatem formas e elementos específicos da arte, como a Impro em Teatro Musical ou a dramaturgia em criação de enredo e personagens, pensando o lado escritor e ator de quem

⁶⁰ Fonte: <https://www.theimprovnetwork.org/festival-list/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

improvisa, assim como as problemáticas contemporâneas enfrentadas na cena de Impro, como a representatividade de diversidade, a perpetuação de preconceitos e comportamentos considerados tóxicos, que a improvisação pode reforçar se realizada sem crítica e atenção ao contexto social em que se apresenta.

A pandemia de Covid-19, em todas as problemáticas e sofrimentos vinculados, forçou a Impro, como demais formas artísticas, a se adaptar. No espírito da Aceitação, intercâmbios internacionais foram e continuam a ser explorados no universo *on-line*, mesmo após o fim das restrições sanitárias e de viagens. A intensidade e adesão virtual diminuíram com a volta aos eventos presenciais, mas festivais híbridos ou totalmente *on-line* (como o Festival Improvisorama de 2024), *jams* virtuais, painéis de debate e aulas digitais ainda continuam a ser realizados. A produção *on-line*, ao vivo, durante a pandemia introduziu todo um novo público de praticantes da Impro, de forma que, o desafio com a “volta” do presencial ainda é a recepção dessas pessoas que na verdade não estão “voltando” a nada, pois sua primeira realidade e contato com a prática foi a própria experiência *on-line*.

Com a integração internacional ampliada pelos eventos virtuais, questões que já cavavam espaço de importância no pensamento crítico antes da pandemia quanto ao que se leva à cena em Impro e os ambientes de treino e ensaio, foram expostos em “zoom”, ou seja, em evidência ampliada. Questões essas que discutiram conceitos como espaços seguros, equidade, diversidade, política, relações tóxicas e comportamentos abusivos entre participantes. Quatro recentes livros que abordam em especial esses assuntos são: *Play like an Ally* (2018) e *Improvising Gender* (2019) de Stephen Davidson; *Alguma vez você já se perguntou se...? Perguntas para Docência de Impro* (2020) em autoria conjunta das improvisadoras participantes do Laboratório Pedagógico Feminista *La Otra Escena* (publicado em seis línguas); e *Essays on Improv* (2022) com ensaios de diferentes autorias dos membros da *network* de Impro europeia *The Sin*. A revista *Status* também manteve, com regularidade nos últimos anos e até 2022, a coluna “*Um Playground Melhor*”, coordenada pelo improvisador francês Gael Doorneweerd-Perry, em que abria espaço para diferentes autorias discutirem, em diversidade, como fazer do campo de jogo da Impro um ambiente melhor e mais seguro.

Workshops temáticos sobre diversidades e representatividade também começam a ganhar espaço nas escolas, workshops avulsos e Festivais. Festivais de Impro que partem de perspectivas particulares, como o feminino, a questão LGBTQIAPN+, ou a terceira idade, por exemplo, também vêm ganhando espaço e ampliando a discussão desses espaços de criação e seu impacto na cena improvisada justamente por explorar especificidades.

Essas novas atenções a assuntos sempre existentes, quando relacionados especialmente em relação ao que é levado à cena, tendem a se alinhar com a questão da direção do espetáculo de Impro: para onde e como os espetáculos se dirigem em impacto e/ou discurso como obras artísticas. Ainda assim, a direção em Impro não é um dos tópicos que recebe atenção no material produzido sobre essa linguagem artística.

Sobre a direção de espetáculos de Impro, essencialmente, encontram-se apenas quatro publicações diretas a respeito, e alguns registros de debates *on-line* em eventos de Impro. Há também menções sobre o tema sob a forma de comentários, dicas, ou em poucos capítulos de livros de Impro. Podemos considerar, por exemplo, que a obra *Arquitectura de una Impro*, do improvisador espanhol Rafa Villena, contribui para a discussão por questionar o lado diretor de quem improvisa em seu texto diante do tema central do livro, a criação de espetáculos de Impro pela perspectiva do lado escritor, dialogando com a criação de estruturas. Não foram encontrados artigos científicos ou trabalhos acadêmicos de conclusão de cursos diretamente dedicados à questão da direção em Impro, porém podem-se encontrar contribuições pontuais e depoimentos em artigos da revista *Status* que serviram de base de discussão significativa para esta tese.

Dos quatro livros mencionados, vamos evidenciar, inicialmente, três juntamente com outros materiais que abordam o mesmo recorte: a função de uma pessoa que dirige o espetáculo previamente, assinando a direção da obra. Dois desses livros são de Spolin: *O Jogo Teatral no Livro do Diretor* (2013) e *Improvisação para o Teatro* (1963), este último publicado em português em 1978, que, na versão em inglês recebe o subtítulo: *A Handbook of Teaching and Directing Techniques (Um Manual de Técnicas de Ensino e Direção)*. Mais uma vez, destacamos o caráter pedagógico e o entendimento que Spolin explora da figura professora em paralelo com a diretora em sala de aula. Como é referido anteriormente no prefácio de seu livro, o trabalho de Spolin não tinha como objetivo a Impro em si, embora o “teatro improvisacional” tenha contribuído para o desenvolvimento da sua obra e vice-versa. (Spolin, 2013, p.15).

Já pensando especificamente na direção de espetáculos de Impro, destaca-se o livro *Directing Improv: Show the Way by Getting Out of the Way (Dirigindo Improv: Mostrando o Caminho ao Sair do Caminho)*, do improvisador estadunidense Asaf Ronen, publicado em 2017. Essa obra vai refletir sobre a figura que dirige o trabalho artístico no lugar de uma concepção prévia da estrutura, em diálogo com elementos da encenação e/ou ideologias e propósitos de cada projeto de espetáculo. Ronen vai levantar também a questão da falta de material sobre este aspecto da Impro, baseando-se na realidade de que o processo de

aprendizagem e experiência em se dirigir Impro está, na maioria das vezes, subentendido no aprendizado geral da Impro, como um acúmulo de tarefas sem necessariamente um perceber e pensar a respeito:

Existe pouco treinamento acessível que lida com como dirigir Improv. Ao ensinar o assunto, eu descobri que grande parte das pessoas aprenderam a arte da direção e improv simultaneamente. Isso acrescenta uma série de níveis de dificuldade a uma tarefa já repleta de ansiedade.⁶¹ (Ronen, 2005, p.7 – tradução nossa).

É interessante perceber que se aprende a dirigir simultaneamente ao aprendizado da Impro em si, que talvez se dê também pelo fato de que, ao improvisar, se está a atuar, “escrever” e dirigir. Porém, esse aprendizado da direção não se dá, necessariamente, de forma consciente. A ansiedade que, pelo que Ronen descreve em seu livro, pode se relacionar justamente com o próprio fato de não se dar atenção à atividade de direção no treinamento, no lugar de um aprendizado mais intuitivo, que confunde perspectivas e, no caso, também funções. Quanto a isso, Ronen destaca a proximidade da função diretora com as funções treinadora e professora em Impro, que se embaralham em um fazer simultâneo, invisibilizando os detalhes que podem ser aperfeiçoados nas tarefas. Isso é possível de perceber no prefácio escrito pelo improvisador estadunidense Jonathan Pitts, que também destaca que “Por focar em direção e Treinamento, o maravilhoso novo livro de Asaf preenche **um vazio no catálogo de livros publicados de improv.**”⁶² (Pitts in Ronen, 2005, p.05 – tradução e grifos nossos).

Ronen dedica, inclusive, um breve espaço de seu livro para “diferenciar” as ações e funções de dirigir, treinar e ensinar. Também contribui para a discussão do tema central ao trazer uma pincelada de diferentes fontes sobre direção em Impro ao disponibilizar depoimentos (e não citações de obras) de outras pessoas profissionais da linguagem. O improvisador estadunidense Kevin Mullaney, por exemplo, comenta que:

Como diretor, a última coisa que eu quero fazer é ensinar alguém. Não é para isso que eu estou lá quando estou dirigindo. Eu estou lá para ajudar as pessoas a darem forma ao espetáculo. Se elas não estão prontas para fazer este espetáculo, então

⁶¹ “There is little accessible training that deals specifically with how to direct improv. In the teaching I have done on the subject, I have found that too many people learn the art of directing and improv simultaneously. This adds several levels of difficulty to a task already fraught with anxiety.” (Ronen, 2005, p.7).

⁶² “By focusing on directing and coaching, Asaf’s wonderful new book fills a void in the improv canon of published books.” (Pitts in Ronen, 2005, p.05).

talvez elas não deveriam fazer parte desse processo.⁶³ (Mullaney in Ronen, 2005, p.63 – tradução nossa).

Assim, podemos perceber que a mistura das funções professora, treinadora e diretora no início dos contatos com a Impro, tende a gerar dificuldades para se reconhecer a própria existência das funções no processo, seus possíveis aprimoramentos e, inclusive, a comunicação entre as pessoas da equipa, por perceber ou não onde se ajudam, ou se atropelam. E essa “confusa” relação imprime um vazio na abordagem sobre a direção em Impro que acaba por ser diluída na simultaneidade de funções, o que afeta diretamente a disponibilidade temática dos materiais críticos a respeito.

Todavia, é comum no Teatro em geral que a pessoa que ensina/treina um grupo também o dirija numa fase do processo, geralmente na final, quando já se articula o trabalho para o espetáculo em si. Ao valorizar isso, conseguimos visualizar as atividades das diferentes funções. Spolin vai usar em *O Jogo Teatral no Livro do Diretor* o binômio **diretor/instrutor**, uma sinalização que contribui para que se torne visível, no contexto de sua obra, que a relação da pessoa responsável pelo processo artístico/pedagógico com o grupo carrega duas relações parceiras.

Em *Long-Form Improv* de Ben Hauck, há um capítulo dedicado à direção vinculada ao ensino de Impro formato longo, no qual Hauck pontua a existência de ambas as funções em fusão: “Para mim, existe uma grande justaposição entre ensinar improv formato-longo e dirigir improv formato-longo. Como professor, eu estou dirigindo, e como diretor, geralmente estou ensinando.”⁶⁴ (Hauck, 2012, p.239 - tradução nossa). E, por certo, em sala de aula, essa justaposição não tem a tendência de confundir o elenco/turma, pois são funções relativas às etapas de um processo pedagógico. Essa é realmente uma questão que afeta o debate e o entendimento do estado da discussão quando se trata de uma dessas funções isoladas nas produções que visam a obra artística em si. Por isso há também de haver um cuidado com a filtragem do material considerando o contexto de fusão dessas funções.

De um garimpo de capítulos e passagens a respeito da direção em obras de Impro, apresento alguns exemplos que suportam a afirmação anterior de Pitts quanto ao “vazio” de abordagem do assunto dentro da linguagem. Podemos encontrar um pouco mais de uma página em *Long-Form Improvisação & The Art of Zen: a Manual for Advanced Performers*

⁶³ “As a director, the last thing I want to do is teach someone. That's not what I am there for when I'm directing. I'm there to help them shape a show. If they're not ready to make that show, then maybe they shouldn't be part of that process.” (Mullaney in Ronen, 2005, p.63).

⁶⁴ “For me, there is a large overlap between teaching long-form improv and directing long-form improv. As a teacher, I'm directing, and as a director, I'm usually teaching.” (Hauck, 2012, p.239).

(2009) de Jason Chin; em *Comedy Improvisation: Exercises & Techniques for Young Actors* (1991) de Delton T. Horn, temos um subcapítulo para “liderança”; na obra de Johnstone *Impro for Storytellers* (1999)⁶⁵ podem-se aproveitar os apontamentos do capítulo sobre *feedbacks* e um pouco mais especificamente a estrutura *Gorilla Theatre*, que se baseia numa competição de direção em Impro. Em *The Improviser's Way: A Longform Workbook* (2017) de Katy Schutte, existem três parágrafos sobre direção que falam também sobre a diferença quanto à função treinadora.

Há também, entre as centenas de entrevistas da revista *Status*, uma ou outra pergunta e resposta com ênfase em direção de Impro, com destaque a publicação comemorativa *Especial 100 Ediciones* (2019), que destaca trechos de entrevistas de edições anteriores, na qual já realizada alguma seletiva na questão da direção e onde também nos deparamos com o conceito de direção artística de companhias de Impro, o qual relaciona projetos em geral do repertório e projetos de uma trupe, e não necessariamente com a direção específica de um espetáculo em particular.

Quanto ao quarto livro mencionado, temos o livro de atividades *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar* (2021), de minha autoria, organizado a partir da atual pesquisa e, em parte, a serviço dela. Ofereço nele 19 exercícios que praticam e questionam a direção prévia e em cena para o trabalho individual dentro de casa (em correspondência à realidade pandêmica) com adaptações para grupos em sala de ensaio. O livro foi publicado independentemente em português e inglês de forma digital.

Assim, até então, como material intencionalmente e especificamente focado na direção de espetáculos de Impro⁶⁶, temos somente duas publicações, a de Ronen e a de minha autoria. Por se tratarem apenas de 2 obras impressas a respeito, acredito ser interessante pincelar suas organizações e abordagens a fim de entender que espaços tocam e ocupam na discussão do tema da pesquisa.

A maneira que Ronen organiza o conteúdo de seu livro em 12 capítulos, é:

Capítulo 1 - “The Job of the Improv Director” [“O trabalho da Pessoa Diretora de Improv”]: Aborda sobre o que é, em sua perspectiva, o trabalho da pessoa que dirige um espetáculo de Impro diferenciando entre ensino, treinamento e direção;

⁶⁵ Uma primeira versão deste livro foi publicada pela *Loose Moose Theatre Company* do Canadá, em 1994, sob o título “*Don't be Prepare - Theatresports for Teachers*”. (1999).

⁶⁶ Apesar de ser uma fonte contribuidora para o trabalho prático de direção de Impro, não contabilizo nesta listagem a obra de Viola Spolin *O Jogo Teatral no Livro do Diretor* (2013) por ter como foco a direção de Impro e sim a direção teatral geral usando jogos de improviso para tanto (o que não quer dizer que não seja proveitosa para a Impro). A listagem apresentada engloba materiais específicos e intencionais sobre a direção de Impro.

Capítulo 2 - “*Breaking down the work*” [“*Destrinchando o Trabalho*”]: Demonstra o trabalho diretor em si, pensando as escolhas e comprometimentos assumidos com essas escolhas cênicas para além das escolas ou filosofias de Impro que os grupos possam seguir:

Contudo, independente de você seguir Spolin, ou Close, ou Johnstone, ou se você tem estudado Teatro ou Direito, ou se está performando num bar ou na televisão, existem alguns pontos em comum. [...]

Improvisação, para todas suas técnicas e complexidades, ainda pode ser destrinchada nesses dois atos: fazer uma escolha e se comprometer com essa escolha. O fato de que sua filosofia difere daquelas que as outras pessoas jogadoras que você está dirigindo têm, não deveria afetar sua habilidade de liderá-las. Ao invés disso, você pode olhar como elas jogam dentro da moldura que elas próprias estão. Elas fazem as escolhas logo de cara? Elas permanecem neutras e depois descobrem uma escolha? Elas baseiam suas escolhas solenemente a partir das escolhas de suas parcerias, evitando iniciar a cena? Essas são todas perguntas que se distinguem de qualquer que seja a teoria da improv subjacente. [...]

Se nós olharmos os problemas subjacentes no trabalho de uma pessoa, nós podemos então evitar nos atolar em filosofias e suas semânticas.⁶⁷ (Ronen, 2005, p.25 - tradução nossa).

Neste capítulo, fala-se também do encontro do vocabulário comum de termos do grupo para evitar o que Ronen chama de “Efeito Torre de Babel”⁶⁸, no qual podemos traçar um paralelo com um dos objetivos do trabalho dos *Viewpoints* de Bogart e Landau, assim como identificar a questão abordada no Capítulo 2 desta tese sobre os (des)entendimentos em Impro: “Os termos desenvolvidos em isolamento por muitos anos, causam um efeito Torre de Babel sempre que pessoas improvisadoras de diferentes origens se juntam.” (Ronen, 2025, p.27 - tradução nossa). Também disserta sobre entender o arco do trabalho e o uso de “rodinhas” de treinamento (protocolos e dispositivos para dar os primeiros passos, como as rodinhas de uma bicicleta quando se está a aprender a andar uma pela primeira vez);

Capítulo 3 - “*Giving notes and challenges*” [“*Dando apontamentos e desafios*”]:

Discute a questão dos *feedbacks* e desafios da direção, que em Impro é algo a se

⁶⁷ “However, regardless of whether you follow Spolin or Close or Johnstone, whether you've studied theater or law, whether you are performing in a bar or on television, there are several commonalities. [...]

Improvisation, for all its technique and complexities, can still be broken down into these two acts: making a choice and committing to that choice. The fact that your philosophy differs from those of the players you are directing should not affect your ability to lead them. Instead, you can look at how they play within their own framework. Do they make their choices right away? Do they stay neutral and then discover a choice? Do they base their choices solely on their partner's choice, avoiding initiative in a scene? These are all questions that are distinct from whatever the underlying improv theory is. [...]

If we look at the underlying issues in a person's work, we can then avoid being bogged down by philosophies and their semantics.” (Ronen, 2005, p.25).

⁶⁸ “The terms developed in isolation for many years, causing a Tower of Babel effect whenever improvisers from different backgrounds came together.” (Ronen, 2025, p.27).

avaliar com particularidade, já que o espetáculo não será “repetido”, então não é possível necessariamente “melhorar” ou mudar uma intenção, marca ou movimento realizados em uma sessão, pois estes já não existem mais em uma próxima apresentação;

Capítulo 4 - “*Building an ensemble*” [“*Construindo um elenco*”]: Orienta a formação de um elenco, desde o *casting* ao trabalho com um elenco já existente, e como pensar a construção de uma mente de grupo;

Capítulo 5 - “*Structuring rehearsals and workshops*” [“*Estruturando ensaios e workshops*”]: Traz a organização e gerência de tempo, objetivo, necessidade, como iniciar e finalizar os encontros;

Capítulo 6 - “*Sidecoaching*”⁶⁹: Aborda a técnica do *sidecoaching* e quando ela pode ajudar ou atrapalhar o trabalho dependendo de como é usada e em que contextos;

Capítulo 7 - “*Creating a format with your troupe*” [“*Criando um formato com a sua trupe*”]: Designa caminhos para a criação de estruturas de espetáculos de Impro;

Capítulo 8 - “*Directing with tech and music*” [“*Dirigindo com a parte técnica e a música*”]: Pensa a comunicação da direção com a parte técnica e a música, o diálogo, o entendimento dessas partes como diretoras e suas influências diretas na cena;

Capítulo 9 - “*Being a director and performer*” [“*Sendo uma pessoa que dirige e performa*”]: Explora o desempenho do papel de quem dirige previamente o trabalho estando também em cena como performer: “Algumas de vocês em pequenas comunidades de improv não tem escolha senão usar tanto o chapéu da direção e o de performer simultaneamente. Ao fazer isso, você está indo ao encontro de mais questões do que aquelas pessoas que têm evitado essa sobreposição.”⁷⁰ (Ronen, 2005, p.143 - tradução nossa). Aqui, Ronen não adentra o fato de que quem performa também dirige a cena (independentemente de ser a pessoa que assina a direção prévia), mostrando que a concentração do seu trabalho sobre o cargo da direção que é assumido por alguém e não uma função necessariamente partilhada pelo todo. Isso não quer dizer que Ronen ignore a existência deste fato, já que, inclusive, no seu Capítulo 8, assume a parte técnica e, principalmente a musical, como direção ou como função

⁶⁹ *Sidecoaching*: “Orientar de fora da cena sem parar a ação. Quem está responsável por treinar/orientar passa as orientações durante a ação de quem está executando o treinamento. Esta pessoa, por sua vez, não pára o que está fazendo, recebe a instrução e a incorpora no que faz sem parar ou, se for do acordo, sequer olhar para quem a treina/orienta.” (Proença, 2021a, p.5).

⁷⁰ “Those of you in smaller improv communities have no choice but to wear both a director's and performer's hat simul-taneously. In doing so, you are running into more issues than those who have avoided that overlap.” (Ronen, 2005, p.143).

diretora, tão somente aponta o foco de sua obra. Essa percepção do foco de Ronen alude ainda à escassez de material direto e específico quanto ao foco da presente pesquisa.

Capítulo 10 - “*Dealing with issues within a group*” [“*Lidando com questões dentro do grupo*”]: Traz possibilidades e maneiras de abordar questões que podem aparecer em grupos (o que está relacionado com o trabalho de direção teatral geral, mas Ronen usa exemplos específicos de Impro – ou da intensidade que essas questões aparecem na Impro – como o “roubar” a cena de alguém ao tirar o foco que estava em outra pessoa e não dar espaço às outras em cena com falta de Escuta, etc.);

Capítulo 11 - “*Working with a mixed group*” [“*Trabalhando com um grupo misto*”]: Trabalha a perspectiva de conduzir um trabalho com grupos mistos em níveis de experiência e/ou em intenções com o grupo/trabalho, assim como a fusão de diferentes times para um mesmo fim. Em certa instância, a mesclagem do trabalho treinador e diretor é usada;

Capítulo 12 - “*Working with children*” [“*Trabalhando com crianças*”]: Desenvolve as questões próprias do trabalho com específico crianças, suas necessidades particulares e a mescla com o trabalho professor ao diretor;

Ronen finaliza o livro ainda com a descrição de alguns exercícios, e a partilha de histórias conhecidas ou vividas por ele próprio.

Já na organização de *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar* (2021), detalhada até nas escolhas de arte gráfica no Apêndice C, eu adentro com intencionalidade mais na direção por parte de quem improvisa, do nosso lado diretor na Impro ao improvisamos. A linguagem pedagógica utilizada nos exercícios (excluindo os questionários) é a do passo a passo, de forma que as indicações do livro vão guiando como a pessoa leitora/praticante como se fosse uma instrutora a conduzir o exercício. Inspirado no livro *Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin*, o livro de atividades aqui desenvolvido a partir e para a pesquisa também joga em seu *design* com uma codificação de cores: cada exercício recebe uma cor na sua moldura de páginas e elementos nele presentes (triângulos/setas). Como queria testar as ferramentas da pesquisa sem uma influência extremamente direcionada para verificar outras possibilidades do que as até então levantadas na pesquisa, apresento um glossário e 19 exercícios que incluem auto-reflexão sobre o fazer da Impro para quem lê e executa as atividades:

Exercício 1: *Link* para o primeiro questionário reflexivo. Ele aparece antes de qualquer teoria, conceito ou informação da pesquisa e do conteúdo do livro para que a pessoa que lê e realiza as atividades venha a ter uma primeira reflexão e organização das próprias ideias do que pensa sobre a direção em Impro antes de qualquer influência que os exercícios venham a ter sobre ela.

Glossário: apresentação da perspectiva usada em relação a termos e conceitos no livro, de forma a contextualizar os (des)entendimentos quanto ao vocabulário presente. As ferramentas da pesquisa acadêmica são apresentadas aqui entre os conceitos e não referenciadas diretamente como ferramentas da pesquisa de direção em Impro, de forma a não induzir algo direto a respeito, e privilegiar o entendimento e reconhecimento próprio de ferramentas por parte de quem lê/pratica o livro.

Exercício 2: Exercício de Reconhecimento e Repetição quanto à ideia central do enredo.

Exercício 3: Efeitos da teatralidade da auto-direção, uma adaptação autorizada de exercício creditado à artista polonesa Gosia Rósa, a partir de sua oficina *on-line* “*Self-directing*” (2020). Exercita o Reconhecimento dos aspectos de uma obra artística geral (Teatro, Cinema, Série, Pintura, etc.) para re-conhecer e repetir em um espetáculo de Impro.

Exercício 4: Exercício em *sidecoaching* para reconhecer as próprias escolhas, pensar possibilidades (oposições e repetições) e o impacto dessas escolhas.

Exercício 5: Trabalho sobre imagem de cena com topografias e relações espaciais (*Viewpoints*) para o reconhecimento em equilíbrio (com temperança).

Exercício 6: *Yin-Yang*, adaptação autorizada de exercício creditado à artista estadunidense Holly Laurent, a partir de sua *masterclass* “*Love Improv*” lecionada em 2018, no Centro de Treinamento *Second City* Hollywood, Los Angeles-CA, EUA. Consiste no trabalho de reconhecer e opor-se intencionalmente para encontrar equilíbrio

Exercício 7: Exercício de Reconhecimento quanto ao impacto da Repetição.

Exercício 8: Trabalho com padrões de Topografia (*Viewpoints*) com reconhecimento por repetição para construir padrões e uso de oposição para a mudança consciente destes padrões.

Exercício 9: Máquina e Criatura, adaptação autorizada de exercício referenciado às pessoas artistas inglesas Heather Urquhart e Jules Munns, a partir de sua oficina “*Break it*” lecionada em 2019 no Festival *Mount Olymprov*, Grécia. A oficina

trabalhava a construção de padrões por repetição em grupo de uma qualidade de movimento.

Exercício 10: Uso de códigos de edição de cena para reconhecer e repetir criando códigos estéticos de uma obra.

Exercício 11: Trabalho com iluminação na dramaturgia da cena, em reconhecimento do que a luz traz e constroi na narrativa improvisada: enredo, significado e discurso da direção do espetáculo. Reflexão quanto aos códigos criados também pela repetição de padrões de iluminação.

Exercício 12: Espaços e Luz em continuidade ao exercício anterior, esta atividade também treina a prática diretora em relação à sensibilização do elemento da iluminação em um alternativa de treino sem o equipamento de luz. Aqui se explora a relação da luz com a espacialidade e o reconhecimento dos códigos narrativos por repetição, afetação à gestualidade e expansão do movimento.

Exercício 13: O elemento do figurino e cor, esta atividade trabalha o reconhecimento da linha tênue entre a ficção criada no imaginário de artistas e público e a realidade presente do palco: a “abstração” do figurino (ao se imaginar outras vestes na improvisação das personagens) e ao mesmo tempo o seu uso do figurino real (como extensão, complemento, sugestão das imagens de ficção sugeridas). Em especial, o potencial que as cores usadas podem oferecer. O exercício trabalha com a homogeneidade numa repetição de cores ou tonalidades, e com uma heterogeneidade no uso de cores diferentes (quicá opostas), e na perspectiva do uso do figurino para um equilíbrio ou desequilíbrio (temperança) na cena.

Exercício 14: Questão de figurino e neutralidade, trabalha o reconhecimento de como a repetição de um enredo pode ser afetada no **como** a história é contada, pelo uso de uma indumentária diferente. Questiona o conceito de neutralidade nas escolhas de encenação.

Exercício 15: Um exercício com elementos sonoros que propõe-se o treino da prática diretora em relação a sonoridade externa à pessoa que improvisa como influenciadora e propositora da dramaturgia, para além das importâncias de atmosfera, cama sonora ou contraponto sonoro de gestos.

Exercício 16 - Construção de códigos de encenação ao reconhecer as escolhas cênicas, sua repetição e oposição na construção de estética e discurso.

Exercício 17 - A partir de textos dramáticos exercita-se o reconhecimento por especulação do discurso, da visão de mundo proposta ou questionada que um texto pode vir a propor.

Exercício 18 - Estudo de espetáculos por gráficos, um exercício de visualização de elementos do espetáculo por meio de desenhos de gráficos (em papel e em gesto - *Viewpoints*). O objetivo é perceber o equilíbrio com temperança do todo (a partir da escolha de uma variável) no decorrer da duração do próprio espetáculo/cena de Impro, pelo reconhecimento das repetições e oposições na duração total da improvisação.

Exercício 19: Questionário revisitado, um segundo questionário. Ele aparece depois de toda a teoria, conceitos, reflexões e exercícios do livro para que agora, a pessoa que lê e realiza as atividades venha a ter uma segunda reflexão e organização de ideias do que pensa sobre a direção em Impro após a vivência das atividades e leitura.

Algumas Outras Referências: ... na ordem que os títulos apareceram enquanto eu escrevia: listagem de obras de teatro em geral, específicas de Impro, outras Artes e fora do universo artístico que eu reconheço terem influenciado o meu entendimento dos conceitos, pontos de vista e provocações presentes no livro de atividades, que não foram citadas diretamente nos exercícios.

Em relação a outras plataformas de materiais e produção de Impro em relação intencional e direta à direção, podemos encontrar algumas mesas de debate realizadas durante a pandemia de Covid-19 de forma *on-line* e que, com isso, ficaram registradas em canais dos eventos e produtoras. O 4º Encontro de Improviso (2021) produzido pela cia. brasileira Mequetrefes promoveu a mesa “A Direção na IMPRO” tendo convidado o improvisador mexicano José Luis Saldaña, o improvisador português Mário Bomba e, do Brasil, o improvisador Andrei Moscheto, e as improvisadoras brasileiras Rhena de Faria e a minha pessoa. Também promoveram no mesmo encontro a mesa “A Dramaturgia na IMPRO”, que evoluiu da ideia de texto para a Dramaturgia geral do espetáculo, acrescentando os diálogos com a direção e a parte técnica do espetáculo, até mesmo porque tiveram como participantes o músico improvisador colombiano Andrés Giraldo, o iluminador e sonoplasta improvisador brasileiro Paulo Rosa, o improvisador colombiano Gustavo Miranda, a improvisadora brasileira Bella Marcatti e o improvisador brasileiro Guilherme Tomé.

O Festival brasileiro de Improviso *on-line*, *Anônimos* (2021), promoveu uma roda de conversa sobre direção em Impro com os improvisadores e diretores brasileiros Allan Benatti, Andrei Moscheto, Rafael Pimenta e Vítor Berti.

Vale ressaltar que quanto à prática da direção em Impro, também começam a aparecer alguns cursos, como os exemplos dos workshops *Dirección Impro* (2020) de 16 horas, do improvisador argentino Lucas Sollazzo, pela escola argentina de Impro *El Piso Impro*, ou os workshops de curta duração (3 horas) *Improv Self-directing* da improvisadora polonesa Gosia Różalska, e o meu próprio, intitulado *O Olhar Diretor de Quem Improvisa*.

Em dezembro de 2024, três anos após participar da mesa de debate *Nosso olhar diretor na Impro*, Andrei Moscheto, pelo seu grupo curitibano Antropofocus, ofereceu o curso de 8 horas *Jogos de Impro: Boas Práticas de Jogar & Dirigir*. Esses novos materiais e espaços de discussão apontam um crescente interesse por entender e dialogar a respeito da direção em Impro.

Quanto à prática diretora de quem improvisa no momento do espetáculo, na presença do público, o meu workshop e o de Różalska, assim como o meu livro, já começam a abordar diretamente um pensar em como fazê-lo e sua importância. Esses materiais têm por base a premissa compreendida e repetida entre profissionais da Impro, em que “O improvisador não é apenas ator. Quando improvisa em cena, ele é também escritor, pois está criando a história e os diálogos. É também um diretor, pois está criando as marcações e os códigos cênicos.” (AMADO, 2016), como destaca o brasileiro Claudio Amado. Essa tríade de funções: atuação, “escrita” e direção por parte de quem improvisa vai aparecer recorrentemente nas obras de Impro, mesmo que, paradoxalmente, e como já vimos, a direção não receba tanta atenção.

Assim como a publicação do livro *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar* (2021), também foram promovidas três mesas de debate *on-line* em relação à tese. As três mesas, realizadas em 2021, foram mediadas por mim e tiveram o mesmo tema, mas foram realizadas, cada uma, em uma língua (espanhol, inglês e português), com participantes de origens diferentes, buscando uma diversidade de perspectivas, culturas e referenciais.

A mesa em espanhol, intitulada *Nuestro Rol Director en la Impro*, contou com a presença de Feña Ortalli (Argentina/Espanha), Lorna Silva (Honduras/EUA) e Mariana Palau (Argentina/Peru).

A mesa em inglês *Our Director Role as Improvisers*, teve como participantes Aree Witoelar (Indonésia/Noruega), Dawn McMillian (EUA) e Katarzyna Chmara (Polônia).

A mesa em português *Nosso Papel Diretor na Impro*, recebeu Andrei Moscheto (Brasil), Edson Duavy (Brasil) e Marta Borges (Portugal).

Mesmo sendo orientadas para o papel diretor da pessoa que improvisa no momento da apresentação do espetáculo, as mesas tenderam, em vários momentos, a “desviar” a discussão para a noção de uma pessoa a dirigir previamente o espetáculo, o que evidencia que o foco

deste doutorado é ainda tão embrionário no debate que acaba por ser “sugado” pelo universo maior da direção geral e prévia, que também carece de discussão.

E, justamente por isso, os debates pontuais dessas mesas contribuem para a percepção dessa carência, preenchimento de parte dessa lacuna e lançamento de foco ao afunilamento do tema da tese. Em *Arquitectura de una Impro*, Villena evidencia como esses caminhos de discussão são fundamentais para o crescimento da Impro:

Para estudar Teatro de Improvisação podemos apenas encontrar literatura, textos que se referem a aspectos técnicos ou metodologias de trabalho para poder desenvolvê-los artisticamente. Começa a ser imperativo poder ampliar os conteúdos teóricos acerca das técnicas cênicas que utilizamos para poder desenvolver nossa Arte. Juntar, compartilhar, expor, trabalhar, estudar, escrever e divulgar.⁷¹ (Villena, 2020 - tradução nossa).

Ao evidenciar as diferentes fontes de conhecimento e debate para se perceber a Impro, podemos concluir que, em resumo, o estado da arte em relação ao material e à produção específica de Impro encontra-se em grande crescente, principalmente desde os anos 2010, já havendo uma base forte em língua inglesa. Muito disso se deve ao se reconhecer os diferentes conceitos relacionados à Impro, como fizemos no Capítulo 2, aos intercâmbios internacionais (intensificados pelo impulso *on-line* da pandemia de Covid-19), e às traduções, produções bibliográficas e registros audiovisuais de espetáculos e alguns documentários sobre a linguagem artística em questão.

A Impro conta com escolas especializadas espalhadas pelo mundo, livros, *blogs*, festivais e outros eventos de debate e mostra artística.

Em especial, a expressividade da produção de material de Impro em língua portuguesa corresponde a este movimento crescente, mas ainda não o expressa em quantidades numéricas. Evidencia-se que a maioria deste material está ligada à pedagogia, aspectos técnicos de como se improvisar, com um olhar menos expressivo para o desenvolvimento artístico e aspectos cênicos da Impro.

Por isso, se faz evidente uma necessidade de maior incentivo e pesquisa quando falamos do recorte temático da direção em Impro, pela escassez de material específico, independentemente do idioma.

E, diante do foco ainda mais específico desta tese, a direção que se dá no ato do espetáculo de Impro por parte de quem improvisa, há um vácuo de debate e questionamento, o

⁷¹ “Para estudiar Teatro de Improvisación apenas podemos encontrar literatura, textos referentes a aspectos técnicos o metodología de trabajo para poder desarrollarnos artísticamente. Empieza a ser un imperativo poder ampliar los contenidos teóricos acerca de las técnicas escénicas que se utilizan para poder desarrollar nuestro Arte. Juntarnos, compartir, exponer, trabajar, estudiar, escribir y divulgar.” (Villena, 2020).

qual a presente pesquisa de doutorado contribui com a própria tese e o material desenvolvido em seu processo de investigação, pela realização de debates, workshops, espetáculo experimento e publicação de livro de atividades.

4. DIREÇÃO EM IMPRO

*“Mas, Laura, como você pode dirigir um espetáculo *improvisado*?”
Eu sei, parece uma piada mentirosa. Mas, deixe eu lhe contar o que eu faço...”⁷²
(Laura Doorneweerd-Perry⁷³, 2022 - tradução nossa).*

Neste capítulo tratarei das questões relacionadas especificamente à direção em Impro: como o seu entender gera paradoxos quanto a sua possibilidade e feitura, além de perceber as suas particularidades, elementos e códigos convencionais da linguagem em diálogo com a direção, e as comparações com a direção teatral geral.

Aqui começa o diálogo mais direto com o material elaborado para a tese: os depoimentos das três mesas de debate promovidas em 2021 sobre o tema particular da tese, assim como o uso dos questionários que trazem base de dados e conteúdo específico e diversificado para ampliar o pensamento crítico sobre o tema, já que a literatura publicada existente não seria suficiente para suscitar um debate e dar conta de como a questão se manifesta atualmente.

A contribuição desses materiais foi de suma importância para a análise e abertura de discussão, primeiro porque abriu, entre profissionais da Impro o diálogo quanto a um tema não explorado, e deu suporte e atualização complementar ao pouco que foi produzido anteriormente sobre a temática da direção geral de teatro ou da Impro. O exemplo no livro *Improvisação para o Teatro* de Spolin (2001), no qual ela vai dedicar duas páginas ao trabalho da direção em geral e um par de parágrafos à relação direta com a Impro, destaco:

Para o teatro improvisacional, a sua parte na ação teatral é ver e selecionar a cena ou estória na medida em que emerge do trabalho **dos atores** (enquanto solucionam um problema). **O diretor** deve sempre ver o processo em movimento (ou colocá-los em movimento quando **os atores** se sentirem **perdidos**), a partir do qual uma cena pode se desenvolver. (Spolin, 2001, p.285).

É possível observar, assim como no Capítulo 3 desta tese sobre o estado da arte, a ideia pregressa da improvisação como resolução de problemas, ferramenta de processo, o que já não abrange todo o papel da improvisação no teatro contemporâneo, e, de certo, não

⁷² “*“But Laura, how can you direct an *improvised* show?”*

I know, it sounds like a fake job. But let me tell you what I do...” (Laura Doorneweerd-Perry, 2022).

⁷³ Gael Doorneweerd-Perry e Laura Doorneweerd-Perry são um casal de profissionais da Impro que possuem o mesmo sobrenome. Por citar tanto ele quanto ela neste trabalho, sempre irei identificar a citação também com o nome próprio junto ao sobrenome para especificar a quem se refere a questão.

corresponde à prática da Impro, que não se debruça sobre resolver problemáticas e sim, a desenvolver um espetáculo teatral em improvisação.

Um exemplo é a obra *Sistemas y metodologías de la enseñanza universitaria en dirección escénica* (*Sistemas e metodologias do ensino universitário na direção cênica*), uma coletânea publicada em 2021, de textos que discutem justamente o ensino de direção dentro da academia.

Como mencionado na Introdução da tese (Capítulo 1), como a maior parte dos materiais sobre direção teatral geral, entre todos os textos dessa coletânea, a improvisação é abordada no caráter exploratório e metodológico, sem uma preocupação em como improvisar. Não pensam sobre a improvisação em si no processo, nem na possibilidade de ser espetáculo, de ser Impro. Em “*Algunas preguntas sobre la dirección escénica en la universidad*” (“*Algunas perguntas sobre a direção cênica na universidade*”), Ana Alvarado menciona dentre os feitos de uma pessoa diretora que: “[...] durante as improvisações e ensaios, é uma caçadora.”⁷⁴ (Alvarado, 2021, p. 3 - tradução nossa). Esse caçar tem a ver em selecionar material da improvisação para ser refinado, o improviso tem importância e grande contribuição, mas não como improvisação em si, mas como fonte de inspiração de algo a ser articulado e que não terá mais espaço para a improvisação depois (ou ao menos não tanto espaço).

Ainda na coletânea, a improvisação é mencionada e tomada como procedimento e dispositivo para a criação autoral e em direção num processo colaborativo, como é especificado no texto “*Sobre la dirección en procesos de dramaturgia surgida de la colaboración entre actorxs y directorxs*”⁷⁵. *Notas para una investigación*” (Sobre a direção em processos de dramaturgia surgida da colaboração entre **atorxs e diretorxs**. *Notas para uma investigação*”) de Román Podolsky:

Principalmente nos interessava a improvisação como um enquadramento para produzir e acumular ditos que nos ajudariam a escrever nosso texto. Assim que percebíamos que a improvisação nos tinha dado um bom número de ditos, frases, palavras, parávamos: o objetivo tinha sido cumprido.⁷⁶ (Podolsky in Alvarado, 2021, p. 140 - tradução nossa).

⁷⁴ “[...] durante las improvisaciones y ensayos, es **un cazador**.” (Alvarado, 2021, p. 3).

⁷⁵ O texto original de Podolski usa a grafia de linguagem inclusiva com o uso da letra “x” no lugar da vogal determinante do gênero. Assim, manteremos a opção de Podolski, destacando-a em azul claro.

⁷⁶ “Principalmente nos interesaba la improvisación como un encuadre para producir y acumular dichos que nos sirvieran para la escritura de nuestro texto. Una vez que percibíamos que la improvisación nos había brindado una buena cantidad de dichos, frases, palabras, la deteníamos: el objetivo se había cumplido.” (Podolsky in Alvarado, 2021, p. 140)

E, se a improvisação permite tais procedimentos de criação, quais procedimentos e dispositivos orientam a improvisação em si em nossa direção enquanto improvisamos? Por mais que os processos teatrais utilizem improvisação como metodologia ou instrumento compositor, não há um olhar sobre o improvisar em si, tão somente ao que ele gera de material para então se desconstruir, organizar, etc.

Os processos se assemelham: “Na origem de cada processo que iniciamos, há um tema que se propõe como disparador. **É tão somente isso: um ponto de partida que permite estabelecer um acordo mínimo para iniciar a tarefa.**”⁷⁷ (Podolsky in Alvarado, 2021, p.148 - tradução e grifos nosso). Porém, o diálogo se desvia quando o processo colaborativo e(m) criação coletiva se destina apenas à sala de ensaio, deixando o improvisado ao “tão somente isso”.

Entretanto, há a perspectiva dos processos colaborativos e criações coletivas que pensam uma relação que inclui uma direção em composição com as demais pessoas participantes, e o impacto disso nas relações estabelecidas e questionadas no teatro contemporâneo. Esse impacto está na cena e nas salas de aula, como pontua Narciso Telles, no texto “*Escritos Esparsos Sobre Direção e Teatro de Grupo*”:

Processos e funções **do diretor** vão ocupando as salas de aula dos cursos universitários, reconfigurando práticas de ensino-aprendizagem teatrais mais próximas às questões trazidas pela cena contemporânea. Destaco, aqui, o processo colaborativo e a retomada da criação coletiva como práticas constantes nos cursos de licenciatura (quando pensada para **o professor-encenador**), como nos bacharelados em interpretação e direção. Diante de uma pedagogia da experiência, na qual estudantes e **professores-diretores** embarcam numa experiência prática de montagem, num lançar ao (des)conhecido, como prática formativa de **atores** e **diretores**. [...]

A partilha do processo criativo no qual **os atores** colaboram de forma contínua com a direção faz com que esta função seja movente ao longo do processo. Ora de forma mais ativa, determinando caminhos, ora de forma mais passiva, escutando **os atores** e suas propostas. (Telles, 2015, p.87-92).

Percebemos uma visão e comportamento de uma direção que se alinha com a da Impro, colocando-se em Escuta ativa, compositiva conjuntamente, lançando-se ao desconhecido, etc. E, com isso, o improvisado tem espaço nas salas de aula e ensaio, mesmo não sendo estudado como campo para além de seu serviço como fonte de material criativo.

Nesse exercício, como apontado na Introdução na introdução da tese, podemos, no texto “*Planar no Abismo em Ótima Companhia*” de Tiche Vianna, malabarizar perspectivas e

⁷⁷ “En el origen de cada proceso que iniciamos, hay un tema que se propone como disparador. Es tan solo eso: un punto de partida que permite establecer un acuerdo mínimo para iniciar la tarea.” (Podolsky in Alvarado, 2021, p.148).

reflexões que parecem falar da Impro, mesmo não pensando a improvisação para além de um método para se levantar material para a criação final.

Para não trair sua linha de pensamento que, como colocado, não fala da Impro, mantenho grande parte do seu texto na seguinte citação, de forma que, quem lê a presente tese, possa acompanhar como extraí as informações e paralelismos. Essa ação se dá porque se poderia ler facilmente o texto no contexto da Impro, parecendo se tratar sobre tal assunto, e causar a disruptura do que seria sua proposta original de argumentação. Diz Vianna:

No meu entender, **o diretor de grupo** - **aquele** que não chega com um projeto de espetáculo para montar a priori e escala um elenco, mas chega para dirigir um grupo de **atores e atrizes**⁷⁸ que se relacionam criativamente - não está diante de uma só maneira de fazer teatro, não está diante de uma única linguagem teatral expressiva. **Ele** está diante de diversas possibilidades de expressão cênica e precisa, além de conhecê-las, relaxcioná-las.

Esse diretor de teatro não é responsável pela solução cênica de um espetáculo, mas pela maneira de relacionar as melhores soluções cênicas apresentadas por **todos os criadores envolvidos**, para criar coletivamente o espetáculo. Assim, **esse diretor** não é o “dono” do espetáculo. **Ele**, como **os demais**, é parte integrante de uma composição criativa e coletiva.

Muito bem, então **o diretor** faz o quê no processo? Dirige **os atores** para que sejam **os melhores criadores possíveis** até o momento.

[...] **Diretor** não é professor, nem é faxineiro. **O diretor** cria a partir da criação **dos artistas** que estão no processo.

Pense comigo: **o ator** tem suas ferramentas através de seu corpo, voz, pensamento, imaginação, etc., não tem? Não costumamos dizer que **o ator** cria através de si mesmo e de suas relações com o mundo? Não podemos dizer que o instrumento de criação **do ator** é **ele mesmo**, diferentemente de **um pintor**, cujos instrumentos são pincéis, telas, tintas...? Pois bem, quais são os instrumentos de criação de **um diretor** de teatro? **O ator**? **O cenógrafo**, **o figurinista**? Não! Não são **eles**, mas a criação **deles**!

Portanto, o que faz **um diretor** quando dirige um espetáculo teatral? Procura fazer com que **os demais artistas criadores** tenham a certeza de que dispuseram ao trabalho o melhor de sua criação. Estando do lado de fora da cena, também é **o diretor** que vai extrair aquilo que é comum a todas as criações, aquilo que dialoga e o que está mais próximo ou mais distante da concepção escolhida por **todos** para o trabalho.

Trocando em miúdos, em termos práticos, **o diretor** é um “assistidor” experiente, que faz perguntas sobre a lógica do caminho escolhido, oferece obstáculos para que se descubram outras possibilidades de criação, duvida do que parece ser perfeito, revela o que está por trás de uma aparência tão pertinente, desestabiliza o terreno onde **os criadores**, muitas vezes, desejam se acomodar, tenta se assegurar de que o que está sendo produzido artisticamente não é mero reflexo de um senso comum, inclusive do seu.

Esse diretor também sugere possibilidades de caminhos, mas não porque deseja ver sua ideia realizada, e, sim, porque **ele**, como **criador**, também está em risco com seus palpites e precisa solucionar suas questões através **dos** artistas, que podem, a todo momento, surpreendê-lo - e como isto é bom quando acontece! - com realizações nunca imaginadas por suas melhores ideias!

Às vezes, me penso quase como uma jogadora que dá lances segundo seu entendimento de como o jogo está sendo jogado **pelos** demais **jogadores**. Estudo artimanhas e estratégias para que **o outro** não descubra a jogada antes de jogá-la. A

⁷⁸ Apesar de não predominar o masculino, como escolha da autora se abre a escrita para os gêneros, se mantendo um pensamento binarista, por isso o destaque como os demais momentos.

diferença com o jogo é que meu desejo não é vencer, mas compor, a partir de cada lance.

Essa dinâmica só é possível quando temos tempo e generosidade, rigor e grande disponibilidade. Por isso, a criação em grupo é mais demorada. Porque esse tipo de **diretor** não deseja que **os** artistas profissionais saibam o que fazer. Esse **diretor** deseja que **os** artistas arrisquem o que não sabem a partir de tudo o que sabem fazer, simplesmente porque a criação é um ato inédito por natureza. Esse modo de pensar e trabalhar não é exclusivo de **um** ou **outro diretor**, de um ou outro grupo. (Vianna, 2015, p.75-80).

Vianna fala de uma direção que cria no aqui agora, num processo aberto e imprevisível, que não sabe de antemão qual espetáculo está dirigindo. Essa ideia é diretamente ligada ao conceito central da Impro de criar no presente a partir do que acontece na cena, com abertura ao imprevisto e à escuta do momento. Mas, como pensa o processo criativo em ensaio e não o processo criativo em apresentação, não articula como essa direção se dá na composição instantânea de uma cena e que dispositivos a direção pode acionar para ser realizada em cena/durante a cena.

Vianna discorre, por exemplo, uma direção que não está mais a serviço de resolver problemas, mas, como encara a improvisação somente como material didático do processo, ainda a posiciona no lugar de “resolução de problemas”, de funcionalidade pontual que se coloca a improvisação no Teatro em geral. Por isso não pensa sobre ela, para ela ou a partir dela.

Compreende, entretanto, perfis e comportamentos que possibilitam que uma direção em processo aconteça, o que se alinha com perfil e comportamentos da direção em Impro. Destaco:

1) Uma direção como facilitadora, em que a direção não é a detentora da verdade, mas alguém que escuta, provoca e estimula o grupo, fazendo parte do jogo, não somente promovendo-o. Confia na inteligência coletiva de quem improvisa.

2) Característica compositiva de processo colaborativo e coautoria, que iremos explorar um pouco mais no Capítulo 5, mas que já se alinham à natureza de construção coletiva da Impro. Porém, não a percebe como algo do instante da apresentação, necessariamente.

3) Percebe a criação a partir do indivíduo, e, assim, que a expressão “criar do nada” não reflete a real condição da criação, já que a pessoa que atua cria a partir de si, sendo, como Vianna coloca, seu próprio instrumento de criação.

4) Trabalho pela lógica da não-linearidade e do risco: propositalmente trabalhar com o inesperado, colocando-se a si também no risco em realizar o “*salto al vuelo*” (“salto ao vôo”), como propõe, por exemplo, o título da obra de Impro de Omar Galván. O erro, assim, é

elemento essencial e integrante da criação, e, quem sabe, até desejado para estimular novas pontes criativas.

5) A Escuta e a atenção ao presente são princípios para o trabalho dessa direção que não prepara algo fechado.

6) Entende que uma criação como essa exige tempo, classificando-o como demorado. Nesse aspecto, podemos lembrar que o tempo de treinamento em Impro, que treina como criar (o que inclui dirigir) nas particularidades da Impro, exige a “demora”. Não é o mesmo tempo da apresentação, que parece curta e rápida porque se manifesta com o tempo do instante. Mas é um tempo que evoca e dialoga com o tempo do treinamento do espetáculo e individual de cada pessoa que improvisa, o que, por sua vez, a capacita para exercer a criação instantânea em Impro.

Assim, o texto da Vianna descreve uma direção do teatro contemporânea em se aproximar da direção em Impro, ao atuar como compositora do processo que acontece ao vivo, relacionando-se com os elementos e pactos de criação por processualidade, coautoria, escuta, risco, erro, não-linearidade, e criação coletiva e colaborativa.

Também, em relação às proximidades e especificidades do recorte da tese com o Teatro em geral, se apresenta o impasse dos “limites”, em que a direção vem impor limites na criação. No Teatro em geral, essa imposição dos limites é manifestada como parte do trabalho da direção e algo necessário, aceito e até mesmo desejado, como podemos perceber nas reflexões sobre direção de Grace Passô:

[...] ressalto a importância de propor limites para o gigantesco universo de possibilidades do intérprete durante sua criação. Uma peça de teatro é muita coisa ao mesmo tempo e, quando o ator começa a criar, ele também deseja muitas coisas. O processo de composição de um ator em um trabalho teatral é uma grande caminhada e, quando diminuimos a estrada, o ator passa a marchar para dentro da selva que rodeia esse caminho, em direção ao aprofundamento do que cria. Um desafio da direção é optar por direcionamentos que limitem os excessos de suas possibilidades criativas. (Passô, 2015, p. 101).

Se induzirmos essa reflexão para momentos de experimentação em improviso nos processos de criação em teatro, percebemos que desenhar limites na investigação pode ser produtivo, assim como necessário. Os desafios da direção em Impro ou em uma improvisação, seriam os graus e tipos de limites encontrados para reduzir os excessos de possibilidades criativas. Limites como acordos, moldura ou universo de criação, o próprio tempo, e a estrutura, por exemplo, como já mencionado no Capítulo 2. Porém, na Impro, essa ideia de limites tende a ser rechaçada e combatida em favor de uma “liberdade total” que não

deve ser controlada, que foge dos limites e das decisões, ao mesmo tempo que precisa deles. Por isso, iremos falar a seguir do paradoxo e (des)entendimentos sobre a direção em Impro.

Outro ponto que se observa de imediato é que a direção em Impro apresenta como particularidade dois “momentos” e “lugares”: o prévio ao espetáculo, que se dá diante das decisões e acordos para a estruturação do evento espetáculo, havendo ou não uma pessoa responsável designada para dirigir o trabalho; e o que se desenrola durante a performance em si, com a presença do público, em que a direção é realizada por quem improvisa, seguindo, inicialmente, as definições prévias. O presente capítulo se inclina a falar do primeiro momento dessa direção, aquele que coincide mais com o Teatro geral, mas entende que as problemáticas e particularidades debatidas aqui se aplicam para a questão da direção como um todo, em ambos os momentos. O capítulo seguinte, então, se dedicará a pensar, em específico, o segundo momento da direção, aprofundando-se na especificidade máxima do recorte temático desta tese.

A própria função da direção no processo teatral tem seus empasses de entendimentos de funções na criação contemporânea. Deve-se ter em mente que a direção é também um aspecto recente na história geral do Teatro e surge em momentos de transformações exponenciais nas articulações de hierarquias e relações da cena, e no próprio entendimento do Teatro. Patrícia Fagundes, no artigo “*O diretor como artista relacional*”, estabelece esse contexto justamente pelo ponto de vista das relações:

O surgimento do diretor teatral, como uma função independente e específica, é um fenômeno relativamente recente: em pouco mais de cem anos, passou a ser frequentemente protagonista, aclamado ou rejeitado, de uma trama na qual não era nem personagem. O final do século XIX corresponde a um período de profunda transformação na sociedade e na cultura, quando perspectivas e conceitos sobre o mundo e a cena se transformam e multiplicam, certezas sobre a ciência e a arte são questionadas e o desenvolvimento tecnológico oferece novos desafios. Nesse contexto, o diretor emerge como resposta à necessidade de uma articulação singular de discursos e poéticas cênicas, capaz de criar um mundo a cada montagem, já independente de um modelo preexistente. [...]
(Fagundes, 2016, p.160).

Neste surgimento, “em resposta à necessidade de uma articulação singular de discursos e poéticas cênicas”, começam a dialogar os conceitos difusos da pessoa encenadora e diretora. A estrela da autoria passa a ser direcionada para essa pessoa que olha de fora e define o todo do espetáculo. Mas as necessidades de articulação da poética da cena continuam a mudar, e também percebemos os questionamentos e caminhos ramificados que a direção vem a tomar ainda no século XX, com o surgimento dos Processos Colaborativos e Criações

Coletivas. Mudam novamente as relações e hierarquias, questiona-se sua necessidade, seu domínio.

Em “*A Direção Teatral e a Pesquisa: Escolas e Grupos*”, André Carrera menciona que na linha histórica do teatro:

A direção é a função que surge exatamente no momento em que a cena moderna coloca a tarefa de reformular o teatro, rompendo com os modelos canônicos do romantismo. No final do século XX começou-se a pensar o processo de criação teatral como um processo interpretativo cuja presença da direção implicava a autoria daquilo que posteriormente se usou chamar como “texto espetacular”. Essa autoria pode ser entendida também como uma forma de pesquisar a linguagem, pois dirigir é uma função que vai além do ofício de montar textos dramáticos de acordo com os preceitos da dramaturgia. (Carreira, 2015, p.62).

Nessa observação de Carreira, me chama a atenção como a Impro, como possibilidade de linguagem cênica, se alinha sem dificuldade com esse processo interpretativo de criação de um “texto espetacular” com autoria da direção. E, já que, em Impro, toda a gente dirige, toda a gente é autora desse “texto”, entre aspas como sua função de “escritora”, já que vai além do texto dramático. Uma direção relacionada em pesquisar a linguagem teatral, e, no caso, especificamente a linguagem da Impro: o que a improvisação diz e tem a dizer em suas criações cênicas.

Olhamos, a partir de agora, com mais precisão ao objeto da pesquisa: uma direção que se pensa em improviso, para além de instrumento ou metodologia, mas como linguagem e instantânea. Num primeiro momento, uma direção geral e anterior ao momento da apresentação e, em um segundo momento, uma direção que é necessariamente coletiva, compositiva e em tempo real, na simultaneidade da atuação e “escrita”.

Nos apontamentos dos textos de Fagundes e Carreira, a Impro questiona também junto a linha histórica do teatro as relações que permeiam a criação, o que seria a Direção e essa figura diretora, quais são suas funções e expectativas diante delas. E essas expectativas são alguns dos elementos que geram os paradoxos e (des)entendimentos da direção em Impro.

4.1. O Paradoxo e os (Des)entendimentos

A maior cilada, na minha opinião, é a crença de que a habilidade para ser uma pessoa que improvisa ou uma pessoa que atua, é suficiente para se dominar ser uma diretora. É uma coisa totalmente diferente. Eu desejaria que toda futura pessoa diretora fosse uma diretora assistente, ou ao menos assistisse e estudasse outras

*diretoras, antes que elas decidissem fazer isso.*⁷⁹ (Napier in Ronen, 2017, p.10 – tradução nossa).

Como percebemos nos capítulos anteriores, uma das questões influenciadoras do entendimento e formação de pessoas que dirigem Impro está relacionada com o processo naturalizado de se exercer essa função enquanto se aprende a improvisar para Impro. Asaf Ronen (2005) também indica essa percepção ao justificar a importância de seu livro sobre direção de Impro, ao destacar que as pessoas aprendem a direção enquanto aprendem Impro. Quando fala da simultaneidade, Ronen não quer dizer que o treinamento em direção também é feito, mas que as próprias pessoas se veem na necessidade de dirigir e começam a fazê-lo intuitivamente, filtrando dispositivos apreendidos em aulas e com profissionais que conhecem em suas vivências.

Pela minha experiência e trocas internacionais com profissionais e escolas da América do Norte, América Latina (México, Cuba, Porto Rico, Guatemala, Venezuela, Equador, Colômbia, Chile, Argentina, e Brasil), Europa, Ásia (Rússia, Índia, Japão, Vietnã, Singapura e Indonésia), África (Nigéria, Ilha da Reunião e África do Sul), e Oceania (Austrália e Nova Zelândia), percebia que, em geral, nas escolas e cursos de Impro de todo o mundo não há um momento dedicado à função da direção de forma direta, diluindo-se em atenção na própria fusão de habilidades trabalhadas para a Impro.

A fim de verificar essa impressão, umas das perguntas do questionário aberto realizado para esta pesquisa, e também proposto no livro *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar*⁸⁰, se refere ao investimento de tempo que se teve na formação em Impro entre as habilidades de escrita, atuação e direção (em termos de porcentagem comparativa).

Das 43 respostas coletadas, que envolvem 27 países (entre origem e formação em Impro das pessoas que responderam o questionário), pude constatar que⁸¹:

- 22 respostas indicaram um índice menor ou igual a 20% de atenção dada à direção (quando não nulo ou abaixo de 10%);

⁷⁹ “The biggest pitfall in my opinion is the belief that the skill set for being an improviser or an actor is enough to manage being a director. It’s a whole different thing. I wish every would-be director would be an assistant director, or at least watch and study other directors, before they decided to take it on.” (Napier in Ronen, 2017, p.10).

⁸⁰ No livro, o questionário visa o exercício de análise crítica da pessoa que o lê, tendo a pergunta sobre investimento de tempo nas habilidades, a intenção de conscientizar quem lê sobre a questão da sua própria formação em Impro. Quem leu o livro dentro do período da pesquisa, podia escrever sua resposta em formulário *on-line* e optar por partilhá-la com esta pesquisa.

⁸¹ No Apêndice A - Dados Demográficos e Estudos de Respostas dos Questionários, pode-se encontrar um quadro de organização e análise das respostas à pergunta de porcentagem de atenção dada à atuação, “escrita” e direção nos processos de formação pessoal em Impro de cada pessoa respondente

- 13 das respostas que identificaram uma porcentagem superior a 20% e menor ou próxima aos 33% de atenção à direção (o que seriam perto de uma divisão igualitária de atenção entre as 3 habilidades) ainda mostraram uma grande distância percentual entre atuação e direção, por vezes, diminuindo a atenção da “escrita” para a atuação;
- 5 respostas deram maior ênfase à direção em sua formação;
- 3 pessoas, de alguma forma, declaram não entender muito bem a pergunta, confundindo como foi a atenção dada em sua formação com o que pensam que deveria ser a atenção (respondendo basicamente como uma porcentagem igualitária aproximada a 30% para cada habilidade), ou não especificam as habilidades em Impro, ou não entendem o que se chama “escrita” no contexto desta pesquisa em Impro.

Apesar de haver uma noção geral que se atua, “escreve” e dirige quando se está a improvisar, essas funções não são realmente compreendidas no fazer, assim como o termo “escrita” pode facilmente ser confundido com o ato físico de escrever um texto em palavras num papel/tela. A imprecisão da pergunta e/ou do entendimento do que são essas questões aponta que, em Impro, há uma noção não discutida ou aprofundada sobre os atos de atuar, “escrever” e dirigir. Isso tanto é potencializador de entender que improvisar é algo único por si só (e que as funções de atuar, “escrever” e dirigir são indivisíveis e “acontecem”), ao mesmo tempo que se percebe nitidamente a importância do fator atuação, enquanto direção e “escrita” são questionados.

Na sequência dos questionários, pergunta-se o porquê da divisão de atenções ter se dado de tal maneira para cada pessoa em suas formações. Entre as pessoas que indicaram uma porcentagem inferior a 20% de atenção à direção, a justificativa se dava por:

- falta de bibliografia e material a respeito em seu idioma (português e inglês foram mencionados);
- ausência de cursos que abordem a direção em Impro,
 - e isso proveniente da crítica que nega uma suposição de que, na Impro, se você é uma boa pessoa jogadora, então já seria também uma boa professora⁸²;

⁸² O termo usado foi “professora” e não “diretora”, indicando também a fusão de percepção destes papéis no entendimento da função diretora em Impro.

- uso contínuo de estruturas já existentes para se aprender a improvisar espetáculos, principalmente de jogos, o que incentiva uma atenção inicial às outras habilidades, já que a estrutura prévia já **direciona** algo em comum nas equipes;
 - mencionando inclusive o uso de uma mesma estrutura de jogo/espetáculo em boa parte da experiência de formação;
- ter a direção ensinada/comentada só no final da formação, sendo dedicado menos tempo a ela;
- um olhar inicial de ensino focado na construção de histórias (escrita);
- ter um ensino focado na atuação, mesmo existindo o discurso dos três pilares em Impro (atuação, “escrita” e direção);
- acreditar que o foco da Impro tenha que ser na atuação;
 - menciona-se que, inclusive, quanto menos estiver ciente do que acontece em cena, melhor: “Durante um espetáculo de Impro, estamos atuando e assim canalizando o espetáculo que está ali, desvelando-o para nós e para o público ao mesmo tempo. Acho que [Michael] Gellman disse bem: Quanto menos você souber sobre o que está acontecendo, melhor será a Impro.”⁸³
- a pessoa se entender iniciante na Impro, e, com isso não se reconhecer diretora;
- ter passado a dirigir quando começou a ensinar para dirigir o espetáculo final de um curso;
- interesse pessoal em se focar na atuação;
- o foco do seu país (no caso, os Estados Unidos) ser no conteúdo gerado em Impro para a comédia, dando ênfase para a “escrita” e atuação;
- entender que a “escrita” e a direção são apresentadas de forma fundida em sala de aula;
- pensar que poucas pessoas já têm uma mente diretora;
- um medo existente na Impro quanto à hierarquia que a direção pode trazer;
- pensar que a direção é o elemento menos importante na improvisação,
 - afirmando que um espetáculo de Impro pode ser feito pelas habilidades de “escrita” e atuação, e que, se acrescentada a direção, o trabalho pode vir a melhorar.
- talvez a direção venha exigir mais experiência,
 - a atenção à direção veio com o tempo e experiência com outras estruturas;

⁸³ (Resposta anônima 24 - questionário. Ver Apêndice B)

- falta de oportunidade para se exercer a função de direção de um espetáculo de Impro;
- pensar que a atuação depende de si, enquanto a “escrita” e a direção dependem da relação com as parcerias de cena;
- porque se confia que a pessoa a ensinar vai dirigir e então não se dá atenção a essa habilidade.

Esses números e justificativas, levando em consideração os diferentes (des)entendimento quanto ao que significa direção, “escrita” e atuação por parte de quem improvisa em Impro, e também os diferentes anos de experiência da amostragem e origens de treinamento (inicialmente em Teatro em geral ou diretamente pela Impro), demonstram que há variadas percepções sobre a direção em Impro, o que ela significa em si, assim como a sua importância na improvisação. E, além disso, que há fatores como o uso de estruturas, a crença em aptidão/“mente diretora”, e/ou o grau de experiência em Impro, que proporcionam uma “despreocupação” da prática diretora na formação de quem improvisa, invisibilizando as características da direção no processo de aprendizagem e formação.

Das 13 pessoas que indicaram uma porcentagem menor ou próxima a 30% (mas superior a 20%), assim como as 5 que responderam ter tido maior ênfase para com a direção em sua formação, levantam-se os motivos de se ter tido um tempo longo de experiência em Impro ou Teatro em geral, o que as levou a olhar a direção com mais afinco no decorrer de sua vivência em Impro, e/ou o interesse pessoal em focar nessa função da direção desde o início. Isso evidencia, uma vez mais, a lacuna na formação direta em si, já que a oportunidade direta em treinar a direção não foi algo que lhes foi apresentado.

Essa realidade demonstrada pelas respostas dos questionários também é reforçada pelos depoimentos de Mário Bomba (Portugal), Andrei Moscheto (Curitiba-Brasil), Rhena de Faria (São Paulo-Brasil), assim como o meu (Brasília-Brasil), no Bate-Papo “*A Direção na IMPRO*”, realizado no 4º Encontro de Improviso (2020). Nós cinco, de contextos e origens diferentes, até mesmo quando sendo do mesmo país, apontamos um caminho muito próprio como pessoas que dirigem espetáculos de Impro, que não está diretamente relacionado com a formação em Impro, mas com vontades próprias e necessidades de se especializar.

Também na mesa *Nosso Olhar Diretor na Impro* (2021), quando eu faço a pergunta da atenção dada ao fato diretor na formação de quem improvisa, as respostas reforçam esses caminhos prévios e específicos de cada pessoa para alguém de uma oportunidade direta nos

cursos de Impro. O improvisador brasileiro Edson Duavy expande essa razão em mais um dado:

Mas eu percebo que tem uma diferença entre pessoas que improvisam e, antes de começar a improvisar, trabalhavam com o teatro “convencional”, e pessoas que só adentraram o improviso pelo improviso. Às vezes só porque conheceu o [programa de TV] “*Whose line is it anyway?*”... Então, assim, o ato de me dirigir de dentro da improvisação vem por ter tido vários mestres na faculdade, em grupos de teatro, que me davam: percepções de para onde eu deveria olhar, o quê que eu deveria olhar, e como eu poderia “provocar” o meu elenco para que eles conseguissem chegar de maneira mais tranquila, simples e concreta, aos lugares que espetáculo precisava. (Duavy in Proença, 2021b. - transcrição e grifos nossos).

Nessa fala de Duavy, percebemos a influência de uma formação anterior em Teatro, que já explora a ligação com os elementos teatrais, em uma análise paralela a uma formação que se inicia diretamente na Impro, e que, a partir do depoimento, percebe-se ter uma lacuna no quesito da relação com os elementos teatrais, como também vai salientar a improvisadora estadunidense Dawn McMillian na mesa *Our Director Side as Improvisers* (2021). McMillian reflete sobre a questão dizendo que, talvez, um dos caminhos para se treinar a prática da direção para quem faz Impro, seja o ensino das bases teatrais, como a percepção do quadro/imagem de palco que se cria em cena, o uso do espaço, dos elementos da encenação, etc. (McMillian in Proença, 2021d.).

O improvisador indonésio Aree Witoelar, residente na Noruega, e a improvisadora polonesa Katarzyna Chmara, que também participam desta mesa, ao concordarem com McMillian, acrescentam que o ato de dirigir está nas pequenas ações relacionadas com os elementos teatrais, como editar as cenas (como elas transitam de uma a outra), e no lidar com a música, a luz e as pessoas que as irão improvisá-las. (Witoelar & Chmara in Proença, 2021d.).

Na pergunta sobre a prática da direção na formação de quem improvisa, Witoelar relata que na sua comunidade, *Impro Neuf*, na Noruega, as pessoas que a integram vêm de duas linhas diferentes de formação: as que vem do sistema de Keith Johnstone sabem muito bem como direcionar o que tem que acontecer na história improvisada, pois possuem o costume de ter uma pessoa a lhes dirigir, enquanto as que vem de uma linha mais estadunidense (referenciando mais à escola *iO* de Chicago), são mais autônomas no sentido de colocar a cena em jogo, e jogam mais “livremente” (nos termos que Witoelar coloca em relação à história criada em cena). Quando as linhas se fundem, para ele, é interessante ver a colaboração das duas escolas. Isso remete a uma analogia anterior realizada por McMillian na mesma mesa, como se a linha de Johnstone trouxesse o olhar adulto que cuida da segurança

da criança estadunidense que está brincando, uma analogia feita com o cuidado de não designar méritos e julgamentos de maturidade ou comparativos de melhor, ou pior abordagens. Witoelar também observa que na Europa há uma tendência a um caminho que parte do Teatro geral para a Impro, o que gera uma relação direta com a existência de uma pessoa a dirigir, enquanto nos Estados Unidos lhe parece que a direção passa naturalmente de mão em mão e é compartilhada pelos integrantes de um grupo. (Witoelar in Proença, 2021d.).

De qualquer maneira, é válido observar que, mesmo na leitura de Witoelar onde ele identifica a prática da direção na formação de Impro, essa ainda é uma prática diluída no processo de aprendizagem, que não necessariamente recebeu uma atenção direta, desenvolvido de forma intuitiva, como apontado também em geral na listagem das respostas dos questionários. A improvisadora Lorna Silva, de Honduras, que fez toda sua formação em Impro em inglês e nos Estados Unidos, onde reside, reforça em seu depoimento na mesa junto a Witolear e Chmara, que não identifica na linha estadunidense esse reconhecimento da função diretora: “É algo que as pessoas não pensam, ou seja, não se veem como diretoras, ou seja, todas as pessoas que improvisam se veem como atrizes em cena.”⁸⁴ (Silva in Proença, 2021c. - tradução e transcrição nossas).

Quanto à listagem de razões para a existência de uma menor atenção ao fator diretor, identifica-se a existência de estruturas prévias, por já tê-las como uma guia nessa habilidade e função. Aqui, a existência e eficácia das estruturas na direção de um espetáculo de Impro também aparecem para ajudar a “camuflar” o desenvolvimento mais pontual da prática da direção, por sua funcionalidade inerentemente de diretriz comum entre quem está a improvisar. A isso acrescentamos a fala o improvisador Feña Ortalli, quando participa da mesa *Nuestro Rol Director en La Impro* e discorre justamente como percebe nosso papel diretor na Impro:

Para mim é, sem dúvida, o papel menos explorado dentro dessa tríade [atuar-escrever-dirigir], na qual, como diz o querido [improvisador argentino] Gonzalo Rodolico, [...] ele fala, e com razão, que não recebemos formação nos cursos de Impro na parte de direção. Porque recebemos formação muito mais na parte de dramaturgia, de aprender a contar histórias improvisadas, depois a atuação,

⁸⁴ O curioso é que, na resposta dos questionários, das 13 pessoas se identificam diretoras, somente 5 dão alguma ênfase a mais para a atuação, enquanto 5 pessoas relacionadas (como origem e formação) ao Canadá, Brasil, Portugal e Reino Unido indicam quase que uma atenção absoluta à atuação, apontando uma porcentagem acima de 80% (quando não 97% ou 99%) de ênfase nesta função. Obviamente que a amostragem não traduz uma resposta que contradiz ou comprova a colocação de McMiller, porém amplia sua percepção para além dos Estados Unidos, talvez até pela influência da linha de aprendizagem, se Johnstiana ou Spoliana (no caso da colocação de Witoelar), que independe do país de origem da pessoa improvisadora, já que alguém do Reino Unido pode não seguir a linha de Johnstone, por exemplo. Além disso, ainda padece a confusão de compreensão dos termos atuação, escrita e direção em Impro, como apontado na análise das respostas.

bem: temos corpos presentes no palco e a gente já tem que realizá-la porque nos jogam aos leões e a gente atua. Mas a parte de direção é muito frouxa. E acho que, além de ser a menos explorada, é a mais difícil de “trazer ao ombro”. Por que a criação coletiva!? Já é difícil. A direção coletiva!? Eu acho que é impossível. E eu uso a palavra impossível. (Ortalli in Proença, 2021c. - tradução e transcrição nossas).

Ortalli traz propositalmente a palavra “impossível” como uma provocação, principalmente no sentido de que se é possível existir uma direção na Impro a partir da de sua existência prévia ao espetáculo e nos acordos gerais também anteriores, mas que, para ele, na ausência disso, o que se estabelece é um caos coletivo. (Ortalli in Proença, 2021c.). Na sequência da mesa, a improvisadora argentina Mariana Palau, residente no Peru, vai acentuar que a direção em Impro é definitivamente coletiva no ato da performance, ao que Lorna Silva completará dizendo que a direção coletiva em Impro vai existir ao mesmo tempo que parece ser “impossível”, justamente porque quem improvisa não se reconhece como parte diretora (Silva in Proença, 2021c.).

Assim, novamente, mesmo que não se dê atenção à direção, mesmo que não a façamos de maneira consciente: o espetáculo sai de um ponto dirigido previamente (por um indivíduo ou coletivo em acordos prévios simples, ou complexos), e, a partir das decisões realizadas por quem improvisa a cena e em cena (incluindo a iluminação, música, etc.), se direciona a outro ponto até chegar ao final da apresentação. E, nos seus vários níveis de complexidade, de intuição, de conexão e de presença por parte do conjunto de pessoas que improvisa o espetáculo, a direção coletiva na Impro acontece, queiramos ou não. Esse sentimento de impossibilidade levantado por Ortalli, talvez seja consequência da própria falta de formação em direção em Impro, como ele mesmo ensaia antes da sua conclusão “impossível”. Se não olhamos para a direção, se sequer a reconhecemos e nos reconhecemos nela em nosso processo de aprendizado e prática, há de não se enxergar suas possibilidades e existência. Assim, mesmo que não se separe as funções no ato de improvisar, há uma habilidade fragilizada na potência do próprio improvisar por não percebê-la e explorá-la com alguma consciência.

É por isso que a problemática da lacuna na formação não se insere necessariamente na simultaneidade do aprendizado das habilidades, mas sim na lacuna de atenção e discussão ao desenvolvimento da prática diretora que essa naturalização da fusão e simultaneidade das habilidades tende a suscitar. Ou seja, a falta de reflexão e reconhecimento para o que se faz é onde se encontra a ausência do entendimento e responsabilização da prática da direção, e não propriamente a forma de aprendizado que une as habilidades de atuação, “escrita” e direção

por parte de quem improvisa. Por isso, a fusão de papéis, assim como a colaboratividade criativa inerente da Impro, também contribuem para uma percepção de “inadequação” ou “impossibilidade” da direção no espetáculo.

Ao não se reconhecer a direção, se fortalece também um paradoxo inicial que o entendimento da improvisação como algo sem preparo algum, o mito da criação “do nada”, vai carregar em si: se não se sabe o que vai acontecer e onde chegar, como se é possível dirigir o espetáculo ou o processo? Se será uma criação do momento realizada por toda a gente presente, como é possível que tenha alguém a dirigir? Dirigir Impro não seria, por si só, contrariar a espontaneidade e liberdade tão almejadas na improvisação? Parece, assim, absurda a existência de uma ordenação prévia, uma composição e estruturação anterior de material que a permita ser jogada de forma espontânea. Quando João Fiadeiro apresenta a Composição em Tempo Real em seu site, ele perpassa esse paradoxo:

“Tempo Real” e “Composição” são duas noções que se anulam. “Composição” sugere que se deve referir a existência de conhecimento prévio enquanto se projeta ativamente o futuro. “Tempo real” implica que tudo o que está acontecendo, está acontecendo aqui e agora, no presente. A tensão (e atenção) resultante gerada pela colisão dessas duas forças opostas permite uma forma alternativa de perceber e vivenciar o tempo. (Fiadeiro, 2022).

As forças opostas que Fiadeiro aponta a partir de algo prévio e algo do momento, é traduzida, no discurso de praticantes da Impro, como planejamento (prévio) e liberdade e espontaneidade do momento presente da improvisação, o que pode parecer “impossível” e paradoxal em si. A potência e existência dessas oposições são subestimadas tão somente quando se ignora a presença de técnica e treinamento prévio na Impro, além da existência das próprias estruturas, protocolos e códigos teatrais — dos mais simples aos complexos — que são sempre usados, em menor ou maior grau de consciência, quando se improvisa. O que, por sua vez, parece de fato ser paradoxal é perceber que se improvisa com o que se tem e acontece no “tempo real”, ao mesmo tempo que se ignora as estruturas e técnicas que existem e estão presentes no espaço e tempo de criação, porque as trazemos conosco, independente da nossa vontade: elas estão em nós.

Essas “estranhezas” na “colisão de forças”, como chama Fiadeiro, quando pensadas em relação particular à direção, também se alinham com um entendimento da pessoa diretora como alguém que detém o controle absoluto e ditatorial da criação ao invés de uma função provocativa, apoiadora e catalisadora da criação do todo. Gustavo Miranda, em sua

dissertação de mestrado sobre a dramaturgia relacionada à Impro, vai pontuar esse pensamento em relação ao Teatro em geral:

Nessa medida, a pessoa diretora, dentro da concepção atual do que é o teatro e sua crise em que o drama não desaparece completamente, mas o questiona e o mobiliza, **não é a figura ditadora ou da única líder que ordena e monta a cena de acordo à sua estrutura mental.**⁸⁵ (Miranda, 2012, p.118 - tradução e grifos nossos).

Assim, essa uma percepção **ditatorial** associada à história da direção em Teatro geral entra em conflito com uma noção mais atualizada, que entende que, principalmente depois dos surgimentos das Criações Coletivas e Processos Colaborativos, mesmo havendo hierarquias, essas perpassam e reconhecem a criação perpassa entre todas as pessoas envolvidas no processo. O relacionamento da direção em Impro como uma resistência à hierarquia — também observada nas respostas ao questionário da tese — associa essa função a um comportamento propício ao ditador que pode regular e limitar autoritariamente a liberdade de criação, o que realmente não condiz com a Impro.

A questão se torna evidente até mesmo no nosso uso corriqueiro de vocabulários que reafirmam essa posição de poder relacionada à direção. Em um trecho do livro de Ronen, ele destaca a fala do improvisador estadunidense Dan O'Connor justamente a se opor a ideia do “controle” da figura da direção, mas evidenciando que este pensamento existe: “Numa certa extensão você [que dirige] talvez pense que você é a pessoa chefe de quem atua, mas elas [as pessoas que atuam] são realmente as pessoas no comando porque são elas que estão fazendo [a Impro].”⁸⁶ (O'Connor in Ronen, 2005, p. 24 - tradução nossa). O que O'Connor destaca é que, no fim das contas, parecer ter o poder, por ser a figura diretora, e ter de fato o poder, são questões diferentes, como também é ressaltado numa resposta ao questionário da tese:

Por isso, não é à toa que se sinta a necessidade de explicar a diferença de controle e poder de uma pessoa diretora na Impro sempre em relação a sua natureza livre e espontânea.

O trabalho **do diretor** do espetáculo de improvisação se dá na criação do universo cênico que dá forma ao espetáculo. Sou contrário à figura **do diretor** de improvisação “em cena”, que corta, edita, rejeita e sugere dramaturgia porque acredito que esta figura cria um **desequilíbrio** criativo na criação coletiva. **Ora, se o princípio da improvisação é o de aceitação e valorização da proposta do parceiro de cena, a mera existência de uma autoridade cuja visão do espetáculo prevalece sobre as dos demais improvisadores cria um impasse que desestimula a sinergia de confiança e colaboração que é a razão de ser do gênero.** Se **o encenador** entende

⁸⁵ “En esta medida **el director**, dentro del concepto actual de lo que es teatro y su crisis en la que el drama no desaparece por completo sino que lo interroga y lo moviliza, no es la figura de **dictador** o líder **único** que ordena y monta la escena de acuerdo a su estructura mental.” (Miranda, 2012, p.118).

⁸⁶ “To a certain extent you may think you’re the actor’s boss but the actors are really the ones in charge because they’re the ones doing it.” (O'Connor in Ronen, 2005, p. 24).

imprescindível sua **mão de ferro** na dramaturgia do espetáculo, há outros estilos de trabalho de **criação coletiva** que podem ser utilizados (como Boal, por exemplo) **sem a necessidade de se recorrer a desvirtuação da Impro.**⁸⁷

Nesta colaboração do questionário, também se traz os casos em que a pessoa diretora está dentro do momento da performance do espetáculo de Impro como diretora e parte do elenco — uma realidade constante para muitos grupos. Dessa fala, percebe-se justamente os impasses de entendimento do paradoxo vindo de um imagético castrador da figura da direção (“mão de ferro”) e como, só o fato de haver uma autoridade ou alguém a dirigir de dentro da cena, já pode ser caracterizado como uma “desvirtuação da Impro”: uma autoridade que subjuga o restante do grupo.

Mas há de se mencionar que, não necessariamente, a presença da pessoa diretora como parte do elenco do espetáculo seja algo castrador. Em alguns casos, ter a presença da direção em cena ou alguém que, por perfil, ativamente exerce atividades diretivas e organiza a cena, é apreciado pelo restante do elenco, que se sente mais livre para tão somente jogar, sem essas preocupações. Não sente a necessidade de prestar atenção ao tempo, a continuidade das cenas, etc. Em entrevista à revista *Status*, a improvisadora argentina Pau Farías relata:

Houve um tempo em que eu gostava (ou talvez não gostasse, mas era natural para mim) de organizar a cena, tentando encontrar lógica nela, assumindo personagens ausentes, intervindo para evidenciar e contribuir de um lugar mais racional e narrativamente correto. [...] É disso que mais gosto quando estou no palco. Deixar de lado o papel de organizar a cena ou a história, deixar outra pessoa assumir o comando e simplesmente jogar.” (FARIÁS, 2025).

Farías fala aqui de uma perspectiva de trazer racionalidade e controlar a cena pessoalmente, encontrando depois mais gosto na Impro quando outra pessoa passa a fazê-lo, o que parece diminuir o “peso” no jogar. Dentro das camadas presente em seu depoimento, podemos perceber que ainda há uma ideia de direção e controle e que alguém vai precisar controlar a cena — e especificamente essa ideia: alguém, não o conjunto. Aqui o controle não está numa conotação ruim, por exemplo, e a descrição dessa atividade permeia as ações de atuação, “escrita” e direção em conjunto.

Uma problemática em não se aprofundar na análise desses *sentir* e *gostar* (porque sentir/gostar ter que controlar, ou mais livre para jogar), talvez esteja no fato de o grupo se ausentar de tomar as decisões para não cometer o “erro” de controlar. Ou ainda, usar a presença da pessoa diretora em cena, ou alguém que assume o perfil, como desculpa para não

⁸⁷ (Resposta anônima 11 - questionário. Ver Apêndice B - grifos nossos).

cuidar das questões de direção em si, já que alguém vai fazê-lo. Deposita-se, assim, a uma única pessoa, todo um trabalho coletivo que continua sendo feito em conjunto, mas se eximindo do cuidado e atenção por ele.

Neste ponto, Fagundes, em “*O diretor como artista relacional*”, mesmo não falando de Impro, toca nessa transferência de responsabilidade ao apoiá-la comodamente em uma única pessoa:

Ainda que seja frequente o sistema onde o diretor centraliza a responsabilidade do processo criativo, outros modelos são possíveis, e vem sendo experimentados há décadas, em dinâmicas atravessadas por inquietações éticas e políticas. Os desafios e dificuldades dessas experiências correspondem aos nossos próprios condicionamentos sociais, que de forma macroestrutural nos afastam da convivência com a alteridade, da habilidade de compartilhar responsabilidades e outras práticas relacionais. O desafio não se impõe apenas para quem centraliza o poder, mas também para os que se sentem cómodos e seguros com a centralização de poder em uma figura de autoridade. (Fagundes, 2016, p.161).

Reforço, nessa comodidade e repetição automatizada de dos condicionamentos sociais que pontua Fagundes, a questão de questionar o *sentir* e *gostar* do jogo livre com alguém a “controlar”, que levantei ao ponderar a fala de Farias. Assim, a “castração” pela presença ou não de uma figura a dirigir dependerá da relação construída e também de como essa pessoa é inserida na estrutura, já que alguns espetáculos, inclusive exploram na própria dramaturgia do espetáculo a ideia de ter alguém a dirigir a cena, quase como uma personagem diretora, que até pode ser coringada. No próprio depoimento, citam-se estruturas como as de Boal, onde há uma figura mediadora/diretora que assume tal função em cena, diante do público e na relação com o elenco e equipe técnica. Se a qualidade dessa relação for de opressão, os acordos prévios e a construção dela a estabeleceram assim, não necessariamente a sua existência.

Sobre a noção de poder para com a direção, ainda se encontra um diálogo pontual na mesa *Nuestro Rol Director en La Impro*, em que Ortalli vai falar que o poder da direção vai estar no “convencimento” do elenco, ou como coloca Palau, no “encantamento” (Ortalli & Palau in Proença, 2021c.). Minha leitura dessas percepções se conecta mais com a confiança, o estabelecimento de relações de confiança entre direção e as pessoas co-criadoras (do elenco e também da parte técnica). Essa confiança estabelece que a direção escute as partes criadoras e vice e versa, tendo, assim, os princípios da Impro a fortalecer a própria Impro — em oposição a desvirtualizá-la.

Outro ponto que alimenta o paradoxo do controle da direção e a liberdade da espontaneidade em Impro apareceu durante as mesas *Nosso Papel Diretor na Impro* e *Our*

Director Role as Improvisers, ambas por vezes vindo de uma pergunta do público participante: o receio de, ao se pensar a direção, a pessoa se torne muito cerebral e menos espontânea na improvisação. Andrei Moscheto e Dawn McMillian, respectivamente nas mesas em português e em inglês, propõem a reflexão de que não é prejudicial ser cerebral, principalmente no início de uma prática, e que isso, na verdade, é muito natural para qualquer atividade, havendo também de se respeitar esse tempo de aprendizagem. No caso da pessoa se tornar extremamente cerebral, é importante lembrar que ela não precisa ter todas as respostas de uma vez, já que ela tem o restante do grupo a trabalhar consigo na construção das respostas em conjunto. (Moscheto in Proença, 2021b.; e McMillian in Proença, 2021d.).

O entendimento do poder da direção como controle e como uma acentuação extremamente cerebral, ante a espontaneidade da Impro, vai, por consequência, gerar a leitura da existência de limites como algo castrador da criatividade e improvisação em si. Porém, como já discutimos a respeito do conceito de estruturas (Capítulo 2), serão os limites arbitrários, desatualizados e que não estão a serviço do projeto que irão realmente “limitar” o trabalho.

Você pode fazer um espetáculo sem uma direção definida? Sim, você pode. Para mim, há muito mais vantagens em um espetáculo dirigido. **Que desvantagens isso poderia ter? Que poderia ser muito restritivo e perder a liberdade. Mas depende do tipo de direção.** O espetáculo pode ser o mais contido de todos os tempos, mas se a pessoa que o executa e a que o dirige concordarem com isso, decidirem isso e se apaixonarem pela ideia, então você tem um espetáculo de impro com uma identidade específica. (Rodolico, 2021, p.14).

Desta fala de Gonzalo Rodolico, em mais uma entrevista à revista *Status*, podemos refletir entre a diferença entre as definições da direção serem limitantes ou limitadoras, e a questão do tipo, da qualidade da relação com a direção. Os limites encontrados, se acordados e coerentes com a vontade (e por que não, paixão na qualidade de relação) do grupo criador, vão, na verdade, impulsionar o projeto para a sua identidade e orientar o universo do espetáculo, mesmo dentro da infinitude de possibilidades deste universo delimitado. Já os limites tão somente impostos, conectados com uma única vontade e visão do espetáculo, podem ter a tendência de restringir toda a espontaneidade e liberdade que se valoriza na Impro.

O provocativo da entrevista de Rodolico é justamente o entendimento de que é o acordo e compreensão do grupo, em sua paixão, que define se a direção será limitante ou limitadora. Parece que, quando ele fala do espetáculo “mais contido de todos os tempos”, aquele que teria uma série de limites rígidos dentro de si, ainda poderia ser um espetáculo que

não castraria a liberdade da Impro, se esses limites fossem uma decisão conjunta que trouxesse a identidade particular da proposta do trabalho.

Em *O Jogo Teatral no Livro do Diretor* de Spolin, Ingrid Dormien Koudela vai analisar esta relação num dos textos de apresentação do livro, advogando sobre a diferença das regras lúdicas e consentidas no jogo teatral e aquelas provenientes de um comportamento autoritário:

Na relação autoritária, a regra é percebida como lei. Na instituição lúdica, a regra do jogo pressupõe o processo de interação. O sentido de cooperação leva ao declínio do misticismo da regra quando ela não aparece como lei exterior, mas como o resultado de uma decisão livre porque é mutuamente consentida. (Koudela in Spolin, 2013, p.12).

As regras do jogo, do universo a ser jogado são as que nos envolvem na ludicidade do momento. Por isso não nos restringem — ao contrário — nos convidam ao jogo. É um ponto que nos faz refletir também sobre os enquadramentos de linguagens estéticas ou estilísticas de propostas específicas, como uma Impro ao estilo/universo de Quentin Tarantino, ou de Shakespeare, ou em Teatro Musical, entre outros exemplos. As características que limitam esses universos — como um estilo específico de diálogos, o uso de metáforas naturais, ou a explosão em uma canção num momento emotivo — são exemplos de limites que, ao invés de restringirem, irão favorecer a Impro por estarem a serviço da proposta ou visão do espetáculo que unifica o acordo e entendimento do grupo que improvisa.

Essa proposta é, para Palau, o que ela chama de “superobjetivo”, o que nos remete ao termo de Stanislavski, mas que Palau utiliza mais diretamente como um dispositivo de direção:

O Superobjetivo é o que o diretor ou a diretora⁸⁸ quer transmitir com a obra, que pode ser mais ou menos político, ou mais ou menos social. Digamos que eu possa ter como superobjetivo de toda a minha obra dizer que “a vida é curta e as coisas têm que ser feitas agora”, não? [...] O superobjetivo, que é uma afirmação subjacente, que meio que está por trás do que estou propondo com minha obra, não? O que finalmente estou cavando, é o que estou dizendo com essa obra também. Existe um superobjetivo que é para quem faz Dramaturgia, e no caso da improvisação tudo é misturado, assim como já falamos há algum tempo [sobre quem improvisa estar a atuar, escrever e dirigir simultaneamente]. [...] essa coisa que unifica, [...] que dá organicidade, ou seja, de alguma maneira aquelas coisas que [...] estão ligadas a esse pano de fundo. E isso dá organicidade ao trabalho como um todo: se todas as pessoas, dentro da cena e não só da pessoa que está no papel de direção geral, conhecerem esse superobjetivo [...] é também uma cumplicidade. (Palau in Proença, 2021c. - tradução e transcrição nossas).

⁸⁸ Mantenho a tradução com o masculino e o feminino porque assim se pronunciou propositalmente a autora.

Assim, a proposta, a visão de espetáculo, ou, no vocabulário de Palau, o “superobjetivo”, já traz limites que impulsionam a criação coletiva instantânea da Impro em uma direção, o que é diferente de procurar impedi-la de crescer e surpreender.

Além disso, é preciso perceber a diferença entre os limites propostos nos contextos da sala de aula (habilidades a serem desenvolvidas e os limites de cada exercício em seus objetivos), da sala de ensaio (experimentações e treinamentos dentro de necessidades e temáticas), e da apresentação diante do público (o espetáculo em si e as relações determinadas com a plateia).

Jules Munns, improvisador inglês, em seu artigo “*O que nós deveríamos estar nos perguntando*” publicado na revista *Status*, ao propor uma discussão quanto a Impro *on-line* emergente na pandemia de Covid-19, leva à questão além e depõe a respeito do papel dos limites na Arte — presencial ou *on-line*:

Como nós temos observado nas aulas de improv, qualquer coisa pode ser improvisada. Mas isso não significa que nós podemos fazer qualquer coisa num espetáculo de improv. Quando estamos improvisando, **nós nos estabelecemos limites para estimular nossa criatividade**, excluimos certos movimentos e favoritamos outros. Isso acontece talvez por gosto, forma, gênero artístico ou ferramentas, mas ao desenhar limites nós estimulamos nossa criatividade. (Munns, 2020a, p. 17).

Da declaração de Munns, nos conectamos com a Impro como linguagem teatral, que se propõe a produzir uma obra de Teatro com a presença do público e, neste contexto, encontra os limites que lhe são favoráveis para fazê-lo: o formato/estrutura, os protocolos, a encenação, a técnica de mímica, o espaço físico, o número de pessoas em cena e no público, a faixa etária desse público, o atraso do áudio numa Impro *on-line*, etc. Novamente, as estruturas e limitações diretivas estarão presentes inevitavelmente; a prática diretora nos torna conscientes delas, permitindo que joguemos com elas. E essa prática está em nós e se projeta para além de nós.

Uma imagem que temos de quem dirige um espetáculo teatral, é o lugar onde a pessoa diretora usualmente se encontra no espaço do edifício teatral ou sala de ensaio: na plateia. Nesse imaginário, a pessoa diretora até vai ao palco, se mexe, demonstra, acompanha o elenco, mas volta a se distanciar e olhar da plateia, exercendo um olhar de fora do palco. “O **diretor** é o olho e o ouvido da plateia que assistirá ao espetáculo.” (Spolin, 2013, p.24). Nas respostas ao questionário da tese, esse olhar de fora é mencionado até mesmo como parte de estruturas de Impro que visam permitir o trabalho da direção: “Pode ser dirigir em tempo

real⁸⁹ usando o olhar de fora para ajudar e assistir quem joga como em muitos dos formatos de Keith Johnstone [...]”⁹⁰. Esse comentário, de certa maneira, reforça a leitura anteriormente exposta por Witoelar, sobre a linha de formação de Johnstone proporcionar o costume de se ter uma pessoa a dirigir. Mas, acima de tudo, trata do exercício de olhar a cena de fora, olhar a cena de outras pessoas, seja para entrar, dar continuidade, correspondência ou sugestões técnicas ao final.

Assim, a figura imagética da direção posicionada na plateia está lá para ter a visão do todo, de como o público vai receber o espetáculo, e, a partir dessa perspectiva, poder apontar direções para a peça alcançar ou encontrar formas de atingir os objetivos e vontades do projeto.

McMillian chamou este olhar de fora da direção em Impro, pela parte de quem improvisa no palco, de “*bird eye view*”, “olhar de pássara” (McMillian in Proença, 2021d.), remetendo a uma imagem que paira no ar, de fora do palco, e com um certo movimento. Chmara vai chamar isso de “terceiro olho” (Chmara in Proença, 2021d.), também em referência a quem improvisa no palco, como um olho/olhar que transcende o espaço da cena e o observa em uma relação exterior, mesmo sendo parte do corpo presente no palco.

Witoelar acrescenta que “Como pessoa atriz, você precisa estar sentindo a cena, você tem que estar realmente no momento e apenas sentir a cena, e como a diretora você meio que tem que sair um pouco e ver o que a cena precisa. [...] E é uma posição muito altruísta, que eu acho muito importante para a cena.” (Witoelar in Proença, 2021d. - tradução e transcrição nossas). Nessa fala de Witoelar, traça-se a noção de funções somáticas e distintas no momento da improvisação: no caso, a da atuação e da direção.

A improvisadora portuguesa Marta Borges também aborda esse olhar de fora e expõe como percebe a dificuldade de desenvolvê-lo por parte de quem atua:

[...] eu acho que é o mais difícil para o ator em cena, às vezes, quase que **extrapolando do seu corpo** e tentar pensar “**Eu visto de fora**, o que é que está a acontecer aqui, ou que é que falta.”. Eu, às vezes, tenho quase essa sensação de me **obrigar a que o meu corpo viaje para fora de mim e que olhe para a cena** e pense: “Falta a fisicalidade, falta drama, falta... um *punchline*, falta alguma imagem emocional... falta um movimento de palco diferente... falta um monólogo, falta alguma reflexão...”. E isso, eu acho que é o mais difícil de qualquer improvisador, de ter depois de já saber fazer “Sim, e”, de saber colaborar com os colegas, de fazer cenas credíveis, saber ser humano... Depois de tudo isso, acho que **esse último papel** que a

⁸⁹ Aqui, não há referência a “Composição em Tempo Real” creditada a João Fiadeiro, mas esse texto suporta as definições realizadas no Capítulo 2 sobre a possibilidade de se confundir os termos como conceitos e expressões em diferentes contextos da improvisação.

⁹⁰ “*It can be directing in real time using your outside eye to help and assist the players like with many of Keith Johnstone’s formats [...]*” (Resposta anônima 43 - questionário. Ver Apêndice B - tradução nossa).

pessoa ganha consciência de que em cena sempre **o seu diretor**, e do grupo, **o seu encenador**⁹¹, o dia em que essa consciência bate, eu acho que é quando se nota os grupos a terem, independente de serem grupos de duas pessoas, três pessoas, ou até solo! Quando a pessoa ganha essa consciência [...] os espetáculos começam a ficar com uma qualidade diferente. (Borges in Proença, 2021b. - transcrição e grifos nossos).

Borges vai colocar esse papel diretor como um “último papel” para quem improvisa, o que também se observa em respostas do questionário comentadas anteriormente. Talvez, essa impressão de etapa de aprendizagem ou atenção, justamente, se dê porque, ao se aprender Impro, se olhe inicialmente mais para a atuação, as unidades cena e personagem, e, depois, com o tempo, se desenvolva uma consciência do todo. Mas essa mesma consciência só será atingida se também for treinada. Mais adiante, na conversa da mesma mesa, Borges, inclusive, sugeriu como um exercício para se treinar o olhar diretor “de fora”: sentar-se na plateia e observar e refletir sobre o que acontece em cena e como as coisas acontecem.

Essa percepção de fora para dentro da cena é uma comunicação constante e cíclica, pois também se estabelece de dentro para fora. É uma relação constante de criação; as aberturas se diferem de proposta a proposta, de projeto a projeto, de processo a processo. É interessante olhar com mais intenção para essa questão no trabalho, como observa o pesquisador Francis Wilker:

O diretor teatral se situa num campo de atuação que é constantemente atravessado por colaborações diversas que são por **ele** desenvolvidas, negadas, redimensionadas, transformadas. É comum ouvirmos também que a direção tem como função a tarefa de se colocar como um “olhar de fora”, que procura lidar com a criação como um organismo complexo e que envolve muitos elementos. Aqui cabe uma ressalva, afinal, ainda que se coloque como o “olhar de fora”, não significa que a construção do discurso de uma obra represente apenas a visão **do diretor**, ao contrário, em processos mais horizontais é comum esse discurso se esforçar por traduzir a voz de um coletivo criador. (Wilker, 2015, p.122-124).

É esse olhar observador “de fora” e, paradoxalmente, “de dentro” em quem improvisa (ou para qualquer teatro que reconhece a porosidade da afetação do processo criativo) que se percebe os limites do mundo criado e desenvolvido em cena. É uma conexão direta entre o que se faz no palco com o que se projeta na direção do público, ao visualizar o caminho oposto: o que o público percebe ao olhar para o palco. Patrícia Chavarelli Vilela da Silva e Narciso Telles em “*Improvisação: acontecimento poético na cena*”, também discutem o olhar particular da improvisação na perspectiva da improvisação em Dança. Silva vai narrar o

⁹¹ Marta Borges é portuguesa. Em Portugal a palavra “encenação” é designada para “direção”, a pessoa encenadora é a pessoa diretora.

momento em que o grupo com o qual trabalhava se deparou com esse olhar e o caracterizou como bifocal.

Ao discutir sobre estas questões no grupo, fizemos uma analogia com as lentes bifocais para óculos, nas quais o ângulo de direcionamento do olhar permite visualizar o que está perto (a própria pessoa por meio das sensações, uma parte do próprio corpo ou de outra pessoa, etc) ou aquilo que está distante. No caso das experiências artísticas do grupo, trabalhar uma atenção que nomeamos de bifocal permite aos improvisadores transitar entre aquilo que é desejo e/ou percepção do indivíduo como naquilo que as pessoas que estão em seu campo de visão fazem. Ao mesmo tempo em que os dançarinos podem criar partituras de movimento baseados em uma proposta intencional (temática ou provocativa) isso precisa se relacionar com as ações do coletivo.

Em algumas situações é difícil compor com todas as pessoas que estão na cena, pois o posicionamento do improvisador não lhe permite perceber a maioria dos outros dançarinos. (Silva e Telles, 2020, p.37 e 38).

Nesse contexto, o olhar mencionado está mais alinhado com o conceito de Escuta ativa da Impro, essa percepção dos elementos em si e em volta, das outras pessoas que improvisam. E, assim como o conceito tempo-espaco é um binômico, também podemos perceber o mesmo para a metáfora ouvir-ver⁹² em cena de forma ativa (são metáforas, pois pessoas com deficiências visuais ou auditivas também são capazes de executar essas ações de Escuta ativa ou Olhar Bifocal, por exemplo). Mas trago esta provocação da atenção bifocal neste momento da tese, justamente por perceber o olhar de fora da direção envolvido com a Escuta ativa diante do todo da criação. E, assim como percebemos que este exercício já existe dentro do palco, por que não ampliá-lo para a área da plateia? E não é um entendimento ou necessidade nova para quem atua no palco, porque essa expansão do olhar-escuta do que acontece no espaço teatral já está presente no conceito de Círculos de Atenção de Constantin Stanislavski (2012), do interno, para o médio para o grande (que envolve a área do público). Conceito este que se alinha ao estado de presença para o teórico e diretor russo. O ajuste de lentes bifocais para distâncias que se aproximam na composição da cena, a partir da interação e relação sinestésica que se escuta com o todo.

Ainda nesse ponto do “olhar de fora”, se lembramos que palavra “teatro”, por sua etimologia grega, significa “lugar de onde se vê” ou “lugar para olhar”, remetendo à perspectiva do olhar que assiste, que é público, a direção é uma função que relembra o

⁹² Silva e Telles vão descrever as nomeações de visão periférica (olhar/ver) e escuta em teatro no conjunto de atenções em cena: “Nas artes da cena (dança e teatro) nominamos como visão periférica a capacidade de perceber de maneira geral tudo aquilo que se encontra no campo de visão do dançarino e, de escuta, um tipo de percepção que envolve sonoridades, movimentos (micro e macro), intencionalidades, sensações, dentre outros. Estes fenômenos portam a concretude e a subjetividade inerentes ao ser humano que vivencia determinada experiência.” (Silva e Telles, 2020, p.36). Evidenciamos aqui como essas percepções andam juntas e indivisíveis para gerar a concretude e subjetividade humana, ao mesmo tempo, em cena.

coração da atividade teatral, correspondendo a uma relação de perspectiva direta com o público. Treinar o olhar da direção é treinar nosso olhar em como o público recebe, joga ou lida com o que fazemos em cena. E na direção, o ato de observar não é de forma alguma passivo, pois é uma observação em processo de criação. Aliás, quando sabemos que nos observam, sofremos imediatamente afetação do olhar observador, até mesmo quando não sabemos de onde vem exatamente. “Observar é perturbar. ‘Observar’ não é um verbo passivo. Como diretora, eu tive que aprender que a qualidade da minha observação e atenção pode determinar o resultado do processo.”⁹³ (Bogart, 2005, p.72 – tradução nossa), afirma a diretora Anne Bogart em “*A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*”. Essa qualidade de observação de quem dirige, também é lida em um depoimento do diretor e improvisador Michael Gellman: “Se você negar sua inteligência ou negar sua responsabilidade como a pessoa observadora apaixonada, então eu acredito que você realmente decepcionou seu elenco. Ele está contando com você para dar *feedback* e para que você possa apoiá-lo.”⁹⁴ (Gellman in Ronen, 2017, p.31 – tradução nossa). Um olhar que estabelece relação, afetação e transformação. Esse olhar observador, ativo e afetivo em Impro também é um olhar improvisador, pois percebe as particularidades da linguagem como obra aberta. Ortalli, no artigo “*A Quarta Função*”, seção *Opinião* da revista *Status* vai falar desde olhar observador, em uma outra provocação:

Uma das coisas que dizemos quando falamos sobre a complexidade da improvisação é que temos de cumprir três funções simultaneamente: atuamos, escrevemos e dirigimos ao mesmo tempo. Mas há uma quarta função à qual também precisamos prestar atenção: somos público. Mas não um público passivo, como quem está na plateia. Não. Precisamos ser um público ativo. Que esteja pronto. Porque, ao contrário dos membros da plateia, podemos (e devemos) fazer algo com as informações que recebemos ao assistir a uma cena. (Ortalli, 2024b).

Ortalli, três anos após ter participado da mesa de debate desta tese, acrescenta uma função a mais à tríade, pelo fato de que, quando somos parte de um elenco de um espetáculo de Impro, temos momentos em que não estamos atuando, não estamos em cena. Nestes momentos somos plateia da nossa própria criação conjunta, mas uma plateia de outra qualidade. Ele evoca o conceito do pacto da dupla interlocução, em que informações são passadas ao público pelo diálogo entre personagens, ou seja, uma personagem recebe a

⁹³ “*To observe is to disturb. ‘To observe’ is not a passive verb. As a director I have learned that the quality of my observation and attention can determine the outcome of a process.*” (Bogart, 2005, p.72).

⁹⁴ “*If you negate your intelligence or you negate your responsibility as the passionate observer, then I think you’ve really let your cast down. They’re counting on you to give the feedback and that can be supportive.*” (Gellman in Ronen, 2017, p.31).

informação simultaneamente ao público. Avança nessa análise especificando que, na Impro, há o pacto da tripla elocução porque “Enquanto o elenco de uma peça com roteiro já têm todas as informações que faltam às suas personagens, quem improvisa recebe essas informações ao mesmo tempo que suas personagens (e o público).” (Ortalli, 2024b.).

Assim, entre as particularidades da Impro (e improvisação em geral), a comunicação do que se cria e desvela se dá usualmente na linha: a pessoa que improvisa informa, por meio de sua personagem, algo em cena para outra personagem e, ao mesmo tempo, para quem interpreta essa outra e para o público. Num exemplo simples: primeira cena da improvisação em temos a improvisadora **A** a fazer uma ação e criar uma personagem. Entra a improvisadora **B** e diz, em personagem: “Olá, Marina! Eu sou Eleonora, a sua mãe biológica. Agradeço por me receber.”. O que acontece aqui é que **B** está informando simultaneamente a **A** e ao público que:

- 1) o nome da personagem de **A** é Marina;
- 2) o nome da personagem de **B** é Eleonora;
- 3) a relação entre suas personagens é de mãe e filha biológicas;
- 4) que Eleonora é a mãe biológica de Marina;
- 5) que Marina e Eleonora não se conheciam antes, mas sabiam de sua existência;
- 6) que, de alguma forma, Marina já esperava por Eleonora.

Se este fosse um texto pré-escrito, as atrizes **A** e **B** saberiam dessas informações anteriormente, e o pacto da dupla elocução se daria entre o conhecimento destes fatos pela personagem Marina e simultaneamente pelo público. Mas, na Impro, **A** também não tinha conhecimento dessas informações, fazendo com que **B** tenha informado tanto **A**, quanto à personagem Marina e ao público ao mesmo tempo, o pacto da tripla elocução.

O jogo entre **A** e **B** constroi a ideia de que as personagens se conhecem (quando Eleonora se apresenta já agradecendo Marina por a receber, dá a entender que Marina sabia de sua existência e a esperava), mesmo que isso seja uma ilusão e essa informação realmente só tenha começado a existir a partir da fala de **B**/Eleonora. A ilusão é construída e fixada em cena pelo princípio da Aceitação entre **A** e **B**.

E enquanto tudo isso se dá em fração de segundos, as outras pessoas do elenco observam de forma ativa para contribuir de imediato ou em momentos que sucedem aquele. Dessa forma, o momento da “coxia” de um elenco de Impro é de uma qualidade outra em relação a demais formas teatrais, não em importância, mas em impacto e necessidade. A atenção e Escuta provenientes da coxia existem (ou deveriam existir) em todo teatro, assim

como a prontidão para apoiar algo da cena, mas, em Impro, esta Escuta e apoio estão vinculados à criação: algo está sendo criado em conjunto a partir do que se observa.

Nesta qualidade de observação enquanto se assiste à cena improvisada como elenco é que se estabelece a quarta função de quem improvisa, segundo Ortalli. Também se pode estabelecer aqui um paralelo com a citação do início do capítulo, com o que Vianna qualificou à direção, chamando o indivíduo diretor de “assistidor experiente”. Vianna desenvolve a partir dessa ideia de assistir, olhar de fora, com experiência, com a proposição, com a observação e a soma de criação na qualidade desse olhar. (Vianna, 2015, p.78).

Essa particularidade da Impro, do olhar criador de fora da cena enquanto ainda é um olhar de dentro da peça, associa-se, ao meu entender, com o olhar diretor e também autor/escritor. Pois, além de perceber o que acontece como enredo/história, percebe-se como acontece: as escolhas estéticas, os ritmos, tons, movimentações e posicionamentos, por exemplo, que influenciaram, conscientemente ou não, as escolhas de quem estava fora e irá adentrar em cenas subsequentes.

É um momento público, na mesma qualidade da imagem da direção que se posiciona na plateia ativamente para criar com o elenco, percebendo como o público se afeta com o que acontece em cena. O que essa particularidade que Ortalli acrescenta em especial à discussão da direção evidencia que, ao improvisar, por mais que haja uma simultaneidade das funções de atuação, “escrita” e direção, há momentos como este, sinalizado por Ortalli, em que a atuação se dilui como atividade — e talvez em espaço — na criação que ainda continua em que está de fora da cena. Ressalta-se, assim, a necessidade de se refinar o olhar diretor e também escritor, para além do ator. Quem está de fora da cena está trabalhando ainda a criação na observação, nas possibilidades de direções e sentidos que se podem tomar sem estar atuando em personagem naquele momento.

O mesmo se dá em relação a uma direção prévia, que olha de fora e define protocolos, estruturas, acordos prévios, mesmo não havendo alguém em especial que exerça a função. Decidir por fazer um espetáculo de Impro já é uma escolha na direção da linguagem do trabalho, o que gera uma série de outras escolhas diretivas: escolhe-se o jogo do momento, o explorar do momento presente junto ao público; escolhe-se o tipo de elenco que fará parte do espetáculo por questões de habilidades; escolhe-se partir de uma obra aberta em direção a uma história ainda desconhecida.

Quando se define a estrutura (da simples a complexa), decide-se pela forma do espetáculo (o que também afeta a escolha do elenco ou o treinamento necessário para o processo). Quando se escolhe por não combinar um figurino, se escolhe a direção do “acaso”,

do jogar com a possibilidade de propostas estéticas múltiplas que podem surgir “coincidentemente” ou não. Quando se decide por não se trabalhar com uma cenografia física e por usar a mímica, se define uma estética, estilo e linguagem técnica interna do espetáculo.

Todas essas são decisões de direção realizadas previamente ao espetáculo de Impro, mesmo que a decisão seja não decidir. Escolher não escolher, ainda é escolha⁹⁵. A questão que levanto — e já anuncio como provocação do livro *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar*, é: há consciência dessas escolhas e se joga com elas, ou as invisibilizamos por seguir sem questionamentos às convenções da linguagem?

As decisões espontâneas também são decisões. Carregam informação. [...] Assisti a um espetáculo nos EUA em que o elenco inteiro estava vestido nas cores azul, cinza, branca e preta, em estilos de jeans e camiseta. Apenas um deles estava vestido com um conjunto de calça e casaco cor de rosa de moletom. Este homem obviamente se destacava em cor e estilo de roupa que usava, e de forma gritante (ao menos para mim). Essa informação foi ignorada pelo elenco durante o espetáculo inteiro. Será que foi ignorada pela platéia? (Proença, 2021a, p.36).

Se a direção se relaciona com o olhar da plateia, ignorar as cores e estilo do figurino, como no exemplo acima, afeta diretamente a leitura de direções que o espetáculo toma para o público. Ao trabalhar com Impro, estamos construindo imagens e significados no próprio ato da apresentação; daí a importância de se pensar a direção do espetáculo em relação à proposta: o que se quer com determinado projeto orienta-o para uma série de direções que o diferenciam de outros projetos.

É o que vai trazer uma identidade daquele espetáculo e não “apenas” o jogar de uma estrutura. A improvisadora brasileira Rhena de Faria aprofundou esse pensamento da direção e a identidade de um espetáculo em seu depoimento no Bate-Papo “*Direção na Impro*”, promovido em 2020 pela Cia brasileira de Humor Os Mequetrefes no 4º Encontro de Improviso:

[...] até mesmo um espetáculo de dramaturgia já fechada, ele é mutável, né? No sentido de que ele é vivo, **então a palavra mutável no teatro deveria ser um pleonismo**, [...] eu acho que dirigir um espetáculo mutável [especificamente em relação à Impro], é considerar que **a direção** de um espetáculo de dramaturgia... vai muito além da construção de um texto, né? **Ela cuida de muitas coisas que envolvem um espetáculo, como, por exemplo, a atmosfera... os acordos entre os atores... o registro de atuação**, né?... Por exemplo... o estilo dramático. Quando eu falo estilo dramático, não é no sentido do jogo: “Ah, é faroeste...”, não, é no estilo⁹⁶... Por exemplo: cabe realismo fantástico? É mais farsesco? Que tipo de

⁹⁵ Aprofundaremos mais adiante neste capítulo a questão das decisões e escolhas em relação à direção de Impro.

⁹⁶ Faria se refere aqui a um jogo de improviso conhecido, entre diferentes nomes, como “Estilos”, em que se improvisa uma cena e, durante sua execução, a pessoa que conduz o jogo pausa a cena e insere um novo estilo de interpretação, o qual a cena deve seguir a partir dali, agora tendo o novo estilo inserido nesta linha

histórias fazem parte da cultura desse coletivo, desse espetáculo? E isso vai fortalecendo, né, a equipe... quando você vai descobrindo o quê que tem a cara do espetáculo, né? E fora as coisas que a direção já olha mesmo, né? Que é a luz junto com a iluminadora... e todas essas coisas. Então, é sempre pensar que a direção, ela vai muito além de algo que está sendo construído para contar aquela história, né? Ela... **tem algo que torna o espetáculo único mesmo que ele não seja o único**, né? Então... **Ele é mutável, mas ele é imutável também** [...] Eu fico pensando o quê que torna cada espetáculo que a gente dirige com a cara daquele espetáculo, né? Com estilo daquele espetáculo, com o registro de atuação daquele espetáculo, com os acordos daquele espetáculo, né? (Faria in Cia de Humor Os Mequetrefes, 2020 - transcrição e grifos nossos).

A partir da contribuição de Faria, podemos perceber que a direção prévia de um espetáculo de Impro leva em conta suas particularidades como linguagem, mas não se difere, em função diretora, entre outras produções teatrais de demais linguagens ou gêneros, que, por sua vez, irão levar em consideração suas próprias questões específicas. A direção de um espetáculo de Teatro de Formas Animadas, por exemplo, vai pensar as oportunidades, aberturas e “limites” que esta linguagem oferece, tanto quanto a direção em Impro vai pensar as suas. A direção continua a ser sobre encontrar os caminhos (direções) no processo para fazer com que o projeto chegue onde se quer chegar ou onde se propõe a descobrir chegar.

Ronen fala dessa questão das especificações de se dirigir um espetáculo Impro em paralelo a um espetáculo “de texto”:

Ao dirigir uma peça a partir de um texto, você começa com o produto em mãos. É verdade que é um produto incompleto até ser interpretado pelos olhos de quem atua e quem dirige, mas ainda assim tem um enquadramento⁹⁷ definido. Esse enquadramento é refinado ainda mais através do processo de ensaio até que a performance resultante em qualquer noite seja o mais próximo da visão desejada da peça com a menor margem de erro possível. A improvisação, ao apresentar o processo como parte do produto final, amplia essa margem de erro. [...] Na direção de um elenco, seja em uma trupe em andamento ou para uma performance específica, nosso principal objetivo é minimizar essa margem e, ao mesmo tempo, perceber que nunca poderemos eliminá-la totalmente.⁹⁸ (Ronen, 2005, p. 10 - tradução nossa).

estética/estilística da representação. O exemplo que Faria traz do faroeste, seria um desses estilos, em que a cena deveria, então, continuar no estilo dos filmes de faroeste.

Assim, ela diferencia o que quer dizer com estilos, em seu depoimento quanto à direção de Impro, indicando que está falando do estilo do espetáculo, do projeto, e não desses estilos usados no jogo exemplificado.

⁹⁷ A palavra no texto original em inglês usada por Ronen neste trecho é “*framework*” que poderia ser traduzida, talvez com um melhor sentido em português, por “estrutura”. No entanto, considerando que esse um termo possuiu uma outra conotação no universo da Impro e nesta tese, assim como Ronen optou por não usar diretamente a palavra “*structure*” em inglês, escolhi usar o sinônimo “enquadramento”, relativo a “quadro”/“*frame*”.

⁹⁸ “*When directing a scripted play, you start with the product in hand. Granted, it is an incomplete product until interpreted through the eyes of the actors and director, but a set framework nonetheless. This framework is further refined through the rehearsal process until the resulting performance on any given night is as close to the sought vision of the piece with the slightest margin of error possible.*

[...] *In directing an ensemble, whether in an ongoing troupe or for a specific performance, our main goal is to minimize this margin, while at the same time realizing that we can never fully eliminate it*” (Ronen, 2005, p.10).

Das particularidades em se trabalhar com a Impro está o ato de lidar com o erro. Quando Ronen menciona “margem de erro” na Impro, a ideia de erro está mais ligada a algo que surgiu na cena por falta de Escuta e atenção e, que ainda assim, por conta dos princípios do improviso, pode ser incorporado à cena e ao seu universo, criando novas camadas. Um exemplo simples da incorporação de um erro de Escuta, seria quando uma personagem já tem um nome definido anteriormente na cena e, na sequência, é tratada por outro nome. Usando a Escuta de que o erro aconteceu e aceitando que agora aquilo é parte da realidade da cena e a transforma de alguma maneira, essa nova informação é incorporada. Isso pode acontecer desde uma simples justificativa, que não cria um grande impacto (ao menos, não inicial), como transformar o nome da personagem num nome duplo, como Ana e Cláudia, que vira Ana Cláudia, ou até se tornar um traço de uma personagem que modifica os nomes de todas as outras e das coisas, e termina por rebatizar o mundo, por exemplo.

O erro evidenciado como erro ainda pode ser usado como um mecanismo de cumplicidade com o público, como vemos na série estadunidense de Impro formato longo da Netflix, *Middleditch & Schwartz*⁹⁹ (2020), em que os improvisadores que intitulam a série quebram a ilusão da ficção criada e comentam os erros ou acontecimentos em cena, lembrando o público, pelo uso de metalinguagem, de que estão improvisando. Assim, é comum ouvir na Impro que os erros não existem, já que eles se tornam matéria de criação e uma oportunidade de novos caminhos, desde que sejam reconhecidos. A improvisadora brasileira Cíntia Portela leva um pouco mais adiante a questão da percepção de erro na Impro em seu depoimento no documentário *Era Preciso ouvir Outras Vozes*:

Vamos falar sobre isso. Tem erro na Impro, sim, é que a gente se diverte com o que acontece. Mas, não. Tem erro. [...] Posso errar, e me divertir com o meu erro, porque ele existe. Cenicamente falando não tem, mas tipo... tem. Você faz uma escolha torta, você faz... Às vezes você tem um discurso, fala: “Cara, eu não acredito que eu falei isso... Tudo bem é Impro.” Não, não está tudo bem, você errou aí no seu discurso, observa na próxima, que talvez... (Portella in Proença, 2019a. - transcrição nossa).

Assim, o erro em cena de Impro não é um problema cênico, mas um elemento, pois será tratado como uma oferta inconsciente de quem o cometeu. Portela acrescenta que essa oferta, se pensada no espetáculo como um todo, traz à superfície a discussão do erro de discurso. É o trabalho em processo que servirá para alinhar o discurso do projeto e/ou grupo

⁹⁹ Esta série trata-se de gravações especiais para serem veiculadas em audiovisual pela Netflix de um espetáculo de formato longo apresentado num teatro com a presença de um público teatral. Assim, a série é um registro das apresentações do espetáculo visando disponibilizá-lo posteriormente com edição e montagem de diferentes enquadramentos e ângulos de câmera, mas sem cortes da continuidade da improvisação realizada.

para uma próxima vez. Isso é trabalho de direção no processo, dos acordos prévios de grupo. Ronen relaciona isso com a ideia de reduzir a margem de erro, ou seja, a probabilidade de evitarmos, no calor da espontaneidade, que algo que não queremos e que não concordamos artisticamente (ou pessoalmente) ganhe uma importância ou direção que vai contra a proposta, seja do espetáculo, do grupo ou dos indivíduos que o compõe. É um cuidado ligado à atenção aos acordos, os limites que nos fazem sentido, como quando filtramos, por exemplo, o uso de certos termos e expressões em um espetáculo direcionado ao público infantil. Isso tem a ver com o direcionamento do trabalho em relação ao seu público.

Dessa maneira, em termos gerais de ofício, a direção em Impro não vai se diferenciar de uma direção em qualquer outra linguagem teatral. Gonzalo Rodolico, quando indagado pela revista *Status* quanto ao que encontrou ao explorar o papel de diretor na Impro, respondeu: “A mesma coisa que encontro fora da Impro. Em cada trabalho que enfrento, seja de improviso ou não, estou mais interessado em descobrir qual identidade cada elenco esconde e o que conta é a partir daí.”¹⁰⁰ (Rodolico, 2019, p.8 - tradução nossa). A particularidade da direção, neste caso, é contar com o erro como parte do processo de criação em apresentação.

Dentro do questionário da pesquisa, as observações entre as diferenças e semelhanças de se dirigir um espetáculo de Impro e um espetáculo de outras linguagens teatrais (tendo o exemplo de espetáculos que possuem um texto prévio), giram em torno de caracterizar a Impro como aquela que se caracteriza pela ausência de texto prévio. Também pontuam os graus de abertura ao imprevisto/risco e ao erro (muitas vezes o erro colocado entre aspas, considerando que talvez não seja mais erro), além de visões pessoais quanto a questão, como o prazer e realização que sentem com a Impro ou a valorização e preferência que lhe dão em comparação a outras linguagens. Mas, de forma geral, o que consta nas respostas é que a base do trabalho de direção é a mesma, ou bem parecida, independente da linguagem teatral utilizada. No entanto, também é observável nos depoimentos, mesmo não havendo uma diferença pontual na função em si, que a direção em Impro apresenta as suas particularidades como linguagem que, por sua vez, irão relacionar a proposta da montagem com a abertura da dramaturgia em uma estrutura e encenação que a serve.

Em qualquer tipo de trabalho teatral, a direção tem que ser capaz de trabalhar como espelho e como janela. Fazer que os artistas e o público se vejam, se percebam e ao mesmo tempo observem e sejam instigados pelo mundo que os cercam. E muito

¹⁰⁰ “Lo mismo que encuentro fuera de la impro. En cada obra que encaro, sea o no de impro, me interesa más descubrir qué identidad esconde cada elenco y que lo que cuente sea desde ahí.” (Rodolico, 2019, p.8).

disso passa pelo estudo da psicologia e da política. Vejo que muitas vezes, na improvisação se pensa muito nas mecânicas dos espetáculos, em como ser inédito em formatos de improvisação e não se preocuparem com a formação do olhar de quem improvisa. O olhar estético, artístico, psicológico, político e social. Muitas vezes somos **rasos**. Não temos consciência de como o que estamos criando, mesmo que não tenha sido desenvolvido previamente, tem o poder de instigar, discutir e transformar tanto quem faz como quem assiste.¹⁰¹

O desenvolvimento deste “olhar estético, artístico, psicológico, político e social” pode ser traduzido, no espetáculo de Impro, como a própria proposta do projeto, relacionando-se com os questionamentos, partilhas, sensações ou mensagens que se propõe a transmitir como obra de arte. Ao mesmo tempo que esse olhar também pode se debruçar sobre uma linguagem/gênero teatral no projeto. Por exemplo: fazer *Hamlet* em Teatro de Formas Animadas para um público adulto, pode ter em si uma proposta de enfatizar as questões de manipulações políticas e sociais existentes na obra, num jogo de metalinguagem pela manipulação dos corpos inanimados, que, por sua vez, tenderá a mostrar a técnica, sejam os fios das marionetes ou as mãos na manipulação direta. Pensando especificamente a Impro, a proposta de seu uso como linguagem do espetáculo é o que vai fazer a improvisação ser evidente ou parecer desaparecer no espetáculo, como no caso mencionado da série *Middleditch & Schwartz*, em que, ao se propor uma comédia de improviso, na qual se improvisa a partir de uma história contada por um membro da plateia, mostra-se propositalmente os erros e se comenta o que acontece em cena, reforçando a proposta da improvisação cômica e enfatizando o improviso e o explorar do seu caráter humorístico.

A proposta do espetáculo precisa atingir algum consenso entre direção e elenco, seja ela venha de quem dirige ou da trupe em conjunto, de forma que ela funcione como o acordo do universo de criação, o princípio da Aceitação em cena como parte do sistema e processo da criação em Impro. Sem consenso (ou Aceitação?), a improvisação será puxada para diferentes direções e, provavelmente, cairá em um *looping* competitivo por qual direção seguir. A proposta do espetáculo está diretamente ligada ao que a peça e/ou companhia tem a dizer e sua maneira de dizer, o que Rhena de Faria expôs quando falou na identidade do espetáculo. Ronen discorre sobre como essa identidade está ligada ao reconhecimento da voz da direção e sua relação e diferença com a voz do grupo, do encontro e consentimento da proposta alinhada a quem o grupo é:

É nosso trabalho [como direção] **reconhecer** o que torna esse elenco diferente de todos os outros. Qual é a voz dele e como ela difere da voz dos indivíduos? Como ela difere da sua para tanto?

¹⁰¹ (Resposta anônima 01 - questionário. Ver Apêndice B).

A voz é diferente da mente grupal, aquela conexão mágica que ocorre quando as pessoas de um grupo conseguem terminar o pensamento umas das outras no palco¹⁰². Essa é uma conexão metafísica, e espera-se que todos os grupos tenham isso em algum grau. A voz dele está mais próxima de sua imagem ou estilo, do mesmo jeito que uma banda tem um estilo. [...] A voz é o que torna o grupo quem ele é.¹⁰³ (Ronen, 2005, p.59 e 60 - tradução e grifos nossos).

Em Impro, se a voz/identidade do grupo ou do espetáculo não estiver alinhada com a proposta do espetáculo de maneira consciente para quem vai improvisar, é provável que a improvisação se distancie dessa proposta por ausência de perspicuidade. Numa perspectiva linear-temporal de um processo criativo, por exemplo, a definição da proposta é o primeiro grande passo da direção em Impro, pois até mesmo espetáculos que não tenham uma pessoa a assinar a direção¹⁰⁴, vão se propor a provocar algo no público, consciente ou inconscientemente. Na sequência linear de ações, vem a montagem do elenco e avaliação de suas habilidades técnicas para executar a proposta: se as possuem ou se precisam de um treinamento específico. A direção pode indicar, por meio do olhar observador ativo, o que tecnicamente está frágil no elenco em relação à proposta de espetáculo, seja em habilidades individuais ou em grupo, porém, não é função direta da direção treinar o elenco, mesmo que, em vários momentos, a mesma pessoa acumule duas funções, seja por competência, contexto e/ou necessidade do processo. Nos deparamos novamente com a fusão da figura treinadora com a diretora, que, por vezes, se confunde também, na Impro, com a função professora.

¹⁰² “Mente de grupo” ou “mente grupal” (“*group mind*”) é um termo usado na Impro para identificar um fenômeno que ocorre entre indivíduos de um grupo que improvisa: um estado mental que se atinge em conjunto no ato da improvisação. Trata-se de uma conexão não verbal em que se sabe exatamente o que está a ocorrer, tornando seus indivíduos capazes de prever, em grupo, os passos seguintes. Esse fenômeno corre com frequência entre pessoas que improvisam juntas há muito tempo, como consequência do convívio e experiência conjunta, . Também pode acontecer numa primeira vez que se improvisa com um elenco por uma disposição de Escuta extrema por todas as partes. O termo também pode ser referenciado como “entrar no fluxo” da improvisação de forma conjunta.

¹⁰³ “*It is our job [as directors] to recognize what makes that ensemble different from all others. What is their voice and how does it differ from that of the individuals? How does it differ from yours for that matter? Voice is different from group mind, that magical connection that occurs when a group is able to finish each other's thoughts onstage. That is a metaphysical connection, and it is hoped that all groups have this to some degree. Their voice is closer to their image or style, the way that a band has a style. [...] The voice is what makes the group who they are.*” (Ronen, 2005, p.59 e 60).

¹⁰⁴ Ronen (2005) vai listar cinco dinâmicas de grupos de Impro em relação à direção, essas dinâmicas se aplicam também à direção de um mesmo grupo numa série de espetáculos. São elas: 1) Consenso de grupo sem uma pessoa a dirigir (como uma direção prévia coletiva); 2) Consenso de grupo em rotação da pessoa que dirige (uma pessoa diferente para cada projeto); 3) Uma pessoa facilitadora que não dirige (a pessoa coordena ensaios e organiza as ideias, mas não dirige o espetáculo como obra); 4) A pessoa que dirige também faz parte do elenco (acúmulo de funções no grupo); 5) A pessoa apenas dirige (existe alguém que assina a direção e essa é a sua única função).

4.2. Ensinar X Treinar X Dirigir

“Na verdade, muitas vezes, a direção e a pessoa que dirige são muitas vezes confundidas como uma arte, função e papel dentro de elencos, espetáculos e estruturas de impro.”¹⁰⁵

(Pitts in Ronen, 2005, p.5 - tradução nossa).

O motivo pelo qual especificamos estas funções na presente tese é para tornar visíveis as diferentes necessidades atreladas a cada uma delas, de modo a apoiá-las no caminho para uma especialização dentro da nossa arte. De modo que saibamos reconhecer a qual especialista recorrer em relação à atividade necessária, bem como reconhecer a competência, formação e intensidade de trabalho de quem acumula as funções. É, mais uma vez, sobre entender nosso vocabulário, como estamos nos comunicando e o que exigimos nos acordos de trabalho em criação. Assim, não se está a julgar que há algo errado no acúmulo de funções ou até em exercê-las hibridamente, de maneira que não se sabe ao certo onde se começa e acaba cada uma, mas é na percepção de sua natureza singular, cumulativa ou híbrida que podemos então valorizá-las, explorá-las produtivamente, sem abusos, e desenvolvê-las plenamente. Em apoio à discussão da direção em Impro, essa percepção permite-nos compreender melhor expectativas e habilidades referentes à função.

Entre as percepções dos questionários realizados para a tese, destaco algumas observações das quais podemos avaliar o entendimento quanto às semelhanças e/ou particularidades entre dirigir um espetáculo de Impro e treinar uma equipe de Impro:

Acredito que as semelhanças são várias. Pois a direção envolve o treino do elenco. É impossível realizar uma direção sem associá-la com os treinamentos da equipe. Impro é treino desde o primeiro contato até a apresentação de um espetáculo. Entretanto, a direção por estar voltada a um espetáculo específico traz uma preocupação com a linguagem, estrutura e/ou concepção daquele projeto.¹⁰⁶

Neste depoimento, podemos entender que o processo de direção de um espetáculo envolve treinamento: treinar a estrutura, treinar com a equipe para criar cumplicidade e fluidez de jogo, etc. Ao mesmo tempo, nada impede que um projeto tenha uma pessoa responsável por dirigir e outra por treinar as habilidades específicas, de maneira que a direção daquele espetáculo envolva treinamento que não é executado por quem o dirige. Por exemplo:

¹⁰⁵ “In fact, often times, directing and directors are often misunderstood as an art, function and role within improv’s ensembles, shows and structures.” (Pitts in Ronen, 2005, p.5).

¹⁰⁶ (Resposta anônima 02 - questionário. Ver Apêndice B).

a direção de um espetáculo de Impro musical pode ter uma outra pessoa responsável por treinar o canto e a dança do elenco. Ao perceber isso, fica mais evidente que não é, necessariamente, uma das funções da pessoa que vai dirigir o espetáculo o treinamento geral de improviso — o treino de improvisar em si. Treinar uma equipe sem um espetáculo específico vai tratar de manter as habilidades da improvisação afiadas e explorar as fragilidades técnicas gerais e específicas do grupo, já o treino de um processo de criação em particular terá, em seu processo, o treinamento das habilidades e do jogar, particulares daquele projeto. A variável do tempo também se torna um diferencial nestes casos, pois os espetáculos tendem a ter um prazo de execução, enquanto o treinamento de grupo pode ser contínuo. Os universos de improvisação a serem explorados, seja no treino ou na montagem de um espetáculo, por questões de objetivos, vão se enquadrar em contextos diferenciados, como aparece em outro depoimento dos questionários:

Penso que se assemelha um pouco (embora com objetivos diferentes) da ideia da peça didática brechtiana. O treino vale em si mesmo. Apresentamos para nós **mesmos** e nos divertimos apresentando diferentes possibilidades de encenação com a finalidade de conhecê-las. A dimensão ética (embora exista) é muito mais ampla e abrangente e há mais liberdade temática e expressiva.

A direção do espetáculo irá se aprofundar mais. Começa abrangente assim como os treinos, mas aos poucos haverá decisões éticas e estéticas que determinarão um tema (talvez), um formato de improvisação, protocolos que vão sendo descobertos e por aí vai. Nesse sentido, a liberdade encontrará limites mais específicos a partir das escolhas do grupo para o espetáculo. **Com um círculo de possibilidades mais restrito (e, ainda assim, infinito) o aprofundamento é maior.**¹⁰⁷

O momento e espaço de treino, assim como o do ensaio¹⁰⁸ no Teatro geral, possibilitam arriscar e experimentar em várias direções, justamente porque não há ainda, necessariamente, uma única direção, ou um “afunilamento” que a direção de um projeto cênico tende a traçar, seja em relação à estética, à estrutura, à temática, etc. O que se ressalta no depoimento acima é, novamente, a ideia de que os limites não irão impossibilitar a liberdade de criação. A estruturação do pensamento criativo do espetáculo junto ao elenco, assim como a estrutura do espetáculo em si, farão parte desses limites. Esses argumentos — da estruturação, abrangência temática, objetivo da atividade, e momentos de conjunção do treino com o processo de direção — se repetem em vários outros depoimentos dos questionários. É pontuado em muitos deles que o treino foca no indivíduo e no grupo, enquanto a direção foca na experiência teatral a ser vivenciada com o público.

¹⁰⁷ (Resposta anônima 04 - questionário. Ver Apêndice B - grifos nossos)

¹⁰⁸ É comum se usar o termo “treino” no lugar de “ensaio” em Impro, mas a palavra “ensaio” também é usada com frequência pelo hábito do vocabulário teatral geral.

Cabe ressaltar que, entre as particularidades da Impro, há as modalidades que se aproximam das dinâmicas esportivas, de forma que a relação com a perspectiva de treinamento tende a aglutinar com a da direção, como ainda podemos constatar em respostas dos questionários: “Quando dirijo Teatro-Esporte, também costumo ‘estudar’ os ‘adversários’, jogando em cima de suas ‘falhas’.”¹⁰⁹. No exemplo do Teatro-Esporte, o treinamento prévio para o espetáculo, nos termos do treino dentro da direção, vai além das habilidades próprias do elenco para alcançar habilidades para se jogar e triunfar sobre as habilidades do time “adversário” de artistas. O treinamento dentro da direção, neste caso, inclui o treino específico, afunilado para o Teatro-Esporte, e o treino voltado, em particular, para cada equipe “adversária”, assim como acontece nas práticas esportivas, mesclando, de forma praticamente inseparável, as habilidades diretoras e treinadoras. A função da direção, neste contexto, pode vir, então, a exigir uma pessoa que já disponha da habilidade híbrida em treinar e dirigir. Assim, a relação com o Teatro — no palco e plateia — abraça o hibridismo e a metalinguagem do jogo teatral, desenvolvendo uma linguagem de espetáculo específica, a ser treinada de forma também específica.

Em quantidade menos expressiva de aparição nos questionários, também se instaura o aspecto pedagógico entre a função treinadora e professora, e, novamente, dentro do processo de direção de um espetáculo, como no depoimento a seguir:

Toda direção de espetáculo contém um processo pedagógico, principalmente de improvisação, onde o trabalho do grupo é tão ou mais importante que o tema. Em ambas as funções, deve-se buscar essa qualidade de espanto que torna a improvisação sempre fresca. Mas dá pra dizer que enquanto um professor/treinador olha para o desenvolvimento de habilidades, um diretor deve olhar para as formas e os conteúdos que estão sendo colocados em jogo numa obra ou na prática de uma companhia.¹¹⁰

Mantém-se, ainda assim, o entendimento que a direção de um trabalho tem como foco a obra, enquanto o desenvolvimento de habilidades fica a cargo das funções treinadora e professora, em seus devidos contextos. Percebemos também que a linha entre a função professora e a treinadora é tênue, por isso o binômio entre as duas, professora/treinadora, será utilizado em muitas situações na bibliografia de Impro. Spolin, por sua vez, vai usar, no livro *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*, o binômio diretor/instrutor. Pode-se dizer que este livro, como é apresentado, é uma organização de jogos teatrais e como instruí-los pela perspectiva de quem dirige, principalmente em sala de aula. A metodologia de se dirigir por meio de jogos

¹⁰⁹ (Resposta anônima 15 - questionário. Ver Apêndice B).

¹¹⁰ (Resposta anônima 16 - questionário. Ver Apêndice B).

indica o tipo de direção que Spolin desenvolveu e se dedicou a realizar e ensinar: “Descobri que durante o jogo eu poderia continuar a dar instruções sem interromper o que os atores estavam fazendo¹¹¹. Minha direção começou então a constituir instruções para o foco do jogo.” (Spolin, 2013, p.15).

De fato, grande parte das pessoas que se dedicam a treinar grupos de Impro também se dedicam a ensinar em outras circunstâncias, seja em workshops curtos, festivais ou *master classes*. O aspecto pedagógico vai existir em ambas as incumbências, e as atividades vão ser similares, quando não as mesmas. O desembaçar da linha entre as funções pode ser percebido no contexto em que se aplicam. Como percebemos até então, cabe à pessoa treinadora o trabalho específico com o indivíduo ou grupo em desenvolver habilidades pontuais; seu contexto é a sala de ensaio ou, eventualmente, a sala de aula, quando requisitada por um grupo para um trabalho específico. Por exemplo, um grupo que queira treinar a estrutura *Harold*, pode contratar alguém para tanto. O treino, nesse caso, vai trabalhar as várias habilidades necessárias para se jogar o *Harold*.

Por outro lado, a prática do ensino de Impro se encontra então mais alinhada ao contexto de cursos, workshops, e escolas em programas pedagógicos de formação, e não são atividades que se ligam diretamente à função treinadora (apesar de poderem contar com momentos de treinamento dentro da metodologia de ensino). Este é o campo de atuação docente que, também vai lidar propriamente em sala de aula, em trabalhar a base da iniciação da Impro em progressão de complexidade. O treino e a aula não necessariamente se concretizam num espetáculo final, e, quando o fazem, no caso da atividade de ensino, a apresentação artística faz parte da metodologia de aprendizagem e terá, por vezes, o objetivo de experienciar com o público o que foi exercitado em sala de aula para a avaliação técnica do corpo discente que sobe ao palco. Por mais que o espetáculo gerado tenha todas as preocupações estéticas e artísticas, manifestando o binômio professor-diretor, a relação interna com o público tem a ver com o crescimento técnico pessoal dos membros do grupo que se apresenta. Assim, a pessoa que ensina tem seu foco na turma, e o público é seu aliado, por consciência do teor do evento, para que a pessoa docente possa avaliar o aprendizado da turma.

De fato, em Teatro em geral, as funções professora e diretora irão naturalmente se aliar quando um espetáculo faz parte do processo de aprendizagem. Porém, mesmo tendo a visão diretora, é a professora quem prevalece e direciona o trabalho. Quando o improvisador estadunidense Gary Schwartz, seguidor dos ensinamentos de Spolin, diz: “Eu entendi que o

¹¹¹ Aqui se evidencia o uso do *sidecoaching*.

ato de ensinar [Impro] é mais uma descoberta do que o ato de jogá-la”¹¹² (Schwartz in Ronen, 2005, p.18 - tradução nossa), ele nos permite perceber que o propósito da sala de aula será diferenciado em relação ao propósito do palco, e, por consequência, as próprias indicações de quem lidera a atividade vão se orientar em importância para questões outras. Entretanto, obviamente, se a formação proposta é para a profissionalização artística em Impro e o curso tem como finalização a apresentação de um espetáculo, é coerente que, nesses casos, quem ensina também treine seu lado diretor, para que a experiência teatral da apresentação possa ser a mais perto de uma realidade profissional, a fim de proporcionar à turma uma experiência mais completa no fazer teatral a que a turma se está submetendo aprender a fazer.

O fato de serem funções diferentes não significa que uma não possua atividades com características da outra. Aliás, as três — professora, treinadora e diretora — também partilham atribuições administrativas e de liderança, como zelar pelo ambiente de criação¹¹³ e a programação de ensaios, treinos e aulas. Ronen, ao falar sobre como organizar ensaios e workshops, destaca:

Os ensaios podem seguir diferentes trilhos com base no propósito daquele dia; algumas são **sessões educativas**, enquanto outras são estritamente **exploratórias**. Sessões educacionais são focadas no desenvolvimento dos indivíduos e na adição de habilidades às suas caixas de ferramentas. [...]

As sessões exploratórias são focadas no desenvolvimento de um conceito através da experimentação com a trupe, como a criação de um novo formato [estrutura] ou a descoberta de como comunicar novas edições¹¹⁴. A exploração começa com um conjunto de ideias fortes para se construir, e pode se desenvolver em qualquer direção desconhecida.¹¹⁵ (Ronen, 2005, p. 67 e 68 - tradução e grifos nossos).

Mesmo com a natureza educativa de algumas atividades ou sessões de ensaio, o foco no trabalho da direção não é o pedagógico. A atividade, quando educativa, visa o aprimoramento de algo específico para o espetáculo, para seu uso na apresentação. Além disso, as sessões ou atividades pedagógicas do processo não precisam ser coordenadas pela pessoa diretora, podendo haver outra pessoa profissional em específico para executá-las, se for o caso. Por exemplo, em um espetáculo em que quem atua precisa jogar capoeira,

¹¹² “*I understood that the act of teaching [Impro] is as much a discovery as the act of playing it.*” (Schwartz in Ronen, 2005, p.18).

¹¹³ Ação que deveria ser compartilhada por todas as pessoas envolvidas, independente de hierarquias.

¹¹⁴ Edições de cena, em Impro, significam escolhas de momentos, códigos e mecanismos usados para finalizar cenas, conectar e transitar de uma cena para a outra. Seu vocabulário e alinha aqui ao cinema.

¹¹⁵ “*Rehearsals can follow different tracks based on that day's purpose; some are educational sessions while others are strictly exploratory. Educational sessions are focused on developing the individuals and adding to their toolbox of skills. [...]*

Exploratory sessions are focused on developing a concept through experimentation with the troupe, such as the creation of a new format or discovering how to communicate new edits. Exploration begins with a set of strong ideas to build from, and can develop in any unknown direction.” (Ronen, 2005, p. 67 e 68).

provavelmente haverão sessões educativas de ensino de capoeira ou de movimentos específicos para o espetáculo, caso o elenco selecionado já possua a prática.

A improvisadora holandesa Laura Doorneweerd-Perry, em uma postagem da rede social *Facebook* (citação que abre este capítulo), fala sobre como dirige seus espetáculos de Impro, exemplificando também a questão dos treinamentos pontuais diante de uma proposta de estilo/gênero narrativo:

A história está no gênero de “livros de aventura”. 🌳🏔️🌈 Isso significa que as pessoas que jogam estão a trabalhar comigo em ações heróicas, personagens corajosas e ambientes aventureiros.
Então, sim, nós treinamos como andar a cavalo. 🐎 O passeio a cavalo mais realista e crível que você já viu.
Então, se você vier [...] para este espetáculo do [grupo] *Flock Theatre*, há uma boa chance de haver uma cena emocionante de passeios a cavalo.
Mas nunca é garantido. Tudo se mantém também verdadeiramente improvisado. 😊¹¹⁶ (Laura Doorneweerd-Perry, 2022 - tradução e grifos nossos).

O exemplo de Laura Doorneweerd-Perry ilustra esse treino técnico específico, alinhado a uma proposta de performance, já que não se é necessário treinar como andar a cavalo para se aprender Impro ou num treinamento geral da linguagem. Porém, para a proposta do gênero aventura, tal treino se torna pertinente, pela alta probabilidade de uso em cena.

Os fatores que canalizam em diferentes caminhos as atividades de direção, treinamento e docência são as relações com a equipe e com o público no espectro do espetáculo, como observado em uma resposta do questionário da tese: “o equilíbrio de várias habilidades de cada performer e da equipe definitivamente se sobrepõem. No entanto, a adição do público soma as funções de sintetização e a comunicação ao papel da pessoa que dirige”¹¹⁷. Na demanda da montagem, as preocupações estéticas ganham uma importância e necessidade outra, no caso da direção de um espetáculo, por se ter em mente o diálogo direto com o público em performance. Já a relação com a equipe, quando se fala de alguém a assinar a direção de um espetáculo fora de um processo pedagógico, pressupõe-se um elenco já treinado na linguagem da Impro, de forma que qualquer treinamento que seja necessário será

¹¹⁶ “The story is in the genre of 'adventure book'. 🌳🏔️🌈 This means that the players work with me on heroic action, brave characters, and adventurous environments.

So yes, we train how to ride a horse. 🐎 The most realistic, most believable pretend-horseback-riding you have ever seen.

So if you come [...] to this *Flock Theatre* show, there is a good chance there will be a thrilling horseback riding scene.

But it is never guaranteed. It also remains truly improvised. 😊” (Laura Doorneweerd-Perry, 2022).

¹¹⁷ “the balancing of various skills within each performer and within the team definitely overlap. however the addition of the audience adds the synthesizing and communicating function to the director's role” (Resposta anônima 27 - questionário. Ver Apêndice B - tradução nossa).

mais específico, para, quando e se houver, alguma competência extra característica do projeto, como o exemplo anterior da capoeira ou trazido por Laura Doorneweerd-Perry.

Essa é uma expectativa que a direção tem de pessoas que fazem Impro profissionalmente, até mesmo pelo lado diretor, como pode-se perceber nos depoimentos presentes no livro de Ronen, assim como em *Improvising Better. Scene from the inside out* (*Improvizando Melhor. Cenas de dentro para fora*) do improvisador estadunidense Mick Napier quando se pronuncia a quem improvisa para façam “escolhas fortes”:

Quando eu dirijo, presumo competência, não inabilidade. Isto é tudo que a pessoa a dirigir quer da pessoa que improvisa neste processo. Pegar as escolhas poderosas que **ele ou ela**¹¹⁸ criam, e utilizá-las no espetáculo. Se eu, como direção, tiver que constantemente dar tudo mastigado e sugerir e mimar a pessoa que atua em relação a suas ideias, falas, e personagens, então existe noventa por cento de chance de a pessoa estar a vir, já de início, de um imenso lugar de insegurança. Está bem aí o problema, não na ideia, na personagem ou em qualquer coisa. Quanto mais você aborda de maneira carente a direção ou outras pessoas que estão a atuar, mais você se aliena quanto ao poder de quem dirige e do seu próprio. Quando eu ensino, eu espero insegurança; quando eu dirijo, eu espero o oposto. [...] Quando eu ensino, eu tenho espaço para escolhas inseguras; quando eu dirijo, eu não tenho. Uma vez que você está proficiente neste comportamento [de escolhas fortes], você terá o direito mais que bem-vindo de discutir sua cena comigo ou outra pessoa do elenco. A melhor coisa que você pode me dizer em críticas é, “Eu farei outra escolha, e vamos ver se funciona.”¹¹⁹ (Napier, 2004, p.92 e 93 – tradução nossa).

Nessa passagem, Napier levanta, mesmo que de forma indireta, a razão pela qual a diferenciação entre papéis em processo pode ser importante de se observar, justamente porque a relação do elenco com a pessoa diretora, treinadora ou docente se estabelece por questões, objetivos e dinâmicas diferentes (levando ainda em consideração que cada processo é único e que não há uma fórmula a ser seguida que funcione para todos). Porém, o senso observador e

¹¹⁸ O uso dos pronomes no masculino e feminino nesta tradução corresponde à escolha do autor no texto original em inglês de usar ambos. Mantive essa escolha por conta da sinalização da mudança de perspectiva em relação a gênero no discurso, mesmo que essa forma de escrita ainda se identifique com a perspectiva binária que não adoto no texto geral da tese. Trago essa questão também porque a escrita de Napier não segue uma constância nesta iniciativa de escrita em seu livro, e que a questão de gênero em si, a qual ele vai se direcionar de forma direta e específica em trecho particular para mulheres, deve ser lida com cuidado e senso crítico em sua obra, devido **a contradição, desatualização e desalinho com a questão de igualdade e equidade de gênero.**

¹¹⁹ “When I direct, I assume competence, not inability. That's all a director wants from an improviser in this process. To take the powerful choices **he or she** creates, and utilize them in the show. If I, as director, must constantly spoon-feed and suggest and coddle the actor in regard to their ideas, lines, and characters, then there's a ninety percent chance that the person is coming from a huge space of insecurity in the first place. That's the problem right there, not the idea or character or anything. The more you approach a director or other actors in this needy manner, the more you will alienate yourself from the director's power and your own. When I teach, I expect insecurity; when I direct, I expect the opposite. [...] When I teach I have room for insecure choices; when I direct I do not. Once you are proficient in this behavior, you will have the welcome right to discuss your scene with me or another actor. The best thing you could say to me in notes is, "I'll make another choice and we'll see if it works."” (Napier, 2004, p.92 e 93).

crítico pode nos ajudar a verificar se a maneira com a qual nos relacionamos com a direção é proveitosa para o processo ou para o momento do processo em que nos inserimos.

Spolin em *Improvisação para o Teatro*, quando direciona seu texto especificamente para a direção, indica perspectivas e relações a se traçar em sala de aula para o Teatro em geral e para a Impro, o “teatro improvisacional”. Em suas palavras:

Quando se dirige uma produção para um espetáculo (formal ou improvisado), o professor-diretor assume um papel diferente daquele assumido na oficina de trabalho. Como professor, ele se focaliza no aluno-ator individualmente e nos problemas para ajudá-lo a experienciar. Como diretor, ele se focaliza na peça e em qual problema usar para dar vida a ela. (Um outro ponto para o diretor de teatro improvisacional é o de saber que problemas dar aos atores para que descubram material para cena.). **Algumas vezes, os papéis são totalmente separados. Algumas vezes e quando necessário, seja na oficina de trabalho ou nos ensaios, eles trabalham juntos.** (Spolin, 2001, p. 285 e 286 - grifos nossos).

Esses “problemas” que a pessoa professora e/ou diretora traz para a dinâmica também aparecem referenciados ao termo “perguntas” no material levantado sobre a direção em Impro. Perguntas provocativas que façam a criação se mover e desvelar o momento. Assim, as questões levantadas pela direção em Impro são aquelas que provocam o elenco a se encontrar numa criação simultânea e instantânea na relação com o público. Essas perguntas orientam, como coloca Napier, as escolhas que o elenco vai tomar na direção interna e coletiva da performance.

De forma que podemos perceber que no acúmulo de funções, no seu hibridismo ou no caso de serem realizadas em específico, os três papéis — diretor, treinador e professor — se conectam e se diferenciam em especificidades, principalmente pelo contexto e relação com o público. O ensino está na sala de aula, desde a formação da base à profissionalização artística, e por isso visa o desenvolvimento das competências gerais para a atuação da turma em qualquer trabalho de Impro. Sua relação com o público, quando houver, é onde a função pode encontrar o hibridismo com a direção, mas mantém a experiência do espetáculo como parte do progresso pedagógico do corpo discente.

O treinamento vai trabalhar a partir de um olhar de especialização técnica, com objetivos pontuais, a curto ou longo prazo. Em suas atividades, vai coincidir com a função docente, mas com o objetivo da especificidade, que pode nada ter a ver com competências diretas da Impro e, sim, a uma necessidade particular do grupo (como canto, trabalho com elementos de um gênero teatral específico, etc.). Também não visa necessariamente o encontro direto com o público, mas quando o faz, em um processo profissional, está inserido

no processo para fortalecer algum ponto necessário ou técnica particular de um determinado projeto.

A direção geral de um espetáculo de Impro pensa o processo para o público. Vai possuir momentos de treinamento para a especificidade do projeto artístico. A pessoa que dirige tanto pode exercer a função treinadora pontual no acúmulo de incumbências, quanto efetuá-las de forma híbrida numa constância fluída, ou ainda não realizá-la em absoluto, havendo uma segunda pessoa para fazê-lo. Em trabalhos profissionais, espera-se que a faceta docente, no contexto da formação em Impro, não seja necessária, mesmo que, em alguns momentos, algumas atividades pontuais pedagógicas possam ser demandadas e, se assim for, também podem ser realizadas no acúmulo de funções, no seu hibridismo dessas ou em separado por outras pessoas. Entender a diferença das funções possibilita o vislumbre da possibilidade de dividir a carga de trabalho sem onerar a direção com algo que é tido como sua atribuição obrigatória, mas que não necessariamente é de sua ossada, enriquecendo projetos com profissionais pontuais ou ainda valorizando a mão de obra que acumula no trabalho híbrido.

4.3. As Particularidades da Direção em Impro

“[A direção em Impro] serve como uma ponte/tradução entre quem improvisa, o espetáculo e o público”¹²⁰

Tendo o entendimento de que Impro é uma linguagem teatral e, portanto, Teatro, a direção em Impro não é tão diferente, em geral, da direção de qualquer outra obra teatral. Paradoxalmente, ela vai investir em limites que servem à liberdade criativa, a fim de potencializar a proposta e não restringi-la. Diante disso, quais seriam as particulares dessa função em Impro? Como a Impro trata o discurso, e onde podemos reconhecê-la no processo de improvisação, tanto na direção prévia quanto na interna que se dá durante a apresentação?

Acho que o papel da direção geralmente tem a ver com perguntar "por que estamos fazendo este espetáculo?", "o que queremos expressar?", "como queremos expressar" e a partir do desenvolvimento da peça, orientar o grupo na exploração dos caminhos que se desdobram dessas perguntas. Na impro, como a dramaturgia é

¹²⁰ (Resposta anônima 28 - questionário. Ver Apêndice B).

muito livre, há facilidade de se perder destas perguntas. A direção pode ser quem provoca a atenção do grupo para elas.¹²¹

Ainda com base em depoimentos como este do questionários da tese, nas mesas de debate realizadas para essa pesquisa, no livro de Ronen, nos artigos e entrevistas da revista *Status*, propomos olhar para as particularidades na Impro em seu discurso como linguagem em um espetáculo, o ambiente de trabalho e as questões éticas, a estrutura do espetáculo alinhada à sua proposta, o momento de abertura da peça e uso de sugestão detonante da improvisação, a escolha diretora em relação aos tipos de atuação, e o momento do fechamento do espetáculo. Para exemplificação, trarei, como mencionado na Introdução desta tese, o espetáculo *Criô: Histórias de Onde Eu Vim* (2019), criado e dirigido por mim e o improvisador brasileiro Edson Duavy que o performa como solo.

4.3.1. O Discurso da Impro como Linguagem

Que papel você acha que ela [a direção] normalmente desempenha no improviso e que papel você acha que ela deveria ou poderia desempenhar?

Tenho a impressão de que a direção na impro é muitas vezes **relegada à coordenação das coisas**. Quero dizer, muitas vezes a pessoa que dirige impro é responsável apenas por "posicionar" o que vem primeiro, como vamos nos posicionar em uma cena e, nos melhores casos, como direcionar as luzes.

Como diretor, sei que essas coisas são importantes, ou até mesmo essenciais, mas são uma porcentagem baixa do que realmente posso oferecer como diretor. **Posso tomar decisões de estilo, temporais, tonais e até mesmo discursivas**. Também tenho a sensação de que, pouco a pouco, estamos assumindo algo que o teatro assumiu há muito tempo: **a direção é mais criativa do que organizacional**. (Damián, 2023).

Essa resposta do improvisador Chico Damián à pergunta de Feña Ortalli na revista *Status* critica tanto uma compreensão geral limitada quanto a direção em Impro, assim como aponta os seus potenciais, principalmente quando se assume a improvisação como ato de criação. No meu entender, quando trabalho a improvisação como linguagem teatral de um espetáculo, eu sempre me pergunto o porquê de o projeto em questão ser realizado em Impro. O que estou criando e por que estou criando aquele trabalho em Impro? Essa contestação não corresponde a duvidar da Impro em si, desvalorizá-la, ou a procura de um motivo para limá-la do processo. Ao contrário, trata-se de trilhar o caminho necessário para o encontro com ela, para que a Impro diga algo no espetáculo como linguagem propriamente dita e para que ela seja relevante naquele contexto. Em entrevista mais recente à *Status*, Gonzalo Rodolico fala

¹²¹ (Resposta anônima 04 - questionário. Ver Apêndice B).

novamente da importância de encontrar a identidade de um espetáculo de Impro, sintetizando a questão dos “formatos”/estruturas, também pensando a pergunta que vai guiar a criação pela direção prévia:

Estou profundamente interessado em identidade porque, por muito tempo, senti que impro era uma forma de arte de "cortar e colar" — se você tivesse visto um espetáculo de impro, você basicamente tinha visto todos eles. Com o tempo, **percebi que isso era devido à falta de direção** e como os formatos (uma palavra que você sabe que eu odeio) acabaram sendo os protagonistas. Então a identidade era frequentemente encontrada em estruturas herdadas e/ou na contribuição do público, mas **raramente no ato artístico em si ou na questão de “O que *eu* quero criar?”**. Era mais sobre, “O que você [o público] quer ver? O que devemos fazer?” Por outro lado, o *como* também não era bem definido; era geralmente ditado por estruturas inventadas por docentes de impro, projetadas para que qualquer pessoa pudesse executá-las. E se qualquer pessoa pode fazê-lo, é provável que pareça mais ou menos o mesmo. O problema é que o que falta na impro é um roteiro. Então, a dramaturgia acaba tomando todo o foco. Livros e docentes de impro tendem a focar muito em como contar histórias, nos ensinando quase como pessoas contadoras de histórias — como elaborar uma narrativa e então vagamente delineá-la por meio da performance, já que não há tempo para prepará-la. Isso sempre pareceu estranho para mim. O que eu gosto em dirigir solos é ajudar as pessoas artistas a encontrarem sua *própria* identidade. Eu as empurro a **perguntar: “O que você quer fazer? Como você quer fazer isso?”**. **Em vez de depender de formatos emprestados ou bajular as expectativas do público, meu objetivo é descobrir o que torna sua voz artística única. Essa abordagem, para mim, transforma a improvisação em algo muito mais pessoal e intencional.** (Rodolico, 2024).

Rodolico perpassa os elementos que trouxemos até então nesta tese com a questão da direção: a existência e como lidamos com a estrutura (e a problemática da nomenclatura “formato”), uma formação e literatura que busca preencher a lacuna do roteiro ou tempo de elaborar um roteiro na Impro (e aqui podemos relacionar com a ideia trazida de definir a Impro pelo que lhe “falta”, ao invés do que lhe é potente), a interação e conexão com o público (que discutimos um pouco mais adiante ainda no Capítulo 4), e as perguntas que nos levam a encontrar a identidade do trabalho. O que a Impro tem a dizer em cada projeto?

Esse questionamento é válido também para trabalhos com estruturas já conhecidas, como o *Harold* ou o Teatro-Esporte, por exemplo. A resposta pode parecer óbvia a princípio: estas são estruturas de Impro, logo, foram criadas para serem improvisadas e são funcionais para tanto. Mas mesmo nesses casos, também é produtivo questionar o que a estrutura proporciona nas questões da Impro no projeto realizado: por que vamos fazer um *Harold* neste projeto especificamente? O que esta estrutura tem a dizer com a proposta que trazemos? O que queremos com o Teatro-Esporte? Como a Impro flui nessas estruturas? Por que flui desta maneira? O que a faz fluir? Como a estrutura permite a fluidez? Que protocolos devem existir para tal projeto — e por quê?

Uma série de questões que propõem uma Escuta atenta e crítica, que nos conecta ao porquê daquela estrutura existir, para que ela venha a nos servir em cena em um projeto, e não o oposto: para percebermos como jogar com ela, ao invés de a estrutura nos jogar. Esse descobrir e investigar dos mecanismos da estrutura são, de fato, as percepções dos mecanismos de direção que ela implica em cena. E nos faz perceber o que nela faz sentido em nosso grupo/projeto — e o que não faz — para que então esse grupo/projeto jogue o seu *Harold*, o seu estilo de Teatro-Esporte, ou crie sua própria estrutura a partir dessas, em diálogo e não em mera repetição.

A existência de estruturas como essas “são importantes drogas de entrada para atrair pessoas [para fazer Impro] que às vezes... entram por esse caminho que parece mais ‘simples’” (Moschetto in Cia de Humor Os Mequetrefes, 2020 - transcrição nossa), como coloca Andrei Moschetto na mesa de debate sobre direção organizada pelo grupo Os Mequetrefes. Entendemos, assim, que as estruturas são portões que permitem que as pessoas que participam da criação em Impro encontrem um espaço de diversidade de níveis de experiências teatrais. Permitem que alguém que nunca subiu ao palco, possa fluir no jogo teatral ao seguir as estruturas, por exemplo, tornando a Impro mais “democrática”¹²² em relação a quem a pratica. Repetir os mecanismos para aprender é uma metodologia eficaz, mas se essa repetição não é feita com senso crítico, com questionamentos da prática da direção, a Impro pode se tornar um “copiar e colar”, um mais do mesmo, repetição mecânica, sem personalidade e, muitas vezes, de qualidade artística duvidosa. Por isso, ao lidar com estruturas criadas previamente e exteriormente aos grupos (e tendo da permissão em usar estruturas autorais de outras pessoas), é interessante encontrar o que aquele grupo tem a contribuir para a estrutura e vice e versa, reconhecendo o valor da origem da estrutura¹²³, mas em equilíbrio com a identidade de quem a joga.

Assim, em espetáculos de estruturas originais, perguntar o porquê do espetáculo ser em Impro é o que permite que a Impro, enquanto linguagem, fale. É esse movimento de questionamento que possibilita o encontro com a proposta do espetáculo — e, por vezes, até mesmo o encontro do que seria a proposta em si. Tomarei como exemplo o processo de criação de *Criô: Histórias de Onde Eu Vim* (2019), do qual fiz parte.

¹²² Esse aspecto democrático da Impro é exemplificado no comentário do improvisador estadunidense Craig Cackowski no documentário *Era preciso ouvir outras vozes* (2019). Segundo ele, ao assistir a um concerto de guitarra espanhola, uma pessoa (e ele próprio) não olha e pensa: “Eu poderia tocar guitarra espanhola”. Enquanto que, na Impro, algo relacionado tanto à sua acessibilidade de espaços e facilidade de produção e recursos quanto no fato de toda a gente já improvisar, de certa maneira, no dia a dia, permite que alguém que nunca subiu ao palco pense: “Eu posso fazer isso”.

¹²³ Um pouco mais sobre a relação ao reconhecimento das origens e créditos de autoria pode ser encontrado no próximo subitem do capítulo: 4.3.b. O Ambiente e as Questões Éticas.

A proposta inicial era um universo muito abrangente: Edson Duavy, como um ator negro no Brasil, estava procurando formas artísticas de abordar e lidar com sua história, com a pandemia de Covid-19 e os episódios racistas de violência e abuso policial repercutidos durante a pandemia — casos como os de Breonna Taylor, George Floyd, Ahmaud Arbery, Tony McDade, Dion Johnson, Guilherme Guedes, João Pedro Pinto, Igor Rocha Ramos, Iago César dos Reis Gonzaga, João Vítor da Rocha, em lista crescente¹²⁴. Além disso, a própria crise sanitária e da saúde que evidenciou o racismo estrutural no Brasil¹²⁵ e em vários países.

No processo de *Criô: Histórias de Onde eu Vim*, a primeira resposta de Duavy à provocação do porquê do uso da linguagem da Impro foi: criar um espetáculo que se atualizasse com os acontecimentos do mundo. A Impro, então, seria esse dispositivo de atualização. O que, a meu ver, ainda não faria, necessariamente, com que a Impro fosse a linguagem central e geral do espetáculo, podendo ser utilizada “apenas” para tal feito em momentos específicos da performance, por exemplo.

A partir dessa proposta ampla, a discussão e pesquisa continuaram, até que encontramos o seu foco (ou ele nos encontrou) a partir de dois provérbios. O provérbio burkina faso: “Enquanto o leão não aprender a falar, a história continuará sendo contada pelo caçador”, e o provérbio mali que diz que se a pessoa se sentir perdida, ela precisa lembrar de onde veio para não estar mais perdida. Essas foram as inspirações que serviram para delinear a proposta, centrando-a na problemática do apagamento da linha ancestral direta de uma pessoa negra no Brasil, descendente de pessoas africanas escravizadas pelos impérios português e brasileiro, consequentemente. Por conta da destruição de registros e por uma defasagem de documentação de que famílias e povos descendem, é quase inacessível para uma pessoa negra brasileira encontrar suas raízes africanas: a que país e cultura de África se ligam, seus mitos, ou mesmo as pessoas que foram suas antepassadas diretas.

A Impro entrou neste processo para “re-criar” raízes com as pessoas do público, criando esse lugar de onde Duavy veio — e que ele não sabe ao certo qual é — para, assim,

¹²⁴ A lista atualizada do movimento “#SayTheirNames” (“#DigaSeusNomes”), evidenciando as vítimas fatais da violência policial dos Estados Unidos para que não sejam apagadas e esquecidas em busca de justiça, pode ser encontrada em: <https://sayevery.name/>. Acesso em 20 de outubro de 2021.

¹²⁵ Dezenas de estudos sociais e médicos indicam as medidas sanitárias (ou a ausência delas) quanto a pandemia do coronavírus como um veículo sistemático de extermínio, eficaz principalmente em relação à população de baixa renda, majoritariamente negra no Brasil, devido aos processos políticos de desumanização herdados e continuados desde a escravidão dos povos africanos durante o império português no território da então colônia brasileira. O relatório final das investigações da Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) brasileira da Pandemia sugeriu, em 2021, o indiciamento de Jair Bolsonaro, ocupante da cadeira presidencial brasileira durante a pandemia, por crimes contra a humanidade, entre eles: extermínio, perseguição, e atos desumanos destinados a causar sofrimento intencional. (Vieira, 2021).

construir uma ancestralidade em arte a partir do encontro com o público e da intensa pesquisa do intérprete/diretor sobre países e paisagens africanas.

Em *Criô: Histórias de Onde Eu Vim*, a Impro participa indiretamente como denúncia e propõe um desvelar poético de um passado imaginário baseado em informações reais. A criação improvisada se torna particular porque a ancestralidade da própria plateia, a partir da cessão de nomes das pessoas que as criaram, é o gatilho de criação e cumplicidade em cena. Os nomes cedidos pelo público, dessas pessoas que fazem parte da sua ancestralidade, são escritos num quadro e parcialmente apagados, como o passado de Duavy e de tantas outras pessoas negras brasileiras. Dos fragmentos, das sílabas restantes, uma palavra é inventada. Nasce, então, uma palavra: sua sonoridade, significado, musicalidade, seu mito, sua história repassada por gerações, sua manifestação no presente.

A pergunta “por que fazer desse um espetáculo de Impro?” foi o que direcionou a necessidade de tirar do encontro com o público a fonte de inspiração para o conteúdo narrativo do espetáculo, que traçou uma espécie de linha ancestral fictícia das pessoas ali presentes, em combinação com os estudos de Duavy sobre os países e povos africanos. A estrutura começou a ser criada a partir deste discurso, dessa proposta poética de denúncia e encontro, desenvolvendo uma estrutura original que fazia sentido ao contexto, e que, reconhecidamente, se inspirava também na estrutura do jogo de Impro conhecido como *Dicionário*, em que uma palavra, por vezes reais e por vezes fictícia, deve ser definida em cena.

Outras perguntas do processo criativo seguiram, mas já direcionadas pelo discurso e proposta definidos pela direção conjunta. Perguntas essas como as que também foram levantadas pela seguinte resposta ao questionário da tese:

Se o formato é original, como criar uma estrutura dramatúrgica com espaços vazios a serem preenchidos a cada apresentação? Como encontrar a medida certa, que não seja nem muito fechado nem muito aberto, o equilíbrio entre o que é fixo no formato e o que será criado na hora? A partir daí, como treinar as habilidades necessárias ao formato? Que referências podem ser estudadas e usadas neste formato? O que quero causar/informar/provocar no público? Como é a participação do público neste formato? Como será essa interação, como vamos pedir que participem?¹²⁶

Esse tipo de investigação sobre o discurso do espetáculo relacionado à improvisação e sobre como improvisar tal trabalho é o que traz base para que as pessoas que vão improvisar entendam qual espetáculo estão fazendo conjuntamente. Quando identificamos o valor da improvisação como linguagem em um espetáculo, nos permitimos mergulhar mais fundo em

¹²⁶ (Resposta anônima 13 - questionário. Ver Apêndice B).

seu caráter efêmero e presente de “tempo real” na criação artística junto ao público, pois entendemos porque estamos ali, em conjunto, fazendo aquele trabalho no encontro com a plateia. Temos a Escuta ativa para a comunicação do que se desenvolve no palco pela improvisação formatada em espetáculo, para além da criação de uma narrativa, mas em direção a como ela afeta e é afetada pelo público, espaço e momento presentes.

Outro ponto particular da Impro como linguagem é o desenho de uma comunicação técnica comum que permite a sua execução instantânea entre pessoas de diferentes culturas, países, referências e idades que, ao falar a mesma “língua” em Impro, podem criar instantaneamente em conjunto. Essa foi a minha percepção ao viajar a Festivais específicos de Impro e ao realizar o documentário *Era preciso ouvir outras vozes* (2019). Algo que aproxima novamente a Impro dos esportes: se sabemos jogar, se estamos em treinamento no vocabulário deste jogo, podemos jogar fluidamente em qualquer parte do mundo com qualquer pessoa que tenha também acesso a este vocabulário técnico base.

E se pode ver isso muito nitidamente em como a impro a transcendido barreiras, a realizar algo que faz com que essa paixão que se sente em uma sala em Palermo como em uma em Bogotá, essa paixão que se sente quando as pessoas saltam ao vazio destinadas a improvisar, essa paixão que flutua no ar em cada aula entre pessoas improvisadoras, tudo isso faz com que essa paixão seja uma paixão universal percebendo que todas nós nos comunicamos por esse mesmo idioma, o idioma universal da impro.¹²⁷ (De Costa, 2013, p. 15 - tradução nossa).

De forma que, como expresso pelo improvisador argentino Lucas de Costa na crônica “*El Idioma Universal*” (“*O Idioma Universal*”), publicada na revista *Status* em 2013, há um vocabulário técnico comum que permite a fruição do jogo, mesmo que os entendimentos desta “língua” sejam diferentes, ao que eu aponto como numa diversidade de sotaques e gírias, mas que ainda permitem a comunicação para além dos idiomas dos países (Proença, 2019).

Uma experiência vivenciada por mim no *Sofia Improv Festival*, na Bulgária, em 2019, foi a criação de um elenco convidado por pessoas improvisadoras que tinham o treinamento em Impro e que eram de países de diferentes línguas. Nos encontramos pouco antes da apresentação, por apenas uma hora, para nos apresentarem a proposta do espetáculo, que era: improvisar livremente por 25 minutos, com a condição de que só poderíamos falar a língua do nosso país, atuando como se todas as pessoas estivessem a falar uma só língua e se entendessem perfeitamente. Soaria como um granelô de línguas existentes. Nomeamos o

¹²⁷ “Y se puede ver muy claro cómo la impro ha trascendido barreras, ha logrado algo que hace esa pasión que se enciende cuando saltamos al vacío destinados a improvisar, esa pasión que flota en el aire en cada charla entre improvisadores, todo eso hace que esa pasión sea una pasión universal logrando que todos nos comuniquemos por ese mismo idioma, el idioma universal de la impro.” (De Costa, 2013, p. 15)

espetáculo *Babel* em referência ao mito bíblico cristão em que a confusão e discórdia dos seres humanos era vivida em uma torre (Torre de Babel) em que ninguém falava a mesma língua. O que dividiu a humanidade no mito da Torre de Babel seria o que nos uniria no palco de *Babel*.

E de fato, mesmo em idiomas diferentes pronunciados por nossas bocas, a linguagem do espetáculo era uma só e compreendida por todo o elenco: a Impro. Jogamos com a sonoridade, com as expressões faciais, as entonações e também com os referenciais. Lembro de uma cena que se passou em um elevador e eu comecei a cantarolar a música brasileira *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim, por saber que é melodicamente conhecida em muitos países, por vários motivos, entre eles, como música de elevador ou de espera telefônica. E mesmo que houvesse pessoas no público que não conhecessem essa canção em especial, por conta do contexto, podiam reconhecer que era uma música ambiente do elevador. Assim, quando eu a cantei em português (de fora da cena) essa canção para um público (e elenco) que não entendia português, mas que reconhecia a referência de uma música de melodia agradável com o contexto do elevador, a cumplicidade da linguagem da Impro com aquela proposta de espetáculo foi nítida, e o riso e aplauso do reconhecimento foi ouvido: foi um dos momentos em que a plateia encontrou-se conosco na nossa *Babel* não tão confusa quanto parecia ser.

Porém, também é nessa particularidade de falar a mesma “língua” Impro que, por vezes, a prática da direção das pessoas em cena se dilui, tanto na preocupação de tentar perceber e tatear como as outras pessoas jogam, esquecendo de perceber como se está jogando em conjunto; quanto também em um achatamento das referências de uma cultura tida como universal e *pop*, ao invés de explorar diversidades e as contribuições próprias daquela combinação única de pessoas. A prática da direção pode, assim, ser deixada à margem em favor de uma conduta de resoluções, direções que busquem resolver um “problema”, ao invés de explorar, por Aceitação, a situação e condição em que se encontra. É o que poderia ter acontecido em *Babel*, se o elenco tivesse tentado esvaziar sua diversidade para encontrar o que resolveria a “falta” de entendimento linguístico; viveríamos, provavelmente, o desastre do mito da Torre de Babel, sem sair do lugar.

Se procurássemos um “campo neutro” de encontro, uma cultura única (?), a proposta do espetáculo se perderia e uma hegemonia se estabeleceria. E, acredite, este é um fenômeno frequente em espetáculos de elencos instantâneos internacionais de Impro ou da recepção de pessoas convidadas internacionais e imigrantes em grupos ou sala de aula de Impro: procurar um lugar comum que talvez traga um alívio à série de incertezas da improvisação, mas que,

ao mesmo tempo, acaba por aplanar o encontro cultural e a contribuição criativa dos membros do grupo. Ortalli, no artigo “*Falsa Neutralidade*” da coluna *Opinião da Status*, destaca:

Balasree Viswanathan (improvisadora indiana) contou certa vez que, durante seus primeiros passos como improvisadora nos EUA, ela teve que interpretar uma garota que deveria apresentar seu namorado à família durante um jantar de Ação de Graças. Bala se lembra de que, embora em sua realidade aquela situação nunca tivesse acontecido, ela sabia exatamente como se comportar. O terreno "neutro" que compartilhamos com o resto do mundo replica uma realidade (e não é necessariamente a nossa). (Ortalli, 2023a).

Nas primeiras vezes que me vi improvisando em inglês ou em espanhol, percebi-me nomeando personagens e cidades com sonoridades correspondentes a essas línguas e culturas, como Mary, Jazzy, *New York*, *Liverpool*, Guadalupe, Ramón, *Ciudad del México*, *Mar del Plata*, numa tentativa de me aproximar das pessoas com as quais eu improvisava. E isso é importante e válido, assim como é importante e válido o reconhecimento e o caminho oposto para o equilíbrio do encontro: tanto que, como eu, as pessoas que estavam improvisando fizessem uma tentativa de se aproximar de mim e partilhassem o esforço e trabalho no improvisar, permitindo que o diferencial que eu tinha para oferecer da minha cultura pudesse se desenvolver, quanto para que eu mesma também me desse esse espaço.

Por exemplo, minhas personagens podiam vir de Brasília, Manaus, Vila do Cariri, e deixar que as outras pessoas improvisadoras articulassem em suas embocaduras outras sonoridades como eu, assim como eu também poderia pronunciar nomes em português sem tentar o sotaque “original” da língua falada em cena.

Rich Baker, como meu professor no *Second City Hollywood* em 2018, me disse que eu não estava permitindo que minhas colegas improvisassem comigo, mas sim com o meu esforço e preocupação em falar inglês. Disse que eu poderia falar palavras em português quando esquecesse algo, ou até momentos inteiros, e que acreditasse que as outras pessoas iriam jogar com isso e comigo. Percebi que, de certa forma, era um comportamento arrogante de minha parte tomar para mim todo o esforço de comunicação, pois, em algum grau, julgava que as demais pessoas não teriam capacidade para me compreender. Nesse comportamento, eu anulava também minhas referências (pois julgava que ninguém as teria ou entenderia), e as minhas metáforas se tornaram cópias dos filmes e séries da cultura dominante, sem abrir espaço para algo que eu poderia contribuir e enriquecer na minha diversidade.

Ao mudar a chave da ideia de encaixe para a de pertencimento, continuei a me esforçar ao máximo para me fazer entender, exigindo o mesmo esforço de quem jogava comigo. O discurso começou a ser outro, as propostas de cena mais abertas e a Impro foi

apropriada como linguagem comum que permitia explorar a diversidade para além da língua falada em cena.

Em *Babel*, o fato de termos, como elenco, abraçado a proposta da direção prévia, e com isso nos abraçado na nossa diversidade cultural, os idiomas passaram a ser paisagem e a nossa conexão em cena — e, por consequência, com o público — passou a ser a fonte de criação: explorar o que trazíamos em nossas diferenças e similaridades. A Impro se manifestou como linguagem artística, teatral e humana.

4.3.2. O Ambiente e as Questões Éticas

“A organização do caminho entre os detalhes é chamada improvisação. (...) A improvisação é uma resposta viva. Não é apenas reagir. É uma resposta ativa, está sempre vibrando, sentindo, pensando, movimentando, brincando, oferecendo propostas. Alguma coisa está sempre cozinhando no fogão da resposta. Uma reação passiva não é suficiente para a improvisação. A improvisação é uma resposta envolvente e viva. Ao mesmo tempo, isto significa que é necessariamente ativista.” (Lapajne e Fö, 2024).

A Impro é processo e produto em simultâneo, e, assim, até mesmo seu processo de criação e treino prévio se traduz na cena (como qualquer processo teatral) e se faz explícito na performance. Os detalhes na organização instantânea do conteúdo do espetáculo de Impro orientam a direção e o modo de improvisação. Lapajne e Fö chamam a atenção à improvisação como ação não passiva, como resposta ativa e, portanto, ativista. Há, assim, no seu ato, consciente ou não, a responsabilidade sobre o que acontece e como acontece enquanto se improvisa. E se, como já apontado em diversos depoimentos, citações e respostas dos questionários da tese, a direção em Impro tem um caráter organizacional e administrativo quanto ao grupo que improvisa, o ambiente de trabalho faz parte dessa função. E, se toda gente que improvisa também dirige, essa é uma responsabilidade coletiva. O texto de Diego Granato, dentro da obra *Improvisação em dança: criação, composição e performatividade*, aponta essa responsabilização individual/coletiva e diferencia o grau participativo criador de quem interpreta (em dança) em processos que demandam um caráter improvisador e que não:

A improvisação deixa evidente a necessidade dessas pesquisas individuais e em grupo. Quando o intérprete executa a visão de **um coreógrafo** e/ou **diretor** que marca tudo; dramaturgia, composição, coreografia, **esse** intérprete não tem responsabilidade artística e nem discernimento de sua individualidade no momento da apresentação (**ele** pode ter tido durante a criação, colaborando com a visão **do diretor**). Porém, **um improvisador** vai construir em tempo real, na frente da platéia, parte do trabalho, **ele** será um **criador**. Existem trabalhos totalmente improvisados

que possuem escolhas artísticas da direção evidenciadas, e outros não, mas em ambos os casos o intérprete terá responsabilidades. E, por isso, a necessidade de pesquisa. Ser um intérprete criador, na improvisação, significa que você tem o poder de fazer escolhas artísticas do trabalho, e como diz a frase de Stan Lee, que foi eternizada pelo personagem tio Ben, do Homem Aranha: “Com grandes poderes vem grandes responsabilidades”. (Granato, 2020, p.96).

Granato sincroniza a responsabilidade com a autonomia criadora e evidencia que, mesmo em processos que não pensam o caráter improvisador de quem interpreta, pode haver colaboração criativa com a direção, mas ela é alocada somente ao momento destinado à criação. Isso nos faz perceber que, como em improvisação é sempre momento de criação, a colaboração com a direção é constante também. E como parte da malha criadora, vêm o poder de escolher (ao qual falaremos um pouco mais no item 4.4. desta tese) e a responsabilidade sobre essas escolhas.

Se a Impro é sobre a liberdade de criação e expressão teatral, se liberdade é poder fazer escolhas, e se somos responsáveis por nossas escolhas, somos responsáveis por nossa Impro e seu impacto. E como a responsabilidade é coletiva, há de criar e preservar espaços em que o coletivo, em suas individualidades, sintam-se livre também para criar, escolher e compor.

E a isso há de se olhar com cuidado (no ato de cuidar) para as reproduções sistemáticas do ambiente exterior no ambiente interior das criações, em nossos comportamentos, discursos e corpos na sala de ensaio e apresentação. Como levantamos ao questionar, na presente tese, quanto à impossibilidade de se criar/improvisar “do nada” nos isentando da impressão do mundo em nós, havemos de perceber como essas digitais do mundo marcam e modificam a construção dos espaços de trabalho. Zeca Carvalho vai, por exemplo, se debruçar sobre a presença da violência nas criações e cenas de Impro dentro do artigo “*Processos Criativos em Teatro de Improviso e a Instituição da Violência no Corpo do Ator-Improvisador: Um Estudo Teórico-Empírico no Contexto Intercultural Brasil-Portugal*” (2021). Ele vai indicar no texto como o cenário social e político também atravessa os corpos que improvisam: “a violência cotidiana alçava o patamar de guerra civil [...] e tal desequilíbrio social certamente estava refletido no trabalho dos atores, particularmente dos artistas dedicados à dramaturgia instantânea que tipifica o teatro de improviso” (Carvalho, 2021, p.5). E, se essa violência cotidiana está nos corpos, no olhar, na temática, na ebulição da criação, como ignorar sua influência na criação de trabalho

A discussão em Impro sobre a questão da criação de espaços seguros para aprender, treinar, jogar, criar e apresentar tem sido cada vez mais efervescente devido às mudanças sociais atuais, aliadas ao caráter “imprevisível” da Impro, que permite que tais questões

emergem em cena e na sala de trabalho, em um imediatismo que pode nos pegar de surpresa. É por isso que os acordos, os códigos de condutas internos de grupo e eventos têm se tornado aliados para se perceber também se a cena coletiva traduz o pensamento do grupo ou a visão de somente uma parte de seus indivíduos.

Essa prática é básica se levarmos em consideração o que Ferran Utzet vai discutir na parte que denomina de “equação humana” em seu texto: “*Sobre a direção de atores: uma reflexão*”:

Para mim, dirigir um ator começa por tentar conhecer e compreender a pessoa da maneira mais simples possível: conversando. Começar dessa forma ajuda a instalar um relacionamento saudável e fluido, algo essencial no estranho e íntimo processo que vamos vivenciar juntos, mas também para começar a adivinhar, sem malícia, como eu vou me relacionar com ele na sala de ensaios. (Utzet, 2015, p.147).

O fator humano dessa equação, olhado com cuidado e como parte do processo, entende a importância do estabelecimento de um ambiente de trabalho pautado em Confiança, para que se possa expor e experimentar no processo de criação. O básico para isso são a conversa, os acordos, a Escuta ativa também fora da cena, a percepção de expectativas, necessidades, questões sociais de representatividade, organizados para cada processo em específico.

No bate-papo sobre direção na Impro (2020) pela Cia de Humor os Mequetrefes (Brasil), quando levantam a questão sobre a necessidade ou não da Impro ter um discurso, as respostas das pessoas ali convidadas a debater giraram em torno da diferença entre projetos, no entendimento de que um discurso preciso seria determinado por diferentes contextos de criação. Esses contextos são orientados e, ao mesmo tempo, orientam os acordos prévios, já que, na particularidade da Impro de ter uma abertura no que vai ser trazido como conteúdo ao espetáculo, também se abrem as emersões de discursos — mesmo em um discurso pré-definido pela direção geral anterior à apresentação. Por isso, é importante perceber os contextos de falas desde os indivíduos no grupo como um todo.

Se o palco vai, por exemplo, ser propositalmente usado como uma plataforma política (o que Augusto Boal e outros nomes da encenação teatral vão inúmeras vezes defender que sempre será, pois todo teatro é político e um ato político), o grupo, então, precisa estar sintonizado com o que se pretende e se entende de possibilidades nesta plataforma, ou a liberdade individual de fala vai ditar o discurso das demais pessoas.

No bate-papo promovido pela Cia de Humor Mequetrefes (2020), eu pontuo, como participante, que a plataforma, na qual o Teatro acontece, nos dá espaço para falar, mas que,

na especialidade da Impro, como as manifestações de discurso se dão no momento, é preciso entender que o discurso de um indivíduo do grupo pode colocar todo o grupo e o espetáculo no mesmo posicionamento — e essa não ser necessariamente a realidade em questão. Um cuidado que a Impro vai exigir é o de ter o aval do grupo que improvisa. E isso vai precisar ser construído.

A imprevisibilidade e espontaneidade provocativas e provocadas pela Impro expandem a ideia de consentimento (já trazida no Capítulo 2, quando falamos do princípio da Aceitação) para o grupo como um todo: o que seus membros consentem sobre o que se dispõem a dizer e/ou propagar em conjunto com o espetáculo. Por isso, esse fator de obra aberta da Impro traz também a consciência e responsabilidade pelas relações estabelecidas em cena e na sala de ensaio (e aula), pelas estruturas sociais que privilegiam alguns grupos e oprimem muitas de pessoas, como o racismo, LGBTQIAPN+fodia, sexismo, capacitismo, etarismo, gordofobia e xenofobia estruturais e institucionais, por exemplo.

A noção de liberdade na Impro ainda é uma liberdade de um grupo privilegiado de indivíduos, pois, se improvisamos de nós e somos parte da sociedade, não é possível simplesmente se despir das influências sociais em cena, como se elas não existem entre nós e na leitura do público. A improvisação, por se dar no enquanto se faz, não dispõe da mesma relação de tempo de “filtragem” de discurso no ensaio de outras formas teatrais (o que não isenta, na Impro, a possibilidade de levantamento prévio de discussões temáticas e, no caso, políticas, sobre como o grupo se posiciona e lida com elas em conjunto). De maneira que há uma probabilidade alta de que comportamentos estruturais emergjam na cena de Impro, assim como nos treinos e ensaios.

As maneiras pela quais a comunidade de Impro tem lidado com essas questões são: o estabelecimento de códigos de conduta para ensaios, salas de aula e eventos (que podem incluir regras de comportamento e consequências quanto a infrações); debates, mesas, cursos e produção de literatura a respeito; e, ao que nos diz respeito nessa tese, em relação ao que aparece em cena: definições prévias da direção.

Essas abordagens são válidas para elencos de grupos fechados tanto quanto para elencos instantâneos (*jams*, elencos especiais de festivais, como no exemplo de *Babel*, etc.). As *Jelly Jams* de Lisboa, coordenadas por mim e o improvisador estadunidense Stephen Thornton de 2019 a 2024 (ainda em continuidade sob a coordenação de Thornton), apresentam um palco aberto a qualquer pessoa a fim de improvisar cenas teatrais, mesmo alguém que nunca subiu no palco na vida ou tenha qualquer experiência com a Impro. Assim, o elenco é

variável de noite para noite e numa formação que nunca se conheceu previamente, o que é característico em *jams*, em geral.

Com o cuidado em se estabelecer espaços mais seguros ou com recursos de segurança, já de início é estipulado um código de conduta, elaborado a partir da experiência anterior de Thornton com esse tipo de evento. Esse código afeta diretamente as cenas de Impro, como, por exemplo:

- não tocamos as outras pessoas no que chamamos “área do biquíni”, ou seja, as partes do corpo que um biquíni cobriria;
- não subimos ou pulamos nas costas e colos de outras pessoas, por não sabermos suas condições ou lesões físicas;
- temos uma palavra de segurança que, se usada por qualquer pessoa em cena, encerra imediatamente a cena, sem ser necessária qualquer justificativa para tanto (evitando expor ou gerar constrangimento à pessoa que solicitou o encerramento da cena).

Essas definições das *Jelly Jams* direcionam escolhas de movimento e relações espaciais que serão tomadas por quem improvisa em cena. Por esse exemplo, percebemos como essas preocupações mencionadas nas *Jelly Jams* são particulares à improvisação, já que levam em consideração a previsão de cenários inesperados a serem encontrados em cena. É uma prática da direção do evento em relação a uma postura ética e política do contexto do mesmo, tendo em mente a característica do público participante.

Os espaços de trabalho em Impro influenciam diretamente a cena improvisada e, por vezes, podem não ser discutidos, justamente por existir uma sensação generalizada de segurança, proveniente da relação de “liberdade” criativa e espontaneidade associada à Impro. Uma sensação que tende a ser mais forte em quem detém privilégios sociais, e que, por isso, já dispõe de uma “liberdade” de escolhas fortalecida pela legislação, pela história e pelas relações sociais de poder.

Como mulher, branca, de classe média alta, brasileira, filha de imigrante (e sendo eu mesma imigrante por quase seis anos em Portugal, durante a pesquisa), é totalmente diferente improvisar num grupo só de homens, ou só de mulheres, ou com pessoas de diferentes étnicas, ou só com pessoas brancas, com pessoas brasileiras, com pessoas portuguesas, etc. Minhas sensações de poder, no sentido do que posso ou não fazer, ou do que me permitem ou não minhas parcerias de cena, mudam. E essas sensações podem ser sutis num nível mais consciente de percepção, por estarem tão próximas do que se vive fora do espaço da Impro

também — o que não quer dizer que não estejam lá e que não afetem o que improvisamos e como improvisamos.

A pesquisadora Patrícia Fagundes, já no resumo de seu artigo “*O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo*”, aponta que:

Os ensaios constituem microterritórios sociais atravessados por diversos desejos, riscos, percepções; em um contexto onde a estética está intimamente vinculada à ética. Assim, os processos criativos da cena não se resumem a um conjunto de operações necessárias para produzir determinadas imagens e estruturas (resultados), funcionando como uma importante experiência ético/ social, que transcende as formas visíveis sobre o palco. (Fagundes, 2011, p. 2).

Nisso, Fagundes nos propõem a observar, no processo de criação cênica, justamente os elementos de nós que levamos ao espaço de criação e as relações que se estabelecem com o que as outras pessoas trazem de si. As dinâmicas da criação cênica funcionam “a partir da perspectiva de uma ética do encontro e da diversidade, que celebra o plural, o corpóreo e o próximo, aceitando o caos e a turbulência como parte de uma existência complexa e multidimensional” (Fagundes, 2011, p.1). Há, efeito e afetação na dinâmica de relações, o que impacta o processo de criação e quem o compõem. E, como a Impro se dá em processo, e assim, o “resultado” é também o momento da criação cênica, podemos traçar o paralelo com o que Fagundes estabelece, questionando também nossa postura ética na estética da Impro que fazemos.

Quem somos, o que trazemos, como trazemos, e como relacionamos com o que é trazido (quem e como) na turbulência aceita desse processo/resultado que é a Impro.

E, de fato, a questão ética começa, cada vez mais, a ser trazida ao nosso ambiente de trabalho e à nossa criação, como aponta o depoimento a seguir para a pergunta do questionário “Para si, quais são as atenções que a direção de um espetáculo de Impro precisa se ater?”:

Acredito que a dimensão estética, a dimensão ética, e a conversa entre as duas. Ética no sentido de preservar os acordos coletivos, seja no trato da equipe entre si mesma, seja no trato da equipe com a própria dramaturgia, com seus corpos etc. Se o coletivo acorda um tipo de visão de mundo sobre a qual se orienta a trama, é importante que exista uma atenção sobre a questão “a forma como estamos conduzindo este processo respeita a visão coletiva acordada?”. Essa questão engloba o conteúdo das cenas, a relação entre [atores e atrizes](#), os espaços vazios que são deixados pela dramaturgia e por aí vai. Estética no sentido de orientar a encenação. A distribuição e ocupação dos corpos no espaço, a conversa entre a música, a luz e a dramaturgia; os diversos protocolos cênicos do espetáculo; o esqueleto, *canovaccio* ou roteiro e por aí vai.

Por último e, principalmente: observar se as escolhas estéticas contemplam as dimensões éticas e vice-versa.¹²⁸

A partir disso, a direção se atém também a seguir e zelar pelas questões éticas e políticas referentes à realidade do grupo e da produção, uma incumbência decorrente de questões administrativas e de liderança, que em nada exime as demais pessoas participantes de também fazê-lo e se responsabilizarem por isso tanto quanto a direção, principalmente em Impro, onde quem improvisa também dirige.

“*Inclusão e boa improvisação são a mesma coisa*” é o título do artigo do improvisador estadunidense *queer* Stephen Davidson quando fala, na coluna *Opinião* da revista *Status*, de junho de 2024, sobre práticas ativas de inclusão na Impro quanto a elencos, equipes, tramas e personagens de grupos marginalizados e oprimidos pelo sistema dominante: “Muitos dos problemas que as pessoas relatam como questões de diversidade também são apenas improv ruim - personagens estereotipadas, não conseguir dizer uma palavra, sentir-se desconfortável nas cenas, não conseguir mencionar uma referência cultural” (Davidson, 2024).

Nesse trecho do texto de Davidson, também autor dos livros *Improvising Gender* (*Improvizando Gênero*) e *Improvise like an Ally* (*Improvise como uma Pessoa Aliada*), percebe-se um pouco na listagem de problemas, as questões estruturais de opressão, o que ele define como Impro(v) ruim por parte de quem não escuta que esses comportamentos acontecem. E, penso, que talvez não se escute isso em Impro porque não se tem a Escuta ativa para isso também fora da Impro. Um silenciar por meio dos privilégios e hábitos permissivos socialmente.

No livro *Alguma vez você já se perguntou se...? Perguntas para Docência em Impro* (2020), escrito coletivamente por doze improvisadoras que integraram o Laboratório Pedagógico Feminista *La Otra Escena* (incluindo eu), perguntas são levantadas para nos fazer pensar em como estamos ensinando Impro. Nelas, contém perguntas sobre não só se construímos espaços seguros, mas como os construímos e como sabemos se realmente as pessoas se sentem seguras nestes espaços, em como avaliamos isso. Parte destes questionamentos vieram de um trecho do documentário *Alô, privilégio? É a Chelsea* (2019), em que a comediantes estadunidense Chelsea Handler explora e se educa sobre seu privilégio branco nos EUA.

No trecho em questão, Handler é convidada para um evento da comunidade negra, no qual o professor de Direito da USC, Jody Armour, expõe: “Todo mundo está aqui para falar

¹²⁸ (Resposta anônima 04 - questionário. Ver Apêndice B).

sobre privilégio e não para apontar dedos, mas esse não é um espaço seguro, é um espaço de bravura” (Armour in Stapleton, 2019), questionando o que é realmente um espaço seguro: seguro para quem? Em que circunstâncias? A todo momento? Como sabemos?

Essas questões éticas estarão presentes no discurso da proposta do espetáculo de Impro, afetando e se deixando afetar pelas escolhas de dramaturgia e todos seus elementos de encenação, realizadas tanto previamente quanto no ato da performance improvisada, assim como no seu processo. Se somos direção, somos responsáveis pelo processo tanto quanto pelo espetáculo.

Além das questões éticas e de discurso que irão aparecer em cena e no processo, também incidem a atenção ao reconhecimento de autorias e fontes de criação, como observa o seguinte depoimento do questionário:

Se o formato não é inédito, então é criação de outra pessoa, logo, a direção deve prezar pelo bom cumprimento das regras de direitos autorais¹²⁹ e dar os devidos créditos **ao autor** do formato; estudar o máximo possível sobre o formato e encontrar a melhor forma de fazê-lo onde se encontra, no seu contexto, com o grupo que tem. Pequenas alterações e adaptações ocorrerão o tempo todo.¹³⁰

A essa questão esbarram os direitos autorais em Impro que ainda não possuem especificações bem conhecidas ou expressas entre a comunidade. Há o embaçamento do limite de quem criou ou quê em um grupo, além do próprio hábito de se apropriar, por facilidade, de algo a que teve algum contato. Exercícios e estruturas são frequentemente tidas como domínio público e usadas sem consentimento ou consulta por quem os criou, sequer sendo creditadas. Em seu livro *Jogos de Teatro de Improviso* (2024), incentivado por essa discussão na comunidade de Impro e pelas perguntas do livro *Alguma vez você já se perguntou se...? Perguntas para Docência de Impro* (2021), Zeca Carvalho buscou creditar todos os 500 exercícios e jogos colhidos nas suas décadas de experiência em Impro. A dificuldade, como ele mesmo declara, foi realmente saber de onde vinham, tanto porque quem lhe ensinou não dava créditos anteriores, ou porque ele mesmo não anotava. Alguns dos jogos não tinha conhecimento que se originavam no trabalho da estadunidense Spolin, por ela não ter sido referenciada quando ele teve contato com os jogos em questão. Nos exercícios que

¹²⁹ A questão dos direitos autorais em Impro ainda é bastante nova e nebulosa, como a própria forma de arte o é. Algumas estruturas são registradas como “marcas” (o caso do Teatro-Esporte) e, teoricamente, só podem ser usadas a partir da autorização, acreditação e licenciamento dado pela instituição detentora dos direitos autorais da marca. Esse tipo de direitos, até o momento, não se insere em muitos países em méritos de direitos autorais por estruturas de improvisação não se adequarem ao caráter de texto.

¹³⁰ (Resposta anônima 14 - questionário. Ver Apêndice B).

não tinha certeza da autoria, Carvalho decidiu por indicar quem lhe ensinou, e na apresentação do livro explicar essa dificuldade e opção.

A isso, Fenã Ortalli também escreve no artigo “*Você não vai roubar isso*” na seção *Opinião* da revista *Status* sobre uma conduta de ética e comunicação, apontando uma maneira de abordar a criação original em Impro:

[...] tente escrever uma mensagem em que você exponha os motivos pelos quais gostou tanto de algo e, em seguida, pergunte educadamente quais são as condições para realizar aquele espetáculo, conceito, aula ou qualquer outra coisa. Talvez isso inclua levar a pessoa criadora à sua comunidade para que ela possa orientá-la, ensiná-la e treiná-la, porque também há a possibilidade de que talvez, apenas talvez, não seja tão simples quanto você imagina. E lembre-se de que a outra pessoa tem o direito de dizer "não". **A Impro não pertence a ninguém. Mas formatos, espetáculos, estruturas, exercícios, conceitos, sim.** (Ortalli, 2023b).

Ortalli reivindica o reconhecimento da criação, do que não necessariamente se origina de nós, e dos direitos que quem cria tem sobre o que foi criado. Além disso, em trabalhos de Impro, o treinamento, a formação prévia de integrantes de um grupo, assim como a cultura proveniente da criação, podem marcar uma criação para além dos códigos de organização da obra. Estruturas podem até ser tidas como os textos do Teatro em geral, aos quais qualquer pessoa tem a capacidade de montá-lo se tiver acesso a ele. Porém, é particular da Impro ter uma estrutura criada para ser jogada de uma certa maneira e com um propósito específico, ou seja, a montagem é a obra, e não a estrutura em si.

O *Harold* é uma estrutura que foi popularizada e, ainda que creditada, não exige permissão de Del Close ou Charna Halpern para ser executada. Close e Halpern, inclusive, sempre apontaram o *Harold* como uma estrutura de rodinhas de treinamento para o formato longo e talvez, por isso, não tenham tido uma necessidade de manter uma personalidade específica da estrutura que, durante o passar dos anos e nas mãos de diferentes pessoas, também sofreu diferentes adaptações. E, de fato, quando me deparo com a estrutura do *Harold* e pergunto-me por que montar *Harold* fora de um discurso provocativo, mas pelo simples fato de jogar a estrutura, a resposta que recebo é a de treinamento. O que não quer dizer que não se possa usar essa estrutura num discurso artístico original, organizando protocolos, por exemplo, para alinhar a forma e o intento. E, por meio desse pensar, também perguntar o que essa estrutura de Impro tem a dizer como espetáculo ou no espetáculo em que é usada.

4.3.3. A Estrutura Ali(nh)ada à Proposta

Por consequência, essas questões políticas e éticas também afetam a forma como se jogam estruturas conhecidas ou como se dá a criação de originais, pois estão inseridas na proposta do espetáculo. O processo de definição da estrutura depende das habilidades das pessoas envolvidas, tanto para criar quanto para experimentar a criação. Um guia comum de orientação do grupo é justamente a proposta. A definição de uma direção consciente provoca o alinhamento do elenco artístico e técnico em manter a estrutura a serviço da proposta. Essa definição cria uma estrutura com pontos internos referenciais à proposta do espetáculo para todo o grupo que vai improvisar, como coloca Villena:

Mas não é fácil criar uma história complexa com um elenco que não tem ou não conhece as ferramentas internas necessárias, aquelas habilidades aprendidas que servem como pontos de apoio em cada momento da improvisação. Deve-se ir trabalhando nesses pontos de referência durante os treinos e os ensaios. Essas referências são determinadas pelo estilo narrativo que elegemos usar em cada impro e por aquelas técnicas internas de cada elenco com as quais ele aprendeu a criar uma história. Isso funcionará como uma estrutura dramática e será nosso esqueleto para podermos trabalhar com mais eficácia e tranquilidade. A conhecemos de antemão e vamos nos agarrar a essa estrutura para subir ao palco com a certeza de saber que podemos realizar uma boa improvisação.¹³¹ (Villena, 2020 - tradução nossa).

A estrutura consciente e bem experimentada garante o mínimo de qualidade de fluidez do jogo, pois a proposta do espetáculo consegue se articular na direção desejada. O restante, o que a preenche, depende realmente de como se joga no momento presente. Por isso, a estrutura, novamente, precisa servir à proposta. Na mais aberta e simples das estruturas há direções que irão guiar acontecimentos e decisões no palco. Por exemplo:

1) Proposta: O espetáculo será composto por seis cenas. Desta breve definição, outras definições são entendidas mesmo que não externalizadas, como: a terceira cena é o meio do espetáculo, meio de uma história (o que chama à memória algumas estruturas narrativas pré-conhecidas), é também provavelmente, a metade do tempo de duração do espetáculo, etc.

2) Proposta: O espetáculo terá duração de 60 minutos. Sabe-se que, em 30 minutos, se está no meio do espetáculo, meio da narrativa também, que, aos últimos 15 minutos, já se

¹³¹ “No es fácil crear una historia compleja con un elenco que no tiene o no conoce las herramientas internas necesarias, esas habilidades aprendidas que nos sirven de puntos de apoyo en cada momento de la improvisación. Hay que ir trabajando estos puntos de referencia durante los entrenos y ensayos. Esas referencias vienen determinadas por el estilo narrativo que elegimos utilizar en cada impro y por aquellas técnicas internas de cada elenco con las que ha aprendido a crear una historia. Esto funcionará como estructura dramática y será nuestro esqueleto para poder trabajar de manera más efectiva y tranquila. La conocemos de antemano y nos agarraremos a esa estructura para salir a escena con esa certeza de saber que podemos realizar una buena improvisación.” (Villena, 2020).

encaminha para o fechamento do espetáculo (que não é necessariamente o fechamento de uma história, já que o fim de uma história pode ser o encontro de inúmeras aberturas), etc. Aliás, casas de espetáculo pensadas especificamente para a Impro tendem a ter um relógio digital na cabine de luz e som, virado para o palco, para que quem está em cena possa acompanhar o tempo do espetáculo. Só a existência desse relógio no espaço físico, já influencia toda uma estrutura de pensamento, pois dá a quem performa um referencial de duração temporal.

3) Proposta: Um espetáculo de estrutura/formato livre, onde não se irá definir uma estrutura dramática inicial: nem tempo de duração, nem número de cenas, o “que será, será”. Isso também é uma definição que conduz o entendimento do grupo que se apresenta, em que suas atenções também estarão ligadas a percepção de tempo, número de cenas, etc., junto ao jogo com o público. O improvisador francês Gael Doorneweerd-Perry, praticante entusiasta do chamado formato livre, comentou durante um festival em 2018 que, para ele, o “formato livre é encontrar o formato enquanto se performa”¹³². Desse pensamento podemos perceber que a mente de quem improvisa vai buscar estruturar a performance em si, a partir da proposta inicial que indica que a estrutura será encontrada durante a apresentação. Sem contar que o próprio espaço físico e os corpos que ali se encontram, tanto no palco como na plateia, já indicam estruturas, possibilidades e limites (fazer uma cena de multidão com duas pessoas no elenco é diferente de fazer com dez ou usar a plateia em interação para tanto, por exemplo). A própria existência de um relógio na sala para referência de duração temporal é um indicador de possíveis estruturações de tempo. É a Escuta do espetáculo como um todo que vai permitir que a estrutura siga sua direção, mesmo que esta estrutura, encontrada durante a performance, tenha a sua coerência no que é criado no momento e em conjunto. O que irá guiar o encontro da estrutura será a proposta do espetáculo.

O mesmo se enquadra pelas estruturas “famosas” que já são jogadas por diferentes grupos em diversas partes do mundo. Nestes casos, analisar a estrutura para descobrir sua proposta interna, o que a levou a ser criada, é o que vai se alinhar com a proposta de um grupo em montar aquela estrutura. Ronen tangencia essa análise e alinhamento quando exemplifica o trabalho de direção de projetos específicos e a sua ligação com a ideia central, a proposta:

Cada espetáculo terá uma ideia central que ajudará a priorizar quais habilidades são mais importantes. Uma improvisação estilizada de uma peça de Mamet não exigirá tanto trabalho narrativo quanto um espetáculo improvisado de Shakespeare. Uma performance de “La Ronde” (onde uma seleção de personagens alterna entre cenas de duas pessoas) irá focar mais nas personagens do que nas edições. Ao trabalhar um

¹³² Informação de anotação pessoal.

novo formato, veja qual é o novo foco como maneira de iniciar uma série de ensaios.¹³³ (Ronen, 2005, p.127 - tradução nossa).

Assim, ao questionar o porquê dos elementos e sua organização no mecanismo da estrutura “famosa” ou criada por outra autoria, é possível organizar o processo para aprender a melhor jogá-la dentro da ideia central estabelecida. Pensar em como jogar com o que se quer e o que se pretende com o espetáculo. A ideia central na Impro pode ser, assim, tanto um tema quanto um objetivo. O objetivo de jogar, por exemplo, como acontece nos formatos competitivos. Nesses casos, se for uma proposta de entretenimento pela qualidade de cenas, privilegiando a comédia, isso vai direcionar os elencos dos diferentes times a “perder” jogos em favor de uma melhor escolha para a cena, porque seria mais benéfico para a proposta do espetáculo.¹³⁴ Enquanto que, se a proposta é realmente a competição para criar no público o senso esportivo dentro do Teatro, as regras estarão bem explícitas, pessoas juízas terão mais rigor, e as escolhas dos times tenderão por estratégias de improvisação direcionadas à vitória como prioridade¹³⁵.

Agora, a respeito de estruturas complexas e criações originais de um grupo, voltemos ao exemplo do espetáculo solo *Criô: Histórias de Onde eu Vim*. Sua estrutura, construída para abordar a lacuna das ancestralidades de uma pessoa negra do Brasil e a repercussão de se conhecer a própria história, sugere uma estrutura que conta com a criação de um vocabulário e três narrativas em momentos históricos diferentes que se entrelaçam e se afetam:

O próprio intérprete se apresenta junto aos nomes das pessoas que o criaram (mãe, pai e avós) e o seu entendimento que a linha da sua ancestralidade é interrompida aí. Ele **pergunta** ao público o nome das pessoas que as criaram e cria uma palavra fictícia usando partes dos nomes dados pelo público. Essa palavra ganha significado, sonoridade, definição e música (para torná-la mais real e conhecida pelo público também). A partir dela são criadas 3 **histórias trançadas no tempo**.

- História A: um fio da mitologia (o coração da ancestralidade de um povo);
- História B: um fio do passado (em algum país africano em tempo pré-colonial)
- História C: um fio do presente (em algum lugar do Brasil mais contemporâneo).

¹³³ “Each show will have a central idea that will help prioritize what skills are most important. A stylized improvisation of a Mamet play will not require as much narrative work as an improvised Shakespeare show. A performance of a *La Ronde* (where a selection of characters rotate through two person scenes with each other) will focus more on character than edits. In working a new format, see what the new focus is as a way to start off a series of rehearsals.” (Ronen, 2005, p.127).

¹³⁴ Um exemplo era o espetáculo *Qual o seu pedido?* (2022) do grupo Anônimos da Silva de Brasília-DF, criado por Edson Duavy e Fernando Booyou (e o qual fiz parte por dois anos), em que em toda apresentação um mesmo grupo era dividido pelo público em dois times que disputavam como “atendentes de mesa” a gorjeta dos 10% da noite. Assim, a competição nem sequer era real, pois se tratava de um mesmo grupo de teatro e a competição era um pretexto da proposta de entretenimento e envolvimento do público para torcer pelo seu time escolhido.

¹³⁵ Isso também acontece, por exemplo, em eventos competitivos de Impro, como os Campeonatos e Copas de Improvisação, em que, se o time perder, é eliminado e não se apresenta mais, podendo, quando for o caso, perder a chance de receber outros pagamentos por partida jogada e de um prêmio final.

As histórias são criadas e pausadas 3 vezes numa ordem que não se repete na apresentação. Esta ordem busca trazer a sensação de trança e impulsionando para o final a percepção do impacto de uma história na outra: o impacto presente de saber seus mitos, histórias e passado.

Primeiro ato: A - C - B

Segundo ato: C - A - B

Terceiro ato: A - B - C (quando há uma “linearidade” temporal entre histórias). (Duavy, 2022, p.26).¹³⁶

A estrutura base do espetáculo garante, então, que a proposta seja jogada em improviso. Ela, em seus detalhes, também pensa a dinâmica do espetáculo pela experiência a ser vivida pelo público, ao evitar trançar uma linearidade previsível entre os atos, mas que se revela linear no terceiro, permitindo que se perceba o impacto nas nossas vidas atuais ao se conhecer as nossas histórias ancestrais. Acrescidos a isso, elementos estéticos combinados à linguagem do Teatro de Objetos, e protocolos de direção foram criados para também potencializar a proposta e dinâmica do espetáculo. A corda é o elemento usado em cena para se transformar em qualquer imagem, e remete a significados encontrados na pesquisa artística do espetáculo, como: ligações, raízes de árvores, trançados, tranças em raízes dos cabelos africanos, nós, um emaranhado de tempos, e etc.

Os protocolos relacionam as narrativas das histórias com um estilo de manipulação e uso da corda em cena, de modo a trazer diversidade de gesto no espetáculo e também uma identidade para cada narrativa, de forma que haja uma correspondência de estilo:

- História A: um mito em uma época em que o mundo estava sendo criado (explicará a origem da palavra). A corda é usada para criar quase todas as imagens.
- História B: uma história na África antes do período do colonialismo onde o mito da história A é conhecido e usado. A corda é usada mais como objetos de cena.
- História C: uma história mais atual do Brasil onde a existência de mito/palavra e história B vão impactar a trajetória das personagens. A corda é mais usada como adereço de figurino.

O uso das cordas também caracteriza o esvaziamento dos mitos com o passar do tempo, sendo seu uso físico mais forte na história mais antiga, e a diminuição do uso nas histórias seguintes.

Cada história tem um tipo diferente de personagem narradora:

- História A: narração em terceira pessoa. Predomina narração.
- História B: narração em primeira pessoa mas como testemunho da história de uma terceira pessoa. Narração e cenas.
- História C: narração da própria personagem da história. Narração como depoimento e cenas. (Duavy, 2022, p.26).

¹³⁶ Este trecho faz parte de um artigo da seção *Genéticas* da revista *Status*, criada e coordenada por mim desde junho de 2021. Nela se partilha mensalmente processos de criação e estruturas de diferentes espetáculos pela escrita das pessoas que o criaram. A seção *Genéticas* recebe esse nome inspirada no campo de estudos da Genética Teatral (com o qual entrei em contato direto durante os estudos de doutorado em Portugal), e começou por ser publicada apenas na versão em português da revista, mas desde novembro de 2021, é publicada nos demais idiomas.



Imagens 04, 05, 06 e 07 - Fotos do espetáculo *Criô: Histórias de Onde eu Vim* com Edson Duavy
(fotos de Karina Santiago)

Esses protocolos se alinham com a proposta e sua dinâmica estética, de modo que o jogo dos estilos narrativos e dos objetos cênicos contribuem para o discurso geral do espetáculo como obra. Toda essa estrutura e protocolos podem ser quebrados e corrompidos, como já ocorreu em algumas apresentações, seja involuntariamente, por se perder ou esquecer algo da estrutura, seja por decisão consciente, ao se optar pelo que funcionava para o contexto daquela apresentação em função da proposta geral do espetáculo. A questão é que, por haver uma direção prévia geral e, por estrutura e protocolos terem sido criados a serviço da proposta, é possível que a pessoa a performar atualize as “regras” em função do momento. Contudo, ao conhecer a proposta e entender como e por que a estrutura foi criada para ela,

essa atualização não rompe a ligação com a proposta e com a direção o espetáculo. Existe o entendimento do porquê de cada escolha da direção, o que permite compreender o que pode ser corrompido e/ou mantido e com qual propósito, em cada momento da performance. Gonzalo Rodolico, em entrevista à Fenã Ortalli na revista *Status*, aponta como a existência dessa definição prévia da direção é importante em seu trabalho ao conversarem sobre encenação e “formato”:

[Ortalli:] **Omar Galván também fala sobre a diferença entre formato e encenação. Ele entende formato como "isto é jogado desta maneira", mas encenação é algo tão particular e específico que só acontece por meio desta combinação única.**

[Rodolico:] Para mim, é muito importante ter uma perspectiva externa dizendo: "esse é meu estilo". Alguém que assume o comando, esteticamente, combinando recursos para alcançar algo. Então, aquelas pessoas no palco são as que jogam, mas elas têm que responder a uma busca, a um trabalho anterior. (Rodolico, 2024).

Aqui, podemos ler que a proposta de encenação da direção prévia, desse artista que assume o comando, a tão temida hierarquização na Impro, é o que vai guiar a resposta do elenco a improvisar com uma identidade artística. A estrutura será organizada para auxiliar esse propósito desse espetáculo e/ou grupo, mesmo que filtrada pela visão de uma mente, quando há uma direção prévia singular, ou da combinação das várias, quando a direção prévia é coletiva.

4.3.4. Abertura e Sugestão/Detonante

“Minha religião é o perfume da terra que surge antes da tempestade”

(Michael Neter)

Onde a tempestade começa exatamente? Das tantas chuvas de ideias, imagens e trocas de improviso de um processo de criação, o processo sempre se reinicia e volta a chover no encontro com o público. A terra da apresentação está molhada pelo processo, mas ainda tem a sede do encontro em que se faz teatro quando entra o público também na tormenta. Daí pensar como abrir o espetáculo e o envolvimento da plateia no que a Impro terá de comunicar como linguagem. Alguns espetáculos, principalmente com a existência de MC (Mestre de Cerimônias), buscam até mesmo um aquecimento do público: uma música que traz a vibração desejada, um jogo, etc.

Na versão presencial de *Criô: Histórias de Onde Eu Vim*, Duavy entra com calma e música ao vivo, andando numa espiral de cordas com o capuz de seu figurino amarelo, com trançados de malha colorida em branco, azul e vermelho, a lhe tampar seu rosto. Ao chegar ao centro da espiral, retira o capuz e saúda o público com: “Ubuntu. Eu sou porque nós somos”. Apresenta-se pelos significados do seu nome, de sua mãe e de seu pai, avôs e avós, assim como o fim da ciência de sua linhagem até ali, e o não saber realmente de onde ele veio. A partilha de Duavy com o público dos nomes das pessoas que o criaram, suas próprias ancestralidades, é o gatilho que constitui a palavra origem a ser definida, cantada, ecoada e propagada, feita das origens cedidas por pessoas presentes. Esse momento inicial é o que potencializa o espetáculo como Impro. Por isso, o momento de coleta da sugestão, gatilho ou detonador da improvisação é um dos elementos específicos da Impro a se dar atenção. Nem toda sugestão é direta ou explícita em Impro, e pode nem depender de algo vindo da plateia, mas o detonador é existente pelo fato de ser improvisação.

O improvisador argentino Seba Bocchio, em seu artigo “*Repensando a conexão com a platéia*” publicado na seção *Opinião* da revista *Status* (2020), vai se debruçar sobre a importância de pensar previamente os momentos de abertura e fechamento do espetáculo de Impro, em especial o momento em que se conecta diretamente com o público.

As peças de improvisação são diferentes: solos ou em grupo; formato curto ou longo; **com ou sem sugestões do público** [...]

Existem segmentos de um espetáculo como as boas-vindas, agradecimentos e despedida; [...] tendemos a nos tornar repetitivos e automáticos. Amamos tanto a magia da impro e a adrenalina, que deixamos esses aspectos de lado, e acabam sendo partes necessárias mas não transcendentais do nosso espetáculo.

A recepção de um espetáculo de impro e o manejo do público não são simples. Durante as improvisações, o elenco e o público se conectam artisticamente, mas nesses pequenos segmentos da cena improvisada, a conexão muda geralmente, **e nos vemos (elenco e público) sem máscaras, num equilíbrio.** (Bocchio, 2020, p. 04 - grifos nossos).

Mesmo que, numa linha da escola norte-americana (mais ainda proveniente dos Estados Unidos e Canadá), em que a Impro parte de uma sugestão do público (seja uma palavra, depoimento, narrativa, gesto, etc.), e geralmente somente uma no início do espetáculo, Bocchio nos lembra que a ação de pedir ou iniciar a Impro a partir de uma sugestão não é uma realidade absoluta. Como mencionado, existem espetáculos que não “pedem” ou “tiram” do público a inspiração direta das cenas, mas, assim mesmo, possuem o momento de conexão mútua com o público.

Um exemplo é o espetáculo *TJ and Dave*, dos improvisadores estadunidenses TJ Jagodowski e David Pasquesi, em que o duo entra no palco, recepciona o público

(“boas-vindas”), se apresenta e diz: “*Trust us, this is all made up*” (“*Confiem em nós, tudo aqui é inventado*”), frase que dá título ao documentário de 2009 sobre este espetáculo. Na sequência, há um breve blecaute e, quando as luzes voltam, a improvisação já começou, muito porque, para a dupla, já havia começado até antes do espetáculo, pelo percurso do dia, até o momento em que se encontram com o público.

No documentário, Jagodowski fala sobre esse início da improvisação “sem” sugestão como algo que acontece porque já acontecia, finalizando com a frase: “Não sabemos nada até olharmos um para outro e então nós começamos a saber tudo”¹³⁷ (Jagodowski Karpovsky, 2009 - tradução nossa). O momento em que TJ e Dave dialogam diretamente com o público, sem quarta parede, como si próprios, é o que Bocchio indica como um momento equilibrado, sem máscaras, pois o elenco se apresenta mais como as pessoas que são, sem personagens, assim como o público. Esses momentos de conexão inicial com a plateia, em suas variadas formas de manifestação, se dão de maneira particular na Impro justamente por conter neles, na maioria das vezes, a abordagem diante do público de como será a improvisação na apresentação daquele espetáculo.

A existência do momento da sugestão do público é tão comum na Impro que a ela se relaciona a intenção de “provar” que o espetáculo é de Impro, justamente porque esta é uma hora em que pode se mostrar que vai se improvisar com o que veio do público daquele dia, já que a sugestão do público presente é o que vai visivelmente catalisar as cenas. Talvez seja até por isso que, em *TJ and Dave*, se sinta a necessidade de dizer: “Confiem em nós, tudo aqui é inventado”, já que não pedem uma sugestão inicial direta ao público. É um pensamento compartilhado pelo improvisador estadunidense Dan O’Connor no livro de Ronen, incluindo seu entendimento do trabalho de Johnstone: “Se dependesse de Keith [Johnstone] não aceitaríamos sugestão alguma, iríamos apenas improvisar, porque no final das contas, ou é entretenimento, ou interessante, ou não é, e o fato de que se é improvisado, é verdade, mas nunca vamos provar isso para todo mundo.”¹³⁸ (O’Connor in Ronen, 2005, p.124 - tradução nossa). De fato, é recorrente em espetáculos de Impro, principalmente em apresentações que se mostram extremamente fluidas, que o público duvide que sejam improvisadas, mesmo se isso é declarado pelo grupo em cena. Ou ainda que a plateia sequer se atente que é Impro (quando ela é tratada como gênero), o que também ocorre com certa frequência para públicos

¹³⁷ “*We don't know anything until we look at each other and then we begin to know everything*” (Jagodowski Karpovsky, 2009).

¹³⁸ “*If it was up to Keith [Johnstone] we wouldn't take any suggestions, we would just start improvising, because at the end of the day, it's either entertaining or interesting or it's not, and the fact that it's improvised is true, but we're never going to prove it to everybody.*” (O’Connor in Ronen, 2005, p.124).

que não procuram especificamente por um espetáculo de Impro e não saibam do que isso significaria.

Um dos fatores da desconfiança quanto o espetáculo ser improvisado ou não pode se dar justamente pelo senso comum de que algo improvisado vai ser mal-feito e mal-acabado, por isso, quando a experiência não corresponde a essa baixa expectativa, a dúvida se manifesta — o que é tido por muitos grupos e artistas da Impro como um grande elogio.

Em aula virtual sobre direção de Impro, Lucas Sollazzo explora a relação convencional da sugestão com a Impro, e questiona a necessidade de se provar que o espetáculo seja improvisado por se querer justificar uma má execução da improvisação como forma teatral:

[...] Era Impro e não pediam nada ao público, e as pessoas ficavam horrorizadas, até as colegas [da Impro]. [...] E nenhuma delas conseguia entender [...] “Mas, como as pessoas sabem que é improvisado?”. E é aí que começamos a passar a questão do fato: “Não sei se quero que as pessoas saibam que é improvisado! Por que eu quero que as pessoas saibam que é improvisado? Vamos nos aprofundar nisso, mais um pouco, o que está começando a acontecer com a própria história do Impro é que... avisar que o espetáculo é improvisado acaba sendo um escudo, uma defesa na hora de ir cumprir a tarefa interpretativa e o trabalho interpretativo como **atores e atrizes** que somos, e que se algo der errado é porque é improvisado: “Eu avisei”. A personagem desapareceu totalmente no palco: “Bem, estou improvisando! Eu tenho que escrever a história, não sei o que vai acontecer. São muitas coisas! Desculpe-me se não fiz bem.” Começou a funcionar um pouco assim.¹³⁹

O que Sollazzo traz em sua declaração é o uso da improvisação como desculpa para as falhas de acabamento do espetáculo, e que, às vezes, o discurso inicial “é tudo improvisado” pode ser uma força contrária à proposta da Impro como linguagem. Por isso, a preocupação com um cuidado ao levantar perguntas sobre a abordagem do espetáculo diante do público: se vai ser declarado ou não que ele é improvisado, como irá fazer isso, ou se vai ou não usar sugestões do público, e como as irá usar, quando for o caso.

É nessa abordagem que o espetáculo já direciona também como vai afetar e se deixar afetar pelo momento presente e quem se insere nele.

Se, por um lado, declarar que o espetáculo é improvisado pode suscitar à plateia dúvida quanto a veracidade dessa declaração ou ainda ser usado pelo grupo como uma desculpa aos mal-acabamentos, por outro lado, o fato de o público ter ciência de que o espetáculo é de improviso também transforma a relação que se estabelecerá com ele. Há uma cumplicidade, um acompanhar dos acontecimentos numa expectativa em comunhão entre

¹³⁹ Transcrições diretas das falas autorizadas por Lucas Sollazzo dos registros privados das aulas do curso *Dirección Impro* (2020) - tradução nossa.

palco e plateia, pois a improvisação como linguagem tende a colocar todas as pessoas presentes num patamar muito próximo e similar de possibilidades e expectativas.

No “*Diálogo: Processos de encenação e novos caminhos para a Cena Teatral Improvisada*” realizado *on-line* no II Festival *Feminimpro* (2021), organizado pela Cia Teatro Improviso Salvador, Brasil, a improvisadora brasileira Rhena de Faria fala justamente sobre essa relação com o público, que ela chama de privilégio da Impro, e que se estabelece justamente pelo fato e crença de que o espetáculo é improvisado:

Para mim é muito importante que o público saiba que é improviso, [...] eu preciso provar que é improvisado, um pouco porque eu acho que o espetáculo improvisado, ele coloca o público num outro lugar. Eu acho que o público se comporta diferente. [...] Quando o público sabe que o espetáculo é improvisado, existe aí uma proposta de relação, mesmo que o tema não parta do público, isso é o de menos [...]. Mas, às vezes, quando você pede de fato um tema para o público, isso acaba sendo uma prova de que aquilo é improvisado, né? Quer dizer, eu falei que é de menos, mas já retiro o que eu falei, não é tão de menos assim. Eu acho que o público de um espetáculo de improvisação, ele se coloca ativamente na obra, [...] não é à toa que existem tantas conexões com o esporte, né? [...] Porque eu acho que o público da improvisação, mesmo que seja um *longform*, um espetáculo super teatral, com acabamento super teatral, mesmo que não seja improvisação em formato desportivo, ela coloca o público numa relação que é uma relação muito parecida com o esporte. [...] O público o tempo todo se vê na obra retratado, o tempo todo ele se coloca no lugar de quem está improvisando: “Olha lá! Nossa! O que será que **ele** vai responder? Gente, **ele** respondeu exatamente o que eu achei que **ele** ia! Olha, olha o que **ela** falou! [...] Ah, não! Não, não! **Ela** errou o nome...” [...] É uma relação muito ativa com a obra. [...] Então eu acho que esse conluio, ele é muito importante, ele convida o público a se ver e a se colocar na obra durante. Então é como se fosse um privilégio que a improvisação nos dá, do qual eu não quero abrir mão. [...] Eu não quero abrir mão desse privilégio. [...] Então se o público não sabe que a obra é improvisada, quase que para mim não faz nenhum sentido fazer. Porque para mim o sentido da obra improvisada se completa muito com esse saber do público que a obra é improvisada. (Faria in Teatro Improviso Salvador, 2021 - transcrição nossa).

O conluio, expresso por Faria, é o que coloca palco e plateia no mesmo barco. Essa cumplicidade é uma atividade mental (que é corporal) de acompanhar a ativação de expectativas. É o que Faria se propõe quando monta espetáculos em Impro, e é isso que vai guiar suas direções e improvisações na linguagem (ao se responder, mesmo que subjetiva ou inconscientemente: “Por que fazer o espetáculo em Impro?” em seus projetos). Como ela também levanta, pedir uma sugestão ao público para provar que é improvisado pode ser importante ou desimportante, “ser o de menos” ou “não tão de menos assim”, o que, como já vimos, está mais conectado com como isso vai se adequar relativamente à proposta do espetáculo. E, mesmo quando a plateia duvida que é improvisado, quando não se há nada a fazer para “provar” a existência significativa da improvisação, a relação de dúvida ainda ativa

o público em pensamentos como: “Isso foi improvisado? Não é possível! Tenho certeza que foi ensaiado. Como ela ia saber disso? Será?”. Declarar ou não que o espetáculo é improvisado, provar ou não ao público que isso é verdade, vai direcionar os acontecimentos e relações instituídas, como se improvisa e como se conecta com os elementos cênicos, a quebra ou não da quarta parede, estilo, tom, e etc., e essas demais interferências realizadas pela direção e pelo ato de dirigir enquanto se performa.

Gustavo Miranda (2012) traz outro conceito de sua formação teatral em Impro no qual insere as sugestões: os detonadores ou detonantes. O conceito de detonadores, por sua vez, amplia a relação com a sugestão, de maneira que esta não precisa ser usada explicitamente, instantaneamente (logo que recebida) e totalmente direta, mas também como associações, inspirações, metáforas, etc. O que é recebido detona uma série de criação em cadeia, e é a direção do espetáculo que vai manejar esses detonadores. Feña Ortalli dedica um de seus inúmeros artigos da revista *Status* justamente à questão da sugestão, lembrando-nos que também não precisamos aceitar qualquer sugestão, e que isso também deve ser pensado previamente no caráter da direção em como lidar com o que pedimos, se o fizermos:

Seja como for, o que acho realmente importante é saber distinguir **que tipo de sugestões queremos receber do público, que tipo de sugestões realmente recebemos, e que tipo de sugestões implementamos.** [...]

Também é importante definir e ter muita clareza sobre o que queremos perguntar ao público e por que o fazemos. Estamos procurando inspiração, validação, energia, sentimentos, personagens ou um enredo? **Se você não gosta das respostas que recebe, talvez deva mudar as perguntas.**¹⁴⁰ (Ortalli, 2018a, p.04 - tradução nossa).

Para as nove pessoas integrantes das três mesas de debate promovidas para a tese, incluindo Ortalli, aceitar qualquer sugestão estaria equiparado a colocar a direção nas mãos do público, o que gera um dissabor e uma situação perigosa de submeter-se às suas vontades de maneira autoritária. Vontades que nem sempre são articuladas para o jogo, mas para o que acham que poderia chamar atenção, ser engraçado ou debochar de quem improvisa, ao invés de jogar em uma criação em conjunto. Por isso o cuidado de criação de um espaço seguro para consigo, para a equipe e com o público também estará na abordagem e na elaboração das perguntas para colher sugestões detonantes.

¹⁴⁰ “Sea como sea, lo que creo realmente importante es saber distinguir **qué tipo de sugerencias queremos recibir por parte del público, qué tipo de sugerencias realmente recibimos. y qué tipo de sugerencias implementamos.** [...]

También es importante definir y tener bien en claro qué es lo que queremos pedirle al público y por qué lo hacemos. ¿Buscamos inspiración, validación, energía, sentimientos, personajes o una línea argumental? **Si no te gustan las respuestas que recibes quizás deberías cambiar las preguntas.**” (Ortalli, 2018a, p.04).

Ronen (2005) vai sugerir formas de “mudar as perguntas” não só para se detonar a série de improvisações em cena, mas também entre espetáculos. Ele pontua que a fórmula de se pedir sugestões como: “uma relação entre duas pessoas”, leva o público a se restringir a pessoas “amantes” ou “irmãs”, ou coisas do tipo. Mas se a abordagem for sobre como as pessoas podem vir a se conhecer, por exemplo, abre-se um espectro de possibilidades de contribuição do público que fogem do lugar comum. Ronen lembra a importância da abordagem da sugestão, pois a plateia também pode se prender nas próprias ideias durante uma apresentação, pensando que precisa ser engraçada ou interessante, sentindo-se sob pressão, e que, por isso, a sugestão e a maneira de pedi-la podem ajudar ou piorar essa situação. Também ressalta que a contribuição popular de uma sugestão no início de um espetáculo de Impro também está no fato dela já gerar, principalmente quando colhida no início, um universo comum partilhado entre as pessoas que irão improvisar, o que pode ajudar as pessoas improvisadoras nas cenas a não ficarem a tatear opções até encontrar um ponto em comum.

Em *Criô: Histórias de Onde Eu Vim*, percebemos, como direção, eu e Duavy, que a nossa “pergunta” pensada inicialmente para pedir a sugestão do público: “Me diga o nome do seu pai e da sua mãe.”, era limitante e restringia a um pensamento, não correspondente à formação de grande parte das famílias brasileiras. Modificamos, num jogo com o nome do espetáculo e coerência mais direta com a proposta do trabalho, para algo expresso como: “Pensem nos nomes de quem lhes criou. E, se souberem, quem criou quem lhes criou. E também se vocês tiverem o privilégio de saber os nomes de quem criou, quem criou, quem lhes criou.”. Percebemos que evocar a imagem das pessoas pelo pensamento, para além dos nomes, mas para a ideia de presença em suas vidas, também traziam essas pessoas como memórias presentes ao espetáculo, uma visita ancestral alinhada com a proposta. O uso da expressão “quem lhes criou” abarcava as pessoas que foram criadas por avós, tias, duas mães, dois pais, trisais, etc., e, numa surpresa de ensaio aberto, até mesmo entidades religiosas, como orixás, foram mencionadas. Essa mudança simples e cuidadosa gera no espetáculo uma ligação pessoal entre a ficção a ser improvisada e o público presente. E, um impacto até mesmo brutalmente intencional, quando Duavy escreve em um quadro três dos nomes colhidos, e com todo cuidado, mas com precisão, apaga partes dos nomes, deixando algumas sílabas apenas, enquanto diz algo como: “Hanna, que veio o tempo e apagou”, e apaga uma sílaba. Só o fato de escrever aqui o nome da minha avó como exemplo, junto a frase do apagamento, gera uma angústia que me faz perceber empaticamente, o que Duavy fala sobre

seu apagamento de raízes. E alguns relatos do público quanto a sentirem uma brutalidade quanto a esse momento foram ouvidos em algumas apresentações.

A sugestão se torna um ponto de encontro entre palco e plateia, membros do elenco, palco e técnica, e é um detonador da improvisação. A sugestão é também uma oferta; ela pode vir de qualquer forma e lugar, até mesmo do espaço físico, caracterizando-a como uma oferta inconsciente. Assim, se qualquer coisa pode ser uma sugestão, as decisões diretivas cabem a todas as pessoas envolvidas na cena, como coloca Zeca Carvalho em seu livro *O Corpo no Teatro de Improviso*: “Cabe notar que, em impro, o que torna interessante qualquer estímulo advindo do público ou do palco é a competência **do ator** para **escutar, decidir e criar** a partir desse estímulo.” (Carvalho, 2019, p.119 e 120). Por isso, para além de como pedir a sugestão, lidamos também com a decisão da direção, prévia e nossa no ato da improvisação, de como nos relacionar com essa sugestão em cena.

4.3.5. Registros/Estilos de Atuação

Seguindo a percepção sobre as particularidades da direção em Impro, encontramos também o registro/estilo de atuação e tom do espetáculo, como já mencionado em um dos comentários da improvisadora brasileira Rhena de Faria. Nos atemos, aqui, a observar esses registros/estilos como uma caracterização dentro do aspecto realista, naturalista, épico, farsesco, estereotipado, vinculado a um estilo dramático/cinematográfico específico, etc.

Se o estilo for pré-definido pela direção (seja de uma pessoa ou conjunta de um grupo), o espetáculo tende a já começar numa unidade estilística e num mesmo universo diante do público. Porém, se esta direção quanto a isso é aberta, cabe ao elenco e à técnica Escutar e Aceitar a linha estilística trazida desde a primeira proposta e as alterações que ocorram, de maneira a incorporá-las, ressignificá-las e quebrá-las. É justamente aí que reside uma especificidade da Impro, o fato de que: pré-determinado ou não o registro de atuação, ainda se pode mudá-lo durante a performance e, na premissa do Se e Sim “mágicos” com a máxima citada anteriormente “se isso é verdade neste universo, ou que mais é verdade” (Amém in Proença, 2019a. - transcrição nossa), a mudança e/ou transformação do estilo irá orientar toda uma direção e narrativa e, obviamente, interpretação no espetáculo.

A mutação do registro de atuação vai gerar algum código teatral que pode ser simbólico e/ou ilustrativo. Por exemplo: o espetáculo começa num registro realista de interpretação e, na cena seguinte, temos um registro farsesco. Isso pode ser um detonador para

desencadear a construção de significados de mudanças de mundo, como o real (realista) e o onírico (farsesco), de forma que as personagens e a história permeiem o mundo real e o dos sonhos, o que é sinalizado pela mudança de estilo de interpretação. Ou ainda, se cada ato tiver um estilo diferente, eles podem marcar épocas diferentes da narrativa. Mas, novamente, essas ofertas só podem ser reconhecidas se os estados de Escuta e presença, conectados à prática diretora, estiverem ativos.

Tomando novamente o exemplo de *Criô: Histórias de onde eu vim*, cada uma das histórias (A, B e C) tem um estilo de narração diferenciado, o que influencia a atuação também, assim como são influenciadas pela manipulação diferenciada do elemento da corda. As mudanças pré-determinadas buscam sinalizar momentos diferentes da linearidade temporal a ser visualizada no último ato do espetáculo: a história (A), mitológica primordial, tem a corda sendo usada por quase sua totalidade, o que diminui significativamente para objetos cênicos e elementos de figurino na história (B), do país africano em momento pré-colonial, e continua presente, afetando agora “apenas” detalhes de figurino na história (C), de um Brasil mais contemporâneo. Esse desenho de uso da corda marca a presença do impacto, mesmo que diluído pelo tempo, da raiz ancestral da palavra criada no início junto ao público.

Os diferentes estilos de narrativa também servem como uma identificação das diferentes histórias e suas continuidades dentro da estrutura de trança, já que, assim, não obedecem a uma linearidade temporal na maneira como são apresentadas em cena. Também propõem, em um espetáculo solo, uma dinâmica variada para o intérprete e público desfrutarem de diferentes imagens e uso do espaço cênico por um mesmo corpo. Escolhas de direção que mantêm um tom/estilo de atuação focado na contação de histórias, mas explorando sua diversidade em narrativas em terceira e primeira pessoas, por exemplo. E, assim mesmo, seguindo as direções e sabendo seus porquês, pode ser que,

4.3.6. Fechamento/Despedida

Outra particularidade da direção em Impro é sua relação com os elementos da encenação, que serão abordados com maior atenção mais adiante neste capítulo, com um olhar à parte. Assim, da lista de especificidades que podemos indicar pela bibliografia, debates, experiência própria e questionários elaborados para a tese, nos resta o desfecho do espetáculo em si, seu fechamento ou despedida: encontrar o fim do espetáculo, que não é necessariamente o final de uma história contada ou do conteúdo improvisado do trabalho. Um momento que demanda ser olhado com a mesma atenção que o início, porque nele se insere

alguma conclusão de identidade ou unidade do que foi criado, também com o olhar do público. É aqui que se estabelece como desapegar do encontro, mesmo que a experiência ainda esteja conectada pela memória pós-apresentação. Algo como um “soltar as mãos” para ir embora, a despedida.

É comum se ter a coincidência do fim da narrativa ou conteúdo improvisado com o fim do espetáculo, usualmente sinalizado por um blecaute, seguido por aplausos e a saída do elenco. Talvez ainda se tenha uma palavra de agradecimento ou propaganda de outros eventos do grupo ou do espaço em que se apresenta. Não há problema algum nestas finalizações, elas sequer são específicas da Impro em comparação a outras linguagens teatrais, mas... por ser uma obra aberta, talvez esses encerramentos “convencionais”, se forem realizados sem senso crítico, deixem algo a desejar para o público. Dependendo de como foi acolhido no início, ele talvez precise ser direcionado para a despedida. Dessa maneira, mesmo o que foi pré-dirigido talvez sofra adaptações em relação ao contexto de uma determinada apresentação.

Assim, nos casos em que o final da narrativa não condiz necessariamente com o fim do espetáculo, essa atenção é redobrada, já que a finalização vai ter algo a dizer sobre o resto que veio antes, vai trazer uma espécie de conclusão. Em nosso exemplo de *Criô: Histórias de Onde Eu Vim*, temos o encontro em ciclo do início com o fim. No começo do espetáculo, após as partes dos nomes de pessoas que criaram a plateia se tornarem uma nova palavra fictícia da terra de onde o performer “veio”. Edson Duavy canta essa palavra para que ela se torne real pela repetição e fisicalidade do som, ele improvisa uma canção que fala do significado da palavra. Depois disso, as histórias ganham força e a palavra é usada e incorporada a elas, sem o uso da canção. Por causa disso, após finalizar a trança da estrutura de narrativas com o terceiro e último ato, fechando, em sequência, as histórias A, B e C, o espetáculo se fecha depois disso com a retomada daquela canção que faz a nossa palavra, particular daquela apresentação, ressoar nos ouvidos e retomar o caminho do início, enquanto Duavy dança celebrando as histórias, ou desconstrói o cenário e figurino, ou retoma imagens delas em retrospectivas.

A direção do espetáculo percebeu que, ao fechá-lo com o final das histórias, gerava ainda um sentimento de ausência, a palavra criada precisava voltar com mais impacto para unir o início e o fim em um ciclo espiralado e progressivo de três histórias que tem dilemas e questões diferentes, mas que se unem por impacto da ancestralidade mitológica dos seus povos. A plateia também se despede da palavra detonante que ajudou a criar.

Independente de uma direção de uma estrutura assumidamente cíclica como a mencionada, a direção do espetáculo de Impro vai se atentar à ligação direta do início com a

finalização do espetáculo. Na direção prévia, essa relação estará provavelmente incorporada à estrutura, mesmo que, novamente, a decisão esteja em aberto para o fechamento do espetáculo ou que defina pelo simples, usual e funcional blecaute, que pode vir do palco (pela sinalização de alguém) ou de um olhar de fora (da própria pessoa diretora ou de alguém que improvisa a luz e/ou som). E é justamente pelo caráter aberto da Impro que a preocupação com a conexão do início e fim da obra ajuda a estruturar a improvisação para que o seu próprio fazer flua sem pressão, mas com direcionamento. É o que Bocchio, em *“Repensando a conexão com a plateia”* (2020) vai complementar quando fala da importância de se pensar o início e fim dos espetáculos de Impro:

[...] não estou defendendo uma interação maior com o público ou pedindo uma mudança na forma como abrimos nossos espetáculos de impro, mas acredito que seja necessário repensar esses momentos para que não fiquem sem planejamento ou se tornem **repetitivos** ou automáticos. Vamos repensar a forma como recebemos nossos espetáculos e como nos conectamos com o público, **para que o resultado seja uma decisão e não um discurso definido no dia da estreia e desgastado pelo tempo.** (Bocchio, 2020, p.05 - grifos nossos).

Na direção percebe-se o trabalho de questionar o que fazemos e como fazemos, para que o uso da convenção não seja automático e vazio, numa “tradição” sem significado, e sim, que venha para servir à proposta do espetáculo, especialmente no que diz respeito à relação com a plateia que estes momentos iniciais e finais salientam.

4.4. A Decisão/Escolha

“É uma citação que muitas vezes é atribuída a Viktor Frankl. [...]: ‘Entre o estímulo e a resposta há um espaço, e nesse espaço, há o poder de escolha, e com essa escolha vem a liberdade e o aprendizado.’”¹⁴¹. (Brown, 2022 - tradução nossa).

A Impro explora em alta potência o momento presente e, por isso, a ela se vinculam, fácil e constantemente, as palavras “espontaneidade” (o que é involuntário ou que aparece naturalmente), “instantaneidade” (do instante, do espaço e tempo presentes) e “liberdade” (ser livre para agir e criar), quase como sinônimos. Por vezes, se não nos apercebemos do nosso discurso, de como apresentamos as nossas ideias, há uma superficialidade nisso que faz com

¹⁴¹ “It’s a quote that is often attributed to Viktor Frankl. [...] “Between stimulus and response there is a space, and in that space, there’s the power of choice, and with that choice comes freedom and learning.”” (Brown, 2022).

que esse caráter do instante esteja ligado a uma rapidez e uma falta de consciência e que, por consequência, gera que o entendimento de liberdade na Impro também seja quanto a algo rápido e inconsciente. E, se seguimos esse caminho, permitimos, por ignorância, a reprodução de sistemas, hábitos e convenções que não queremos necessariamente reafirmar ou repetir em cena. Além disso, os sistemas, hábitos e convenções existentes configuram as manifestações do espontâneo com o instantâneo. Assim como a Resposta Cinestésica (*Viewpoints*) pode ser treinada, nossa espontaneidade em resposta instantânea também pode.

Ao lidarmos com a improvisação pelo fator exclusivo da rapidez, tiramos seus outros ritmos e possibilidades de instantes que também estão presentes numa gama de espontaneidade. Podemos, assim, cair no automatismo das reações, que é também instantâneo e espontâneo, mas não necessariamente livre, já que podem se tratar de uma reprodução de modelos prévios sem escolha ou presença ativa em cena. João Fiadeiro, quando fala do seu percurso no desenvolvimento da Composição em Tempo Real, aborda justamente esse olhar para com o tempo na improvisação:

As decisões rápidas que vejo as pessoas a tomar - no Contato [improvisação] ou em qualquer outra situação de improvisação e na vida - são frequentemente fruto de um reflexo ou de um hábito, e não de uma decisão ou intuição. E é mesmo importante distinguir entre situações em que as decisões são a consequência de uma intuição ou de um hábito. Porque se são a consequência de uma intuição, isso significa que a pessoa fez o trabalho de se colocar na situação, em vez de seguir simplesmente um modelo preexistente no qual enquadrou a situação de acordo com suas experiências passadas ou com as suas expectativas futuras. (Fiadeiro, 2017, p.10).

Uma relação interessante na fala de Fiadeiro é a constatação de que há decisão mesmo na espontaneidade, tornando-nos sempre agentes, inclusive na aparente passividade da reprodução inconsciente de modelos. Daí podemos conectar diretamente com um aspecto relacionado à Impro que afeta sua direção: a decisão. Esta, por sua vez, opera na Impro em duas instâncias: o próprio poder da decisão e o tempo da decisão.

Já falamos anteriormente de como a direção acaba por ser relacionada com um controle adverso à liberdade da Impro, criando ruídos de entendimento da função diretora e sua existência (consciente ou não) na Impro. Uma das consequências desse (des)entendimento está também na responsabilidade que se implica ao perceber a existência de uma direção, tanto a responsabilidade da função que uma pessoa pode exercer ao se assumir diretora do espetáculo, quanto a do próprio elenco ao acordar com as direções e também ao dirigir em conjunto a peça no momento da performance. Pensar-se responsável pela improvisação dá outro peso ao que se leva ao palco, e há uma tendência, dentre praticantes da Impro, em não

assumir ou evitar, propositalmente ou não, associar sua responsabilidade com a espontaneidade e “rapidez” que parecem naturais ao improviso e algo “mágico”, sem intervenção ativa. O improvisador estadunidense Peter Rogers, no ensaio “*What Is Improv Directing?*” (“*O que é Direção de Improv?*”) de 2019, evidencia que essa perspectiva e comportamento existem quando se fala sobre uma pessoa ter que assumir a responsabilidade de manter viva a visão do espetáculo, afirmando que as pessoas que improvisam são patologicamente contrárias às hierarquias e a assumir responsabilidade pela direção. Andrei Moscheto, na mesa *Nosso Papel Diretor na Impro*, partilha essa mesma noção:

E consigo observar que esse fato da hierarquia, às vezes incomoda as pessoas, e o nome hierárquico “**diretor**” incomoda muitas pessoas de quererem ter esse tipo de trabalho ou de quererem entender que isso também faz parte da responsabilidade delas. Porque parece que tira do improviso uma parte da conexão com o jogo, brincadeira, lúdico, e parece que vai para um próximo patamar, e que, de repente, se começa a se ganhar responsabilidade, começa a se ganhar outras coisas, e, de repente, as pessoas querem sair da responsabilidade, às vezes, de estar na mesa principal. (Moscheto in Proença, 2021b. - transcrição nossa).

Moscheto, então, expande esse argumento para uma questão de opressões sistemáticas que compete a um pequeno grupo privilegiado permanecer nos lugares de poder, na “mesa principal”, pois alimenta não só opressões, como a própria autovalorização do indivíduo em entender que tem direito e competência para estar entre os corpos que tomam as decisões. Para ele, isso também contribui para uma baixa representatividade, diversidade e a continuidade de um pensamento supremacista nas criações em Impro. (Moscheto in Proença, 2021b.).

Essas não são perspectivas unânimes entre praticantes da Impro, o que implica que, com alguma frequência, o pensamento da hierarquia e fuga da responsabilidade submeta o uso do fato do espetáculo ser improvisado para justificar escolhas artísticas e de discurso descuidadas, ofensivas e, até mesmo, em casos extremos, mas não tão incomuns, de caráter ilegal, como injúrias raciais, por exemplo, com a justificativa de que “não sou a pessoa a dirigir” ou “não se tem qualquer direção no trabalho”. Um pouco como o comentário anterior de Sollazzo quanto às sugestões, onde a Impro se torna uma desculpa para o que não for bom em cena ou até opressor e ofensivo, também em convergência com Davidson quando expõe que uma Impro não inclusiva é uma Impro ruim.

Quando Moscheto comenta sobre isso, ele imita as falas de algumas pessoas que usam a improvisação para não precisar observar a reprodução sistemática (e, por vezes, intencional) de preconceitos: “É o famoso ‘é só uma piada’. [...] ‘É o meu jeito de falar. As pessoas não

entendem que é meu jeito de falar.”” (Moschetto in Proença, 2021b. - transcrição nossa). Isso também remete, mais uma vez, à visão geral da palavra “improviso” como algo malfeito e realizado às pressas, numa espontaneidade permissiva para o ruim e mal-acabado. Como se a intuição e a espontaneidade fossem tão “puras”, tão desligadas de valores e padrões de comportamento e sem qualquer influência do meio, que não pudessem ser outra senão aquela única manifestação feita em cena. E essa ideia de “pureza” é ovacionada... quando convém. Porque se, por exemplo, no instante da espontaneidade alguém pega uma cadeira e quebra na sua cabeça, aí a espontaneidade passou do limite, a pessoa devia saber e ter algum controle. Ou ainda, começa a se ter uma qualificação dos instintos e intuições como ruins e bons, de acordo com servirem ou não ao momento, já não mais sendo “puros”.

Durante o *Vintage Improv Festival* de 2024, em Portland-ME, EUA, em aula com o improvisador francês Remy Bertrand, conversamos um pouco sobre minha pesquisa, e Bertrand compartilhou oralmente como vê a diferença entre o instinto, a intuição e o intelecto na Impro em paralelo com a tríade da pessoa improvisadora: a nossa fração jogadora é a criança, é o instinto que joga e se joga sem perceber muito os arredores ou consequências; a nossa fração diretora é a visão adulta, que é a intuição e percebe possibilidades e as segue; enquanto a fração autoral, da escrita, é a visão parental, o intelecto codificando e trazendo significado, a intelectualização do processo em processo, a articulação do que se joga nessas possibilidades.

Há, então, presença, decisão ativa e compreensão quanto ao que se faz e comunica em cena, reconhecendo ou não suas existências ou não.

Porém, ao assumirmos a direção na Impro, desde o reconhecimento de sua existência (o espetáculo vai tomar uma direção, queiramos ou não), passando pela direção prévia (da simples à complexa), da nomeação de alguém para dirigir, quando for o caso, até a direção que se dá conjuntamente durante o decorrer do espetáculo, não há muito como se ausentar da responsabilidade de dirigir.

Na mesa *Our Director Role as Improvisers* (2021), a discussão sobre essa responsabilidade se desdobrou para como a direção afeta a atuação e o uso de estereótipos preconceituosos, entendendo-os como escolhas cientes de discurso¹⁴² e não necessariamente fonte de problemas, aos quais quem improvisa precisa se responsabilizar por trazê-los à cena. Mesmo que não tenham sido trazidos de forma consciente, ainda se tem a responsabilidade de

¹⁴² Para Anne Bogart em *A Director's Prepares* (2005), estereótipos são continentes de memória que nos fazem encarar como a sociedade também se vê. Por isso, fugir deles, ao invés de lhes atear fogo como se faz à chapa de ferro para remoldá-la, pode ser uma maneira de explorar o poder dos estereótipos para além dos preconceitos. Para Bogart, se teatro fosse um verbo, seria o verbo “lembrar”, evocando o encontro de memórias e referências entre indivíduos do público e da cena. Assim, se estereótipos são continentes de memória, podem ser lidos como continentes de matéria teatral ou da ação teatral.

lidar e de escolher como lidar com eles, pois se está presente no espaço e tempo em que são usados.

Se a Impro se dá pela presença, não faz sentido nos ausentarmos da responsabilidade dessa presença. Patrícia Chavarelli Vilela da Silva e Narciso Telles, no seu texto “*Improvisação: acontecimento poético na cena*”, na perspectiva da Dança, partilham que: “Compreendemos que há um estado de atenção e de presença cênica que, associados à capacidade de perceber o que está acontecendo na cena, possibilita que o dançarino ‘esteja’ em experiência criativa do início ao fim da apresentação.” (Silva e Telles, 2020, p.41). Dessa forma, dirigir e compor em cena não se trata de uma questão de controle, mas de presença, de estar presente em Escuta ativa, tomando as decisões a partir do que está acontecendo no momento presente.

Mas também é importante reconhecer que a dificuldade de se fazer escolhas para a cena e em cena também é vista no Teatro em geral. Anne Bogart (2005), em seu livro *A Director's Prepares* vai dedicar um capítulo à “violência” da decisão por parte de quem dirige um trabalho teatral. Desenvolve a ideia de que, ao se dizer “sim” a uma opção, se diz “não” a todas as outras possibilidades e que, por isso, a decisão pelo “sim” parece ser restritiva em relação a todas as demais alternativas.

O ato decisivo de colocar um objeto em um ângulo preciso no palco, ou um gesto da mão de uma pessoa a atuar, parecia-me quase um ato de violação. E eu achei isso perturbador. No entanto, no fundo, eu sabia que esse ato violento é uma condição necessária para todas as pessoas artistas.

A arte é violenta. Ser decisiva é violento. Antonin Artaud definiu a crueldade como ‘decisão implacável, diligência, rigor’. Colocar uma cadeira em um ângulo em particular no palco destrói todas as outras escolhas possíveis, todas as outras opções. [...] Esse ato de violência necessária, que a princípio parece limitar a liberdade e fechar opções, por sua vez abre muito mais opções e pede um sentido mais profundo de liberdade da pessoa artista.¹⁴³ (Bogart, 2005, p.44-47 - tradução nossa).

Expandindo essa perspectiva, em especial para a Impro, podemos perceber que esse lugar visível de tomada de decisão que a direção assume é, por vezes, mais reconhecido pelos “nãos” consequentes do seu “sim”.

¹⁴³ “The decisive act of setting an object at a precise angle on the stage, or an actor’s hand gesture, seemed to me almost an act of violation. And I found this upsetting. And yet, deep down, I knew that this violent act is a necessary condition for all artists.

Art is violent. To be decisive is violent. Antonin Artaud defined cruelty as ‘unrelenting decisiveness, diligence, strictness’. To place a chair at a particular angle on the stage destroys every other possible choice, every other option.

[...] This act of necessary violence, which at first seems to limit freedom and close down options, in turn opens up many more options and asks for a deeper sense of freedom from the artist.” (Bogart, 2005, p.44-47).

Se a Impro é vista como a arte do “Sim e”, isso quer dizer que ela se alinha a decidir “e” decidir uma vez mais: uma sequência de decisões aceitas e complementadas pelo conjunto. E talvez seja o próprio conjunto de todos os elementos e corpos do espetáculo de Impro que invisibiliza os “nãos” que também estão presentes neste paradoxo das escolhas, pois, ao mergulhar com confiança no “sim”, aceitando a ideia e realidade da cena sem questionar sua existência, acabamos por também não questionar ou olhar o que “poderia ter sido se não tivéssemos feito isso”.

E isso é primordial, um princípio da improvisação, o que não impede a possibilidade de se olhar de forma crítica a própria criação diante do “sim”, não para questionar sua existência, mas o que fazer com ela.

De maneira que o “sim” é uma decisão diante das ofertas e simultaneamente, também contém o “temido não”. É o que também expressa Rodolico em entrevista à revista *Status*:

Fazer essas escolhas significa dizer SIM e NÃO. Se digo SIM para alguma coisa, estou dizendo NÃO para muitas outras coisas. Desde o momento em que aceitei, também nego o resto das ofertas. O que nego é muito mais do que aceito. Aquele dizer NÃO também transforma todas as outras ofertas em potenciais SIM. (Rodolico, 2021, p.15).

Bogart afirmou o mesmo para o Teatro em geral, enquanto Rodolico falou especificamente da Impro. Ao perceber essa relação do “sim” e do “não”, entendemos que, ao mesmo tempo, fazemos micro e macro decisões, e são elas, juntas, que determinam a direção que os espetáculos tomam em sua totalidade (na combinação da direção prévia e da jogada durante a performance).

Fiadeiro, quando comenta sobre a dança Contato-Improvisação, à qual se dedicou por anos até o encontro do seu objeto de estudo da Composição em Tempo Real, também pontua a existência das escolhas mesmo quando elas não parecem existir ou estar presentes na improvisação: “Essa aparente ausência de decisão que o Contato [improvisação] permite, sugere ou favorece, foi o que primeiro me atraiu. Mas depressa percebi que essa ausência de decisão estava simplesmente encoberta **pela velocidade** com que se fazem as escolhas.” (Fiadeiro, 2017, p.8 - grifos nossos). E o caráter dessas decisões pode ser, como apontou Fiadeiro anteriormente, por hábito ou por intuição. Nesse vocabulário, a Escuta ativa da intuição está justamente no ato da presença, de se “colocar na situação”. E às decisões se relaciona também o quesito tempo e sua associação com a velocidade-rapidez na improvisação.

Pensar que algo instantâneo é da qualidade da rapidez pode ser racionalizado em um “não haver tempo para se pensar a respeito”. Mas a propriedade do instante é o tempo em si e não a sua ausência. O impulso e a reatividade não são necessariamente uma resposta imediata ao que aconteceu, mas podem ser uma resposta a algo do passado que sofreu o gatilho no momento presente por um comportamento automático.

Muitas das pessoas que se profissionalizam na Impro vão dialogar com a mudança da perspectiva quanto a uma rapidez no ato de improvisar, falando de encontrar calma e tranquilidade até mesmo como um princípio da Impro associado à Escuta ativa.

Isso é possível de se perceber em depoimentos do documentário *Era Preciso Ouvir Outras Vozes* (2019), quando as pessoas entrevistadas depõem sobre os princípios da Impro, como, por exemplo, a improvisadora polonesa Kasia Chmara ao falar de se permitir respirar na cena, ou o improvisador brasileiro Davi Salazar quando diz “Atualmente eu transformei, esse conceito de Escuta, num conceito... De calma.” (Salazar in Proença, 2019a. - transcrição nossa).

Uma calma que se encontra em um entendimento outro da relação com o tempo da criação instantânea, pois há tempo tanto de respirar quanto de deixar a cena respirar no instante da criação. A rapidez é um elemento que pode ser usado e não um aspecto característico da improvisação.

Um trecho do musical estadunidense *Hamilton* (2015), de Lin-Manuel Miranda, ecoa no meu reconhecimento de referências, quando penso na calma da criação do instante: “No olho do furacão existe quietude”¹⁴⁴ (Miranda, 2015 - tradução nossa). Uma imagem e sensação de dilatação do tempo, ou um “tempo dentro do tempo” como vai estabelecer a pesquisa de Fiadeiro (2017) na Composição em Tempo Real, na qual encontraremos o conceito de “lapso”¹⁴⁵ e sua relação com as interrupções, choques inesperados que abrem fendas no que tendemos a chamar de “linha do tempo”.

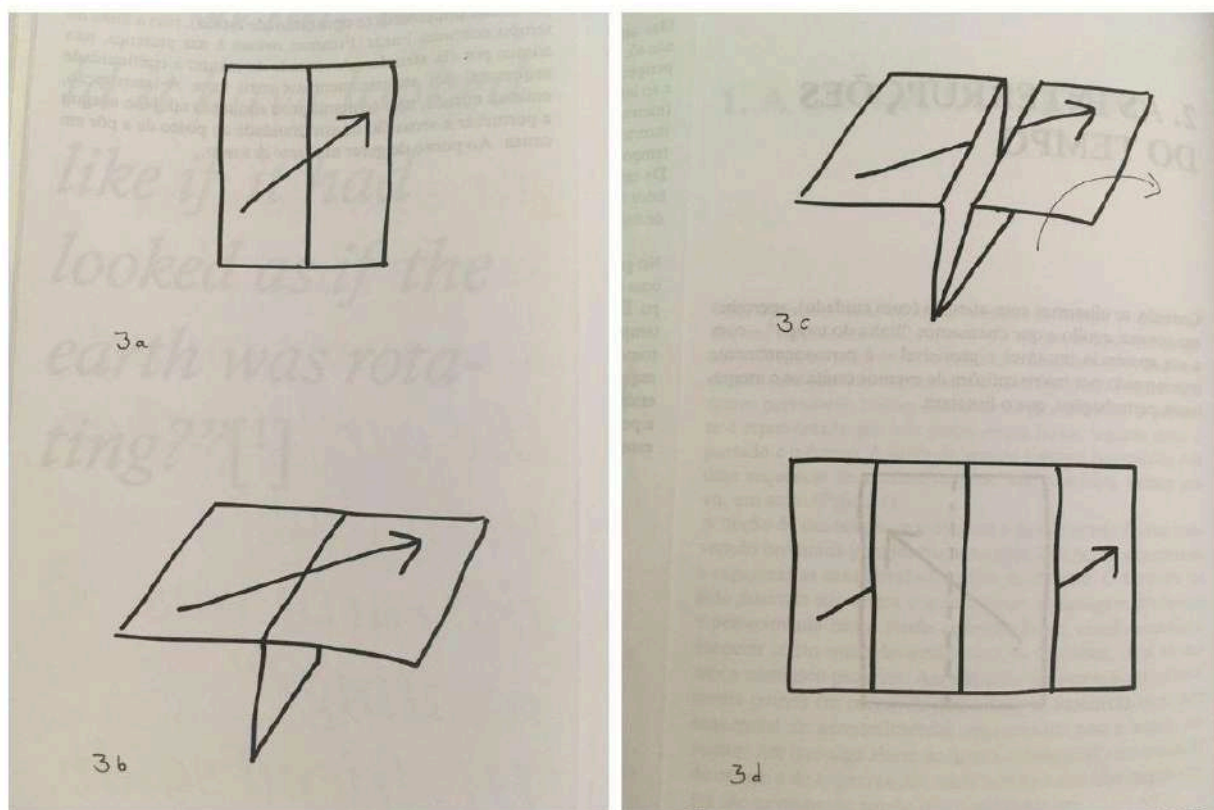
O lapso, na concepção de Fiadeiro, vai encontrar seu poder e corpo dentro das interrupções dessa linha temporal de acontecimentos sequenciais, como pode ser verificado nas ilustrações quanto ao designer de seu livro (figuras 3a e 3b da obra) e em seu conteúdo:

¹⁴⁴ “*In the eye of the hurricane there is quiet*”. (Miranda, 2015).

¹⁴⁵ Na perspectiva de Fiadeiro: “O termo ‘lapso’, [do latim *lapsus*: escorregar] tem múltiplos sentidos que circunscrevem relativamente bem a noção que se quer abordar. Por um lado, exprime um período geralmente breve (um lapso de tempo); por outro lado, exprime uma quebra momentânea da memória, um esquecimento. O seu significado psicanalítico - vulgarizado na linguagem corrente - como um ato falha do revelador de um desejo inconsciente, não é o que pretendemos usar aqui.” (Fiadeiro, 2017, p.6).

Para haver lapso, precisamos aceitar e acolher a interrupção, e de *re-parar* nela. Ou seja, precisamos parar duas vezes: a primeira para nos tornarmos sensíveis à sua presença e a segunda para ativarmos um modo de percepção que observa a interrupção enquanto ela se manifesta.

Notamos que no interior de uma interrupção se revela (se esconde) um **tempo dentro do tempo**. Um tempo que se transforma em **duração**. [...] O lapso revela uma dimensão tangível do presente (Figura 3c e 3d). Dá-nos acesso a um *presente expandido*. (Fiadeiro, 2017, p.6).



Imagens 08 e 09 - Ilustração Lapso de Tempo na Composição em Tempo Real (Fiadeiro, 2017, p.6).

Esse “presente expandido” (termo que Fiadeiro credits à autora estadunidense Rebecca Schneider), ou “tempo dentro do tempo” nos estudos da Composição em Tempo Real, nos permite perceber o tempo do instante de forma dilatada, de maneira que a rapidez não se torna necessária, e sim possibilidade, tanto quanto a lentidão e outras variáveis da velocidade e do ritmo. Há tempo. Mas, por vezes, não percebemos esse tempo e espaço presentes na Impro, pois não sabemos ou conseguimos expandi-los. Isso se conecta um pouco com o que Edson Duavy observa na mesa *Nosso Papel Diretor na Impro* (2021), quando fala de como lida com a sua característica pessoal de ser muito cerebral: “aprender a respirar para você relaxar. [...] Ao relaxar, é o movimento de você abrir espaços.” (Duavy in Proença, 2021b. - transcrição nossa). Esse “abrir espaços”, por sua vez, tangencia a questão da Escuta de si no momento da improvisação e de quem também está naquele tempo e espaço. Quando

esses espaços são abertos, o nível de consciência do que acontece se expande junto ao espaço-tempo, permitindo que a pessoa tenha maior presença no jogar, ao invés de ser jogada pela ocasião, pois ela se permite “re-parar”, reconhecer o que acontece e como acontece na tomada de decisões e na feitura de ofertas. Uma amplificação da Escuta e da presença.

A maneira como nos relacionamos com o tempo na improvisação, principalmente pelo aspecto da rapidez, tão constante no entendimento genérico da Impro e valorizado como a manifestação exemplar da espontaneidade e do momento presente, é também o que Gonzalo Rodolico vai apontar como uma armadilha que traz o “co-lapso” da Impro:

Muitas vezes, acontece que quem improvisa, no esforço de estar no futuro, de ir mais rápido, acaba ficando para trás do presente porque seu processo é lento demais. Pensamos tanto e estamos processando tantas informações que nossa mente criativa entra em colapso. E então é quando testemunhamos aquelas longas e lentas cenas de impro que todo mundo sofre. (Rodolico, 2021, p.15).

Em analogia ao conceito de lapso empregado por Fiadeiro, do tempo dentro do tempo, e à afirmação de Rodolico, discute-se a relação estabelecida com o tempo em se ocupar e se pré-ocupar com algo dentro da improvisação. *Don't be prepared (Não esteja preparada)* é o título de um dos livros de Johnstone sobre Teatro-Esporte para docentes, uma expressão que manifesta a noção de que a preocupação não cabe no momento da improvisação. Ao mesmo tempo que, uma pré-ocupação cabe em um momento prévio, que é o do treino e o da concepção do espetáculo em proposta e estrutura.

Se, no momento da improvisação, ou na Composição em Tempo Real, nos colocarmos no esforço de resolver o futuro, em nos preocuparmos em fazer acontecer algo adiante, não nos “ocupamos” com o próprio momento presente. E é a calma, o encontro desse “tempo dentro do tempo”, que nos permite estar mais presentes para podermos permitir a Escuta do que acontece ao invés do que pode acontecer. Uma calma na presença, combinada com um treinamento prévio, que está diretamente ligada ao nosso poder de escolha, como continua Rodolico:

Trabalho muito a partir da calma, do que está acontecendo versus o que vai acontecer. **Eu trabalho a partir da ideia de uma dramaturgia de consequência em vez de causa.** Temos que nos livrar dessa ideia de “o que acontece a seguir” e nos concentrar no que está acontecendo agora. O que vai acontecer a seguir é a consequência. É claro que quanto mais recursos dramáticos e narrativos você tiver, mais ampla será a paleta que você terá para decidir como deseja contar o que quer que aconteça a seguir. [...]
Se você está no presente, esse presente o empurrará para a frente. Por si próprio. (Rodolico, 2021, p.15).

Assim, a improvisação não se caracteriza por ser rápida ou lenta, que são manifestações relativas de leituras do tempo, mas sim em se estar presente contendo o que veio antes na construção e do que virá por consequência desse estar, dessa brecha em que fluímos e deslizamos no momento presente.

Na etimologia da palavra “lapso”, o escorregar de tempo se relaciona com a fluidez da areia a escorrer nas ampulhetas. O lapso é esse deslizar da areia entre a parte de cima (passado) e a parte de baixo (futuro), ambos presentes enquanto o lapso se estabelece e os modifica. Quando nos percebemos em-lapso, nos encontramos conscientes e em fluidez, decidindo e deixando as consequências das nossas decisões, individuais e em grupo, se encontrarem e afetarem constantemente.

É onde encontramos o poder mencionado na citação que abre este item da tese (4.4. A Decisão/Escolha), que a contadora de histórias e pesquisadora sobre vergonha, vulnerabilidade, coragem e empatia, Brené Brown (EUA), credita a Viktor Frankl, que indica que a liberdade está no nosso poder de escolha, e que o espaço da escolha está entre o estímulo e a resposta.

O encontro desse espaço-tempo entre estímulo e resposta, no qual a escolha atua, é o que vai nos libertar, caso percebemos nosso tempo-poder de escolha, dos hábitos e das convenções sistemáticas que, por sua vez, nebulinam a autenticidade. Porque, se assumimos que escolhemos, somos responsáveis, e ao nos percebermos responsáveis, consequentemente nos colocamos mais declaradamente em nossa autenticidade de criação.

E é nessa perspectiva da liberdade de escolha, de perceber que podemos escolher, que Andrei Moscheto, na mesa *Nosso Papel Diretor na Impro* (2021), vai contestar alguns termos em favor de exaltar a liberdade que as decisões geram na Impro, em sua direção:

Com muita frequência a gente encontra conotações em relação à direção com sentidos bastante negativos [...] quando a Anne Bogart fala sobre escolha, ela fala sobre a violência da escolha. E quando o Gustavo Miranda faz a tese dele, ele fala sobre morte do desejo. [...] Então é morte, violência, assassinato, destruição. E então eu estou aqui hoje para falar sobre a liberdade da escolha. Eu gostaria muito de espalhar pelo mundo inteiro de que, quando a gente se coloca perante qualquer tipo de encruzilhada em sistemas de improviso, que é o nosso... a nossa principal função, se colocar em encruzilhadas interessantes, tanto pra gente quanto artista, quanto para o público que percebe essas escolhas, que participa dessas escolhas, ou que interfere nessas escolhas, ou que pelo menos vivência elas com a gente, a gente provoca, enquanto **diretores** de cena, uma liberdade do que se pode ter na sequência. [...] Quando você toma decisões e quando você faz essas escolhas, [...] Você acaba trazendo um mar de possibilidades de seguir por um caminho graças a escolha que você fez. [...] Quando a gente não exercita essas escolhas, quando essas escolhas não são tomadas, quando você não dirige de verdade de dentro, de fora, qualquer que seja, ninguém sabe para onde a gente vai. Por isso tem esse nome [dirigir], inclusive,

na nossa língua é tão bonito, né? O fato de que você... É um trabalho que te oferece caminho. (Moscheto in Proença, 2021b. - transcrição nossa).

Moscheto traz novamente a questão das escolhas quanto a linguagem/vocabulário, em como nos comunicamos e nos (des)entendemos. Quando ele destaca como relacionamos a palavra “direção” com conceitos negativos e, por consequência, sua função na Impro, ele propõe, por um lado, que a escolha do vocabulário mude também a nossa relação com a própria direção, percebendo sua potência positiva libertadora, quebrando, assim, preconceitos e as distâncias que possam ser estabelecidas entre direção e liberdade. Assim, uma mudança de perspectiva parece favorecer uma reeducação quanto a essas associações, para desconstruir a relação predominante já existente de opressão e direção, a fim de, então, construir uma que seja: libertadora, potencializadora, atenta, presente e responsável.

Sim, e para que este movimento outro de relação com a direção possa ser realmente potente como se espera, é necessário também tratar a questão com a atenção, presença e responsabilidade que ela demanda. É preciso ter consciência de que o “como” se dirige é o que canaliza as potências e liberdades da criação, e que, por isso, ela pode, sim, se tornar opressora, restritiva e ditadora. Ronen (2005) inclusive vai dar atenção a esse “como” dirigir quando fala do *sidecoaching*, o dispositivo usado com tanta frequência na Impro, nos escritos de Spolin (mesmo sem a identificação desse termo), e que também apareceu em uma das respostas no questionário para a tese definindo a direção em Impro como algo parecido com o *sidecoaching*.¹⁴⁶ O que Ronen (2005) chama atenção sobre o *sidecoaching* é justamente a maneira usada por quem dirige o espetáculo de fora, podendo tanto ser estimulante e provocador, quanto também ditador de escolhas, se concentrando nas mínimas escolhas da cena e fechando os espaços e “lapsos” de decisões de quem improvisa, submetendo a gama de eleições a uma única e “suprema” perspectiva. Ronen chama de “*choicecoaching*” essa prática limitadora e opressora do *sidecoaching*, e descreve sua diferenciação:

A arte do *sidecoach* está em tentar guiar quem joga sem matar o ímpeto da cena no processo. A dinâmica se deteriora ainda mais quando a pessoa diretora impõe suas próprias escolhas de cena a quem joga, em vez de reconhecer as escolhas que quem joga já está fazendo.¹⁴⁷ (Ronen, 2005, p.88 - tradução nossa).

Assim, a prática do *sidecoaching*, que, por tradução, poderia ser entendida como “instruções ao lado”, algo como um acompanhamento com indicações, só se torna um

¹⁴⁶ (Resposta anônima 42 - questionário. Ver Apêndice B).

¹⁴⁷ “The art of the *sidecoach* is in trying to guide the player without killing the momentum of the scene in the process. The dynamic further deteriorates when the director imposes his own scene choices on the players rather than acknowledge the choices the player is already making.” (Ronen, 2005, p.88).

dispositivo de controle ditador se empregado de maneira a não dar espaço e tempo para escolhas autônomas, tornando-se uma prática *choicecoaching*, uma “instrução de escolhas”, como poderia ser lida em tradução mais literal. A atenção ao limiar entre as duas práticas está na vontade pessoal de controlar e impor suas ideias na improvisação.

Dessa maneira, além dessa autopercepção como parte diretora do espetáculo, se realmente temos disposição, na Impro, em termos um comportamento libertador, potencializador, atento, presente e responsável para com todas as pessoas envolvidas, novamente é preciso fomentar e preservar em conjunto um espaço seguro onde todas possam tomar decisões criadoras, das grandes às pequenas, com maior liberdade. Digo “maior liberdade” porque as relações sociais sistemáticas de opressão não desaparecem num dia de treino ou numa apresentação simplesmente porque queremos. Não podendo estar todo mundo então na mesma liberdade, principalmente se não temos consciência da existência e cadeia de privilégios dos sistemas sociais, tanto quanto como se manifestam.

Perceber que, histórica e cotidianamente, as relações com escolhas e liberdades são diferentes entre os indivíduos nos lembram e nos atentam para o fato de que, por hábito sistêmico, consciente ou não, se oprime a liberdade de alguns grupos em favor dos privilégios de outros. Na sequência da discussão da mesa *Nosso Papel Diretor na Impro* (2021), quanto a liberdade da escolha, Edson Duavy trouxe justamente esse olhar mais profundo sobre como as pessoas se relacionam de outras formas com a percepção da liberdade de escolhas da vida cotidiana refletida no trabalho artístico em Impro, o qual nossas experiências pessoais são matérias:

[...] eu entendo a história da escolha e, ao mesmo tempo, às vezes me pega em alguns lugares. Porque pensando que se a experiência da vida da gente reflete [a cena]... Não tem como, eu sendo um indivíduo negro, não pensar que, muitas vezes, que eu faço escolhas e só tenho péssimas opções. Bom, então não é uma escolha. É um “ou eu faço, ou eu morro”, tipo... tudo bem, pode escolher entre morrer e viver, mas é um ato de sobrevivência. Que aí, no caso, a gente está falando de um sistema que oprime e não te dá muitas escolhas. Falando relacionado ao improviso, eu vejo que as pessoas, na verdade, elas repetem padrões. Elas querem ser **os seus ídolos**, então ela vê que se alguém improvisa de um jeito, só é assim que pode ser feito. E ela só vai fazendo isso. E ela não escolhe se alimentar de outras fontes que vão reverberar nessa nova maneira de improvisar. Às vezes uma estética de um filme, uma construção de cena de um filme, pode virar um protocolo, pode virar uma coisa no improviso. Então eu vejo que muito dessas escolhas... Acho também que não é só escolher, acho que é assinar embaixo da escolha, é ser **adulto**, ser **maduro**. (Duavy in Proença, 2021b. - transcrição nossa).

E, dessa provocação, percebemos que a Impro não se isenta do que as relações humanas do cotidiano produzem, ao contrário, pode inclusive reforçá-las, principalmente se

não é desenvolvido um olhar crítico sobre seus procedimentos, escolhas e direções que toma como processo, metodologia e criações, ao “simplesmente” copiar o que se tem feito. Se quem idolatramos repete padrões sem questioná-los, ao fazermos o mesmo, perpetuamos em cadeia as opressões e supremacias e somos responsáveis, “assinamos embaixo” conscientemente ou não.

E isso também está em perceber que a gama e o peso das escolhas artísticas de um indivíduo são diferentes das de outro, devido a vários motivos e em camadas de significado. As consequências das escolhas são bem diferentes, como podemos observar no depoimento de Edson Duavy em entrevista à revista *Status*, em 2020:

Eu era praticamente o único negro dos lugares onde frequentava. O que me fez perceber que as minhas conquistas e vitórias podiam ser tiradas de mim com facilidade. Não importava o nível artístico que eu alcançasse, sempre surgiam comentários, posturas e ações que diminuam o que eu tinha construído. Além disso, eu fui confrontado com duas realidades. A cor da minha pele por si só tem significado em cena e o artista negro, nunca sobe no palco sozinho. Existe uma cobrança de representatividade negra que vem tanto do público negro quanto do público branco. “O que ele vai falar?”; “Olha o que esse artista negro faz no palco.”; “Você não pode falar isso porque está sujando a imagem do povo negro”. **Nós como artistas perdemos o direito de errar, de experimentar, pois se eu errar, é o artista negro, a classe artística negra que está errando e não o Edson.** Aí, esse artista negro aqui se agarra com unhas e dentes a um tipo de teatro [a Impro] em que errar na frente do público e aceitar o erro é uma das bases do trabalho. Ele se arrisca mais que os outros que estão fazendo o mesmo trabalho. [...] E quando você é o único negro num elenco de improvisadores brancos? [...] Eles só te colocam em papéis marginalizados, criminosos e depreciativos? Você só se coloca nesses tipos de papéis? A mente de um improvisador negro não tem somente a preocupação em criar uma boa história no palco, mas sim, como a sua postura reverbera nas histórias que serão vividas e criadas no dia a dia. (Duavy, 2020, p.12).

O que uma mulher cis, artista branca, enfrenta como escolhas numa improvisação é expressivamente diferente daquiloque uma mulher trans negra, um homem negro, uma pessoa não binária branca, uma mulher indígena macuxi ou um homem indígena ticuna, etc. E digo “enfrenta” porque essas escolhas envolvem a afetação e receptividade do público, como pontuou Duavy. O trabalho mental perpassa uma seleção outra, na hora de encarar quais são as escolhas que se tem e como se lida com elas. Um enfrentamento em cena e na carreira, que, se não reconhecido pelas demais pessoas, se não for uma responsabilidade compartilhada em construir, questionar constantemente e recriar espaços mais seguros e mais corajosos, torna desgastante a atividade profissional de grupos oprimidos socialmente.

Retomamos o tema do “espaço seguro” no impacto das possibilidades e qualidades de escolha. A improvisadora *queer* inglesa e negra Monica Gaga, também em entrevista à revista *Status*, fala sobre essa quase ilusão que a liberdade da improvisação causa no ambiente de

trabalho quanto a existência de um espaço seguro, se não há um reconhecimento e partilha da responsabilidade pelas diversidades e experiências sociais dos indivíduos do grupo:

Todos nós gostamos, inclusive eu, de dizer que a improv é um “espaço seguro”, mas sinto que só isso não basta. Quem estiver nele é que irá julgar isso. Líderes de comunidades, docentes, mestres de cerimônias em jams, etc., precisamos entender a responsabilidade que advém de facilitar a improv. Criar um espaço seguro é um trabalho de período integral e precisamos estar cientes disso. Se confiarmos demais isso a quem participa, essas pessoas poderão se esgotar e, eventualmente, sair da comunidade da improv. Ter que lutar pelo seu próprio canto o tempo todo é exaustivo e é por isso que todo mundo precisa fazer sua parte.

[...] eu gostaria de ter feito parte disso [grupo de Impro só de pessoas negras] mais cedo. **Eu não sabia que precisava desse espaço até experimentar e me sentir em casa.**

Eu me apaixonei pela improv em um espaço muito branco, então não sabia como isso moldava a maneira como eu jogava e não jogava. Quando você está em grupo que compartilha suas experiências, sinto que isso permite que você acesse diferentes partes de si mesma. (Gaga, 2020, p.11).

O que Gaga manifesta aqui é também o trabalho com os referenciais em cena, filtrados por escolhas de um universo do pensamento branco: uma maneira branca de pensar que pode ser seguida por qualquer pessoa, pois é uma normatividade branca sistêmica que privilegia a cultura, organização, estética e maneira de poder ser de pessoas brancas. Um conjunto de regras sociais que privilegiam uma maneira branca, ocidental, masculina, heteronormativa e cisgenêra de se relacionar, expressar e, conseqüentemente, de se representar.

Loïc Valley, pessoa improvisadora branca, trans, não binária, estadunidense, baseada na Suíça, em seu artigo “*Na Jornada*” (2021), para a coluna *Um Playground Melhor* da revista *Status*, partilha sua experiência com os espaços que encontrou e encontra na Impro, no ambiente de trabalho e em cena, tanto com suas equipes e no imaginário do público, na sua jornada desde os 12 anos a improvisar:

[...] eu ainda jogo e interpreto personagens masculinas. Tão plurais quanto eles são, eu interpreto homens porque minhas personagens são sexados como homens no palco. Sou contado entre os homens durante os espetáculos e mesmo quando mudo meu pronome, ainda sinto que no inconsciente coletivo, sou um dos caras do espetáculo.

[...] Não ouço minhas experiências trans* no palco. Não vejo as discussões que tenho com minhas amigas trans* e representações no palco. Eu nunca vi uma pessoa usando o pronome “elxs” ou corrigindo alguém em seu pronome. Eu nunca vi ninguém lutando por sua vida antes de um encontro e enlouquecendo por ter seu pronome usado erroneamente (*misgendered*) [...] (Valley, 2021, p.22).

O fator da representatividade de diversidade é uma evidência desse ciclo comportamental que aparece na arte e em cena, como vemos na maioria dos festivais e elencos de Impro que ainda apresentam, na sua amostragem, majoritariamente, participantes

homens jovens héteros cis brancos ocidentais, por exemplo. Assim, a tendência é se levar à cena a mesma perspectiva do pensamento predominante de forma perpétua, por uma repetição sem um olhar crítico, consciente e responsável, ou um olhar adulto, maduro e responsável, como também colocam Duavy e Gaga.

E a diversificação de pessoas de outras naturezas tende a abrir mais espaços e “lapsos” para novas maneiras de improvisar, mas tão somente se não reproduzirem o pensamento predominante, mudando não só as faces mas também os modos de pensar. Essa manifestação do pensamento predominante — de homens jovens héteros cis brancos ocidentais — é que repetimos e propagamos.

Em mais um artigo da sessão *Um Playground melhor* da revista *Status*, torna-se evidente como o comportamento social sistemático afeta a cena em diferentes camadas, quando a improvisadora polonesa, branca, Beata Rózalska, entre vários relatos, ressalta que, como única mulher em um grupo predominante de homens, por muito tempo, nem ela mesma tinha consciência dessa reprodução de padrões em cena e sala de ensaio. Quando Rózalska começou a criticar os colegas, o seu grupo se recusou a assumir responsabilidades diante das direções tomadas em cena e no ambiente de trabalho, reproduzindo comportamentos sociais opressivos:

Comecei a notar que eu era tratada de forma muito condescendente em meu grupo. Que ninguém me escutava quando tentava explicar algo ou mostrar um novo exercício. Que só fui elogiada por minha aparência, nada mais. Que eu era instruída a não fazer caretas e a usar vestidos ou saias. Quando eu era mais jovem, nem percebi como isso era prejudicial à saúde. Mas então percebi que também fui abusada sexualmente. O palco e o princípio do “sim, e” foram usados em muitos casos como desculpa para me colocar nos papéis de mãe, esposa, amante sexy, stripper, prostituta, secretária estúpida e empregada doméstica. Também era uma desculpa para toques desnecessários e impróprios. Mais tarde, isso começou a acontecer não só no palco, mas também durante os ensaios. Meu sinal de alarme foi ignorado. Quando eu apontei que até mesmo o público estava percebendo o problema, e eles não deveriam me colocar nessa posição, responderam que era meu trabalho estar encarregada da cena não virar machista. Eles colocaram a responsabilidade de jogar estereótipos prejudiciais em mim, porque eu não fui capaz de me distanciar disso e rir deles. (Rózalska, 2020, p.24 e 25).

Uma série de textos da seção *Um Playground Melhor* da revista *Status* traz apontamentos semelhantes em relação ao jogo inconsciente e irresponsável dentro da Impro, por perspectivas e contextos diferentes, como os da improvisadora indiana Balasree Viswanathan (2020), em que identifica que, ao aprender Impro em escolas estadunidenses. Como mencionado, ela se viu a improvisar cenas de Natal, relações familiares que não correspondem com as da sua cultura, nomear personagens e cidades dos Estados Unidos para

as suas criações em cena, na reprodução do que via em filmes e seriados estadunidenses. Isso se deu não por escolhas conscientes e vontade de explorar outras realidades, mas porque era isso que suas referências faziam, e esses eram os espaços de criação que os grupos se permitiam transitar, na reprodução dos padrões de quem lhes ensinava, treinava e/ou dirigia no país. Viswanathan comentou, em conversa informal comigo no *Vietnam Improv Festival* (2025), que percebeu que, quando fazia cenas de refeições, em inglês, simulava comer com garfo e faca. Porém, em sua cultura, em sua casa, ela come com as mãos, e isso sequer lhe era uma possibilidade do seu imaginário em inglês.

Podemos, então, constatar que as opções e possibilidades que temos em cena para escolher estão diretamente relacionadas com aquelas que reconhecemos poder ter, e que elas se encontram dentro do que é aceitável no imaginário de possibilidades, a Aceitação nossa e do grupo do que podemos ser e trazer para a cena. A consciência disso possibilita a abertura de uma diversidade maior de possibilidades, o que, por sua vez, permite uma liberdade mais honesta no espectro das escolhas de quem interpretamos, do que criamos, de como e em qual direção desenvolvemos as criações em cena.

A direção em Impro, assim, vai lidar com toda uma gama de decisões nossas, individuais e conjuntas, numa rede de afetações e afetos que se estabelece antes, durante e depois do processo e da apresentação. Ao nos tornarmos conscientes dessas escolhas e do porquê e como são feitas, nos responsabilizando por elas, nos reconhecemos direção e na direção.

Na mesa em inglês *Our Director Role as Improvisers* (2021), a improvisadora estadunidense Dawn McMillian reforça a atualidade e profundidade dessa noção de que toda pessoa que improvisa dirige o espetáculo e, por isso, é responsável pelo que acontece no trabalho:

Estou realmente atraída por esta conversa sobre responsabilidade. Acho que ela está se tornando ainda mais importante à medida que nos tornamos mais conscientes dos papéis de opressão dos quais participamos. Você sabe, há 20 anos você até poderia dizer: “Ah, foi apenas improv!”, mas você não pode me dizer que se você é uma pessoa que esteve viva no último um ano e meio e não aprendeu uma coisa ou duas sobre os sistemas de opressão que estão aparecendo em todos os lugares, inclusive em nossos palcos de Teatro. E então essa noção de que, como uma pessoa improvisadora-dramaturga-diretora, você tem responsabilidade com a visão de todo o teatro em que você está performando naquele momento, e você tem responsabilidade com todas as outras pessoas a atuar naquele palco, e você tem a responsabilidade com cada pessoa nesse público para encontrar uma maneira de trazer seu talento, seu dom, seu jogo máximo para a experiência, sem minar a personalidade de outra pessoa e sem minar o valor de outra pessoa. E acho que essa parte da conversa está ficando cada vez mais potente à medida que mais e mais

peessoas estão entendendo que não apenas podem fazer algo a respeito, mas que também devem. (McMillian in Proença, 2021d. - tradução e transcrição nossas).

Por isso, as decisões, essas constantes microcélulas do tempo presente expandido que direcionam o processo de criação, são os mecanismos pelos quais se desenha a topografia da viagem do espetáculo. Cada decisão é mais uma gota de chuva a molhar a terra, a lavar os espaços e fazer brotar a estrutura, ganhando vida e corpo em direção e na direção que lhe faz sentido.

Por essa premissa, as decisões prévias ou instantâneas que tomamos são a seleção do que é levado à cena, de como é levado e pode ser desenvolvido no universo condensado do que vive dentro dos espetáculos (personagens, histórias, movimentos, etc.), a fração de uma existência, mesmo que fictícia, das vidas e narrativas partilhadas em cena, concedendo às nossas escolhas o caráter responsável por se autoaveriguar as próprias escolhas no próprio instante. De forma que todos os elementos que aparecem e são desenvolvidos no palco, em maior ou menor grau entre si, ganham relevância.

Essa relevância se enquadra no assumir as responsabilidades pelo que emerge e/ou é trazido à cena, tanto em níveis ético-político-sociais, como já mencionados, quanto no próprio comprometimento em desenvolver o material da cena plenamente e com qualidade técnica. Na atuação isso se conecta ao compromisso em se “defender” a personagem, suas emoções e pontos de vista dentro ainda de uma direção que possa contradizer essa mesma defesa: uma personagem pode ser machista em um espetáculo que critica o machismo, por exemplo. Na “escrita” em Impro, a conexão se dá na criação de um universo que suporta a verossimilhança composta, articulando significados, até mesmo quando se usa o recurso *Deus ex machina* para resolver ou fechar o que parece impossível na criação, o que também tem a ver com o tempo e a maneira como se jogou com a estrutura e direção prévia do espetáculo.

E o comprometimento com a direção em si está em honrar as escolhas, assumindo-se parte e catalisação delas. Para Ronen (2005), as decisões tomadas nos primeiros minutos das cenas provavelmente já constroem a base da direção da apresentação. Quando ele fala de escolhas, as relaciona diretamente com compromisso, o quanto nos distanciamos ou nos aproximamos de uma proposta para desenvolvê-la, denotando também que as próprias escolhas iniciais indicam/direcionam o tipo de escolhas que serão tomadas na sequência, pois, para ele, a improvisação, mesmo em toda sua profundidade, trabalha entre as ações de se escolher e se comprometer (“assinar embaixo”), no como desenvolver as escolhas feitas.

Se concordarmos que a improv é criada ao fazermos escolhas e nos comprometermos com elas, então devemos reconhecer que é impossível não fazer uma escolha. Quando quem atua pisa no palco, ela¹⁴⁸ fez uma escolha. É certo que você espera que quem joga traga mais à cena, mas não estamos falando de escolhas fortes. Estamos falando sobre como todas as coisas, independentemente de quão sutis ou sem graça, são escolhas, e que quando nos comprometemos com elas, elas se tornam escolhas fortes.¹⁴⁹ (Ronen, 2005, p.88 - tradução nossa).

Assim, se eu escolho usar em cena a roupa que usei o dia inteiro, é o meu comprometimento, o assumir esta escolha e as consequências dela, que vão torná-la uma escolha forte na Escuta do que está presente. No comprometimento, no compromisso com a decisão, instaura-se sua maior consequência: a ação, o fazer. Nos responsabilizamos, então, pelo que fazemos porque reconhecemos neste ato uma decisão prévia, mesmo inconsciente, como defende Galván em seu livro *Del Salto Al Vuelo*:

As decisões são cruciais para a improvisação; por isso é preciso conhecer sua dinâmica, desde o próprio verbo que as nomeia. Improvisar é decidir. O impulso também é um motor vital que move quem improvisa; se faz (age, reage) muitas vezes como reflexo de si, da situação ou da personagem, reage sem estar ciente de um processo mental que supõe uma decisão.

Mais importante do que dizer é fazer, do que decidir é fazer. Por reflexo ou pela razão, impulsiva ou reflexiva, a Impro exige que as decisões sejam incorporadas em ações.

Em um único instante, em tempo real, quem improvisa age sobre o que decidiu, mesmo quando essa decisão foi inconsciente.

Percorremos um caminho que vai da intenção de dar o salto, à ação de voar.¹⁵⁰ (Galván, 2020, p.75 - tradução nossa).

Decidir voar é também decidir confiar nas escolhas e reconhecer que há tempo para fazê-las e desenvolvê-las. No “lapso” do tempo que abrimos no instante da improvisação é onde podemos desenvolver a direção consciente e autêntica. Por isso, a rapidez nada tem a ver com a espontaneidade ou a nossa liberdade em Impro, se ela vier a nos tirar o poder e a própria liberdade que a escolha nos dá. E são as decisões, individuais e em grupo, entre as

¹⁴⁸ É uma escolha do autor usar o pronome feminino na expressão genérica de pessoas que atuam.

¹⁴⁹ “If we agree that improv is created by making choices and committing to them, then we must next acknowledge that it is impossible to not make a choice. When the actor steps on stage she has made a choice. Granted, you hope for your players to bring more to the scene, but we are not talking about strong choices. We are talking about how all things, regardless of how subtle or bland, are choices, and that when we commit to them they become strong choices.” (Ronen, 2005, p.88).

¹⁵⁰ “Las decisiones son cruciales para la improvisación; por eso es necesario conocer su dinámica, desde el verbo mismo que las nombra. Improvisar es decidir. El impulso también es un motor vital que mueve al improvisador; uno hace (acciona, reacciona) muchas veces por reflejo propio, de la situación o del personaje, reacciona sin ser consciente de un proceso mental que suponga una decisión.

Más importante que decir es hacer; que decidir es realizar. Por reflejo o por razón, impulsiva o reflexiva, la Impro exige que las decisiones encarnen en acciones.

En un instante único, en tiempo real, quien improvisa acciona lo que ha decidido aún cuando esa decisión haya sido inconsciente.

Transitamos un camino que va de la intención de dar el salto, a la acción de volar.” (Galván, 2020, p.75).

opções de escolhas (que nos damos e que nos são permitidas também socialmente), que direcionam o espetáculo de Impro. A decisão consciente, ou a consciência da decisão que pode ser impulsiva, é a chave para a presença em cena de Impro, abrindo a porta para a espontaneidade, como salienta Rodolico:

A pessoa diretora decide. E é isso que está faltando em muitos espetáculos: decisão. Devemos acabar e combater o "copy-paste". Devemos encorajar a busca do que é honesto e adequado.

Se perde espontaneidade quando se recebe direção?

A espontaneidade é adquirida. Quanto mais informações eu tiver, mais fácil será tomar decisões. **E não há maior liberdade do que poder decidir.**¹⁵¹ (Rodolico, 2016, p.20 - tradução nossa).

Assim, até mesmo a passividade por escolha é poderosa, pois se tem consciência e responsabilidade pelo que se permite acontecer e por quanto tempo se propõe estar nesta passividade. Trata-se do mesmo paradoxo do encontro da liberdade no estabelecimento dos limites na direção em Impro.

4.5. As Convenções e Códigos em Impro

Na mesa *Nosso Papel Diretor na Impro*, quando abrimos o diálogo com o público presente, uma pessoa perguntou se dirigir pode ser entendido como decodificar, transformar os códigos que existem em um código comum a todo mundo. Andrei Moscheto respondeu que de certa forma, sim, ressaltando que “os diretores pessoais de cada um são o ponto principal de comunicação entre as pessoas que vão estar no palco.”(Moscheto in Proença, 2021b. - transcrição nossa). Ao unir todos os diferentes códigos pessoais, a direção passa a decodificar a criação para o público. Eu comento, na sequência da mesa, que a própria Impro já tem códigos particulares e que podemos questionar por que usamos determinados códigos em determinados espetáculos para perceber suas potências naquela apresentação em especial, o que Edson Duavy completa, observando que “ao questionar por que que você usa aquele código, podem surgir outras coisas, outras possibilidades.” (Duavy in Proença, 2021b. - transcrição nossa). Códigos e convenções cênicas configuram maneiras de fazer ou lidar com

¹⁵¹ “**El director decide.** Y eso es lo que falta en muchos espectáculos: la decisión. Debemos acabar y combatir el "copy-paste". Hay que incentivar la búsqueda de lo honesto y lo propio.

¿Se pierde espontaneidad al ser dirigido?

Se gana espontaneidad. Cuanto más información poseo, más fácil es tomar decisiones. Y no hay mayor libertad que la de poder decidir.” (Rodolico, 2016, p.20).

a linguagem usada na criação. Apresento aqui alguns códigos teatrais em Impro que podem ser encontrados na Impro de diferentes produções de diversas culturas e países, de maneira a integrarem o vocabulário técnico comum e popular da prática e, assim, parte da linguagem da Impro. Da sua apresentação seguem os questionamentos sobre seu uso na Impro em relação à direção.

4.5.1. Edições/Transições de cenas

É possível dizer que existem códigos cênicos tradicionais na Impro para ligar as cenas. Tradicionais, pois já são transmitidos de geração em geração improvisadora e até mesmo reconhecidos pelo público “especialista”, aquele que frequenta espetáculos de Impro regularmente. Nem todos esses códigos são específicos da Impro, mas foram incorporados por ela em sua prática, principalmente nas escolas mais influentes da linguagem. Os dispositivos usados para transitar de uma cena para outra em Impro são conhecidos como edições de cena. É um dos termos que se associa mais rapidamente ao lado diretor de quem improvisa, como pude averiguar nas literaturas, como na observação de Ronen: “Todas as pessoas que performam precisam ter um pouco do ser diretor nelas, principalmente quando se trata de editar cenas, mas requer um equilíbrio igual com as partes que são escritoras e atrizes.”¹⁵² (Ronen, 2005, p.145 - tradução nossa); e também respostas dos questionários da tese, como: “A pessoa performer dirige durante um espetáculo, ou ‘escreve’? Talvez haja uma direção de artistas no sentido de que elas possam estar editando as cenas ou chamando outras pessoas jogadoras para o palco com elas.”¹⁵³. As edições, então, condizem com a noção do “olhar de fora”, quanto a encontrar o momento e como realizar o fechar de uma ideia ou deixá-la em aberto para desenvolvê-la mais adiante na improvisação. Inclusive é muito comum as edições serem chamadas ou executadas por alguém que não está em cena (“a quarta função” de Ortalli), seja no palco ou na técnica, até mesmo definindo isso como uma indicação de direção prévia: “quem está de fora é quem edita.”

As edições podem ser usadas de maneira explícita, uma sinalização visível, como um gesto para a iluminação apagar as luzes, por exemplo, ou da maneira chamada orgânica, na qual as cenas fluem de uma para outra de forma subjetiva ou sem cortes abruptos. Essa forma

¹⁵² “All performers need to have a bit of the director in them, particularly when it comes to editing scenes, but it requires an equal balance with the parts that are writers and actors.” (Ronen, 2005, p.145).

¹⁵³ “Does the performer direct during a show, or “write”? Perhaps there is direction by performers in that they might be editing the scenes, or calling other players out onto stage with them.” (Resposta anônima 35 - questionário. Ver Apêndice B - tradução nossa).

de edição gerou inclusive o conceito de **Impro Orgânica** para um espetáculo de Impro que flui “organicamente” de cena para cena. A Impro Orgânica é um conceito que, como outros, não partilha de um único entendimento. Há quem a entenda por uma Impro sem edições, também conhecida como **Impro Monocena**, ou seja, uma única cena aberta que começa e acaba em simultâneo a duração do espetáculo, mantendo a linearidade das unidades aristotélicas de tempo e espaço. Outras pessoas vão considerar que suas transições são do tipo “orgânicas” por serem realizadas de forma “suave”, na subjetividade, sem uma sinalização explícita ou quebra do fluxo da improvisação. O espetáculo *No Edit (Sem Edição)*, de 2018, do grupo israelense *Momentum*, poderia, nesse sentido, ser entendido como Impro Orgânica, pois propõe, na própria estrutura e título, uma improvisação “sem edições”, em que uma cena começa no meio da outra sem um momento dedicado à transição, por exemplo: uma personagem faz uma pergunta na cena, outra pessoa responde essa pergunta em outro contexto com outra personagem, iniciando assim uma cena nova, de forma que a cena se transforma sem um momento de transição aparente. Ainda há o entendimento completamente outro, que nada tem a ver com as edições, em que se percebe uma Impro Orgânica como a improvisação que começa por ofertas abertas, e segue na descoberta dos demais elementos da cena, ao contrário de uma **Impro de Premissa** na qual a improvisação começa a partir de ofertas que estabelecem a plataforma ou partes dela já de início, como um lugar para a cena começar, ou uma relação entre as personagens, etc.

Alguns exemplos populares de códigos de edição:

O **Tag out** é usado como uma substituição de pessoas/personagens da cena por outras, provocando um pulo de tempo e espaço no espetáculo. Normalmente, é sinalizado por um tapa suave nas costas da pessoa que deve sair de cena, realizado por quem vai entrar, trazendo uma nova proposta de personagem a dialogar em outro contexto com a personagem que ficou em cena. A sinalização pode ser também um aceno de mão direcionando a saída de quem se faz o contato visual durante o gesto. Mais de uma pessoa pode ser retirada da cena, assim como mais de uma pessoa pode ser mantida. De qualquer maneira, uma pessoa tende a ficar em cena com a mesma personagem, enquanto o contexto ao seu redor muda pela entrada de uma nova. Por exemplo: na cena 1, uma empresária comunica a uma funcionária do departamento de Recursos Humanos (RH) que vai investigar a conduta das pessoas de todos os setores da empresa, se disfarçando de cliente. Uma pessoa de fora da cena entra e dá um tapa suave nas costas de quem interpreta a funcionária do RH, tomando sua posição no palco, mas não sua personagem, para a cena 2. A nova personagem que entrou é alguém que trabalha na portaria e a pessoa que interpreta a empresária começa sua investigação com o disfarce de

cliente. Isso gerou um pulo de tempo e espaço entre a cena 1 e 2, do escritório do RH para a porta do prédio da empresa, assim como a passagem de tempo entre a informação da investigação, para seu início.

A **Cortina (*Sweep*)** é um código de edição que funciona como um “varrer” da cena toda: a cena acaba após alguém, normalmente de fora dela, passar correndo na frente do palco, como se a cortina do teatro fechasse e abrisse com uma nova cena.

O ***Fade in/Fade out*** acontece quando alguém começa discretamente uma nova cena, normalmente em outra parte do palco, sem interromper a cena que está a acontecer. Assim, a cena anterior vai fechando aquele seu momento, perdendo foco, ao mesmo tempo que a nova cena começa a ganhar mais evidência, em movimento e som, por exemplo.

Corte por Saída e Entrada de Cena são as mais habituais e simples e ocorrem, seja quando as pessoas da cena saem todas do espaço cênico, ou quando novas personagens entram imediatamente no espaço, cortando imediatamente o que acontece na cena anterior indicando a saída imediata das pessoas da cena que lá estava.

O **Blecaute** encerra a cena e pode acontecer diretamente por parte da pessoa que improvisa na luz ou por uma sinalização de alguém do palco, olhando para a pessoa da cabine ao se levantar e abaixar o braço. É um recurso mais usado para finalizar o espetáculo todo e não tanto (tradicionalmente falando, mas nada impede que seja feito) nas transições de cena. A velocidade do movimento do braço indica também a velocidade da dimerização do blecaute.

A **Narração** em si pode aparecer de várias maneiras como recurso de edição, com intervenções de uma personagem narradora, que pode ser diferente a cada edição. Basicamente, se dá quando alguém toma a palavra e narra acontecimentos que saem de uma cena e nos levam para outra ou para outro momento do tempo e espaço da cena anterior. Sua duração varia com o contexto e conforme utilizada no espetáculo. Algumas estruturas e jogos de Impro têm a narração como edição principal já dentro da própria estrutura, como em “pessoa escritora”, na qual existe uma personagem a escrever um livro e o que vemos em cena é o conteúdo do livro desenvolvido. A personagem que escreve interfere na ação de cena na voz da sua personagem e, tanto conduz/dirige a cena nesse código de atuação quanto move o espetáculo para novos momentos e espaços cênicos. Pode aparecer em variados estilos narrativos e/ou em momentos pontuais como o código de edição “Cortar para”:

O **“Cortar para”** é um recurso narrativo em que, usualmente, alguém de fora da cena, diz em voz alta: “Corta para...” e preenche a frase com alguma coisa do contexto da cena presente que a move em espaço e tempo, passado ou futuro, ou novas perspectivas da cena. A

improvisação continua a partir da indicação dada pela edição. Por exemplo: a personagem da cena diz “Cuidado, você está pisando em todas as formigas!”, e alguém de fora da cena pode chamar a edição dizendo “Corta para a perspectiva das formigas.”. A cena que segue é realizada pela perspectiva das formigas sendo pisadas ou após serem pisadas. Ou ainda, a personagem da cena diz “Quando você me pediu em casamento...”, e alguém de fora indica: “Corta para o dia do pedido de casamento.”, e a próxima cena é um *flashback*, como solicitado pela edição.

Entre outras edições não tão populares em todo o mundo, mas já usadas com alguma frequência em espetáculos de Impro, podemos destacar:

A **Abstração** é um recurso usado a partir da repetição de um movimento ou gesto da cena atual, que é expandido e transformado até se encontrar uma nova referência de movimento para iniciar uma nova cena.

A **Edição por Objetos**, normalmente em pantomima, tende a acontecer de duas maneiras: alguém de fora da cena entra e “pega” um objeto da cena atual e começa imediatamente uma nova cena diferente a partir desse objeto. Exemplo: alguém que está a colher maçãs e outra pessoa entra, colhendo uma das maçãs, e inicia uma cena nova em referência ao momento em que Branca de Neve vai comer a maçã envenenada, como no conto dos irmãos Grimm. Outra maneira seria, após “pegar” o objeto em pantomima, a pessoa de fora o “abstrai” ao jogar com sua forma, transformando-o em outra coisa. Uma cena pode começar imediatamente com o novo objeto, ou várias transformações podem ocorrer, executadas pela mesma pessoa ou por pessoas diferentes.

Os procedimentos das edições são de fácil e até rápida compreensão: um pequeno tapa nas costas tira a pessoa de cena e eu entro com outra personagem em seu lugar: simples. Porém, nem sempre se olham para esses códigos investigando o porquê de se organizam assim e o quê provocam no espetáculo para o público. O *Tag Out*, por exemplo, é uma estrutura interessante para trabalhar com uma sequência de pulos de tempo, como uma pessoa a vender de porta em porta algum produto, em que vemos as várias portas que encontra no caminho, explorando, em si, sua natureza de dinâmica rápida de código de pulo de tempo e espaço. Mas, se não se percebe essa natureza, ele pode acabar por só ser usado porque alguém de fora que deseja contracenar em uma nova cena com uma personagem que está na cena atual. Não há qualquer problema em usar o *Tag Out* para tanto, mas talvez, para esse caso, outros códigos possam funcionar melhor e serem mais específicos no contexto do espetáculo que está a ser construído, como a Narração. O questionamento do uso de códigos é o ato de reparar em quais edições estão sendo usadas para poder trazê-las de volta como identidade

estética codificada daquela apresentação. A repetição dos códigos é um fator que favorece a construção de uma dinâmica com o público. Isso já é compreendido na Impro em relação ao lado escritor de quem improvisa e também na atuação. Nesses casos, a Impro até nomeia dispositivos para assinalar repetições propositalmente nas histórias que vão construir significado ou cumplicidade com o público, como o caso do *callback*:

[...] um trazer algo de volta, uma repetição: de fala, personagem, ação, etc. Uma ferramenta usada propositalmente (ou não) na cena improvisada que conecta a memória do espetáculo, traz de volta algo que foi feito naquela improvisação (um tipo de repetição interna) e que por isso tem significado para aquela improvisação tão “somente”. Assim, em algum nível, se torna uma evidência do pacto da efemeridade daquela apresentação, pois seu significado tem ligação àquela improvisação daquele dia. (Proença, 2021a, p.5).

O *callback* também vai se conectar com a ideia de reincorporação, algo que volta ao corpo do espetáculo. E essa volta traça uma linha com o público, seja como um gancho e alívio cômico, ou como ressignificação de algo daquele espetáculo. Se ampliarmos esse conceito para a direção, nas edições, por exemplo, podemos re-codificar a estética do espetáculo para encontrar uma direção de identidade em que certos códigos de edição são usados propositalmente, trazendo significado e sensações contundentes para aquela apresentação ou estrutura prévia do espetáculo.

Os códigos de edição são funcionais e auxiliam a “resolver” os problemas de entradas e saídas de cena, mas, se a Impro já não mais percebe a improvisação como uma maneira de resolver problemas e, sim, como linguagem de criação, a perspectiva do uso das edições tende a potencializar a criação se usada também como linguagem do espetáculo todo e não apenas do momento do “problema” ou da vontade inconsciente de quem atua. O senso crítico criativo é trabalhado a partir do reconhecimento do que foi usado em alguma cena, e da Escuta do que acabou por provocar no espetáculo a fim de usá-lo novamente ou então transformá-lo.

4.5.2. O Diálogo com a Encenação

*“Não temos absolutamente nada, somente um espaço vazio. Sem vestuário, sem cenografia e sem adereços.”*¹⁵⁴ (Villena, 2020 - tradução nossa).

¹⁵⁴ “No tenemos absolutamente nada, solamente un espacio vacío. Sin vestuario, sin escenografía y sin elementos de utilería.” (Villena, 2020).

Rafael Villena traz na citação acima um dos discursos mais repetidos em relação à Impro. Uma afirmação que tende a definir e propagar uma relação, por vezes, displicente da Impro com os elementos da encenação, caso essa relação não seja pensada e discutida. É novamente, a busca por expressar que o espetáculo será criado no momento, mas usando a ideia e o mito da criação “do nada”, ou seja, para afirmar a existência da espontaneidade na improvisação, nega-se a existência de qualquer elemento pensado ou treinado previamente. No primeiro texto do primeiro número da revista *Status*, publicada em 2011, Feña Ortalli já discutia esse ponto:

O que é preciso para fazer um espetáculo de improviso? Não há figurino, cenário, roteirista e, na maioria dos casos, nenhuma pessoa a dirigir. Você não precisa gastar meses e meses alugando uma sala para ensaiar a peça, encontrar as personagens, polir os textos, etc. Só precisa de um punhado de pessoas para atuar com uma pequena bagagem técnica e um punhado de boas intenções. Isso é suficiente? Obviamente não.

O problema está nessa maldita facilidade de criar um espetáculo de impro.

Nos detemos na primeira instância. Criar um espetáculo não significa pegar um formato e modificar algumas coisas para dar um toque original; precisamos prestar mais atenção a este ponto.¹⁵⁵ (Ortalli, 2011, p.1 - tradução nossa).

Há, em Impro, essa ilusão de ausência. Uma ilusão aplaudida pela facilidade que a Impro se permite enquanto produto teatral, mas, ainda assim, uma ilusão. Na mais simples produção de Impro “sem” figurino, cenário, roteiro ou direção, há figurino, cenário, roteiro e direção. O elenco está vestido¹⁵⁶. O cenário, mesmo criado por pantomima no ato da performance, usa o espaço real para inserir o cenário da ficção, logo os elementos desses espaços combinados são cenográficos e propõem uma abordagem cenográfica, além de partir de um acordo prévio estético do uso de pantomima (que foi treinada em algum momento anterior). O roteiro, como texto teatral, existe no desenvolver da Impro e já discutimos a questão da definição de Impro pela ausência de texto e que a estrutura, por si só, pode ser considerada um roteiro, um mapa mental comum a quem improvisa indicando direções para onde desenvolver a Dramaturgia do espetáculo. E a direção, como também já vimos, existe previamente e existirá em cena, conscientemente ou não. O discurso da simplicidade e a falta de visão crítica sobre essa mesma simplicidade na Impro acabam por invisibilizar os

¹⁵⁵ “¿Qué se necesita para montar un show de impro? No hay vestuario, ni escenografía, ni guionista y en la mayoría de los casos tampoco un director. No hay que pasar meses y meses alquilando una sala para ensayar la obra, encontrar los personajes, pulir los textos, etc. Sólo se necesita de un puñado de actores con una pequeña mochila técnica y un puñado de buenas intenciones. ¿Es esto suficiente? Claramente, no.

El problema radica en esa maldita/bendita facilidad que supone crear un show de impro.

Nos detenemos en la primera instancia. Crear un espectáculo no significa tomar un formato y modificarle algunas cosas para darle un toque original; tenemos que prestar mayor atención a este punto.” (Ortalli, 2011, p.1).

¹⁵⁶ E, se estiver nu, ainda é um conceito referente à escolha estética prévia.

processos de escolhas estéticas que existem e acontecem mesmo que por convenção da linguagem.

Por isso, de forma geral, essa linha de pensamento na Impro que se baseia na perspectiva de que não se trabalha com os elementos da encenação, tão somente no momento, se os tivermos, e que eles, mesmo que enriquecedores, não são condicionais para a realização de uma performance de Impro. A invisibilização da importância desses elementos e de sua própria existência na simplicidade e facilidade proporcionada por uma produção de Impro, estimulam a inclinação de uma prática diretora displicente e não responsável para com a encenação, principalmente por parte de quem improvisa. Essa é a questão da responsabilização e de perceber como e porquê são feitas as escolhas de direção prévia.

A isso também se conecta uma convenção que busca por uma “neutralidade” dos elementos cênicos. Essa convenção se baseia na ideia de que, se a improvisação leva à cena o imaginário (muitas vezes por pantomima), não se deve ter muitas informações concretas para “competir” com a atenção do invisível. Desta forma, por muito tempo e ainda hoje, a tendência é definir como convenções de encenação em Impro, sem aprofundamento ou questionamento:

- O cenário realizado por pantomima em um palco vazio, tendo no máximo, as “tradicionais” cadeiras¹⁵⁷ (que chegam a ser o símbolo de muitos grupos, espetáculos, teatros, escolas e festivais de Impro);
- A música, de preferência, é realizada ao vivo por uma pessoa DJ ou com alguém tocando algum instrumento, sendo o piano o mais popular;
- A luz, nessa busca de “neutralidade”, tende a acompanhar as cenas, ou sequer a mudar durante o espetáculo, sendo, por vezes, apenas aberta uma luz geral no início da apresentação e sua finalização ser realizada com um blecaute;¹⁵⁸
- O figurino é o que, dentro da ideia de “neutralidade”, apresenta algumas “opções” variadas nas convenções:
 - a) indumentária toda preta (para se mesclar com a caixa preta);

¹⁵⁷ Em sala de aula no programa de Improv do centro de Treinamento *Second City Hollywood*, foi dada a explicação que as cadeiras são usadas em Impro, principalmente, para permitir que cenas “sentadas” não sejam feitas no ar, a fim de não causar incômodo às pessoas performers ou ao público, que perceberia o incômodo.

¹⁵⁸ Compreende-se que nem todos os espaços de apresentação irão possibilitar uma estrutura técnica que permita muito mais do que um blecaute, ou sequer isso mesmo. Outros vão dispor de todo um aparato técnico e, talvez, de uma pessoa que saiba improvisar luzes. Não aponto aqui casos isolados, e sim a existência de uma convenção em relação à iluminação.

- b) uma uniformização de elenco (todo mundo com o mesmo figurino ou nas mesmas cores e tonalidades¹⁵⁹);
- c) uso de camisetas com a logo do grupo com um mesmo tipo de parte de baixo;
- d) uma “neutralidade” com o público em termos de uma roupa cotidiana, bem apresentável.

Num modelo estadunidense de convenção em figurino de Impro: “**O desenho de figurino é reduzido ao *streetwear*** como se **os atores** tivessem chegado ao teatro vestidos assim desde suas casas.” (Ortalli, 2020, p. 5), como indica Ortalli em sua crítica ao especial de *Netflix, Middleditch & Schwarts* (2020), ou também Marta Borges na mesa *Nosso Papel Diretor na Impro* (2021), quando relata que vê o mesmo em 90% dos espetáculos de Impro que já assistiu (Borges in Proença, 2021b.).

A própria ideia dessa “neutralidade” em Impro pode gerar, em si, paradoxos, porque, ao se “neutralizar”, está a se dizer algo ou se “anular” alguma coisa para evidenciar outra, o que, por sua vez, é uma escolha de direção quanto à encenação. Rhena de Faria, na mesa *Direção na Impro* (2020), fala de suas escolhas como diretora no espetáculo *Relicário* (2016), de A Musa Heróica Cia. de Teatro (São Paulo-Brasil):

Porém, esse conceito de “neutralidade” por trabalhar em contextos relativos, cada vez mais é questionado dentro da Impro, jogando com um paradoxo que a busca por essa estética neutra pode suscitar. O que é o neutro na improvisação, né? Pensa-se muito esteticamente na improvisação como o neutro: é **o improvisador** que está de preto, ou está de camiseta e calça jeans, com uma roupa que... existe uma ideia de que essa roupa permite que **o ator** possa se desdobrar em milhões de personagens. E eu não consigo entender isso, né? Aí eu falei: “Eu quero experimentar uma roupa que não seja vista dessa forma. Que tal a gente colocar essas nove mulheres vestidas com vestidos exuberantes com saias evasês, né? Com... vestidos tafetá, vestidos de festa. E que leitura o público vai fazer disso? Será possível essa improvisadora fazer uma médica no corredor de um hospital público? Essa improvisadora fazer uma criança com esse vestido? Qual é a leitura que o público vai ter?”. [...] Isso cria uma dramaturgia paralela, que é uma Dramaturgia do espetáculo que vai caminhando junto com a dramaturgia que elas vão construindo assim. Então essas experiências estéticas, elas acabam virando linguagem também, acabam virando um pensamento, e uma provocação sobre a improvisação, né? (Faria in Cia de Humor Os Mequetrefes, 2020 - transcrição nossa).

¹⁵⁹ No Brasil, pela influência e referência de sucesso do grupo Barbixas e seu espetáculo *Improvável*, há também a tendência de se ter cada pessoa do elenco com uma cor sólida diferente.



Imagem 10 - Foto espetáculo *Relicário* do grupo Musa Heróica
(Foto de Camila Moreira).

Assim, as improvisadoras de vestidos de tafetá, no paradoxo da neutralidade, tanto a afirmam, de certa forma, pela uniformidade a partir da repetição de um elemento de mesmo material em cores e corpos diferentes, quanto, ao mesmo tempo, discutem também a ideia de “neutralidade” de gênero do vestuário, ao levarem à cena personagens homens nos corpos de atrizes mulheres em roupas tipicamente “femininas”, nada neutralmente considerado *unisex*.

Essa questão específica da definição de gênero pelo figurino, numa busca de neutralidade de gênero, pelo *unisex*, na Impro, pode ser conferida no artigo “*Why I wear dresses in improv*” (“*Porque eu uso vestidos na Improv*”) da improvisadora chinesa Liao Yun Qing. Qing, no qual ela declara que o conceito de *unisex* é tendencioso à convenção binária que privilegia o que é já é recebido normativamente pelo universo masculino, já que vestidos e saias não são considerados *unisex*, pois são vestes “de mulheres”, enquanto camisetas e calças — por muitos anos só designadas aos homens e proibidas às mulheres — se tornam a referência de uma “neutralidade” de gênero, de um gênero único. (Qing, 2018). Inclusive, nas publicações de Impro, sejam livros ou blogs e sites, é possível se encontrar toda uma recomendação, com um apelo especial às mulheres, para o que se deve ou não vestir em cena. Tomemos por exemplo o livro *Art by Committee: a guide to advanced improvisation* (2006), de Charna Halpern, uma autora altamente recomendada em cursos de interpretação nos EUA e criadora do iO Chicago — uma referência da Impro mundial que atrai estudante e

profissionais de todo mundo para os seus cursos e eventos. No Capítulo 7 do livro, intitulado “*Separadas mais Iguais - Mulheres na Improvisação*” (tradução nossa), fala-se muito sobre o comportamento feminino, e não sobre o masculino, sugerindo que as mulheres devem se impor e manter sua integridade para que não se sintam mal em cena ou salas de ensaio (sem qualquer indicação aos homens). E, para isso, usa exemplo de mulheres famosas que pisaram e fizeram história no iO — talvez porque a fama delas certificasse seus apontamentos:

Meu último conselho para performers femininas, em complemento a se manter a integridade alta, é de ter uma aparência adequada no palco. Se você parecer profissional, você vai jogar dessa maneira. Use roupas confortáveis que não são muito justas e que lisonjeiam o seu tamanho. Use sapatos bons e de sola suave que sejam fáceis de se movimentar pelo espaço e sejam silenciosos quando se anda pelo palco. Eu tenho visto algumas roupas horríveis no palco que resultaram em alguns momentos vergonhosos para mulheres. Eu lembro de uma mulher que usava calças jeans baixas no palco. Ela se sentou lateralmente em uma cena e expôs seu cofrinho para metade da plateia. Demorou um pouco para se recuperar o controle das coisas depois desse momento. Eu vou deixar Amy [Poehler] fazer o último apontamento nessa questão também, “Mulheres devem usar camisetas que mantêm seus seios para dentro. É uma distração se você se preocupa se eles vão aparecer.”¹⁶⁰ (Halpern, 2006, p.56 - tradução nossa).

Halpern é uma mulher que conseguiu abrir seu espaço num terreno hegemonicamente de homens (cis brancos). A voz de uma mulher que rompeu a bolha escoa como exemplo. Mas vemos, no seu bem intencionado texto, a visão machista (e outras derivadas do imperialismo da normalização de um tipo corporal padrão), pois todas as indicações e exemplos deste trecho, poderiam ser dirigidas aos homens: roupas confortáveis, sapatos bons de fácil movimentação e silenciosos... Se uma parte do corpo aparecer for um momento vergonhoso, homens também possuem essa parte do corpo e, por isso, deveriam pensar sobre seu vestuário também. E, seguindo a linha de pensamento quanto às partes do corpo que são consideradas perturbadoras em relação ao gênero — que, no caso das mulheres são os seios (que homens também possuem, mas não são uma “vergonha” social por isso) —, mas poderíamos considerar o pênis, para os homens. Nesse caso, eles deveriam então estar com roupas que os mantêm para dentro sem destacá-los, talvez até mesmo adesivados para dentro para não demonstrar qualquer volume. Esse trecho da obra de Halpern mostra o controle sobre

¹⁶⁰ “My last piece of advice for female performers, in addition to keeping your integrity high, is to look proper on-stage. If you look professional, you will play that way. Wear comfortable clothes that are not too tight-fitting and that are flattering to your size. Wear nice, soft-sole shoes that are easy to move around in and quiet when you walk on-stage. I have seen some horrifying outfits on-stage that have resulted in some embarrassing moments for women. I remember one woman who wore low-rider jeans on-stage. She sat sideways in a scene and exposed her rear end to half of the audience. It took a while to gain control of things after that moment. I'll let Amy make the last point on this issue as well, "Women should wear shirts that keep their boobs in. It's distracting if you're worried they are going to fall out."” (Halpern, 2006, p.56).

os corpos, em especial os femininos, sem se pensar sobre os masculinos (ou somente no que os “distrai”). E textos assim vão se repetir em obras difundidas da Impro com o intento de orientar mulheres como se comportar e lidar com qualquer mal-estar, induzindo à ideia de que a questão talvez só esteja em suas cabeças. E não, não está. Isso só isenta os homens de fazer algo a respeito. E sim, também está nas nossas cabeças de mulheres — mas não como uma fábula ficcional criada, e sim como algo que nos foi exigido e que aprendemos, como estratégia, para reconhecer como sobreviver e conseguir prosperar em um mundo de supremacia política e social de homens (cis brancos, de pensamento e comportamento heteronormativo).

Em um episódio do programa de TV *Lady Night*, de 2024, a apresentadora e improvisadora Tatá Werneck, ao entrevistar a brasileira Maria Beltrão, também apresentadora de TV, comenta a fala da entrevistada trazendo sua experiência como improvisadora (que não foge em nada da minha experiência pessoal também como mulher improvisadora):

[Maria Beltrão:] Porque eu falava assim, cara, eu não quero ser objetificada. Então não posso ser muito feminina, não vão me respeitar.

[Tatá Werneck:] Eu entendo perfeitamente isso.

[Maria Beltrão:] Você entende?

[Tatá Werneck:] Eu entendo, porque eu participava de campeonatos de improviso onde não tinham meninas, era só eu. E eu achava que pra isso eu tinha que estar lá com cabelo molhado, sem maquiagem, com uma blusa comprida.... [...] Mas assim, eu tinha que me masculinizar para que eles me aceitassem como integrante daquele grupo. E hoje eu vejo que eu poderia estar de qualquer forma. Né?

[Maria Beltrão:] Porque você gasta uma energia, é... driblando. Driblando o machismo. Que quando você fala alto você é histérica. Quando você está nervosinha, é “nervosinha”.

[Tatá Werneck:] Exatamente.

[Maria Beltrão:] Ai, então... E as pessoas falam muito isso, e os outros falam: “Ah, isso aí... é exagero, porque... mulher!” Porque não sabe o que que é. [...] Olha que coisa complicada. Para você ser profissional você tem que deformar a sua personalidade, se entortar psicologicamente e emocionalmente para achar o seu lugar. (Werneck, 2024 - transcrição nossa).

Eis o exemplo de um comportamento aprendido que influencia a direção estética e as escolhas cênicas feitas por uma improvisadora. E Tatá Werneck era destaque nos campeonatos de Impro — imagine se, como seus colegas, não tivesse essas preocupações internalizadas, bloqueando propostas que poderiam expor sua feminilidade como uma falta de profissionalismo? Neste ponto, para quem não quer encarar toda a pressão, a carga mental e os bloqueios criativos demandados de improvisadoras mulheres, podemos indicar o impacto direto em escolhas de direção em relação à encenação, no que diz respeito ao figurino, por exemplo, e, em outro grau de responsabilização, também ressaltar a questão da seleção de elenco, criando espaços de representatividade por quantidade.

A *Black Improv Alliance*, uma comunidade que se dedica não somente a produzir Impro(v), mas também a agir diretamente contra a supremacia branca e criar espaços realmente receptivos para pessoas de cor (POC - *people of color*), quando aconselha grupos e escolas no trabalho de diversificação da Impro com programas de bolsas, deixa explícito que a quantidade de pessoas POC na sala de aula¹⁶¹ vai influenciar a permanência e eficiência do programa de bolsas, porque criará o senso de comunidade tirando a carga de uma única pessoa como representante daquela fatia da população — como já havia indicado Duavy em seu depoimento sobre ser a única pessoa negra no elenco.

Estes pontos salientam que os sistemas sociais operantes em uma sociedade influenciam diretamente, sim, e são parte de decisões na direção. E, se a improvisação vive no momento presente e espontâneo, a afetação é mais evidente, quando ainda não é perpetuada.

Equivocados, sexistas, datados ou provocadores, a existência desses textos demonstram que há, sim, uma preocupação quanto ao figurino na Impro, com o que se tem a dizer com ele em cena, ou seja, o que a indumentária direciona a leitura e atenção dada ao espetáculo por parte do público. A grande questão é que essas preocupações, debates e acordos prévios em relação ao tipo de roupas que vão ser usadas não são reconhecidas como direção, por vezes sequer como uma escolha do grupo pelo caráter da convenção, de uma ideia “é assim que se faz Impro”.

E é essa falta de consciência que gera uma falta de responsabilidade pelas decisões tomadas na direção dos nossos espetáculos, como ressalta Galván em *Yes, but... La impro en su encrucijada*:

Confundimos a preciosa virtude de jogar um tipo de teatro absolutamente despojado de necessidades técnicas, com a cômoda e diletante inércia de dar por definido que essa possibilidade é lei, e dali partimos com montagens profissionais que descuidam dos mais fundamentais elementos teatrais, não como eleição estética senão por desidia ou ignorância.¹⁶² (Galván, 2018, p. 12 e 13 - tradução nossa).

Essa relação da Impro com a encenação é limitante. Porém, um figurino simples, um palco nu, uma única utilização da luz não são limitadores, são condições com as quais se pode jogar, que, por sua vez, proporcionam que a Impro seja realizada em toda uma gama de espaços que não oferecem uma estrutura equipada como um edifício teatral, por exemplo.

¹⁶¹ E também em cargos de decisões, gerando espaços mais favoráveis de recepção e ação quando incidentes ocorrem na sala de aula.

¹⁶² “Confundimos la preciosa virtud de jugar un tipo de teatro absolutamente despojado de necesidades técnicas, con la cómoda y diletante inercia de dar por sentado que esa posibilidad es ley, y allí vamos con montajes profesionales que descuidan los más fundamentales elementos teatrales, no como elección estética sino por desidia o ignorancia.” (Galván, 2018, p. 12 e 13).

Essas condições possibilitam que um espetáculo sem financiamento, ainda consiga ser executado com primor, desde que a atenção seja dada para a encenação. A simplicidade abre espaços para o desenvolvimento e engajamento do público com o imaginário e o lúdico do “faz de conta”. A simplicidade tem suas vantagens a serem exploradas; porém, se não a **aceitarmos e nos comprometermos** com ela como escolha nossa, estaremos apenas repetindo padrões que talvez não façam sentido para o que estamos levando à cena improvisada e que esvaziam nossa proposta por uma displicência que não precisa ser característica da Impro. Questionar as convenções nos proporciona abrir “lapsos” para escolher e dialogar com a Impro e sua encenação de maneiras diferentes ou, ainda, da mesma forma, mas com uma abordagem diferente. Não é sobre uma necessidade de recriar algo que funciona, mas sim, de verificar se ainda funciona em cada contexto e lembrar de explorar essas escolhas criativamente, como continua a provocar Faria na mesa *A Direção na Impro* (2020):

Será que **o músico** precisa ser sempre **um** tecladista? Porque as pessoas tendem a ver o teclado como um instrumento mais versátil, né? Como é um instrumento que consegue fazer muitos sons diferentes, né? Com o teclado você consegue sonoridades muito diferentes, normalmente você tem **um músico** atuando ao vivo, fazendo o teclado. Então eu já tento experimentar pegar [...] uma trilha incidental, por exemplo. E que não seja uma trilha considerada neutra. Aliás, o quê que é uma trilha neutra, né? Então o quê que acontece se você coloca essa mesma música numa cena e depois você coloca essa mesma música no final de outra cena? Que outra leitura as pessoas vão ter, né? [...] eu acho que a gente precisa experimentar e colocar a nossa digital [diretora] como... você tirar a improvisação desse lugar genérico, pelo amor **de Deus**, que faz com que os espetáculos acabem ficando muito parecidos, por uma ideia pré-concebida de que o figurino tem que ser esse, de que a música necessariamente tem que ser assim, né? (Faria in Cia de Humor Os Mequetrefes, 2020 - transcrição nossa).

Quando reconhecemos que as escolhas de encenação, por mais simples que sejam, são escolhas da nossa direção, damos atenção também à equipe profissional especializada das áreas da encenação. O treinamento e sensibilidade em Impro da pessoa que opera a luz ou o som devem ser considerados no trabalho, pois é uma operação técnica que improvisa tanto quanto qualquer outra pessoa no palco. E, por exercerem normalmente um “olhar de fora” no espaço físico do palco, exercem escolhas muito pontuais na direção em si. A pessoa do som/música, mesmo estando muitas vezes no palco, consegue ver a cena toda com a perspectiva da plateia. Marta Borges, na mesa *Nosso Papel diretor na Impro* (2021), pontua que a pessoa musicista agarra a direção, mesmo que indiretamente, quando inicia uma cena, por exemplo. Nessa face, Ronen acaba por especializar ainda mais a influência das pessoas que improvisam na parte técnica em relação à direção em Impro, e vice e versa, designando em seus processos o cargo de direção especializada a profissionais do som e da luz:

Tomei a decisão há muito tempo de parar de trabalhar com pessoas como musicistas e começar a trabalhar com pessoas como diretoras musicais. Isso é mais do que apenas semântica. Isso significava que eu precisava delegar uma grande porção do projeto a alguém que estou empoderando para liderar, criando uma dinâmica mais forte para me comunicar em áreas que eu não era forte. [...]

Empoderar sua pessoa da iluminação para ser uma diretora técnica e a musicista para ser sua diretora musical as investirá ainda mais no processo e, se elas forem experientes o suficiente, isso abrirá sua produção em novas direções que você pode não ter previsto.¹⁶³ (Ronen, 2005, p.131 e 132- tradução nossa).

Assim, percebe-se que, em Impro, o diálogo com os elementos e profissionais da encenação não é apenas atribuições que a pessoa que dirige o espetáculo precisa lidar, mas constitui, em si, direção, pelo próprio caráter compositivo na dinâmica do tempo presente que a Impro experiencia. Na obra de Ronen, o improvisador estadunidense Don Hall comenta, por exemplo, que, quando é diretor de um espetáculo de Impro, também acumula a função de iluminador para poder ativamente dirigir o espetáculo pela iluminação durante a apresentação. (Hall in Ronen, 2005, p. 132).

Para além da própria equipe de profissionais da técnica, quando o diálogo com a encenação faz parte da formação artística das pessoas improvisadoras, isso permite a quem improvisa no palco escolher e propor luz e som em simultâneo, diante das propostas de direção de luz e som, como lembram Marta Borges e Lorna Silva nas participações em suas respectivas mesas de debate, *Nosso Papel Diretor na Impro* (2021) e *Nuestro Rol Director en La Impro* (2021). Silva fala que um rodízio nas funções técnicas pode ser um dispositivo de treinamento dessa prática sensível à direção com a encenação. Mariana Palau, na mesma mesa de Silva, complementa-a ao observar que, como atriz-improvisadora, “eu não faço a iluminação para o espetáculo, mas posso escolher qual luz fazer meu monólogo, ou qual luz convidar a minha companheira ou companheiro para fazer aquela parte da cena.” (Palau in Proença, 2021c. - tradução e transcrição nossas).

Assim, a direção da encenação em Impro também se dá previamente, tanto nas escolhas anteriores à apresentação quanto durante, por parte de quem improvisa no palco, ao jogar com os elementos da encenação pelas propostas instantâneas realizadas, além da direção “de fora” que a equipe técnica também faz durante a performance em diálogo com o palco. Se

¹⁶³ “I made a decision long ago to stop working with musicians and to start working with musical directors. This is more than just semantics. It meant that I needed to delegate a huge chunk of the project to someone who I am empowering to lead, creating a stronger dynamic for communicating in areas that I was not strong. [...] Empowering your lighting person to be a technical director and your musician to be your musical director will invest them further in the process and, if they are experienced enough, will open up your production in new directions that you might not have foreseen.” (Ronen, 2005, p.131 e 132).

as três vertentes se conectam intrinsecamente, a forma e conteúdo do espetáculo serão potencializados e congruentes com a proposta daquele trabalho.

Em entrevista à revista *Status*, Rebecca Northan traz outra visão, pelo seu contexto no Canadá, onde a Impro sempre trabalhou, em sua tradição, com elementos cênicos palpáveis, após o entrevistador Feña Ortalli trazer a afirmação do contexto de convenções mais gerais sobre elementos da encenação em Impro:

[Feña]: **Todas essas produções incorporam figurinos, adereços e cenografia, algo que não é comum no mundo da impro. Por que você acha que esses elementos são tão importantes?**

[Northan] Bem, **nós sempre tivemos cenário, adereços e figurinos na [companhia/escola] Loose Moose.** Araras de roupas em ambos os lados do palco, mesas de adereços à vista do público e nos bastidores uma seleção de móveis, árvores, tecidos, etc., para as pessoas da cenografia brincarem. Então, a ideia de que pretendemos criar um “teatro espontâneo”¹⁶⁴ sempre incluiu elementos de *design* teatral.

Quando comecei a vender nossas produções para os teatros convencionais famosas em todo o Canadá e nos Estados Unidos, ter um certo “nível de *design*” tornou-se ainda mais importante. **Estou sempre tentando convencer as Direções Artísticas famosas de que o teatro improvisado tem todo o direito de estar nos mesmos palcos que o resto de suas produções.** Invariavelmente, alguém dirá: “Bem, as pessoas que são nossas assinantes esperam um certo nível profissional de valores de produção”, o que significa que elas pagam muito por seus ingressos e querem ver evidências de seu dinheiro nos figurinos e no cenário!

[...] E, como a pessoa que improvisa, é uma delícia sentar em um lindo sofá de dois lugares e tomar um chá de porcelana, ou tirar os sapatos e ir para uma cama de verdade, debaixo de cobertores, com travesseiros. Facilita muito o seu trabalho! (Northan, 2020, p.22).

Northan, além de adentrar no âmbito contextual do Canadá e da *Loose Moose*, traz um contraponto a uma visão geral da encenação em Impro e também amplia o entendimento da produção profissional de Impro e do aspecto da liberdade que o uso de elementos da encenação na Impro podem trazer a quem improvisa, no contexto também de cada projeto, país e momento. Neste exemplo, podemos pensar no impacto da pandemia de Covid-19 no próprio pensamento geral da Impro “sem nada”. Edson Duavy assinala, na mesa *Nosso Papel Diretor na Impro* (2021), assim como Mariana Palau, apoiada pelas outras pessoas da mesa *Nuestro Rol Director en La Impro* (2021), que, com a pandemia e os espetáculos de Impro *on-line*, as questões técnicas passaram automaticamente a ser recebidas com um pouco mais de responsabilidade por parte das pessoas improvisadoras, pois, isoladas em casa, elas tiveram de pensar minimamente o espaço cenográfico, a luz e áudio, já que ninguém mais poderia fazer isso por elas. Além de pensar a relação da câmera com o contar histórias improvisadas e

¹⁶⁴ Esta não é uma referência ao teatro realizado por base no trabalho de Jacob Levy Moreno e do psicodrama, apresentado no Capítulo 02 desta tese.

a direção de fotografia. (Duavy in Proença, 2021b.; e Palau in Proença, 2021c.). Essa é a questão da consciência de como o espetáculo vai ser recebido pelo público como um todo, para além da unidade da cena, que a direção pensa a dramaturgia pela contribuição de cada escolha.

As convenções e os códigos teatrais que temos na Impro são funcionais e poderosos. A problemática se instaura no automatismo de seus usos, sem o compromisso, a responsabilidade e o questionamento sobre o que as próprias convenções e códigos irão dizer em cada apresentação. É o que McMillian, questiona na mesa *Our Director Role in Impro* (2021): “Bem, tudo bem, é assim que sempre foi feito. Alguém já parou para perguntar se precisa continuar assim ou qual a justificativa para isso?” (McMillian in Proença, 2021d. - tradução e transcrição nossas). Assim, ao percebermos as propriedades, razões e funcionamentos das estruturas dos códigos e convenções, ampliamos nossa gama de escolhas. E, ao assumirmos tanto as escolhas que fazemos como direção do espetáculo, começamos a questionar as convenções, não para destruí-las, mas a fim de realmente usá-las e explorá-las a favor do jogo do momento, a favor da troca com o público. O comportamento do “copiar e colar” ou do fazer “porque sempre foi assim” é o que generaliza o trabalho na encenação e em outras simples escolhas na cena em Impro. Ao olharmos para as convenções e códigos e questionarmos por que foram construídas e como foram estruturadas, estamos aprendendo a valorizar seu uso e potencial em cena, pois saberemos melhor como articulá-las no espetáculo ou combiná-las de formas inesperadas, imprevisíveis, principalmente se fizermos com consciência, nos comprometendo em realizá-las a fundo. Mais uma vez: perceber o que estamos dizendo, por que estamos dizendo e como estamos dizendo algo em cena de forma consciente, mesmo que a escolha esteja sendo feita no momento e espontaneamente emergindo até do próprio inconsciente.

4.6. Alguns Exemplos de “Aparições” da Direção em Impro

Ainda pensando a direção em Impro, é válido ressaltar que existem propostas que permitem que a direção prévia, ou a própria pessoa diretora, apareça concretamente em cena, tendo, assim, alguém a ter a função designada da direção do espetáculo durante a sua

apresentação. Algumas práticas do Teatro Contemporâneo, não necessariamente classificadas como Impro, também podem usufruir desses mecanismos. O trabalho da diretora brasileira Christiane Jatahy, por exemplo, por vezes evidencia propositalmente a sua direção em cena, modificando o trabalho teatral diante do público, como na peça *Corte Seco*, em que:

[...] a diretora Christiane Jatahy fica no palco e interrompe as cenas, numa peça que faz refletir sobre a realidade de nosso tempo. [...] Na lateral direita, uma mesa abriga a diretora carioca Christiane Jatahy e sua equipe técnica. Não há divisórias. Num ambiente de paredes e portas descobertas, objetos de cenas empilhados, tudo está à mostra: pode (e deve) ser visto. [...] Os eventos acabam sob a navalha de cortes abruptos comandados ao vivo pela diretora. É ela quem determina, a cada espetáculo, novos cortes e diferentes ordens das cenas. [...] Mas a proposta talvez seja justamente essa: uma narrativa retalhada que se converte em breves focos de conflito. Na narrativa da vida, o que interessa é o instante. Quem é quem já não importa tanto: estamos diante de um espelho estilhaçado. (Jatahy, 2021).

Assim, a diretora está em cena junto com a equipe técnica e o elenco no palco, e suas intervenções são propositalmente visíveis. A direção aparente faz parte da dramaturgia do espetáculo, tendo algo já a dizer pelo simples fato de estar visível.

Outro exemplo como este é a montagem de 2012 de *A Falecida*, texto de Nelson Rodrigues, pela Cia Novos Candangos, Brasília-DF, da qual fiz parte e fui preparadora de elenco do espetáculo. A preparação foi realizada para o jogo do improviso que se dava em cena com a presença do diretor Diego de León, a conduzir principalmente as interpretações, com indicações de atuação que o elenco seguia ou voltava um pouco a cena e a refazia com a indicação. O espetáculo explorava o jogo teatral aparente a fim de buscar uma proximidade com o impacto que a obra de Rodrigues teve no teatro brasileiro quando foi encenada pela primeira vez em 1953. *A Falecida* é considerada a primeira tragédia carioca de Rodrigues, a explorar temas e conflitos do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, e trazer o futebol e o povo para o Teatro Nacional do Rio de Janeiro. Além disso, a dramaturgia original marca uma proposta de uso de objetos pontuais no cenário junto a outros imaginários, ao explorar a teatralidade do jogo e uma participação do público em completar as “lacunas” imagéticas. Isso é possível de identificar nas rubricas quando, por exemplo, se propõe que o público veja o elenco a carregar o cenário, ou um banco se tornar um vaso sanitário num banheiro de portas e paredes imaginárias. Isso foi, de certa forma, inovador para a época em que o realismo na encenação era ainda a forma estética mais explorada. A direção aparente da montagem da Cia Novos Candangos mergulha neste jogo do texto original, ao mostrar o teatro pela presença do diretor em cena e do uso de improvisação como linguagem do trabalho, mesmo com um texto prévio decorado pelo elenco.

Especificamente dentro de trabalhos sem texto prévio, há espetáculos que têm a pessoa diretora como uma personagem em cena também: um fantasma shakespeariano a soprar indicações ao ouvido, uma narradora, um reflexo de espelhos, a consciência das outras personagens, etc.

Em relação a estruturas conhecidas da Impro com a direção aparente, mencionamos o *Gorilla*, de Keith Johnstone, e também o *Soundpainting*, do estadunidense Walter Thompson.

O *Gorilla* nasceu justamente a partir da necessidade do treinamento da prática diretora ou das habilidades treinadoras das pessoas que improvisam dentro do trabalho de Johnstone. É uma estrutura competitiva entre três pessoas diretoras. A cada cena, uma dirige as outras duas (ou um elenco) diante do público, que determina, por votação, no final de cada cena, se a pessoa a dirigir receberá uma banana (ponto) ou uma falta. Quem vencer terá o privilégio de ir para casa com o gorila (uma pessoa vestida de gorila) em palco.

O *Soundpainting* tem uma pessoa como maetrina, situada na frente do palco e de costas para o público, que dirige o elenco de artistas de teatro, música, dança, artes visuais, etc., por meio de uma linguagem gestual especificamente criada para a estrutura. Feña Ortalli menciona o *Soundpainting* na mesa *Nuestro Rol Director en La Impro*, e os efeitos que percebeu no seu trabalho com a Impro:

[O *Soundpainting*] como ferramenta identifica a pessoa que dirige. [...] o que aconteceu comigo foi que, sendo dirigido, também encontramos outras formas de contar histórias. Porque de repente tudo não era tão literal e com tantas cenas realistas, mas de repente era muito mais onírico, havia um toque de surrealismo, de repente havia pessoas dançando, pessoas cantando, pessoas recitando poesia, momentos abstratos, momentos que, ao tentarmos somente uma vez, de repente batemos em mais portas do que em dez anos fazendo a Impro mais “clássica”. (Ortalli in Proença, 2021c. - tradução e transcrição nossas).

A direção pelo *Soundpainting*, apesar de visível ao público, tende a gerar uma sensação de invisibilidade por conta do uso de uma linguagem não verbal e que também não se apresenta diretamente ao público, de maneira que esse desfrute mais dos efeitos da direção do que da aparente interferência de quem dirige.

Quando falamos de direção em Impro, identificamos o paradoxo da liberdade e espontaneidade juntas à ideia de decisão e limites, em que, se tivermos presença e Escuta ativa, as forças paradoxais tornam-se potências que retroalimentam a improvisação. Esses

paradoxos vão influenciar toda uma percepção e relação de quem improvisa com a função diretora, seja ela realizada por alguém em especial ou por todo o conjunto de pessoas envolvidas no ato da improvisação. O que voltamos a afirmar é que, consciente ou não, a direção existe e existirá. Existe nos acordos prévios, por mais simples que sejam, que já determinam estruturas de tempo e espaço a serem improvisadas e elementos da encenação com os quais o conjunto vai se relacionar. O espetáculo terá início em um ponto e será dirigido a outro, conduzindo a plateia numa experiência teatral. É a consciência dessa existência que vai despertar o compromisso e responsabilidade com aquilo que levamos à cena e como levamos, assim como as construções de relações e espaços seguros de criação para as pessoas envolvidas.

Por isso, identificar as diferenças e proximidades entre quem dirige, treina e ensina pode nos ajudar a perceber as particularidades, especializações e, principalmente, os contextos e objetivos dos momentos do trabalho. Possibilitando, dessa forma, que nossa relação com o processo e com o público se torne mais honesta para com ele e para conosco, nas nossas próprias experiências artísticas.

Das particularidades da Impro como linguagem, percebemos que a Impro, em si, articula um discurso de relação com o público, pois já cria um sistema de afetos e cumplicidades. Também reconhecemos que as suas estruturas são indicações de direção que guiam todas as pessoas a improvisarem num mesmo caminho e que, por isso, a atenção do olhar diretor vai estar alinhada a como, e se, as estruturas e protocolos estão servindo à proposta do espetáculo. Do mesmo modo, as relações com o público serão conectadas e definidas pelos momentos de abertura (com ou sem sugestão, apresentando ou não o espetáculo como Impro, elaborando perguntas coerentes com a proposta, etc.) e de fechamento, a despedida do espetáculo para com o público. É o olhar diretor que vai conduzir e/ou resgatar a ligação com a proposta durante a apresentação. Também entre as especificidades da direção em Impro, podemos indicar os registros/estilos de interpretação e suas possíveis mudanças dentro do caráter de obra aberta.

E todas essas especialidades estão vinculadas à noção de decisão/escolha na Impro: ao perceber que a Impro é uma sucessão de microescolhas, tanto individuais quanto em grupo, prévias e instantâneas no momento da apresentação. Ao nos assumirmos como parte e direção do espetáculo, nos tornamos responsáveis por nossas escolhas individuais e coletivas e por suas consequências em cena e na obra criada como um todo.

Essa atenção e consciência se desdobram para o modo como escolhemos usar as convenções e códigos teatrais na/da Impro. Se jogamos com eles no modo automático e na

política do “sempre foi assim”, arriscamos repetir padrões que não se alinham com a nossa proposta e limitamos as potências dos dispositivos e elementos que estão à nossa disposição, como a própria encenação. Ao nos permitirmos jogar conscientemente com os elementos teatrais, ao compreendermos suas possibilidades de diálogo, ampliamos as oportunidades de criação e inovação, como propõe McMillian na mesa *Our Director Role in Impro* (2021): “E, por que eu sei disso, eu sei o porquê, eu posso implementar isso como uma escolha artística, uma escolha artística consciente. Então, acho que há um nível de expansão que podemos criar focando nessa pequena peça do lado diretor.” (McMillian in Proença, 2021d. - tradução e transcrição nossas).

Em resumo, ao assumirmos a existência inerente da direção em Impro e como ela atua nas várias instâncias, desde as microdecisões, podemos criar formas outras de construir espetáculos na linguagem, ou de ampliar nossa presença e autenticidade na Impro que já realizamos. E isso, na verdade, se dá no teatro em geral, porque no processo de criação, as vozes plurais de todos os “cargos” evocam decisões e atuam nelas no momento vivo da apresentação. Dispor essa atividade como uma exclusividade espacial, apenas para quem está fora da cena, nos exclui e falsamente nos exime do ato criativo. A direção irá ocorrer, faremos parte dela e em conjunto. A diretora, escritora e atriz Grace Passô, em seu texto “*Direção Teatral: Algumas Reflexões em 2014*”, observa:

SE EXISTE ALGO EM COMUM nas diversas práticas de direção de trabalhos teatrais é a noção de que a direção opera no distanciamento, criando relações consistentes entre as tantas subjetividades que habitam uma criação e a realização comum. **Essa operação pode ser praticada até mesmo sem a presença de um diretor, em criações nas quais esta função não existe, mas é fato que o olhar da direção reside nesta prática.** Abro este texto, portanto, relativizando a função do diretor no teatro, já que a prática de qualquer função na construção das obras teatrais atuais vem subvertendo noções estáveis do objetivo de cada uma delas (Passô, 2015, p.100 - grifos nossos).

Mesmo não concebendo espetáculos de Impro em seu texto, Passô vislumbra as possibilidades da direção para além da figura, da pessoa, do cargo, entendendo-a como prática da direção inerente a qualquer trabalho. O exercício do olhar de fora, mesmo que de dentro. Passô observa, mais à frente em seu texto, que “Atuar numa peça que também se dirige traz não só ao diretor, mas também à criação potências interessantes. [...] porque coloca o diretor em ação e este passa a comunicar suas intenções de direção também através das formas que imprime em sua atuação.” (Passô, 2015, p.104). Nessa reflexão, percebemos o paralelo com a Impro, em que se exerce, ao mesmo tempo, e na mesma ação, práticas de funções diferentes

da cena, e o benefício que isso pode gerar ao processo criativo, assim como para o refinamento de um treinamento da própria pessoa que dirige.

Entendemos, assim, que a direção pode ser mais fácil de ser identificada quando há uma pessoa pré-determinada a exercer a função diretora: ela figura e comprova a existência da direção. É no palco que a direção vai encontrar, por meio das decisões individuais e, simultaneamente, conjuntas do grupo, os caminhos pelos quais ela vai se manifestar, principalmente em Impro. Todas as pessoas envolvidas na improvisação estão dirigindo. E isso é potente, é uma jornada bela, um pacto a ser respeitado e, por isso, evidenciado.

O bonito dessa história é que nesse barco de loucos todos sabem que essa ilha não existe. Mas também sabem que, se falarem isso em voz alta, se desconfiarem, não terão a capacidade de criá-la. E, então, eles não vão chegar. Não há mais remédio: os atores têm que assumir corajosamente o desafio de seguir Ulisses. Têm que aceitar o risco de acreditar nele e na Ítaca¹⁶⁵ da qual se fala.

Loucos fingindo ser lúcidos, seguindo um louco que finge ser lúcido. Essa é a beleza do teatro, isso é a direção de atores.

Boa sorte. (Utzet, 2015, p.163).

Ferran Utzet, em seu artigo “Sobre a direção de atores: uma reflexão”, traça esse paralelo da jornada, da abertura para o inesperado, na sua metáfora da loucura, em que, para conseguirem chegar à ilha mágica (como também a de *A Tempestade*, de Shakespeare), é preciso aceitar o risco, e acreditar/confiar. Cria-se um pacto de confiança, dirige-se à deriva com a certeza de que chegaremos improvisando, ajustando as velas, escutando o mar, o enjôo, o cansaço, a alegria, porque a ilha é invenção — mas invenção nossa. Isso é teatro e improviso, intrinsecamente. E, se toda tripulação é louca, toda ela está de igual para igual com quem dirige, sendo ela também a direção. Estamos no mesmo barco.

¹⁶⁵ Curiosidade: *I.T.H.A.C.A. Festival (Impro, Theater and Creative Arts)*, lendo-se Ítaca, é o nome do novo festival internacional de Impro da Grécia, tendo sua primeira edição em junho de 2025.

5. DIRIGIR FAZ PARTE DO IMPROVISAR

“Quando você dirige Improv, você é parte do ‘Sim E’ também.”¹⁶⁶

(Amando Diaz in Ronen, 2005, p. 61 - tradução nossa).

Ao dirigir, eu sou parte da Impro em seus princípios de Aceitação, e ao improvisar, eu também faço/sou parte da direção pelo “Sim e”, ao assumir o que se passa em cena e nos acordos prévios e ao acrescentar algo a isso. A ação da direção prévia, “de fora”, se relaciona com a ação de direção de quem improvisa “de dentro”. No capítulo anterior, foi abordada a direção em geral na Impro, em suas particularidades, dando ênfase para a direção prévia (havendo alguém ou não a assumir a função), enquanto a direção que se dá no ato da performance por quem improvisa, foi mencionada dentro da discussão, porém sem propriamente um aprofundamento em aspectos específicos a ela.

Neste capítulo, olhamos com um pouco mais detalhamento para o que se entende desse lado de quem improvisa e como ele se desenvolve. Adentramos, pois, mais especificamente no recorte da tese e sua contribuição na discussão artística e científica, e para a produção de material a seu respeito. Como fonte de discussão neste capítulo, teremos como bases principais as mesas de debate e os questionários realizados para a tese, por identificarmos que esse recorte temático, apesar de ser constantemente mencionado no discurso da Impro, não é realmente assumido e desenvolvido em debate entre quem a pratica.

Algo que contribuiu para a escassez de abordagem e atenção dada à direção realizada por quem improvisa no ato da improvisação é, como já referido, a névoa que circunda o tema maior da própria direção em Impro. O paradoxo de limites e liberdade, conjuntamente com a referência controladora que se tem em relação a uma pessoa diretora no trabalho criativo, colaboram para que se evite o assunto, ou até se negue a existência da direção. E, ao ignorar o debate, a superficialidade e as perspectivas individualistas imperam, causando um desvio constante do recorte específico. Pude constatar isso na própria tentativa de colher material a respeito: por alguma razão, mesmo explicando o delineamento da pesquisa, a conversa voltava para a pessoa que assina a direção do trabalho “de fora”, numa confusão de entendimentos. Por exemplo, quando convidei algumas pessoas para as mesas de debate, especificando a temática voltada ao papel diretor de quem improvisa enquanto improvisa, um diálogo similar ao seguinte se travava:

¹⁶⁶ “When you direct improv you’re part of the ‘Yes And’ too.” (Amando Diaz in Ronen, 2005, p. 61).

- Não sei se sou a pessoa ideal para isso, eu nunca dirigi nada!
- Mas, como quem improvisa, você não “escreve”, atua e dirige?
- Sim.
- Pois, então, você dirige.
- Ah, sim! Então sim...

E nesse misto de revelação do “óbvio”, algo se mostrou não tão óbvio. Fala-se com frequência na Impro que, quando improvisamos também dirigimos, por isso pareceria notório então falar de direção. Mas, aparentemente, essa característica diretora se manifesta no caráter de informação e não tanto no reconhecimento de sua prática: “Eu creio que de dentro não se deve dirigir a cena. Se pode liderar, porque a personagem tem essa energia, mas creio que quando uma pessoa improvisadora pisa a cena deve deixar para trás seu ‘eu diretor’ para não julgar seu trabalho nem o de suas companheiras.”¹⁶⁷. Nesta resposta ao questionário, a direção no ato da improvisação é negada e até desaconselhada, ignorando ou contrariando a ideia da tríade de quem improvisa.

Assim, as respostas que obtivemos dos questionários também comprovam essa nebulosidade sobre o recorte. A resposta acima é referente à pergunta: “Para si, quais as diferenças, semelhanças, e/ou particularidades entre ser a pessoa que dirige o trabalho, assina a direção, e ser a pessoa que performa e que dirige a improvisação no durante e enquanto se improvisa?” (Apêndice B). Percebo e assumo que a elaboração da pergunta em português e espanhol (mas não tanto em inglês) tenha gerado uma dualidade de leitura, permitindo que a pergunta se alinhasse tanto no foco desejado de uma pessoa improvisadora e seu lado diretor enquanto performa, quanto ao entendimento de que se questione sobre a pessoa diretora que assina a função de direção do trabalho e está a performar ao mesmo tempo como membro do elenco (o que é a realidade em várias companhias de Impro pelo mundo). A nebulosidade quanto à temática, assim como essa ambiguidade na formulação da pergunta do questionário, permitem, então, que a questão sofra facilmente a bifurcação de entendimento para uma via que corresponde mais a uma experiência pessoal das próprias vivências e interesses de debate de cada pessoa, como falar das dificuldades que elas próprias encontram quando são, ao mesmo tempo, diretoras “externas” e parte do elenco, ou de se estar num elenco em que isso acontece. Dessa maneira, 15 das 43 respostas corresponderam-se com essa segunda leitura de acúmulo de funções em uma produção, e talvez mais 8 respostas também possam ser lidas em

¹⁶⁷ “Yo creo que desde dentro no se debe dirigir la escena. Se puede liderar, porque **el** personaje tiene esa energía, pero creo que cuando **un improvisador** pisa la escena debe dejar atrás su “yo director” para no juzgar su trabajo ni el de las compañeras.” (Resposta anônima 07 - questionário. Ver Apêndice B - tradução nossa).

ambas as linhas, já que não especificam em seus textos nem o acúmulo de funções, nem o lado diretor de qualquer pessoa que improvisa.

Porém, de seus conteúdos ainda é possível interpretar indícios ao recorte que nos propomos investigar, já que partimos do entendimento de que todas as pessoas que estão improvisando no palco estão dirigindo, sendo ou não a pessoa diretora oficial do trabalho. Além do que, nos apontamentos é possível perceber uma distinção em discurso feita sobre quem improvisa e quem assina como pessoa diretora do espetáculo, por vezes isentando da direção quem “somente” improvisa:

Quando se é apenas improvisador, geralmente se foca apenas na sua parte, nas suas cenas, no **seu** personagem. **Mas quando se é diretor também**, a visão do todo se torna mais importante, como perceber o ritmo do espetáculo, ajudar nas histórias **dos outros** quando necessário, prestar atenção no funcionamento de tudo, na entrada do público, chamar **o elenco** do camarim para o palco, apagar as luzes etc. Durante o espetáculo pode também fazer pequenas direções, como editar cenas, finalizar histórias, fazer narrações, combinar algo com **os outros**. Ao prestar atenção ao todo, **o diretor** vai atuando quando e como achar necessário para melhorar o que for preciso a cada momento.¹⁶⁸

Obviamente, a resposta destacada acima demonstra toda a boa vontade em contribuir para o reconhecimento da carga de trabalho e responsabilidade acumulada quando uma pessoa desempenha oficialmente duas funções no grupo, no caso, de direção e atuação. Ao mesmo tempo, é possível verificar que, ao se ter se designar uma pessoa para o cargo de diretora, existe um entendimento de que o restante do elenco está dispensado das responsabilidades da direção durante a performance, e até nas pequenas atenções de comunidade que não se referem à pessoa diretora propriamente, como apagar as luzes do camarim. Isso cria uma dependência a essa figura (lhe dando uma carga de trabalho e, com isso, controle e poder) e perde-se a noção da carga e poder compartilhados entre todas as pessoas que improvisam, como também verificamos na seguinte resposta ao questionário:

A pessoa improvisadora pode criar **mais livremente, talvez nem sempre focando no objetivo**, mas apenas explorando, enquanto a diretora deve ter em mente o que o espetáculo “trata”. **A improvisadora pode contar com a diretora que talvez a aponte para algo, se necessário.** Ambas devem estar abertas a sugestões, observar e explorar o fluxo.¹⁶⁹

¹⁶⁸ (Resposta anônima 13 - questionário. Ver Apêndice B - grifos nossos).

¹⁶⁹ “*The improviser can create more freely, maybe not always focus on the goal but just explore, while the director should have in mind what the show “is about”. The improviser can rely on the director that he will maybe point him towards something if needed. Both should be open to suggestions, notice and explore the flow.*” (Resposta anônima 37 - questionário. Ver Apêndice B).

É perfeitamente compreensível que, ao se ter alguém para dirigir o espetáculo, exista a confiança e apoio a essa figura. Porém, ao mesmo tempo, se a balança da responsabilidade quanto à direção se torna desigual por conta da confiança de que alguém está fazendo todo o trabalho, é bem possível que a direção então acabe por virar a controladora que inviabiliza a participação do grupo na atividade e, por consequência, nas responsabilidades. Assim, quem improvisa “deixa” de se perceber como direção e passa a “somente” seguir e obedecer, gerando leituras como a resposta sucinta que diferencia a pessoa que assina a função da direção e a pessoa que dirige enquanto improvisadora, como “Líder versus soldada”.¹⁷⁰ Nesse desequilíbrio, mesmo no entendimento de que todo mundo que improvisa é diretor na Impro, nos casos de se ter uma pessoa como diretora oficial que também faz parte do elenco, essa pessoa passa igualmente a não perceber a partilha de responsabilidade:

[...] quando atuo num espetáculo que eu dirijo, não desfruto completamente desse ambiente como deveria. Minha atenção se divide entre as funções. Atuo, mas busco apontar para os demais colegas como podem atuar. Não é muito legal. É como ser o dono da bola e, no meio do jogo, ficar com medo de que alguém possa furá-la com um chute.¹⁷¹

Não podemos desconsiderar que o acúmulo de funções gera dificuldades: estar responsável pela direção e também fazer parte do elenco é uma situação difícil em qualquer linguagem teatral, e um alívio dessa carga só é possível se houver uma percepção bem alinhada de toda a equipe sobre como este acúmulo está funcionando ou não em determinado projeto. Se essa dificuldade já é real em qualquer realidade teatral, na Impro isso se torna ainda mais impactante pelo inebriado entendimento do próprio papel da direção ou sequer de sua existência no ato da improvisação. Se as pessoas que assinam a direção em Impro encontram nitidamente dificuldade em dirigir e atuar, é compreensível que também haja uma dificuldade em perceber que, ao se estar “somente” a improvisar, já se está a dirigir e atuar (e “escrever”):

Comecei a dirigir há cerca de quatro anos somente - depois de mais de 30 anos como performer (não apenas em impro). Neste momento, tenho muita dificuldade em “dirigir de dentro”, ou seja, em me preocupar com todos os aspectos da encenação e ainda atuar. Prefiro fazer uma coisa ou a outra, separadamente. Ainda não encontrei a “fórmula” para combinar as duas coisas...¹⁷²

¹⁷⁰ “*Leader vs soldier*” (Resposta anônima 23 - questionário. Ver Apêndice B - tradução nossa).

¹⁷¹ (Resposta anônima 17 - questionário. Ver Apêndice B).

¹⁷² (Resposta anônima 14 - questionário. Ver Apêndice B).

O argumento da dificuldade de se dirigir e atuar ao mesmo tempo se repete em pelo menos outras três respostas do questionário, e evidencia, mais uma vez, que em nosso discurso não nos vemos desde o início como direção na Impro quando nos identificamos como performers, quando “somente” atuamos, pois, se a combinação de atuar e dirigir sempre esteve sendo realizada, não seria algo novo ou tão difícil assim de combinar. Essas reflexões podem ser reconhecidas também quando Ortalli, em 2023, dois anos após ter participado da discussão nas mesas de debate, entrevista o improvisador Chino Damián, indagando-o sobre direção em Impro, com a especificidade do fazê-lo no momento da improvisação:

[Ortalli] Uma coisa é a direção externa, mas: O que acontece quando temos que dirigir nossas cenas de dentro para fora?

[Damián] Essa é a coisa mais complicada. É **muito complexo habitar uma personagem e, ao mesmo tempo, ter o desejo de compor uma imagem**, por exemplo. Também tenho a sensação e a sorte de que, por meio da experiência, isso pode ser feito. Acho que temos que confiar em nossa intuição e, acima de tudo, em nossa sensibilidade artística. Ah, e assistir a muito teatro, impro, ópera, musicais, qualquer coisa que aconteça em um palco ajudará a direcionar a partir de dentro. (Damián, 2023).

No depoimento de Damián, há a indicação sobre o treino e aprendizado da função diretora no contexto de se estar “dentro” da cena enquanto se improvisa. Reconhece-se ações do escopo diretor, assim como o treinamento por apreciação de obras teatrais. Também se reconhece a complexidade no acúmulo ao se dirigir “de dentro para fora”. Novamente, considera-se, nas respostas, o contexto da dificuldade no acúmulo de funções e a leitura quanto a ser a pessoa diretora oficial do trabalho e estar envolvida no elenco também, mas, ainda assim, a provocação é possível e pertinente até mesmo para pensar maneiras de se lidar com uma situação que mais expandiria uma prática já existente do que realmente adicionaria algo novo. Retomo, então, a incitação que provoqueei ao convidar algumas pessoas para as mesas de debates que não se viam diretoras: em todos os seus anos de experiência, como performer, já não se combinava na sua prática de Impro a direção e a atuação em cena? Aliás, quando improvisamos, não atuamos, “escrevemos” e dirigimos ao mesmo tempo? Essa realização, mesmo parecendo óbvia, talvez permita que, ao se perceber que sempre se dirigiu enquanto se improvisava, as responsabilidades voltem a se equilibrar entre os membros do grupo e os modos e levezas em como lidar com o acúmulo de funções se tornem mais visíveis e palpáveis, já que, em algum grau, já estavam presentes.

Outras respostas do questionário também indicam que a direção pode ser partilhada “se” ou “quando” há um comportamento para tanto, novamente em um discurso que não a perceba como algo que já está e que é sempre presente: “[...] **quando** uma pessoa jogadora

recebe esse **poder**, ela tende a criar um enorme espaço aberto para que a visão criativa compartilhada se concretize.”¹⁷³. Se esse poder só existe quando é dado pela pessoa diretora, quer dizer que se entende, de alguma forma, que sua existência é condicional e não constante ou inerente à pessoa improvisadora.

Identifico esse pensamento condicional às minhas memórias como professora de Direção Teatral no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) e na Graduação em Teatro na Instituição de Ensino Superior de Brasília (IESB). Era frequente receber uma impressão similar dos membros das turmas a partir de uma visão de que a direção é quem controla e impõe sua visão artística na cena. Uma considerável quantidade de estudantes trazia na primeira aula o discurso de que finalmente poderiam fazer o projeto que queriam. Eu externalizava minha preocupação com essa afirmação porque: ou não estavam se incluindo como parte criadora dos processos anteriores, depositando nas pessoas diretoras toda a responsabilidade criativa, ou não recebiam espaço para contribuir para a criação como artistas da cena (ou até mesmo as duas coisas em simultâneo, pois elas tendem a se favorecer sistematicamente de forma retroalimentar). As turmas expunham um sentimento de falta de autoridade e autoria nos projetos onde “somente” atuavam. Era nesse momento que eu partilhava a minha visão sobre o porquê de se haver uma disciplina de direção em cursos de Interpretação Teatral: para abrir a percepção de quem atua para o seu próprio poder autoral e sua responsabilidade para com a direção do espetáculo, seja em casos em que uma pessoa assina a função, seja em processos colaborativos. Além do que, uma única disciplina, em um único semestre letivo, não formaria profissionalmente ninguém em direção. O exercício de vivenciar a função diretora de um espetáculo até poderia gerar o desejo de se aprofundar nessa questão como carreira, mas, como parte de um programa de Interpretação Teatral, a disciplina tinha realmente o objetivo maior de fazer perceber como a direção nada pode se quem atua e, no nosso caso, quem improvisa, com toda sua gama de habilidades combinadas, não se **dirigir** para o mesmo caminho proposto na criação.

Quem atua é quem faz a peça seguir o percurso sugerido pela direção no ato da performance. A direção teatral é o mapa, mas quem está a guiar o carro na viagem, a dirigir o veículo espetáculo e conduzir o público por entre as paisagens desenvolvidas no processo de ensaio, é basicamente o elenco, com o auxílio dos demais elementos da encenação na construção da dramaturgia do espetáculo e de quem os opera. De forma que, a ideia de controle e poder da direção, é relativa, como vemos em resposta do questionário:

¹⁷³ “[...] *when a player is given that power it tends to create a huge open space for shared creative vision to come to fruition.*” (Resposta anônima 26 - questionário. Ver Apêndice B - tradução e grifos nossos).

Como pessoa diretora, você tem um foco singular. Começa o espetáculo e em algum momento a diretora dá o espetáculo para o elenco. Ela não tem mais controle sobre o que acontece quando a cortina sobe.

Na improv, não se pode ter o mesmo foco singular, você precisa trocar de chapéu consistentemente. E porque você também faz parte da história, você tem um certo grau de controle sobre o que acontece.

A maior diferença entre as duas é simplesmente que no Teatro você tem uma, talvez duas, pessoas dirigindo. Na improv a quantidade de pessoas no palco é equivalente ao número de diretoras.¹⁷⁴

E, se olharmos a fundo, o mesmo se dá em qualquer expressão teatral, quando há uma multiplicação do número de pessoas em cena, se tornando o número de “diretoras” no ato da apresentação, a conduzir o espetáculo, seguindo o mapa da direção. Se alguém decidir (porque também é uma decisão) sair da rota, o impacto é geral. As diferenças em relação à Impro se darão nas particularidades do trabalho com a linguagem, como a intensidade da abertura ao improviso, os momentos em que as definições da direção interna se darão, o caráter autoral da criação em Impro no ato da performance, etc.

E entre algumas respostas do questionário que reconheceram a função diretora por parte das pessoas que improvisam, verificamos, na diferenciação que fazem entre elas e uma pessoa que assina a direção do espetáculo: a percepção quanto a um poder, responsabilidade e foco guia de todas as pessoas que improvisam, mencionando que, na direção geral terá a última palavra nas decisões prévias, que o elenco executa a visão da direção geral, ou ainda que “A pessoa diretora tem um objetivo de como ela quer que o espetáculo seja (de alguma forma), e se concentra nisso. Enquanto as improvisadoras se concentram mais em fazer o ‘sim e’ do que está acontecendo.”¹⁷⁵. O que evidencia uma noção da comunicação em seguir uma direção prévia, mesmo quando se está a dirigir no ato da performance, pois “toda pessoa improvisadora tem uma pequena diretora em suas cabeças, ajudando-as a decidir o que fazer a seguir.”¹⁷⁶. O foco da direção prévia se encontra no todo do espetáculo em sua proposta que irá guiar a direção no momento da apresentação.

¹⁷⁴ “As a director you have a singular focus. Get the show up and at some point the director gives the show to the actors. They no longer have any control over what happens when the curtain goes up. In improv one cannot have that same singular focus, you are needing to consistently switch hats. And because you are also a part of the story you do have a certain degree of control over what happens.

The biggest difference between the two is simply in the Theater you have one, may two, people directing. In improv the amount of people on stage is equivalent to the number of directors” (Resposta anônima 20 - questionário. Ver Apêndice B - tradução nossa).

¹⁷⁵ “The director has a goal of what he/she wants the show to be like (in some way), and focuses on that. Whereas improvisers focus more on yes-anding what is happening.” (Resposta anônima 31 - questionário. Ver Apêndice B - tradução nossa).

¹⁷⁶ “every improviser has a little director in their heads helping them decide what to do next.” (Resposta anônima 19 - questionário. Ver Apêndice B - tradução nossa).

Outro fator de diferença levantado é o tempo em si, no qual a direção geral tem o momento anterior para desenvolver-se, enquanto a pessoa improvisadora que dirige “no calor do momento não tem tanto tempo de deliberação e tem uma margem de opções dentro daquilo que foi definido pela direção geral do espetáculo. Ainda assim, **ambos** têm uma influência direta no andamento do que se está apresentando.”¹⁷⁷. Quanto a não se “ter” tempo de deliberação, se retornarmos à questão da calma/respiro/Escuta na Impro, do “lapso” (Fiadeiro) e da relatividade do próprio tempo (contagem x sensação), percebemos que o tempo de deliberação, criação e expansão existe no ato da improvisação. Ele é, tão somente, diferente do tempo pré-apresentação. Ele existe; a nossa relação com ele é que é específica, distinta do referencial de um “teatro de texto”.

Em relação ao quesito do tempo, também se explora a diferenciação por finitude e continuidade da atividade diretora em seus diferentes momentos:

A direção que faz parte do próprio ato de improvisar, praticada por **todos os atores**, diz respeito ao momento de cada treino e ao momento de cada apresentação. **Se esgota no próprio ato**. A direção que está “de fora” e assina o trabalho é **uma direção de processo**, que se constrói ao longo dos treinos e apresentações e apresenta caminhos para as direções, atuações e dramaturgias individuais de cada **ator** nos momentos de treino e apresentação.¹⁷⁸

E, de fato, se há alguém a assumir a direção do trabalho, seus momentos de ação direta se darão antes e/ou depois das apresentações, o que também é válido para qualquer direção geral prévia, mesmo que não haja uma pessoa designada para realizá-la. Essa visão de direção geral ainda cuidará da continuidade da direção entre apresentações, enquanto que o elenco e a equipe vão assumir a direção interna, dentro do espaço e tempo da duração da apresentação (e improvisações no treino), onde essa direção se inicia e se encerra. Pontua-se, assim, a característica da continuidade da direção prévia em combinação com a infinitude de cada direção interna, realizada em cada performance.

Nessa diferenciação, podemos reunir algumas expressões e termos, como “direção geral” e “micro direção”, que também aparecem na fala de Feña Ortalli na mesa *Nuestro Papel Director en la Impro* (2021). E, ao especificar essa direção por parte de quem improvisa, também reconhecemos os termos: “direção interna” dentro dos depoimentos dos questionários; *selfdirecting* (Auto direção), como vai aparecer no título do workshop “*Selfdirecting (improviser as a director)*” da improvisadora polonesa Gosia Różalska, e também na fala do improvisador argentino Gonzalo Rodolico, quando expõe a experiência

¹⁷⁷ (Resposta anônima 03 - questionário. Ver Apêndice B).

¹⁷⁸ (Resposta anônima 04 - questionário. Ver Apêndice B).

com seu trabalho solo: “meu auto diretor foi descobrindo para onde a peça estava fluindo.” (Rodolico, 2021, p.14). Esse termo, também aparece na fala de Edson Duavy, na mesa *Nosso Papel Diretor na Impro* (2021), onde também temos Andrei Moscheto, na mesma ideia, referenciando também o “seu diretor interno” (Moscheto in Proença, 2021b. - transcrição nossa).

Esses termos específicos reconhecem o papel diretor individual de quem improvisa dentro da habitual coletividade da “micro direção” e sua colaboração no trabalho coletivo na direção da apresentação, em consonância com a direção geral/prévia do projeto, a “direção macro”. Ao identificar essas instâncias, reconhecemos que dirigir é parte do improvisar, dentro da tão mencionada tríade da pessoa improvisadora.

5.1. A Tríade de Quem Improvisa

Como já mencionamos, a tríade de quem improvisa envolve a atuação, a “escrita” e a direção. Desenvolvemos melhor essa ideia para analisá-la com mais cuidado, já que é a base do entendimento da direção como parte do improvisar. A tríade pode ser vista como um triângulo de funções, como percebemos na obra de Raffa Villena (2020):

Assim que, elegemos uma disciplina teatral [a Impro] que requer que exerçamos várias funções simultâneas: a de atores ou atrizes¹⁷⁹, a de elaborar uma dramaturgia¹⁸⁰ e a de sermos capazes de tomar as decisões adequadas em cada momento para que nossa peça teatral esteja bem dirigida. Três parâmetros de criação, e vamos realizar os três ao mesmo tempo, escutar o que está acontecendo, pensar em nossa posição cênica para fazê-la relevante e manter uma estratégia ou objetivo da personagem. Tudo isso no mesmo momento. Nos dividimos em três.¹⁸¹ (Villena, 2020 - tradução nossa).

¹⁷⁹ O uso dos pronomes no masculino e feminino nesta tradução corresponde à escolha do autor no texto original em espanhol, em usar propositalmente ambos. A preocupação com uma linguagem mais abrangente de gênero é perceptível em vários momentos da obra, mas não é uma constante em sua totalidade, e ainda se apresenta numa perspectiva que se alinha à binaridade.

¹⁸⁰ Aqui a palavra “dramaturgia” se relaciona especificamente com a criação de diálogos e narrativas, a função da escrita por parte de quem improvisa.

¹⁸¹ “Así que, hemos elegido una disciplina teatral que requiere que ejerzamos varias funciones simultáneas: la de actores o actrices, la de elaborar una dramaturgia y la de ser capaces de tomar las decisiones adecuadas en cada momento para que nuestra pieza teatral esté bien dirigida. Tres parámetros de creación, y los tres los vamos a realizar al mismo tiempo, escuchar qué está sucediendo, pensar en nuestra posición escénica para hacerla relevante y mantener una estrategia u objetivo del personaje. Todo esto en el mismo momento. Nos dividimos en tres.” (Villena, 2020).

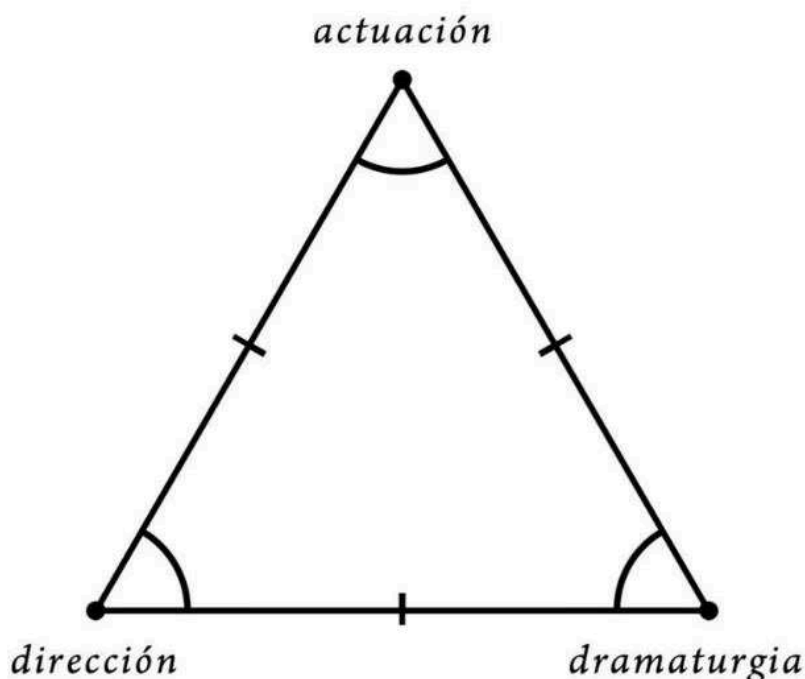


Imagem 11 - Figura Tríade Improvisadora
(Villena, 2020).

Essa noção de três papéis dentro do trabalho da pessoa improvisadora é repetida e mencionada várias vezes na literatura, em depoimentos, assim como nesta tese. Na imagem do livro de Villena temos as três funções como ângulos, criando uma relação de simetria em um triângulo isósceles, o que corresponde a um equilíbrio igualitário de forças e, provavelmente, de importâncias. O conceito da tríade é usado como um dos argumentos sobre a valorização da Impro como forma de arte, por seu grau de complexidade no treinamento de intérpretes da linguagem. Ou ainda, é uma explicação para lembrar quem improvisa de cuidar de algum aspecto que esteja frágil na improvisação, onde talvez um dos ângulos do triângulo se feche na abertura de outro(s). Nos capítulos anteriores já pudemos perceber alguma tendência em não se olhar para o vetor “direção”, porém, isso não quer dizer que este seja o lado preterido em todas as situações ou em todos os contextos da Impro, pois, por vezes, a atuação ou a “escrita” também sofrem desatenção.

Uma primeira questão a se considerar sobre o que pode levar a certos descuidos são as maneiras como se entendem os papéis e a relação entre eles na Impro. Começo por reforçar a observação em nota de rodapé na Introdução desta tese, em que me refiro ao uso de aspas quando indico a questão da “escrita” em Impro. Isso nada tem a ver com uma valorização ou

desvalorização dentro do trabalho dessa linguagem teatral, e sim, tão somente, porque o ato em si de “escrever” em Impro não é propriamente uma redação em letras gráficas em suporte concreto. Porém, a ação da “escrita” se dá, com maior frequência, em suportes não palpáveis, na própria dramaturgia do espetáculo: nos movimentos realizados no palco, das emoções expressas nos corpos e/ou palavras ditas, e não exatamente escritas em papel ou tela, como uma publicação textual. O uso de aspas reconhece o ato da escrita em seu transbordar amplificado de um entendimento mais direto que se tenha do conceito relacionado à palavra impressa.

Assim, o “escrever”, na Impro, corresponde ao que seria o papel dramaturgo, o atuar corresponde ao papel ator, e o dirigir ao papel diretor, e às atividades que competem a essas funções. Porém, onde percebemos os limites, se é que eles existem, entre a atuação, a “escrita” e a direção na Impro? Pois há uma simultaneidade das ações em Impro, como podemos observar na seguinte resposta ao questionário: “Improvisar é fazer os 3 ao mesmo tempo. Ao entrar em uma cena, já se está atuando. Ao falar algo nesta cena, já está sendo **autor**. Ao se movimentar no palco, já está dirigindo.”¹⁸². Mas, se falamos em simultaneidade, é compatível nos “dividirmos” em três, como também colocou Villena? Somos as três funções enquanto improvisamos ou a desempenhamos em momentos alternados, mesmo que numa troca muito rápida? Somos um acúmulo das três, ou ainda uma quarta ideia híbrida?

Quando perguntei no questionário quanto às porcentagens de atenção dada a esses fatores na formação em Impro, no contexto da realidade de quem respondia, essa era uma pergunta de foco e não necessariamente de uma desassociação entre os três elementos, pois se buscava estimular justamente a percepção de como os elementos podiam ser entendidos no percurso. Porém, em algum nível, a ideia de separação também estava presente no questionamento, e talvez por isso algumas pessoas não conseguiram ou se recusaram à responder à pergunta com uma fração percentual, ou, até mesmo quando o faziam, ressaltavam a coexistência constante dos elementos:

Você é a pessoa escritora da cena - escrevendo-a junto com suas parcerias de cena. Você é a atriz, realizando aquela cena. E você é a diretora na parte de trás da sua cabeça, ciente do que precisa acontecer na cena para que ela seja bem-sucedida. Eu diria 1/3 para cada papel.¹⁸³

¹⁸² (Resposta anônima 14 - questionário. Ver Apêndice B).

¹⁸³ “*You are the writer of the scene- writing it together with your scene partners. You are the actor, performing that scene. And you are the director in the back of your head being aware of what needs to happen in the scene for it to be successful. I’d say 1/3 for each role.*” (Resposta anônima 25 - questionário. Ver Apêndice B - tradução nossa).

Um terço ou 33,33333... %, uma ideia igualitária que abre um lapso na “imprecisão” ou infinitude da dízima periódica para que, talvez, algo agarre as três funções no infinito? Talvez três faces de um triângulo, que só se reconhece triângulo pela existência das três faces juntas.

Ao mesmo tempo, em algumas respostas a outras perguntas do questionário, é realizada a analogia das funções com o uso de chapéus: usar o chapéu da atuação, da direção ou da “escrita”, separadamente, salientando que a “troca de chapéus” acaba por ser muito rápida na cena de Impro. Uma perspectiva que visualiza deixar de ser/fazer uma função para ser/fazer outra e, alternando-as, ou usando dois ou três dos chapéus ao mesmo tempo. O que também sugere ser possível não usar chapéu algum, ou seja, deixar de ser/fazer alguma dessas funções em certos momentos na Impro (como a personagem do criado em *O Avarento*, e Molière, que é o cocheiro e o cozinheiro, e toda hora, como recurso cômico, troca os chapéus — de cozinheiro ou cocheiro —, dependendo da função que lhe é requisitada).

Porém, dentro dessa metáfora, quando Dawn McMillian usa essa expressão quanto aos chapéus de funções durante a mesa *Our Director Role as Improvisers*, podemos perceber um cuidado com a sua noção de constância do “uso”, de vestir-se dos três chapéus em simultâneo:

Eu acho que uma das razões pelas quais eu sou tão apaixonada pela Improv como uma forma de arte é por causa da oportunidade de **usar todos esses chapéus ao mesmo tempo**, sabe? **Não há como abdicar de sua responsabilidade para outra pessoa. Você é a coisa.** Você tem que treinar a si mesma, você tem que se dirigir, você tem que acompanhar tudo o que está acontecendo. E, em particular, com o papel da direção, é simultaneamente manter quem eu sou como personagem, o que estou experimentando agora e, em seguida, esse olhar de pássaro sobre o que está acontecendo em todo esse palco e como o público está contribuindo para isto. E então é esse paradoxo de estar totalmente presente neste momento, enquanto também tem a capacidade de se elevar acima de si mesma e perceber tudo o que está acontecendo. [...] Então eu acho que é esse **ato de malabarismo** que o torna tão desafiador e tão divertido. (McMillian in Proença, 2021d. - tradução, transcrição e grifos nossos).

McMillian, então, reconhece as três funções em sua existência independente, mas que, na Impro, estão unidas na simultaneidade, ressaltando que, por conta disso, a pessoa que improvisa “é a coisa”, e é responsável pelas atividades e consequências desse ser único improvisador que usa, ao mesmo tempo, os três chapéus. A comparação mais adiante com malabarismo sugere uma noção também interessante de simultaneidade e foco aparente, já que a pessoa malabarista, mesmo sem olhar para todas as “bolas” no ar, ou por não estar com todas nas mãos ao mesmo tempo, sempre está ciente delas, de onde estão e da dinâmica do jogo entre elas, dinâmica que é conduzida e mantida pela própria malabarista. Então, é

possível pensar que um movimento em cena aparentemente pode pertencer a uma única função, mas só é realizado pelo espaço, impulso e o movimento de jogos de todas as outras. A noção de separação é transformada para um filtro/foco angular: por onde e de onde estamos olhando esse movimento: estamos olhando para a bola da atuação, e mesmo que “ignoramos” as outras, elas existem e é o jogo entre elas que mantém a atuação em movimento. E, na comunicação das “bolas” desse “passar de mãos” malabaristas, as importâncias vão sendo equilibradas também em simultâneo e na dinâmica entre elas. Quando descuidamos, perdemos a ciência das “bolas-chapéus”, elas caem, e o jogo se desestabiliza, podendo entrar em colapso.

O improvisador estadunidense Kenn Adams, no grupo de discussão sobre Impro que ele administra no Facebook, “*Talk about Improv with Synergy Theater*” (“*Conversa sobre Improv com o Teatro Synergy*”), refletiu sobre esse processo de manter a atenção nas “bolas” no ar, mesmo quando uma nos é mais especial ou nos chama mais a atenção mais que as outras. No caso de seu comentário, ele dá ênfase à questão da atuação:

Trata-se de permitir que sua personagem perca. Improvisamos com três mentalidades diferentes: a atriz, a dramaturga e a diretora. Como atriz, nos identificamos com a personagem. Queremos que elas atinjam seu objetivo e saiam por cima. Se elas estiverem envolvidas em um conflito dramático, queremos que elas vençam. Como dramaturga, no entanto, precisamos entender que muitas vezes é melhor para a história se nossa personagem perder. Nosso ego improvisador, no entanto, mais frequentemente nos alinha com nosso eu ator sobre nosso eu dramaturgo e, muitas vezes, não temos disposição a afundar nossa personagem, pelo bem da história. Eu improviso há 30 anos e ainda caio nessa armadilha. [...] Deixar sua personagem perder é divertido! É libertador e emocionante. E, muitas vezes, é o que é melhor para a peça.¹⁸⁴ (Adams, 2020 - tradução nossa).

Adams, então, propõe que nossa afinidade com alguma função, no caso a da atuação, não tire a atenção das outras, como a “escrita”, por exemplo, pois as **escolhas** que faremos ao perceber todas as “bolas” serão o melhor para aquela peça como um todo, o que é pertinente pelo filtro da direção.

¹⁸⁴ “*This is about allowing your character to lose. We improvise with three different mindsets: the actor, the playwright, and the director. As the actor, we identify with the character. We want them to achieve their objective and come out on top. If they’re engaged in a dramatic conflict, we want them to win. As the playwright, however, we need to understand that it’s often better for the story if our character loses. Our improviser’s ego, though, more frequently aligns us with our actor-self over our playwright-self and we are often unwilling to take a dive, with our character, for the good of the story. I’ve been improvising for 30 years and I still fall into this trap. I’ll be in the middle of a dramatic conflict and play tactic after tactic, waiting for my scene partner to let my character win until - with any luck - I suddenly realize, “Oh, wait a minute. Maybe I lose!” At that point, the world opens up. I can lose status, I can have an emotional breakdown, I can realize what a fool I’ve been and beg for forgiveness, I can melt into a puddle of water and shout out, “I’m melting! I’m melting,” as I sink to ground. All I need to do is pick an offer from my partner and allow that offer to be the thing that makes my character crumble. Letting your character lose is fun! It’s liberating and exciting. And, it’s often what’s best for the play.*” (Adams, 2020).

Em outro ponto, ao contrário de Adams, Feña Ortalli, em entrevista à revista *Status*, vai afirmar que, para si, a atuação é a função que mais sofre descuido dentro da tríade, observando que o lado:

[...] ator segue estando muito abaixo do diretor e do dramaturgo. O que comecei a trabalhar especialmente para evitar isso é pensar que somos 100% pessoas improvisadoras. Somos uma unidade e temos 100%, não há mais do que isso. **Se dividirmos nosso esforço o tempo todo em três partes iguais, ficamos com 33% de cada parte, e isso é muito pouco. É muito menos da metade de cada coisa.** Então acabamos não fazendo nenhum trabalho de direção, nenhum trabalho de atuação, nenhum trabalho de escrita. O que temos que entender é como **manejar esses níveis**.¹⁸⁵ (Ortalli, 2018b, p.11 e 12 - tradução nossa).

A visão de Ortalli, em 2018, reforça a percepção da existência de uma função improvisadora como uma que possui atividades das outras três funções, mais relacionada a um hibridismo do que a um comportamento acumulativo. A perspectiva de Ortalli provoca a leitura de uma impossibilidade em encontrar limites precisos dos papéis na Impro, porque, mesmo definindo-se atividades de cada um, a influência direta e simultânea na atividade do outro é evidente.

E, como já vimos nos depoimentos anteriores que pontuam as três funções, há uma coexistência na cena: já se está atuando, “escrevendo” e dirigindo. Não há uma linearidade real de início; talvez haja tão somente um foco ou atenção individual que tenda mais para uma que às outras em determinado momento, mas nenhuma começa antes ou depois.

Por exemplo: entendemos que o elemento personagem pertence ao campo da atividade de atuação, dar vida à personagem se relaciona com a função atriz, o que não o desanexa do campo da “escrita”, já que, ao entrar em cena com uma forma corporal, uma intenção, um gesto, está-se a escrever as rubricas que descrevem a personagem, que a relacionam com o mundo, que a farão dialogar ou se comportar dentro do contexto na narrativa desenvolvida.

A tonalidade dada à cena, os movimentos no palco, as decisões espontaneamente instintivas ou pensadas em relação ao posicionamento dessa personagem no palco, nas relações espaciais com os outros corpos, ritmo de falas e gestos, são escolhas que também competem ao campo da direção.

¹⁸⁵ [...] *actor sigue estando muy debajo del director y del dramaturgo. Lo que empecé a trabajar particularmente para evitar eso es pensar en que somos 100% improvisadores.*

Somos una unidad y tenemos un 100%, no hay más que eso. Si dividimos nuestro esfuerzo todo el tiempo en tres partes iguales, nos queda un 33% de cada parte y es muy poco. Es mucho menos de la mitad de cada cosa. Entonces no terminamos haciendo ni trabajo de dirección, ni trabajo de actuación, ni trabajo de escritura. Lo que tenemos que entender es cómo manejar esos niveles.” (Ortalli, 2018b, p.11 e 12).

E também podemos evidenciar isso no depoimento de Marta Borges, na mesa *Nosso Papel Diretor na Impro* (2021), reafirmando nessas pequenas escolhas da personagem está também o jogo diretor:

Quem quer ser diretor, seja do ponto de vista de conceber espectáculos, seja enquanto improvisador que mesmo que ache que não, é **seu próprio diretor** – mas é. **Seu**, e indiretamente do grupo, a partir do momento que faz uma escolha qualquer, **mesmo até antes de pisar o palco**, pela forma como entra, com a energia com que está, pelo tom de voz que usar, pela escolha de objetos que for buscar, se existirem. Enfim, pela posição no palco que optar. (Borges in Proença, 2021b. - transcrição e grifos nossos).

Assim, neste ponto em que algo já começou, ou até mesmo antes de começar a apresentação, o caminho da direção já está a ser traçado; as escolhas já começam a ser tomadas em direção a uma nova escolha, e outra, e outra: “Sim e”.

Se cada som/palavra e movimento deixassem um rastro de tinta no ar e no palco, poderíamos inclusive ver essa Topografia (*Viewpoints*) registrada por cada microescolha, a traçar graficamente os caminhos e suas direções no palco durante a peça.

Quanto ao elemento do diálogo, quando existir, também não é possível reduzi-lo tão somente à “escrita”, pois a intenção, expressividade e vida que ganha é simultânea à atuação e à direção.

Assim como os mencionados movimentos de cena, escolhas de espacialidade, iluminação, sonoridade, etc., que poderiam ser designados como incumbência da direção, mas afetam e são afetados direta e sincronicamente pela atuação e “escrita”.

Pensar sobre a tríade de quem improvisa em Impro permite entender porque é diferente dialogar quanto a sua direção com textos que não pensam justamente essas particularidades. Tomemos, por exemplo, um trecho de “*Sobre a direção de atores: uma reflexão*”, de Ferran Utzet:

O diretor tem que ter a capacidade de entender o que o ator está propondo e saber discriminar nesse momento se aquilo é interessante ou não. E não falo apenas sobre aquilo de que o ator está ciente, mas mais especialmente sobre aquilo que ele está propondo de forma intuitiva ou embrionária. O diretor deve perceber com precisão o que o ator está sugerindo, para aprimorá-lo, matizá-lo ou rejeitá-lo, pois é por meio dessa via inconsciente que mais fortemente se produz a conexão com o público. (Utzet, 2015, p.153).

Na tríade da Impro, essa atuação e direção dialogam dentro da mesma pessoa, adicionando ainda a “escrita”. A compreensão precisa de uma sugestão intuitiva de si parece algo impossível (e, ao meu ver e, por minha experiência como diretora e professora de

direção, perceber “com precisão” qualquer coisa é pedir demais de um ser humano). Mas, pelo treinamento em Impro baseado na Aceitação, e pela conscientizando e capacitação nas habilidades da tríade, sempre em autoatualização, torna-se possível o diálogo interno de maneira fluida. A prova disso é o fato de que isso já é o que acontece com quem improvisa. Porém, muito se fica no intuitivo e na repetição de padrões apreendidos. Assim, a lacuna da percepção da gama de existência dos elementos que compõem o hibridismo de quem improvisa, ou até mesmo o foco de trabalho ajustado pelo viés de um único ângulo de treinamento, drena a potência pluridimensional da criação em Impro. Como consequência, os discursos quanto à Impro se confundem e se contradizem no contexto geral, como vimos no exemplo do convite às mesas de debate e questionários: “como uma pessoa improvisadora, eu atuo, escrevo e dirijo, mas nunca dirigi uma improvisação”. Perceber como esses (des)entendimentos se dão em relação ao papel improvisador e, por subsequência, aos papéis ator, diretor e escritor unidos em quem improvisa, permite que percebamos, mesmo que nas sutilezas, por que e como algumas das partes do trabalho sofrem descuido ou são subestimadas.

Por isso, se torna enriquecedor focar em algumas especificidades ao escutar o todo para indicar os espaços técnicos frágeis, virar o ângulo de trabalho e criação. Como se percebe na postagem de Adams, quando ele indica a própria percepção de que, às vezes, ele cai na cilada de preferir defender sua personagem, diminuindo seu ângulo de visão do todo da peça em favor do seu ego-ator, diluindo a atenção do que, de qualquer maneira, está a ser “escrito” e dirigido. É a partir de análises críticas como essa, que se favorece o treino dos olhares/ângulos diversos de funções separadas, para entrarem em cena conosco num foco conjunto, constante e com uma maior força pluridimensional.

Essa constância do “uso” dos elementos da tríade se relaciona mais intimamente com a noção de simultaneidade do que com a de intensidade. A intensidade muda, mas a simultaneidade é constante e permanente, admitindo-a ou não. A variação de intensidade se liga aos contextos e dinâmicas de cada apresentação e momento. Ortalli vai dedicar um artigo inteiro da revista *Status* sobre as frações das intensidades das três funções, denominado “100% Improvisador. Actores, Directores y Dramaturgos: *Cómo cumplir con estas funciones y no morir en el intento.*”:

Desde o momento em que comecei a dar meus primeiros passos na impro, tenho ouvido que as pessoas improvisadoras são (ou deveriam ser) atrizes, dramaturgas e diretoras, tudo ao mesmo tempo. E a gente cresce pensando não só que isso é possível, mas também que é obrigatório para se ser uma boa improvisadora.

Nessa pressão reside o principal problema: a exigência excessiva. Se uma pessoa acredita que para improvisar é preciso desempenhar essas funções com alto grau de profissionalismo, está fadada ao fracasso. Um fracasso esperado. Um fracasso cruel. Porque é um objetivo impossível.¹⁸⁶ (Ortalli, 2015, p.4 - tradução nossa).

O que Ortalli (2015) desenvolve no texto é justamente a percepção trazida de que ser 100% uma pessoa que improvisa não é nem desempenhar 33,33% em cada papel, numa ideia igualitária mas insuficiente para o desenvolvimento dessas funções em boa qualidade (pois, assim como também propôs Ortalli, essa expressão numérica as coloca abaixo da metade de sua potência), ao mesmo tempo em que também não se trata de ser simultaneamente 100% a pessoa que atua, 100% a dramaturga e 100% a diretora, já que dominar 100% cada função seria uma pressão cruel. Ele fala sobre a maleabilidade da intensidade das funções no contexto de cada momento daquele espetáculo em determinada apresentação. Os papéis no hibridismo estão numa dinâmica de mudança constante, à procura de um equilíbrio no espetáculo que não se projeta em cada indivíduo isoladamente, mas no coletivo que atua. E, mesmo em um trabalho solo, os momentos do contexto do espetáculo irão balancear essas intensidades.

Nos depoimentos de Ortalli (2015 e 2018b) temos o entendimento, por exemplo, de que durante a apresentação, a intensidade da “escrita” e da direção estejam sendo mais observadas entre as pessoas que, no momento, não estão em cena, já que justamente naquele instante não estão sendo solicitadas a trazer suas personagens à ação, enquanto que quem atua pode, então, intensificar essa função. É um movimentar do triângulo que continua a ter todas as suas vértices. Lorna Silva, na mesa *Nuestro Rol Director en La Impro* (2021), também vai observar esse encontro de equilíbrio entre o grupo, numa responsabilidade partilhada.

E esse é o cuidado em se reconhecer essa dinâmica da dimerização das intensidades das atividades entre os membros improvisadores do espetáculo: a responsabilidade é partilhada e não isolada em uma eleição de pessoas por cargos a serem desempenhados, pois, ainda assim, ao improvisar sempre se está a dirigir, atuar e “escrever”, mesmo que, a certas alturas, um pouco menos aqui e um pouco mais acolá. Improvisar em inseparáveis e colaborativas funções: chuva e vento.

Joutei, o Vento, nosso Grande Pai, e Juyákai, o Chuva, nosso Grande Tio, são gêmeos e não podem ser separados. Como gêmeos, nasceram parte da primeira geração a habitar a Terra; portanto, sempre viajam juntos pelo mundo, e, embora

¹⁸⁶ “Desde el momento en que comencé a dar mis primeros pasos en la impro vengo escuchando que que los improvisadores somos (o deberíamos ser) actores, dramaturgos y directores, todo al mismo tiempo. Y uno crece pensando no sólo que eso es posible, sino que además es obligatorio para ser un buen improvisador. En esa presión radica el principal problema: la sobreexigencia. Si uno cree que para improvisar debe cumplir esas funciones con un alto grado de profesionalidad, está destinado al fracaso. Un fracaso esperable. Un fracaso cruel. Porque es un objetivo imposible.” (Ortalli, 2015, p.4).

possa parecer que cada um está por si só, a verdade é que não há chuvisco sem brisa ou vento sem tempestade. (Weir, 2023).

5.2. A relação com o conceito de processos colaborativos e(m) criações coletivas

Os processos colaborativos e as criações coletivas, independentemente das diferenciações ou não que se faça sobre essas metodologias¹⁸⁷, trabalham a partir de uma organização horizontal em processo. Em determinados projetos ou momentos do trabalho, pode ser que as decisões finais recaiam sobre uma pessoa que é ou venha a se tornar a responsável para tanto, mas, de qualquer forma, a criação em processo ainda responde à horizontalidade de hierarquias, e todos os indivíduos são considerados igualmente criadores.

Em outras palavras, o palco não é reinado **do ator**, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade **do diretor**. **Todos esses criadores e todos os outros** mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada **um deles**. (Abreu, 2004).

Nas falas acima do dramaturgo brasileiro Luís Alberto Abreu presentes no artigo “*Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação*” (2004), sobre processos colaborativos e criações coletivas, é possível perceber as primeiras correlações com a Impro e o debate que travamos na presente tese. Mesmo sabendo que as metodologias referenciadas por Abreu usem com frequência a improvisação como dispositivo de criação, as obras geradas não serão necessariamente configuradas na linguagem da Impro. Porém, se o que vemos na Impro é a viagem para encontrar seu destino, como em citação anterior de Omar Galván, a Impro, ao mesmo tempo, é o enquanto se faz, e ela se dá em processo durante a apresentação. Há um processo prévio de criação (e treinamento), como também há um processo de criação no decorrer da performance, um processo que é treinado para ser realizado. E a sua metodologia de processo criativo, principalmente no segundo momento, se dispõe ao colaborativo e coletivo, no qual todas as pessoas em cena exercem as

¹⁸⁷ Há quem entenda a metodologia de processos colaborativos como uma variação da criação coletiva, em que, no primeiro, se organiza a autoria na separação de funções, mas mantendo a horizontalidade das hierarquias presentes no segundo, a fim de manter o poder coletivo na colaboração da criação, distribuindo-se as responsabilidades para fechá-las e organizá-las em obra final. A criação coletiva já seria uma metodologia mais aberta, sem limites das funções autorais. Patrice Pavis, no *Dicionário de Teatro*, define a criação coletiva, dentro do método artístico, como “*Espetáculo** que não é assinado por uma só pessoa (**dramaturgo** ou **encenador**), mas elaborado pelo grupo envolvido na atividade teatral.” (Pavis, 2005, p.79). Uma das diferenciações levantadas da metodologia de processo colaborativo em relação à de criação coletiva é a de que a autoria do trabalho se mantém coletiva, mas pode haver pessoas a assinar as funções e organizar o material.

funções criativas da tríade atuação, “escrita” e direção com igual responsabilidade e, ideologicamente, igual força. O ideal na Impro é que os lados ator, escritor/dramaturgo e diretor nas pessoas criadoras do coletivo coexistam em importância e potência, assim como o caráter de horizontalização hierárquica que verificamos nos trabalhos de processos colaborativos e(m) criações coletivas.

Em “*Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*” (2010) da pesquisadora brasileira Stela Fisher, podemos acompanhar um pouco da história do Brasil no movimento das práticas de criação coletiva e processos colaborativos em geral, e a tentativa de Fisher de organizar parâmetros de conceituação desses organismos de criação tão vivos e particulares:

Conceitualmente, entende-se por processo colaborativo o procedimento de grupo que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas, sob uma perspectiva democrática ao considerar o coletivo como principal agente de criação e aglutinação de seus integrantes. Essa dinâmica propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral, embora com **imprescindível delimitação de áreas de trabalho e delegação de profissionais que as representam.** Ao estabelecer um organismo no qual **todos os responsáveis** pelos diversos campos **partilham de um plano de ação comum**, o trabalho em equipe baseia-se no princípio de que **todos têm o direito e o dever** de contribuir com a finalidade artística e manutenção das equipes de trabalho. **Seu caráter processual delega à obra uma moldagem que vai se desenhando conforme a sua elaboração em conjunto, a partir do cruzamento das diferentes áreas, desde o momento inicial até o encerramento das apresentações,** considerando também o **público como colaborador** desse complexo coletivo e aberto. (Fisher, 2010, p. 61 e 61 - grifos nossos).

Na obra de Fisher, percebemos que o conceito de processo colaborativo não está diretamente ligado à produção de espetáculos de Impro, mas se alinha a trabalhos desenvolvidos no contexto de grupos estabelecidos. Porém os entrelaçamentos com características do processo colaborativo com o processo Impro são evidentes. Na integração do elenco, autoria e direção, Fisher deixa explícito que as funções existem e são delimitadas e realizadas por pessoas específicas. Na perspectiva da Impro no momento da performance, a integração acontece em funções, mas nada impede que, no processo de criação do espetáculo em sala de treino, os papéis existam e sejam desempenhados por pessoas específicas. De qualquer forma, a integração, a tríade função, existe, o que torna toda a gente envolvida corresponsável e respondente pelos direitos e deveres do processo de criação. A Impro em si é uma linguagem teatral de caráter processual, uma criação em gerúndio: processo que é produto, cria-se enquanto cria, em elaboração conjunta e tem no público um colaborador.

A desierarquização das criações coletivas, onde, em geral, não há necessariamente definição de quem exerce qual função, enquanto todo mundo que integra o coletivo se responsabiliza pela criação em praticamente todos os seus aspectos, também se alinha com trabalhos em Impro, principalmente no momento da performance. E, assim como os processos colaborativos e de criação coletiva, o trabalho em Impro necessita da percepção de seus acordos internos e de fluida comunicação para que seja exercido com eficiência. Daí os acordos prévios de direção (mesmo que ninguém a assine propriamente, e sim o coletivo). O treinamento em Impro que pense as visões dos diferentes papéis do processo, permite o equilíbrio de pesos entre as pessoas participantes, assim como o autoequilíbrio de quem improvisa quanto ao exercer todas as funções em simultâneo.

As próprias filosofias ou ideologias por trás do ensino e prática da Impro privilegiam regularmente o grupo e o trabalho para o coletivo, como Zeca Carvalho, em seu livro *O Corpo no Teatro de Improviso* (2019):

Assim, embora o Sistema Impro admita a apresentação de espetáculos em forma de monólogos, preferencialmente a criação calcorreia pelo domínio coletivo. [Charna] Halpern, [Del] Close e [Keith] Johnson (2001), por exemplo, enfatizam que, em impro, a única grande estrela no palco é o próprio grupo, e a melhor chance que **um improvisador** tem para excelir é fazer com que **seus companheiros** de palco se sobressaiam. Por essa mesma razão, os processos criativos grupais e/ou colaborativos no teatro de improviso pressupõem um desenvolvimento generoso, conjunto, democrático e participativo de todo o coletivo de criação, desprivilegiando **atores autocentrados** ou individualistas. (Carvalho, 2019, p.90 e 91).

No subcapítulo “*Corpos, relações e processos coletivos de criação no Sistema Impro*” de seu livro, Zeca Carvalho (2019) vai evidenciar justamente a índole colaborativa e coletiva do processo e apresentação em Impro. A partir de uma série de depoimentos de artistas do Brasil e Portugal e da discussão com autorias como o pesquisador estadunidense Clayton D. Drinko e a diretora inglesa Zoë Svendsen, enfatiza o quanto o coletivo afeta o aprendizado da pessoa que improvisa em relação a si mesma e sua própria expressividade corporal, foco desta investigação de Carvalho.

O coletivismo criativo é um aspecto que se repete entre vozes improvisadoras, como a do improvisador mexicano Javier Ramos em artigo da revista *Status*: “O desafio da improvisação longa [formato longo] consiste em **conseguir uma criação coletiva que envolva o público e as próprias pessoas que atuam** em histórias que, como na vida real, ou

como os diálogos do cotidiano, são irrepetíveis.”¹⁸⁸ (Ramos, 2013, p.20 - tradução nossa). Com certa frequência, vai ser atribuído ao formato longo uma percepção maior quanto a esse processo colaborativo enquanto espetáculo, justamente porque o formato longo proporciona mais tempo de visualização da característica “em processo” do espetáculo. Isso se dá porque ele vai se direcionar na totalidade para uma leitura comum e conjunta de todas as cenas ao final da peça. Já o formato curto, por mais que obedeça à mesma dinâmica de hierarquias horizontais na criação interna das cenas, por ter suas criações se iniciarem e se encerrarem em breves espaços de tempo na unidade de cenas que não precisam ter seu conteúdo alinhado diretamente em conjunto, deixa mais evidente verificar o processo colaborativo nas unidades isoladas das cenas/jogos, do que no espetáculo todo.

É válido observar que o espetáculo de formato curto não se exime de uma direção geral de espetáculo, tanto em relação à direção prévia que já existe no momento em que se define realizar um formato curto, como da direção interna que ocorre nas células/cenas da peça. Como exemplo, partilho a organização do espetáculo *Génias*¹⁸⁹ (2019) criado por mim e pela improvisadora portuguesa Rita Tavares e com a minha direção geral dentro do grupo português Lilimprov. A proposta se estabeleceu a partir do fato de sermos um grupo só de performers mulheres, e por isso optamos por explorar justamente dois estereótipos de relações sociais entre e para com mulheres: o da servidão à sociedade e o da competição entre nós. Assim, iríamos ser gênias da lâmpada a servir e realizar os desejos do público, porém à nossa maneira, à nossa rebeldia, como essas próprias personagens originárias da cultura árabe o fazem: deturpando em cena os pedidos recebidos. Também faríamos isso juntas, apoiando uma à outra, sendo uma unidade colaborativa sem competir entre nós. Sempre tínhamos como convidada uma pessoa também improvisadora que servia como nossa ligação com o público e que podia aparentemente “piorar” a situação para nós em cena, adicionando mais níveis de dificuldades aos jogos e sugestões do público.

A estrutura interna do espetáculo em formato curto trazia jogos que nos “desafiavam” e eram divididos em três atos temáticos. O primeiro ato, “*Sabemos tudo*”, trazia jogos que desafiavam os nossos conhecimentos e estabeleciam com o público a cumplicidade e mentalidade que a improvisação seria o veículo pelo qual nós lidaríamos com o que não sabíamos: “o que elas não sabem, irão inventar como se soubessem”. As cenas, então, tinham a tendência de ser mais breves e ágeis, quase como testes de perguntas e respostas, e, uma vez

¹⁸⁸ “*El reto de la improvisación larga consiste en lograr una creación colectiva que envuelva al público y a los propios actores en historias, que como en la vida real, o como los diálogos de la vida diaria, son irrepetibles.*” (Ramos, 2013, p.20).

¹⁸⁹ No português de Portugal a palavra “gênias” leva acento agudo: “génias”.

ou outra, uma “resposta” era expandida para uma cena em que víamos o dia em que aquela informação foi gerada: o dia em que a maçã caiu na cabeça de Newton para sua descoberta da gravidade, por exemplo.

No segundo ato, “*Podemos tudo*”, nossos “poderes mágicos” de gênias eram desafiados com jogos de improviso em adivinhação, em que o público e uma improvisadora sabiam de algo que a outra não sabia e esta, por sua vez, precisaria descobrir durante os jogos. Aqui a cumplicidade com o público ganhava a camada da exposição das nossas vulnerabilidade (o que não sabemos e o público sabe), de forma lúdica e divertida.

No terceiro ato, “*Cuidado com o que deseja*”, o público já sabia que, com nossos “poderes” de improviso, os “erros” eram o campo da brincadeira. Assim, como também “teríamos” que realizar seus pedidos como premissa do espetáculo, perguntávamos: “Se você pudesse mudar uma coisa, uma única coisa no mundo, o que seria?”. Dali desenvolvíamos uma cena longa em distopia do mundo desejado pelo público. Um dia, por exemplo, desejaram um mundo sem fronteiras. Em cena, as cidades se uniram, os países se mesclaram, as pessoas podiam viajar e morar onde quisessem sem precisar de burocracias ou documentações específicas, as casas passaram a não ter muros, nem paredes, até que os corpos em si passaram a se fundir, não havendo limites entre as pessoas ou uma individualização de identidade. Terminamos como uma grande massa corporal em conflito na sua pluralidade de vontades de várias pessoas em um corpo só.

Assim, as cenas realizadas em cada jogo durante esse espetáculo de formato curto nada tinham a ver em conteúdo e narrativa umas com as outras, mas ainda assim seguiam a direção geral em dinâmica e construção de cumplicidade com o público desde o início ao seu “*gran finale*” com um discurso preciso.

Este também é um exemplo de se assumir oficialmente funções no processo mantendo ainda as hierarquias horizontais em Impro. A criação do espetáculo *Gênias* se realizou em processo colaborativo e(m) criação coletiva, por isso a autoria se mantém minha e de Rita Tavares sob o guarda-chuva do grupo Lilimprov. O meu papel de direção geral, ainda em um processo aberto em colaboração coletiva, se desenvolveu em caráter administrativo de processo e decisões finais quanto à estrutura e encenação, quando havia algum impasse na criação coletiva entre nós duas. Mas, durante o espetáculo, há uma direção interna em que minhas decisões não prevaleciam sobre nenhuma das outras pessoas a improvisar e que, por isso, éramos em cena três diretoras da apresentação, já que a convidada também improvisava/dirigia conosco, mesmo que estivesse a atuar somente em uma única performance do espetáculo.

A horizontalidade das funções é algo que realmente proporciona a valorização e responsabilização das partes criadoras de um processo colaborativo e(m) criação coletiva, como também aponta, assim como Abreu, o diretor brasileiro Antônio Araújo no artigo “*O processo colaborativo como modo de criação*” (2009):

Se a horizontalidade das funções é uma regra básica de funcionamento desse sistema de criação, é inegável a revalorização **do ator** como um **criador** em pé de igualdade com **o dramaturgo** e **o diretor**. A sua função autoral, muitas vezes encoberta ou restrita à execução técnica de uma determinada personagem, fica potencializada no processo. **Na prática, no instável equilíbrio de forças da sala de ensaio, a dramaturgia e a direção parecem “perder” seu caráter de onipotência e onisciência, abrindo espaço para uma interferência autoral forte por parte dos intérpretes.**

Outro aspecto importante diz respeito à síntese final. Se, **na criação coletiva, a autoria individual - quando ela ocorre - deve ser submetida à vontade grupal**, aqui ocorre um tensionamento ao limite entre estes dois polos.

[...] Esse **polo criador individual - por paradoxal que pareça - acaba também acirrando o posicionamento grupal**. Ele provoca uma tensão produtiva, ou até mesmo um antagonismo, que fortalece o próprio grupo e o conceito-geral que este tem do trabalho - ainda que por via de crise ou de conflito. (Araújo, 2009, p.49 e 50 - grifos nossos).

Por essa contribuição de Araújo, podemos inferir que o paradoxo da direção em Impro, que discutimos no Capítulo 3 desta tese, se instaura também pelo caráter de processo colaborativo da Impro, no encontro de um polo criador individual e de um polo da criação coletiva do grupo, em simultaneidade e instantaneidade. Ao mesmo tempo em que os papéis do processo estão evidenciados anteriormente: quem vai estar na luz, no som, no palco improvisando (atuando, “escrevendo” e dirigindo) e quem está na direção geral ou nos acordos prévios em direção conjunta, eles se fundem e interagem no momento da performance.

Neste aspecto, as criações individuais são constantes e submetidas à vontade do grupo, onde se dá o processo de Escuta, Aceitação e contribuição. A criação individual, neste instante, ganha peso e passa pelo coletivo, e todas as pessoas são as criadoras de todos os aspectos e elementos da encenação pelo que é criado a partir do que se tem e dos acordos prévios. O grupo, a criar as cenas de Impro que se caracteriza por um espetáculo em processo, se articula numa relação criativa colaborativa.

Assim, de acordo com a natureza da Impro, pode-se entender o seu momento de feitura como um processo colaborativo e(m) criação coletiva, ao ser um e outro **em** relação, pois, mesmo havendo divisão de funções e hierarquização horizontal prévia que influencia toda a improvisação, as funções se fundem e se comunicam no aval instantâneo e interpretativo do coletivo a cada colaboração individual.

A harmonia do momento da criação em Impro não exclui conflitos, ruídos e crises que, por sua vez, — se há a eficácia das hierarquias horizontais — tendem a ser produtivos na diversificação de contribuições e caminhos. É o que vimos no entendimento do jogo com o erro em Impro. A via do individual e do coletivo se encontra e/ou colide no instante, modificando-se, confundindo e ajustando-se com o próprio ato de jogar.

Em Impro, isso se manifestará tanto no processo dos ensaios, quanto na própria apresentação, em que quem performa administra e direciona suas próprias vontades e impulsos criativos no encontro com o coletivo e cada célula criativa que seus membros trazem.

Em *Crónicas de un periplo: reflexiones sobre improvisación en el teatro*, livro da improvisadora Bárbara Traverso e do improvisador Javier Bacchetta, da Argentina, com entrevistas da socióloga argentina Martha Mancebo, é possível destacar essa constante via dupla entre o individual e o coletivo na Impro:

E o grupo é o marco adequado para a criação, nas palavras de Bárbara [Traverso]: “O que transmitimos são dois pontos fortes: um que é construir a partir da outra pessoa, um conceito que aponta para o comunitário, para o grupo em oposição ao individualismo. A outra pessoa é quem tem as melhores ideias; essa é a minha postura. E, por outro lado, o jogo nos permite aceitar o erro e jogar a partir do erro: quem não faz não erra... o erro pode ser algo maravilhoso.” “Além de criar com as outras pessoas, [...] há também o individual. Uma pessoa pode mostrar sua originalidade, mas, por favor, sem se separar do grupo. [...] A comunicação consigo torna-se indispensável”, acrescenta Javier [Bacchetta].¹⁹⁰ (Traverso, Bacchetta, 2015, p.34 - tradução nossa).

A rede de Escuta no processo colaborativo está, ao mesmo tempo em que em hierarquia de importância, na Aceitação de si e das outras pessoas. É também algo que o improvisador brasileiro Marcio Ballas levanta quando fala da Aceitação no documentário de Impro *Era Preciso Ouvir Outras Vozes* (2019), ao dizer “sim” para si, o que potencializa as vias horizontais na criação. Os indivíduos formam o grupo, uma simbiose criativa.

É também possível identificar como o pensamento das metodologias de processo colaborativo e(m) criação coletiva percebem a tríade de funções em uma fusão, na prática da criação, justamente pela existência de uma “horizontalidade das funções criativas: atuação,

¹⁹⁰ “Y el grupo es el marco adecuado para la creación, en palabras de Bárbara [Traverso]:

“Lo que transmitimos son dos puntos fuertes: uno que es construir a partir del otro, un concepto que apunta a lo comunitario, al grupo como opuesto al individualismo. El otro es el que tiene las mejores ideas; ésa es mi postura. Y, por otro lado, el juego permite aceptar el error y jugar a partir del error: el que no hace no se equivoca... el error puede ser algo maravilloso.”

“Además de la creación con otros, [...] también está lo individual. Uno puede mostrar su originalidad, con placer, sin separarse del grupo. La comunicación con uno mismo se vuelve indispensable”, aporta Javier [Bacchetta].” (Traverso, Bacchetta, 2015, p.34).

dramaturgia e direção para a permanência de um teatro construído de forma coletiva e democrática.” (Araújo, 2009, p.48), como coloca Araújo em seu artigo.

A percepção da Impro em intersecção constante com as metodologias de processos colaborativos e(m) criações coletivas, além de reforçar a noção de distribuição em equilíbrio, de potências e responsabilidades entre os indivíduos criadores, também fundamenta que a fluidez dessa relação é dinâmica, seja no manejo das “bolas” de malabares, das porcentagens das funções que se retroalimentam simultaneamente; dos “chapéus” a se usar; ou até pelo próprio manejo dos vetores das ofertas: o que vem de mim e perpassa a criação, ao mesmo tempo que se afeta pelo que vem de fora e me perpassa. Um jogo dinâmico de status, tanto no conceito da Impro em cena, entre quem joga, quanto entre as atividades do trinômio de funções criativas, como podemos aproveitar da fala de Abreu:

O processo da construção do espetáculo de forma partilhada por **vários criadores** levou, logo de início, à necessidade da revisão de uma série de conceitos relacionados à arte teatral. Percebeu-se, logo a princípio, que esse novo processo de criação não poderia conviver com o subjetivismo exacerbado que comumente acompanha o trabalho artístico. Num processo de criação partilhada não há muito espaço para “minha cena”, “meu texto”, “minha idéia”. Tudo é jogado numa arena comum e examinado, confrontado e debatido até o **estabelecimento de um “acordo” entre os criadores**. É claro que **esse acordo não significa reduzir a criação ao senso comum, nem transformar o vigor da criação artística num acordo de cavalheiros**. É um acordo tenso, precário, sujeito, muitas vezes, a constantes reavaliações durante o percurso. **Confrontação (de idéias e material criativo) e acordo são pedras angulares no processo colaborativo.** (Abreu, 2004 - grifos nossos).

Tanto o texto de Abreu quanto os de Araújo pensam processos colaborativos num contexto mais geral do Teatro Contemporâneo, e não particularmente em produções de Impro. Ao identificar esses procedimentos como processos dentro da Impro, voltamos-nos novamente à relação com o tempo: o durante e o enquanto da criação em Impro que se dá em cena, que é processo e obra ao mesmo tempo pelo seu caráter de obra aberta. A prática diretora de quem improvisa, que flutua como um pássaro, que olha “de fora” como público, é o que permite o encontro dos lapsos em tempo real da performance de Impro para as constantes reavaliações e confrontamentos dos acordos, em comunicação intrínseca e constante com as práticas de “escrita” e de atuação. Durante a performance, confrontam-se e se lidam-se instantaneamente com os confrontos individuais internos entre as funções, simultaneamente aos externos com o grupo, pois há momentos em que as regras das estruturas são quebradas, os protocolos podem ser corrompidos se a decisão de fazê-lo estiver no sentido, na direção, da proposta do próprio espetáculo. Os acordos de um espetáculo também

sofrem reavaliações e confrontamentos prévios e posteriores no trabalho de direção geral (seja ela realizada em coletivo ou por um indivíduo). O próprio proceder da Impro encara o tempo dentro do tempo na sua maneira de interagir com o processo colaborativo e(m) criação coletiva: o tempo da preparação, dentro do tempo do espetáculo, dentro do tempo de cada cena, dentro do tempo de cada decisão que é simultaneamente (encontros de tempo) individual e em grupo. O improvisador argentino Lucas Sollazzo, em suas aulas de direção de Impro, comenta sobre essa simultaneidade guiada pelo acordado previamente, ao apontar ser necessário entender

[...] o que alguém que dirige ou as pessoas que dirigem tem que fazer. Principalmente, ser capaz de separar a direção geral de um espetáculo teatral das decisões de direção que tomamos como artistas durante o espetáculo. São dois elementos completamente diferentes. E entenda que as decisões de direção que tomamos como artistas no momento do espetáculo devem vir com base nas decisões da direção do espetáculo. [...] Não em função do meu desejo particular, sempre trabalho em função de algo superior, maior.¹⁹¹

Quando Sollazzo expõe que o trabalho não se baseia nas vontades particulares, ele não quer dizer que elas não são parte do trabalho, mas que se orientam para o trabalho, para dialogar e se comunicar com o grupo dentro do que já foi acordado na direção geral prévia, que, por sua vez, tende a ser constituída também pela contribuição das vozes individuais (em intensidades e níveis diferentes, dependendo do projeto). Essa balança de percepção das origens dos desejos é a que quem improvisa se vê jogando no ato da performance. Para Andrei Moscheto na mesa de debate em português promovida pela tese, assim como para Gonzalo Rodolico em entrevista à revista *Status*, o trabalho anterior à performance por parte da direção geral é o que dará maior margem e tempo/espço para a criação das outras funções durante a apresentação:

Para mim, **é muito importante tomar antes o maior número de decisões e tudo que permite que você tome essas decisões.** Se tivermos uma diretriz clara, previamente determinada para nosso espetáculo, isso nos dará mais liberdade porque é algo com menos com que se preocupar no palco. **Meu auto diretor, quando estou no palco, só estará lá para verificar as decisões que foram tomadas anteriormente, não para criar.** (Rodolico, 2021, p.14).

Em contexto, o que Rodolico quer dizer é que as contribuições dos movimentos da direção interna feitas por quem improvisa no momento da performance não irão demandar uma energia de criação “a mais” diante do todo que a pessoa improvisadora já tem que fazer

¹⁹¹ Transcrições diretas das falas autorizadas por Lucas Sollazzo dos registros privados das aulas do curso *Dirección Impro* (2020) - tradução nossa.

com o trinômio, quando as decisões-guias já foram feitas e a moldura do espetáculo já foi criada previamente. As decisões prévias orientam o que, então, vai ser “criado” no palco, e essa gama de decisões anteriores por parte da direção alivia a carga de decisões e criações também na atuação e “escrita” no ato da performance. E, neste ponto, na mesa *Nuestro Rol Director en La Impro* (2021), Ortalli também acrescenta a provocação de que, talvez, nessa fluidez colaborativa, a direção não se dê tão a cargo da autodireção, mas sim da direção coletiva em simultâneo:

Mais uma coisinha, nada de mais, que, a favor de não se autodirigir o tempo todo e ouvir a direção das outras pessoas em cena, é que uma pessoa dirige do mesmo jeito que quando escreve, certo? Do que sabe. E se dirige como sabe, assim que identifica outra pessoa que a dirige, seja de fora ou de dentro da cena, descobre coisas novas, lugares que elas não teriam encontrado. Então, sim, se alguém lhe diz: “Vá por este lado”, e é uma ideia que você não teria, ou é algo que nem teria imaginado, se eu tivesse esse convencimento¹⁹², se me conquistou por essa ideia, ao menos vou tentá-la. E pode ser que, mais tarde, eu goste e me interesse, ou descubra algo mais. Então, que não seja muitas pessoas se dirigindo asi mesmas, mas que dirijam umas às outras na cena. (Ortalli in Proença, 2021c. - tradução e transcrição nossas).

Nesta perspectiva, fica mais evidente aquele trabalhar para “algo maior” mencionado por Sollazzo, um trabalho que parte de si em direção às outras pessoas e ao espetáculo todo, e se perpassa pela mesma força que vem de outras direções. No treinamento em Impro, isso é traduzido pelas frequentes máximas difundidas: “jogar para a outra pessoa”, “fazer sua parceria esteja bem em cena”, “as ideias das outras pessoas são melhores”. Essas indicações no treinamento tentam direcionar a criação ao coletivo, para desviar da individualização na criação. Porém, por vezes, por falta de um equilíbrio nos discursos e treinamentos, podem levar a um anular-se em cena, a uma imposição de um status jogador constantemente baixo, não propositivo, sem brincar na gangorra de se afetar.

Isso também se torna evidente em espetáculos solos de Impro, em que a pessoa solista faz a autodireção de si, se escuta constantemente, e, ao mesmo tempo escuta e equilibra as contribuições do espaço (arquitetura, sonoridade, etc.), do público e demais participantes da ação improvisada (luz, som, etc.). No caso de solos, a organização no ato da performance da improvisação em processo colaborativo pode ser mais evidente do que a criação coletiva, pois as colaborações passam pelo filtro de decisões cênicas de uma pessoa.

¹⁹² Refere-se a um momento anterior do diálogo, ao qual já comentamos, em que se fala do poder de convencimento da direção ao agregar o coletivo, em oposição a uma imposição unilateral e autoritária de ideias e visões.

Uma perspectiva não é excludente da outra: haver uma autodireção enquanto se dirige as demais pessoas é tão possível quanto real, afinal, há uma seleção do que é trazido para o próprio corpo, etc., e isso acontece que, ao confiar na direção do grupo, principalmente num grupo que também treina e tem consciência do seu papel e responsabilidade diretora, a carga de autodireção é diluída no trabalho coletivo. Ou seja, ela é realizada, não desaparece, justamente por que várias mãos se disponibilizam em realizá-la.

Outros pontos de confluência que nos ajudam a perceber a Impro como processo colaborativo e(m) criação coletiva, estão na estruturação das improvisações inerentes a dessas metodologias por procedimentos e elementos orientadores em confluência para com a proposta de trabalho. E, neste ponto, Abreu contribui pontualmente ao traçar um paralelo com os *canovaccios* da *Commedia Dell'Arte* em seu artigo sobre processos colaborativos:

Antes de se chegar à cena, porém, existe todo um trabalho de definição de tema, mote ou assunto do espetáculo, pesquisa teórica ou de campo e, mesmo, discussões das primeiras imagens, idéias, improvisações **dos atores** ou de textos da dramaturgia. Após esse período exploratório, onde todo material de pesquisa é tornado comum a todo o grupo, cabe à dramaturgia propor uma estruturação básica das ações de ações e personagens. Damos a essa estruturação o nome de *canovaccio*, termo que, na *Commedia dell'Arte*, indicava o roteiro de ações do espetáculo, além de indicações de entrada e saída de **atores**, jogos de cena, etc. Embora o *canovaccio* seja responsabilidade da dramaturgia, ele não se constitui em mera "costura" das propostas do coletivo, nem uma visão particular do dramaturgo. É a resultante de todo o trabalho preparatório organizado em propostas de cenas. No *canovaccio* as improvisações, propostas de cena, imagens e conceitos do espetáculo, todo o trabalho anterior já aparece estruturado. O *canovaccio* contém, de forma embrionária, uma visão possível do espetáculo. E, como nada é permanente no processo colaborativo, o *canovaccio* vai à discussão para aperfeiçoamento e possível reformulação.

[...] *Canovaccio*, embora seja um ganho importante no processo de organização do trabalho criativo, não é lei a ser cumprida à risca. É uma proposta que visa insuflar ainda mais a criação e só esta, expressa na cena, tem o poder de efetuar mudanças. (Abreu, 2004 - grifos em negrito nossos).

Nessas explicações de Abreu é perceptível como espetáculos de outras linguagens teatrais podem se assemelhar à Impro em processo e organização pelo uso da metodologia de processos colaborativos e(m) criação coletiva por meio de experimentos improvisatórios. A particularidade da Impro diante disso, como obra aberta, é que a metodologia de processo se mantém durante a apresentação com a presença do público, pois ainda é processo de criação. O que é definido previamente na sala de criação e treino em Impro é revisto e atualizado no ato da performance. O *canovaccio* como estrutura, com seus protocolos, se reorganiza no instante da apresentação conforme a necessidade e comunicação de quem improvisa. E as etapas ou sequências de definições na Impro ocorrem no momento prévio, como em demais

processos teatrais, porém com o intuito de voltarem a ocorrer em simultâneo durante a performance, que também se dá em processo colaborativo e(m) criação coletiva.

A compreensão da existência intrínseca das características das metodologias de processo colaborativo e(m) criações coletivas na Impro, ao menos no momento da performance, permite um maior entendimento da fusão das funções da tríade improvisadora como três fatores simultâneos e codependentes. É um ser/estado de fazer por mãos *escherianas*¹⁹³, em que se é a mão que desenha a mão que desenha enquanto se desenha.

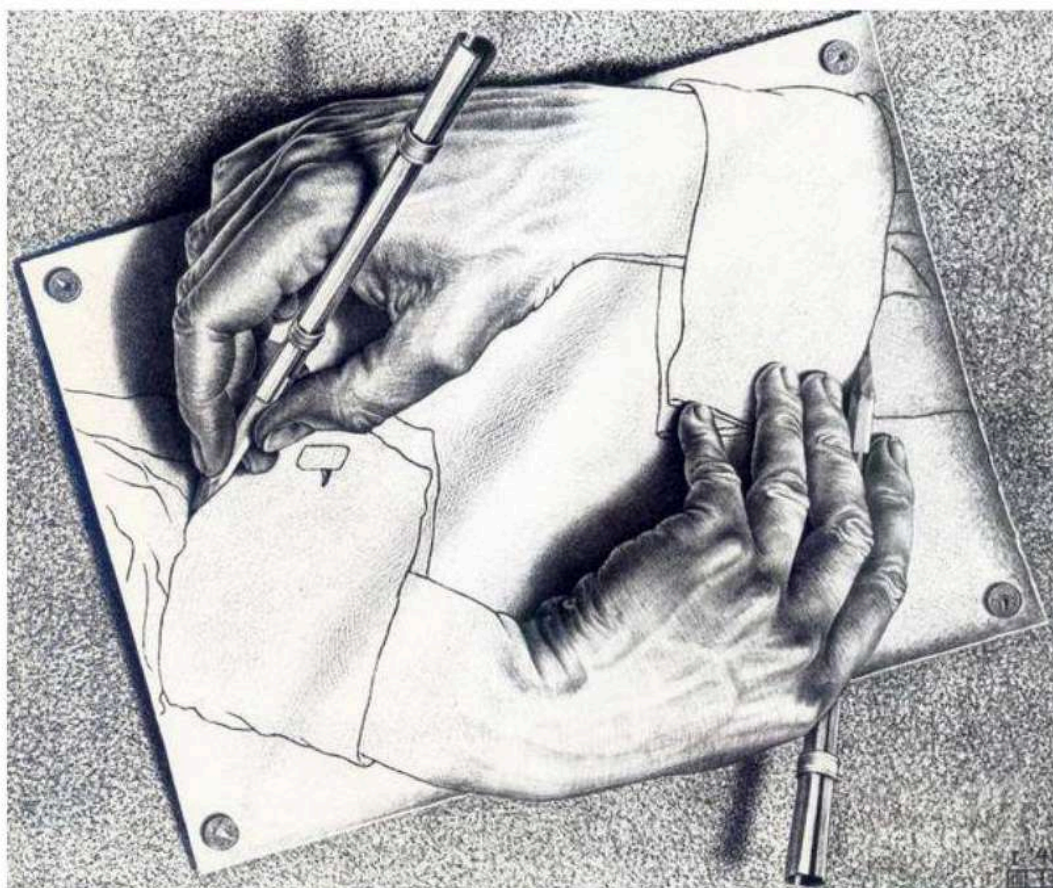


Imagem 12 - Obra *Drawing Hands* de M. C. Escher
Fonte: Arte e Blog

Entender a simultaneidade e a correlação dos fatores criativos é vital para dar contexto à discussão da direção, de forma que, quando os elementos e dispositivos focados em desenvolver as características dessa função em particular forem apresentados no Capítulo 6, eles sejam percebidos como mecanismos diretores que permitem a fluidez das vias de

¹⁹³ Recorre frequentemente a essa imagem de Escher: *Drawing hands* para explicar imageticamente a Impro. Essa referência também se encontra em minha dissertação de mestrado *Impro Visa Ação. Uma proposta de treinamento para teatro de improviso* (2013). Acredito que essa obra de Escher seja uma tradução gráfica da Impro.

confluência dessa simultaneidade e hibridismo da pessoa que improvisa. Talvez seja muito mais sobre as habilidades do que as funções em si. O treinamento de si, e nossas habilidades para jogar em coletivo, para colaborar com a criação em processo, com a direção coletiva que se dará na apresentação de Impro. O que me faz retomar a discussão da mesa *Nuestro Rol Director en La Impro* (2021), em que Ortalli provoca a questão da possibilidade, ou melhor, da impossibilidade da direção coletiva na Impro¹⁹⁴, à qual Mariana Palau responde:

Eu acredito que a direção coletiva é possível, é difícil, porque não estamos acostumadas. E, justamente, o papel da direção é sempre visto como algo muito individual e, na realidade, acho que pode ser feito, que é questão de praticá-lo, e que evidentemente a Impro tem uma qualidade de direção coletiva porque, justamente, há, por mais que haja uma direção geral, uma pessoa ou várias que estão exercendo a direção geral de fora do palco, de todas as maneiras essa direção geral sempre se completará com o papel de direção dos atores e atrizes¹⁹⁵ dentro da cena. E não só completa, como também pode fazer cair. Isso, de alguma maneira... como diretora geral, se pode plantar certas coisas, se pode planejar um montão de coisas, se pode ensaiar um montão de coisas, mas, se depois os atores e as atrizes não estão alinhadas com isso, com essa direção geral, esse planejamento pode simplesmente ir para o inferno, certo? E, acontece comigo, que eu faço o papel de diretora geral fora do palco também, e isso modificou a minha performance na hora de ser atriz, ou a consciência da direção que é feita dentro da cena, ou como se contribui de qualquer forma a esse plano, ou essa ideia da direção geral de um espetáculo. E que eu também estudei, ou seja, quando se trata de cumprir esse papel da direção geral, estudar direção de Teatro. (Palau in Proença, 2021c. - tradução e transcrição nossas).

Assim, as habilidades da direção são habilidades a serem treinadas e cuidadas na improvisação, também, para o individual e o coletivo. E, neste sentido, entram todos os poderes e responsabilidades da conscientização desse todo, em que, na espontaneidade da criação coletiva em Impro, todas as pessoas envolvidas, são também diretoras (e, ao mesmo tempo, atrizes e escritoras). Esse é um esforço constante entre não se controlar unilateralmente a Impro, sem também se eximir individualmente em responsabilidade por se esconder dentro do coletivo. O poder e a percepção do coletivo fomentam o entendimento de que, como Katarzyna Chmara comenta na mesa *Our Director Role as Improvisers* (2021), minha voz criadora dá espaço para as outras vozes na criação colaborativa pela Escuta (Katarzyna in Proença, 2021d.). E essa responsabilidade transborda do palco para a sala de ensaio e vice-versa, porque, senão, haverá também uma voz suprema a controlar os espaços de criação pelas relações estabelecidas entre o grupo e nas reproduções das relações sociais

¹⁹⁴ Como já vimos, Ortalli mesmo vem explicar melhor que essa ideia de impossibilidade de uma direção coletiva se relaciona com uma falta de uma concepção ou noção de uma direção geral prévia ao espetáculo para guiar a performance. Essa é a mesma perspectiva de Rodolico que apresentamos no presente capítulo, e a quem Ortalli também cita na mesa para justificar seu entendimento.

¹⁹⁵ Mesmo aqui, tratando-se de tradução nossa, manteve-se a redação do binarismo pois foi propositalmente articulado no discurso de Mariana Palau.

sistemáticas que tendemos a fazer. Isso é algo que Moscheto comenta também na mesa *Nosso Papel Diretor na Impro* (2021), quando fala inclusive do medo instaurado em indivíduos de grupos oprimidos social e sistematicamente para não assumirem ou terem dificultado o acesso a lugares de decisão, no caso da Impro, como parte e direção coletiva em Impro. Um comportamento que, para Moscheto, é evidente no contexto brasileiro, e que faz com que só se valorize a voz de pessoas que frequentemente já são ouvidas, e se mascare a contribuição colaborativa dentro da ideia do coletivo na ilusão dos espaços seguros naturalmente estabelecidos pela Impro, porque, para os grupos desprivilegiados, exige um esforço muito intenso e constante para se fazer ouvir sem receber um retorno equivalente à energia despendida para tanto.

“[...] A sua contribuição, seja ela qual for, vai ser fundamental, porque se você está aqui já é fundamental, para que isso nasça”. E ao empoderar as pessoas com essas possibilidades, a gente convida elas a tomarem essa posição de direção. Porque é isso, a Marta [Borges] tem que tomar na força porque não foi dado as oportunidades para as mulheres, o Edinho [Edson Duavy] tem que tomar na força porque não foi dada a possibilidade para que um diretor... para que pessoas negras tenham a mesma possibilidade, muitas pessoas estão tendo que tomar na força nessa geração, porque essas oportunidades não foram dadas. (Moscheto in Proença, 2021b. - transcrição nossa).

E mesmo que possa haver discordâncias quanto a esse posicionamento, trazidas aqui nas vozes e comentários de Moscheto, Duavy, Borges, Ortalli, Palau, Silva, McMillian, Witoelar, Chmara e também nas mesas de debate, além de outras referências como Rodolico, Carvalho e Sollazzo, é possível colher uma provocação pontual: quem é o coletivo? Que vozes são essas que o compõem? Todas as vozes estão realmente sendo ouvidas? Ou o coletivo vira essa massa que reproduz como “todas as pessoas” as visões de apenas algumas? E, acrescentando a essas perguntas: “Todas as pessoas se envolvem por igual? **Em que se baseia para saber disso?**” (Viglietta et al., 2020, p.42 - grifos nossos). Esses dois últimos questionamentos são provocações do livro *Alguma vez você já se perguntou se...? Perguntas para Docência de Impro*, que estimulam refletir sobre se realmente estamos verificando e tendo atenção para com as vozes que colaboram com a criação em Impro, ou se apenas partimos do fato de que, já que se trata de um processo colaborativo em que todas as pessoas obviamente poderiam contribuir, os espaços seguros e de escuta à colaboração já se constituem naturalmente sem qualquer interferência nossa.

Talvez essa suposição ignore as camadas profundas sistêmicas nas relações, porque talvez estejamos partindo de um ponto que nos é habitual, mas que não necessariamente é um ponto em comum e a realidade de todos os indivíduos do coletivo. Como já vimos no

Capítulo 4, as questões sistêmicas não ficam da porta para fora quando adentramos uma sala de ensaio ou um palco teatral, talvez elas se tornem ainda mais evidentes. Então, se o trabalho é coletivo, o esforço para tornar os espaços seguros e livres para a efetiva criação colaborativa é de todas as pessoas envolvidas, não apenas de quem precisa “se colocar mais” para assumir a direção conjunta compartilhando sua voz, mas também de quem já o faz ao se responsabilizar por abrir esses espaços e mantê-los abertos. Escutar realmente a diversidade em seus outros ritmos e tempos que, provavelmente, não lhe são costumeiros.

Viola Spolin, na sua metodologia de jogos teatrais por improvisação, vai ressaltar em todas as suas obras a questão do acordo de grupo para criar uma comunidade que possibilite a real liberdade do jogo colaborativo. Em *Jogos teatrais na sala de aula. Um manual para o professor*”, ela vai enfatizar inclusive a percepção do indivíduo no grupo que pode ser calado por uma fração dominante. Logo, há de ser contestar como percebemos o coletivo no espaço de criação a partir do momento que percebemos os indivíduos no espaço de criação.

O acordo de grupo não deve estar em conformidade com a “tirania da maioria” nem deve ser o resultado em obedecer cegamente a **um líder**. No acordo de grupo, os **jogadores** devem ter liberdade de **escolha que possibilita alternativas**. [...] **Todos** devem ter a **responsabilidade** pela sua parte no todo. **Todos** trabalham **juntos** para o evento como um todo. (Spolin, 2007, p.45 - grifos nossos).

A “tirania da maioria”, um dos termos usados nas Ciências Políticas em crítica à implementação de sistemas democráticos por maioria absoluta que não necessariamente representa a comunidade envolvida, é um dos paradoxos da democracia como poder do povo. Num sistema de hierarquia horizontal, a vontade da maioria não é a que prevalece, pois, assim, quem constitui a minoria perderia espaço de fala e deixaria de participar do processo colaborativo e(m)criação coletiva. Por isso, no uso dessas metodologias, é responsabilidade de todas as pessoas envolvidas manter o espaço de criação com a liberdade que possibilita mudanças, mesmo quando o movimento está a favor do seu privilégio pessoal, da sua vontade individual: válida, sim; suprema, não. Nessas práticas, todas as pessoas envolvidas na criação se beneficiam e se responsabilizam. Isso também faz parte da direção conjunta na Impro, que já está a acontecer quando se decidiu ter a improvisação como linguagem, pois dirigir é parte do improvisar. Na mesa *Nosso Papel Diretor na Impro* (2021), Borges relembra essa ausência de alternativa em dirigir, pois já se está a fazê-lo:

[...] seja do ponto de vista de conceber espetáculos, seja enquanto **improvisador** que, mesmo que ache que não, é **seu próprio diretor**, mas é. **Seu** e indiretamente do grupo, a partir do momento que faz uma escolha qualquer, mesmo até antes de pisar

o palco, pela forma como entra, com a energia com que está, pelo tom de voz que usar, pela escolha de objetos que for buscar se existirem, enfim, pela posição no palco que optar. (Borges in Proença, 2021b. - transcrição nossa).

Ao nos envolver com a improvisação, estamos em processo colaborativo do indivíduo para com o coletivo e vice-versa: atuando, “escrevendo” e dirigindo a apresentação da Impro, a partir de decisões pré-estabelecidos pela direção geral, que pode ser executada por alguém no cargo diretor ou “tão somente” por acordos prévios do grupo. Se há improvisação, há direção, e nós somos parte dela em potência e responsabilidade, pois estamos e nos dispusemos como indivíduos a improvisar em coletivo, num espetáculo propositalmente em processo.

5.3. O público dirige?

[Luana Proença:] [Se a pessoa que improvisa pensa] “Eu não quero dirigir!”, coleguinha, deixa eu te falar... Você não tem... ESSA escolha, você não tem.

[Andrei Moscheto:] *Too late*. [Tarde demais].

[Luana Proença:] Quando você escolheu improvisar, você escolheu dirigir, porque você vai atuar, escrever e dirigir, né? Se você quer se eximir da responsabilidade de dizer, de usar, como a gente falou, a desculpa de: “Ah, é só improvisado!”, você fez aquela escolha e você tá escolhendo não fazer nada com aquilo, né?

[Edson Duavy:] Escolhe ser público. (Duavy & Proença in Proença, 2021b. - transcrição nossa).

Das interferências e afetos de pesquisa, eis que, nas mesas de debate, surgiu um questionamento que não havia suscitado em mim até então: a participação direta do público na direção do espetáculo de Impro. Quando organizei as mesas de debate para a tese, pensei que três seria um bom número de pessoas para promover um debate de uma hora e meia sobre as questões pontuais que trazia para a pesquisa, dando espaço e tempo de fala válido para cada pessoa. Provavelmente, um número maior de pessoas no debate poderia inibir tempos de partilha de visões, além de dispersar demais o foco nas bifurcações que habitualmente se abrem nessas discussões críticas. Porém, ainda gostaria da contribuição de mais pontos de vista, por isso promovi as mesas como evento *on-line* em *broadcast*, com transmissão pelo YouTube¹⁹⁶, de forma que o público poderia participar com perguntas e comentários pelo espaço escrito do bate-papo, assim como eu e as pessoas convidadas para cada mesa também chamamos profissionais da Impro para estarem presentes como público na sala *on-line* da

¹⁹⁶ Essa ação só pode ser realizada graças à contribuição dos improvisadores brasileiros Massa Nakatani e Henrique Sereno, que conheci apenas *on-line* em eventos realizados durante a pandemia, e que se disponibilizaram gratuitamente a apoiar a pesquisa fazendo a parte técnica das mesas de debate.

plataforma *Zoom* que hospedava o encontro. Esse público foi chamado a fim de participar, se quisesse, mais diretamente num momento final do debate, com observações e perguntas dentro da temática e do que já havia sido discutido até então. Na primeira mesa, a improvisadora portuguesa Gisela Maria Matos, como público convidado no *Zoom*, manifestou o seu questionamento:

Em que medida é que o público é também é um diretor, ou seja, no sentido em que ele também está a fazer escolhas, e também está a fazer propostas, e também está a co-criar em conjunto com **os improvisadores**? Porque eu vejo o improviso sobretudo como esse grande empoderamento do público na medida em que ele também está a criar, a dirigir, e a escolher em conjunto com **os** intérpretes. Por isso, é isso, queria deixar aqui este... este elemento, e como é que vocês entendem o público enquanto **diretores** da cena também? (Matos in Proença, 2021b. - transcrição nossa).

Essa colaboração do público, na voz de Matos, desencadeou algumas escolhas da pesquisa (em especial no experimento cênico *Eu sou a Tempestade*, tratado no Capítulo 6), além da afetação a curto prazo de se ter acrescido esta pergunta à mesa seguinte, em inglês, quando percebi que em um determinado momento que a discussão tangenciou essa questão. Assim, se estamos falando da criação coletiva em Impro com o processo colaborativo de todas as pessoas que participam da criação do espetáculo, estamos a incluir o público? Em contexto, trazemos este questionamento de forma geral na Impro, entendendo que alguns projetos apresentarão uma maior ou menor abertura interativa com o público, dosando esse direcionamento se e quando houver (como desenvolvido no Capítulo 2).

Das respostas ao questionamento de Matos na mesa em português e em inglês, houve uma unanimidade sobre a influência que o público tem na direção do espetáculo, ao mesmo tempo que se manifestou, na mesma unanimidade, um “não” categórico quanto ao público ser diretor do espetáculo. Andrei Moscheto abriu a análise:

Eu entendo ele [o público] como **de jeito nenhum** diretor de cena. Mas **de jeito nenhum**. E eu vou dizer por quê: existem montagens ou existem coisas que se subjugam à vontade do público na expectativa que, ao se subjugar, vão causar o melhor efeito para essa plateia. E eu tenho impressão de que toda vez que você faz isso, **você abre mão das suas escolhas artísticas, e você acaba sendo subjugado pela vontade de quem está ali pagando pelo ingresso ao invés de você oferecer uma experiência para o público que talvez ele não esperasse**. Então, nesse ponto, eu acho que **o público faz parte da criação, eu acho que o público ele é de suma importância, a comunicação com esse público é de suma importância, o contato com esse público, a integração do que você está fazendo é de suma importância, mas de maneira nenhuma, esse público é diretor do que está sendo feito**. Porque, a partir do momento que você abre mão da posição do palco de dirigir esse trabalho e de criar esse trabalho, você pode estar caindo numa armadilha de ter que fazer as coisas pelo gosto da maioria. (Mocheto in Proença, 2021b. - transcrição e grifos nossos).

Fala-se aqui, então, sobre a consciência da responsabilidade da direção do espetáculo por parte de quem o propõe em primeira instância como fazer artístico. Uma noção que reconhece que o público não entra no jogo desde a concepção da direção geral prévia, que não entrou nos acordos iniciais de jogo e que, por isso, permitir que o público dirija a peça tanto pode levá-la a lugares surpreendentemente benéficos na linha do que foi proposto, como deturpar a peça completamente por uma via prejudicial à proposta. E não necessariamente o público terá a percepção disso, justamente porque é participante de uma fração do processo colaborativo e não do todo. Sua voz, assim, corresponde a um momento e um contexto particular da criação, logo seu grau de poder é correspondente a esse contexto. A armadilha de lhe dar o mesmo poder de direção que as pessoas que estão no processo desde o início se estabelece numa linha de pensamento em visa agradá-lo a qualquer custo. O público ignora, por falta de acesso, os pactos da concepção do espetáculo, inclusive o treinamento da equipe e formação artística. Logo, ignora as responsabilidades e os limites de jogo também lá estabelecidos.

Aree Witoelar, na mesa em inglês, vai traçar um argumento similar ao de Moschetto, mesmo sem ter tido acesso ao seu depoimento, numa parte do debate sobre a responsabilidade de quem dirige e o exercício de se refletir sobre o que se faz e o que se fez no espetáculo de Impro. Witoelar partilha uma história pessoal de muitos anos atrás, sobre uma ocasião em que o público de um espetáculo estava inclinado a seguir a visão de uma personagem sexista, tornando, assim, a própria cena sexista¹⁹⁷.

E, porque estávamos sentindo o desejo do público em incitar isso, nós acabamos por concordar em jogar assim. E então, depois do espetáculo, estávamos conversando entre nós, tipo: “por que precisamos concordar com isso?”. É neste momento que podemos carimbar nossa direção, tipo: “Não, não vamos para lá. Não vamos para o caminho normal que já está quebrado há muito tempo, mas vamos explorar caminhos que são realmente menos seguros porque são menos explorados.”. Mas é preciso muita responsabilidade para fazer isso e então você tem que aprender, tipo, de espetáculo a espetáculo, como orientar o curso. (Witoelar in Proença, 2021d. - tradução e transcrição nossas).

Assim, Witoelar responsabiliza o grupo por ter concordar em seguir a indução do público, apontando que havia escolha, e uma escolha artística que se alinha ou não ao que se pretende como espetáculo. Ao refletir sobre isso, identifico que há uma certa deslealdade em

¹⁹⁷ Há, aqui, o entendimento de que uma personagem possa ser sexista e isso não faz, necessariamente, a cena/peça ser sexista, pois a personagem pode ser justamente a abertura de crítica social a práticas e comportamentos como este. O que Witoelar aponta é que o público quis seguir a visão dessa personagem sexista, tornando essa a visão e discurso daquela cena.

dar ao público a direção do espetáculo porque ele não possui manejo dos dispositivos, das técnicas e desconhece a estrutura para jogá-la. Lembro-me de assistir ao espetáculo brasileiro solo *Hamlet - Processo de Revelação*¹⁹⁸ (2015), texto de Emanuel Aragão a partir da obra *Hamlet* de William Shakespeare, com direção de Adriano e Fernando Guimarães, em que Aragão, em cena como ator, partilha com o público o seu processo de desenvolvimento da personagem Hamlet. Propõe uma conversa com a plateia que vai percorrer o estudo dele, as partes que Aragão ensaiou e os entendimentos que ele tem da obra. Ele declara no início (da maneira como eu me lembro e que ficou comigo) que o espetáculo se trata de uma conversa desigual entre ele e a plateia, porque ele se preparou para a conversa e a plateia não. Ao mesmo tempo que não é desleal já que a plateia também conta com a preparação dele para que o espetáculo ocorra, ou seja, de que ele, Aragão, não vai simplesmente abandonar o público nesta jornada. De forma que a “traição” ao poder do público num espetáculo que usa da interação para construir sua dramaturgia se estabeleceria quando damos ao público poder sem conhecimento quanto a esse poder, seus limites e ao que nos dispomos a fazer conjuntamente com ele. É o mesmo que chamar a plateia para um jogo com regras específicas, sem a partilha dessas regras.

Marta Borges, ao refletir sobre o público como diretor, traz em seu depoimento da mesa de debate em português, justamente parâmetros para guiar o público em sua jornada:

Eu acho que o público inspira, sim, e é um ótimo barômetro para muita coisa. Se é forçoso que, por causa dessa reação, a escolha do grupo seja mudar o que está a ser feito, não. Mas é bom também **os** artistas não fazerem os espetáculos só para o seu umbigo e criarem um... digamos, um fosso entre o que é que o público está ali a fazer, o público querer se sentir parte. Agora, **há uma forma muito interessante de educarem, inclusivamente, o que pode ou não ser tolerado.** Por exemplo, desde o início, quando nós [do grupo Os Improváveis de Portugal] fazemos um espetáculo com os jogos, nunca aceitamos, e dizíamos no início: “Pode. Todas as sugestões são válidas, mas a gente não vai aceitar uma única sugestão que tenha a ver com piçaba, vibrador ou semelhante.”. [...] **Acho que o público nunca pode dirigir, portanto, estou completamente de acordo, inspirar, sim, e o grau de inspiração é ditado pelo grupo como o que aceitar e o que pedir.** (Borges in Proença, 2021b. - transcrição e grifos nossos).

Essa abordagem do grupo de Borges já traduz uma direção geral prévia que desenha os espaços em que o grupo prefere ou não transitar e coloca o público ciente do jogo que está sendo convidado a jogar, na importância de se olhar para o momento de abertura do espetáculo e da coleta de sugestões. Katarzyna Chmara também vai comentar, na mesa em inglês, sobre ter tido que ensinar a plateia em sua cidade a jogar com o seu grupo, o primeiro a

¹⁹⁸ Este espetáculo não se considerava um espetáculo de Impro.

fazer Impro por lá. Esse educar do público é a visualização dos limites para que todo mundo jogue e usufrua do espetáculo com segurança, é a partilha das regras do jogo dentro das funções de cada membro jogador em suas habilidades, o público inclusive. É reconhecer quem entra em que momento do processo, e com isso, respeitar esse contexto de entrada sem exigir o mesmo envolvimento e interação. Mas os limites que vamos dar ao público serão correspondentes à proposta daquele espetáculo, e de forma alguma serão definidos como os “limites da Impro” válidos para todos os trabalhos de Impro. Da mesma maneira como qualquer outra forma e linguagem teatral propõe em si e em seus respectivos projetos os limites particulares de jogo e interação com o público, desde a construção ou quebra da quarta parede, por exemplo.

Nessa discussão na mesa em inglês, Dawn McMillian vai se mostrar intrigada e atraída pela ideia de responsabilizar-se por ensinar o público a ser o público do seu espetáculo: “faz parte da nossa responsabilidade quando ele entra pelas portas, tipo: ‘É assim que você brinca com a gente. Isto é o que acontece aqui.’” (McMillian in Proença, 2021d. - tradução e transcrição nossas). Na sequência deste pensamento, eu comento sobre a importância de também escutar a sua plateia e como ela entende o que você está fazendo e propondo com a sua Impro, o que é uma percepção provavelmente ainda mais necessária quando nos apresentamos internacionalmente. Se nos guiarmos pela tendência de nos apresentar como se fosse para uma plateia que conhecemos, que temos o hábito de nos relacionar culturalmente e entender a relação e referências culturais, não estaremos a escutar aquele público e a improvisar com ele. (OUR DIRECTOR [...], 2021).

No desdobrar dessa discussão sobre a educação do público para o espetáculo, Edson Duavy acrescentou, que, mesmo que não haja um discurso verbal quanto aos limites do que se vai colher como sugestão, por exemplo, ainda pode haver o entendimento interno do elenco do que se fazer com a inspiração vinda do público se ela for encarada como provocação. “Eu posso até aceitar, de repente a... cada grupo faz sua escolha. De repente, no grupo: ‘Ah, eu não aceito vibrador, mas hoje vamos aceitar. Mas vamos fazer **do meu jeito**. Não do jeito que vocês [do público] querem, ou que vocês acham que querem’.” (Duavy in Proença, 2021b. - transcrição e grifos nossos). Duavy relata que nessa abertura absoluta de possibilidades com o público, ele sempre se lembra da artista performática sérvia Marina Abramović. Uma referência ao trabalho *Rhythm 0* da performer¹⁹⁹ realizado em 1974, em que os limites dados ao público eram os de que não havia limites: ele poderia fazer o que quisesse com ela, com o corpo dela assumido como objeto, usando os 72 objetos que estavam dispostos em uma mesa,

¹⁹⁹ “Performer”, aqui, é usado no contexto do movimento da *Performance Art*.

de flores a um revólver, como bem entendiam. Ela também eximiu do público qualquer responsabilidade diante do que poderia ocorrer durante a performance de 6 horas. A resposta do público a este experimento artístico social foi, inicialmente, tímida, testando a veracidade da proposta sem limites. Depois da possibilidade comprovada de desresponsabilização legal sobre qualquer ato ali praticado à Abramović, algumas respostas se tornaram violentas e brutais. Duavy traz este exemplo no sentido de percebermos como os limites são colocados a favor de todas as pessoas envolvidas porque nos responsabilizam no jogo de improvisação, já que os conhecemos em coletivo.

Witoelar também vai pensar sobre a resposta da plateia como diretora parcial no espetáculo, afirmando que, mesmo ela interferindo no trabalho com o *feedback* instantâneo (que oferece em qualquer espetáculo teatral), ela não percebe o jogo de possibilidades, pensando que quer ver algo, mas também ficando feliz ao ser surpreendida. Por isso, a direção por parte de quem improvisa deve de conduzir responsavelmente o espetáculo. (Witoelar in Proença, 2021d.). Neste aspecto, Borges vai lembrar de quando seu grupo participou da maratona de improviso da *Upright Citizens Brigade* em Nova Iorque, na qual o público assistia a um espetáculo atrás do outro que traziam basicamente comédias rápidas em Impro:

[...] [O grupo] Os Improváveis participou e levou um espetáculo completamente diferente do que o público estava assistindo nas muitas horas de espetáculo e que esperava assistir, e com isso proporcionaram uma outra experiência que tocou muita gente. No final, no retorno foi, teve gente a chorar [...] e diziam “Eu não sabia que isso podia ser improviso”. Se a gente fosse dar o que o público queria, tínhamos ido muito mais facilmente para um espetáculo com piadas, assim uns dois ou três jogos, cumpriamos a meia hora [de apresentação], o [grupo representante] português tinha tido certo [...] a gente arriscou, teve gente que não gostou de certeza, mas no final teve gente a agarrar-se a nós, a chorar, gente que voltou [...]. Agradar o público, sim, mas não condicionar a criação pelo público. (Borges in Proença, 2021b. - transcrição nossa).

Borges reforça a Escuta do público, e até da expectativa induzida (do que seria Impro, no caso), para escolher oferecer outra experiência artística. Por este prisma, McMillian também lembra a tendência da comédia em Impro, tão forte nos Estados Unidos, de se desviar para piadas como um vício por risadas, e, que nesse quesito a plateia vai dirigindo o espetáculo quando quem está no palco está se deixando guiar pelo que faz o público rir. (McMillian in Proença, 2021d.). Assim, como dirigir faz parte do improvisar, quem está em cena está escolhendo levar o espetáculo por essa linha do riso em fluxo, provavelmente, inconsciente. E já que a criação é coletiva, a sua contribuição como intérprete também é válida, responsável e parte da escuta desse espetáculo conduzido pelo riso do público. O público é essencial em como se conduz o espetáculo, mas não para se fazer valer sua vontade

ou sua aparente vontade. Há conexão e ela direciona, e a qualidade da relação com o público é a guia da direção, como podemos extrair da entrevista de 2024 de Gonçalo Rodolico à *Status*, quando fala sobre o que mudou em 15 anos de apresentações de seu solo *Amorbo*:

O que ainda pode ser vanguardista — ou pelo menos distinto — é como posso estender momentos em que, por 15 minutos em um espetáculo de 75 minutos, parece que nada está acontecendo. Para a maioria das pessoas, isso pode parecer uma eternidade. Mas tenho paciência para saber que **não estou perseguindo o interesse do público apenas por risadas ou aplausos**. Posso me **conectar com o público e avaliar se ele está engajado**, mesmo que o feedback não seja uma explosão de risadas. Essa conexão, para mim, se desenvolve no palco — **é sobre saber que você está em sincronia com o público, mesmo no silêncio**. (Rodolico, 2024 - grifos nossos).

Rodolico expõe a vontade de perseguir o interesse do público em cena, mas pela qualidade da conexão pretendida, em perceber o engajamento e refinar a sincronia, não necessariamente para agradar por risadas ou aplausos. Há o interesse pela conexão e uma qualidade que tem a ver com o espetáculo que, provavelmente, vem de uma definição de direção prévia. E aqui novamente temos o limiar entre a direção geral prévia, da qual o público não toma parte, e a direção que se dá no ato da apresentação, na qual a intensidade da partilha entre quem está presente, equipe e público, e da direção e suas responsabilidades variam de proposta a proposta. O que resta é, então, perceber que elementos temos e partilhamos com o público naquele trabalho, ao mesmo tempo que nos conscientizar da nossa direção, em sua influência na atuação e “escrita” na ação coletiva e colaborativa que, por sua vez, afetam a direção e a qualidade da conexão com o público.

E, como colocado por Witolear anteriormente, na prática de aprender de espetáculo a espetáculo, e em nossa própria formação e treinamento, é que podemos encontrar como jogar com as aberturas da direção em Impro. A isso, a improvisadora holandesa Nadine Antler, em entrevista à revista *Status*, pontua:

Mas **é preciso mais prática**, acredito. Porque como pessoas improvisadoras temos que ser escritoras, diretoras e atrizes ao mesmo tempo, certo? E reduzindo o trabalho em um campo, abrimos mais espaço para um dos outros campos, certo? E no final, **se treinarmos todos eles, conseguiremos fazer tudo melhor por impulso**. É como qualquer outro treinamento de improvisação: precisa de foco e treinamento. (Antler, 2022, p.11).

E é na percepção do que treinar e no encontro de dispositivos para nos ajudar a manusear as habilidades na improvisação que podemos jogar de maneira mais consciente com os impulsos criativos, com o que vai brotar na cena por associação no processo colaborativo

e(m) criação coletiva. Para além da informação de ser preciso treinar as funções, pensar no que treinar e o que pode nos ajudar a treinar: aprender, observar, harmonizar-se com o que se desvela na Impro, no encontro de si com o coletivo, e com que já está.

No mito sobre a origem do povo Pataxó, a última gota de uma enorme chuva transformou-se em Txopay Itôhã, primeiro indígena a pisar na Terra. Ao nascer, ele observou a natureza e ficou fascinado com a sua beleza. Aprendeu a viver em harmonia com os bichos, os rios e a mata, passou a caçar, plantar e pescar, respeitando todos os segredos da Mãe Natureza. (MITOLOGIA DA [...], 2024).

6. DISPOSITIVOS PARA AS PRÁTICAS DA DIREÇÃO EM IMPRO

Ao me dar conta de que estava dirigindo, eu disse: “Bem, talvez eu procure uma ferramenta, ou pelo menos averigo como se chama essa coisa que estou fazendo, e quem fez isso antes, para ver se consigo economizar alguns fracassos.” E aí aparece um montão de ferramentas, que creio que sim, que não se estão sendo dadas quando estamos no papel de atrizes ou de atores²⁰⁰, que não temos consciência da importância que têm e da riqueza que têm. (Palau in Proença, 2021c. - transcrição e tradução nossas).

O debate com a experiência e a experimentação direcionam a escrita agora para um reconhecimento da primeira pessoa do singular, justamente pela singularidade da vivência junto aos objetos levantados. Os questionários, mesas, contribuições do público do espetáculo *Eu sou a Tempestade*, e depoimentos garimpados em artigos da *Status* corroboram com certa pluralidade neste capítulo, porém, nele prepondera o trabalho prático desenvolvido pela minha pessoa.

Quando eu comecei a trabalhar com a Impro, eu tive uma revelação. Os jogos teatrais de Viola Spolin sempre foram fonte de aprendizado desde muito cedo na minha trajetória teatral, a partir dos 3 anos, e a improvisação, tal e qual, me acompanhou desde então, e ainda com mais intensidade a partir da adolescência, quando comecei a levar o Teatro mais a sério.

A improvisação estava presente e insistente nos processos de criação de espetáculos, na sala de aula e no meu treinamento com a Oficina dos Menestréis (Brasília), lecionada por Deto Montenegro, que sempre dizia “o erro é bem-vindo”. Ainda mais presente, principalmente como resolução instantânea de imprevistos na cena, na intensa produção teatral quando me juntei à Cia Teatral Néia e Nando dos meus 15 aos 23 anos, chegando a ensaiar e apresentar de 2 a 5 novos espetáculos por semana. Nessas circunstâncias, mesmo com ensaios, não havia tempo hábil para o detalhamento dos trabalhos, então: ou se improvisava, ou se improvisava.

E por essa metodologia estar tão presente, eu sempre tive muito apreço e respeito pelo improviso coerente com as propostas de direção. Mas foi só quando conheci a Impro em 2004, aos 21 anos, que eu percebi que eu sempre improvisava, que sempre me foi exigido improvisar, que era natural ter a improvisação ao lado, mas... que eu não sabia improvisar. Tudo era muito intuitivo e à sorte: por vezes sensacional e por vezes miserável, mas: o que se haveria de fazer? A improvisação era dada e usada, não ensinada, logo, parecia ser algo

²⁰⁰ Mesmo aqui se tratando de tradução nossa, manteve-se a redação do binarismo, pois foi propositalmente articulado no discurso de Mariana Palau.

submetido ao acaso. Um problema surgia e lidávamos o melhor que podíamos em cena. Depois, iríamos corrigir o problema no ensaio para não acontecer de novo e não passarmos novamente por aquilo. E improvisar era isso, dando certo ou não. Se a cena travava e não fluía, era uma infelicidade que podia acontecer: o que se haveria de fazer?

Já com o trabalho com a Impro, pensar como fazer a improvisação fluir como espetáculo, me deu dispositivos para reconhecer quando e por que o improviso encontrava bloqueio, e o que fazer para devolver o fluxo a ela. Me deu gramática para explorar a improvisação como linguagem. O que há de se fazer? Escutar, aceitar a realidade da cena, jogar a partir dela, trocar o status, etc. Eu sempre improvisei sem saber como improvisar, e, obviamente, os dispositivos e os princípios da improvisação sempre estiveram lá. Como eu não tinha consciência deles, eu não podia acessá-los por escolha, fadada tão somente à sorte ou a um “dia bom”. No meu percurso pessoal com a Impro, eu aprendi diretamente os recursos pelo ângulo da atuação e da “escrita”, a qual eu procurei também mais aprofundamento por conta própria para achar os dispositivos que me ajudariam a treinar mais esse prisma, como: a plataforma (Onde-Que-Quem), a espinha dorsal da história, as estruturas narrativas, a dinâmica de avançar e expandir momentos, os 7 modelos de enredo, a jornada da personagem heroica, entre outros.

Foi com esse mesmo sentimento que me voltei para a pesquisa quanto à direção em Impro: quais dispositivos pontuais que sempre estiveram na cena improvisada, diluídos nos ensinamentos, eu poderia trazer à luz para permitir que a Impro flua em sua pluralidade também pelo prisma da direção. Que elementos ajudariam a dar consciência no que acontece na cena e desbloquear seu fluxo em uma direção que favorecia cada espetáculo. Das trocas com outras mentes e artistas durante a pesquisa, percebi que o se reconhecer direção enquanto se improvisa também provocou nas pessoas esse olhar para o que se fazia, olhar com mais apreço para a diluição da própria prática, do que então parecia intuitivo.

Foi por meio da minha experiência prévia como artista cênica, em geral, como improvisadora especificamente e como professora universitária de direção, que cataloguei e experimentei quatro elementos pontuais para a prática diretora de quem improvisa antes mesmo de escrever o livro *Nossa Direção em Jogo* (2019), elaborar os questionários, ou organizar as mesas de debate. Elementos esses que estavam sendo observados nos estudos de caso da metodologia de pesquisa pré-pandemia. Então, quando eu lancei a pergunta sobre dispositivos para ajudar a treinar a prática da direção, tanto nos questionários, quanto nas mesas de debate, a primeira grande surpresa foi o (des)entendimento quanto à pergunta. As respostas, na maioria, indicavam mais exercícios e conselhos do que pontualmente

dispositivos, ferramentas e tópicos de treino, como acontece frequentemente quando abordamos os prismas da atuação e da escrita. E, talvez, isso também seja um dos frutos da minha maneira de perguntar e/ou da lacuna de discussão quanto à direção em Impro, dessa neblina que esconde essa vertente. Mas, filtrando daqui e garimpando dali os discursos, encontrei os focos dos exercícios, e, neles, apontamentos mais diretos ao que eu questionava.

Nessa filtragem, percebi mais a existência de uma pluralidade de nomes que se encaixavam com o meu entendimento dos dispositivos já encontrados para a pesquisa, ou outras maneiras de usá-los, do que realmente outros novos dispositivos. Assim, antes de apresentar esses achados, começo por partilhar a discussão dos questionários e mesas de debate a respeito dos dispositivos para treinar a prática da direção em Impro por parte de quem improvisa no ato da performance, a fim de ampliar a discussão, e depois organizá-la dentro do filtro da investigação.

Nos questionários, das respostas para a pergunta “Para si, quais seriam as ferramentas para se treinar um olhar na direção de Impro?”²⁰¹:

- 2 pessoas declararam não saber quais poderiam ser as ferramentas para treinar a direção;
- 5 respostas não entenderam ou não tinham certeza do que se tratava a pergunta;
- 3 responderam de forma vaga, mais falando que a direção é importante e parte da tríade de quem improvisa, precisando ser treinada, do que desenvolvendo um argumento sobre como ou que fazer para tanto;
- 5 relacionaram a direção diretamente com a “escrita” em suas variantes de termos como narrativa, enredo, contação de histórias e dramaturgia.
- 5 pessoas envolviam mais a noção de quais comportamentos se treinar, como: “A curiosidade, o desapego, a vontade de se envolver e se aprofundar nas coisas e nas pessoas. Gostar de ser **surpreendido**, de se encantar.”²⁰²
- 20 respostas se alinhavam mais a ferramentas para se dirigir espetáculos como a figura diretora. Seus conteúdos envolviam discursos sobre o que a direção deve ou não fazer e como deve proceder nos ensaios e na criação de espetáculos, e não necessariamente como treinar as percepções da direção: “Feedbacks de percepções e pontos chaves da história improvisada, seguido de debate pela equipe; Análise da Escuta ao longo da improvisação;

²⁰¹ 43 pessoas responderam ao questionário, mas a classificação de respostas a essa pergunta ultrapassa a quantidade de 43, já que a resposta discursiva de uma mesma pessoa apresentava em seu conteúdo, mais de uma das classificações verificadas neste estudo.

²⁰² (Resposta anônima - 01 - questionário. Ver Apêndice B).

Exercícios voltados para expansão da história”²⁰³. E essas 20 respostas seguiam mais com esses apontamentos do que fazer, do que se atentar quando se dirige, mas não necessariamente do que treinar e que dispositivos usar.

Obviamente, pelos debates e *feedbacks* de uma pessoa ou da equipe a nos dirigir, podemos aprender e treinar a direção, mas isso se dá após a improvisação em si, não servindo diretamente ao momento do improviso. O meu exercício diante dessas respostas foi questionar: que dispositivos nos ajudariam a treinar a prática geral da direção, a analisar a Escuta ao longo da improvisação e exercitar a expansão da história? (Vendo aqui já a fusão com a parte mais narrativa e da “escrita”, que também é direção). Que dispositivos nos ajudariam a, como em uma das respostas: “Investigar e explorar usos da espacialidade, musicalidade, ritmo, voz, protocolos, dramaturgia, visão política do grupo, reflexão política sobre os temas do espetáculo, habilidade na condução de grupos e relacionamento interpessoal e por aí vai.”²⁰⁴?

Dessas 20 contribuições, houve 6 que mencionaram estudar e se ater a estruturas de espetáculos e jogos; 6 se preocupavam com cuidar do ambiente de trabalho e do elenco; e 2 mencionaram o *sidecoaching*. Das respostas mais alinhadas com a ideia de dispositivos ou tópicos para exercitar o olhar diretor:

- 7 respostas pontuaram a observação e o prestar atenção.
- 8 investiram no consumo de referências como espetáculos, livros, filmes, etc.;
- 4 indicaram trabalhar com os elementos da encenação teatral;
- 6 corresponderam com os dispositivos, ferramentas e princípios gerais da improvisação como a Aceitação e a Escuta;
- 1 resposta simplesmente indicou a leitura do livro *Improvisation for the classroom (Improvisação para a sala de aula)* de Viola Spolin, afirmando que nele havia tudo de que se precisava saber.²⁰⁵ E, de fato, como mencionamos no Capítulo 3 sobre o estado da arte, os livros de Spolin são ricos em chaves e dispositivos para uma metodologia de ensino e direção, ou seja, para treinar quem ensina e dirige teatro, num ambiente de autonomia criativa das pessoas jogadoras participantes. Logo, é possível também filtrar informações do material de Spolin para se treinar a consciência da cena como um todo, mas, como esse recurso se destina a quem vai conduzir o trabalho, principalmente de fora da cena, não há uma atenção direta para a prática da direção do todo por parte de quem improvisa, já que alguém assume

²⁰³ (Resposta anônima - 02 - questionário. Ver Apêndice B).

²⁰⁴ (Resposta anônima - 04 - questionário. Ver Apêndice B).

²⁰⁵ (Resposta anônima - 40 - questionário. Ver Apêndice B).

esse papel e “alivia” responsabilidades. Isso não quer dizer que não se aproveite dispositivos da direção geral para a direção específica como pessoa improvisadora em cena.

De maneira que, nas respostas dos questionários, o treinamento do olhar diretor de quem improvisa se misturou novamente com a figura que dirige e assina a direção do espetáculo, além de estar vinculado mais com uma postura e comportamento para se evitar o temido autoritarismo contra a liberdade e espontaneidade da Impro.

Nas mesas de debate também se falou bastante de exercícios, de se praticar o papel diretor assumindo a direção em rodízio, por exemplo. Assim, em confluência com os questionários e depoimentos das mesas, o que se identificou pontualmente como “o quê” exercitar na direção em Impro, se manteve basicamente em: olhar observador, curiosidade, elementos da encenação e a administração do ambiente de trabalho e das relações de grupo.

O conteúdo de variadas respostas dos questionários também discutiu quanto ao que uma pessoa diretora deve saber: deve saber quando e como interferir e quando e como sair do caminho — remetendo ao subtítulo do livro de Asaf Ronen, *Show the Way By Getting Out of the Way* (*Mostrar o caminho ao sair do caminho*): deve saber quando e como impor e quando e como soltar as rédeas; deve saber quando e como definir; quando e como fazer comentários e dar *feedbacks*; deve saber quando e como ouvir sem falar; saber quando e como abrir discussões e quando e como encerrá-las, etc.

Essas sentenças levantaram minha curiosidade porque faziam parte também das respostas de um dos meus exercícios favoritos nas disciplinas de direção quando eu as lecionava em cursos superiores. Pedia às turmas para listarem as habilidades e características do que qualificavam como uma pessoa que fosse uma boa diretora, assim como suas responsabilidades. Inúmeros desses “saberes” apareciam, e eu os colocava no quadro. Tendo em vista que os membros da turma iriam dirigir um trabalho cênico naquele semestre, minhas provocações, na sequência da listagem, eram: “E vocês sabem fazer isso? Pensam que é possível aprender a saber fazer tudo isso em todas as ocasiões e contextos que irão encontrar?”. A partir daí, chegávamos a alguns pontos: esse grau de exigência dado à direção colocava esse papel em um lugar de sabedoria quase divina e onisciência, sempre sabendo o que fazer em qualquer circunstância e nunca errando. Assim, percebemos que não era possível “saber” tudo e sempre, mas o que era possível fazer era estar presente e Escutar e atualizar o processo constantemente. O que, por sua vez, humanizava a figura diretora.

A próxima provocação pedagógica era a de olhar a lista e dizer quais dos itens ali dispostos, das características e responsabilidades da pessoa diretora, não eram também de responsabilidade do elenco (levando já em consideração a humanização das sentenças): saber

quando e como interferir, zelar por um bom ambiente de ensaio, preparar-se para o ensaio, etc. E, apenas os itens administrativos pontuais de reuniões de equipe eram deixados de lado, atribuídos somente à direção. Na conclusão, a pessoa que dirige era apenas mais uma pessoa dentro do processo, como qualquer outra, e suas responsabilidades gerais eram as mesmas e compartilhadas por todas as outras pessoas envolvidas no processo. Quem dirigia, de certa maneira, recebia a incumbência de fazer o que todas as pessoas faziam a partir da sua perspectiva e demanda no processo, tanto quanto o elenco e as pessoas da técnica deveriam fazê-lo a partir de suas posições. Desse ponto, ninguém no processo se eximia de responsabilidade. E este é o aspecto em que a Impro adentra com mais intensidade, já que, no ato da performance como obra aberta, as decisões de cena são tomadas por todas as pessoas envolvidas, definindo a leitura que se dará do espetáculo quando a obra se “fechar” com o fim da apresentação.

Também pondero, a partir do relato da minha experiência pedagógica e das respostas dos questionários da tese, que o olhar observador e a administração do ambiente e relações de grupo podem ser considerados subtópicos da Escuta ativa. Observar, perceber o que está acontecendo, como está acontecendo, são fatores que se atualizam e, por isso, ao serem escutados/observados, são reconhecidos para que se possa jogar com eles, direcioná-los ou deixá-los seguir na direção que já se alinham. No caso do conceito de Escuta em Impro pelo prisma diretor geral, é nele que ela transborda da cena para o espetáculo como um todo e para a sala de treino: uma Escuta ativa para com o processo e a criação em cena. Daí o valor nos exercícios propostos para a direção, como o rodízio de pessoas a dirigir de fora, para treinarem essa percepção, essa Escuta que reconhece os caminhos que estão a ser trilhados na cena.

A última pergunta do questionário, “Como cada uma dessas ferramentas particularmente podem ajudar no treinamento desse olhar?”, me permitiu visualizar, por diferentes percepções e nomenclaturas, os dispositivos que eu já havia listado e trabalhado no livro *Nossa Direção em Jogo* (2021). Isso, por sua vez, contribuiu com mais profundidade no tópico dos dispositivos.

São apresentados neste capítulo os dispositivos encontrados na pesquisa para a prática da direção em Impro, assim como sua experimentação comprovada a partir dos relatos e análises do espetáculo *Eu sou a Tempestade*, criado e encenado para justamente para experimentar cenicamente esses dispositivos da pesquisa. Assim, primeiramente, exponho do que se trata o espetáculo e como ele articulou a pesquisa acadêmica em harmonia com uma pesquisa poética w artística para levá-lo à cena. Na sequência, introduzo os dispositivos em si,

com suas análises de uso dentro do espetáculo, por meio dos registros audiovisuais das apresentações e depoimentos coletados do público.

*Quando todos se tornarem líderes
Quem será o seguidor?
Quando todos se tornarem seguidores
Quem ficará para ser o líder?
Quem ficará para ser líder ou liderado
Quando todos forem seguidores e líderes?*
(Spolin, 2013, p.12).

6.1. *Eu sou a Tempestade*

Por vezes o destino é como uma pequena tempestade de areia que não pára de mudar de direção. Tu mudas de rumo, mas a tempestade de areia vai atrás de ti. Voltas a mudar de direção, mas a tempestade persegue-te, seguindo no teu encalço. Isto acontece uma vez e outra e outra, como uma espécie de dança maldita com a morte ao amanhecer. Por quê? Porque esta tempestade não é uma coisa que tenha surgido do nada, sem nada que ver contigo. Esta tempestade és tu. Algo que está dentro de ti. Por isso, só te resta deixares-te levar, mergulhar na tempestade, fechando os olhos e tapando os ouvidos para não deixar entrar a areia e, passo a passo, atravessá-la de uma ponta à outra. (Murakami, 2008).

Eu sou a Tempestade foi um espetáculo de Impro criado para testar os dispositivos da pesquisa durante sua apresentação, ao mesmo tempo que se propunha a abordar artisticamente inquietações temáticas das minhas próprias tormentas. Substituíu os estudos de caso da metodologia de pesquisa anteriores à pandemia de Covid-19, tornando-se um experimento cênico que serviu como ilustração e exemplificação durante as apresentações e discussões sobre os dispositivos partilhados neste capítulo.

Sua estreia contou com três sessões nos dias 2 e 3 de outubro de 2021, no Teatro dos Ventos, em Águas Claras-DF, Brasil, com as primeiras liberações de eventos dentro da situação pandêmica e, por isso, algumas características e contextos deste experimento artístico foram diretamente afetados, como: a formatação em performance solo para evitar contato físico com outras pessoas em período de ensaio e também nas apresentações; e teve sua estreia no Brasil, para onde tive que me voltar por três meses por questões emocionais e financeiras causadas pela pandemia. Além disso, estar na zona de Brasília, minha cidade natal e na qual desenvolvi basicamente toda minha formação profissional, proporcionava que eu tivesse acesso direto a minha rede de apoio artística para conseguir executar as apresentações do espetáculo. O contato e abertura com espaços teatrais, com figurinistas, profissionais da técnica de luz, musicistas, entre outras pessoas, que entenderam minha situação, e por apoio e

amizade, puderam executar um trabalho profissional de qualidade dentro das minhas (im)possibilidades financeiras e questões governamentais e acadêmicas referentes ao Doutorado em Portugal, que afetaram diretamente tempo, finanças, moradia, etc.

Essas foram as condições de realização do experimento que, se ignoradas, criam uma lacuna em relação às decisões prévias da direção do espetáculo, assim como às respostas de um público que, nessas primeiras apresentações, em sua maioria conhecia meu trabalho e/ou também vivenciava a saudade, o medo, a ansiedade, a crise financeira e o luto ainda presente da pandemia.

Assim, a gratidão e a amizade são os elementos indispensáveis do processo de criação de *Eu sou a Tempestade*, e estão, literalmente, presentes em cena: em figurino, na luz, no cenário, nos corpos e na música. A ficha técnica e artística do espetáculo conta, portanto, com profissionais e amizades com os quais eu já trabalhei em circunstâncias diversas, inclusive adversas, ou com pessoas profissionais que me foram apresentadas por outros afetos, em pedidos de favores pessoais.

Ficha técnica de estreia:

Concepção, Direção, Maquiagem e Performance solo: Luana Proença

Iluminação: Ana Quintas

Sonoridade e Música: Luiz Rocha (Espiga)

Figurino, Cenário e Consultoria Estética: William Ferreira

Produção e recepção de público: Ana Paula Martins e a equipe do Teatro dos Ventos, Águas Claras-DF, Brasil

Registro audiovisual: Rafael Soul

Registro fotográfico: Satine.

Apoio e cessão de espaço: Teatro dos Ventos

Após 2021, com a minha volta a Portugal, sem a rede de apoio de Brasília, o espetáculo ficou adormecido até 2024. Nesse ano, foi apresentado três vezes em cidades e países diferentes: Coimbra (Portugal), Atenas (Grécia) e no Festival de improviso *The Impro* em São Paulo (Brasil). Para cada uma dessas apresentações, como só eu viajava, a pessoa a improvisar luz e sonoridade/música era alguém disponível no local (com exceção da apresentação de São Paulo, na qual pude reencontrar em cena o músico Luiz Rocha, que fez as três apresentações de estreia em 2021). O processo de ensaio com cada grupo de profissionais não foi muito diferente do processo de 2021. Não há como realmente ensaiar o

espetáculo, ou sequer simular muito sua execução, por conta da necessidade de interação com o público. Logo, o procedimento de treino, que durava entre 30 minutos a uma hora no máximo, baseava-se em eu explicar a estrutura do espetáculo e o porquê das escolhas dessa estrutura. Depois improvisávamos um pouco livremente, mais para estabelecermos conexões e nos conhecermos um pouco em maneiras de improvisar.

Em *Águas Claras* (2021), a iluminação foi concebida e improvisada com possibilidades amplas, pois Ana Quintas, a iluminadora improvisadora, tinha à disposição um teatro com recursos técnicos variados, conhecia meu trabalho e já havia improvisado comigo algumas vezes anteriormente.

Em Coimbra (2024), não havia uma pessoa designada para a luz. A iluminação foi fixa em uma geral branca, contando com um céu de luzes de Natal instalado no espaço para outro espetáculo.

Em Atenas (2024), pelo mesmo motivo, a luz também foi fixa em geral branca, com a pessoa técnica do teatro apenas realizando o *blackout* ao final, em um momento pré-combinado.

Em São Paulo (2024), com a presença de Julye, uma iluminadora especializada em espetáculos de improviso, com certa disponibilidade técnica do teatro, a iluminação brincou mais na estrutura, rompendo protocolos junto comigo e com o público.

Acontece que, em 2024²⁰⁶, as restrições pandêmicas já não imperavam, e a proximidade com o público foi se estabelecendo. Em Coimbra, uma pessoa subiu ao palco comigo na feitura de uma cena; em Atenas, não só o mesmo aconteceu, como os corpos de algumas pessoas foram utilizados como cenários quando eu me aproximava; em São Paulo, boa parte das cenas se deu na plateia (daí a quebra de protocolos iniciais para a luz), e o público, em peso, subiu ao palco por quase um terço do espetáculo.

Com o pacto de proximidade com o público sendo outro em 2024, assim como a existência de uma estrutura interativa de espetáculo, a presença cênica do público se fez cada vez mais evidente e impactante — o que o meu treinamento em palhaçaria também se manifestasse mais explicitamente pelo jogo interativo mais amplo.

Quanto à sonoridade e à música, as diferenças foram mais impactantes para mim em cena, pois não só eram pessoas diferentes a improvisar, com experiências diferentes em Impro (quando nenhuma), como os instrumentos também eram completamente diferentes.

²⁰⁶ Em 2025, *I am the Storm / Eu sou a Tempestade* foi apresentado no *Vietnam Improv Festival*, em Hanói, no Vietnã, e no SESC/SENAC Pelourinho, em Salvador, Bahia, Brasil. Essas apresentações não foram analisadas nesta tese devido ao prazo de entrega do texto à Banca de avaliação, e pela impossibilidade de registrar as apresentações em audiovisual para o estudo posterior.

Em Águas Claras, Luiz Rocha (Espiga) é um clarinetista que tinha consigo suas clarinetas, apitos e sinos. Espiga é um músico que já participou de shows e festivais de improviso musical, assim como sessões de jazz improvisado, porém não tinha muita vivência como músico em espetáculos teatrais, e nenhuma em Impro. Também nunca havíamos trabalhado em conjunto, sequer nos assistido. Nos encontramos em uma tarde, expliquei a estrutura e seus porquês, e depois improvisamos cenas livres por 20 minutos.

Conheci *Eu sou a Tempestade* com Espiga. Foi a primeira vez que também fiz Impro com instrumentos de sopro. Isso não foi uma escolha estética, mas de situação, estes eram os instrumentos de Espiga e ele estava disponível para o jogo. Não sei se pela instituição da ideia de tempestade, por termos estreado no Teatro dos **Ventos**, ou pelas duas coisas, mas a sonoridade dos sopros e sinos parecia casar sem esforço com o espetáculo.

Em Coimbra, me acompanharam dois músicos portugueses, um guitarrista e um tecladista: Jorge Graça e Paulo Cortesão Branco. Ambos não tinham muita experiência em improvisação musical, ou com música em teatro, e ainda começavam a trabalhar aqui e ali com o grupo Coimbra Impro que estava fazendo a produção do espetáculo.

Aprender a improvisar para se libertar para improvisar é fundamental. Foi um diálogo mais trabalhoso, pois os dois se focaram mais na composição da música e nem tanto na da cena conjunta. Nosso encontro de “ensaio” também se deu uma hora antes da apresentação. Teclado e violão são instrumentos com sonoridades que me são familiares na improvisação, o que, neste sentido, facilitou minha interação com a sonoridade. Já a conexão com os músicos em si, se deu quando eu **aceitei** a desconexão, e comecei a jogar com a lacuna de Escuta do jogo entre atriz e músicos.

Em Atenas, a pianista Iro Iordanoglou, além do trabalho com improvisação musical e teatral, já havia trabalhado em Impro com vários grupos gregos. Nosso encontro, um dia antes, foi da mesma forma que o que se deu com Espiga: explicação da estrutura e seus porquês, porém, só improvisamos um pouco juntas no próprio dia da apresentação, no espaço do teatro onde havia um piano. O piano também é um instrumento que estou mais acostumada a encontrar em espetáculos de Impro, então o jogo se fez no campo sonoro familiar.

Em São Paulo, tive o reencontro com Espiga e as clarinetas novamente — os sopros ventaram em *Eu sou a Tempestade* uma vez mais, e, agora, provavelmente por ter estreado assim, as clarinetas trouxeram o familiar.

Essas trocas diversas de instrumentos, experiências, culturas e número de musicistas em cena só fortalecem os princípios da Impro: Confiança, Escuta ativa, Aceitação, etc. O jogo se joga a partir do que trazemos e aceitamos.

Ao pensar a criação de uma obra artística a partir da experimentação em cena dos dispositivos levantados na pesquisa acadêmica, questionei-me sobre: que tema poderia alinhar-se e servir ao experimento? E que universo ou assunto poderia auxiliar no desencadeamento na minha relação com o público, da percepção do uso desses dispositivos da direção durante a performance improvisada, já que se tratava de um solo?

Não buscava, necessariamente, que o público entendesse ou identificasse os dispositivos, mas que, como pesquisa, fosse possível analisar para as apresentações do espetáculo e identificá-los em uso.

De alguma forma, e estimulada pelos debates das mesas quanto a entender se o público dirige ou não o espetáculo de Impro, comecei a estruturar a ideia de que o público se visse não apenas catalisador ou personagem (algo difícil de se fazer durante a pandemia), mas também como diretor. Que a ele lhe fosse atribuída a competência de uma direção dentro do trabalho, justamente para usar os dispositivos.

Nesse traçar, eu já percebia que eu seria a direção geral prévia do espetáculo, precisamente por eu estar criando a estrutura, ser eu a performar e conduzir o jogo com o público. Mas nada impedia que, durante o espetáculo, no decorrer das decisões sobre o conteúdo da apresentação, a direção não pudesse ser colaborativa com a plateia.

Também entendi que, nas condições existentes do distanciamento físico por conta da segurança em relação ao contágio da Covid-19 e por ser uma performance solo, onde eu seria a única pessoa a performar e ter o treinamento em Impro, essa direção conjunta e colaborativa não poderia se dar no decorrer de cenas, mas sim em uma troca por meio de conversa e debate.

Foi no paralelo deste entendimento que me deparei com a frase inspiração do espetáculo: “O destino sussurrou ao meu ouvido: ‘Você não é forte o bastante para enfrentar a tempestade.’. Eu sussurrei no ouvido do destino: ‘Eu sou a tempestade.’ (autoria desconhecida)²⁰⁷. Foi então que defini que o tema maior do espetáculo seria a democracia e, mais especificamente: o impacto das escolhas.

Ao usar os dispositivos de direção no espetáculo, eu poderia provocar no público a percepção do impacto das suas escolhas, principalmente quando feitas em conjunto com aquela comunidade espetáculo.

²⁰⁷ Essa frase é citada em diversos materiais, apresentando variações e atribuições de autorias e sujeitos das frases. Em algumas versões, é o diabo quem sussurrar; em outras, o sussurro é direcionado ao ouvido de uma guerreira, entre outras possibilidades. Opto pela versão em que o destino sussurra a uma pessoa comum, por não trazerem conotações específicas de contextos.

Assim, como obra artística, *Eu sou a Tempestade* discute os impactos das decisões individuais e em grupo dentro dos mecanismos democráticos, como gotas d'água que formam e são a tempestade em todo o seu poder e responsabilidade. É um trabalho inspirado na frase de autoria desconhecida. Essa mesma frase se conectou com outra, um efeito em cadeia associativa: “O bater de asas de uma borboleta no Brasil provoca um tornado no Texas?”²⁰⁸ (Lorenz, 2005, p.179 - tradução nossa). Tempestades de ideias, tornados de sentidos a pensar os impactos das escolhas. Um olhar para a Teoria do Caos/Efeito Borboleta fez com que se entendesse que a estrutura do espetáculo podia ser entendida como um sistema determinista de característica imprevisível. Imprevisível por causa de sua sensibilidade às condições iniciais (SCI)²⁰⁹, que traz a característica de parecer, mas não ser, um sistema aleatório ou caótico. Essa sensação de aleatoriedade e caos se dá por conta dos fatores emergentes decorrentes de impactos não reconhecidos de ações internas anteriores no próprio sistema.

De certa forma, o jogo da estrutura do *Eu sou a Tempestade* permite perceber a associação de fatores emergentes com ações prévias no sistema, ao reconhecer, junto ao público, as SCI e os padrões que se instalam pela repetição ao longo da duração da peça. Essa estratégia é o que ajuda a determinar a gama de escolhas de direção.

A chuva toca a terra, mistura-se a ela e transforma-se: lama, barro, escultura. Um espetáculo-tempestade que mistura o impacto das escolhas com a teoria do Caos, elementos e conceitos de sistemas democráticos, conexões aparentemente aleatórias²¹⁰ com uma frase sobre ser tempestade, sobre enfrentar o desconhecido imprevisto com o reconhecimento da força que se é, em si e coletivo. Mistura de pesquisa acadêmica em experimento cênico (teste dos dispositivos levantados), da Teoria do Caos a afetar o raciocínio de estrutura, da temática por efeitos e ações democráticas (impacto das escolhas), das metáforas poéticas tempestivas, e, como veremos adiante, de *A Tempestade*, de William Shakespeare, e de mecanismos pontuais do Teatro Fórum de Augusto Boal.

Meu diário de bordo de criação do espetáculo traduz essa lama de afetações virando barro e esculpindo-se em espetáculo, e pode ser conferido no Anexo B da presente tese.

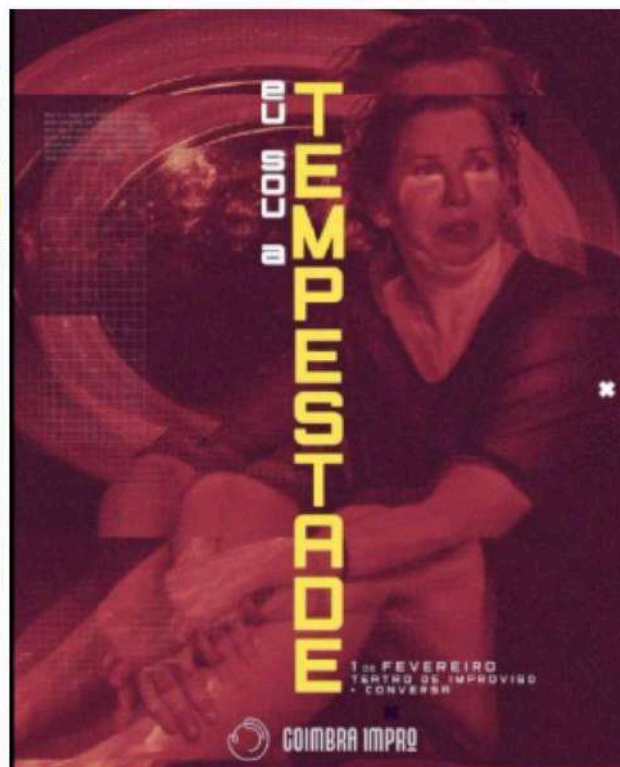
O recorte temático e o objetivo artístico do espetáculo (e não o da pesquisa acadêmica) foram organizados no texto de divulgação, numa proposta de pergunta-provocação:

²⁰⁸ “Does the flapping of a butterfly’s wings in Brazil cause a tornado in Texas?” (Lorenz, 2005, p.179).

²⁰⁹ Penso ser curioso pensar as SCI como um entendimento das chamadas “circunstâncias dadas” do trabalho de Constantin Stanislavski. Ele as usava com frequência em seus exercícios de improvisação, além do estudo das dramaturgias literárias.

²¹⁰ Curiosamente o nome do meu primeiro solo de Impro é *Aleatório* (2016). Joga com a aparente aleatoriedade dos encontros da vida, tendo músicas como premissa de “denúncia” que a vida se harmoniza em ritmos nada aleatórios.

E se a tempestade do dia a dia nos trouxesse a uma ilha onde tudo pode acontecer? Convidamos o público a participar da criação do espetáculo, desde as decisões de história a escolhas de palco. Uma experiência cênica em que vemos as gotas da chuva de idéias que somos em coletivo. (Proença, 2021e).



Imagens 13, 14, 15 e 16 - Artes de divulgação de *Eu sou a Tempestade*. Topo à esquerda: Águas Claras-DF, Brasil, 2021. Topo à direita: Coimbra, Portugal, 2024. Baixo à esquerda: Festival *The Impro*, São Paulo, 2024. Baixo à direita: Atenas, Grécia, 2024.

(Imagens de arquivo pessoal de Luana Proença).

Por se tratar de um solo, a maneira como são usados os dispositivos propostos pela pesquisa acadêmica se dá pelo viés da abertura metalinguística do espetáculo, convidando o público a dirigir o conteúdo da apresentação comigo por meio de votação, fórum de discussão (com referências ao Teatro Fórum de Boal) e de um Conselho representativo, formado por membros do público, para tomar as decisões cênicas em conjunto. Apesar do uso consciente de recursos e elementos do Teatro Fórum, não considero *Eu sou a Tempestade* como uma obra dentro da Árvore do trabalho de Boal, que busca, em primeira instância, desenvolver o olhar oprimida em relação à opressão, no debate das relações de poder com um cunho social preciso, em que o Teatro é meio, e não necessariamente fim. Nesse sentido, a aproximação estrutural entre os trabalhos não implica necessariamente uma convergência ideológica. Os objetivos e princípios norteadores do processo e da obra são outros, e isso define muito sobre o trabalho e sua finalidade. Ainda assim, é possível reconhecer a influência do Teatro Fórum nitidamente pela estrutura, literalmente de fórum, que se estabelece em cena em *Eu sou a Tempestade*.

Mas diretamente, os recursos adotados são o de abrir discussões dentro da peça sobre o que irá acontecer, dando espaço e voz a toda gente presente. Há o mencionado Conselho, com membros do público que se voluntariaram a participar como catalisadores iniciais de ideais para a cena, e o uso de dispositivos da democracia para tomada de decisões: o próprio fórum e a votação. Entretanto, o que se discute em cena — e aqui reside um ponto de ruptura conceitual entre *Eu sou a Tempestade* e qualquer outro trabalho do Teatro que pensa a pessoa oprimida pela linha de Boal — não são situações sociais concretas vividas por comunidades oprimidas, mas a própria criação teatral. Discutimos a cena, a criação de uma ficção a partir do momento, que pode se estender para um caráter fabular, fantástico, etc., e não necessariamente a discussão de um evento social e comunitário em particular. Pensamos e discutimos, em conjunto, a criação teatral artística, os elementos da cena, e não o social, como foco.

Porém, na condução da direção prévia, a democracia num apelo social, é discutida e questionada entre as decisões teatrais, tensionando noções de democracia e decisão coletiva de forma crítica e reflexiva — fazendo da forma teatral o próprio objeto de debate. Um desses pontos, por exemplo, é a percepção do estabelecimento de uma “tirania da maioria”, quando ela ocorre, entendendo que o voto não reflete necessariamente a vontade do todo e que alguns entendimentos rasos que podemos ter do regime democrático dão a impressão de que se está decidindo para toda a gente — e não para uma parcela, “a maioria”, favorecendo vontades de

um grupo específico. Essa, inclusive, é uma atenção que Antônio Araújo e Stela Fischer observam quando falam das decisões tomadas em criação coletiva:

Mesmo em companhias de criação coletiva em que o diretor esteja presente, persistem algumas ressalvas cuidadosas a respeito da sua incumbência. Antônio Araújo atenta para duas contradições da condução de processos de criação coletiva: uma primeira que, dentro da dinâmica em que todos participam igualitariamente da criação, pode-se esconder uma manipulação do diretor: “Negar o poder pode ser uma forma de reafirmá-lo ou de exercê-lo, ainda que sub-repticiamente. Ditaduras ou tiranias podem também se instaurar de maneira difusas, escamoteadas por um discurso de participação e liberdade. (Araújo, 2006, p.128). E uma segunda, na qual, a “democracia artística exagerada” entre os criadores e a necessidade de incorporar todas as contribuições ao resultado final, pode enfraquecer a encenação de um modo mais amplo. (Fisher, 2010, p. 156).

Talvez, num primeiro estágio, a ideia de se assumir direção possa gerar a percepção única de se poder: “eu posso, eu decido”. E, nesse primeiro momento de percepção de poder, também pode neblinar a responsabilidade das consequências dessas decisões e pelos próprios fundamentos da existência desse poder: com quem, para quê, para quem e como estamos decidindo. Trata-se de um momento que altera significativamente a relação com o todo da criação — e deveria alterar —, pois nos torna ativos no reconhecimento dos nossos passos e discursos.

Nesse sentido, talvez, repitamos a ideia pregressa de dirigir como controle, tentando reduzi-la a uma ideia isolada e unilateral em uma criação que é coletiva e processual. E isso pode advir das melhores intenções, caso não estejamos a nos atentar ao processo vivo.

Em *Eu sou a Tempestade*, ao proporcionar ao público a percepção de que podia decidir quanto a questões internas da apresentação — ao embaçar o acordo tradicional de expectativa e provocar a natural testagem dos limites desse novo acordo (“até onde posso ir?”) —, eu, ciente de exercer a direção geral, assumia o papel de questionadora (inclusive de mim mesma), no sentido de não permitirmos que a abertura democrática se tornasse manipulação. Estamos ouvindo toda a gente? Aquilo foi uma sugestão ou uma ordem? (perguntas próximas das encontradas em *Alguma vez você já se perguntou se...? Perguntas para Docência de Impro*). Além disso, era fundamental assegurar que todas as pessoas em cena — intérpretes, improvisadoras de luz e de som — fossem reconhecidas como corpos integrantes dessa comunidade cênica, com o direito de interpretar as decisões conforme sua leitura e, inclusive, de se recusarem a realizá-las, desde que mantido o pacto da cena. Ou seja, se houvesse uma negativa, isso deveria ser sabido e integrado como parte da decisão final conjunta.

Isso é demonstrado quando na apresentação 04, em Coimbra, quando, após uma sugestão que parecia trabalhosa e difícil de se realizar em cena, eu respondi com o humor a minha própria ação de perguntar e solicitar sugestões: “Por que que a gente pergunta? (risos

do público) Porque a gente tem que fazer! Se a gente quiser. Porque é democracia, eu não sou obrigada! E eu aceito, mesmo assim, esse desafio maravilhoso!”²¹¹.

Momentos como esse se traçam paralelos explícitos entre a nossa democracia instaurada no espetáculo e aquela que vivemos fora da nossa “ilha teatro” — evidenciando a potência metafórica da cena improvisada como laboratório de participação e responsabilidade coletiva.

Neste ponto, entra também em cena outro estímulo poético e estético. Inspirada pela frase que gerou o título do espetáculo, me debrucei sobre a obra *A Tempestade*, de Shakespeare. Como um estímulo para mim como performer — sem identificar isso propriamente à plateia —, eu sou uma leitura de uma das personagens da obra de Shakespeare: o espírito Ariel.

No contexto de *Eu sou a Tempestade*, Ariel, espírito liberto que dá forma, por meio de sua mágica — aqui, as técnicas teatrais de improvisação — às decisões tomadas em coletivo. A abertura do espetáculo delineia essa tangência de *A Tempestade* e *Eu sou a Tempestade*:

Em “A Tempestade”, William Shakespeare, cria uma tempestade mágica para levar as suas personagens para uma ilha onde tudo pode acontecer. Eu acredito que aconteça o mesmo com o Teatro, saímos da tempestade do dia a dia e nos ilhamos nessa caixa onde tudo pode acontecer. Na obra de Shakespeare, quando algumas personagens percebem o potencial desta ilha, elas decidem replicar ali o mundo que conhecem lá fora, mas agora tendo elas como governantes. É como naquela frase de Paulo Freire²¹², que diz algo assim: “quando a educação não é libertadora, o sonho da pessoa oprimida é se tornar a opressora.”. E o Teatro tem disso, a gente pode repetir o mundo que conhecemos e criticar algumas coisas, ou celebrar outras, ou até inventar um mundo totalmente novo, mas sempre tendo o que conhecemos como referência. Por exemplo, no nosso mundo a chuva cai de cima para baixo, num mundo novo ela pode acontecer de baixo para cima ou de um lado para o outro. Esse é o convite que faço hoje para vocês: descobrir um mundo nosso, com as nossas vozes que estão aqui hoje, desde a história até como vamos contá-la.²¹³

Junto a este texto, existe toda a atmosfera estética criada que já se articula antes da fala. No espaço teatral, inicialmente, temos um espelho deitado ao centro no chão, um pedaço de papel vermelho ou amarelo (referências às orixás Iansã e Oxum, respectivamente)²¹⁴, que é dobrado em um barco durante a entrada do público; quatro cadeiras diferentes dispostas, duas

²¹¹ Apresentação 04, Apêndice E - transcrição nossa.

²¹² Pedagogo brasileiro, falecido em 1997, que teve seu centenário celebrado em setembro de 2021 e foi alvo de ataque do então presidente do Brasil, portanto, a citação de seu nome no espetáculo não é um acaso.

²¹³ Informação proveniente de anotação pessoal no Diário de Bordo de criação do espetáculo *Eu sou a Tempestade* - Anexo B.

²¹⁴ As irmãs Iansã (ventos e tempestades) e Oxum (águas doces). Iansã é referenciada diretamente no espetáculo, e Oxum pode ganhar seu espaço, em equilíbrio e respeito (pois também é minha Orixá). Assim, a cor do barco varia conforme a escuta de mim no dia e a disponibilidade de papel. Vale ressaltar que Iemanjá (águas salgadas) está na cor azulada do manto do figurino. “Eram três moças bonitas que foram à praia passear. Uma era Oxum, outra Iansã, e outra era Iemanjá” (ponto de terreiro que me ressoa ao ouvido enquanto escrevo).

de cada lado²¹⁵; uma estante de violão preta, vazia, ao fundo, alinhada ao centro do palco (destinada à colocação do espelho posteriormente, se necessário). Na versão de 2021, ainda havia linha preta que dividia o espaço entre o palco de madeira castanha e a plateia de cadeiras cinzas escuras, para manter o distanciamento evidente, trazendo mais sensação de segurança e cuidado para com a pandemia. No canto da plateia e próximo a ela, encontra-se a pessoa musicista com seus instrumentos, de costas ou lateralmente posicionada em relação à plateia. Nessa posição, mesmo em palco, ela não ficava em evidência para o público diante do espaço de cena a ser desenvolvida, e ainda a musicista conseguia olhar a cena em detalhes também pelo “olhar de fora”, isto é, pela perspectiva de plateia.

O figurino é composto por duas peças de vestuário: um vestido preto que vai até a altura do joelho, de alcinhas e decote em “v”, encoberto por um tecido costurado às alças do vestido em transparência preta, com mangas curtas no limite abaixo dos ombros, gola circular e comprimento da saia até os tornozelos. A segunda peça é um tecido versátil que serve como casaco ou túnica, em azul-marinho (referência a Iemanjá), com um rajado de tinta branca que lembra raios, flores ou tão somente pinceladas de tinta. Esse tecido tem quatro amarrações de fitas pretas e quatro buracos pensados para uma diversidade de uso da vestimenta, podendo ser transformado em uma capa, uma camiseta, um macacão, uma calça, um casaco, e túnica, além da possibilidade de ser utilizado separadamente do figurino como objeto de cena em si.

A maquiagem segue, basicamente, a ideia do jogo do rajado branco do tecido da túnica, em pinceladas de tinta guache branca dos pés até a canela, dos dedos das mãos até um pouco além do pulso, do pescoço à clavícula em um desenho em “v”, e abaixo dos olhos como um escorrer de tinta. Com o jogo de luz, essa maquiagem parece fazer a cabeça flutuar e traz um ar etéreo e místico (referência ao espírito Ariel). Para ressaltar a tinta branca no rosto e pescoço também existe um jogo de sombra com *blush* terroso. Os cabelos erguidos do rosto em gel e óleo, trazem um aspecto de estarem molhados.

²¹⁵ Na última apresentação de 2021, denominada na pesquisa como Apresentação 03, houve quatro pessoas a mais de público do que lugares no teatro, dentro da capacidade segura de distanciamento social em relação à pandemia. Assim, a fim de abarcar todas essas pessoas que, finalmente, se dispuseram a voltar ao teatro em um período tão incerto e difícil, alocamo-las nos espaços que ainda permitiam o distanciamento: duas se sentaram no mezanino acima do palco de onde a luz era operada, e dois lugares foram acrescentados ao palco, ampliando o Conselho para seis pessoas nesta apresentação específica.



Imagem 17 - Foto *Eu sou a Tempestade*, Águas Claras-DF, Brasil (2021)
(Foto: Satine Jeon).

A estrutura do espetáculo se organiza da seguinte forma:

1) Entrada de público: A iluminação e a música/sonoplastia criam um clima de tempestade, enquanto a improvisadora, num foco no centro do palco, junto ao espelho deitado, dobra um barquinho de papel vermelho e cantarola a música *Iansã*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

2) Recepção de público: enquanto brinca com o barquinho de papel e o espelho, a improvisadora fala o texto de apresentação. O texto pode variar com a Escuta do momento com o público, mas se mantém na linha base do paralelo com a peça *A Tempestade*, de Shakespeare, e as possibilidades de criação no convite à participação da plateia.

3) O Conselho: A partir daqui, quatro pessoas são convidadas a formar o Conselho de ideias catalisadoras²¹⁶. É informado que as pessoas serão consultadas para impulsionar as ideias iniciais de criação, mas o público todo sempre tem voz e contribui, a partir da referência do que foi proposto pelo Conselho.

²¹⁶ Por conta da pandemia, as pessoas se voluntariaram a ir ao palco e podiam escolher usar o escudo facial protetor ou não (mas sempre com as máscaras de proteção), após também ser anunciado que a atriz e o músico Luiz Rocha (Espiga), presentes no palco, já haviam recebido as duas doses da vacina e testado negativo antes de cada apresentação.

A cada pessoa do Conselho é solicitada a definição de uma variável nas cenas: Enredo (a “história” ou sequência de acontecimentos da cena), Espacialidade e Movimento (onde, no palco, a ação do Enredo vai acontecer e se é mais estática ou se há alguma topografia de deslocamento), Velocidade (o quão rápida ou devagar se dão as ações, ou a variação da dinâmica de velocidade), e Sonoridade de Diálogo (o quão silenciosas ou falantes serão as personagens/cenas). Essa decisão de sonoridade não é uma indicação direta à música. A pessoa musicista e a iluminadora, da mesma maneira que a atriz, também são, por si só, variáveis de decisões próprias, e assim são apresentadas ao público. Entre cada definição de variáveis do Conselho, o público também é consultado quanto ao acordo ou complemento de ideias. Neste diálogo com o Conselho e público é que são usados diretamente os dispositivos da pesquisa acadêmica, porém nem os dispositivos ou a pesquisa são explicados a plateia. Os dispositivos são usados no discurso da improvisadora para ajudar a plateia a perceber suas possibilidades e os impactos de decisão cênica dentro do processo democrático que se instaura na estrutura do espetáculo como será detalhado adiante.

Um título para a história daquela apresentação também é definido junto ao público neste primeiro momento, sem precisar ter alguma ligação direta com as decisões iniciais. Assim, o título em si já é um guia para a direção que será levada em conjunto à narrativa do espetáculo.

4) Cenas improvisadas: a partir das definições de direção coletiva com o público, a atriz, a música e a iluminação seguem para a sua execução em cena improvisada. As cenas improvisadas se dão sempre após os ciclos de decisões e improvisações realizados com o Conselho e público.

5) Ciclo de decisões e improvisações: a interferência de decisões com o Conselho e público acontece algumas vezes durante o espetáculo, sem ter um número fixo, seguindo a Escuta da dinâmica de cada apresentação, cada vez que novas definições são necessárias diante das quatro variáveis, após se ter chegado ou avançado um pouco nos pontos pré-direcionados. Pode-se dizer que, na duração aproximada de uma hora total de performance, a média de interferências é de três vezes durante todo o espetáculo. As variáveis, a cada intervenção, são perguntadas a pessoas diferentes do Conselho, de forma que uma única pessoa não decida/sugira sempre sobre apenas o Enredo ou Sonoridade de Diálogo, a Velocidade ou Espacialidade e Movimento. Nestes momentos, os debates com o público são promovidos até se fechar a decisão coletiva. Nestes debates, são implementadas as ideias da direção geral prévia, trabalhando com o público sobre a maneira como se decidem as

variáveis, quem o coletivo escuta e quem cala, para além das contribuições criativas diretas ao que será improvisado.

6) Finalização/Despedida: quando a história criada com o público chega ao fim, o espetáculo possuiu ainda um momento de fechamento, em que a performer fala um texto que, assim como o do início, pode variar com a Escuta do momento com o público, mas se mantém com um conteúdo base:

E esse foi o espetáculo que criamos em conjunto, que escolhemos fazer aqui hoje. Agora nós vamos deixar a ilha e voltar para a tempestade do nosso dia a dia. Que tempestade é essa para qual queremos voltar? Que tempestade é essa que nós vamos ser? “O destino sussurrou ao meu ouvido ‘Você não é forte o bastante para enfrentar a tempestade.’, eu sussurrei de volta:....”²¹⁷

Na primeira apresentação eu terminei o texto falando a última frase da citação que dá título ao espetáculo. Na segunda, eu só a gesticulei, sem som. É um jogo de cada apresentação, em que escuto se há necessidade dessa vocalização, porque há uma força também quando o público completa dentro de suas cabeças a citação com o título do espetáculo. Uma potência em ouvir-se dentro de si que se é tempestade, cada eu a dizer internamente: “Eu sou a Tempestade”. Durante o Doutorado em Teatro da UFU, na disciplina “*Criação e Composição: percursos poéticos/teóricos e pedagogias e linguagens da cena*”, lecionada pela professora Dra. Mara Leal, eu apresentei, em outubro de 2024, a desmontagem cênica do espetáculo *Eu sou a Tempestade*, sob o título *Gotas de Chuva - Cheiro de Tempestade*, com registro em vídeo disponível em link no Apêndice E.²¹⁸

Em relação aos enredos criados em cada apresentação a partir desta estrutura, seguem seus resumos, a título de acompanhamento, para quando forem referenciadas no restante da tese. Os títulos aqui apresentados são aqueles decididos junto aos Conselhos e aos públicos de cada uma das apresentações:

Apresentação 01 (02/10/2021, Teatro dos Ventos, Águas Claras-DF, Brasil) - “A Plantação de Repolho Inesperada”: em uma terra toda azul com um rio, todos os seres que a habitavam não paravam de falar. Um dia um deles atravessa o rio e percebe que continua a falar mesmo sem abrir a boca, descobrindo, assim, os pensamentos. Esses pensamentos se desdobram em outros seres com formas, vozes e personalidades diferentes, de maneira que o

²¹⁷ Informação proveniente de anotação pessoal no Diário de Bordo de criação do espetáculo *Eu sou a Tempestade* - Anexo B.

²¹⁸ Também apresentei essa desmontagem como fala e artigo publicado nos anais do EPA - Encontro de Pesquisas em Andamento de 2024, organizado pelo corpo discente do Programa de Pós Graduação em Artes da UFU.



Imagem 18 - Foto *Eu sou a Tempestade*,
Águas Claras-DF, Brasil (2021)
(Foto: Satine Jeon).

ser original perde o controle sobre os demais. Ao tentarem se reproduzir ou saber se são estéreis ou não, questionam filosoficamente se são partes de um todo ou partes individuais independentes que vieram de um todo. É então que aparece uma pessoa agricultora e revela-se que estes seres eram repolhos de sua plantação, que cresceram fora de onde ela os havia plantado. Os repolhos são, então, colhidos e se juntam alegremente às demais verduras, legumes e frutas numa salada, com exceção de um repolho controverso, de nome Fernando. Ele é deixado de lado, por conter em si uma praga que prejudicava os outros legumes da plantação. Fernando, ao ver a felicidade das partes no todo salada, tenta se juntar, mas não lhe permitem. Ele fica sozinho, deixado de lado em sua praga, enquanto a salada segue seu ciclo

natural, sendo devorada e se unindo novamente à terra, como adubo.

Apresentação 02 (seção 1 - 03/10/2021, Teatro dos Ventos, Águas Claras-DF, Brasil) - “O Encontro do Elixir do Amor: Da Orelha com o Pescoço”:

nesse universo as pessoas se comunicavam mexendo os ombros e a cabeça, e por breves onomatopeias e samba. Um dia, uma dessas pessoas encontra um pedaço de papel e esconde seu conteúdo do resto do mundo. Depois disso, em uma festa ao salame (sim, ao salame), as pessoas começam a cantar e, pela alegria e melodias, descobrem uma linguagem nova: a das palavras. Durante a festa, Lúcia, a personagem que encontrou o papel,



Imagem 19 - Foto *Eu sou a Tempestade*,
Águas Claras-DF, Brasil (2021)
(Foto: Satine Jeon).

morre de fome, pois ninguém lhe dá salame na festa. Ela renasce na Quarta-feira de Cinzas, surgindo, assim, o Carnaval pagão da Festa da Carne (Salame). As fadas aparecem revoltadas em busca do seu papel mágico que desapareceu (aquele que Lúcia encontrou e escondeu). Lúcia, por vingança, por as pessoas lhe terem negado comida, não entrega o papel e coloca as fadas contra as outras pessoas, contando às fadas o que as pessoas haviam feito a ela. Começa, assim, a “Revolução das Fadas”. Quando Lúcia vê o terror e as mortes da guerra, ela resolve partilhar o papel mágico, o elixir do amor, lendo seu conteúdo: a Poesia (no caso, o *Soneto de Fidelidade*,²¹⁹ do poeta brasileiro Vinícius de Moraes). Ela devolve o papel às fadas e, com as palavras de amor do poema/elixir, encerra a guerra.

Apresentação 03 (seção 2 - 03/10/2021, Teatro dos Ventos, Águas Claras-DF, Brasil) - “A Rinha de Galo pelo Doce de Queijo da Aldeia”: Joana prepara a famosa receita de doce de queijo de sua mãe para vender na feira da aldeia. Essa é sua chance de conseguir o dinheiro para manter sua casa e continuar a cuidar dos bichos que vivem por ali. Na feira da aldeia, que traz visitantes e artistas de fora, um arauto, de nome Aroldo, chama o povo para prestigiar as atrações. O cheiro do doce de queijo atrai uma fila enorme de pessoas, assim como animais famintos que atacam Joana, destruindo sua barraca. O arauto, apaixonado por Joana, sugere que ela aposte o pouco dinheiro que conseguiu até então na briga (rinha) clandestina de galos que acontece secretamente atrás da árvore do buriti. Em paralelo, temos a história de dois galos da rinha: um que só tem uma perna (Ken) e outro, arrogante (Chi). Joana, para a surpresa de Aroldo, aposta todo seu dinheiro em Ken, o galo de uma perna. Em uma só luta contra Chi, Ken cai em todos os *rounds* mesmo antes de ser atingido, perdendo as rodadas por desistência (W.O.). Segundo as regras da rinha, a luta é de 389 *rounds* no total, mas, se as primeiras 388 rodadas forem vencidas em W.O., só a última rodada será contada como resultado absoluto da luta inteira. Finalmente, no *round* 389, Chi, o galo arrogante, ao subestimar Ken por não ter uma perna e ter perdido até então por W.O., não percebe quando seu oponente usa essa única perna para lhe dar uma rasteira e vencer a luta. Joana então ganha a aposta e o dinheiro que precisava, e revela que o galo vencedor é um dos bichos que sempre visita sua casa, e que ela sabe o quanto ele é capaz e inteligente, por isso apostou nele. Ao final, Joana faz doce de queijo para todo mundo.

²¹⁹ Na apresentação em questão, o último verso do poema foi adaptado para encaixar com o contexto da história criada e seu título.



Imagem 20 - Foto *Eu sou a Tempestade*, Águas Claras-DF, Brasil (2021)
(Foto: Satine Jeon).

Apresentação 04 (01/02/2024, Grêmio Operário de Coimbra, Coimbra, Portugal)
- *“A Vibração e o Nascimento do Pirilampos Gelados”*²²⁰: existe um planeta gelado, todo de gelo azul, com animais que se movimentavam na água e no gelo. Comunicavam-se pela propagação de ondas no gelado planeta todo. Um dia, o gelo se parte no meio, separando o mundo em dois. Do buraco surgem as aves do gelo, que falavam em outra língua, não havendo comunicação entre os seres da água e as aves. No alto, também se descobrem outros astros, revelando três mundos, três camadas: o da fenda de onde surgiram as aves, o do gelo e o dos astros acima. As aves descobrem como esquiar no gelo e, por isso, começam a “desvolar” — deixam de voar ocupando o gelo. Os animais da água caem para a fenda de onde vieram as aves. E o mundo está acabando devido a efervescência global desse mundo. O que os seres não sabiam era que os pontinhos no céu, os astros de cima, eram pirilampos. Os pirilampos conseguem traduzir as línguas entre os animais da água (peixes) e as aves,

²²⁰ Nesta apresentação, em especial, devido à chuva que caía fora do espaço sem abrigo para o público, deixamos a plateia entrar na sala de apresentação enquanto eu me aquecia e os músicos tocavam um pouco para terminar de testar o equipamento. Assim, também, o texto de entrada foi diferente, começando com uma conversa sobre minhas raízes porque o público viu meu ritual de início de espetáculo.

trazendo a paz. Da união entre peixes e aves, nascem pirilampos gelados, seres miscigenados. (Nesta apresentação, o cenário contou com uma estrutura de iluminação fixa de luzes de Natal brancas no teto, que ficaram refletidas no espelho, o que influenciou a inserção dos astros, pontinhos no céu, pirilampos).



Imagens 21 e 22 - Fotos *Eu sou a Tempestade*, Coimbra, Portugal (2024)
(Fotos: Zeca Carvalho).

Apresentação 05 - em inglês (01/06/2024, Teatro Arroios, Atenas, Grécia) - “*Whispered in My Ears About Lavender Fields*” (“Suspirou em Meus Ouvidos Sobre Campos de Lavanda”): Havia uma pequena abelha que, todo dia, visitava as flores. Um dia, ela descobre um espaço diferente, um espelho e seu próprio reflexo. Na busca de entender o que aquilo era, ela se entedia e quebra o espelho, voando para longe. Ela chega a esse espaço que não reconhece, em que ela não se reconhece mais. Está sozinha, talvez muito sozinha. Aparece uma segunda abelha, completamente o oposto da primeira, que traz uma nova perspectiva de ser e mundo, sendo, quem sabe, seu próprio reflexo através do espelho. Dialogam sobre sentimentos e estar para baixo, no fundo do poço, filosofando sobre a existência e solidão. Até que a segunda abelha vai interagir com algumas pessoas do público/Conselho, o que perturba a outra abelha, que não conseguia interagir em sua solidude.

Mas ela se aventura também e vai ao encontro de alguém do Conselho, a quem sussurra sobre os campos de lavanda que gostava. Percebe-se de outra maneira, e as duas voam de volta ao espelho. *(Nesta apresentação, o barquinho de papel foi feito em papel branco, que era o que tínhamos disponível. Do papel de um ingresso do público e do barquinho foram criados os corpos das personagens, num jogo de teatro de animação).*



Imagens 23, 24 e 25 - Fotos *Eu sou a Tempestade*, Atenas, Grécia (2024)
(Fotos: Kate).

Apresentação 06 (06/11/2024, Festival The Impro - Espaço Parlapatões, São Paulo-SP, Brasil) - “Silêncio, para Não Se Assustar com a Chuva de Palhaços”: Numa cidade onde as pessoas eram pegadas de surpresa com a atenção se voltando para elas, uma pessoa fica tão nervosa que ela cai por receber o foco diante de uma plateia de pessoas palhaças. Por conta do medo de palco, essa pessoa acha que perdeu os sentidos: sua fala e sua escuta são sons sem palavras. Ao tentar se comunicar com essa plateia e sair do foco de atenção, ela interage com as pessoas palhaças para trazê-las ao palco no lugar dela e descobre novos sons, comunicando-se por sua nova linguagem em gramelô. Sons de gota de chuva... Nossa personagem inicial abre um guarda-chuva para se proteger e proteger quem está no palco com ela, mas... junto a esse som de gotas, caem risadas... A chuva é de mais gente palhaça. Ao se deparar com essa descoberta, a personagem, misturada com a atriz, chama o público ainda sentado para assumir seu papel em cena (*papel escolhido e acordado com o público durante os debates*). Assim, o palco e o foco são tomados por toda essa gente a brincar e jogar. Nossa personagem inicial intercala entre brincar e sentar, retirando-se para assistir, dividindo o foco de atenção. O sol aparece e ela percebe que ela não tem mais medo

de palco porque não está sozinha. A festa de celebração se inicia, cantam, dançam e se enchem de força sabendo que podem tudo quando estão em conjunto. *(O som de gotas de chuva foi iniciado espontaneamente por uma pessoa do público, e incentivou o público ainda sentado a integrar o som, assim como iniciar as risadas na chuva. Os sons que dominaram a fala e Escuta da personagem, quando ela pensou ter perdido os sentidos, foram feitos em jogo com o músico. Com boa parte do público no palco, o Conselho de 4 pessoas transformou-se em 13 pessoas na interrupção final da ação cênica para a definição da última parte).*



Imagem 26 - Foto *Eu sou a Tempestade*, Festival *The Impro*, São Paulo-SP (2024)
(Foto: Gui Assano).

O voo de uma borboleta brasileira entre Lisboa e Uberlândia pode provocar uma tempestade no público do DF, São Paulo, Coimbra e Atenas? A estrutura de *Eu sou a Tempestade* foi criada de maneira que o público dirigisse, em improviso junto a mim, o conteúdo e movimentos da encenação do enredo dentro da estrutura prévia do espetáculo. Já existe uma direção geral prévia do espetáculo, que considera o jogo dessas decisões de direção coletiva dentro da direção geral prévia. Por isso, para a direção geral, os momentos

mais importantes são os debates do público, pois é neles que se estabelece a poética artística da proposta da obra e seu obrar, assim como a aplicação dos dispositivos da pesquisa acadêmica, que são usados para reconhecer as opções para se escolher e perceber o impacto dessas escolhas. Convém expor que foram coletados 11 depoimentos (Apêndice F) de algumas pessoas que foram público das apresentações de *Eu sou a Tempestade* no Brasil em 2021 (Temporada no Teatro dos Ventos, Água Caras-DF) e 2024 (Festival *The Impro*, São Paulo-SP) e se disponibilizaram a compartilhar suas impressões quanto ao espetáculo, a fim de que se pudesse perceber se os objetivos da estrutura junto à proposta foram atingidos. Houve tentativa de coleta de depoimentos em Portugal e Grécia, mas não houve respostas do público. Esses depoimentos também são usados na presente tese como material para fomentar a discussão quanto aos dispositivos.

Assim, eles são apresentados em dois conjuntos de subcapítulos, com dois dispositivos em cada um, pois os dispositivos internos dos conjuntos se afetam intensa e simultaneamente, sendo praticamente inverossímil falar de uma sem a outra. São eles: **Reconhecimento e Repetição, e Oposição e Equilíbrio (com Temperança)**.

“Nem todas as tempestades vêm para atrapalhar sua vida.

Algumas vem para limpar o seu caminho.”

(Autoria desconhecida)

6.2. Reconhecimento e Repetição

Re-conhecer: conhecer de novo. Repetir: fazer de novo. Há, em ambas as ações, a existência de um aspecto “novo”, no sentido de adaptação, de articular o que, em algum nível, já se tem, já se fez e já se conhece, com o que já está. O Reconhecimento, como dispositivo da cena improvisada, nos permite nos relacionar direta e pessoalmente com o que está presente e/ou é trazido para o momento presente. Reconhecemos referências, estruturas, movimentos, técnicas, algo de nós ou que nos é familiar de alguma maneira. A Repetição, na sua dimensão temporal, dá tempo (e espaço) para leituras dos elementos ou fragmentos pré-conhecidos, e permite o reconhecimento do Reconhecimento. De forma que reconhecemos algo que se repete e repetimos algo que (re)conhecemos. Por isso, quando aplicamos esses conceitos como dispositivos para improvisar e compor uma Impro, principalmente nos aspectos da

direção, uma sempre estará relacionada com a outra, ou seja, a Repetição estará presente quando o foco está no Reconhecimento e vice-versa.

6.2.1. Reconhecimento

[Improvisação] É realizar gestos cênicos que revelam o que já existe entre nós. A improvisação é ajudar o momento a ganhar vida, a revelar-se em todo o seu conteúdo. **É uma surpresa e ao mesmo tempo não é nenhuma surpresa. É um reconhecimento.** [...] A improvisação é o catalisador do que existe entre nós. [...] A improvisação é um lugar de **atenção redobrada**. (Lapajne e Fö, 2024 - grifos nossos).

Para Maja Dekleva Lapajne e Norbert Sven Fö em seu artigo “*Improvisação é...*”, o Reconhecimento faz parte da gama de conceitos da improvisação em si, partindo do entendimento de que a improvisação usa o material que temos/somos em uma atualização do momento, no re-conhecer-se e re-conhecê-lo. E isso está ligado à Escuta do momento, à observação com atenção redobrada, à presença e consciência. Em *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*, ao orientar uma pessoa que vai dirigir uma turma ou elenco em sua autonomia criativa em cena, Spolin usa termos como: converse, assinale, e dicas para perceberem ou reconhecerem elementos que estão frágeis, observem, etc. São orientações quanto à qualidade de percepção ao que acontece no enquanto do improvisar, e, isso está vinculado aos acordos e conversas prévias e à análise posterior (passado em futuro presente). Das várias respostas ao questionário da pesquisa, a observação, a percepção e a análise do que acontece em cena também são recorrentes nas argumentações sobre dispositivos da direção. Estão aliadas à forma como essas práticas fomentam a prática diretora de quem improvisa e como são aspectos elementares das atenções que a direção em Impro deve ter. Associados a essa ideia de observação, também está o olhar “de fora”, a curiosidade, o assistir e consumir outros materiais e referências. Se entendermos o Reconhecimento como dispositivo que permite a nossa conscientização do que está em cena e é trazido para a cena, tornando-o parte do momento presente, então a Escuta, a observação e as suas variações são maneiras de permitir o re-conhecer na Impro.

Ferran Utzet, em seu texto “*Sobre a direção de atores: uma reflexão*”, usa o Reconhecimento associado à técnica:

A técnica é a destreza para reconhecer e selecionar a ferramenta justa, a que faz falta em cada momento do processo para construir ou modificar algo; temos que ser

exatos para encontrar o acessório preciso e, caso seja necessário, adaptá-lo ou inventá-lo. A invenção tem sido a chave em nosso processo e na qual chegamos por mandato dos mestres, com eles ou em discussão, ou inclusive negando-os. (Utzet, 2015, p.168 - grifos nossos).

O Reconhecimento, na prática da direção, se relaciona, então, com justamente a percepção do que se tem disponível (internamente e externamente) para criar e compor, e a técnica, que poderia ser o entendimento do Reconhecimento como dispositivo, essa destreza para selecionar, desse material reconhecido, o que é válido, coerente, ou catalizador para o que se cria e compõe.

Como dispositivo para a prática da direção na Impro, o Reconhecimento é a conexão do tempo no presente, a percepção do lapso e estado de presença, do que trazemos conosco de antes da cena para o momento presente, com suas probabilidades de desdobramentos: passado, presente e futuro em simultâneo, tempo dentro do tempo, meta-temporalidade.

A ideia desse lapso de tempo, já citada em relação à Composição em Tempo real de Fiadeiro (2017) no Capítulo 4 desta tese, rasga a concepção de quem, na improvisação, não há tempo para certas ações. Há tempo, o tempo real, um outro tempo que difere do ensaio prévio. Um tempo que precisa ser também reconhecido e aceito para que se passe a usufruir mais plenamente dele: em re-parar, parar e olhar para o todo, um exercício de “olhar de fora”. Esse “re-parar”, pode ser visto como o Reconhecimento que abordamos aqui: parar para perceber e atualizar.

Entender o Reconhecimento como dispositivo é colocar a matéria de criação em movimento de atualização, é conhecer de nova maneira o que já foi/é conhecido, em outro prisma, contexto e articulações. É nos tornar disponíveis, na Impro, para valorizar o que temos e somos até então, permitindo-se transpassar e modificar. Isso autentica a experiência, pois nos aproxima dela em hierarquia horizontal, possibilitando o encontro dos saberes de todas as pessoas envolvidas num não saber, num não conhecer o que se dará deste encontro. O que, por sua vez, abrange memórias e vivências pessoais, estruturas, técnicas, sistemas, referências, movimentos, personagens, narrativas, encenação, estudos, estilos, etc. Elementos esses trazidos consigo tanto do passado de quem participa da Impro, como aqueles criados pelo próprio encontro. É conhecer o que está sendo criado sempre num estado de atualização, pois é improvisado, pelo processo da Aceitação e adição: “Sim, e”. Aceitando o que foi feito e o Reconhecimento do que se soma. É também a percepção do figurino usado, da luz do momento, das leituras semióticas que, como plateia, também fazemos dessa ou daquela escolha de movimento de palco, por exemplo. O Reconhecimento é um dispositivo para a

prática da direção porque também é um dispositivo do público em sua relação com o que acontece na ação teatral.

A escolha pelo uso do termo Reconhecimento se deu por influência da obra *Comedy Improvisation. Exercises & techniques for young actors (Improvisação de Comédia. Exercícios & Técnicas para jovens pessoas atrizes)*, de 1991, do improvisador estadunidense Delton T. Horn, na qual ele elenca e explica os elementos da comicidade apontados frequentemente pelas teorias da Comédia. Apresenta o Reconhecimento como um deles:

Quando reconhecemos uma verdade cômica, rimos. “Sim”, pensamos, “é assim que realmente é.” [...]

Uma boa improvisação, cômica ou não, quase sempre demanda o elemento de reconhecimento. Se não conseguirmos reconhecer (e entender) o que está acontecendo, a cena improvisada não fará sentido, naturalmente. Em um nível mais importante, mas menos óbvio, se não reconhecermos a *verdade* do que está acontecendo, a cena não terá qualquer objetivo.²²¹ (Horn, 1991, p.6 e 7 - tradução nossa).

Horn, então, aponta que é necessário que algo seja reconhecível na cena entre palco e plateia, tanto no quesito de acompanhamento do que está a acontecer, como pelo engajamento com a “verdade” cênica, com a coerência do que é criado, para que a plateia também aceite as propostas da improvisação no espetáculo. O Reconhecimento, nesse sentido, é o que promove a Aceitação na Impro.

Mergulhando um pouco mais nessa relação com o público, o Reconhecimento é a ponte da identificação com o que está em cena, com a memória pessoal e com a coletiva na criação teatral. Em *A Director's Prepare*, Anne Bogart dedica o primeiro capítulo à memória, apontando que toda peça possui uma pergunta/questão interna que desperta o passado, e que emerge pelo encontro com o público.

O ato de lembrar nos conecta com o passado e altera o tempo. Nós somos condutoras vivas da memória humana.

O ato de lembrar é um ato físico e vive no coração da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo “lembrar”.²²² (Bogart, 2005 - tradução nossa).

²²¹ “When we recognize a comic truth, we laugh. “Yes,” we think, “that’s the way it really is. [...]”

A good improvisation, whether comic or not, almost always demands the recognition element. If we cannot recognize (and understand) what is going on, the improvisational scene is not going to make any sense, naturally. On a more important, but less obvious level, if we don’t recognize the truth of what is happening, the scene won’t have any point.” (Horn, 1991, p.6 e 7).

²²² “The act of remembering connects us with the past and alters time. We are living conduits of human memory. The act of memory is a physical act and lies at the heart of the art of the theatre. If the theatre were a verb, it would be ‘to remember’.” (Bogart, 2005).

Para Bogart (2005), o reconhecimento da ação do passado, da memória como um ato físico e ativo, é o que possibilita seu uso em potência na cena. Para isso, ela vai identificar as influências dominantes em seu trabalho, por exemplo, a fim de se re-conhecer nas referências que carrega em ideologias, técnicas, estéticas e personalidade. E, quando, em outro capítulo, ela aborda o estereótipo, vai tratá-lo como um continente de memória (Bogart, 2005), ampliando o encontro da memória individual com a coletiva e de grupo.

O Reconhecimento, como elemento da prática da improvisação, já é validado na Música e na Dança. Uma das abordagens comuns no ensino de improvisação em Música, por exemplo, é a dos sete níveis de aprendizagem/ensino do professor de Música John Kratus que se inicia e baseia na Exploração do instrumento ou voz, estilos, estruturas, e gêneros musicais já conhecidos, passando pelas etapas/níveis de: Exploração; Improvisação orientada a processos; Improvisação orientada ao produto “na qual a pessoa a performar demonstra uma consciência do público usando princípios estruturais, como tonalidade e métrica, que permitiriam ao público seguir o conteúdo sintático da improvisação”²²³ (Kratus, 1995, p.30 - tradução nossa); Improvisação fluida; Improvisação estrutural; Improvisação estilística; e, no sétimo nível, Improvisação pessoal, “no qual a pessoa performer transcende os estilos reconhecidos para desenvolver um novo estilo.”²²⁴ (Kratus, 1995, p.30 - tradução nossa). Dessa forma, a criação do “novo” perpassa pelo Reconhecimento do conhecido para permitir o desenvolvimento da improvisação em diversos níveis.

Na Dança Contato Improvisação, o Reconhecimento dos limites corporais de si e das demais pessoas praticantes, além das condições e objetivos de eventos — principalmente nas *jams*, suas mais populares ocorrências —, é uma das práticas recomendadas para a segurança de quem a pratica, como desenvolve a pesquisadora brasileira em Dança, Ana Maria Alonso Krischke:

[...] reconhecer as necessidades e os interesses do grupo e do contexto local onde ocorre a jam. Ao estabelecer diálogo entre essas dimensões, podemos nos situar e criar nossa formulação, de modo responsável e contextualizado. Garantindo o acesso à proposta original e mostrando as diferenças, há maior liberdade de escolha e inclusive maior responsabilidade por elas. (Krischke, 2012, 66).

Para Krischke, o Reconhecimento do contexto de espaço, acordos de grupo e dos objetivos do evento é o que permite, justamente, a liberdade e a responsabilização pelas

²²³ “the performer demonstrates an awareness of the audience by using structural principles, such as tonality and metre, that would allow an audience to follow the syntactic content of the improvisation” (Kratus, 1995, p.30).

²²⁴ “which is rarely achieved, is personal improvisation, in which the performer transcends recognized styles to develop a new style.” (Kratus, 1995, p.30).

escolhas realizadas nessa própria liberdade dentro da improvisação. Krischke (2012) aponta que a prática de Contato Improvisação, geralmente vinculada às metodologias da educação somática, permite escolhas conscientes dentro do Reconhecimento, e, a partir dele, a atualização do contexto presente. Essa relação do reconhecer para atualizar vai continuar a ser explorada no trabalho Krischke nos âmbitos do espaço; do movimento — o que vai permitir que sua repetição seja uma expressão genuína da pessoa que a executa, justamente por reconhecer-se e por atualizar-se dentro do sentido construído em um novo contexto —; e na própria relação com as demais praticantes, em coexistência:

[...] a relação vai alimentando um campo de sentido, por isso, reconhecível, passível de nomear, mas a serviço do diálogo, ou melhor, recolocado no diálogo, e então configurando a circulação de sentidos e a possibilidade real **do outro** como legítimo e de mim como **outro** eu. (Krishke, 2012, p.116 - grifos nossos).

O que é reconhecível é o que gera contexto e legitimidade à relação do instante entre as pessoas praticantes e presentes, tanto como corpos presentes, distintos, quanto como vocabulário em diálogo com esses corpos presentes. Pensando no campo do Contato Improvisação, no qual o toque fala para além de palavras, pensar sobre Reconhecimento é também assumir que a técnica está presente em suas diversas potências: ao encontrar-se com outra pessoa, questiona-se o que se sabe (reconhecendo-se) e como se joga com a técnica de outra pessoa. O Reconhecimento também é um elemento recorrente na prática geral de improvisação em Dança Contemporânea. Ele se manifesta na percepção e Observação das estruturas que se formam em relação justamente a referências e vocabulários técnicos da prática, naquele paradoxo de liberdade e estrutura/limites já discutidos anteriormente. Isso se reflete na colaboração de Leonardo Harispe, artista e pesquisador brasileiro em Artes Performativas:

O reconhecimento de fatores condicionantes presente em todo plano de escolhas denota que, mesmo quando as pretensões de espontaneidade - associadas às noções de liberdade e novidade - exerçam a sua compacta resistência, o campo da práxis improvisatória em dança possui uma complexa trama de marcas articulantes, muitas vezes escorregadia às apreensões perceptuais, que vêm a sinalizar a presença de fatores estruturantes subjacentes. O apanhado de princípios que regem a operatória peculiar deste tipo de linguagens não seria outro que aquele conjunto de “leis” que **o dançarino descobre empiricamente quando se abisma**, às vezes com fascínio e às vezes com pavora, no jogo do improviso. (Harispe, 2018, p.37 - grifos nossos).

Harispe ressalta, no jogo do improviso, tanto o Reconhecimento de estruturas pré-existentes daquelas que serão descobertas na improvisação em Dança. Evidencia que o

Reconhecimento de estruturas anteriores gera variáveis que podem se recombinar e se articular em partes ou no todo, numa nova constituição dentro da cena/improvisação e do vocabulário sintático de criação pré-existente:

O conjunto de variáveis organizacionais que pode ser **reconhecido** no desenvolvimento de uma progressão cinética - operando como o entremeado de nexos que articulam essa sintaxe - possui estreita relação com o leque de opções que **o dançarino-improvisador disponibiliza quando se torna consciente delas**. De fato, a reunião desses princípios ordenadores pode ocorrer como consequência de uma construção proposital empreendida por parte **do improvisador**, interessado em agenciar um vocabulário específico que lhe permita combiná-lo posteriormente. Em qualquer caso, **as opções que nascem do reconhecimento de uma nova “dobra” articulante - a emergência de um contraste elementar que introduz uma variável original a ser levada em consideração -, adiciona à tecedura da árvore sintática outros sub-constituintes, desapercibidos até então na divisão de uma unidade sintagmática anterior.** (Harispe, 2018, p.61 - grifos nossos).

As “dobras” de leitura e relação são partilhadas entre quem improvisa no palco e para o palco, conjuntamente com o público presente. Harispe (2018), ao mencionar, mais adiante em sua pesquisa, as sessões teatrais de *Match* de Improvisação, salienta que esse envolvimento de Reconhecimento com o público, em relação às “regras do jogo” e às condições de participação da plateia, “revela-se como uma continuação histórica do modelo de ‘dramaturgia aberta’ reconhecível já no roteiro dos *canovaccios*: procedimentos de montagem/colagem da sequência de ações, exibida ao público como estratégia deliberada.” (Harispe, 2018, p.100). Amplia, assim, o Reconhecimento histórico das estruturas da improvisação teatral, enquanto observa que elas permitem que o Reconhecimento do público aconteça de maneira definida, a partir de definições prévias de uma proposta (direção geral).

Especificamente quanto ao termo Reconhecimento na Impro, o termo é mencionado com variantes como percepção, consciência, identificação e entendimento; ou, como mencionado, nas suas associações à Escuta e à Aceitação: ao se escutar para reconhecer o que acontece e aceitar aquilo como parte do universo de criação. Das diversas nomenclaturas contempladas, ao escolher o termo Reconhecimento para identificar o dispositivo proposto nesta tese, tomo por base as leituras e experiências como diretora e atriz no Teatro em geral, principalmente no que diz respeito ao olhar particular para com a Impro, a partir do que aplico em cena quando a pratico. Além disso, é um termo que inclui o indivíduo em sua prática, ao se reconhecer no que é criado. Assim, em *Nossa Direção em Jogo* (2021), eu defini Reconhecimento como:

[...] a percepção em algum nível/parte de algo vivido, visto e experimentado. É o entendimento dos processos como estruturas sob a lei Física da ação e reação. É ver

o todo dando importância às partes, pois as percebe. É enxergar possibilidades e se surpreender ainda assim, pois parte de algo familiar, mas que é preciso re-conhecer, conhecer novamente, em seu novo contexto. Vincula-se a referências e memórias, e passa pelo filtro pessoal de cada indivíduo. Por isso, é também conexão, pois ao reconhecer algo fora, identifica-se com algo de dentro, uma percepção pessoal. Em cena podemos reconhecer estruturas narrativas, movimentos estéticos, códigos de edição, sensações, climas, ritmos, compassos, a semiótica de cores, luz e espaços, e etc. Reconhecimento é basicamente o que a platéia faz ao assistir um espetáculo, é pelo reconhecimento que ela se conecta: o que assiste (vê e ajuda a montar) com suas memórias e referências pessoais. (Proença, 2021a, p.5).

A publicação *Nossa Direção em Jogo* foi lançada também para a coleta das respostas do questionário da pesquisa. Assim, a análise das respostas de quem adquiriu o livro (português e inglês) e das mesas de debate foi realizada posteriormente à sua publicação. Por isso, os conceitos até então publicados foram afetados na tese pelo novo levantamento desses outros materiais. Essa afetação foi mais significativa na ampliação da aplicabilidade dos conceitos como dispositivo, e a percepção de derivações ou dispositivos associados. De forma que esse impacto não corrompeu a “pré-concepção” ou essa elaboração prévia às coletas de dados por questionários e debates, e sim a expandiu em entendimento.

Na mesa em português, por exemplo, Andrei Moscheto apresenta a “reafirmação” como dispositivo para a prática diretora em Impro:

Eu gosto de trabalhar com uma ferramenta [...] é a da reafirmação. As pessoas têm as suas cenas, as pessoas realizam a sua cena, e você, ao final da cena, você fala: “Olha que legal, naquele momento quando você fez isso, tal coisa, graças a isso a cena correu para tal lugar”. Porque às vezes as pessoas já exercem a sua função de direção de maneira instintiva, sem saber que isso é parte do ferramental, sem saber que ela está tomando uma decisão que causa uma... que essa pedra no laguinho fez esses círculos. (Moscheto in Proença, 2021b. - transcrição nossa).

A reafirmação, pela concepção de Moscheto, encaixa-se ainda no guarda-chuva do Reconhecimento apresentado nesta tese, de maneira que ao usá-la, mesmo que em um momento pós-apresentação, exercita-se seu olhar em relação às escolhas e seus impactos na cena de Impro. O mesmo se aplica às observações já mencionadas por Marta Borges sobre a rotação do elenco na direção ou no lugar de público, a fim de exercitar o olhar “de fora”, ao reconhecer as escolhas e impactos realizados no que se assiste. Um recurso que Borges cita, assim como Chmara na mesa em inglês, também é o da gravação das apresentações para análise posterior. A isso, Witoelar acrescenta que esse comportamento reflexivo, ao se analisar o que foi feito na Impro após a performance, permite melhorar as próximas apresentações, desafiar-se e, com isso, também assumir as responsabilidades pelo que ocorreu. (Chmara & Witoelar in Proença, 2021d.). Essas análises e reflexões são possíveis por

meio do Reconhecimento das escolhas e caminhos tomados na direção coletiva do espetáculo, mesmo quando se destacam momentos aparentemente individuais de algumas das pessoas participantes. E ao dedicar esse tempo para analisar o que foi feito, já se reconhece a direção que o espetáculo tomou pelas decisões do coletivo no instante da apresentação.

Ao categorizar as respostas dos questionários entre os quatro dispositivos ou novos desdobramentos que surgiram a partir deles, pude perceber como o Reconhecimento abrange realmente o multiverso da improvisação, desde as microinstâncias individuais (ofertas inconscientes, movimento e energia de entrada em cena), até a cena como uma unidade em si (construída coletivamente), e a visão macro do espetáculo como o conjunto de todos esses microrganismos colaborativos da criação, em uma direção final (que se encerra junto ao fim da apresentação). No questionário, das 43 colaborações às duas perguntas existentes sobre os dispositivos para se treinar a prática diretora de quem improvisa (sendo que, 8 participantes do total declararam não saber ou não entender propriamente as perguntas), 33 respostas podem ser inseridas dentro do espectro da minha definição prévia de Reconhecimento, e somente 1 dentre elas usa a palavra “reconhecer” diretamente em um trecho de sua resposta: “Estabelecer limites também ajuda a reconhecer *improvs* controversas e às vezes de mau gosto.”²²⁵. Na verificação das 33 manifestações no espectro do Reconhecimento, ele é afirmado como uma das perspectivas de treinamento do olhar diretor de quem improvisa, a partir das variações do termo como identificação, percepção, conhecimento, ciência, saber, consciência (também aparente como “*awareness*” em inglês) e, a com maior manifestação quantitativa: entendimento. Todos esses termos, usados como sinônimos ou especificações do Reconhecimento, são, em sua maioria, conectados com o fator da atualização, da atenção ao momento presente e de como ele afeta esses entendimentos, o fator “re” de “reconhecer”. Também se associam, como já foi apontado, à Escuta e Aceitação, como princípios e dispositivos básicos da Impro em geral, não apenas para a direção.

Das contribuições de expansão da percepção do dispositivo Reconhecimento, identifico, nas respostas, a empatia, a curiosidade e a observação. A empatia, como vocábulo, aparece em duas respostas: uma a relaciona com o ambiente de trabalho e cuidado, convívio e elo com o grupo (que, por sua vez, aparece com outras expressões em mais 5 respostas, referenciando a confiança, relacionamentos e entrosamentos); e novamente, a empatia é introduzida num combo com a observação e a exploração: “Observação - o que está acontecendo agora. Empatia - entendimento do que está acontecendo. Exploração - saber

²²⁵ “*Setting boundaries also helps recognise controversial and sometimes bad taste improvs.*” (Resposta anônima 32 - questionário. Ver Apêndice B).

todos as ferramentas disponíveis para você naquele momento em particular.”²²⁶. Em outras palavras: reconhecer o que está acontecendo, qual significado está a ter e quais recursos estão ao alcance para lidar com esse “o que” no espaço e tempo presentes.

Nesse “combo” já é possível perceber a expansão das camadas do Reconhecimento, o seu desdobramento em ao menos três fatores que podem detalhar sua compreensão como dispositivo. Entre os três vocábulos, “Empatia” é a que me gera uma bifurcação de percepção. Percebo uma proposta do “entendimento do que está acontecendo” na qualidade empática de se colocar no lugar das outras pessoas, para estabelecer uma direta relação de si com o que se passa no momento, numa perspectiva além da sua própria. Ao mesmo tempo, que o próprio termo, sem uma explicação agregada, leva a leituras difusas daquela que parece ser a intencional, tanto pelo uso popular e corriqueiro de empatia em outros contextos quanto por seu caráter de comportamento humano. Porém, a empatia também foca na relação com a conexão simultânea da Escuta de si e das outras pessoas. Na leitura do que foi proposto nessa resposta, observo, na explicação da empatia, mais o conceito de Conscientização, e, no próprio termo empatia, mais a provocação de uma atitude para com a ação de se conscientizar. Assim, no caso do presente estudo, a empatia, dentro do Reconhecimento, é um comportamento possível a partir das ações conjuntas de observação e exploração do que acontece em cena e com o que e como os acontecimentos se relacionam.

Dentro do que se desenvolve na pesquisa, e diante dessa **contribuição** pontual no questionário da tese, identifico como as camadas ou fatores do Reconhecimento:

Observação: reconhecer o que está acontecendo na cena, Escuta das ofertas, movimentos, de si e dos outros corpos presentes.

Conscientização: (consciência em ação) reconhecer o que está acontecendo na cena pelas conexões de referências, contextos, combinações e atualizações do que é oferecido e desenvolvido.

Exploração: reconhecer os recursos técnicos e físicos que se têm disponíveis para se relacionar com o que está acontecendo na cena, e no seu contexto particular.

A partir da interação dessas três camadas, o Reconhecimento se aproxima dos entendimentos da percepção e da ação consciente trazidos por Bogart, para a direção teatral:

²²⁶ “*Observation - what is happening now. Empathy - understanding what is happening. Exploration - knowing all the tools available to you in this particular moment*” (Resposta anônima 21 - questionário. Ver Apêndice B - tradução nossa).

O componente inicial da ação é a percepção. A experiência dos sentidos, das percepções, interagindo com o mundo circundante, fomenta o conhecimento e, portanto, a consciência. Perceber não é apenas ter sensações, ou receber impressões sensoriais, é ter sensações que eu compreendo. Nenhuma ação consciente pode acontecer sem ter a percepção como sua progenitora. Percepção é algo que eu faço.²²⁷ (Bogart, 2022 - tradução nossa).

Reconhece-se, também, que pelo próprio caráter do re-conhecer, a relação entre estes três fatores não é inteiramente linear ou sequencial na improvisação, mesmo que aparentem ser, como aponta Bogart quando fala da percepção (Observação) como progenitora da ação consciente (Conscientização), pois, pela simultaneidade na atividade improvisacional, elas se tocam e correlacionam automaticamente. Ao se conscientizar, por consequência, se observa mais, Explora-se a Consciência e a Observação, tanto quando se observa a Exploração. Nos tempos dentro dos tempos, uma pessoa, inclusive, pode estar observando o momento da Exploração de outra, por exemplo. A percepção desses fatores, desses subdispositivos, podem ajudar a sinalizar alguma displicência diante deste ciclo e, com isso, o que pode ser necessário voltar a alimentar para restabelecer o refinamento do Reconhecimento.

Numa leitura simples: se estou perdida na cena, deixo-me observar mais e reconhecer o que estamos dizendo em conjunto, como no provérbio mali mencionado anteriormente, que inspirou o espetáculo *Criô: Histórias de onde eu vim*: “Quando não souber para onde ir, olhe para trás e saiba pelo menos de onde você vem.”. Se não estou entendendo o que está acontecendo com o espetáculo, deixo-me conscientizar sobre os encontros de significados, reconhecendo o que foi e está sendo trazido e para onde nos direcionamos com isso. Se não estou sabendo o que fazer, reconheço os elementos dos universos trazidos que tenho a explorar, ou o que as minhas parcerias de cena estão explorando como recursos. É como um andar de costas, não vemos o futuro e vamos olhando e reconhecendo, cada vez melhor, de onde viemos, ampliando e explorando o ângulo de visão que se abre na paisagem-espetáculo, quanto mais tomamos distância do ponto de partida, em direção ao desconhecido. Exploramos o que conhecemos na sua atualização de reconhecimento. Algo também parecido com o que acontece com o uso da Aceitação como princípio/dispositivo da Impro em geral: se a cena está bloqueada e não está andando, um passo simples que a coloca em movimento é dizer “sim” para uma realidade trazida ao palco “e” mergulhar nela, explorar esse universo.

A Observação vai ser mencionada em sete respostas do questionário, como mencionado anteriormente, e, por vezes, mais de uma vez dentro delas: “Faça uma tonelada

²²⁷ “The initial component of action is perception. The experience of the senses, the perceptions, interacting with the surrounding world, fosters awareness and hence, consciousness. To perceive is not merely to have sensation, or to receive sensory impressions, rather, it is to have sensations that I understand. No conscious action can happen without perception as its progenitor. Perception is something that I do.” (Bogart, 2022).

de aulas. Assista infinitas horas de espetáculos, observe, observe, observe. Formule suas opiniões. Faça 100 espetáculos, aprenda o que você ama ou não ama. Só dirija o que você ama.”²²⁸. Assim, a Observação vai se vincular com o Reconhecimento das condições de apresentação, das relações de grupo, do que acontece no momento, da perspectiva da plateia (o olhar “de fora”), assim como da própria vida fora do palco, na aquisição de referências do cotidiano e de outras obras artísticas teatrais, literárias, audiovisuais, do que se gosta ou não, porquê, etc.

Essa indicação dentro do dispositivo do Reconhecimento, vai ser uma das mais recorrentes na literatura de Impro. É unânime nas três mesas de debate, pelo aspecto da percepção de estruturas narrativas, de personagens, estilos, etc. É uma prática identificada como incentivadora da criação de um vocabulário/repertório de recursos comuns aos grupos (e ao público), reconhecíveis quando trazidos à cena, tanto na camada da Observação (reconhecer o que são), quanto na Exploração (reconhecer recursos que se tem para se relacionar com esse “o que”).

Na mesa em espanhol, após um comentário de Mariana Palau a respeito de se ter dispositivos para reconhecer, por exemplo, o discurso e o estilo trazidos pelas parcerias de cena, para situar em qual estilo estão a jogar, Feña Ortalli, acrescenta que, como pessoas:

Acho que, quanto mais sabemos, quanto mais conhecemos, mais curiosas somos, mais elementos temos para jogar. Então, o que a Mariana [Palau] disse: se eu consigo identificar um padrão, uma coisa é que eu identifico um padrão, que é altamente visual — mais ou menos qualquer pessoa consegue identificá-lo. Assim, o padrão é meio codificado e, se eu tiver as ferramentas para decodificá-lo... Se só eu puder interpretá-lo, será impossível compartilhar esse padrão. Agora, assim, como um grupo, ou o que quer que seja, se nós temos a formação para, pelo menos, ter um breve conhecimento da história do Teatro universal, podemos identificar essas coisas, e todo o meu grupo vai conseguir identificar esse padrão, e nós vamos poder levar, em conjunto, para esse lado a cena, ou para esse lado todo o espetáculo. [...] na formação [em Impro], temos uma grande desvantagem, que é: temos que saber tudo, temos que fazer tudo, temos que nos especializar. Então, eu tenho que fazer uma peça sobre... Eu tenho que montar a *Odisseia* de Homero. Bem, fantástico! Não é só montar uma das histórias mais icônicas da história do mundo, mas eu também tenho que saber como eram as coisas, que palavras se utilizavam, que elementos, que expressões. [...] Há de saber tudo. E não se pode saber tudo. (Ortalli in Proença, 2021c. - transcrição e tradução nossas).

Ortalli tangencia aqui outro ponto do Reconhecimento que, cada vez mais, abre campo de discussão na Impro em relação à diversidade, principalmente com o avanço da Impro *on-line* a partir da pandemia, que diluiu fronteiras geográficas físicas, ao mesmo tempo que

²²⁸ “Take a ton of classes. Watch endless hours of shows, observe observe observe. Formulate your opinions. Do 100 shows, learn what you love and don't love. Only direct what you love.” (Resposta anônima 29 - questionário. Ver Apêndice B - tradução nossa).

evidenciou a pluralidade cultural de cada indivíduo participante. Como comentado previamente no Capítulo 4, *Direção em Impro*, no item 4.3.1. *O Discurso da Impro como Linguagem*, a suposição de que todas as pessoas na cabine, no palco e na plateia compreendem diretamente nossas referências trazidas à cena pode assumir um pensamento de um caráter de referência dominante em relação às demais.

A exemplo: nem todas as pessoas vão conhecer o universo de *Guerra nas Estrelas*, ou conhecê-lo da mesma maneira, para que referências sejam jogadas em cena a partir de um entendimento de obviedade. Reconhecer a diversidade de leituras e referenciais abre possibilidades para que um jantar celebrativo de família vá para além das comemorações de uma religião específica e difundida por colonização, ou aniversários convencionais de uma cultura. Além disso, é necessário pensar em conhecer tudo isso a fundo, para não se jogar na superficialidade e no clichê vazio que tende a levar ao preconceito. Não há como saber de tudo, mas há como saber que tudo que se conhece não é tudo. É o exercício e o exercer da pessoa improvisadora está a alargar-se, expandir-se para conhecer e re-conhecer.

A pesquisadora Graça Leão (2014), em sua tese de doutorado *Liberdade, acaso e ironia. Isolamento de recursos da Improvisação com potencial formativo em contexto de trabalho inter-artístico*, levanta essa questão ao citar o trabalho dos pesquisadores britânicos Anthony Frost e Ralph Yarrow quanto à história e ao fenômeno da improvisação no Drama. Eles destacam o potencial desse alargamento de quem improvisa tanto no nível psicológico quanto no nível semiótico — e de si para o mundo em geral — mesmo que esta não seja a pretensão da pessoa que improvisa. Para Leão (2014), essa noção de “auto-extensão” se dá ainda mais na improvisação realizada em conjunto, na presença e participação de outras pessoas, justamente pelo fluxo de Reconhecimentos em tempo real do improviso em sua constante mudança e atualização.

Em paralelo com a colocação de Ortalli, essa “auto-extensão” se dá no saber, ou reconhecer “não poder saber de tudo”, numa abrangência de que é na honesta abertura ao que não se conhece, se abrir a outras referências e relações com o mundo, que se pode descobrir em cena também universos outros. “O que eu não sei, as pessoas que estão comigo em cena o sabem”, é uma das minhas memórias de ensaios de Impro com o grupo *Codfish Water*, em Lisboa, com a direção de Stephen Thornton. Essa fala atinge esse lugar de saber não saber, e confiar que o grupo vai saber junto, dando espaço para outras vozes: espaços de fala fluindo em espaços de escuta. Re-conhecer nossas culturas próprias pelo encontro do que existe e é conhecido pelas outras pessoas.

Assim, reconhecer a Impro como obra aberta é manter-se também em abertura. Por isso, a observação de Ortalli também valida esse interesse, ou a curiosidade (como alguns depoimentos dos questionários colocaram), sobretudo, por começar pela própria área geral que nos dispomos a praticar quando escolhemos a Impro: o Teatro. Reconhecer estruturas dramáticas, narrativas, estilísticas e de movimentos artísticos amplia nossas referências de Exploração para com os recursos que podemos usar em cena.

Neste quesito, o encontro da “escrita” e da direção são evidenciados na sua codependência, como se verifica diretamente em 5 respostas dos questionários sobre os dispositivos para desenvolver a prática diretora em Impro, além das oito outras que dispõem sobre o consumo de referências artísticas diversas também como dispositivos.

No sentido da estrutura de histórias, a Impro já dialoga, há alguns anos, na produção de materiais e cursos com e para a escrita de roteiros e esquetes. Nos Estados Unidos, é recomendado às pessoas roteiristas que frequentem cursos de Impro, assim como é comum selecionar participantes destes cursos para escrever esquetes e roteiros para programas de TV, como o *Saturday Night Live*. Villena, em *Arquitectura de una Impro* (2020), vai ressaltar a relação das estruturas narrativas com a direção em Impro, ao explicar seu processo no capítulo “*Cómo Improvisar una historia*” (“*Como Improvisar uma história*”) e falar do uso da organização aristotélica na criação em Impro:

Usaremos como base o clássico começo, nó e desenlace postulados por Aristóteles há muitos séculos, que segue sendo tremendamente eficaz, assemelha-se aos três atos cinematográficos, e assim saber onde estamos em cada momento da impro. Isso pode nos dar **o poder de nos auto dirigirmos com mais garantias de que estamos trabalhando de maneira coerente e de que todo mundo pode seguir nosso caminho criativo.**²²⁹ (Villena, 2020 - tradução e grifos nossos).

A base grega aristotélica, ou a jornada da personagem heróica do mitologista estadunidense Joseph Campbell, que, por sua vez, também se baseia na fonte aristotélica, são estruturas comumente utilizadas, ou ao menos mencionadas, no trabalho de Impro. Também serão traduzidas em outros termos e fórmulas de acesso rápido ao conteúdo das etapas de uma história em Impro, como: Plataforma - Quebra da Rotina - Desfecho.

A Plataforma se utiliza dos elementos explorados por Spolin nos jogos teatrais para orientar, dar contexto comum ao grupo que improvisa, ao estabelecer o quê, quem, onde (e,

²²⁹ “Utilizaremos de base el clásico inicio, nudo y desenlace postulado por Aristóteles hace ya bastantes siglos, que sigue siendo tremendamente efectivo, se parece a los tres actos cinematográficos, y así saber en qué punto estamos en cada momento de la impro. Esto nos puede dar el poder autodirigirnos con más garantías de que estamos trabajando de manera coherente y que todo el mundo puede seguir nuestro camino creativo.” (Villena, 2020).

por vezes, quando) os acontecimentos se dão. Villena, vai situar a Plataforma, pela perspectiva direta a Aristóteles, dentro do início ou “*prótesis*”, constituindo-o pelo eneagrama PROL: “Sempre trabalhei com a ideia do PROL, (sendo personagens P, relações R, lugar L e O objetivo dramaturgico da história²³⁰) como a referência para instalar uma improvisação”²³¹ (Villena, 2020 - tradução nossa).

Outra formatação de síntese dessas etapas da estrutura de criação de uma história em Impro foi partilhada por Kenn Adams em *How to Improvise a Full-Length Play (Como Improvisar uma Peça Comprida)*, de 2007, nomeada por ele como “Espinha da História”. Ele dissecou todo o movimento de evolução e processo de criação dessa espinha dorsal. Em uma de suas contribuições, facilita o acesso das etapas da estrutura por frases guias que ajudam a direcionar o pensamento criador a completá-las.

Devido ao desenvolvimento do pensamento narrativo a partir de frases provocadoras, em contação de histórias, esse foi o recurso utilizado em *Eu sou a Tempestade* para orientar o público diretor-dramaturgo a criar as histórias, sem necessariamente ter o acesso teórico da pesquisa.

A Espinha Dorsal da História	Estrutura	Função
Era uma vez...	Começo	O mundo da história é apresentado, e a rotina da personagem principal é estabelecida.
E todo dia...		
Mas um dia...	Primeiro Evento Significativo	A personagem principal quebra a rotina.
Por causa disso...	Meio	Há terríveis consequências por quebrar a rotina. É incerto se a personagem principal vai terminar bem no final.
E por causa disso...		
E por causa disso...		
Até que finalmente...	O Clímax	A personagem principal embarca no sucesso ou no fracasso.
E desde então...	Fim	A personagem principal é bem sucedida ou fracassa, e uma nova rotina é estabelecida.

²³⁰ Villena vai explicar que, por sua experiência em Impro, prefere retirar o “O” (Objetivo) do momento do estabelecimento da Plataforma, desenvolvendo-o mais adiante no desenvolvimento da história.

²³¹ “*Siempre había trabajado con la idea del PROL, (siendo P personajes, R relaciones, L lugar y O objetivo dramaturgico de la historia) como la referencia para instalar una improvisación*” (Villena, 2020).

Todas as informações do quadro acima, e até mesmo a opção pela organização em tabela, são retiradas diretamente da obra de Adams, tendo sido apenas dispostas (e traduzidas) por mim de uma maneira que privilegiava o meu entendimento pessoal do seu conteúdo para o uso em *Eu sou a Tempestade*.

Estas frases provocativas presentes na primeira coluna da tabela, se utilizam do Reconhecimento direto de narrativas de histórias infantis às quais o público provavelmente teve acesso, ao mesmo tempo que propõem uma relação de linearidade do tempo para o enredo, de modo que, mesmo que haja uma quebra da linearidade temporal, ainda existe a sensação da linha do tempo por uma “promessa” em restabelecê-la. Ou seja, mesmo que durante a narrativa existam pulos de tempo — *flashbacks*, por exemplo — a sensação de linearidade tende a ser retomada pela reorganização da sequência cronológica de ações da história, por existir uma linearidade como referência inicial. Uma referência linear de construção de narrativa que é partilhada e assimilada pelo público e que, em *Eu sou a Tempestade*, serviu como marco para o Reconhecimento dos impactos, dispersando o sentimento de aleatoriedade que pudesse surgir no espetáculo por se tratar de uma peça de improviso.

E essa sensação e sentimento do público em relação aos impactos, e não da aleatoriedade de acontecimentos em cena, era significativa para a proposta do espetáculo, que visava justamente explorar como as escolhas individuais, em uma democracia, afetam o grupo e o que se cria em conjunto, em comunidade, propositivamente.

Assim, as indicações de Estrutura narrativa (como aparecem no quadro anterior: Começo, Primeiro Evento Significativo, Meio, O Clímax e Fim) foram os eixos sinalizados pelas frases da Espinha da História usadas em cena para guiar e situar a plateia quanto aos momentos das histórias. Servindo, assim, para explorarem sua criatividade e a desenharem em uma linha cronológica estruturada pelo discurso prévio da direção e “escrita” em Impro.

O dispositivo do Reconhecimento para com o discurso não foi especificado na definição que delineei do termo em *Nossa Direção em Jogo* (2021), mas está presente nas atividades do livro, para exercitar a prática da direção para identificar o discurso da obra — tanto aquele desenhado previamente como aquele que se forma durante a improvisação.

Esse é um aspecto do Reconhecimento na direção e “escrita” em Impro que, mesmo não sendo mencionado diretamente nessas terminologias, é manifesto nas mesas de debate, em diferentes momentos. Mariana Palau, na mesa de debate em espanhol, por exemplo, quando fala do seu “superobjetivo” como um dispositivo da prática diretora, especifica-o também como uma referência a ser reconhecida no conteúdo e discurso do que está sendo

improvisado em cena, pois ele irá orientar a percepção do que se está a dizer na Impro: “assim como temos um ‘instinto’, entre aspas, treinado para descobrir para onde a história está indo, ou o objetivo da personagem, podemos também descobrir: o que estamos dizendo com essa cena? O que estamos dizendo juntas com essa cena?” (Palau in Proença, 2021c. - tradução e transcrição nossas). De forma, que, para ela, ao se treinar a partir do que ela chama de “superobjetivo”, da ideia central de direção, é possível reconhecer o discurso individual e coletivo criado na direção (ou não) da proposta da direção junto a função da escrita.

Tomando o caso de *Eu sou a Tempestade*, temos a direção geral prévia estabelecendo, na função da “escrita”, um discurso direto de espetáculo, mesmo que o discurso da história criada internamente com o público tenha um discurso paralelo ou perpendicular distinto. Como já vimos, em *Eu sou a Tempestade*, a narrativa criada junto ao público não é o discurso do espetáculo em si; ele se estabelece na maneira que se interage e discute as decisões conjuntas para criar essa história interna pela percepção dos impactos das escolhas coletivas por mecanismos democráticos da estrutura do espetáculo.

Além do fator linear de narrativa trazido pela Espinha da História, os próprios dispositivos da pesquisa acadêmica estão a serviço da percepção dos impactos das decisões, uma vez que, em cada “interrupção” da narrativa, se usava o Reconhecimento inicialmente para propor as decisões quanto a Repetição, Oposição ou Equilíbrio. O que se fazia era o olhar de trás para frente: onde estamos e como chegamos aqui — como o provérbio mali — reconhecendo de onde viemos e onde estamos para encontrar para onde seguir.

Dessa maneira, em cada intervenção que interrompia a história criada para se estabelecer novas decisões de Enredo, Espacialidade e Movimento, Velocidade, e Sonoridade de Diálogo, um Reconhecimento do caminho percorrido até ali nestes quatro eixos de decisão era realizado antes de se tomar nova decisão. Assim, já estávamos a Observar o que estava acontecendo desde antes, nos Conscientizando do que estávamos dizendo com aquilo para Explorar ainda mais na sequência de ações.

Nas intervenções diretas com o público, usei a Exploração para expandir a resposta quando essa era curta ou “tímida”, e não conseguíamos reconhecer as imagens ou intenções do referencial individual da pessoa que as sugeria. Com uso de comentários, eu Conscientizava a mim, também a pessoa a falar “timidamente” e o restante do público quanto às referências e discursos que trazíamos, etc.

Na Apresentação 06, em novembro de 2024, em São Paulo-SP, quando perguntei a uma pessoa do Conselho sobre o início do Enredo, o “era uma vez”, ela ficou com vergonha em não pensar em algo, expressando isso com um “Putz!”. Disse que ficava tímida por ser

colocada em evidência assim. Logo, reconhecendo esse acontecimento e partilha, exploramos justamente esse ponto como início da criação do enredo: um mundo em que as pessoas eram pegadas de surpresa ao receberem o foco de repente. A timidez foi explorada em cena, na construção da personagem condutora, e o “Putz!” voltou ao final do espetáculo (*callback*) iniciando uma música improvisada.

A Observação se dava a partir das respostas às perguntas formuladas em Reconhecimento do que foi feito anteriormente: o quê, onde e como definimos e foi realizado em cena. Observamos, eu e o público, como saímos de um ponto inicial para onde estávamos agora na história, em um entendimento de uma linearidade de impactos para se abrir às possibilidades do para onde ir.

Na Apresentação 01, por exemplo, a história foi intitulada “*A plantação de repolhos inesperada*” no primeiro contato com a plateia, onde também foi estabelecido o Conselho (formado por pessoas do público de nomes Diego, Marcelo, Bruno e Oliver) e as primeiras decisões de enredo e dinâmicas de um mundo todo azul, que possuía um rio e seres não humanos que viviam sem parar de falar. Após o primeiro conjunto de cenas ter sido realizado a partir dessas direções, interrompemos a narrativa, e o seguinte diálogo se estabeleceu:

[Luana:] E agora que esse ser atravessou esse rio e encontrou pensamentos, na nossa história... (*aponta e vira-se para Diego*) Como é que é? A...

[Diego:] A plantação de repolhos...

[Luana:] (*aponta a plateia, remetendo à contribuição prévia do grupo ao complemento de Diego para o título do espetáculo*) inesperada. “*A plantação de repolhos inesperada*”. (*volta-se para Marcelo*) O quê que você acha que pode acontecer agora?

[Marcelo:] Acho que a partir do conhecimento dos seus próprios pensamentos, esse ser, que agora se atravessou, né? O rio. (*Luana aponta para Marcelo e acena que sim com a cabeça num reconhecimento da metáfora que Marcelo fez do atravessar a si ao atravessar o rio*). Ele expande.

[Luana:] Expande...

[Marcelo:] Ele se expande a outros tantos seres. (Apresentação 01, Apêndice E - transcrição nossa).

Percebe-se nesse trecho transcrito da apresentação, que eu (Luana) começo por Observar o que aconteceu previamente, já fazendo uma ponte com outra decisão prévia, que era o título da história, antes de estabelecer os próximos passos. Marcelo, por sua vez, reconhece o que aconteceu em cena como metáfora de que o atravessar o rio era um atravessar-se a si próprio, para o ser personagem da história. A percepção metafórica de Marcelo foi Observada por mim, fazendo, gestualmente, o Reconhecimento em tempo real da Conscientização de um marco definidor para todo o público: a Aceitação da metáfora. E o que

se segue em sugestões e decisões é a Exploração dessa metáfora reconhecida, que, depois, se expande literalmente em “outros tantos seres”.

Nos espaços de conversas e discussão, em práticas colaborativas e democráticas alinhados à direção geral prévia do espetáculo, podemos destacar alguns exemplos de momentos em cada apresentação, referentes a Conscientização no Reconhecimento:

Apresentação 01: o momento em que uma mulher da plateia coloca que ela tem uma ideia que não tinha muita lógica. Após ouvir sua sugestão e verificar pela Observação e Conscientização de que, na verdade, havia uma lógica na sua proposta, eu a agradei também Reconhecendo que, na nossa discussão de democracia, era importante ouvir a voz dela como mulher, em um mundo em que já existem muitas vozes masculinas — referenciando ainda, gestualmente ao Conselho daquela sessão, reconhecendo que ele era formado exclusivamente por homens.

Apresentação 02: a Conscientização de referências se dá quando as sugestões de enredo envolvem samba, o descobrimento das palavras pelo cantar, a morte e ressurreição da personagem principal, de forma que alguém do público já reconhece referências à Quarta-feira de Cinzas. Eu, então, comento que, se estamos criando o Carnaval (lembrando que as apresentações se deram no Brasil, onde o Carnaval afeta diretamente o cotidiano e calendário do povo, mesmo de quem não o celebra), trata-se de uma referência cultural comum daquela plateia em geral. Isso, por sua vez, gerou comoção devido a como a pandemia afetou os encontros, festas populares e, principalmente, o Carnaval no Brasil — reconhecemos, ali, uma dor comum e a necessidade de retomada de tais eventos populares.

Apresentação 03: quando o público começa a se empolgar e envolver numa história paralela de um galo de uma perna só, eu conscientizo a plateia dessa dispersão de foco, quando já estamos quase ao final do espetáculo (a linearidade da narrativa), e também questiono se percebem que o discurso estava a se tornar capacitista, ao se tentar explorar a graça pela deficiência da personagem. A plateia, então, interrompe a expansão da história paralela, e definimos abordar aquela realidade da personagem sem reforçar preconceitos.

Apresentação 04: uma pessoa do Conselho era de um país de língua espanhola. Ao se Conscientizar da minha tentativa de comunicação, o público começa a me ajudar em pequenas lacunas do diálogo. Também, na última intervenção do momento de criação com o Conselho e público, uma pessoa sentada na plateia expressa verbalmente que os seres daquele planeta gelado (pássaros e peixes) iriam perceber que os pontos luminosos que viam no céu eram, na verdade, os pirilampos (do título da história). Neste momento, mesmo que algumas pessoas já tivessem percebido, há uma Conscientização coletiva de que a imagem dos pirilampos,

oriunda lá na primeira intervenção, provinha da existência das luzes de Natal no espaço cênico.

Apresentação 05: no momento em que estou a explicar como será a participação do Conselho, entra uma pessoa atrasada, no momento exato em que estou dizendo: “Se eu te escolher...”, e eu já indico para ela se sentar no lugar do Conselho, repetindo “Se eu te escolher” e continuando a explicação. Ao que o público se conscientiza da coincidência (da pessoa chegar no momento que estou a convidar o Conselho) e, com isso, também na camada da cumplicidade de que é um espetáculo improvisado.

Apresentação 06: uma sugestão do Conselho foi que se trouxessem pessoas da plateia para o palco. Por conta de uma indicação minha, atriz, re-conhece-se que o Conselho já era formado por pessoas do público que estavam no palco. Re-conscientiza-se que o Conselho é público, e que, ao propor que se traga gente que está sentada na plateia para a cena no palco, isso incluía também quem já estava, mas que, até então, não havia entrado em cena. Eu pontuo que este é um ato democrático também, se perceber povo, parte, se afetar pela decisão.

Esse momento volta a acontecer mais à frente, quando chega o momento de efetivar a decisão de a plateia subir ao palco. Algumas pessoas que estavam na plateia foram trazidas à meu convite e se juntam com as do Conselho na cena. Aquelas sentadas participavam com o som de chuva e risadas (chuva de figuras palhaças), até o momento em que são lembradas que também são parte daqueles corpos em cena (democracia). Se posicionar, partilhar e correr o mesmo risco²³², com seu consentimento. Várias sobem ao palco e algumas ficam na plateia, sem gerar polémica.

No caráter específico da Exploração, podemos encontrar, como exemplos de sua manifestação nas apresentações de *Eu sou a Tempestade*, os momentos em que o fórum se estabelece de forma mais fluída, e interferindo nos momentos das cenas improvisadas com ações não acordadas previamente:

Apresentação 01: quando várias pessoas começam a se envolver na discussão se as personagens repolho eram estéreis ou não. São exploradas possibilidades e pontos de vista até ser necessária uma votação para tomada de decisão que, ainda assim, explora a perspectiva da minoria que “perdeu” a votação, a fim de reconhecê-la em expressividade e participação, além de permitir que influencie a decisão da maioria.

Apresentação 02: a Exploração se faz evidente quando Otto, meu afilhado de 7 anos, que fez parte do Conselho, ficou tímido diante da primeira pergunta sobre a história — sobre

²³² **Reconheço**, neste momento da escrita, a influência de uma memória — de um trecho de algum livro de Boal, onde ele cita uma fala de Che Guevara que diz algo como: ser uma pessoa solidária é correr o mesmo risco.

o “Era uma vez” — e só respondeu levantando os ombros e fazendo um som, uma onomatopeia, como “Hum!”. Com o gestual reconhecido e aceito, assim como a nítida timidez e desconforto da criança, eu então comecei a Explorar o gesto como oferta: era uma vez um mundo em que as pessoas só falavam assim — mexendo o ombro e fazendo este som.

Ao explorar o gesto, reconhecendo seu valor criativo, peço ao público para Explorar a oferta de Otto, abrindo novas portas criativas, inclusive a comunicação com Otto, que começou a contribuir mais ativamente e propositalmente a partir de então.

Apresentação 03: em outra camada, a Exploração apareceu na participação da plateia como sonoplastia voluntária, quando reconheceram que poderiam interferir sem sair do lugar (também pela situação pandêmica), ao fazer os sons de passos das pessoas da feira, que foi criada previamente pelo público no momento de interferência do Conselho. Reconheceram o momento de entrada da feira e do barulho e do jogo que eu trouxe (também após reconhecer o público como sonoplastia naquele momento), ao pontuar os horários da feira em relação ao aumento de pessoas a visitar a aldeia e, logo, do aumento também do barulho.

E no meio de uma forte sonoridade, em que me seria impossível falar e ser ouvida, eu fiz o gesto do cheiro no ar dos doces feitos pela personagem principal. O público cessou o barulho ao reconhecer imediatamente do que se tratava o gesto, tanto por conta das definições prévias quanto pela própria dinâmica do momento, pois havíamos chegado ao máximo do barulho — então, alguma coisa deveria mudar em relação a isso. A intensidade de passos e burburinhos da multidão foi desaparecendo gradativamente, figurando a população da feira a entrar na fila para comer os doces, como havia sido sugerido anteriormente em Conselho.

Apresentação 04: durante a formulação, no momento fórum, sobre o que seriam os seres de cima — naves espaciais, seres humanos colonizadores, naves pirilampos e os próprios pirilampos —, houve toda uma conversa de Exploração de possibilidades e entendimentos, até a definição conjunta final.

Apresentação 05: uma outra pessoa chega atrasada no espetáculo (questões de produção), e a primeira cena improvisada já havia começado, após as decisões iniciais do fórum e conselho já tomadas. Eu conduzi a pessoa até o seu lugar e ela me entregou seu ingresso de papel. A partir daí, comecei a Explorar, na frente do público, o dobrar do papel e sua manipulação, até que ele se torna a personagem abelha que havia sido definida no fórum. Essa Exploração é nítida também pela Conscientização da coincidência do atraso e da entrega do papel, reconhecendo com a dobradura e manipulação, o nascimento da personagem abelha que tinha sido definida em conjunto.

Apresentação 06: a partir do momento que o público se reconhece parte do espetáculo, começam a explorar os limites e possibilidades da interação: realizando, espontaneamente, som de chuva, depois os sons de risadas quando a personagem principal se depara com a plateia palhacesca, ampliando para os jogos de sons de narizes barulhentos na interação da personagem e plateia, até o momento em que a maioria do público sobe ao palco como seres palhaços — e a Exploração dos jogos que se dão ali no momento.

Novamente, Observação, Conscientização e Exploração agem em conjunto dentro do dispositivo Reconhecimento, sobrepondo-se, sem necessariamente se ajustarem em uma ordem linear. Isso nos permite identificar, em cada exemplo dado, mais de um desses fatores — ou ainda os três juntos e simultâneos.

Graça Leão, quando comenta o trabalho dos jogos teatrais de improvisação de Spolin, junto à pesquisa de Sandra Chacra em *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*, alia o Reconhecimento em suas camadas, como um veículo que alimenta a vida e a cena, mutuamente e de forma transformadora:

As propostas de jogos, deverão assim, ser colocadas **ao jogador** em acção tendo em conta as possibilidades de cada indivíduo, realizadas da forma como **ele(a)** as observa e as transporta para sua vida diária. Quando isto é aprendido no jogo, este produz o **reconhecimento** e contacto puro com o mundo exterior. **O jogador** que actua e **o observador** reverenciam, em conjunto, vivências corporais, cognitivas e emocionais capazes de levar tais experiências para sua vida diária. (Chacra in Leão, 2014, p.173 - grifos nossos).

Nessa observação de Leão, em citação indireta a Chacra, ela caracteriza as funções jogadora e observadora em aliança para a transformação da vida cotidiana do indivíduo, que, ao reconhecer as contribuições de cada pessoa que joga (e observa) consigo, pode, então, conscientemente transpô-las para sua vida, em seus diferentes níveis, cognitivos e emocionais.

Na via “contrária” e simultânea, a Observação da vida diária trazida à cena provoca Reconhecimentos em Conscientizações e Explorações outras, pela diversidade, que afetam o indivíduo e as demais pessoas envolvidas, num movimento múltiplo em cadeia.

O Reconhecimento como dispositivo para a prática diretora em Impro, parte, então, da ideia do uso consciente de algo que está em nós e fora de nós, ao os observamos e exploramos. E, por assim ser, nos expande para conhecer e atualizar o que conhecíamos anteriormente — uma ativação de habilidades da presença: a Observação, a Conscientização e a Exploração.

6.2.2. Repetição

*É significativo que a palavra em francês para ensaio seja repetition. Certamente pode-se argumentar que a arte do teatro é a arte da repetição. (O rehearsal em inglês propõe re-ouvir. [...]).*²³³
(Bogart, 2005, p.45 - tradução nossa).

Se o Teatro é repetível, ou a “arte da repetição”, e a Impro é Teatro, por silogismo, a Impro é repetível e a “arte da repetição”. Nas aparências iniciais, propõe-se, aqui, um absurdo — mas, em outros níveis de entendimento, é possível encontrar uma compreensão de veracidade desta perspectiva.

Por ser uma arte viva, o Teatro nunca será exatamente uma reprodução exata de outra coisa, seja em suas sutilezas ou em estrondosas diferenciações de um dia para o outro.

O músico Marco Moraes, ao falar da improvisação em Música em seu texto *Improvisation is Repetition (Improvisação é Repetição)*, expressa as sutilezas que tornam a repetição sempre diferente e atualizada pela experiência do momento em que a executa.

[...] uma fotocopidora realmente não replica nada – ela realmente não alcança a repetição: cada cópia é um pouco diferente da cópia anterior, e todas as cópias são diferentes da original. Da mesma forma, um toca-discos não repete o que um músico tocou durante a gravação; existem várias diferenças, pequenas ou grandes, que qualquer ouvido pode captar. Da mesma forma, uma pessoa musicista tocando uma peça que ele ou ela²³⁴ já tocou antes não pode realmente repeti-la.²³⁵ (Moraes, 2014 - tradução nossa).

As plataformas e equipamentos construídos para a exatidão da cópia afetam a cópia, fazendo com que a cópia “pura” ou perfeita seja uma sensação mais do que uma realidade.

Na Impro, a relação com a repetição é constante e controversa, pois, a priori, não se tenha a sensação da repetição — e até se lute contra ela.

O que acontece é que nenhum trabalho se repete... mas se repete. Não é à toa que um mesmo espetáculo, sob um mesmo título, é apresentado mais de uma vez, repetidas vezes,

²³³ “It is significant that the French word for rehearsal is repetition. Certainly it can be argued that the art of the theatre is the art of repetition. (The English rehearsal proposes to re-hear [...]).” (Bogart, 2005, p.45).

²³⁴ A indicação binária de gêneros se encontra no texto original, demonstrando uma preocupação do autor em especificar esses sujeitos, por isso a mantivemos na tradução.

²³⁵ “[...] a photocopier does not really replicate anything – it does not really achieve repetition: each copy is slightly different from the previous copy, and all copies are different from the original. Similarly, a record player does not repeat what a musician played during the recording; there are several differences, small or large, which any ear can pick up. In the same way, a musician playing a piece which he or she has played before cannot really repeat it.” (Moraes, 2014).

mesmo não sendo o mesmo em conteúdo ou maneira de organização desse conteúdo. Alguma coisa se repete: a estrutura, a direção prévia, a proposta, o estilo, o elenco — algo que caracteriza aquela montagem. E, ao mesmo tempo, uma série de elementos que lhe dão forma em cada apresentação... são irrepetíveis.

Na gama de definições de improvisação do artigo “Improvisação é...”, essa noção está atrelada ao próprio entendimento do que é a improvisação:

A improvisação é irrepetível e cheia de repetição. Algo na improvisação se repete, caso contrário não seria **reconhecido** como improvisação. Ao mesmo tempo, expande-se e densifica-se através da repetição e, através disso, incrusta-se no tempo. A improvisação alimenta-se da revisitação de espaços, gestos, sons, movimentos, palavras, modos e relações. A cada repetição ganhamos uma visão mais profunda, um campo mais amplo para brincar e novos significados. Ao mesmo tempo, é a repetição que produz a diferença. A repetição nos permite saber que já estivemos em algum lugar antes e que um dia estaremos em outro lugar. Às vezes a improvisação repete aquilo que ainda não foi totalmente processado e executado, aquilo que ainda está inexplorado, aquilo que é potente para a cognição. Visitar novamente é o que faz possível a pergunta “Onde mais?”. (Lapajne e Fö, 2024 - grifos nossos).

E, no caso da Impro, propositalmente se busca a “não repetição” entre apresentações, justamente por querer explorar o frescor oriundo da improvisação e do impacto do encontro com cada público.

E, neste paradoxo da possibilidade ou não de uma repetição “pura”, outros nomes da filosofia e estudos quanto à repetição nas artes podem se somar ao debate, como Deleuze. Porém, o objetivo aqui não é mergulhar no paradoxo filosófico que interpela a natureza da repetição em direção a uma discussão de possibilidades e relação com os conceitos de semelhança, duplos, cópias ou igualdade. Partimos da percepção de que a repetição tem uma relação íntima com Teatro, em diálogo com a efemeridade: um espetáculo é feito no momento presente, em tempo real e se encerra a cada dia para ser repetido nos dias seguintes.

Em paralelo, a prática teatral já evidencia que a ação da repetição não deve levar ao automatismo da ação cênica, ignorando o novo tempo real de uma nova apresentação — permitindo, assim, sempre sofrer alterações pelo afetar do momento presente. É a busca por repetir as ações sem tentar igualar a experiência. De forma que a Repetição é encarada, nesta pesquisa, como um fazer de novo — sempre na correspondência com o novo, com a atualização do que já existiu e existe —, como expresso em *Nossa Direção em Jogo*:

É fazer algo novamente. De novo. Sempre novo. Assim sofre adaptação, seja do momento e da própria experiência de repetir, de ganhar a experiência, familiaridade, e da resposta cinestésica do corpo. É diferente da ideia de imitação e cópia, pois traz

a consciência do momento presente e do aprendizado/incorporação passada e do tempo de experiência. (Proença, 2021a, p.5).

A partir dessa perspectiva, podemos nos debruçar no interesse do estudo da presente tese em verificar a funcionalidade da prática da repetição como dispositivo e sua ação em cena para a prática da direção em Impro.

A pesquisadora brasileira Daniele Small (2015) em seu artigo “*Repetição e diferença: dispositivos e mediações no teatro de Christiane Jatahy*”, publicado na revista brasileira *Sala Preta*, verifica, na obra de Jatahy, justamente a repetição e a quebra da repetição como dispositivos cênicos em uma apresentação e entre apresentações.

Na análise de Small, o trabalho de Jatahy vai justamente se inclinar a questionar a condição da repetição no Teatro, e, por isso, a Reconhecimento/Conscientização de seu uso a torna um dispositivo na e para a cena:

Seja no dia a dia dos ensaios ou na temporada de uma peça, a **repetição** é a atividade cotidiana da criação teatral, sua metodologia básica. O teatro sabe que não há espetáculo que seja igual a outro, mas isso não resulta necessariamente em apresentações únicas, originais, memoráveis. Para além da mera ação do acaso sobre os seres e as coisas, a variação pode ser simples consequência banal da instabilidade ou da falta de rigor. **A pergunta, no entanto, é como repetir sem repetir igual, no sentido de produzir diferença.** Aqui nos referimos à produção de diferença como no caso da ideia de obras em série – como nas artes visuais. **A repetição, assim, não é vista apenas como condição e fato consumado, mas como estratégia, metodologia de reinvenção.** (Small, 2015, p.250 - grifos nossos).

Neste âmbito, segundo Small, Jatahy vai explorar a Repetição em diferentes níveis e valências, que vão agregar artistas no palco e o público, jogando, por exemplo, com a quebra da expectativa de repetição no espetáculo *Corte Seco* (2009), de maneira que a continuidade de ciclos e padrões criados no palco vai ser cortada antes que se concluam — antes que a repetição total de algo se feche, tanto algo reconhecido em repetição para quem assiste, quanto para quem ensaiou e repete as ações entre sessões. A Repetição é reconhecida/explorada na re-construção de expectativas.

João Fiadeiro, quando trabalha com a Composição em Tempo Real, também vai usar a repetição como um mecanismo para possibilitar o lapso, a abertura do tempo na improvisação, o:

“Dar tempo ao tempo”, permitir que as coisas devenham é muito importante porque não é suficiente que algo se dê a ver, já que apenas algumas pessoas o terão visto ou não terão tido tempo de detetar a duração do objeto. **A duração é essencial quando se trata de partilhar, de gerar um comum.** De outro modo como poderíamos chegar a um denominador comum sobre algo que não dura? Talvez tenhas tido sorte,

talvez tenhas conseguido apanhar logo tudo, mas e os outros? Não se trata pois apenas do tempo da coisa, mas do nosso tempo comum, partilhado: o tempo de quem olha, dos agentes, das coisas.

Creio que é aí que entra em jogo a **repetição**, pois **ao permitir que as coisas se repitam, deixo-lhes tempo para devirem o centro dos acontecimentos, em vez de mim**. Isso permite-me também desaparecer enquanto **criador**, o que é bastante difícil de fazer porque queremos estar sempre *em cima do acontecimento*. **Receando o tédio, produzimos a diferença, em vez de a deixar emergir**. (Fiadeiro, 2017, p.17 e 18 - grifos nossos em negrito).

A partir de Fiadeiro, e de Lapajne e Fö, podemos pensar a Repetição como esse dispositivo que permite que as coisas durem, se expandam e se aprofundem — que se produza o tempo de leitura e Reconhecimento (o re-vistar) do que trazemos e fazemos em cena como comunidade criadora (no palco, na cabine e na plateia) em Impro.

E, para além disso, também podemos reconhecer a própria história, elementos e conceitos do Teatro em si como algo que reconhecemos na cena, repetimos e atualizamos em cada contexto de apresentação.

Patrícia Fagundes, quando fala dos processos de ensaios e processos de criação, vai pensar o próprio ensaio como dispositivo em si, e evocar também a memória teatral na criação. O Reconhecimento do que já foi feito e como foi feito em Teatro, em seus contextos e impactos, como referência para o que criamos:

Este dispositivo-ensaio se compõe a partir de referências ecléticas que combinam fragmentos do “legado” de **criadores** diversos que definem os arquivos da cena contemporânea. Trabalhamos a partir de uma memória pública, de elementos que integram a tradição cênica de nosso tempo, através de procedimentos de releitura, reciclagem, *collage*, montagem, em um canibalismo cultural que corresponde ao perfil polifônico de nossa época.” (Fagundes, 2011, p.2).

Reconhecemos, portanto, o legado do próprio Teatro, em seus elementos, códigos, formas, contextos de criação e de recursos, quando criamos. Pensamos um *blackout* como elemento e código de edição porque já o conhecíamos em trabalhos anteriores, por exemplo. Esse é o legado das possibilidades: compreender o que é possível por reconhecer o que já o foi, e daí repeti-lo sem automatismo. O Teatro se fazendo pelo re-conhecimento do que conhece, em constante atualização e questionamento. O mesmo vale para a própria linguagem teatral da Impro, ao reconhecermos estruturas, “formatos”, códigos, e movimentos de criação padronizados ou já experienciados nesse legado de quem a foi elaborando na linha múltipla e multiversa do tempo.

A Repetição se manifesta como dispositivo de manutenção e continuidade: alguma coisa que se mantém e continua em cena até que se transforma ou é transformada. Para

Fiadeiro, neste sentido, ao perceber essa contribuição da repetição em “dar tempo ao tempo”, se permite enfrentar a necessidade, talvez ansiosa, de mudar algo, ao invés de permitir, nessa escolha ativa de repetir, que esse “algo” mesmo mude com o tempo, pela própria Repetição.

Essa perspectiva de repetir encontrando o prazer de estar no tempo real é o que é identificável no depoimento do improvisador francês Gael Doorneweerd-Perry, quando ele descreve em entrevista à revista *Status* sobre o “super-poder” de seu colega de grupo, o improvisador francês Dan Seyfried: “Ele é a única pessoa que pode fazer uma mesma coisa repetidas vezes pelo que parece uma eternidade, mas mantendo-a prazerosa o tempo todo.” (Gael Doorneweerd-Perry, Marshal & Seyfried, 2020, p.13). Na declaração de Gael Doorneweerd-Perry, podemos identificar a existência da ideia que referencia o tédio na duração da Repetição, contraposta com a admiração pela habilidade de seu colega Seyfried encontrar nesse tempo em repetição o espaço de descoberta prazerosa na Impro.

A Repetição também é pontualmente explorada como veículo de transformação e percepção do que acontece em cena, em correspondência direta com a improvisação, nas técnicas de atuação desenvolvidas pelo ator estadunidense Sanford Meisner. A chamada Técnica Meisner tem a preparação emocional, a Repetição e a improvisação como seus três princípios para trabalhar a presença cênica e o jogo engajado entre as pessoas a atuar no palco, para além da memorização e das definições de ensaio.

O uso da repetição na Técnica Meisner também vai explorar a duração de uma emoção, o dar tempo ao tempo, para a transformação e reações mais presentes e orgânicas. Os seus exercícios de Repetição atuam também com o Reconhecimento, na habilidade da Observação, em dar tempo para a Conscientização do que se passa consigo, a fim de explorar a resposta com “verdade” ao que acontece em cena, ao invés de reagir por hábito ou pelo que “deveria ser” feito. (Meisner & Longwell, 1987).

A partir desses usos conscientes da Repetição na provocação da presença, conectados à improvisação, podemos identificar a Repetição como um dispositivo para a prática diretora em Impro, na possibilidade de ser usada para criar expectativas, promover tempo de leitura comum entre participantes, possibilitar o fluxo de mudança, manter o que foi criado pela duração necessária e/ou desejada, e abrir espaço para o Reconhecimento (Observação, Conscientização e Exploração).

E, com esses entendimentos, podemos filtrar, na interpretação de subtextos, as respostas ao questionário da pesquisa, tendo a Repetição aparecendo indiretamente nas duas perguntas sobre os dispositivos, justamente aliada ao Reconhecimento em relação a estruturas narrativas e ao se consumir arte e referências. Essa interpretação pensa a partir de que, ao

observá-las previamente de propósito, tem-se o intuito de repeti-las em suas novas combinações e atualizações em cena.

Uma única resposta do questionário usou diretamente o termo Repetição para as perguntas quanto aos dispositivos para desenvolver a prática diretora de quem improvisa: “1) Movimento teatral - movendo-se de como eu movo meu corpo no espaço para como nós coreografamos todos os nossos corpos no espaço - isso provavelmente denuncia meu amor pelo teatro dança. 2) **Destacando por meio da reação e repetição.** [...]”²³⁶. Nessa contribuição, podemos perceber frontalmente a Repetição como um dispositivo para destacar algo no palco, dar ênfase por Repetição, trazendo a noção de que ,ao repetimos algo, lhe damos importância, ou ainda, por consequência, repetimos algo porque aquilo é importante.

No elo intrínseco entre Teatro e Dança, voltamo-nos também para a prática dos *Viewpoints*, que nascem com o trabalho da coreógrafa estadunidense Mary Overlie e, mais tarde, são reorganizados para o Teatro por suas conterrâneas Anne Bogart e Tina Landau. O trabalho com o sistema *Viewpoints* visa à Composição para a cena teatral e se baseia na sistematização de um vocabulário de consciência de elementos das unidades de Espaço e Tempo na improvisação coletiva.

Na dissertação de mestrado “*Escuta-ação: pistas para a criação do ator em diálogo com o sistema dos Viewpoints*”, Laís Marques Silva relaciona o trabalho dos *Viewpoints* e do improviso grupal com a ação da Escuta ativa de si e dos demais corpos (animados e inanimados) presentes no espaço e no tempo da ação. Ela destaca:

[...] a possibilidade de os *Viewpoints* serem explorados quando se visa o trabalho de composição, no qual a improvisação é o meio utilizado para a construção de uma cena possível de ser **repetida** e amplamente refinada.

Em síntese, o treinamento com os *Viewpoints* está ancorado na tríade corpo, espaço e ações físicas, **explorados coletivamente quando não há necessidade de um texto prévio para a criação da cena**. As instruções, normalmente simples e objetivas, servem para dar maior liberdade ao praticante, permitindo que o grupo desenvolva parâmetros objetivos para a sua própria avaliação, assim como para a construção de um ambiente baseado na confiança. A ênfase maior do trabalho está no aprimoramento da presença cênica por meio de um jogo dinâmico no qual a criatividade e a espontaneidade são intensamente exploradas. (Silva, 2013, p.22 - grifos nossos).

A Escuta e a busca por decisões cênicas com uma maior liberdade consciente durante a improvisação em grupo são chaves para o trabalho de Composição com os *Viewpoints*. Os nove pontos de vista de Tempo e Espaço trabalham simbioticamente, e o seu treinamento em

²³⁶ “1) *Theatrical movement - moving from how do I move my body in the space to how do we choreograph all our bodies in the space - this possibly betrays my love of dance theater.* 2) *Heightening through reaction and repetition*” (Resposta anônima 27 - questionário. Ver Apêndice B)

focos específicos desenvolve a Consciência/Reconhecimento sobre seus diferentes aspectos, a fim de percebê-los e de jogá-los conjuntamente no todo. O mesmo se propõe com a pesquisa desta tese, ao pensar dispositivos para a direção em Impro a partir da listagem de dispositivos específicos para o desenvolvimento do olhar diretor que, por sua vez, fomentam e reafirmam o todo simbiótico da tríade de quem improvisa. São também dispositivos que se encontram na própria simultaneidade de uso.

Por esse viés, o *viewpoint* Repetição se relaciona com todos os outros oito, permitindo que se repetia inteiramente ou fracionalmente uma Topografia (o “desenho” que um movimento faz no espaço tridimensional do palco), uma Forma (o formato, a linha de contorno de um corpo, podendo ela ser curva, reta ou mista), um Gesto (em *Viewpoints*, Gesto é o movimento em si, o movimento entre duas formas, podendo ser comportamental ou expressivo), uma Relação Espacial (o espaço entre os corpos na tridimensionalidade), uma relação com a Arquitetura (elementos do espaço físico e suas sonoridades, texturas e luminosidades), uma Duração (por quanto tempo uma ação é executada, sendo a pausa uma ação manifestada em Duração), um Ritmo/Velocidade²³⁷ (quão rápido ou devagar uma ação é realizada, sendo a espera uma ação), e a Repetição de uma Resposta Cinestésica (uma reação de todos os sentidos do corpo a um acontecimento).

A Repetição, nos *Viewpoints*, além de ser entendida de maneira inteira ou parcial (se repete o ou do ou parte dele), também é categorizada como externa (origem de fora do corpo de quem repete), ou interna (proveniente de algo feito por quem repete). Se pensarmos o espetáculo como um corpo, a Repetição interna se dá de algo que aconteceu no próprio espetáculo: uma movimentação, uma personagem ou fala trazidas de volta (que, na Impro, receberiam o termo técnico de *callback*), etc. A Repetição externa se daria a partir de algo trazido de fora, como apontamos anteriormente na repetição de estruturas pré-conhecidas, ou referenciais estéticos, poéticos, etc., citações (como a fala de um livro ou filme), ou ainda algo exterior ao edifício teatral que adentrou e foi incorporada à apresentação, como o barulho de uma sirene na rua, ou uma cena que escurece como quando uma nuvem bloqueou a luz do sol que vinha pela janela da sala de ensaio em algum momento.

²³⁷ Dentro dos *Viewpoints* de Tempo (*Time*), existe no texto original em inglês o “*viewpoint Tempo*”, referente ao “tempo” musical, o ritmo, a velocidade da ação. A tradução de “Tempo” em inglês para “Tempo” em português seria imprecisa e confusa, pela existência da categoria de *Viewpoints of Time*, por isso opto por identificá-lo em minha tradução para o português como Ritmo/Velocidade, dentro dos *Viewpoints* de Tempo. A tradução oficial para o português de *O Livro dos Viewpoints* (2017), realizada por Sandra Meyer, publicada pela editora brasileira Perspectiva, utiliza o termo “andamento” para os *Viewpoints* de Tempo.

Em qualquer um dos casos, a Repetição se dá em cena em uma atualização de contextos, pelo Reconhecimento do outro significado que ganham no momento que são trazidas de volta.

A atriz e pesquisadora brasileira Mônica Mello, em seu artigo “*Viewpoints e Impro. Improvisando para além do espaço de treinamento*”, publicado na revista brasileira *Rascunhos*, desenvolve, como já explicitado no próprio título, a conexão dos trabalhos de *Viewpoints* e *Impro* no treinamento de artistas e para além dele, alinhamento que também se encontra em minha pesquisa de mestrado “*Impro visa Ação. uma proposta de treinamento para teatro de improviso*” (2013). Mello observa, por exemplo, a Repetição externa de outros *Viewpoints* no próprio corpo da pessoa improvisadora:

Então, a ideia da Repetição é um grande trunfo pra você romper com suas tendências. Ou seja, quando você repete o outro enquanto Forma, enquanto Tempo, enquanto amplitude do movimento e tudo o mais, você tem ali uma chance de romper com a sua rotina, de romper com as suas tendências, com os seus condicionamentos. (Mello, 2014, p.86).

A quebra do que é condicionado, principalmente de forma inconsciente, traz a consciência para o ato presente: a Repetição externa como conscientização em relação também às Repetições internas condicionadas. O Re-conhecer a provocação da Repetição do que nos é externo. No meu primeiro solo de improviso, *Aleatório* (2017), o uso da Repetição criava jogos visíveis e invisíveis com o público. Como também se baseava em dança, havia o que eu chamava de “prólogo gestual”, no qual eu dançava e criava imagens a partir de uma música escolhida pelo público. Algumas dessas imagens eram repetidas com Consciência em momentos do espetáculo, sendo Exploradas no novo momento. Mais alinhado com a proposta de Mello em ter na Repetição externa a oportunidade de romper com a rotina, eu, num outro ponto do espetáculo, também “roubava” do público alguns gestos: observar quem observa. Deles surgiam uma nova coreografia fora dos meus movimentos condicionados. Assim, a Repetição, em *Aleatório*, também é tanto um instrumento de auto-Observação e, em sua expansão/Exploração da Observação e da Conscientização, quanto um instrumento de diálogo grupal: “Musicistas usam Repetição para criar melodias. As pessoas que atuam podem usar a Repetição como uma das maneiras de se comunicarem umas com as outras. (Bogart & Landau, 2005, p.114 - tradução nossa). Por sua característica de dar ênfase a algo e da criação do lapso em tempo real para gerar a transformação em fluxo, a Repetição vem a se tornar um dispositivo de comunicação entre quem improvisa, pois ela permite o tempo do Reconhecimento do que se está fazendo e aflorando no próprio fazer.

Na sequência de se pensar o “dispositivo” Repetição pelo sistema *Viewpoints*, Bogart e Landau vão listar e dissertar sobre o uso da Repetição como um ponto de vista para orientar a Composição em cena pelo vocabulário de grupo a partir de como as pessoas participantes observam seu efeito no trabalho de escrita dramática, o que, pelo filtro da presente tese, mais uma vez indica a relação inseparável dos impactos simultâneos das funções da tríade improvisadora. Quando Bogart e Landau falam da relação dos *Viewpoints* com a pessoa que escreve peças teatrais, elas a detalham explicitando a Repetição da seguinte maneira:

Uma pessoa dramaturga usa a Repetição na linguagem, no evento, na personagem, na imagem e na estrutura. Na forma mais básica:

* Toda vez que uma personagem pergunta: “Você me ama? Ama?”, a dramaturga está usando Repetição. (Linguagem)

* Toda vez que uma personagem tenta a mesma tarefa, a dramaturga está usando Repetição. (Evento)

* Toda vez que a mesma personagem entra, ou toda vez que duas personagens ecoam uma a outra, a dramaturga está usando Repetição. (Personagem)

* Toda vez que o mesmo objeto ou símbolo eloquentes aparece no palco, a dramaturga está usando a Repetição. (Imagens)

* Toda vez que voltamos a um local, a dramaturga está usando Repetição. (Estrutura)

Além disso, um texto pode empregar repetição *interna* (uma personagem se repetindo em linguagem ou ação) ou repetição *externa* (uma personagem, linguagem, evento se repetindo ao longo da peça).

Composição é o ato de escrever em grupo, no tempo e no espaço, utilizando a linguagem do teatro. Toda pessoa diretora, performer e designer é uma escritora no sentido de que todas nós estamos – *sempre* – criando significado.²³⁸ (Bogart & Landau, 2005, p. 200 e 201 - tradução nossa).

Nesta “escrita” coletiva, o *Viewpoint* Repetição é usado, assim como um dispositivo é usado, para trabalhar ênfases e criações de padrões a serem reconhecidos para serem mantidos (por Repetição) ou quebrados (por Oposição) no Reconhecimento do grupo que compõe conjuntamente por improvisação. As noções de Repetições internas e externas adicionam camadas ao entendimento de seu uso, como também percebemos no dispositivo de Reconhecimento ao serem identificadas as camadas da Observação, Conscientização e

²³⁸ “A playwright uses Repetition in language, in event, in character, in imagery and in structure. In the most basic form:

- Every time a character asks: “Do you love me? Do you?” the playwright is using Repetition. (Language)
- Every time a character attempts the same task, the playwright is using Repetition. (Event)
- Every time the same character enters, or every time two characters echo each other, the playwright is using Repetition. (Character)
- Every time the same eloquent object or symbol appears onstage, the playwright is using Repetition. (Imagery)
- Every time we return to a locale, the playwright is using Repetition. (Structure)

Additionally, a text can employ internal repetition (a character repeating *herself/himself* in language or action) or external repetition (a character, language, event repeating each other throughout the play).

Composition is the act of writing as a group, in time and space, using the language of the theater. Every director and performer and designer is a writer in the sense that we are all—always—creating meaning.” (Bogart & Landau, 2005, p. 200 e 201).

Exploração. A Repetição interna corresponde a inclusão de si no processo de composição coletiva, o Reconhecimento do que se faz e à Escuta de como isso afeta a improvisação. A Repetição externa é a relação com os outros fatores e corpos. É a Escuta do ambiente e de quem se insere e interfere nele, reconhecendo suas ações e impactos.

Outras contribuições dos *Viewpoints* no entendimento do uso da Repetição como dispositivo se alinha com os demais *Viewpoints* na abrangência de um “catálogo” de alcances. Assim, o que se repete são os outros oito *Viewpoints*, tanto por inteiro, em suas qualidades e características, como em frações deles, em comunicação com a fração de outros: posso repetir o Gesto de alguém (Repetição externa) na Topografia que eu me encontro (Repetição interna), ou repetir um texto dito por outra pessoa com o Ritmo/Velocidade do Gesto de alguém ou de uma música a tocar, por exemplo. De maneira que a Repetição também é reconhecida em partes e qualidades, expandindo consciências e possibilidades da atuação, “escrita” e direção.

Da listagem de formas básicas de uso da Repetição realizada por Bogart e Landau em relação à escrita dramatúrgica, podemos tangenciar o mencionado conceito do *callback* usado recorrentemente no vocabulário da Impro, introduzido nesta tese em seu Capítulo 4. Esse “chamado de volta” de algo do passado é uma Repetição de algo já realizado em cena, que, em Impro, ainda explora uma cumplicidade com o público pelo Reconhecimento de algo daquela apresentação única, em ênfase e/ou ressignificação realizada pela Repetição, reforçando o jogo do improviso. O *callback* é um atestado da tecedura da memória daquela experiência teatral durante a própria experiência. A volta de algo traz ênfase ao que é feito em cena e lido pelo público, seja destacando alguma percepção ou relação com um aspecto do espetáculo, seja transformando seu significado, já que é uma “volta” a algo em outro contexto, numa re-“escrita” atualizada do que se conhecia e agora se re-conhece.

A repetição é um bloco de construção básico tanto em *Viewpoints* quanto em Composição. [...] Quando algo se repete, nunca é realmente o mesmo e contém em si a memória da última vez que foi visto ou ouvido. **Chamamos isso de igual, só que diferente.** Este conceito é útil e pode ser encontrado na música (**repetição** de melodias ou linhas), arquitetura (**repetição** de formas ou volumes), pintura, etc²³⁹. (Bogart & Landau, 2005, p. 186 - tradução e grifos em negrito nossos).

Reconhecer a Repetição como a “re-invenção” da memória, evocando uma lembrança em outro contexto, e que, por assim ser, traz consigo atualização e mudança, é entendê-la como esse dispositivo do “igual, mas diferente”, do reforço e da ressignificação em cena e no

²³⁹ “Repetition is a basic building block in both *Viewpoints* and Composition. [...] When something is repeated, it is never really the same and contains within it the memory of the last time it was seen or heard. We call this the same, only different. This concept is useful and can be found in music (the repetition of melodies or lines), architecture (the repetition of shapes or volumes), painting, etc.”. (Bogart & Landau, 2005, p. 186).

espetáculo todo: repetimos o que é importante e se torna importante porque repetimos. As atenções são direcionadas e encontram um ponto em comum entre participantes do ato teatral por essa condução da própria atenção. Uma re-organização pela memória re-significada sobre o que está a acontecer no espaço e tempo em que a lembrança é chamada de volta. “Em qualquer circunstância, a memória pessoal e cultural é um modo de fundir a realidade e a teatralidade que, vistas como um referencial para a noção de performatividade, são formas de se comportar e expressar.” (Leal, 2014, p.12). A pesquisadora brasileira Mara Leal, em *Memória e(m) performance: material autobiográfico na composição da cena* vai adentrar nessa perspectiva da memória como re-invenção. Vai evocar a filosofia da Grécia clássica e os dois modos de operação do entendimento da memória: uma repetição que conserva o passado e a possibilidade de evocação de evocá-los (e assim também repeti-los) para ser atualizado no presente por meio das lembranças, por vagas que sejam. Ela exemplifica que, para Platão, a imaginação tem a repetição como cópia, sendo “um simulacro do real porque são representações de algo ausente (imaginação).” (Leal, 2014, p.70). Nessa ordem, a Repetição é o que mantém a memória viva e sempre em atualização, sempre trazida a um novo contexto que a ressignifica.

Leal também vai citar a visão de Aristóteles, pensando a reminiscência como algo ativo, advinda de uma escolha, enquanto o modo de conservação vem de maneira involuntária. Aqui, percebe-se o acesso diferenciado entre involuntariedade e voluntariedade da memória, afetos e conhecimento/intelecto. E expande a discussão do pensamento ocidental para Paul Ricoeur, trazendo a valorização da imaginação como conhecimento, assim como a própria memória, enquanto Jacy Alves Seixas se distancia da imaginação para falar da memória pelo factual. Quando fala de Nietzsche e Maurice Halbwachs, traz associações com o conceito de memória coletiva. Para Halbwachs, a memória individual se apresentaria tão somente como uma perspectiva quanto à memória coletiva, ao perceber que o indivíduo, porque as lembranças de cunho pessoal, se explica nas mudanças dos ambientes, sejam isolados ou em conjunto. (Leal, 2012, p.70-71).

Esse percurso de entendimentos permite explorar as possibilidades de como a memória, acessada por repetição, e atualizada de forma ativa e consciente em cena, pode evocar o coletivo pelo individual. Permite que nos aproximemos do instante de atualização da memória, por sua repetição completa ou em partes, ao ser reconhecida em atualização pela pessoa artista que cria.

E, se inventamos de nós, a partir das lembranças conscientes atualizadas em suas repetições em andamento, ao mesmo tempo Reconhecidas em sua Repetição, a Impro dialoga

diretamente com essa memória-invenção que não necessariamente tem um compromisso com a verdade ou o factual, mas é capaz de reconhecer o que exatamente se repete e o que muda.

Se ampliarmos ainda o entendimento do *callback* para o chamado de memórias indiretas às construídas em uma apresentação, ou seja, pela Repetição externa de algo do mundo, das referências e memórias comuns que não foram criadas na apresentação, mas foram associadas a ela, entramos no que a mesa de debate em português acabou por explorar: as referências de estruturas, estilos, narrativas, acontecimentos das nossas próprias vidas, por exemplo, que são trazidos à cena de Impro. O que, na mesa em português, acabamos por chamar de “*callback* de vivências”, e que Andrei Moscheto lembra que são instrumentos funcionais somente se reconhecidos pelo grupo, como salientamos na parte do Reconhecimento: “Nesse ponto do “*callback* de vivências” [...] acho que é importante principalmente para pessoas que vão fazer isso em grupo e coisa e tal, é não acharem que é óbvio que todo mundo já sabe. [...]” (Moscheto in Proença, 2021b. - transcrição nossa). Se algo de um universo externo é repetido em cena, é preciso fazer a ponte de associação entre os universos para que todas as pessoas presentes se encontrem com as informações e se reconheçam de alguma forma nesse encontro dos universos externos e internos à experiência da performance teatral improvisada.

Os cuidados com o dispositivo da Repetição na direção em Impro são justamente necessários quando ela acontece sem essa conexão com o Reconhecimento (Observação, Conscientização e Exploração), onde ela pode cair na banalidade e no uso vazio de estereótipos, por exemplo. Bogart vai desenvolver esse pensamento quanto a clichês e estereótipos também, como comento em *Nossa Direção em Jogo*:

A diretora Anne Bogart dos EUA em seu livro “A Preparação do Diretor” apresenta um capítulo sobre estereótipos e clichês, e discute o poder e potencial do seu uso no teatro. Aponta os estereótipos e clichês como *containers de memória*, como recipientes de informações que dizem muito sobre o olhar e percepção pessoal e de uma sociedade no seu contexto espaço/tempo, assim como a evolução dessa mesma percepção. Entendemos, assim, os estereótipos e clichês como ferramentas instantâneas de comunicação social por reconhecimento. Pensar os estereótipos e clichês como formas que, se vazias, vão incentivar os preconceitos, mas que se preenchidas, se atearmos fogo nessas formas, criamos significado, questionamento, encaramos percepção, nos reconhecemos, e podemos desconstruir, decidir se repetimos ou não (e porquê) esses significados. (Proença, 2021a, p.8).

Essa reflexão de Bogart se liga diretamente ao seu entendimento da relação da memória com o Teatro, vendo nos estereótipos um potencial de memória em uma forma, um tipo mutante na sua própria repetição atualizada diante de contextos: o preenchimento da forma se atualiza e, assim, modifica e ressignifica a própria forma. Os estereótipos e clichês

são fatores de comunicação rápida e direta com o público porque são reconhecíveis em suas construções sociais.

Não é à toa que as personagens-tipo da *commedia dell'arte* eram usadas também como uma maneira de apresentar as histórias de maneira rapidamente reconhecíveis (expressas também pela tipologia das máscaras e formas corporais) para um público de rua (público transeunte, que poderia “pegar” a história na metade), que não falava necessariamente a mesma língua (daí também o uso do *grammelot*²⁴⁰ pelas trupes italianas). Os tipos criavam um Reconhecimento por Repetição de padrões do imaginário comunitário com o qual a plateia também podia acompanhar o que acontecia, lhe dando tempo de perceber as relações entre as personagens por se entender códigos pré-estabelecidos por estes estereótipos.

A linha tênue dos esteriótipos, em repetir um conceito de maneira a gerar um pré-conceito, depreciativo está na falta de atualização do re-conhecer aquele conteúdo de memória social dentro do contexto de mundo em relação à apresentação em que se improvisa. Uma percepção de que os estereótipos são registros históricos, se relacionam com o tempo e com os tempos, comunicam uma visão de mundo social que pode ser questionada, desconstruída ou reafirmada pela maneira como os repetimos, como re-visitamos uma memória conceitual de algo dentro do fazer teatral.

A atualização da Repetição provocada pela Conscientização do Reconhecimento é um trabalho de re-escrita dos conceitos prévios. Para Bogart, isso novamente se relaciona com a memória e uma “imprecisão” criativa da própria memória:

A memória desempenha um papel enorme no processo artístico. Toda vez que você encena uma peça, você está incorporando uma memória. Os seres humanos são estimulados a contar histórias a partir da experiência de lembrar um incidente ou uma pessoa. O ato de expressar o que é recordado é, na verdade, segundo o filósofo Richard Rorty, um ato de *re-descrição*. Ao redescrever algo, novas verdades são criadas. Rorty sugere que não há realidade objetiva, nem um ideal Platônico. Criamos verdades ao descrevermos ou redescrevermos nossas crenças e observações. Nossa tarefa, e a tarefa de toda pessoa artista e cientista, é de re-descrever nossas suposições herdadas e ficções inventadas para criar novos paradigmas para o futuro.²⁴¹ (Bogart, 2005, p.27 - tradução nossa).

²⁴⁰ *Grammelot* também vai aparecer na literatura de Impro como *gibberish* (materiais em língua inglesa) e *blablação*. Este último vocábulo é característico das traduções dos livros de Spolin para o português do Brasil.

²⁴¹ “*Memory plays a huge role in the artistic process. Every time you stage a play, you are embodying a memory. Human beings are stimulated to tell stories from the experience of remembering an incident or a person. The act of expressing what is remembered is actually, according to the philosopher Richard Rorty, an act of re-description. In redescriving something, new truths are created. Rorty suggests that there is no objective reality, no Platonic ideal. We create truths by describing, or re-de-scribing, our beliefs and observations. Our task, and the task of every artist and scientist, is to re-describe our inherited assumptions and invented fictions in order to create new paradigms for the future.*” (Bogart, 2005, p.27).

O Reconhecimento é o que faz a memória viver no presente, em sua atualização e não na sonolência nostálgica ou no devaneio do devir (o que era ou o que poderia ser). É também percebê-la como uma perspectiva e um organismo mutante pela sua própria Repetição. É o que Bogart identifica como campo para artistas desenvolverem outros sistemas e moldes ainda não conhecidos de futuro: ao reconhecer o contexto presente da memória passada. Essa é também a problemática perseguida por Jatahy em suas criações e pesquisas, como percebe Small, quando analisa o conjunto da obra da diretora brasileira:

Como repetir sem repetir? Como ver novamente sem ver a mesma coisa? Como lidar com a memória (com o conhecimento, a cultura, a história, com nossas zonas de conforto do comportamento) sem ficar **preso** ao conhecido? Como fazer com que o já conhecido seja plataforma para o desconhecido?

Em uma conversa realizada em março de 2010, por ocasião da primeira temporada de Corte seco no Rio, Jatahy faz a seguinte observação:

Tem uma frase que eu acho que é uma das frases mais bonitas da peça que é “O problema de viver no passado é que você sabe tudo o que vai acontecer”. (JATAHY apud SCHENKER; SMALL, 2010, p. 4). (Small, 2015, p.260).

Esse “viver no passado” é um aprofundamento do perigo discutido sobre a questão das estruturas, no Capítulo 2 desta tese, em que ao repeti-las sem Observar o contexto em que foram criadas (o seu passado) e sem atualizá-las com a Conscientização do contexto do grupo que a improvisa hoje, provoca a entrada num padrão “copia e cola”, mais do mesmo, sem muito o que Explorar. A mencionada crítica de Omar Galván em “*Yes, but... La impro en su encrucijada*” (2018), apontando a Impro como um “*copy and paste*” ou um karaokê de si mesma.

É quando o modelo de aprendizagem se torna o “é assim que se faz” e não uma direção de aprendizagem, ou uma direção possível do espetáculo de Impro pelo contato do que cada grupo de artistas tem a oferecer com cada público que se apresenta, ao invés de o que “se pode oferecer”, a partir de uma perspectiva anterior e de outra cultura que não se traduz com o mesmo peso ou significado para outros grupos, países e momentos de produções artísticas. É encontrar a força de se repetir com Consciência, estar na ação da escolha, como expressa Bogart:

Sem o rigor ou a força da consciência em conjunto com a prática deliberada, eu posso me tornar um ciclo de **repetição** sem fim. Sem desenvolver hábitos úteis propositadamente, **sou levada a vagar de forma sonolenta de uma situação vaga à outra, passando pelos movimentos, mas não sendo parte integral da ação.** Em ordem a cultivar a ação consciente, eu preciso desenvolver hábitos úteis e um apetite pela prática, treinamento rigoroso e estudo. Hábitos podem ter uma influência positiva na ação, e as ações são uma dança dinâmica do organismo com o ambiente.

Em última análise, como eu vivo é o que cria a consciência. As ações são o condutor entre a vida interior privada e o mundo externo. As ações são a ponte.²⁴² (Bogart, 2022 - tradução nossa - grifos nossos).

Para Bogart, o treinamento rigoroso da Repetição, vinculada a Conscientização, é o que faz com que possamos também repetir essa conduta de atualização da Repetição quando improvisamos em grupo. Isso se traduz no fazer, na ação, na presença.

Assim, a Repetição, interna e externa, enquanto dispositivo para a prática diretora em Impro, precisa se aliar ao Reconhecimento para produzirem ênfase, tempo de leitura e da emergência de algo além do condicionado “em sonolência”, justamente pela transformação que a Repetição emprega ao tempo, com a comunicação entre o grupo e o público, com a ressignificação, e com o material de questionamento e desconstrução. Repetição e Reconhecimento conectam a memória em atualização ao contexto presente.

Tendo em vista estas contribuições do uso da Repetição como dispositivo, em aliança ao Reconhecimento, sua aplicação na estrutura e utilização com o público, no olhar diretor em *Eu sou a Tempestade*, se deu da seguinte maneira e momentos: a Repetição se dava tanto pela sua própria ocorrência estrutural, com a recorrente interrupção das cenas do espetáculo para o diálogo direto com o Conselho e o público, quanto no momento do próprio Conselho, no qual, antes de solicitar a próxima decisão de variável, havia sempre a Repetição verbal resumida das informações e dos acontecimentos anteriores para o Reconhecimento. Uma Repetição proposital para traçar um elo entre uma escolha prévia na cadeia de impacto com as próximas escolhas, como se propunha a direção geral prévia.

Essa Repetição também abria o tempo para o público Reconhecer o que havia acontecido e sido decidido, para que pudesse optar por algo na linha de decisões anteriores em consonância com as atuais, ou por quebrar, ou ramificar esta linha (como aconteceu na Apresentação 03, em que foi criada uma história em linha paralela entre os galos Chi e Ken).

A Repetição, como parte da estrutura de dramaturgia em *Eu sou a Tempestade*, também acontecia ao criarmos a narrativa, a sequência de acontecimentos e dinâmicas, que depois eram repetidas por mim em cena. Criava-se, assim, a expectativa em ver repetidas as decisões prévias, como promessa e como desafio de habilidade da performance, algo que a linguagem da Impro também pode promover, dependendo de como é elaborada.

²⁴² “Without the rigor or force of consciousness in concert with deliberate practice I can become an endless repetition loop. Without purposefully developing useful habits I am left to drift sleepily from one vague situation to the next, going through the moves but not being fully part of the action. In order to cultivate conscious action I need to develop useful habits and an appetite for practice, rigorous training and study. Habits can have a positive influence on action and actions are an organism’s dynamic dance with the environment. Ultimately how I live is what creates consciousness. Actions are the conduit between the private inner life and the external world. Actions are the bridge.” (Bogart, 2022).

De maneira que, pela proposta do espetáculo, a expectativa de Repetição não podia ser quebrada, ou trairia o pacto de levar em consideração as decisões democráticas tomadas em conjunto. Porém, as decisões podiam ser ressignificadas, pela contribuição democrática e criativa da equipe artística a improvisar a realização das decisões de grupo, e pelo entendimento da existência de uma diversidade de leitura de um mesmo elemento.

A possibilidade de ressignificação em cena incentiva a Repetição do mesmo na plateia, como podemos identificar no depoimento de uma pessoa do público da Apresentação 01:

Saí da sala com um sentimento de aceitação, afinal sugeri ideias e ela [a performer] usou, uma sensação de quem estava ali desde o começo do processo. No carro [voltando para casa], pensei que, assim como aqueles repolhos existiam vários eus dentro de mim que podiam simplesmente ter o controle de algo, e que não impedia outro lado outra emoção ter controle também em determinados momentos, é normal ser louco e exigente também, o medo também é saudável.²⁴³

Além da expectativa, a Repetição dava tempo e espaço de Exploração, para mim e para o público, reconhecer em cena a decisão já conhecida, encontrando novas leituras e significados no coletivo e no individual, como se percebe no depoimento acima. Foi a Repetição das personagens, ir e voltar aos diversos “repolhos” da Apresentação 01, que gerou tempo, a mim e à plateia, de Reconhecer a dinâmica entre elas e como diferenciá-las no momento em que a personagem principal se “expande” em várias outras de vários tamanhos diferentes, como havia sido definido com o público (e iluminadora): níveis diversos de corpos, vozes, formas e personalidade. A Repetição nos permitiu tempo para expandi-las e conhecê-las mais.

A exemplo da Apresentação 03: foi pré-definido no segundo momento de decisões diretas do Conselho e público que a personagem protagonista Joana sofreria um ataque dos animais da aldeia enquanto trabalhava na sua barraca de doce de queijo. A cena foi realizada até o momento do ataque, e ali foi interrompida novamente para novas definições junto ao Conselho e ao público. Definiu-se, então, que teríamos momentos em que ouviríamos os pensamentos de Joana. A Repetição dessas direções na execução das cenas saciou as expectativas, criando cumplicidade por previsibilidade prometida: decidimos em conjunto, logo, iria acontecer na cena.

Essa Repetição me deu tempo (“dar tempo ao tempo”) de explorar os significados e detalhes que apareceram em cena: uma mulher sendo atacada por animais: ela sempre cuidava desses animais (algo que apareceu na primeira cena da história daquela apresentação,

²⁴³ (Depoimento anônimo 02 - Apêndice F).

seguindo indicações prévias do Conselho), eu repeti verbalmente essas informações da direção como personagem, em forma de *callback*, fazendo Joana analisar o que ocorreu para tentar encontrar as causas do ataque. Isso gerou ênfase aos sentimentos de vergonha, culpa e confusão da personagem, e trouxe reconhecimento de discursos sexistas que escutamos quanto a ataques às mulheres.

Pelo *callback*, os animais que a atacaram foram definidos em cena como os animais que lhe eram familiares, os animais que ela sempre cuidava, realidade de uma fração expressiva dos ataques e assédios sexuais que são provenientes de pessoas da família ou conhecidas das vítimas. Ao reconhecer em mim um discurso de Repetição exterior à história da peça, a partir de frases que culpam as vítimas de assédio e crimes sexuais, eu as partilhei com o público na forma de pensamentos de Joana, no contexto da história e direção prévia estabelecida: “E é tudo culpa minha. Eu atijo os bichos, né? Eu trago eles para perto. É... Sou eu, a culpa é minha. É como eu me visto, é como eu falo, é como eu sorrio para eles. É por isso que eles me atacam.” (trecho Apresentação 03, Apêndice E - *Eu sou a Tempestade* - transcrição nossa). Assim, aqui, pelo Reconhecimento de uma Repetição externa, atualizada no contexto da apresentação, fez-se uma metáfora direta entre violadores e bichos, numa culpabilidade social também reconhecida pela Repetição que é imposta às vítimas.

Na sequência dessa cena, a Repetição interna também foi usada na cumplicidade com o público quando a personagem protagonista não entende o termo “rinha”, e outra personagem precisa explicar à Joana o seu significado. Antes disso, quando o público definiu o título da história como “*A Rinha de Galo pelo Doce de Queijo da Aldeia*”, eu, atriz, também não soube o que significava a palavra rinha (briga), e um membro do Conselho precisou me explicar. Neste caso, o Reconhecimento da plateia por essa Repetição de situação pode ser identificado pelo riso do público no momento em que a Repetição aconteceu.

Este é um caso de *callback* interno do espetáculo e não da narrativa criada com o público, foi um chamado de um momento externo à história “*A Rinha de Galo pelo Doce de Queijo da Aldeia*”, pois não havia acontecido dentro da narrativa criada, mas interno do espetáculo *Eu sou a Tempestade*, pois havia acontecido especificamente naquele encontro teatral, gerando cumplicidade entre a comunidade daquele espetáculo. Ou seja, se alguém só assistisse as partes das cenas da história criada, sem os momentos com o Conselho, não reconheceria a Repetição do momento e, por isso, não seria traçada uma identificação e cumplicidade.

Na Apresentação 02, esse jogo de Repetição externa em ressignificação no espetáculo se deu, por exemplo, pelo uso do *Soneto de Fidelidade* do poeta brasileiro Vinícius de

Moraes. Esse poema, popular entre várias gerações brasileiras, tanto como obra singular quanto por sua conexão com a música *Eu sei que vou te amar*, também de Moraes, foi por mim recitado quando se descobriu na história criada o segredo do elixir do amor: o descobrimento do elixir foi proposto pelo público e seria o papel real existente no cenário.

Na minha leitura e Reconhecimento dos acontecimentos do enredo, faria sentido que o elixir fosse expresso como poesia, já que as personagens daquele mundo haviam descoberto as palavras a pouco tempo e através da música. Então, um poema que já existe, que foi trazido das minhas referências externas para a cena, foi ressignificado dentro do contexto da apresentação, pelo qual tomei a liberdade improvisada de alterar sua última frase encaixando-o ao subtítulo da peça. Se o poema não foi reconhecido por alguns membros da plateia, o fato de ter sido Reconhecido por mim, atualizando-o para o contexto da criação, o encaixou na obra, criando um significado próprio daquela história, principalmente pela mudança de seu final.

Assim, se o poema foi reconhecido pelo público, a mudança da última frase quebrou a Repetição da referência total (se tornando parcial) em comum, e alinhou o poema diretamente com a peça, produzindo um encontro direto entre o passado (o conhecimento do poema prévio em outros contextos), o presente (a Repetição dentro do contexto do espetáculo), e o futuro, na quebra de expectativa do final conhecido da obra de Moraes. Ou seja, para quem não conhecia o poema, por conta da atualização, ele ganhou significado com a história criada, mantendo o elo como público; e para quem já conhecia o poema, ao reconhecê-lo pela Repetição externa de algo que, pela atualização ao contexto da narrativa, ganhou um ressignificado, mantendo elo e estreitando a cumplicidade com esse público.

A Apresentação 04 foi toda baseada em Repetições para auxiliar o entendimento das trocas de personagens. Criei códigos de formas corporais para identificar as aves, os peixes e os pirilampos. As sonoridades também foram especificadas, e eram repetidas um pouco antes de começar qualquer nova ação das personagens, para que o público percebesse quem estava a agir. Para isso, também se repetia o posicionamento e relação espacial das personagens, assumindo-as no último lugar que as havia “deixado” até então.

Na Apresentação 05, uma Repetição externa e simultaneamente interna aconteceu: a entrada de pessoas atrasadas e sua inserção na peça. Quando a primeira pessoa entrou em atraso, foi no momento em que eu estava a explicar a participação do Conselho, e essa pessoa automaticamente se tornou a primeira pessoa do Conselho. Na segunda entrada de uma pessoa atrasada, nós tínhamos acabado de começar a Exploração em cena das primeiras decisões de criação do Conselho. Eu tinha organizado o cenário com o manto e o espelho no local

pré-determinado de início da ação, posicionei meu dedo indicador na extremidade do espelho com a intenção de fazer dele a personagem da abelha criada com o público. Quando eu encostei o dedo no espelho, a porta se abriu, eu olhei para a pessoa e, com o mesmo dedo, levei-o aos lábios, pedindo silêncio. Conduzi a pessoa ao seu lugar usando o dedo “quase abelha”, e ela me entregou o papel do ingresso. Com aquele papel na mão, eu o dobrei, tornando-o então a própria abelha, agora em corpo e forma, com a qual os meus dedos iriam animar.

Os dois momentos de atraso já estavam incorporados, estabeleceu-se com essa Repetição que tudo era matéria e parte da criação. Mais adiante, quando outra abelha foi inserida na história (uma Repetição em escolha conjunta com o público), repetiu-se o criar o corpo da (nova) personagem abelha a partir de papel, que, neste caso, foi usado para dobrar o barquinho durante a entrada do público.

Na Apresentação 06, houve todo um jogo com o público/personagem com a Repetição. Quando me dirigi para a área da plateia, no momento da história em que a personagem principal se percebia diante de uma plateia palhacesca, interagi com uma pessoa que fez uma ação de apertar seu nariz vermelho (imaginário), e, com isso sair um som (que ela emitia), esguichando, como quando se apertam aquelas galinhas de borracha. O jogo de Exploração desse som/ação se deu em Repetição com a pessoa do público que o criou, com a minha Repetição da mesma ação em outras pessoas convocando o som (em Reconhecimento do que foi feito antes), e em momentos a seguir, quando a maioria do público já estava no palco, numa brincadeira de pique-pegar: uma Repetição externa reconhecida num novo contexto, pois o “pegar” se dava em apertar o nariz (imaginário) de alguém, emitir o som, e correr.

A Repetição e o Reconhecimento, então, se autoalimentam o tempo todo, criando lapsos, espaços e padrões que situam as pessoas que participam da composição improvisada.

6.2.3. Padrões: Reconhecendo Repetições

“A improvisação recria a memória ao embeber-se do presente para a produção do futuro que, imediatamente, torna-se presente e passado. Ao fazer isso, ela revê o sistema e busca romper um padrão, embora imediatamente um novo padrão queira se instalar.”

(Mundim, Meyer & Weber, 2013, p.3).

A construção de padrões na cena improvisada é um dos mecanismos já bem estabelecidos no vocabulário da Impro. Os padrões são usados para se reconhecer por Repetição, o chamado “Jogo da Cena”, algo muito popular na metodologia de ensino de escolas estadunidenses, como a UCB (*Upright Citizens Brigade*). O “Jogo da Cena” é a estrutura dentro da cena que o grupo encontra em conjunto para Explorar e/ou enfatizar algo, como uma relação entre personagens ou a gravidade de uma situação, por exemplo. A constituição de padrões é um mecanismo que faz girar a roda combinada do Reconhecimento com a Repetição. O Reconhecimento de algo como “Jogo da Cena” acontece pela organização da Repetição em um padrão, como defino em *Nossa Direção em Jogo*:

Repetição de elementos que se tornam uma estrutura reconhecível. Padrões criam códigos, gatilhos, automatismo e funcionalidade previsível. Em cena podemos ter padrões de: transição de cena, duração, velocidade de fala ou da cena, uso do quadro/imagem do palco, movimento de palco, criação de personagem, sonoridade, narrativa, etc. (Proença, 2021, p.5).

O Reconhecimento dos padrões permite a comunicação do grupo em mantê-los (continuar a repeti-los) ou quebrá-los, direcionando a cena e o espetáculo para lugares conhecidos, transformados e/ou imprevisíveis. O Reconhecimento da Repetição, trazendo a Conscientização, é o que vai permitir que os padrões sejam jogados de forma produtiva à criação da direção do espetáculo, pois, como salienta Bogart: “Um grande sujeito ‘repetidor’ usa o padrão original, não para imitar sem pensar, mas para abrir novas fronteiras.”²⁴⁴ (Bogart, 2005, p.114 - tradução e grifos nossos). Essa abertura de fronteiras é tanto a surpresa trazida pela quebra do padrão, como a descoberta que a Repetição também propicia por abrir o lapso do tempo, como foi observado anteriormente por Fiadeiro em relação ao nosso medo do tédio.

Na Impro já são reconhecidos mais popularmente padrões na narrativa ou enredo, como o exemplo do arco padrão em cenas com seus inícios, meios/ápices e fins. Essa percepção do arco é usada com frequência na Impro para identificar o final da cena ou do espetáculo, como observa Ronen: “Um arco pode assumir muitas formas, embora muitos tentem criar a regra de finalizá-lo quando descer as luzes, sendo a forma mais popular ao ter uma grande risada ou uma fala de fechamento.” (Ronen, 2005, p. 102 - tradução nossa). O olhar diretor também se alimenta dos padrões pela Observação de padrões de jogo: como alguém joga, repetindo com frequência personagens num mesmo status, ou o próprio padrão jogador em status (como a pessoa que improvisa joga regularmente com os status ou se

²⁴⁴ “A great ‘repeater’ uses the original pattern, not to imitate mindlessly, but rather to open new frontiers.” (Bogart, 2005, p.114).

apresenta nas relações de proposição em cena). Ronen vai dedicar diversas passagens de seu livro *Directing Impro* na identificação de padrões de quem joga para criar desafios e fomentar *feedbacks* ao elenco.

Ao criar um desafio para quem joga, esteja ciente de seus padrões. A maioria das pessoas improvisadoras têm padrões sob os quais jogam, às vezes a ponto de serem uma muleta, fazendo o que é confortável ou o que é conhecido por “funcionar”. A melhor maneira de crescer nessa forma de arte é reconhecer esses padrões e aprender a quebrá-los.²⁴⁵ (Ronen, 2005, p.33 - tradução e grifos nossos).

Se não sofrerem qualquer tendência de cair em julgamentos de valores, mas sendo observados como acontecimentos aceitos (Aceitação) do que acontece em cena e com a cena (sua estrutura interna), os padrões auxiliam a prática diretora, principalmente para se perceber opções de escolha em cena: por onde seguir ou por onde desviar/quebrar uma Repetição. Essas observações fizeram também parte das mesas de debate promovidas para a tese. Katarzyna Chmara, na mesa em inglês, identifica o Reconhecimento dos padrões, inclusive como parte do trabalho diretor quando se discutem os dispositivos:

Eu só acho que isso faz parte do exercício, dos ensaios com nossos grupos. E nós tentamos mudar esses padrões, porque todo mundo tem esses padrões e nós apenas seguimos o mesmo caminho o tempo todo e é difícil simplesmente mudar esse padrão. E, sim, novamente nosso trabalho é reconhecer esses padrões e tentar apenas, [...] fazer algumas coisas diferentes. Então faça... dê esses desafios, dê esse exercício diferente que não é super confortável, não só para o grupo e não para mim como diretora, mas dê à gente essa oportunidade de nos mudarmos, de labutarmos. (Chmara in Proença, 2021d. - tradução e transcrição nossas).

Chmara, assim como Ronen, pensa a identificação dos padrões como modo de desafiar e encontrar outros padrões de jogos não tão habituais, tanto para si quanto para cada um dos indivíduos dos elencos, e também em conjunto. Edson Duavy, na mesa em português, vai retificar a importância da Conscientização dos padrões e do que eles desenvolvem no espetáculo todo como discurso, estilo e estética (Duavy in Proença, 2021b.). Feña Ortalli, no debate em espanhol, quando falava da "impossibilidade" da direção coletiva em Impro sem a existência de uma direção geral prévia ou parâmetros pré-estabelecidos conscientemente por quem improvisa, levanta uma série de questões quanto ao estabelecimento de padrões em função dessas definições realizadas antes da performance de Impro:

²⁴⁵ “In creating a challenge for a player, be aware of their patterns. Most improvisers have defaults they play under, sometimes to the point of being a crutch, doing that which is comfortable or what is known to “work.” The best way to grow in this artform is to recognize these patterns and learn to break them.” (Ronen, 2005, p.33).

Então, se falarmos, por exemplo, de uma temática. Genial. Já sabemos que o tema está fixado, mas a encenação não. Então, o quê é que pode? O que não pode? Pode tudo? E, uma vez que se pode tudo, a primeira proposta que colide com isso, e aquela que colide com aquilo, gera um padrão? Ou será que nenhum colide com nenhum, e o padrão é que não há padrão? (Ortall in Proença, 2021c. - tradução e transcrição nossas).

Ortalli, assim, provoca que, mesmo na tentativa de não se constituir padrões, buscando não repetir os elementos de cena para cena durante o espetáculo, acabamos criando um padrão de “não-repetição”, um padrão de constante mudança, e essa é também uma escolha de direção que afeta diretamente a dinâmica do espetáculo. Esse é o exercício do Reconhecimento usando suas três camadas de Observação, Conscientização e Exploração com o que é repetido, seja no micro universo ou no macro universo das cenas. Também é reconhecer que, assim como o espetáculo inevitavelmente será dirigido por quem improvisa, mesmo que não se assuma, queira ou se tome consciência disso, padrões estarão presentes nas construções desse espetáculo ou direção, conscientes ou não.

Quanto à contribuição dos questionários, uma única resposta menciona diretamente o termo “padrão”, e está referenciada à pergunta sobre quais atenções a direção em Impro precisa se ater. A resposta considera tanto a direção realizada por quem improvisa durante a performance, quanto a pessoa que assina a direção do trabalho, levantando que as atenções da direção em seus diferentes papéis se organiza assim: “Como pessoa jogadora: padrões, reincorporações/retornos, bloqueio/uso do espaço, topografia, etc. Como diretora: no mínimo; qual é a linguagem que o grupo está usando para atingir o objetivo do grupo.”²⁴⁶. Nessa contribuição, percebem-se as noções de padrões quanto aos elementos de composição da cena e espetáculo, assim como a sua dinâmica. O que eu também chamo atenção em *Nossa Direção em Jogo* justamente quando proponho exercitar o olhar diretor em Impro relacionado ao Quadro/Imagem de Palco:

Tomando o palco italiano (um relacionamento frontal total entre palco e plateia) como exemplo, pensemos as linhas das coxias, linha do teto desenhado pela cortina e a do chão: temos aí uma moldura em que a chamada caixa cênica se torna um quadro. A imagem que cada momento e cena pintam, geram o quadro/imagem de palco. Inclui a disposição de artistas, cenário, luzes, o uso do figurino nesta extensão, etc., o que é possível incluir como imagem (imagem sonora também). Perceber os diferentes quadros geram reconhecimento de padrões para os construir, desenvolvê-los e/ou quebrá-los. (Proença, 2021a, p.6).

²⁴⁶ “As a player: patterns, reincorporations/call-backs, blocking/use of the space, topography, etc. As a director: at the very least; what is the language that the group is using to achieve the groups' objective.” (Resposta anônima 21 - questionário. Ver Apêndice B - tradução nossa).

Essa ideia pensa o Reconhecimento de padrões do espetáculo como os diferentes quadros que se alinham, formando a imagem em evolução da obra aberta Impro. Em *Eu sou a Tempestade*, quando eu faço com o público, nos momentos de intervenções do Conselho, o processo de Reconhecimento por Repetição das informações e escolhas cênicas criadas, estou a criar dois movimentos: a Conscientização de padrões que estamos construindo no conteúdo cênico improvisado, e se vamos mantê-los ou quebrá-los; ao mesmo tempo, o movimento do próprio jogo da estrutura do espetáculo em realizar um padrão de “interrupções” de cenas para trocar com o Conselho e plateia. Essa última ação ainda foi enfatizada também pela Repetição da luz padrão destes momentos, quando a iluminação do espetáculo foi concebida e operada pela iluminadora Ana Quintas, assim como o tom de voz padrão adquirido por mim em cena para as interrupções. Neste ponto da dinâmica das interrupções, é muito importante a manutenção do padrão base, mas com a Conscientização que a duração (*Viewpoint*) das trocas e debates com o público não precisam ser necessariamente as mesmas, explorando outras dinâmicas no padrão, a fim de evitar um cansaço do público em relação ao padrão em si.

6.3. Oposição e Equilíbrio (Temperança)

“Quem conhece a tempestade, enjoa na calmaria”
(Dorothy Parker)

Fala-se muito em Impro sobre se quebrar padrões. Mas como fazê-lo exatamente? Talvez possa parecer óbvio: parar de repeti-los, e, por isso, não se encontra necessariamente indicações desse “como quebrar o padrão” na literatura. Mas, ao pensar nos dispositivos para a prática diretora em Impro, principalmente para o momento do ato da improvisação, eu precisava de algo concreto para colocar minhas decisões em prática ou para reconhecer minhas opções. Ao pensar pedagogicamente em como explicar a alguém esse parar a repetição, o que proporcionou a elaboração dos exercícios do livro de atividades *Nossa Direção em Jogo*, o dispositivo da Oposição se manifestou como uma contribuição direta a essa quebra de padrões. E, ao pensar no extremo oposto de um padrão, acabei por perceber que as camadas da Oposição são múltiplas, e que o próprio uso de Oposições cria novos padrões na busca de uma compensação, uma espécie de Equilíbrio. Nas nuances do conceito de Equilíbrio, também reconheci a qualidade da Temperança para com a balança de elementos da direção de cada diferente contexto de apresentação.

6.3.1. Oposição

O uso da Oposição, como dispositivo, já acompanha meu trabalho e pesquisa artística desde a graduação em Interpretação Teatral (2007), na qual, pela orientação do saudoso diretor e (meu) professor uruguaio Hugo Rodas, exploramos a Oposição como metodologia de criação de personagem e movimento cênico para o meu trabalho como atriz na peça *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues. Como o próprio texto trabalhava oposições entre a minha personagem, Dorotéia, e as demais, jogamos com a noção de que Dorotéia estaria sempre em oposição direta às suas tias. Isso, por sua vez, na montagem acadêmica com Rodas, seria trabalhado basicamente como uma massa corporal única (até o momento na peça em que elas se desentendem e, então, se desmembravam dessa massa corporal única). Dessa forma, quando as tias se levantavam, Dorotéia se atirava ao chão, quando uma das tias falava grave, Dorotéia respondia no agudo; e, enquanto elas permaneciam paradas num ponto do espaço, Dorotéia se deslocava. Essa experiência promoveu o encontro de possibilidades para além do que me era familiar, do que me era padrão, das escolhas que me eram óbvias por racionalização do que parecia inicialmente motivar a personagem.

A Oposição expandiu o meu leque de opções de escolhas cênicas, ampliando a noção de atuação para além da personagem, mas no discurso expresso pela relação entre as personagens. Esse encontro das possibilidades diversas de escolha, segundo Omar Galván, é uma diretriz do fazer artístico em Impro no encontro da liberdade de criação: “Também temos a responsabilidade de formar e defender paladares sofisticados. Quanto mais texturas e matices distinguirmos, maior será a nossa capacidade de escolha diante das bifurcações, e é nessa possibilidade de escolha que reside a liberdade. Nada menos.”²⁴⁷ (Galván, 2018, p. 12 - tradução nossa).

A pesquisadora brasileira em Dança, Mara Guerrero, em um pensamento consonante com Galván, no aspecto da busca por diversidade e variedades ao se jogar na improvisação, indica em seu trabalho algo que identificamos nesta tese como o dispositivo Oposição. Guerrero fala de: “hábitos de mudança de hábitos, que seria o objetivo central de treinamentos assim como da improvisação em cena, na busca de novidade - quebra de regularidade.” (Guerrero, 2008.b., p.8). Em seus trabalhos alinhados para a improvisação em Dança, ela

²⁴⁷ “Nos alcanza también la responsabilidad de formar y defender paladares sofisticados. Cuanto más texturas y matices distingamos, mayor será nuestra capacidad de elección ante las bifurcaciones, y es en esa posibilidad de elección reside la libertad. Nada menos.” (Galván, 2018, p. 12).

advoga sobre a existência inevitável de hábitos (padrões) na prática do improviso devido ao próprio histórico de quem improvisa em suas próprias experiências e treinamentos, por exemplo. Hábitos esses que reduzem a “liberdade” da improvisação ao que é habitual, ao repertório conhecido da pessoa que performa:

A liberdade de escolha **do improvisador** se restringe ao seu campo de possibilidades, o que não depende tão somente da sua vontade, mas das mediações entre signos, em processo evolutivo. Existem propriedades coercitivas agindo sobre o campo de possibilidades, essas restrições indicam parâmetros para a composição se organizar, onde a imprevisibilidade opera entre reorganizações dessas recorrências e possíveis quebras das mesmas. A espontaneidade desejada torna-se, então, uma estratégia compositiva almejada, e não um princípio autoorganizativo da improvisação. (Guerrero, 2008b, p. 6).

Ao entender hábitos como constituições de padrões, Guerrero aponta a busca da pessoa bailarina em ampliar seu repertório de treinamento pela Repetição e insistência de práticas outras das já conhecidas e familiares que compõem os hábitos da intérprete, propondo, assim, treinar o hábito da mudança de hábitos:

O incômodo com as tendências e as insistências indica a necessidade de encontrar outros modos de o corpo se mover e tomar decisões. Todas as iniciativas convergem para a elaboração de treinos para tais propósitos. É preciso **repetir**, insistir em outras soluções de movimentos e de entendimento de composição da dança para ampliar o repertório. Aqui chega-se a um ponto importante e revelador: se há a necessidade de treinamentos, é porque há entendimento de que há restrições operando, e para solucionar tal problema há somente a insistência em procedimentos para consolidar outros hábitos, e, assim, **ampliar a gama de possibilidades para compor, pois com maior variedade de repertório pode-se ter a impressão de novas combinações e arranjos**. (Guerrero, 2008a, p.32 -grifos nossos).

Se pensarmos a Oposição como um parâmetro extremo na diversificação do repertório para as decisões em cena, pode-se encontrar uma maneira de alcançar a variedade que Guerrero almeja com o treinamento de hábitos de mudança de hábitos. Reconhecendo os padrões que se têm, busca-se quebrá-los por referência do seu extremo oposto e das camadas de um ponto ao outro. A Oposição, em si, vem também a contribuir para o Reconhecimento do que se traz à cena e a maneira como se joga com isso (hábitos e padrões), e desconstruí-los, reorganizando na própria improvisação outros arranjos dessas partes desconstruídas. Exemplo: se fiz uma cena na extrema esquerda do palco em nível baixo, e realizei a cena seguinte na extrema direita em nível alto, agora reorganizo as próximas cenas, reforçando ou quebrando esse padrão de opostos. Posso me opor apenas ao nível na desconstrução das partes da primeira Oposição, fazendo a terceira cena ainda na extrema

direita, mas em plano baixo ou médio (porque, ao pensar a Oposição do plano alto para o baixo, reconheço a opção existente do plano médio entre os opostos).

Como dispositivo de composição literária, podemos perceber esse Reconhecimento promovido pela Oposição nas conferências de Ítalo Calvino, publicadas em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (2002), em que o escritor italiano abre a fala sobre a característica da leveza, identificando sua existência em relação ao seu oposto, o peso: “Esta primeira conferência será dedicada à oposição leveza peso, e argumentarei a favor da leveza. Não quer dizer que considero menos válidos os argumentos do peso, mas apenas que penso ter mais coisas a dizer sobre a leveza.” (Calvino, 2002, p.15 - grifos nossos). E desenvolve seu pensamento sobre a leveza pela consciência da existência do peso, e, por isso, no exercício de, por vezes, eliminá-lo para produzir a leveza. Sua “intervenção se traduziu por um a subtração do peso; esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem.” (Calvino, 2002, p.15). Do pensamento de Calvino para a literatura, de aplicação direta à “escrita” na tríade improvisadora, podemos expandi-lo para a direção ao observar a existência do que se explora em cena pela perspectiva da ocultação de seu oposto, ou seja, ao dar ênfase a algo, ao mesmo tempo, se tira da evidência seu contrário, ao dizer “sim” a alguma coisa, se diz “não” a outras tantas.

Então, por este parâmetro, ao Observarmos o que temos e desenvolvemos em cena com a Conscientização de suas Oposições, podemos Explorar a criação em Impro pela Repetição ou a quebra da Repetição pela própria Oposição ao elemento que se repete. Por isso, a Oposição em cena pode ser entendida, como aponto em *Nossa Direção em Jogo*, como “uma ação comparativa de elementos qualitativos. Assim, a noção da existência de elementos diversos em uma mesma ação em cena gera camadas de oposição.” (Proença, 2021a, p.7). Essas camadas de Oposição ampliam ainda mais as opções em cena quando se pensa, assim como a Repetição, que se pode opor a um elemento na totalidade ou a “apenas” a algumas de suas partes, como no exemplo anterior dos posicionamentos e níveis para as cenas (cena na extrema direita em nível alto em oposição a cena anterior na extrema esquerda e nível baixo).

Em mais outras camadas, a Oposição e a Repetição podem ainda estar presentes nas escolhas de volume de diálogo, da velocidade, do padrão de movimento, etc., justamente algumas das variantes eleitas para serem repetidas ou sofrerem Oposição nas decisões da direção conjunta em *Eu sou a Tempestade*. Além da percepção das opções e camadas, um elenco treinado na prática diretora com a Oposição como dispositivo, pode ainda ampliar as

combinações surgidas por Oposições nas diferentes camadas ao mesmo tempo, por exemplo: uma pessoa se opõe ao posicionamento do palco, enquanto outra se opõe ao nível.

Esse é um trabalho que conheci por meio da improvisadora Holly Laurent, em sua *masterclass* denominada “*I Love Improv*”, que frequentei em 2018, no Centro de Treinamento *Second City Hollywood* (EUA). Laurent apresenta, em aula, fatores para fazer com que artistas que já possuem uma relação mais duradoura com a Impro se “re-apaixonem” pela linguagem, a “re-conheçam” ao quebrar padrões de jogo fixados inconscientemente pela prática. Um dos instrumentos que Laurent usa é a Oposição, ao apresentar o exercício denominado “*Yin-Yang*”, referenciado e adaptado, a partir de sua permissão, no livro *Nossa Direção em Jogo*, no Exercício 06. A atividade se baseia em prestar atenção na cena anterior e propor uma Oposição a um único elemento na cena seguinte. Uma seleção de elementos que, por sua vez, varia em relação a cada pessoa, encontrando novas relações com o espaço, dinâmicas, personagens e movimentos em cena. A Oposição, de certa maneira, permite o reconhecimento das partes, promovendo a sua desconstrução para novas articulações e combinações dessas e/ou com essas partes, trazendo uma infinidade de possibilidades.

A Oposição é uma ação presente que abre margem e proposta para o “futuro” sequencial, linear ou não linear. A força desse dispositivo para a prática diretora em Impro se manifesta principalmente porque a Oposição se dá em relação a algo que já existe, exigindo a Escuta, a Aceitação e o Reconhecimento. Ao opor-se a algo já realizado (passado), se reconhece e se quebra uma linha então traçada (presente), abrindo possibilidades mais perceptíveis para a continuidade de criação (futuro). Obviamente, a Oposição pode ser aplicada dentro de uma única cena, mas o fator relacional tende a validar uma percepção do todo do espetáculo, pois emprega o Reconhecimento da dinâmica entre elas, na relação de uma para a outra e assim por diante, na criação de padrões ou quebra deles (que também pode ser um padrão). Assim, essa visão de opostos complementares dessa proposta de exercício “*Yin-Yang*” propõe um jogo da Oposição em camadas e leituras entre quem improvisa, a percepção da relação entre as cenas, ao mesmo tempo que reconhece que a Observação e a escolha consequente do que se opõem e como se opõem varia de pessoa a pessoa.

O espelhamento é um outro exemplo de jogo direto de Oposição e Repetição, já que, ao espelharmos algo, repetimos um padrão, invertendo algum elemento do corpo evidenciado. Ainda, sempre em relação a algo a se opor, o espelhamento propõe o uso da Oposição em sincronia e paralelismo, Explorando a Observação e Conscientização na organização de um padrão. Desta forma, a Oposição também pode ser um instrumento de construção de padrões, além do padrão de não se ter padrões, mencionado anteriormente.

Ainda sobre a força da Oposição por sua ligação direta ao algo ao qual nos opomos, em *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* (2006), Eugênio Barba e Nicola Savarese evidenciam, no verbete Oposição, a sua existência na relação de execução de movimentos: para andar para frente, é preciso empurrar o chão para trás. E destacam esse uso consciente da Oposição como um princípio do movimento quando falam do trabalho de performers orientais em geral: “De acordo com o princípio da oposição, se alguém quer ir para a esquerda, começa indo para a direita, então pára de repente e vira à esquerda. Se alguém quiser se agachar, primeiro há de se levantar na ponta dos pés e depois se agachar.”²⁴⁸ (Barba & Savarese, 2006, p. 196 - tradução nossa). Assim, a Oposição se mostra presente tanto como a opção da pessoa que performa na eleição de uma qualidade cênica a se trabalhar, como também na sua própria e inevitável existência no mais sutil dos movimentos. Também no dicionário de Barba e Savarese, se apresenta a Oposição junto ao conceito de “Linha da Beleza”, ao qual empreguei e foi o título da minha monografia de final de graduação em Interpretação Teatral na Universidade de Brasília (2007), sobre a montagem de *Dorotéia*, junto a Rodas. O conceito da “Linha da Beleza” pensa estética relacionada ao movimento, num Equilíbrio pela simetria construída por oposições.

Foram as pessoas gregas que descobriram que a beleza de um corpo não é apenas o resultado de proporções corretas, mas também de uma determinada postura anatômica. [...] Essa postura é caracterizada pelo deslocamento lateral dos quadris causado pela sustentação do peso corporal por apenas um pé, e o deslocamento lateral da cabeça causado pela torção do torso.

[...] No século dezoito, esse contorno dinâmico inspirou William Hogarth a definir o que chamou de “a linha da beleza”, uma linha sinuosa desenhada em uma pirâmide (ill.18). Uma combinação de movimento e descanso, equilíbrio e assimetria, uma dança de oposições.²⁴⁹ (Barba & Savarese, 2006, p.200 - tradução nossa).

²⁴⁸ “According to the opposition principle, if one wants to go the left, one begins by going to the right, then suddenly stops and turns left. If one wants to crouch down, one first rises up on tip-toe and then crunches down.” (Barba & Savarese, 2006, p. 196).

²⁴⁹ “It was the Greeks who discovered that a body's beauty is not only the result of correct proportions but also of a particular anatomical posture. [...] This posture is characterised by the lateral displacement of the hip caused by the body weight being supported on only one foot, and the lateral displacement of the head caused by the twisting of the torso.

[...] In the eighteenth century, this dynamic contour inspired William Hogarth to define what he called 'the beauty line', a sinuous line drawn on a pyramid (ill.18). A combination of movement and rest, balance and asymmetry, a dance of oppositions.” (Barba & Savarese, 2006, p.200).

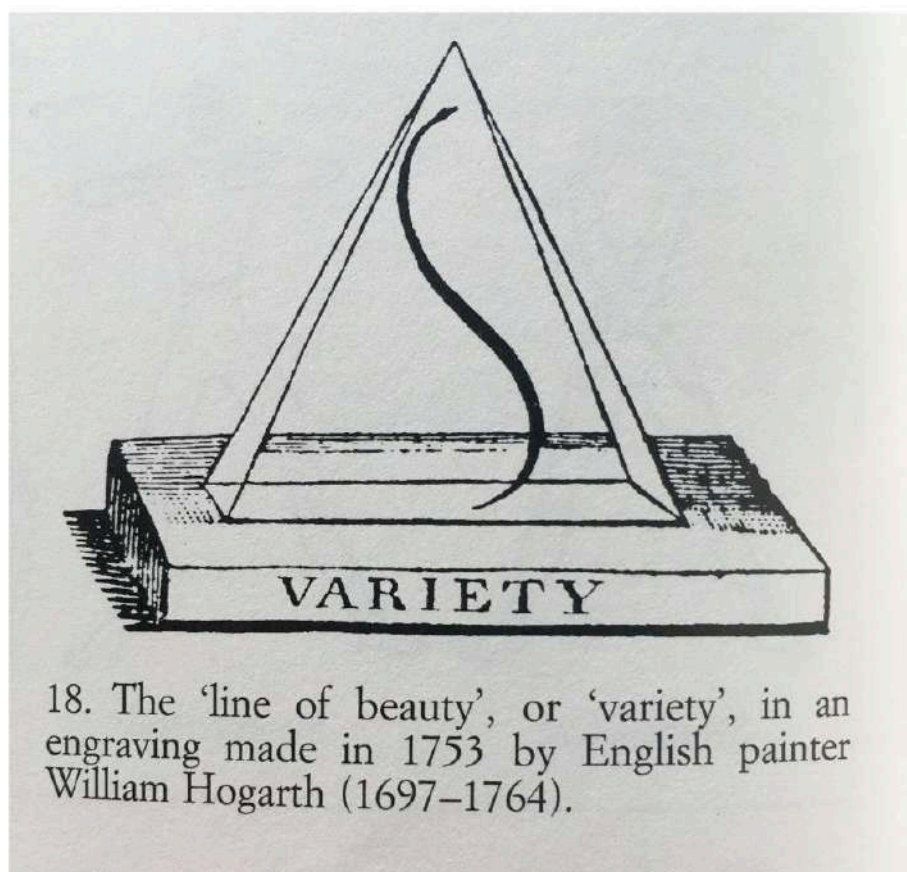


Imagem 27 - Gravura A Linha da Beleza
(Barba & Savarese, 2006, p.200).

O modelo e teoria de Hogarth se configura para arte do desenho, no Reconhecimento de que a sinuosidade, a torção de Oposições na linha traçada, impacta na ilusão de movimento e, por sua vez, de captura da sensação de vida. Artur Ramos desenvolve sobre a construção dessa ideia, em seu texto “*A Linha da Beleza de William Hogarth*”:

De facto, esta Linha da Beleza, como Hogarth denomina, não é outra senão aquela que já tinha sido assinalada por Michelangelo e Lomazzo, como a Figura Serpentinata. A novidade que agora é introduzida reside no cuidado e rigor com que Hogarth explica a forma dessa linha. [...]

A razão que faz coincidir esta linha com a beleza é baseada na associação entre vida, movimento e graça, e esta por sua vez com beleza. Por conseguinte, uma linha é bela se sugerir movimento, pois é este que confere vivacidade ao desenho. (Ramos, 2008, p.149 e 150).

O que a noção da “Linha da Beleza” agrega à Oposição como dispositivo na direção em Impro é a imagem da sinuosidade por torção, que desencadeia a impressão de movimento e vida. O torcer de uma linha que se está a seguir, o torcer de uma direção, é dar à mesma linha outra qualidade de percepção, de forma que a Oposição não necessariamente significa

deixar de ser algo (a linha), mas transformar o que foi a cena, o elemento, a variável, em uma nova direção em que a linha se expande ou ramifica. O “S” dentro do triângulo também dialoga com a simetria relativa ao Equilíbrio compensatório dos opostos, ou seja, a curva do “S” para um lado é compensada para o outro. Essa noção de compensação se dá, mais uma vez, pela tendência da Oposição em reconhecer o que já existe e se propor a jogar em relação a isso, logo, ao reconhecer uma curva para um lado, em Oposição, se torce para o outro, ou para outra variação, tendo a Oposição como parâmetro extremo.

Assim, o próprio ato do Reconhecimento em extremos opostos permite a visualização da Oposição gradativa e suas variações, em que, de uma extremidade à outra, há todo um espaço (um lapso?) de outras possibilidades, que, por sua vez, em progressão aritmética, abrem outras opções de direção. Um exemplo: ao se reconhecer a cena no canto esquerdo do palco e se pensar em Oposição, ampliamos a relação com os próximos movimentos cênicos para ocuparem até o canto direito do palco, mas, de um extremo a outro, temos a topografia (*Viewpoint*) e os demais espaços a preencher nesse percurso. Esses espaços são pontos possíveis de se ocupar e executar cenas e movimentos para além do inicial. Logo, ao perceber a Oposição extrema e direta a um elemento, se tem a Observação e possível Conscientização das possibilidades presentes entre um ponto a outro, que, quando e se escolhidas, abrem também novas outras direções. Assim, se a primeira cena se deu na extrema esquerda do palco em nível baixo, ao pensar sua oposição na extrema direita em nível alto, também se percebe a possibilidade de realizar a próxima cena no centro e no nível médio.

A Oposição, assim, se torna um parâmetro de escolhas para o olhar diretor, como acontece em *Eu sou a Tempestade* quando apresento ao Conselho as variáveis de escolha e uso a Oposição para reconhecerem possibilidades outras além da Repetição já reconhecida quando se relembra o que foi realizado e decidido anteriormente. O que, para um olhar não treinado em técnicas teatrais ou correspondentes aos elementos usados em cena (como Artes Visuais, por exemplo), provavelmente seria difícil de perceber: as possibilidades além das habituais ou da “tendência” linear de escolhas em Repetições inconscientes, não necessariamente reconhecidas como escolhas pela própria pessoa. Esse movimento do espetáculo em relação à direção e sua gama de possibilidades foi reconhecido pelo público, como é possível identificar no seguinte depoimento:

Na minha cabeça não houve apenas o enredo que se passou no palco como fruto de todas as interações, mas dezenas de outros que surgiam como possibilidades alternativas. Foi um grande exercício de criatividade além de ter sido uma aula de direção, pois a condução da Luana Proença fez o público em geral se atentar a

elementos de cena que normalmente não são percebidos por pessoas leigas na área, como posição no palco, velocidade da cena, intensidade dos sons, etc.²⁵⁰

Como os dispositivos do Reconhecimento, Repetição, Oposição e Equilíbrio foram usadas de maneira integrada à estrutura de *Eu sou a Tempestade* e não como uma explicação didática de sua existência e uso no espetáculo, o que o público conseguiu identificar foram as suas influências na direção e na abertura de "possibilidades alternativas" e intensidades nas decisões que tomava durante o espetáculo.

Nas respostas dos questionários às perguntas quanto aos dispositivos da prática diretora para quem improvisa, também não há menção direta ao termo Oposição, mas pode-se ler os reconhecimentos de caminhos que quebram o que está a acontecer em cena ou que surpreendem as pessoas na ruptura de expectativas, em apontamentos quanto à curiosidade, diversidade, ou sobre o que "insistir e descartar", e nas noções de conhecer algo para quebrá-lo e reconstruí-lo: "É bom conhecer as técnicas de teatro e as artes tradicionais do teatro para que você possa quebrá-las. Ou remodelá-las. Ou usar pedaços e peças."²⁵¹

O Reconhecimento aliado à Oposição permite seu uso deliberado. Quando se reconhece que uma Oposição está a acontecer e se permite que continue, está a se escolhendo pela Oposição. Também quando se opta por quebrar um padrão de Repetição reconhecido, está se reconhecendo a necessidade ou opção pela Oposição e pelo seu leque de opções entre os dois pontos opostos. Permite-se saber até onde se pode chegar nas escolhas de direções e, assim, encontrar outras e outras variáveis do espetáculo. Como ilustra a imagem abaixo:

²⁵⁰ (Depoimento anônimo 03 - Apêndice F).

²⁵¹ "Theater techniques and traditional theater arts are good to know so that you can break them. Or reshape them. Or use bits and pieces." (Resposta anônima 24 - questionário - Apêndice B).

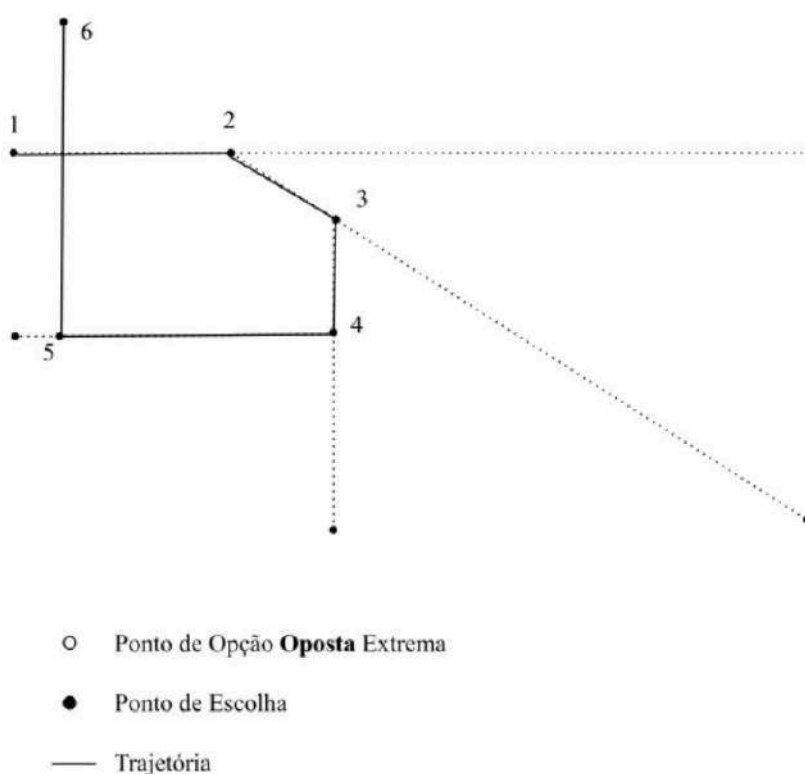


Imagem 28 - Gráfico Jogo da Decisão nas Oposições
(Desenho original por Luana Proença para esta tese).

Do Ponto 1 em direção ao 2, ainda havia toda uma linha de possibilidades até o seu Ponto de Opção Oposta Extrema. O Ponto 2 e o Ponto de Escolha desta linha. Ao chegar no Ponto 2 e olharmos para o seu correspondente Ponto de Opção Oposta Extrema, vemos a nova linha que se traça, as novas opções dentro da nova direção/trajetória que se lança. Escolhe-se o Ponto 3, reconhecendo seu correspondente Ponto de Opção Oposta Extrema... Até chegar na escolha que fecha o desenho do espetáculo, que seria o Ponto de Escolha 6. E esse Reconhecimento de possíveis escolhas por Conscientização das Oposições, e que o pode existir entre elas, é o que é explorado com o público de *Eu sou a Tempestade*. Essa Exploração se dá tanto pela performer seguindo a direção geral prévia, ao explorar esse dispositivo com o público nos momentos de Fórum e Conselho, assim como durante as cenas improvisadas, em que se acompanha como a opção tomada é explorada na improvisação.

Em *Eu sou a Tempestade*, esse exercício é plantado com o público já no texto inicial, quando se exemplifica que podemos repetir na ilha mágica da nossa criação o que acontece em nosso mundo, como a chuva cair de cima para baixo, ou trabalhar com seu oposto, fazendo a chuva vir de baixo para cima ou de um lado para o outro. Depois, as Oposições são usadas por mim ao abordar o Conselho sobre as possibilidades nas suas decisões, criando

referenciais de opções, como, por exemplo: “Essa cena seria mais rápida ou mais devagar? Ou indo do rápido para ou devagar, ou do devagar para o rápido?”. E, aliada aos dispositivos do Reconhecimento e da Repetição: “A cena anterior foi devagar [Reconhecimento], e essa próxima cena manteria [Repetição] essa velocidade ou seria um pouco mais rápida, ou muito mais rápida [Oposição]?”. Neste exemplo também podemos observar o caminho de opções abertas pelo uso da Oposição ao se pensar “um pouco mais” ou “muito mais” como as possibilidades entre os extremos devagar e rápido (e o que podemos visualizar pela Imagem 33).

Na Apresentação 05, por exemplo, quando se dá a primeira interrupção da cena improvisada para a nova colaboração do Conselho, após repetir o que foi decidido previamente, e com isso relembrar o que foi feito em cena, decidiu-se pela continuidade do enredo. Na sequência, me dirijo a uma segunda pessoa do Conselho chamada *Ιάσωνας* (Iasonas), para determinar onde no palco se dará aquela nova parte do enredo. Neste momento, eu chego a listar verbalmente e visualmente opções, me dirigindo para espaços do palco.

[Luana:] Onde no palco você pensa que as coisas vão acontecer agora? Nós temos lá. *[aponta para a área de trás junto ao espelho, onde a primeira parte aconteceu]*. Nós sabemos que no início ela [a abelha] vai começar um relacionamento ali e ela vai quebrar, mas depois a abelha vai para algum outro lugar. Que lugar você acha que é esse no palco? Atrás, ainda aqui? *[aponta para as escadas/arquibancadas]*. Aqui no fundo? *[aponta para o fundo do palco à frente das escadas/arquibancadas]*. No meio? *[se posiciona no meio]* Na frente? *[se posiciona na frente]*. Deste lado? *[se posiciona à esquerda da plateia/video]*. Esse lado.... *[voltando um pouco]*. Você tem todos esses espaços para escolher e decidir. *[aponta com as mãos as áreas do palco]*. Começamos ali *[aponta para o lugar do espelho]*. Continuamos ali ou vamos para outro lugar?
 [Ιάσωνας:] Ali! No primeiro degrau! *[aponta com a mão para o espaço escolhido]*.
 (Apresentação 05, Apêndice E - transcrição e tradução nossas).

Podemos seguir o momento acima com a enumeração das opções na sequência de imagens abaixo (da esquerda para a direita), captadas por *printscreen* do vídeo da apresentação.



Imagens 29, 30, 31, 32, 33 e 34 - *Printscreen* de cena *Eu sou a Tempestade*, Atenas, Grécia (2024)
(Fonte: Vídeo Apresentação 05 - Apêndice E).

Com essas indicações do exemplo da Apresentação 05, sou eu que estou fazendo a Exploração de opções do dispositivo da Oposição, já entregando a gama de opções que reconheço pela Oposição. Em outro exemplo: na Apresentação 04, na variável do posicionamento, eu peço, em um momento, para a pessoa do Conselho imaginar uma cruz dividindo o palco em quatro partes (fundo direita e esquerda, e frente direita e esquerda),

visualizando também o centro como opção. Essa divisão do palco em partes corresponde ao exercício número 05 do livro de atividades *Nossa Direção em Jogo* (2021). Na sequência, e a partir da Repetição e Reconhecimento do que já foi feito anteriormente nas decisões coletivas e cenas improvisadas, peço que a pessoa do Conselho, reconhecendo também a gama de opções nessa divisão gráfica, faça suas escolhas decidindo se quer manter algo (repetir) ou se quer mudar a partir de opções opostas ao que já foi realizado. De forma que o uso da Oposição como dispositivo no espetáculo se dá no diálogo e na visualização dessas possíveis escolhas.

Assim, os dispositivos trabalham de forma integrada para atingir, de outras maneiras, uma improvisação consciente das escolhas na direção, inclusive para combinar essas escolhas e gerar novas, e exclusivas, formas em uma apresentação específica. Podemos identificar como a Repetição e a Oposição, trabalhando de maneiras diferentes, ainda podem gerar efeitos similares nas dinâmicas de cena: a Oposição quebra o que é feito e reconhecido para transformar a cena, e a Repetição insiste no que é feito e reconhecido para que a cena se transforme com o passar do tempo. Ambas promovem o Reconhecimento das partes num olhar Observador que é curioso e questionador para com a Conscientização, que, no seu Explorar, ressignificam o que foi transformado.

Para além do ato da improvisação, também nas salas de ensaio e treinamento, Repetição e Oposição se aliam com a busca por diversidades de pontos de vista e referências cênicas: opor-se para encontrá-las e conhecê-las, e conhecê-las para repeti-las e re-conhecê-las. A Oposição contribui na expansão do leque de opções, no encontro de diversidades a se explorar, no Reconhecimento do que se tem em cena e em elementos para sua desconstrução, sua quebra e também sua Repetição, justamente porque se estabelece em relação a algo já realizado/existente. Esse fator relacional também permite a percepção das dinâmicas entre micro e macro dentro do espetáculo todo: das relações entre personagens, tonalidades de diálogos, para a cena em si e suas dinâmicas entre as demais cenas. A Oposição oferece desvios, contrapesos, distúrbios em relação ao que já existia, identificando e sugerindo parâmetros de opções e o que pode ser explorado entre seus extremos, demandando a reorganização dos elementos jogados e, essa reorganização, por sua vez, joga com as nossas noções e sensações de Equilíbrio.

6.3.2. Equilíbrio (Temperança)

*“pois mesmo na torrente, tempestade, e, eu diria, até no torvelinho da paixão, é preciso adquirir e exprimir temperança - o que pode dar suavidade”*²⁵²

(Shakespeare, 1932, p.135 - tradução nossa)

A relação entre Repetição, Oposição e suas derivações configura um jogo de dinâmicas na cena. A percepção deste jogo permite reconhecer e jogar com o Equilíbrio e/ou o desequilíbrio dos elementos da cena no todo do espetáculo. Em *A Dictionary of Theatre Anthropology* de Barba e Savarese (2006), o conceito de Equilíbrio está, em sua maior parte, associado ao corpo da pessoa que performa tanto Teatro quanto Dança. Se configura pela habilidade do corpo em manter-se na posição ereta enquanto se movimenta pelo espaço, sendo isso o efeito da relação entre músculos e tensões neste corpo. Há um grande esforço e a ação de uma série de tensões para se manter o Equilíbrio, principalmente um Equilíbrio em movimento, que gera uma sucessão de oposições de tensão para manter a sensação de constância.

Se pensarmos o funcionamento do espetáculo como um corpo, os órgãos podem ser configurados pelas pessoas agentes da criação que bombeiam energia, a deixam fluir, a bloqueiam, etc., enquanto essas próprias produções do corpo constituem as cenas; e os movimentos, fluidos e materiais produzidos por esse corpo, são sua expressão artística. Assim, por essa analogia, o Equilíbrio de um espetáculo não é algo dado, pronto ou constante: é construído e exige uma série de tensões para ser mantido, e durante a ação da performance, na improvisação, em nosso caso, as Oposições e Repetições são os elementos que geram a sensação (ou não) de Equilíbrio. Assim, o Equilíbrio é um dispositivo que reconhece a dinâmica entre as demais partes na composição do corpo do espetáculo enquanto se move no espaço/tempo em que toma e opera a direção.

O Reconhecimento do Equilíbrio entre as cenas e durante as cenas propõe dinâmicas, construindo tensões a cada novo movimento deste corpo em cena, afetado e “afetante” de outros corpos presentes (artistas, público, elementos externos e a própria criação improvisada). Nesta perspectiva de relações micro e macro e dos afetos e sensações dos movimentos e dinâmicas do Equilíbrio, podemos reconhecer a observação de Barba e Savarese quanto ao que se transmite ao público:

²⁵²“for in the very torrent, tempest, and, as I may say, whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness.” (Shakespeare, 1932, p.135).

O equilíbrio dinâmico da pessoa performer, baseado nas tensões do corpo, é um *equilíbrio em ação*: gera a sensação de movimento na espectadora mesmo quando há apenas imobilidade. [...]

Matisse disse: “A imobilidade não é um obstáculo para a sensação de movimento. É um movimento estabelecido a um nível que não transporta o corpo da pessoa espectadora junto, mas simplesmente a sua mente.”.

Quem atua e dança também deve ter atenção às consequências cinestésicas de seu trabalho, ou seja, as sensações experimentadas por quem assiste ao presenciar os padrões dinâmicos de seu comportamento cênico.²⁵³ (Barba & Savarese, 2006, p.39 - tradução nossa).

É neste quesito que o Equilíbrio vem a se comunicar com o olhar “de fora”, a reconhecer como o público percebe o todo do espetáculo, não apenas no conteúdo informativo, mas também em suas formas e dinâmicas. Relaciona-se com a dinâmica de criação e quebra de padrões do “comportamento” do espetáculo, que é escolhido pela direção. Especificamente em Impro, são escolhas tanto do momento da direção prévia, como do momento da direção coletiva durante a improvisação. O Equilíbrio, como dispositivo da prática diretora, foi denominado em *Nossa Direção em Jogo*:

É reconhecer o “peso”, as qualidades, poderes dos elementos e buscar uma mesma dosagem de intensidades. Em um quadro/imagem do palco²⁵⁴ podemos pensar, por exemplo, a quantidade de pessoas em diferentes partes do palco: se a quantidade de pessoas é o “peso” de informação visual, se um lado do palco tem mais pessoas que o outro, o lado com mais pessoas estará mais “pesado”. O equilíbrio estará na disposição do número de pessoas de forma que nenhum espaço do palco fique mais pesado que o outro. (Proença, 2021a, p.7).

Além do Equilíbrio do quadro do palco, podemos verificá-lo em relação a dinâmicas de velocidade, sonoridade, movimento e deslocamento no palco, conforme proposto em *Eu sou a Tempestade*. O “peso”, nestes casos, é entendido como a frequência com que se usa uma particular qualidade desses elementos em cena. A “mesma dosagem de intensidades” não precisa se dar de maneira absoluta nas cenas, pois no jogo de Repetição e Oposição entre as

²⁵³ “The performer's dynamic balance, based on the body's tensions, is a balance in action: it generates the sensation of movement in the spectator even when there is only immobility. [...]

Matisse said: 'Immobility is not an obstacle to the feeling of movement. It is a movement set at a level which does not carry the spectator's bodies along, but simply their minds'.

Actors and dancers must also be aware of the kinaesthetic consequences of their work, that is, the sensations that are experienced by the spectator witnessing the dynamic patterns of their scenic behaviour.” (Barba & Savarese, 2006, p.39).

²⁵⁴ Também presente em *Nossa Direção em Jogo*, quadro/imagem de palco é definido da seguinte maneira: “Tomando o palco italiano (um relacionamento frontal total entre palco e plateia) como exemplo, pensemos as linhas das coxias, linha do teto desenhado pela cortina e a do chão: temos aí uma moldura em que a chamada caixa cênica se torna um quadro. A imagem que cada momento e cena pintam geram o quadro/imagem de palco. Inclui a disposição de artistas, cenário, luzes, o uso do figurino nesta extensão, etc., o que é possível incluir como imagem (imagem sonora também). Perceber os diferentes quadros geram reconhecimento de padrões para os construir, desenvolvê-los e/ou quebrá-los.” (Proença, 2021a, p.6).

cenar, pode-se encontrar essas dosagens do Equilíbrio. É o que, no contexto da Oposição, chamei de Equilíbrio compensatório: uma cena compensa o “peso” da outra, que pode se dar no encontro do Equilíbrio por gradação ou intercalação no corpo do espetáculo todo, sendo encontrado no seu processo de feitura.

Por exemplo, tomando a velocidade como perspectiva num espetáculo de quatro cenas: a gradação poderia se dar em se ter a primeira cena muito rápida, a segunda menos rápida, a terceira lenta e a quarta muito lenta. A primeira e última cena são opostas em velocidade. Já na ideia de intercalação de Oposições com Repetições, isso poderia se dar em se executar a primeira cena de maneira rápida, a segunda lenta, a terceira rápida, e a quarta lenta. Ou ainda, numa intercalação espelhada, em que a primeira cena é feita de maneira rápida, a segunda lenta, a terceira lenta, e a quarta rápida. Entender essas possibilidades promove a percepção do Equilíbrio na construção do espetáculo enquanto ele é feito, pelo Reconhecimento do que já foi e está a acontecer, e o jogar com a Repetição e Oposição para trabalhar essas dinâmicas.

Talvez as noções primárias de Equilíbrio se liguem mais à imagem de Oposições, mas a Repetição é também sua aliada, ainda mais quando apresentada em variedade dos elementos a se repetir. Um exemplo de Equilíbrio por intercalação de Repetições diversas se apresenta nesta tese quanto à forma como distribuo as informações do estudo de caso de *Eu sou a Tempestade*. Tenho como materiais sobre o espetáculo, os relatos, depoimentos do público e citações transcritas de cenas (a partir do registro audiovisual). Ao apresentar o estudo de caso na escrita da tese, eu distribuo esses materiais de maneira que eu os repito, mas busco equilibrar a dinâmica de seu uso ao intercalar os materiais nas exemplificações do debate proposto: por vezes em relatos, por vezes em citações de transições de cena, por vezes por vezes por depoimentos do público.

O Equilíbrio não é uma constante dada, mas algo que é encontrado pelo jogo dos elementos cênicos e criativos na relação com a duração da obra. Pensando as qualidades do Equilíbrio, Barba e Savarese (2006) vão apontar tipos de Equilíbrio no trabalho corporal de performers, como o Equilíbrio “extra-cotidiano”, também referenciado como “precário”:

A característica mais comum a pessoas atrizes e dançarinas de diferentes culturas e épocas é o abandono do equilíbrio diário em favor de um “equilíbrio” precário ou extra-cotidiano. O equilíbrio extra-cotidiano exige um esforço físico maior - é esse esforço extra que dilata as tensões do corpo de tal forma que a performer parece

estar viva antes mesmo de começar a se expressar.²⁵⁵ (Barba & Savarese, 2006, p.32 - tradução nossa).

Na Exploração dessa ideia, Barba e Savarese (2006) vão evidenciar o Equilíbrio “luxuoso”, que também rejeita o Equilíbrio “natural”, numa complexidade aparentemente inútil, mas que tem tendência a levar à estilização e à sugestividade estética em cena. Assim, tanto o Equilíbrio “precário” quanto o “luxuoso” predispõem um esforço extra ao Equilíbrio “natural”, aquele necessário para manter o corpo ereto, de maneira a explorar na cena um estímulo a um estado e expressividade além da cotidiana. Ao partir novamente da analogia do corpo do espetáculo de Impro, esse esforço extra das tensões pode se encontrar nas relações entre os elementos cênicos, em que, ao se desafiar o Equilíbrio, jogando com extremos na Repetição, Oposição e suas variações, descobertas cênicas e momentos únicos podem ser encontrados e explorados até que se estruture um novo e atualizado Equilíbrio. “Encontre o momento de desequilíbrio.” (Spolin, 2013, p.25), é uma das anotações de Spolin em *O Jogo no Livro do Diretor*, em que ela relaciona o exercício da espontaneidade no momento de desequilíbrio, no momento em que o eixo da expectativa se desloca em Oposição ao que se esperava. Deste modo, por vezes, o desequilíbrio serve ao Equilíbrio, ou ainda, em certos casos, ser a própria noção de Equilíbrio de uma determinada apresentação ou proposta de espetáculo. Assim, como a estrutura de um padrão pode ser a de não haver padrões, um Equilíbrio de espetáculo pode ser encontrado no seu constante desequilíbrio, em que faz sentido para aquela sessão que algo “pese” mais, que ganhe uma ênfase dentro do contexto da criação, que encontre estabilidade por permanecer instável.

É no Reconhecimento do Equilíbrio contextualizado de cada apresentação e/ou proposta de espetáculo de Impro que esse dispositivo se associa ao conceito de Temperança em cena:

Pode ser entendida como um equilíbrio dinâmico, no qual as quantidades iguais, “pesos” iguais, não trazem necessariamente a sensação de equilíbrio, pois a Temperança traz a necessidade do momento assim como temperamos refeições para diferentes pessoas de acordo com a necessidade de cada uma. Com temperança podemos trazer a ideia de equilíbrio na duração de um evento, na duração do espetáculo, no conjunto como um todo e não nas partes individuais. Por exemplo: Se uma cena tem todo o “peso” da quantidade de pessoas na esquerda do palco, na próxima cena diminuimos um pouco o número de pessoas na esquerda do palco para que “pese” menos, na próxima cena ainda menos, e menos, até que no meio do espetáculo temos o tal “equilíbrio visível”. Na sequência começa a se “pesar” um

²⁵⁵ “The characteristic most common to actors and dancers from different cultures and times is the abandonment of daily balance in favour of a precarious or extra-daily 'balance'. Extra-daily balance demands a greater physical effort - it is this extra effort that dilates the body's tensions in such a way that the performer seems to be alive even before he begins to express.” (Barba & Savarese, 2006, p.32).

pouco mais para a direita, na próxima cena mais um pouco, e na seguinte muito, e na última todo o “peso” está à direita do palco. As imagens de palco estaticamente não estavam equilibradas (com exceção da do meio), mas o espetáculo em si teve uma dinâmica de equilíbrio. Ou ainda, a Temperança tem haver com a necessidade do desequilíbrio e o significado que isso pode trazer, ou até mesmo a “justiça” que se pode trazer a um tema, personagem, etc. (Proença, 2021a, p.7).

A Temperança, então, refina o entendimento do Equilíbrio como dispositivo para o contexto de cada apresentação, de maneira que “a mesma dosagem de intensidades” do Equilíbrio também seja reconhecida em proporção às circunstâncias de cada apresentação. Essa “justiça” dentro do Equilíbrio com Temperança pode estar, por exemplo, em se ter um número grande de cenas tristes para uma personagem protagonista, onde apenas a cena final lhe concede felicidade e, por tanto, esse alívio, em Equilíbrio, será proporcional em intensidade em uma única cena em relação às tristezas “diluídas” nas anteriores.

Nesse sentido, o entendimento do Equilíbrio em desequilíbrio já se apresenta na própria dinâmica de Status na Impro pelo princípio da gangorra, onde já se explora diferentes intensidades do jogo de poder entre elementos, no caso, nas relações de personagens. As tensões existem nas Oposições de quem está “em cima” e quem está “embaixo” da gangorra, tanto para mudar as posições quanto para mantê-las. Mas o Equilíbrio entre as forças para a posição horizontal da gangorra, em que nenhuma está acima ou abaixo da outra, mesmo gerando uma aparente estaticidade, contém um grande nível de tensão para ser realizado. De maneira que o Equilíbrio desse universo micro das personagens em uma cena pode ser expandido para o universo macro dos elementos cênicos em um espetáculo de Impro, em que se visualiza a dinâmica e jogo entre as cenas pelas tensões de subida e descida, tanto quanto as de “estaticidade”, questionando, pela Temperança, se algo precisa mudar no Equilíbrio daquela apresentação, mantendo ou liberando tensões relativas a alguns elementos. Por exemplo: reconhecer quais e quantas cenas são propositivas (Status alto) e quais e quantas cenas são mais expansivas (Status baixo). Tendo a gangorra para nos lembrar que um Status é relacional e circunstancial em escolhas: é a pessoa que pesa o banco de baixo da gangorra que mantém a outra pessoa no alto. Para manter, mudar, movimentar o jogo da gangorra do espetáculo, é constante jogar entre Equilíbrio e desequilíbrio, cujas dosagens em cada trabalho se relacionam com a Temperança.

O Equilíbrio em Temperança está relacionado com a feitura de escolhas (e, por isso, a Repetição e Oposição, com os Reconhecimentos, vão abrindo os leques de possibilidades para se escolher). Escolhe-se para realizar nova escolha, encontrando o Equilíbrio das decisões e seus impactos na duração do espetáculo. Um Equilíbrio sempre em atualização. Miguel Rubio

Zapata, no texto “*Sobre Viver em Grupo*”, evidencia o que já discutimos antes no subitem 4.4., *A Decisão/Escolha*, acrescentando a percepção de Equilíbrio:

No início, quando comecei meu treinamento como diretor, me debatia entre aceitar ou rejeitar tudo. O mais difícil foi encontrar a distância necessária para aprender a selecionar encontrando o equilíbrio. Agora, eu valorizo muito tomar decisões desde o início, mesmo sabendo que não será definitivo e que o mais provável é que aquilo que selecionamos será modificado durante o processo. Guardar provisoriamente ajuda a conter, a concretizar as sensações que foram recebidas. Se não guardamos, não temos nada, não podemos reconstruir, não podemos recuperar. Guardar é como fazer rabiscos até chegar àquilo que é visualmente próximo de uma textura, que nos diz, que nos revela algo que devemos continuar procurando. (Zapata, 2015, p.189).

E, mesmo parecendo contraditório trazer, numa discussão de Impro, a ideia de guardar algo, fixar ou manter, é, no entendimento do Equilíbrio, que a contradição se dissipa. No entendimento da transformação no tempo. É o mesmo do que discutimos quanto à Repetição: no lapso do tempo, ela mesma, ao fixar algo, ao guardar um movimento ou efeito, por exemplo, acaba por modificá-lo justamente por repeti-lo. Talvez, ao entender mais esse processo de transformação com a consciência do Equilíbrio, a feitura de escolhas em Impro se torne menos assustadora ou castradora de uma liberdade. Há o guardar e o soltar, como um malabarismo que equilibra o que está no ar e na mão.

No questionário sobre o tema da tese, nas perguntas relativas aos dispositivos da prática diretora de quem improvisa, houve apenas uma referência direta ao termo Equilíbrio, em uma enumeração de como os dispositivos da direção seriam usados e afetariam o espetáculo de Impro: “2) equilíbrio adequado das habilidades de atuação e narrativa dentro da performance em particular”²⁵⁶. A adequação de um Equilíbrio vem ao encontro da ideia de Temperança, em relação a achar o Equilíbrio que se adequa a cada contexto de apresentação. Nessa contribuição do questionário, também se evidencia, mais uma vez, o efeito simultâneo e intrínseco da tríade improvisadora da direção, “escrita” e atuação, ao se buscar o Equilíbrio entre as habilidades de quem atua dentro dos enquadramentos de narrativas para desenvolver o olhar diretor.

Outras respostas ao questionário concederam observações quanto às dinâmicas de expansão de limites da Impro, o que, por sua vez, provoca desequilíbrios e Reconhecimentos dentro da estrutura de um espetáculo, até que se encontre a estabilidade dos novos limites, como: “Conhecer o formato permite entender quais limites podem ser esticados no espetáculo

²⁵⁶ “2) *proper balance of acting and storytelling skills within the particular performance*” (Resposta anônima 27 - questionário. Ver Apêndice B - tradução e grifos nossos).

ao vivo e conhecer o elenco, saber em que momento estes limites serão esticados.”²⁵⁷. O Equilíbrio também está presente na ideia do “que fica e o que não fica, o que insistir e o que descartar”²⁵⁸, que analisamos tanto na parte da Repetição quanto na da Oposição, pois esta seleção tem a ver com o Reconhecimento da dinâmica do espetáculo na Temperança do seu contexto.

Um parâmetro de Reconhecimento do Equilíbrio de elementos cênicos é a percepção da Simetria, tanto espelhada quanto radial, em cena e entre cenas, de forma que ela está, como denomino em *Nossa Direção em Jogo*:

[...] relacionada com equilíbrio espelhado e a igualdade nas oposições. Traçando linhas divisórias na imagem que vemos, ou dividindo em tempos a música que escutamos, em que estas divisões apontem uma mesma “quantidade” para os lados que dividem. A simetria pode ser lateral, diagonal, superior/inferior, etc. (Proença, 2021a, p.7).

As linhas (imaginárias ou não) traçadas para a percepção de simetrias em cena contribuem como referencial do olhar diretor para as escolhas quanto ao Equilíbrio. É a estratégia exemplificada quanto à Apresentação 04 de *Eu sou a Tempestade*, no subcapítulo da Oposição, que tem por referencial também o Exercício 05 do livro de atividades *Nossa Direção em Jogo*. Ao visualizarmos as linhas dos quadrantes do palco a partir da divisão em cruz, se propõe um referencial de Simetria bilateral horizontal e vertical. A relação do conceito de Simetria com as Artes Visuais, obviamente, facilita seu uso quando falamos das imagens criadas no palco por posicionamentos, formas e movimentos, algo que Feña Ortalli vai salientar durante a mesa de debate em espanhol *Nuestro Rol Director en la Impro*:

Eu, há algum tempo, comecei a trabalhar com maior consciência de direção, comecei a colocar no palco as imagens físicas que podem ser formadas. Por um lado, porque gosto muito de composição, tenho uma fraqueza pela simetria, mas logo que a assimetria é consciente, ela gera imagens muito poderosas. Então comecei a trabalhar com a ideia de, bem: o que acontece se gerarmos imagens, colocarmos corpos no palco, palitos, ou o que for, uma imagem será gerada. (Ortalli in Proença, 2021c. - tradução e transcrição nossas).

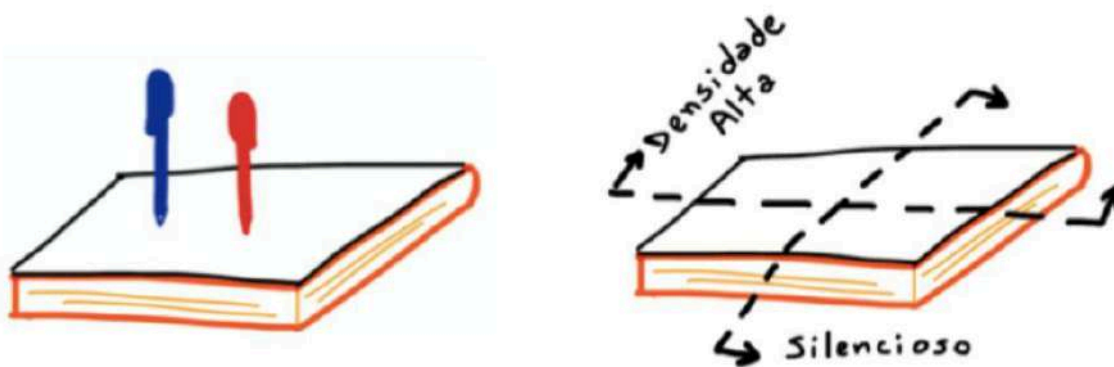
Tendo o entendimento da Assimetria como a presença do desequilíbrio a partir do parâmetro de Oposição à Simetria, podemos observar, mais uma vez, a construção de Equilíbrios por Temperança de contextos, a dar foco e ênfase a algo no espetáculo, pensando desde onde ele parte até onde ele chega ao final da apresentação. Quanto ao uso da Simetria

²⁵⁷ (Resposta anônima 13 - questionário. Ver Apêndice B).

²⁵⁸ (Resposta anônima 14 - questionário. Ver Apêndice B)

como parâmetro da imagem em cena e o uso de suas linhas de percepção como referências, Ortalli destaca a sua força didática no imaginário de quem improvisa, observando que, uma vez “vistas” as linhas, pode-se então respeitá-las e “desrespeitá-las”, pois os limites estão evidentes e se adquire um respeito maior e mais consciente pelo espaço. (Ortalli in Proença, 2021c.). Como mencionado, o Exercício 05 do livro *Nossa Direção em Jogo* explora justamente o jogo com essas linhas simétricas, que podem dividir o espaço em parâmetros de Equilíbrio, a fim de que se reconheça a topografia (*Viewpoint*) executada no palco e como o espaço é a Exploração nos deslocamentos. Mais adiante na publicação, jogos com as espacialidades são propostos a partir do Reconhecimento dessas linhas em padrões que exploram significados das relações espaciais (*Viewpoint*), na “*Parte IV: Brincando com significados no espaço*”, ainda no Exercício 05. Como os exercícios foram pensados para serem executados individualmente dentro de casa, o “palco” da atividade é uma folha de papel apoiada em um livro, e o elenco é representado por canetas, a desenhar nesta folha. Então sugere-se:

- Designe diferentes densidades de movimentação para as canetas-elenco, uma densidade para a parte de trás do “palco” e outra para a parte da frente. Exemplo: Atrás é mais denso, pesado, difícil de falar e mover.
- Designe que um dos lados do “palco” é mais silencioso que o outro, fala-se menos, quase nada, sequer nada. (Proença, 2021a, p.17)



Imagens 35 e 36 - Gravuras Exercício 05 *Nossa Direção em Jogo* (Proença, 2021a., p.17).

A Simetria evoca, assim, Reconhecimento de possibilidades de dinâmicas espaciais de Repetição e Oposição, que, na duração do espetáculo, se tornam visíveis para o olhar diretor em relação às escolhas de Equilíbrio.

Marta Borges, por sua vez, na mesa de debate em português, contribui com outra noção de Simetria bilateral, que utiliza de forma diluída o traçado das linhas, uma noção

didática comum (em suas variáveis) de ensino de Teatro, no entendimento de Equilíbrio da espacialidade entre as pessoas do elenco.

O palco é uma plataforma que está em cima do mar [*Borges ilustra a imagem da plataforma colocando a mão esquerda na horizontal*], e, portanto, se há uma escolha de todo mundo estar deste lado [*coloca a mão direita apoiando dois dedos na vertical apenas de um lado da “plataforma” ilustrada pela mão esquerda na horizontal*], tem que ser uma escolha pensada, porque, se ela fosse uma plataforma a flutuar em cima da água, ela ia ao fundo [*Borges empurra a mão esquerda usando a pressão dos dedos da mão direita para baixo, colapsando a imagem da plataforma*]. Então, se tem muita gente aqui, nessa posição no palco [*retoma a imagem da plataforma com os dedos da mão direita a ocupar na vertical só um lado da “plataforma”*], e este palco está com o resto todo vazio [*indica com a mão direita o resto do espaço da “plataforma”*], tem que fazer, rapidamente a seguir, uma cena em que há um movimento em que alguém ganha a boca de cena, ou passa para outro lado para equilibrar. (Borges in Proença, 2021b. - transcrição nossa).

Aqui se retoma a noção de Equilíbrio por peso, por uma relação imagética e lúdica de se relacionar com o espaço do palco e o espaço entre os corpos. Outra forma de visualizar e usar o dispositivo do Equilíbrio na Impro pode se dar pelo uso de gráficos. Proponho isso no Exercício 18 de *Nossa Direção em Jogo* (2021), em que tanto se pode analisar as variáveis dos elementos cênicos pós-espetáculo, visualizando seu uso de intensidades, quanto se treinar a percepção do movimento gráfico dos elementos na própria composição improvisada, definindo parâmetros de intensidade e Reconhecendo em qual se está em cada momento e na evolução desses momentos. Como exercício, se propõe, por exemplo, a se escolher uma variável como intensidade de energia. Então, colocamos uma pessoa do lado de fora da cena (olhar de fora) a indicar com as mãos o nível que percebe estar a variável energia enquanto a cena está sendo executada. As pessoas que jogam no palco, por sua vez, começam a ter o referencial gráfico simultâneo ao jogo que jogam, podendo então realizar escolhas em se manter, diminuir ou aumentar as intensidades. Com um treinamento constante, o elenco será capaz de reconhecer as dinâmicas e realizar escolhas sem a necessidade de haver uma pessoa a ser o olhar “de fora”.

Assim, o Equilíbrio se dá dentro da cena e entre as cenas. O Reconhecimento da Repetição e a Oposição, em suas variantes, são instrumentos para a construção do Equilíbrio em Temperança. Duas personagens similares, interpretadas por duas pessoas diferentes²⁵⁹, ao repetirem suas formas corporais e teor enérgico, propõem um mesmo peso em cena a ser equilibrado, normalmente, pelo uso de opostos nesta Repetição, como, por exemplo, o uso de

²⁵⁹ Em Impro, principalmente de origem estadunidense, se usa a expressão “*two peas in a pod*” (duas ervilhas em uma mesma vagem) para designar esse trabalho de personagens similares realizado por pessoas diferentes numa mesma cena.

espelhamento de espaço que os dois corpos ocupam. A tradição da Palhaçaria já trabalha a Oposição nas relações de Equilíbrio de duplas em cena entre os chamados tipos Branco/Cara Branca (ou Escada) e Augusto. De forma geral, o primeiro traz traços de seriedade, estratégia, e aristocracia, enquanto o segundo, em Oposição, equilibra o jogo trazendo um caráter brincalhão, acidental e popular. Se estas Repetições e Oposições existem nas relações entre personagens em cena, elas influenciam diretamente as decisões da trama e dos direcionamentos cênicos, do Equilíbrio micro de relações de personagens ao macro do corpo do espetáculo como um todo, na relação entre cenas (e vice-versa).

O Equilíbrio também é um fator de comunicação direta com o público no quesito expectativa, pois se trata da reorganização dos elementos para alguma estabilidade ou instabilidade que faz sentido para cada apresentação, como aponta a produtora Michelle Raskey em seu artigo “*Balacing the Stage*” (“*Equilibrando o Palco*”) para a revista *Comstock*:

“Equilibrar o palco” é um termo comum no teatro. Refere-se à disposição de quem atua e à disposição de forma estratégica para produzir um efeito desejado. Uma pessoa diretora pode criar uma sensação de ordem ou de caos com as escolhas que faz. Para o público, o equilíbrio é crucial – um palco que não tem equilíbrio irá puxar o foco e desviar a atenção da história que a companhia precisa contar.²⁶⁰ (Raskey, 2016 - tradução nossa).

Dessa maneira, o Equilíbrio permite o Reconhecimento das dinâmicas de Repetição e Oposição do espetáculo como um todo, tanto para quem improvisa quanto para o público. Ele gera uma expectativa a ser saciada ou desafiada, e quebrada, o que se torna uma decisão de direção. Em *Eu sou a Tempestade*, a noção de Equilíbrio é construída a cada intervenção com o Conselho e Público, a partir do Reconhecimento e Repetição do que foi realizado e composto até cada nova intervenção. De forma que, quando se chega às decisões finais de cada um desses momentos e da história criada como um todo, há a Conscientização de Espaços e Deslocamentos, das dinâmicas de velocidade, e de sonoridade que estão “ausentes” ou “carentes” de serem Exploradas. E, por essas Observações, as escolhas de direção então podem ser feitas para “ocupar” essas “carências” ou ainda seguir no desequilíbrio e desestabilização. Por exemplo, sobre a decisão da variante de posicionamento e deslocamento no espaço da Apresentação 01, o seguinte diálogo foi travado na terceira intervenção do Conselho com o participante Marcelo:

²⁶⁰ ““*Balancing the stage*” is a common theater term. It refers to the arranging of the actors and set in a strategic way to produce a desired effect. A director can create a feeling of order or of chaos with the choices they make. For the audience, balance is crucial — a stage that lacks balance will pull focus and distract from the story the company needs to tell.” (RASKEY, 2016).

[Luana:] Marcelo, começamos ali [*aponta para o fundo direito do palco, na perspectiva da plateia*], estivemos agora aqui no meio [*circula com os braços o espaço do centro do palco*], essa multidão de repolhos, seres, pensamentos... Agora, esse momento em que vai vir essa pessoa agricultora que vai colher, ou controlar a praga, os repolhos: você acha que ela colhe, fazendo a cena aqui: repetimos esse lugar? Ou vamos para outro lugar? Começamos ali [*aponta para o primeiro espaço novamente*], estivemos aqui [*aponta novamente o centro*], para onde vamos agora no palco? O palco inteiro...?

[Marcelo:] É, eu acho que faz sentido, do meio para o palco inteiro, já que os repolhos estão espalhados, afinal de contas os repolhos estão espalhados, né? Já. Bastante solto...

[Luana:] Tá, então vai rolar um deslocamento aí?

[Marcelo:] Sim.

[Luana:] Beleza. Você acha que vai para o palco inteiro e depois concentra em algum lugar?

[Marcelo:] Sim, pode ser ali no fundinho [*aponta para o fundo esquerdo do palco, na perspectiva de quem assiste*].

[Luana:] E a gente forma quase que um triângulo nessa história. (*referenciando gestualmente ao espaço inicial, ao centro onde está, e ao espaço indicado para acabar*).

[Marcelo:] É.

[Luana:] Estou captando vossa grafia. (Apresentação 01, Apêndice E - transcrição nossa).

Aqui percebemos o Reconhecimento e Repetição das informações anteriores na contribuição de uma “grafia”, um gráfico topográfico, das cenas do espetáculo, em conexão e coerência com a “escrita” e atuação (o fato dos repolhos serem múltiplos e estarem espalhados). A figura proposta do triângulo desenha uma Simetria espelhada de início, meio e fim, começando e terminando em opostos simultaneamente “equidistantes” entre si e ao meio da trama e do espaço de cena.

Na Apresentação 02, quando Fernanda, membro do Conselho, define a variável da velocidade, ela solicita “explosões e pausas”, desenhando com o gesto do braço e da mão direita um gráfico de ápice ascendente com expansão dos dedos para ilustrar a “explosão” e o abaixar do braço fechando os dedos para a “pausa”. Ela toma essa decisão após eu ter reconhecido e repetido que as velocidades das cenas anteriores foram rápida e moderada, e que também teríamos uma revolução das fadas como acontecimento seguinte na trama. Sua escolha por “explosões e pausas” repete, em uma cena final, as velocidades anteriores em seus extremos opostos, num Equilíbrio intercalado na escolha de direção dessa variável.

Na Apresentação 03, na participação de outra Fernanda no Conselho daquela apresentação, a definição final quanto à Sonoridade se deu da seguinte maneira:

[Luana:] Fernanda, a gente veio de uma cena que primeiro [*se desloca para o espaço da cena inicial no fundo do palco*], na distância [da aldeia] era silenciosa e depois, na aldeia, na feira, ficava barulhenta. Essa cena [*se desloca para o centro do palco onde a cena mencionada aconteceu*] que tinha um barulho, mas depois com a

câmera lenta e tal, ela ficava silenciosa. Agora, nessa parte que ela [personagem Joana] vai descobrir, vai pensar o que fazer, vai descobrir o que fazer até ela ir para a rinha de galo [se desloca para a frente do palco, onde já foi determinado que essa parte da história vai acontecer], como é que você acha que é essa questão do som?

[Fernanda:] É óh: shiiii! [leva o dedo à frente da boca com máscara, gesticulando silêncio] Baixinho.

[Luana:] [...] Ok, baixinho. [começa a sussurrar cenicamente] Tem barulho, mas é tudo ali... [gesticula como se fosse segredo].

[Fernanda:] É.

[Luana:] [sussurrando] Ok.

[Fernanda:] Segredo. Fofoca. (Apresentação 03, Apêndice E - transcrição nossa).

Nesta apresentação o Equilíbrio da Sonoridade já foi explorado nos micro-universos das cenas, variando em contexto: da pouca Sonoridade para a grande intensidade de barulho, depois em Oposição do barulho para o silêncio, e por último, uma Sonoridade existente, mas com a sensação de silêncio pelo uso do efeito do sussurro. De maneira que o Equilíbrio sonoro foi sendo intercalado na fração micro do espetáculo (de dentro das cenas), e criou uma curva de sensação de Equilíbrio no final, mesmo não tendo, necessariamente os “pesos” da intensidade de ocorrência do elemento Sonoridade sendo precisamente igualitários, o que, por sua vez, traz uma noção de Temperança daquele contexto.

Nas Apresentações 04 e 05 as decisões foram regidas da mesma maneira que as apresentações anteriores, pelo Reconhecimento e Repetição do que já tinha sido feito e pelo uso de Oposições para abrir possibilidades de escolhas. A ideia de Equilíbrio com Temperança do espetáculo como um todo é mais nítida para o público na intervenção de discussão final, quando já se tem mais peças a se pesar. Antes disso o Equilíbrio está visível dentro das cenas quando o Conselho e público indicam gradações ou mudanças entre os opostos, por exemplo.

Já na Apresentação 06, a sensação de Equilíbrio ou até a percepção de direção em si se diluíram no jogo palhacesco com a maioria da plateia no palco. A participação ativa do público foi sentida e compreendida como proposta do espetáculo, mas o espetáculo ganhou um status mais afinado com uma experiência teatral de vivência cênica interativa. Talvez justamente por aquela dificuldade em “separar” ou reconhecer as funções da tríade de quem improvisa quando se está improvisando. Ainda assim, o trabalho coletivo, a tempestade que fomos em cena foi evidente, como percebemos pelo depoimento abaixo:

3) Sobre os momentos em que a plateia decidia junto a performer o que e como as coisas iriam se dar em cena: quais são suas percepções, o que percebeu desses momentos?

Que aos poucos todos vão se descobrindo como atores e atrizes em cena, se desprendendo da realidade e dos próprios medos ! Apenas aproveitando e desfrutando do momento compartilhado com pessoas diferentes de si.

4) Para você, na sua percepção pessoal, sobre o que é o espetáculo? Explora alguma coisa/universo? E por que?

*Sim totalmente o universo, a espiritualidade e a profundidade que podemos ter com nós mesmos, quando nos unimos e experimentamos coisas novas e divertidas ! Nuances de cada um.*²⁶¹

Talvez Equilíbrio entre atuar, Escutar, Aceitar, ou entre atuar, “escrever” e dirigir, esteja mesmo no se reconhecer fazendo tudo isso em simultâneo. Mas o principal Equilíbrio que se pode reconhecer na Apresentação 06 foi o do número de pessoas em cena. Inicialmente, duas (eu e o músico), depois mais quatro, com o Conselho, e depois mais três, e depois mais, e mais, até termos por volta de trinta pessoas no palco. E, como observamos, aquele não era propriamente um solo, já que o trabalho era coletivo com o público.

6.4. A Resposta do Público

“Valorize as pessoas que ficam com você durante a tempestade, porque em dia de sol qualquer praia fica cheia.”

(Autoria anônima)

Os dispositivos desenvolvidos, observados e testados nesta pesquisa foram configurados em Reconhecimento (Observação, Conscientização e Exploração), Repetição (Interna e Externa), Oposição (Parcial ou Extrema), e Equilíbrio com Temperança (Simetria e Assimetria). Eles se comunicam e se afetam simultaneamente na atividade da direção em Impro, tanto para alguém que assina a direção do espetáculo, quanto para quem está a improvisá-lo. O debate foi alimentado pelas mesas, pelos questionários e a própria elaboração do livro *Nossa Direção em Jogo*, assim como a experimentação junto ao público com o espetáculo *Eu sou a Tempestade*, que, por proposta artística, dividia a direção interna de cada apresentação com a plateia presente, empregando os dispositivos da pesquisa acadêmica

Esses dispositivos da prática diretora abriram as opções da plateia de *Eu sou a Tempestade* no seu ato criativo com o espetáculo, mesmo sem necessariamente um treinamento em direção, Impro ou Teatro em geral. Para os membros da plateia que tinham treinamento e experiência de Teatro geral ou específico em Impro²⁶², o uso dos dispositivos na estrutura do fórum e do Conselho permitiu nivelar o vocabulário da direção conjunta que

²⁶¹ (Depoimento anônimo 09 - Apêndice F).

²⁶² Como os perfis dos públicos da Apresentação 05, na Grécia, e da Apresentação 06, no Festival *The Impro* em São Paulo.

fazíamos entre todas as pessoas envolvidas. Isso trouxe a Conscientização para a Exploração das escolhas feitas, usando Repetição e Oposição, que traçaram o Equilíbrio com Temperança das apresentações. O público passou a reconhecer perspectivas cênicas e possibilidades de se ver em cena mesmo em narrativas que não fossem sobre si. A proposta artística do espetáculo, de envolver o público nas decisões para perceber na criação conjunta teatral as potências democráticas, foi percebida e valorizada em alguns depoimentos recolhidos do público:

O espetáculo “Eu sou a tempestade” foi diferente de todos os que já fui, não apenas por ser de improviso, mas por conceder ao público, de forma bastante livre, as decisões sobre o rumo da história. De início a plateia estava um pouco retraída com a ideia de participar ainda que **alguns corajosos** se voluntariaram para serem **os denominados** “representantes”. Ao desenrolar da peça, as pessoas começaram a entender que não seriam coagidas a se envolver e foram se sentindo mais à vontade para tal. Essa questão de deixar **todos** confortáveis foi fundamental para que as pessoas ali presentes criassem uma unidade de grupo e inclusive fizessem comentários paralelos com **o desconhecido** ao seu lado. Até as pessoas que não exerceram seu poder de fala, foram incluídas pois tiveram oportunidades de participar de outras formas, por exemplo, fazendo o som do ambiente. Toda essa dinâmica me fez sair do papel de **espectador passivo**, pois **todos** tinham a chance de contribuir. Na minha cabeça não houve apenas o enredo que se passou no palco como fruto de todas as interações, mas dezenas de outros que surgiam como possibilidades alternativas.²⁶³

Nesse depoimento, percebemos como as escolhas prévias de direção referentes à apresentação do espetáculo e como o lidar com as sugestões foram fundamentais para que a proposta de participação do público fosse efetiva e valorizada, tanto pela própria proposta artística quanto pelo público, ao reconhecê-la. Esse reconhecimento da ação proposta em uma obra aberta de *Eu sou a Tempestade* também abre ao público suas interpretações e associações, como se evidencia no depoimento abaixo:

O espetáculo foi uma experiência de jogo dialógico com provocações de criação com a plateia em um processo de interações contínuas. Me parece que a artista insiste na constituição de vínculos com o público. Num tempo no qual os vínculos afetivos, trabalhistas e sociais parecem estar se dissolvendo, a proposta se apresenta como campo de resgate de aproximações.²⁶⁴

Assim, a preparação prévia e a existência de direção anterior, junto à direção que também aconteceu na performance, foram assimiladas na apreciação do público, para favorecer a proposta e a promessa partilhada com a plateia. É o que podemos também averiguar no depoimento de uma pessoa do público que declara ter ido ao teatro pela primeira vez aos 54 anos de idade, quando responde que, se fosse descrever o espetáculo para alguém,

²⁶³ (Depoimento anônimo 03 - Apêndice F).

²⁶⁴ (Depoimento anônimo 05 - Apêndice F).

falaria: “Participação do público ativa”²⁶⁵. Ou também quando uma pessoa que se declara como público, que já foi frequente de Teatro, mas que essa não é mais sua realidade, diz que “Me senti parte do espetáculo”²⁶⁶, ao relatar como foi para si a experiência teatral com *Eu sou a Tempestade*. De maneira que, o entendimento da participação do público nas decisões foi compreendido, mesmo que não tenham se entendido como direção, como acontece com pessoas improvisadoras também. A diferença é que o público não se declara diretor, como quem improvisa o faz, além desse papel não ser explicitado em *Eu sou a Tempestade*, ao mesmo tempo que é exercitado.

Em outro depoimento do público, de pessoa que se declara profissional da área, foi possível reconhecer o entendimento dos dois aspectos da direção: a experiência proposta em democracia com envolvimento nela e na história criada em *Eu sou a Tempestade*:

No espetáculo, **a atriz é também aquela que dita as regras**, primeiro explicando como o jogo deve acontecer e depois obtendo informações da plateia para a construção das cenas, sempre com um cuidado em criar um ambiente agradável e descontraído. Esses momentos aconteciam como uma conversa com o público e as cenas do espetáculo se davam entre esses momentos de diálogo, embora esse diálogo com o público também possa ser considerado como cena, ao meu ver, por fazer parte do grande jogo. As cenas se conectavam uma com a outra, pela história que estava sendo construída, por etapas, sempre com novos **estímulos oferecidos pelo público, que por sua vez também cumpria a função de direção**. Do público presente, **alguns** se sentaram em cadeiras disponibilizadas no espaço da cena, à convite da atriz, mas apesar disso, **todas as pessoas presentes tiveram o mesmo poder de decisão no jogo**. Por causa do seu caráter improvisacional, eu me mantive sempre curiosa para saber o que viria depois e como a atriz reagiria a cada nova interação com o público, já que o enredo do espetáculo não era premeditado e nem mesmo a maneira como ela deveria executá-lo o era. Ao meu ver, o espetáculo extrapola a ideia de jogo na construção da cena teatral, de tal forma, que em alguns momentos, **não temos mais a divisão entre observador e observado**, já que os momentos de conversa, também acabam sendo parte da cena. Mesmo não tendo participado com respostas, me senti uma participante ativa, já que as respostas do público provocavam a minha imaginação em relação ao que poderia acontecer, me fazendo criar cenas imaginárias antes mesmo das cenas acontecerem propriamente.²⁶⁷

Ao analisar o espetáculo pelo olhar do público, sua estrutura fica evidente, primeiro porque ela é explicada, em parte, no início da apresentação; e, segundo, porque ela é compreensível pelo destaque da proposta na relação de troca e Escuta com o público. Essa é uma dinâmica de Repetição dos momentos de intervenção do Conselho, e a Repetição que se dava dentro dessas intervenções que permitia o lapso de tempo para o Reconhecimento da própria estrutura por parte da plateia:

²⁶⁵ (Depoimento anônimo 07 - Apêndice F)

²⁶⁶ (Depoimento anônimo 10 - Apêndice F)

²⁶⁷ (Depoimento anônimo 04 - Apêndice F - grifos nossos).

A partir de um pequeno prólogo sobre a *Tempestade* de William Shakespeare, a artista se desafia a improvisar com as propostas e sugestões que advêm da plateia. A partir de perguntas lançadas pela atriz, as pessoas vão compartilhando provocações de como o corpo pode se movimentar, em que parte do palco a atriz deve ficar, que tipo de atmosfera deve explorar e assim por diante. A atriz estimula essa conversação unindo as sugestões de cada membro da audiência. Ela cria inicialmente um espaço de acolhimento e de proximidade com o público desde a entrada no teatro, o que facilita essa interação. A partir daí investe na criação de fragmentos lúdicos na montagem da história improvisada.

[...] Esclarecia como iria performar cada novo movimento e em seguida acompanhávamos em cena sua nova sequência da história.²⁶⁸

A estrutura em si, e a dinâmica proposta pela direção prévia permitiram também o Reconhecimento por parte do público da existência e organização cênica na comunicação das duas vias de direção propostas: a do espetáculo (prévia e geral) e a da apresentação (do conteúdo improvisado), ao se perceber “regras” anteriores à performance e uma performance que se afetava pelas regras criadas ali dentro junto ao público. Uma metalinguagem teatral evidente:

Apesar da atriz ditar as regras, pode-se perceber que o seu jogo propõe ali um ambiente de instabilidade até mesmo para ela. Primeiro porque ao entrar no jogo, as respostas do público já se transformavam em provocações, não muito óbvias ou fáceis de executar, e segundo porque a interação também não é algo nada linear, podendo a resposta mudar o rumo das coisas, como por exemplo, quando a atriz interagiu com a iluminadora, e por não obter o seu retorno precisou representá-la, em um momento de troca de posições no espaço. Por fim, **também percebo este trabalho como uma espécie de aula, ou quem sabe, uma homenagem ao próprio fazer teatral, como um trabalho coletivo, com sua relação de interdependência com o público**, com um processo que sempre envolve muita imaginação, troca e ludicidade.²⁶⁹

Uma percepção que pontua o “ditar” as regras pela performer, e o trabalho coletivo, assim como uma didática do fazer teatral como uma aula. O uso dos dispositivos de forma proposital e aberta nos fóruns com o Conselho evidenciam o caráter didático de *Eu sou a Tempestade* como experimento cênico. O trabalho com os elementos da encenação e a cumplicidade com as pessoas que os improvisavam (e, por isso, também dirigiam o espetáculo na parte técnica-criativa) também foram enfatizada na composição coletiva no trabalho simultâneo, e reconhecida pela plateia:

Assim o espetáculo se materializa como **espaço de composição coletiva** a partir da **diversidade de olhares e desejos da plateia conduzidos pela performer**. Quebra o rito cênico como território sagrado, intocável, e estabelece um espaço poroso, em fluxo de criação contínuo no palco com a plateia. A artista também se aproveita do diálogo para apresentar questões estéticas e pedagógicas sobre teatro e criação.

²⁶⁸ (Depoimento anônimo 05 - Apêndice F).

²⁶⁹ (Depoimento anônimo 04 - Apêndice F - grifos nossos).

Muito rico também, é o jogo que se estabelece entre a performer, o músico e a iluminadora que improvisam as circunstâncias criadas simultaneamente.²⁷⁰

A evidência do jogo em geral e de todas as pessoas participantes, incluindo a música e a luz (quando ocorriam), também caracteriza o aspecto democrático da proposta de discurso do espetáculo pela direção geral prévia. E, em relação à contribuição da luz em *Eu sou a Tempestade*, Ana Quintas, pesquisadora acadêmica e iluminadora das apresentações de 2021 e conceutora da luz original do espetáculo, também depõe sobre a relação da iluminação com a Impro, tendo por base o espetáculo em questão

A ideia era que o público fosse não somente criador, mas diretor desse espetáculo, e como disse a Luana [Proença], que todos nós tivéssemos esse papel também, eu, ela e o Espiga, meio que de direção. Ou seja, de **termos autonomia para pararmos a cena, para dar algum palpite, e claro, em relação à luz e a música que tínhamos total liberdade para compor e criar.** [...]

Fizemos três sessões, e a cada sessão eu fui sentindo que eu, Luana e Espiga fomos ficando cada vez mais **afinados**. Fiquei pensando que se fizéssemos uma temporada de um mês, como seria incrível. Cada sessão trouxe histórias completamente diferentes, **espectadores** com diferentes idades. Além das histórias, foi muito interessante a forma como a Luana guiava o público para a criação da encenação, fazendo com que **eles** despertassem um lado estético, além do imaginário.

Operar a luz desse espetáculo foi divertido, intrigante, gostoso, interessante, saí de lá com ainda mais certeza que **a capacidade de presença da luz em cena é apenas uma questão de como olhamos para essa presença, de como consideramos ela. E no teatro de improviso, tudo é considerado, tudo é peça fundamental naquele instante, cada pessoa. É o conjunto, a composição, que faz acontecer. Nesse caso, não consigo dizer que a luz do “Eu sou a Tempestade” foi criada por mim. Ela foi criada por todo mundo, em cada uma das sessões, e ela foi única em cada uma delas.** Por mais que composições tenham se **repetido** como o foco pino e a contra azul, por exemplo, em cada contexto essa composição era uma coisa, trazia uma diferente sensação. (Quintas, Anexo A - grifos nossos).

Nas palavras de Quintas (em texto completo no Anexo A), percebemos uma transição do entendimento de direção, ao menos em relação a este espetáculo, em que ela se sentiu convidada a dirigir pela proposta da direção prévia e, pela afinação e afinidade construídas no decorrer das apresentações e da estrutura do espetáculo. Sua percepção se expandiu para a direção coletiva no trio atriz-músico-iluminadora, em conjunto com o público. Um movimento que a fez reconhecer os afetos em dupla direção da iluminação no espetáculo. Quintas, mesmo sem ter conhecimento dos detalhes da pesquisa acadêmica por trás de *Eu sou a Tempestade*, também jogou com os dispositivos, talvez de forma intuitiva pelo seu treinamento teatral e pela própria dinâmica que presenciou com o público na estrutura do espetáculo, ganhando mais Conscientização desses dispositivos.

²⁷⁰ (Depoimento anônimo 05 - Apêndice F - grifos nossos).

Para mim, o uso dos dispositivos como vocabulário dentro do espetáculo foi um aspecto definidor da comunicação do que eu buscava experimentar academicamente na partilha da proposta artística do espetáculo. E é preciso registrar a gratidão e a necessidade de voltar ao palco presencial como partes fundamentais da pesquisa, porque foram fatores que permitiram que a experimentação acontecesse em um contexto avassalador da pandemia da Covid-19. Esses fatores intensificaram as dificuldades de “cativar” o público, ao mesmo tempo que, uma vez arrebatada a bolha dos medos, a necessidade de participação e troca foram além do que o espetáculo se propunha. As afinidades entre quem estava no trabalho permitiu um parâmetro de participação para o público em corruptions de formalidades. Quintas também destaca isso no seu depoimento: tanto a gratidão pela nossa trajetória, o novo cruzamento, quanto a importância pessoal e histórica em se “voltar” aos palcos. Eu mesma, na primeira apresentação, engasguei ao começar o texto de abertura e quebrei sua estrutura para agradecer aquele momento e por as pessoas terem se cuidado. Um cuidado também visível no espaço com as máscaras, o tapete higienizante para a entrada de público, a linha divisória no chão, os distanciamentos e os escudos faciais dispostos no palco para o Conselho, e os testes de Covid-19 realizados por quem estava atuando no palco.

Neste momento de escrita, mais de três anos após as apresentações de estreia, tenho os olhos marejados. O choro também me surpreendeu ao partilhar o processo de criação de *Eu sou a Tempestade* quando apresentei a Desmontagem Cênica *Gotas de Chuva: Cheiro de Tempestade*, em outubro de 2024, na Disciplina do Doutorado da UFU “*Criação e Composição: percursos poéticos/teóricos e pedagógicos e linguagens da cena*”.

É preciso reconhecer o humano dessa pesquisa como quesito e recurso direto de realização da pesquisa: o acolhimento específico em 2021, com todos os temores pandêmicos. A pandemia alterou o caminho, a vontade, a possibilidade de realizar o trabalho com o experimento cênico *Eu sou a Tempestade*, e, por isso, é necessário entender como parte indivisível da pesquisa o acolhimento do Teatro dos Ventos, do William Ferreira, da Ana Quintas, da Ana Paula Martins, e do Rafa Soul: artistas e espaços que se disponibilizaram para fazer e estar em tempos complexos de se fazer e estar, de se aproximar. Assim também como o próprio público, que foi prestigiar e que, receoso, voltou mesmo assim ao teatro, subiu ao palco conosco e permitiu que a experimentação acontecesse.

Acrescenta-se também o reconhecimento da equipe voluntária das mesas de debate e as pessoas que participaram das mesas e as que responderam os questionários.

O acolhimento da Universidade Federal de Uberlândia desta pesquisa, que possibilitou ela continuar, se abrisse em novas perspectivas nos debates de sala de aula, para chegar às

suas considerações finais. Essa Escuta é pesquisa também. Foi necessário para toda essa gente se encontrar e ter voz conjunta. Em ser tempestade, em deixar ela cair com humor e compromisso, conscientes das direções, porque essa é a pesquisa, esse é o porquê da investigação, e há de se reconhecer de onde ela veio para não se perder de si nos caminhos deliciosamente incertos.

6.5. O que brotou: Síntese gráfica

Direção em Impro

(Direção realizada por quem está improvisando)

Conceito Central: Direção na Impro é uma função simultânea, coletiva e distribuída, realizada por todas as pessoas que estão improvisando, enquanto atuam e criam em cena, com decisões que ocorrem em tempo real.

Características Essenciais:

<i>Eixo</i>	<i>Descrição</i>
Quem dirige?	As próprias pessoas que estão improvisando na cena
Quando?	Durante a apresentação, em tempo real
Como?	Por meio de Escuta ativa, Aceitação, realizando escolhas de atuação, “escrita” e direção ao mesmo tempo e em impacto coletivo instantâneo.
Onde?	No espaço-tempo da cena, com o público presente

Princípios Éticos e Pedagógicos que Atravessam o Modelo

- Impro como linguagem teatral
- Individualidade na coletividade e vice-versa
- Aceitação do risco criativo
- Relação com o público como co-participante
- Conscientização de que quem improvisa também dirige
- Responsabilidade pelas escolhas individuais e coletivas simultâneas

Metodologia de Pesquisa que embasou o modelo

- Estudo de caso: Espetáculo *Eu sou a Tempestade* (apresentado até então no Brasil, Portugal e Grécia)
- Mesas de Debate com artistas profissionais da Impro de diferentes países (em português, espanhol e inglês)
- Questionários aplicados a profissionais de Impro de diferentes origens e níveis de experiência (em português, espanhol e inglês)
- Análise bibliográfica cruzada com práticas de Impro
- Produção de material didático: livro *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar* (em português e inglês)

Dispositivos Práticos da Direção em Impro

Dispositivo

Função

Reconhecimento

Perceber o que está acontecendo na cena, reconhecer padrões, repetições, emoções, acontecimentos cênicos relevantes.

Observação: reconhecer o que está acontecendo na cena, Escuta das ofertas, movimentos, de si e dos outros corpos presentes.

Conscientização: (consciência em ação) reconhecer o que está acontecendo na cena pelas conexões de referências, contextos, combinações e atualizações do que é oferecido e desenvolvido.

Exploração: reconhecer os recursos técnicos e físicos que se tem disponíveis para se relacionar com o que está acontecendo na cena, e no seu contexto particular.

Repetição

Reforçar elementos reconhecíveis para criar coesão, padrões, dar continuidade, gerar sentido cênico e permitir transformação pelo próprio ato da repetição no tempo. Categorias (interna e externa) baseadas no *Viewpoints* de Anne Bogart e Tina Landau.

Interna: repetir algo de si ou de algo do próprio espaço-tempo espetáculo.

Externa: repetir algo de fora, tanto de outra pessoa quanto de fora do espaço-tempo espetáculo (referências, citações).

Oposição

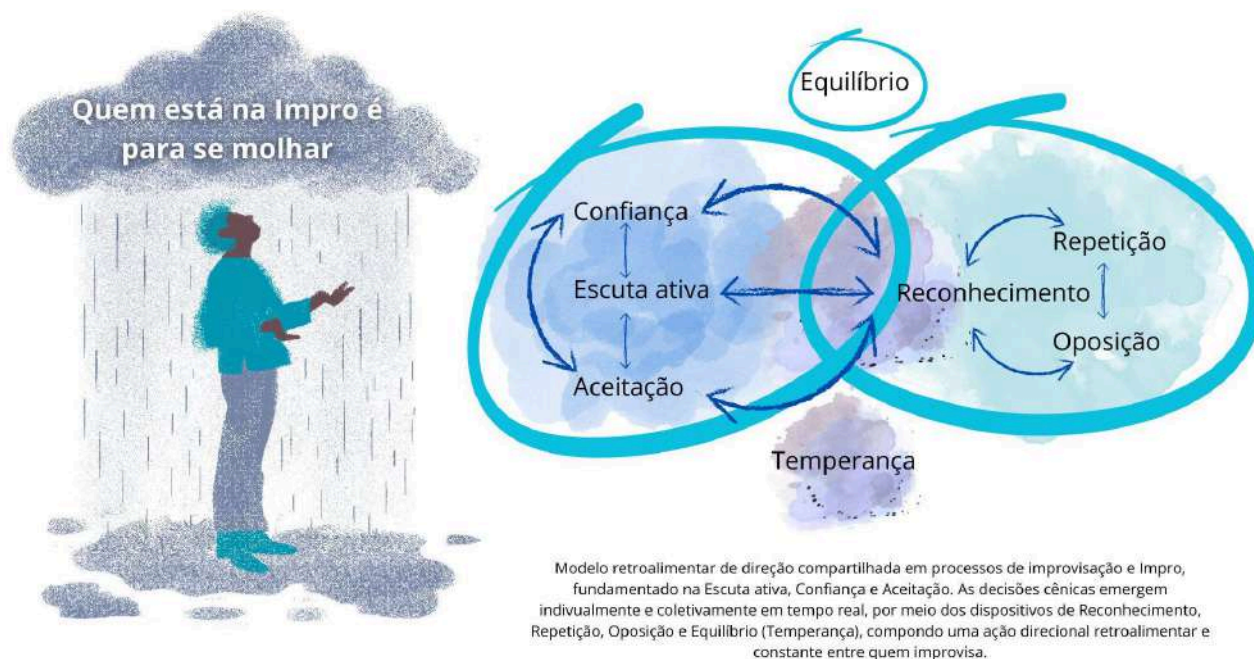
Abrir percepção de possibilidades, criar contraste ou mudança de dinâmica para evitar quebrar padrão ou sair de uma estagnação, e gerar transformação na cena.

Equilíbrio (Temperança)

Regular as escolhas das cenas em comunicação conjunta, harmonizar as propostas como espetáculo, manter a fluidez da narrativa entre as cenas, perceber e permitir a característica própria do espetáculo em seu peso, harmonia, movimentação e demais necessidades.

Fluxo de Direção durante a Impro

Confiança → Escuta → Aceitação → Reconhecimento → Tomada de decisão (individuais e coletivas) → Confiança → Escuta → Aceitação → Repetição / Oposição → Reconhecimento → Tomada de decisão (individuais e coletivas) → Confiança → Escuta → Aceitação → Repetição / Oposição → Reconhecimento → Confiança → Escuta → Aceitação → Reconhecimento → Equilíbrio (com Temperança) → *Ajuste Contínuo conforme o desenvolvimento da cena*



Luana Proença

Imagem 37 - Síntese do Modelo de Direção *Quem está na Impro é para se molhar* (Desenho original por Luana Proença para esta tese).

*“Água também é mar
E aqui na praia também é margem
Já que não é urgente
Aguente e sente, aguarde o temporal
Chuva também é água do mar
Lavada no céu, imagem
Há que tirar o sapato e pisar
Com o tato nesse litoral
Gire a torneira
Perigas ver
Inunda o mundo
O barco é você
Na distância, há de sonhar
Há de estancar
Gotas tantas, não demora
Sede estranha”*
(Música *Água também é mar* de Marisa Monte)

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Quando você sair da tempestade,
você não será a mesma pessoa que era quando entrou.
Esse é o objetivo dessa tempestade”*
(Murakami, 2008).

Sobrevivemos e por isso, podemos contar essas histórias. Podemos ser o leão do provérbio burkina faso, olhar de onde viemos, lembrar quem perdemos, o que foi um pouco de nós, e reconhecer como estamos vivendo pós-pandemia. Sobreviventes das inundações do Sul do país, da seca do Nordeste, do desmatamento do Norte, das queimadas do Centro-Oeste, Sudeste, Norte, Sul e Nordeste. Sobreviventes com qual olhar? Com qual conhecimento e atualização desse reconhecer-nos? Que pesquisa em Artes é essa? Somos enigma ou poesia?²⁷¹ Ou... A Impro fala do “e”, “sim e”, Aceitação e Soma. Soa na minha Escuta da memória a voz de Djamila Ribeiro na Feira do Livro de Lisboa em 2024, dizendo algo como: o “ou” é colonizador, essa ideia de só se poder ser uma coisa ou outra, e com isso vem o juízo de valores. Ou se é boa ou má, ou se acredita numa coisa ou em outra, uma cultura está certa ou é a outra, e por isso uma estaria errada. O caminho de Exú é o caminho do “e”, disse Ribeiro, esse é o caminho do poder, ser várias, aceitar a complexidade de camadas, entender as possibilidades, de ser simultaneamente muitas. Ser atriz, escritora e diretora ao mesmo tempo: improvisadora. Ser enigma e poema: ser Pesquisa em Artes.

Ouvir e continuar a ouvir outras vozes neste perceber que a Impro é uma, e outra, e outras possibilidades. Nessa soma, ouvir artistas que a praticam e refletem. Nos aproximar dos diferentes modos de pensar, articular e escrever. Na sua maioria, a autoria das publicações em Impro provém dos Estados Unidos, influenciando o pensamento e desenvolvimento da Impro do mundo a partir desta perspectiva. Ao também dialogar diretamente e registrar o diálogo com artistas do Brasil, Portugal, Polônia, Colômbia, Argentina, Espanha, Peru, Honduras, Indonésia, Noruega, México, além dos demais países correspondentes a participantes do questionário (Bélgica, Países Baixos, Canadá, Alemanha, Itália, Japão, Filipinas, Reino Unido, Finlândia, Chile, França, Eslovênia, Espanha, Austrália, Suécia, Guatemala, Costa Rica, Uruguai e Nova Zelândia)²⁷², a presente tese contribui para ampliar a

²⁷¹ Referência à Epígrafe da tese.

²⁷² Informações detalhadas dos dados demográficos de participantes dos questionários estão presentes no Apêndice A.

integração de falas e referências quanto a discussão no fazer teatral, tendo a Impro como especificidade de linguagem.

A pesquisa apresenta, assim, pontos de vista, vocabulários, dúvidas e experiências de vozes plurais ativas na produção artística do objeto de pesquisa, que, como identificado no Capítulo 3 sobre o estado da arte, indica uma escassa bibliografia acadêmica na Impro para além da improvisação como metodologia/dispositivo, e escassa principalmente no recorte específico desta investigação e também em língua portuguesa. Por isso, o percurso de escrita da tese também teve por objetivo alcançado a divulgação e produção de material para o levantamento e aprofundamento da discussão, pela publicação tanto audiovisual quanto escrita de vozes outras, reconhecendo a importância dessa diversificação para a arte em si. No artigo *“La importancia de la palabra escrita. La publicación de libros sobre improvisación teatral en español es aún una tarea pendiente”*, escrito em 2016 para a revista *Status*, Feña Ortalli pontua o movimento latino-americano ainda recente de uma pesquisa em Impro com referenciais que não sejam diretamente cunhados nas publicações de Johnstone e autorias estadunidenses.

Talvez soe um tanto irônico ressaltar a importância da palavra escrita quando nosso costume é preencher estas páginas falando sobre a impro e sua natureza efêmera. Mas acho cada vez mais necessário registrar o que essa geração de pessoas improvisadoras está investigando e descobrindo. Não apenas para compartilhar essa informação com colegas, mas também para dar um peso mais específico à arte da improvisação teatral.

A maioria das pessoas improvisadoras deste lado do mundo [América Latina Hispânica] foram treinadas lendo o livro “Impro” de Keith Johnstone uma e outra vez porque, além de algum texto traduzido para o espanhol por alguma entusiasta, era o único que havia para ler. [...]

Mas foi só com a publicação de *“Del Salto al Vuelo”*, livro de Omar Argentino Galván, em 2013, que as experiências, pesquisas e conceitos desenvolvidos por pessoas improvisadoras dessas latitudes foram capturados no papel.²⁷³ (Ortalli, 2016, p.4 - tradução e grifos nossos em negrito).

A originalidade da temática na pesquisa acadêmica, com a diversidade cultural preocupada com a ascensão de vozes não somente estadunidenses, masculinas e brancas

²⁷³ “Quizás suene un tanto irónico resaltar la importancia de la palabra escrita cuando solemos llenar estas páginas hablando de la impro y su carácter efímero. Pero creo que es cada vez más necesario dejar constancia de lo que esta generación de improvisadores va investigando y descubriendo. No sólo para compartir esa información con nuestros colegas sino también para darle más peso específico al arte de la improvisación teatral.

La mayoría de los improvisadores de este lado del mundo se formó leyendo una y otra vez el libro Impro de Keith Johnstone porque, más allá de algún texto traducido al español por algún entusiasta, era lo único que había para leer. [...]

Pero no fue hasta la publicación de Del salto al vuelo, el libro de Omar Argentino Galvan, en 2013 que las experiencias, investigaciones y conceptos desarrollados por improvisadores de estas latitudes fueron plasmados en papel.” (Ortalli, 2016, p.4).

(dentro das possibilidades que alcancei), contribui para um alargamento dos entendimentos quanto à Impro, à improvisação teatral geral e, conseqüentemente, ao Teatro em si, além do recorte temático quanto a direção em Impro por parte de quem improvisa enquanto se improvisa. Como também já abordado, a improvisação é uma metodologia de trabalho usada frequentemente em processos criativos teatrais diversos. Assim, a pesquisa de dispositivos para possibilitar o uso mais presente e consciente da improvisação no Teatro, como os dispositivos e perspectivas da direção discutidas nesta tese, contribuem pontualmente para a experimentação cênica geral e para a específica em Impro, como observa um dos depoimentos do público de *Eu sou a Tempestade*:

Entendo o exercício de improvisação como um dispositivo potente de treinamento performativo e de invenção de dramaturgias. Quando é realizado como espetáculo exige grande habilidade técnica e preciso estado de presença para organizar as provocações de maneira a capturar e manter o vínculo e a integração nos entres palco e plateia, espaço e tempo da ação. Aqui mais importante do que o resultado estético em si me parece ser a criação do encontro dialógico, da aproximação dos entre seres no território cênico.²⁷⁴

O próprio espetáculo *Eu sou a Tempestade*, elaborado para a pesquisa acadêmica, que aplica os dispositivos da tese como experimento cênico e estudo de caso, é uma evidência de como o presente estudo pode propiciar o desenvolvimento consciente de aspectos cênicos numa produção teatral, ao ter partilhado com o público a consciência e responsabilidade dos impactos das nossas escolhas, ao menos em território cênico. O resultado estético é consequência imediata das escolhas conjuntas geradas pelo encontro e diálogo do momento presente, com base na direção geral prévia.

Assim, a partir desta tese, da análise bibliográfica, dos questionários coletados, das mesas de debate, e do experimento cênico, pode-se identificar que, mesmo havendo um entendimento quanto a existência de um lado diretor por parte de quem improvisa, o olhar para e com a direção em Impro ainda se encontra num lugar habitado pelo entendimento intuitivo e deixado à margem da discussão conseqüente. A escassez do debate, neste sentido, torna a percepção da direção algo vago e até simplista na prática geral de Impro, como vai destacar Gonçalo Rodolico em entrevista à revista *Status*: “Sempre falamos sobre os três papéis, mas a direção vem por último. Dirigir na improvisação se transformou em criar estruturas e formatos.” (Rodolico, 2021, p.15). Mesmo que as estruturas e formatos sejam dispositivos da direção, não são “a” direção que abrange seus conceitos, discursos, estéticas, percepções de movimentação e uso dos elementos cênicos, estilos de interpretação, etc.

²⁷⁴ (Depoimento anônimo 05 - Apêndice F).

Podemos perceber isso no percurso da apresentação da pesquisa, já quando se manifestam o próprio (des)entendimento do que a Impro possa ser ou se apresentar em diversas terminologias e grafias. Assim como os vocabulários dentro do próprio guarda-chuva da Impro, usados sem necessariamente uma percepção do que são para o processo ou sem um questionamento de sua utilidade para cada trabalho em específico, como os casos das palavras formato e estrutura ou do uso de códigos cênicos de edição.

No Capítulo 2 ainda nos debruçamos sobre esses (des)entendimentos, em que se ressalta que, a pluralidade de percepções abre o pensamento crítico, mas para tanto, é preciso assumir que o entendimento da terminologia não é necessariamente a mesma entre praticantes da linguagem da Impro. Reconhece-se, assim, a diversidade de percepções para encontrar formas de nos comunicarmos de maneiras mais eficazes e contextualizadas, a fim de valorizar essa diversidade e o encontro de pontos comuns com um olhar atento, presente e crítico. Por isso, no contexto desta pesquisa, estamos a chamar de Impro a linguagem de produções teatrais que se articulam por improvisação diante e na presença do público, apresentando ou não um texto, ou roteiro prévio. Essa delimitação do conceito se alinha com a abrangência da contribuição da pesquisa e não tem a pretensão, ou qualquer desejo, de definir este como o conceito universal de Impro. Tampouco é como eu, a autora da tese, uso o termo Impro em meu cotidiano, porém reconheço essa delimitação dentro do contexto abrangente de aproveitamento da presente pesquisa. É importante, pois, que se entenda que aqui, quando se fala de Impro, abarcamos as variações dessa linguagem teatral, que, por sua vez, para outras pesquisas e/ou contextos, pode até mesmo ser entendida com um outro olhar, como um gênero teatral, por exemplo. Reconhecer isso é compreender o “e” da pluralidade da improvisação, que não é ausência e, sim, e (sim e). Essa é a natureza agregadora e relacional da Impro, que sustenta o entendimento de que pluralidade não significa confusão, mas coexistência de sentidos e práticas — uma ideia que fundamenta a abordagem adotada nesta tese.

Nessa amplitude de compreensões de termos e da própria Impro, o estado da arte, como acompanhamos no Capítulo 3, nos mostra uma escassez específica no material do que se trata o recorte da pesquisa na direção em Impro por parte de quem improvisa durante a performance em si. Até mesmo o diálogo com a bibliografia sobre direção teatral encontra suas dificuldades, já que não tende a pensar sobre improvisação ou como improvisar, mesmo usando da improvisação para criar. Minha provocação, a partir da tese, para o Teatro em geral vai, então, de encontro a essa lacuna: aprofundar o entendimento da improvisação no olhar artístico para procedimentos e processos no como improvisar, e no olhar pedagógico no ensino de direção nas universidades. Um olhar com afeto e afetação para esse instrumento

criativo que também é linguagem. Se ela se torna tão fundamental, por que não fundamentar-se nela? Permitir que se desenvolva em plena potência ao também pensar como se está improvisando e que procedimentos e dispositivos podem ajudar a improvisação? Como as escolhas de direção estão sendo feitas por parte de quem improvisa? Isso não pode afetar as nossas escolhas de direção externa em qualquer trabalho teatral?

Nesse diálogo e provocação com a visão de direção para o Teatro em geral, recorro novamente ao texto “*Planar no Abismo em Ótima Companhia*” de Tiche Vianna, que finaliza suas reflexões também com provocações, ressaltando que sua experiência artística é a base das suas observações de aprendizados na escrita acadêmica:

Descrevi, a partir da minha experiência, o que aprendi com muitos artistas de teatro e na observação prática de **diretores** de outras linguagens artísticas. Creio que hoje, já tendo vivido quase uma década e meia do século XXI, nós, pessoas de teatro, já entendemos que há algo nessas relações criativas que precisa se transformar. Escolas, faculdades, grupos, artistas de teatro e **espectadores** da cena buscamos algo que ainda não conhecemos exatamente. Só sabemos que é de extrema importância que o encontremos. Talvez isso seja bastante determinante para rascunhar a ideia do papel de **um diretor** de teatro nesta atualidade: **um** artista que se disponha a provocar mergulhos em abismos profundos, fazendo ver que **ele** é o primeiro a se lançar! (Vianna, 2015, p.80 e 81).

Então, novamente, talvez seja necessário olhar para a improvisação em si (como improvisar, porque improvisar, o que nos ajuda a improvisar, se sabemos improvisar, etc.), para além de uma ferramenta intuitiva de processos: uma das vias de transformação das relações criativas coletivas. Entender como nos entendemos na espontaneidade, quando reproduzimos padrões sociais no processo criativo “incontrolável”, em que atitudes opressivas aparecem porque “foi improvisado, não há o que fazer.”. E abrir-se para ler, ouvir e trocar com profissionais que realmente pensam improvisação como linguagem, para perceber o que, então, o improviso tem a dizer em processos teatrais. Talvez, ao ler este trabalho, muitas pessoas, professoras, diretoras, atrizes, criadoras em geral, reconheçam que pensam sobre certos princípios, conceitos, que usam termos, fazem exercícios parecidos, dão conselhos sobre cenas ou dirigem processos usando alguns dos dispositivos e diretrizes aqui presentes. Perceba, assim, que, por mais específico que seja a presente pesquisa, ela perpassa o trabalho dessas pessoas em sala de aula ou ensaio e que, por isso, vem a impactá-las, porque as provoca a questionar o que sempre fizeram da maneira que sempre fizeram. E encontrar aqui uma contribuição de bibliografia pertinente, principalmente com a lacuna de material sobre o tema em português.

Ao mesmo tempo que a bibliografia específica do tema ainda seja escassa, nos Capítulos 2 e 3 apontamos um crescente interesse em atividades da comunidade artística dedicada a Impro no recorte da tese, seja nos entendimentos e desentendimentos de formas artísticas que têm a improvisação como linguagem, quanto a produção bibliográfica à respeito. O debate quanto a espaços seguros e à responsabilização de como improvisamos e nos relacionamos em cena, otimizado ainda mais pelo intercâmbio intenso que se fez de forma virtual durante a pandemia de Covid-19, é uma evidência deste interesse, mesmo que ele não seja percebido diretamente como um aspecto relativo à direção.

Quando adentramos o Capítulo 4 para discutir a própria questão da direção em Impro e suas particularidades, compreendemos que um espetáculo de Impro toma uma direção, estando as pessoas que improvisam conscientes dela ou não. Por isso, definir limites e códigos de conduta quanto à criação e o ambiente criativo são aspectos inerentes ao campo da direção no coletivo e pelo coletivo. A Impro parte de uma direção prévia, mesmo que definida por pequenas combinações com ofertas abertas, a qual se torna ou se intensifica como uma direção em processo colaborativo e(m) criação coletiva e instantânea no ato da performance improvisada. E, a partir desse entendimento, a responsabilização e comportamento consequente quanto às escolhas em cena são partilhados pelo grupo que improvisa. Um debate que parece criar um paradoxo da ideia de controle *versus* a de responsabilidade. Mas, se estamos todas as pessoas envolvidas no “controle”, não há uma pessoa a ditar, a controlar. E se pensarmos isso como presença ativa, usando a Observação, a Conscientização e a Exploração do que fazemos e como fazemos em cena, então somos responsáveis.

Identificamos também que, na Impro, se confundem os papéis da direção, treinamento e ensino, de forma que uma mesma pessoa pode vir a exercer as diferentes funções simultaneamente. Carregar em si os “es” de todas essas funções. É importante perceber a existência e incidência desse acúmulo em seus diferentes contextos para o benefício dos projetos, de maneira a se valorizar os trabalhos ou até mesmo procurar alguém com maior qualificação para que, se preciso, se questione o próprio acúmulo ou divisão de funções pela necessidade para cada processo artístico.

No aspecto da “assinatura”, do que marca a direção de alguém em um trabalho, percebemos que as particularidades da Impro também permitem que a comunidade que cria o espetáculo no momento da apresentação deixe sua marca na performance, desde que haja Escuta e abertura para tanto. É o caráter da obra aberta e a relação com a proposta do espetáculo que vão fazer sentido na criação e jogo com a estrutura da obra, tendo como exemplo o espetáculo *Criô: Histórias de Onde Eu Vim*, no qual o público intervém

diretamente no início do espetáculo ao ceder nomes das suas ancestralidades, mas, durante a performance solo, é Edson Duavy, junto à iluminação e à música, que assumem a criação, sempre tendo por base a conexão inicial traçada com a plateia. O contexto de cada trabalho vai trazer a Conscientização sobre o que se faz em cena e como se faz e, partir daí, questionar, inclusive códigos e convenções cênicas usadas na Impro: se elas fazem sentido, e que sentido fazem, para aquele trabalho em específico?

Para que esse entendimento fosse possível, começamos a trazer as indicações do treinamento e formação da pessoa que improvisa para essa prática diretora. Na mesa *Nosso Papel Diretor na Impro* (2021), Marta Borges fala, algumas vezes, da formação constante, em maior diversidade de áreas possível, por parte de profissionais da Impro. Cita a escrita criativa, as áreas do movimento, o *storytelling*/contação de histórias, o hábito de assistir séries e filmes (até mesmo aqueles que não lhe seja inicialmente sedutores), o aprender na troca em festivais e a importância de sempre manter uma mentalidade e atividade de estudante. Edson Duavy também comenta, na sequência da mesa, sobre a partilha das especialidades das pessoas da equipe em outras áreas, como, por exemplo, o quanto é formidável ter alguém num elenco que seja especialista em Lego (marca de brinquedo em blocos de construção), pois isso pode ser usado em cena e na identidade do espetáculo como algo único daquele grupo. E se propõe o exercício de sentar na plateia para se perceber as direções tomadas pelo grupo nas improvisações. Observamos, assim, que a direção também se caracteriza no olhar “de fora”, no treinamento do olhar pela perspectiva do público, em pensar e conectar com como o público recebe e se relaciona com o que é feito em cena. Assim, por mais que haja uma pessoa a assumir o papel diretor do espetáculo, todas as pessoas a improvisar ainda são responsáveis pela direção da apresentação, pois vão construir essa relação imediata com a plateia e com o material criativo, de um ponto inicial a um ponto final.

E é essa particularidade da direção que quem improvisa realiza em conjunto no ato da performance em si. Esse aspecto, abordado no capítulo 4, imbui o trabalho artístico em Impro de uma potência e responsabilidade de criação coletiva, em processo colaborativo, tanto na sala de ensaio (quando for o caso) quanto, inevitavelmente, no ato da performance. A forma de abertura da participação da plateia vai variar de proposta a proposta, o que vai influenciar na direção do espetáculo, mas não necessariamente permitirá que a plateia o dirija, já que um elenco consciente da proposta vai poder jogar com as sugestões e intervenções do público dentro da direção estabelecida previamente, por mais simples ou complexa que ela seja. Essa participação do público na direção é comentada nas mesas de debate organizadas para a tese, destacando a influência da plateia na criação, mas não lhe recebendo dando um poder de

decisão quanto a direção do espetáculo em si, apontando justamente a Conscientização da responsabilidade da equipe criadora sobre o que se leva à cena.

Esse ponto também é trabalhado no Capítulo 5, principalmente quando se traz o experimento cênico *Eu sou a Tempestade*, no qual a plateia é convidada a dirigir a dramaturgia criada instantaneamente dentro do espetáculo, porém não há um convite para dirigir o espetáculo em si. Há uma direção prévia que define para onde serão desenvolvidas as discussões e escolhas do público com relação à narrativa e conteúdo da apresentação. E, nesse mesmo capítulo, apresentam-se os dispositivos da direção usados no espetáculo do estudo de caso e na criação do livro *Nossa Direção em Jogo* (2021), e seus desdobramentos, a partir de contribuições ao questionário levantado para a pesquisa. Esses dispositivos são:

Reconhecimento (Observação, Conscientização e Exploração): perceber o que está acontecendo, usando a Escuta Ativa e quais referências trazemos para a cena. O Reconhecimento trabalha em três âmbitos convergentes e simultâneos: a Observação (que se relaciona diretamente com o ato da Escuta Ativa, reconhecendo o que está acontecendo); a Conscientização (Reconhecimento dos significados construídos no momento, referências trazidas e sua atualização ao contexto presente); e Exploração (o desenvolvimento do que é conhecido para se re-conhecer, conhecer de novo, a continuidade da atualização daquilo que era conhecido, agora em um novo contexto em expansão).

Repetição (Interna e Externa): o ato de repetir, fazer de novo, sempre trazendo a atualização do novo contexto, permite que reconheçamos padrões de criação. Essa Repetição pode ser interna (trazida de algo de dentro da criação) ou externa (das referências e acontecimentos “de fora” da criação em si). Os padrões, por sua vez, nos permitem reconhecer as direções que estamos tomando, de maneira a explorá-las ainda mais na Repetição e criando lapsos para dilatar o tempo presente da criação, permitindo transformações graduais, ou a quebra (que também pode ser gradual), por Oposição.

Oposição: no amplo espectro da Oposição, nas linhas entre os extremos opostos, é possível perceber possibilidades e escolhas da direção. Entre um ponto e outro, caminhos outros são possíveis. O Reconhecimento das oposições permite o trabalho com diferentes dinâmicas em cena. A Oposição também questiona as suas próprias camadas e entendimentos quando nos questionamos: estamos nos opondo a quê? A qual elemento? Seria possível se opor a todos os elementos? Ao abrir essa compreensão, é possível enxergar possibilidades diferenciadas do que fazer em cena. Também reconhecemos o caráter relacional da Oposição e, com isso, o seu poder de afetar o que fazemos em cena.

Equilíbrio (Temperança): o entendimento do Equilíbrio como sensação, relacionado à Simetria e Assimetria dentro do processo do espetáculo, se conecta com a ideia de Temperança: o Reconhecimento do que seria o Equilíbrio para com aquele espetáculo, naquela noite, com aquele público. Talvez o Equilíbrio daquele espetáculo seja Assimétrico e seja proveitoso “pesar” em algum elemento em função da proposta da obra. Esse é o “tempero”, o “gosto” daquela apresentação, o Equilíbrio em Temperança.

Nesse último capítulo, antes das Considerações Finais, a análise do experimento cênico *Eu sou a Tempestade* trouxe as comprovações do uso dos dispositivos no diálogo com o público de modo a instrumentalizá-lo a dirigir a narrativa do espetáculo, escolhendo dinâmicas das cenas e entre cenas, com uma visão de impacto no todo da obra. Reconhece-se o que se escolhe e o que já foi escolhido por meio da Repetição de informações, o que evidencia a criação de padrões a serem quebrados por Oposição, ou mantidos por Repetição. O Reconhecimento por Repetição e das Oposições constrói as sensações de Equilíbrio dentro do contexto de cada apresentação (Temperança). E, por mais que o público não tenha acesso prévio a esse vocabulário e entendimento teórico, é evidente, pelos depoimentos e pelos registros das apresentações, que os dispositivos são usados para essas finalidades e resultam em decisões conscientes por parte do público e equipe quanto à relação entre as escolhas feitas na duração da apresentação.

Assim, a partir do experimento *Eu sou a Tempestade*, talvez seja possível perceber que esses dispositivos podem gerar compreensões acessíveis para quem está se debruçando no entendimento do próprio senso de direção teatral, seja ela em Impro ou em outras linguagens, gêneros ou processos de criações teatrais. Principalmente se for sempre usada a Escuta ativa com Aceitação para cada processo e proposta, a fim de atualizar o uso dos dispositivos no Reconhecimento da sua eficácia para cada contexto. Um espetáculo teatral se atualiza a cada noite com cada público, e, por isso, nunca é realmente uma obra acabada, como levantam Andrei Moscheto e Marta Borges na mesa *Nosso Papel Diretor na Impro*, quando Carina Ottoni, improvisadora brasileira que está como público convidado da mesa, pergunta sobre quando saber que um espetáculo está pronto:

[Andrei Moscheto:] Espetáculo a gente não termina, a gente desiste. [...]

[Marta Borges:] [...] Quando encontrarem o formato depois de estreado, deixar mudar, mas não mudar infinitamente, na minha opinião, isso pode ser só sinal de que aquele formato, se calhar, já terminou, e está na altura do grupo pensar uma estreia nova de um outro formato e partir para novos ensaios. (Moscheto & Borges in Proença, 2021b. - transcrição nossa).

Levando em consideração que toda obra teatral se adapta e se atualiza a cada apresentação, ela se caracteriza, em algum grau, como obra aberta. Em sua particularidade, a Impro explora essa abertura; por isso, um olhar diretor desenvolvido pode permitir que se identifique quando certas propostas de espetáculo perdem seu sentido e já esteja na hora de começar um novo projeto em Impro, como versa Borges. Essa perspectiva macro do projeto do espetáculo e sua vida de apresentações, também é possível de ser trabalhada no seu “micro” ponto de vista, em que um olhar diretor desenvolvido permite perceber quando propostas cênicas dentro do espetáculo, em si, perdem o sentido dentro da direção geral e, então, esteja no momento de mudar a direção, os sentidos do que se está fazendo.

Para o desenvolvimento do olhar diretor em Impro (e no Teatro em geral), foi possível converter os dispositivos levantados como proposta pedagógica de aprendizado nos exercícios do livro *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar* (2021). Suas aplicabilidades foram comprovadas no espetáculo *Eu sou a Tempestade*, no qual o público, mesmo sem ter conhecimento da pesquisa acadêmica e do uso do Reconhecimento, da Repetição, da Oposição e do Equilíbrio com Temperança como dispositivos da prática diretora, usufrui de seus efeitos para decidir e dirigir conjuntamente a narrativa e conteúdo de cada apresentação. Os dispositivos se mostraram eficazes para a percepção de possibilidades e em como aprofundar ou alterar dinâmicas cênicas no próprio momento da criação. Por isso, este estudo pode também ser do proveito de práticas teatrais outras, quando se pensa em formação para direção e também para a atuação e escrita, a fim de que artistas da cena consigam dialogar e cooperar mais diretamente com a direção dos trabalhos que participam.

Os dispositivos ampliam a Conscientização da responsabilidade comum da comunidade criadora de uma obra, pois a instrumentaliza no tomar das decisões, desde as pequenas e “individuais” ações de cena como pessoa intérprete (definições de personagem, voz, movimento corporal, entoação, etc.) até aquelas que definem a encenação como um todo (elementos de cenário, figurino, iluminação, etc.) e a relação entre esses múltiplos universos micros e macro.

Em resposta a pergunta central da tese — “Como se dá a direção em espetáculos de Impro realizada por quem improvisa durante a performance, e quais dispositivos, compreensões e responsabilidades essa função envolve no ato cênico?” —, realizamos o percurso descrito pelos capítulos. Percebemos que a direção em Impro se articula em cena por quem improvisa o espetáculo, havendo consciência ou não de sua realização. Entendemos, assim, que a direção não se trata simplesmente de um cargo a ser ocupado, mas de uma

prática desempenhada por quem realiza o espetáculo durante a performance. E isso é válido para qualquer Teatro, já que, no ato da apresentação, as decisões necessárias são tomadas no momento por quem está realizando a cena. Fagundes (2016), ao falar da mudança da figura da relação da pessoa encenadora ou diretora com o início dos processos colaborativos e criações coletivas, indica que, por vezes, essa figura chega a se dissolver ou desaparecer:

No entanto, mesmo que a pessoa **do diretor** seja absolutamente dispensável; não o são suas funções, que serão sempre realizadas por alguém - en-cen-ação. Colocar uma ação em cena, relacionar elementos diversos, articular, compor, montar. Como pensar **o diretor** em tempos de colaboração, não só entre artistas, mas com **o próprio espectador**? Como pensar o papel **do diretor** na polifônica e heterogênea cena contemporânea? (Fagundes, 2016, p.160).

Na Impro, é sempre tempo de colaboração, incluindo com quem assiste. A polifonia e heterogeneidade estão latentes no espetáculo-processo que vai se desenrolando. E a direção se dá, havendo, ou não, alguém que a assine. Assim, em paralelo no que aponta Fagundes, na Impro, o indivíduo improvisador não é necessariamente diretor, mas é direção. E entender que isso é também pertinente para qualquer forma teatral, em suas diferentes intensidades e proporções, permite que acompanhem as transformações do próprio teatro e suas relações com a presença e o coletivo presente. Isso é possível de ser lido nas reflexões de Grace Passô quando ela nos lembra que:

[...] o que a contemporaneidade nos revela é a mobilidade do que está no centro de sua realização. Como disse no início, peças teatrais são construídas com ou sem **diretor** e ressaltar ainda que, assim como esta função, outras também podem estar ali, não na figura de uma única pessoa, mas dissolvida nas demais funções que ali estão. Se o mundo reinventa novas formas de convívio coletivo, o mesmo acontece no teatro. (Passô, 2015, p.112).

E aqui, o estudo desta tese tende a contribuir para percebermos que, num aglutinamento, nessa dissolução de funções que pode ser extremamente benéfica, é necessário se perceber se a nossa perspectiva se mantém com o caminhar proposto ou fica no passado. Se a percepção de controle, de responsabilizar apenas um indivíduo pelas decisões da criação, é coerente com o trabalho específico que está sendo feito. E se, para além da capacidade de exercer tais práticas conjuntas, temos a capacitação para tanto, um treinamento e vocabulário para dialogar e contribuir sem onerar mais alguém aqui, ou ali, enquanto se mantém um discurso de coletivo. A exemplo da Impro, essa dissolução declaradamente já ocorreu desde seu início, e ainda assim, como constatamos na pesquisa, o discurso e capacitação na prática nem sempre acompanham essa característica dissolvida que lhe é própria.

7.1. Percursos e encontros: repetimos o que é importante

Em síntese da percepção dessas contribuições no percurso da escrita:

No Capítulo 1, a Introdução, levantei a inquietação da pesquisa, a pergunta da tese: “Como se dá a direção em espetáculos de Impro realizada por quem improvisa durante a performance, e quais dispositivos, compreensões e responsabilidades essa função envolve no ato cênico?”. Para chegar a uma resposta, apresentei, no Capítulo 2 as questões de vocabulário para o próprio entendimento e desentendimento da Impro e seus vocabulários específicos, analisados à uma visão mais atualizada de sua prática. Afirmei a Impro como linguagem teatral, abraçando diferentes fazeres, o plural, os “teatros de improviso”, como denomina meu colega e amigo pesquisador em Impro, Gaê.

No Capítulo 3, evidenciei a problemática da escassez de material em português em Impro, ou sobre direção em Impro, e de improvisação em geral, reforçando assim, a pertinência e importância dos depoimentos de artistas da Impro para a análise e discussão da tese. Essa também foi a justificativa para a coleta de dados por meio das mesas de debate virtuais, a aplicação de questionário com profissionais da Impro e a criação do livro de atividades *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar* (este, em especial, resultante direto do cenário pandêmico que permeou a pesquisa).

No Capítulo 4, pude, então, começar a adentrar no universo da direção em Impro, introduzindo suas particularidades, questões e nebulosidades de forma geral, percebendo que a direção em Impro se dá em dois momentos: prévio e durante a apresentação.

No Capítulo 5, pisamos com firmeza no objeto específico da pesquisa: a direção em Impro por parte de quem improvisa e durante o espetáculo, o segundo momento da direção. Debati as diferentes visões das funções de quem improvisa dentro da própria Impro, tendo a chamada tríade improvisadora como base: atuar, “escrever” e dirigir ao mesmo tempo, em simultâneo, ou seja: improvisar. Isso perpassa a encenação e a troca com o público em objetivo de linguagem.

No Capítulo 6, tendo por base o estudo de caso e prática como investigação, o experimento-cênico *Eu sou a Tempestade*, pude traçar, conceituar e avaliar os dispositivos encontrados para permitir o treinamento das capacidades diretoras-cênicas de quem improvisa. Reconhecimento, Repetição, Oposição e Equilíbrio (com Temperança) foram dispostos e experienciados em cena, com o público, analisados por meio de registros audiovisuais das apresentações e por questionários respondidos voluntariamente por membros da plateia.

E aqui, estamos, espaço-tempo das Considerações Finais, Capítulo 7, que nos voltam para a pergunta levantada no Capítulo 1.

Repito como escolha, como reverberação, como desejo que a pergunta procure gerar outras respostas do que as que encontrei também. Escute, por favor:” Como se dá a direção em espetáculos de Impro realizada por quem improvisa durante a performance, e quais dispositivos, compreensões e responsabilidades essa função envolve no ato cênico?”. Ela se dá independentemente da nossa vontade, porque o espetáculo vai tomar uma direção quer queiramos ou não. Por isso, há de se conscientizar da nossa atuação inseparável, indivisível e indispensável como direção. Uma direção que se dá pelas escolhas individuais de atuação, “escrita” e direção em encontro simultâneo com as escolhas das outras pessoas envolvidas no espetáculo. O impacto é coletivo, logo a escolha individual é coletiva. Não é uma ou outra, são ambas e plurais na conjunção aditiva “e”.

Há uma direção prévia sempre, por mais que não se selecione alguém para ser a figura diretora, mas as os acordos prévios, as estruturas acordadas, sejam elas simples ou complexas. Quando, então, no jogo do improvisar o espetáculo, as escolhas individuais/conjuntas, na linha atualizável da direção prévia e geral, quem improvisa compõe a cena em seu universo total: definindo relações/personagens, explorando emoções, organizando movimentação, se posicionando em luz e fora, atenuando e elevando a voz, ressignificando figurinos, escrevendo diálogos e rubricas no próprio estar e jogar.

Assim se dá a direção em Impro durante a sua performance, em comunidade criativa, colaborativa, em que se cria do que se é e conhece, ganhando outros significados e combinações.

Para compreender as responsabilidades e como fluir nessa função em conexão intrínseca com todas as outras, encontrei quatro dispositivos: Reconhecimento, Repetição, Oposição e Equilíbrio (com Temperança). Estão estes dispositivos em constante ligação com os princípios e ações de Confiança, Escuta Ativa e Aceitação da Impro.

Reconhecemos o que trazemos de nós, o que acontece em cena e como o encontro dos mundos de todas as pessoas envolvidas (palco, técnica e público) se encontram em colisão e coalizão. Observamos, nos Conscientizamos e Exploramos, justamente por confiar no jogo, Escutar ativamente o que acontece e nos acontece, Aceitando o que foi feito para complementar e transformar.

Repetição e Oposição se tornam, então, dois dispositivos para manter, quebrar e mudar as dinâmicas cênicas. Repetimos o que importa, criamos padrões reconhecíveis, o próprio

espaço-tempo transforma a ação em seu lapso de repetições que escuta os corpos e o impacto e afetação que aceita a transformação inerente do movimento vivo.

A Oposição nos permite reconhecer outras possibilidades de dinâmicas, um leque de opções, uma conversa com a Repetição, que a escuta, aceita e redireciona.

E dentre os acontecimentos em cada cena, temos a linha de Equilíbrio a jogar o espetáculo como um todo, a balancear Repetições e Oposições em seus diferentes níveis, áreas e porquês, encontrando o sabor e tempero daquele espetáculo em específico. A Temperança do Equilíbrio é a Escuta dos pesos e a Aceitação da integração entre as cenas e respostas do público.

Que essas provocações molhem a terra frutífera da arte teatral para germinarem outras respostas. A continuidade do trabalho desta investigação se dá não “somente” pela existência de uma obra teatral que foi criada e que continua a ser apresentada, mas também na divulgação e experimentação dos dispositivos e exercícios que se originaram como possibilidades de formação em Impro e Teatro em geral. Esses instrumentos auxiliam a mente diretora e processos criativos quando se pergunta: “como fazer para aprofundar ou mudar certa dinâmica?”.

O Reconhecimento, como se expressa aqui, trabalha a atualização dos demais dispositivos diante do contexto de cada processo e, assim, a Repetição, a Oposição e o Equilíbrio com Temperança (também no caráter do contexto de cada espetáculo) permitem o encontro dos “comos” e “porquês” de escolhas nos processos criativos, assim como o próprio Reconhecimento dos avanços e atualizações, numa relação retroalimentar simultânea e constante entre os dispositivos.

São eles tempestade, todas as gotas, tudo que molham, toda terra que adentram, todo vento que sopra, tudo ao mesmo tempo alimentando a tempestade que são. Como essa força (da natureza da Impro?) se reconhecendo tempestade, trazem identidade ao trabalho em Impro, propostas que mesmo usando estruturas conhecidas e populares, têm algo específico a dizer e jogar.

É um pouco o que Rodolico coloca em sua mais recente entrevista à revista *Status* quando responde sobre qual seria a sua contribuição para o mundo da impro(v):

Identidade. Genuinidade. A busca pessoal. Não se assemelhar a ninguém. E pensar

um pouco, porque parte da identidade é pensar em nós e não querer se assemelhar a ninguém além de nós. **E, pessoalmente, acredito que isso é alcançado por meio da direção.**

Espero que seja algo que eu tenha trazido, algo que tenha sido útil, que tenha gerado algo e alcançado muitas pessoas para que **parem de ter a sensação de que quem viu uma pessoa improvisadora viu todas, que quem viu um espetáculo viu todos, que são sempre mais ou menos os mesmos espetáculos, apenas com números diferentes de pessoas se apresentando.**

Nesse sentido, há um grupo de pessoas, que inclui nós dois, que gosta de pensar e “assumir a propriedade” da técnica (a bola). Eu a tomo para mim, e quero jogar dessa forma. E espero que haja pessoas que gostem, mas, acima de tudo, eu gosto de jogar dessa forma, e se eu tiver a chance de jogar, quero jogar assim. (Rodolico, 2024).

Eu quero chover assim. Quero chover me sabendo, e questionando a chuva com tantas outras gotas, no encontro, na conexão. Quero jogar assim. Quero improvisar assim. Quero fazer Impro assim. Quero fazer Teatro assim. Presente, sabendo sem saber, sabendo que não estava sabendo, reconhecendo o que se passa, como me perpassa, repetindo por escolha ou por percepção da escolha, opondo para somar, construindo o Equilíbrio mesmo no desequilíbrio.

Abrir minhas experiências e testar minhas inquietações são como partilho o que vem de mim, pensando o Teatro por meio da improvisação, para nós. Um diálogo de Escuta e valorização, questionamento e atualização de crenças e entendimentos. De me entender calo, falante e ouvinte, num dançar na chuva do respeito a si e às outras pessoas, no encontro, no caso, teatral. Se deixar molhar pela presença de cada gota d’água que contribui para a tempestade de ideias da criação. Se perceber e se Aceitar, **Sim**, tempestade, no seu poder **E** responsabilidade.

*“Depois de todas as tempestades e naufrágios,
o que fica de mim em mim é cada vez mais essencial e verdadeiro.”*

(Caio Fernando Abreu).

Não é comum, em textos acadêmicos, terminar um capítulo com as palavras de outra autoria, quiçá a própria tese. Eu, como artista-pesquisadora, compreendo palpavelmente o porquê da sua existência, ao mesmo tempo que repito, reconheço, e me oponho a essa indicação, se ela não se atualiza em contexto, em temperança da realidade de cada trabalho

desenvolvido, da potência do que não sabemos que poderia ser. O “se” e o “sim” mágicos da escrita acadêmica. A relação do enigma e do poema da Esfinge.

Algum equilíbrio na continuidade do saber que não sabemos que faz brotar os questionamentos da tempestade que somos. E, como o ciclo da vida do germinar, eu resolvi olhar minha dissertação de mestrado antes de finalizar a tese. Para a surpresa das memórias dissipadas, mas que o registro escrito refresca, como chuva de verão, termino a dissertação apresentando a improvisação como uma serpente-água: fluida e pronta, mutável, adaptável e certa nas escolhas. Me despeço lá como me despeço aqui, nesse ciclo água-acadêmico, na minha própria poesia de antes que acalenta a sede de agora. Começar e terminar em poema e enigma.

*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 flecha acerta o alvo, não sou eu quem vai lançar
 Se eu cair, me deixa lá, sou **outro** a levantar
 Eu só vim porque me chamaram
 Entrei na roda foi pra brincar
 Se quiser brincar comigo, deixa o tempo te molhar
 (Proença, 2013, p.126 e 127).*

REFERÊNCIAS

ABREU, C. *Ovelhas negras, de 1962 a 1995*. Porto Alegre: Sulina, 2a. ed, 1995.

ABREU, L. A. Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. In: *Cadernos da ELT - Revista de relatos, reflexões e teoria teatral*, n. 2. Santo André: Escola Livre de Teatro de Santo André, jun. 2004. Disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77392.shtml>. Acesso em: 25 mai. 2022.

ADAMS, K. *How to Improvise a Full-Length Play. The Art of Spontaneous Theater*. New York: Allworth Press, 2007.

_____. Postagem no grupo *Talk about Improv with Synergy Theater* @talkaboutimprovwithsynergytheater. [Postagem em rede social – Facebook], 20 set. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/2657463141239341/posts/2685388668446788/>. Acesso em: 25 maio 2022.

ALVARADO, A. M. et al. *Sistemas y metodologías de la enseñanza universitaria en dirección escénica*. Buenos Aires: UNA, 2021. Disponível em: https://assets.una.edu.ar/files/publicaciones/1608768081_digital-alvarado-sistemas-y-metodologias-de-la-ensenanza.pdf. Acesso em: 25 abr. 2025.

AMADO, C. *Os princípios da improvisação: 40 jogos para aprender a improvisar*. [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Giostri, 2016. Formato: Kindle.

ANTLER, N. Nadine Antler. [Entrevista concedida a Feña Ortalli]. In: *Revista Status*, Madri, ano 11, n. 132, jun. 2022, p. 9-14.

ANTONELLO, C. M.. *Sobre a formação em encenação teatral: análise de uma experiência pedagógica em sala de aula e seus respectivos itinerários de processos criativos*. 2017. 408 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

Disponível

em:

<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/21627/1/Carla%20Medianeira%20Antonello.pdf>.

Acesso em: 22 jan. 2025.

ASLAN, O. *O Ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ARAÚJO, A. O processo colaborativo como modo de criação. In: *Processos Coletivos. Olhares*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2009, p. 46-51. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002736213.pdf>. Acesso em: 10. dez 2020.

BAKER, R. *Improv made easier*. Los Angeles. eBook: Kindle Edition, 2019.

BARBA, E. & SAVARESE, N. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. 2ª ed. Londres: Routledge, 2006.

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2006.

BOAL, A. *O arco íris do desejo : o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 7ª ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2005.

BOCCHIO, S. Repensando a conexão com a platéia. Opinião. In: *Revista Status*, n. 111, ano 10. Madri: Ediciones Status, set. 2020, p. 4-5.

BOGART, A. Conscious Action. In: *Blog Site SITI*. Nova York, 08 nov. 2017. Disponível em: <https://siti.org/conscious-action/> . Acesso em: 06 jun. 2022.

_____. *A Director's Prepares. Seven Essays on Art and Theatre*. Londres e Nova Iorque: Routledge. eBook Kindle, 2005.

BOGART, A. & LANDAU, T. *The Viewpoints book. A practical guide to Viewpoints and Composition*. [recurso eletrônico]. New York: Theatre Communications Group, 2005. Formato: Kindle.

BRAGAMONTE, V. Similitudes y Diferencias entre Teatro Espontáneo e Improvisación Teatral. Técnica. In: *Revista Status*, n. 35, ano 3. Buenos Aires: Global Impro, mai. 2014, p.22-23.

BOGDAN, R. e BIKLEN, S. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora, 1994.

BREUER, L. Lena Breuer. [Entrevista concedida a Feña Ortalli]. In: *Revista Status*, Madri, ano 9, n. 107, mai. 2020, p. 9-14.

BROWN, B. Brené with Viola Davis on being brave, speaking truth, and finding me. [Episódio de podcast]. In: *Unlocking Us*. 11 maio 2022. Disponível em: <https://brenebrown.com/podcast/being-brave-speaking-truth-and-finding-me/#transcript>.

Acesso em: 11 maio 2022.

BUSAID, A. M. *Processos de criação na improvisação: experiências artístico-pedagógicas na Escola Zajana Danza*. 2013. 245 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/21757/1/Dissertac%cc%a7a%cc%83o%20Ana%20Milena%20Navarro.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2022.

BUSI, P. Paolo Busi. [Entrevista concedida a Feña Ortalli]. In: *Revista Status*, Buenos Aires, ano 6, n. 73, jul. 2017, p. 9–13.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMACHO, C. *A direção teatral na América Latina: narrativas da formação na universidade pública*. 2019. 233 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/24492>. Acesso em: 22 jan. 2025.

CARREIRA, A. A Direção Teatral e a Pesquisa: Escolas e Grupos. In: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Dossiê Direção Teatral: Formação e Pesquisa, ano XII, n. 11, Belo Horizonte: CPMT, out. 2015, p. 52-55.

CARVALHO, Z. *O corpo no teatro de improviso*. Porto: 5livros.pt, 2019.

_____. Processos criativos em teatro de improviso e a instituição da violência no corpo do ator-improvisador: um estudo teórico-empírico no contexto intercultural Brasil-Portugal. In: *Ação: Arte do Ator em Revista*, v. 1, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/acao>. Acesso em: 20 maio 2025.

_____. *Jogos de teatro de improviso*. Porto: 5livros.pt, 2024.

CHACRA, S. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CHIZZOTTI, A. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1991.

CIA DE HUMOR OS MEQUETREFES. *Bate-papo: a direção na Impro – 4º Encontro de Improviso* [recurso audiovisual]. Publicado pelo canal Os Mequetrefes, 10 out. 2020. 1 vídeo (109 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OyqWskn20IY>. Acesso em: 8 jan. 2021.

CRUZ, B.; GALVÃO, M.; COLETIVO TEATRO DODECAFÔNICO. Elástico invisível: uma narrativa do chão. In: RAMOS, Jarbas Siqueira; ARSLAN, Luciana Mourão (org.). *Improvisação em dança: criação, composição e performatividade* [recurso eletrônico]. Uberlândia, MG: Regência e Arte Editora, 2020.

DAMIÁN, C. Chico Damián. [Entrevista concedida a Feña Ortalli]. In: *Blog Revista Status PT*, Lisboa e Rio de Janeiro, 3 nov. 2023. Disponível em: <https://revistastatuspt.blogspot.com/2023/11/ep-05-status-149-novembro-2023.html>. Acesso em: 17 nov. 2024.

DAVIDSON, S. Inclusão e boa improvisação são a mesma coisa. Opinião. In: *Blog Revista Status PT*, Lisboa e Rio de Janeiro, 30 maio 2024. Disponível em: <https://revistastatuspt.blogspot.com/2024/05/ep-12-status-156-junho-de-2024.html>. Acesso em: 17 nov. 2024.

DAWSON, R. 4 tips to successfully direct improvised scenes. In: *The Blade Ronner Blog*, Seattle, 26 set. 2020. Disponível em: <https://bladeronner.blog/successfully-direct-improvised-scenes/>. Acesso em: 11 maio 2022.

DE COSTA, L. El idioma universal. Crônicas In: *Revista Status*, n. 24, ano 3, Buenos Aires: Global Impro, jun. 2013, p. 15.

DENZIN, N. K. e LINCOLN, Y. S. *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DIAS, A. C.; RODRIGUES, V. H. O teatro-jogo como método de articulação criativa do conhecimento. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 11., 2021, Campinas. *Anais* [recurso eletrônico]. Campinas: Unicamp, 2021. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publion-line/index.php/abrace/article/view/5086.html>. Acesso em: 17 dez. 2021.

DOORNEWEERD-PERRY, L. Postagem no perfil *Laura Doorneweerd-Perry @laurabenik*. [Postagem em rede social – Facebook], 16 abr. 2022. Disponível em: <https://www.facebook.com/laurabenik/posts/10224958788628617>. Acesso em: 18 maio 2022.

DUAVY, E. Edson Duavy. [Entrevista concedida a Feña Ortalli]. In: *Revista Status*, Madri, ano 10, n. 112, out. 2020, p. 9–13.

_____. Criô: histórias de onde eu vim. Genéticas In: *Revista Status*, n. 130, ano 11, Madri: Ediciones Status, set. 2021, p. 22–26.

ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ESCHER, M. C. *Drawing hands*, 1948. Litogravura. Disponível em: <https://www.arteeblog.com/2015/08/analise-de-drawing-hands-de-m-c-escher.html>. Acesso em: 30 maio 2022.

EVANS, P. Pippa Evans. [Entrevista concedida a Feña Ortalli]. In: *Revista Status*, Madri, ano 10, n. 117, mar. 2021, p. 9–13.

FAGUNDES, P. O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo. In: *VI Reunião Científica da ABRACE*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <https://www.portabrace.org/vireuniao/territorios/57.%20Silvia%20Patricia%20Fagundes.pdf>. Acesso em: 14 maio 2025.

_____. O diretor como artista relacional. In: *Cena*, n. 20, Porto Alegre: UFRGS, 2016, p. 159–167. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/61158/38979>. Acesso em: 14 maio 2025. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.61158>

FÁRIAS, P. Pau Fárias. [Entrevista concedida a Feña Ortalli]. In: *Temporada 2 – Status #165 (Março 2025)*. *Blog Revista Impro Status PT*, Brasil, 5 mar. 2025. Disponível em: <https://revistastatuspt.blogspot.com/2025/03/temporada-2-status165-marco-2025.html>. Acesso em: 10 jun. 2025.

FÁVERO, M. Teatro espontâneo: quando o palco não é uma fronteira entre actores e plateia. In: *What's our life? A play of passion. Lugares do palco, espaços da cidade*, v. 3. Porto: Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2008, p. 195–199.

FIADDEIRO, J. *Composição em tempo real: anatomia de uma decisão*. Lisboa: Ghost Editions, 2017.

_____. Introduction. In: *Real Time Composition*. Site João Fiadeiro. Disponível em: <https://joaofiadeiro.pt/real-time-composition/introduction/>. Acesso em: 7 abr. 2022.

FISHER, S. *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.

FOUCAULT, M. O jogo de Michel Foucault. In: *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Tradução de Roberto Machado, Maria Lucia Silveira e Vera Portocarrero. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004, p. 244–261.

FORJAZ, C. Arena conta Danton: um encontro com a história no centro da arena. In: *Revista Sala Preta*, n. 5, São Paulo: ECA/USP, 2005, p. 187–196.
<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v5i0p187-196>

FRANCO, M. *Análise de conteúdo*. 2. ed. Brasília: Liber Livro, 2005.

FROST, A.; YARROW, R. *Improvisation in drama*. 2. ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2007.

GAGA, M. Monica Gaga. [Entrevista concedida a Luana Proença]. In: *Revista Status*, Madri, ano 10, n. 109, jul. 2020, p. 9–12.

GALVÁN, O. A. *Yes, But... La Impro en su Encrucijada*. Madrid: Status Ediciones, 2018.

_____. *Del salto al vuelo*. Edição eletrônica. Madrid: Ed. 1Improtour, 2020.

_____. Atalhos e formatos. Fora do Palco. In: *Revista Status*, n. 129, ano 11, Madri: Ediciones Status, mar. 2022, p. 18–19.

GRANATO, D. Improvisação. In: *Improvisação em dança: criação, composição e performatividade* [recurso digital] / [org.] Jarbas Siqueira Ramos, Luciana Mourão Arslan. Uberlândia, MG: Regência e Arte Editora, 2020.

GUERRERO, M. O ato compositivo na improvisação em dança: uma relação entre hábitos e mudança de hábitos. In: *Revista Digital Travessias: pesquisa em educação, cultura, linguagem e arte*, v. 2, n. 1, 2008b, p. 1–9. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2860>. Acesso em: 4 dez. 2020.

_____. *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança*. 2008. 93 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008a. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8154/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20-%20MAR%20A.pdf>. Acesso em: 3 nov. 2021.

HALPERN, C. *Art by committee: a guide to advanced improvisation*. Englewood: Meriwether Publishing, 2006.

HARISPE, L. *A linguagem da improvisação em dança contemporânea: estudo transdisciplinar do campo da práxis*. 2018. 246 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/26302/1/TESE%20-%20IMPRESAO%20FINAL%20%20capa,%20folha%20aprov,%20texto.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2021.

HAUCK, B. *Long-form improv*. Nova Iorque: Allworth Press, 2012.

HORN, D. T. *Comedy improvisation: exercises & techniques for young actors*. Colorado Springs: Meriwether, 1991.

INGOLD, D. Diego Ingold. [Entrevista concedida a Feña Ortalli]. In: *Revista Status*, Madri, ano 9, n. 96, jun. 2019, p. 9–14.

JATAHY, C. Corte Seco. In: *Criações. Site Christiane Jatahy*, 2021. Disponível em: <http://christianejatahy.com.br/project/corte-seco-2> - Acesso em: 20 mai. 2022.

JOHN KRATUS, J. A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation. In: *International Journal of Music Education*, 26(1), - nov. 1995: p.27-38. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/249752577_A_Developmental_Approach_to_Teaching_Music_Improvisation. Acesso em: 12 set. 2021. <https://doi.org/10.1177/025576149502600103>

JOHNSTONE, K. *Impro. Improvisation and the Theatre*. New York: Routledge, 1992.

_____. *Impro for Storytellers*. New York: Routledge, 1999.

_____. Keith Johnstone. [Entrevista concedida a Ben Verhoeven]. In: *Revista Status*, Madri, ano 9, n. 97, jul. 2019, p. 9-13.

JULYE. Origens de improvisação no Brasil. In: *Impromundo. Revista Status*, Madri, ano 10, n. 112, out, 2020, p.27-30.

KARPOVSKY, Alex (dir.). *Trust us, this is all made up* [recurso audiovisual]. Produção: Rick Edrich; John Adres. New York: Spot Creative, 16 jan. 2009. 1 DVD (80 min).

KIARI, L. *Quando fui chuva*. [Letra de música]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/maria-gadu/1560999/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

KRISCHKE, A. M. *Contato Improvisação: A Experiência do Conhecer e a Presença do Outro na Dança*. 2012, 184f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/99242/313365.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 04 nov. 2021.

LAERTE. *Manual do Minotauro*. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2021.

LAPAJNE, M. D. & FÖ, N. S. Improvisação é... In: *Blog Revista Status PT*, Brasília/Rio de Janeiro, 5 ago. 2024. Disponível em: <https://revistastatuspt.blogspot.com/2024/08/temporada-2-status-158-agosto2024.html>. Acesso em: 5 ago. 2024.

LEAL, M. *Memória e(m) performance: material autobiográfico na composição da cena*. Uberlândia: EDUFU, 2014. <https://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-380-6>

LEÃO, G. *Liberdade, acaso e ironia. Isolamento de recursos da Improvisação com potencial formativo em contexto de trabalho inter-artístico*. 2014, 292f. Tese (Doutorado em Belas-Artes) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/18410>. Acesso em 11 out. 2021.

LECOQ, J. *O Corpo Poético: Uma Pedagogia da Criação Teatral*. São Paulo: SENAC, 2010.

LIBERA, A. *The Second City almanac of improvisation*. Evanston: Northwestern University Press, 2004.

LORENZ, E. *The essence of Chaos*. Londres: UCL Press, 2005.

MARSHAL, C.; SEYFRIED, D.; DOORNEWEERD-PERRY, G. *Anananas & Pampamplemousse*. [Entrevista concedida a A&P]. In: *Revista Status*, Madri, ano 10, n. 111, set. 2020. p. 9–14.

MATOS, F. *Meu caminho*. [Letra de música]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/flora-matos/1639316/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

MEISNER, S. & LONGWELL, D. *Sanford Meisner on Acting*. New York: Vintage, 1987.

MELLO, M. Viewpoints e Impro. Improvisando para além do espaço de treinamento. In: *Revista Rascunhos*, v. 1, n. 2. Uberlândia: PPGAC UFU, 2014, p. 78-92. <https://doi.org/10.14393/RR-v1n2a2014-08>

MENDES, R. e MISKULIN, R.. A análise de conteúdo como uma metodologia. In: *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 47, n. 165, p. 1044-1066, jul./set. 2017. <https://doi.org/10.1590/198053143988>

MENEZES, M. *Dramaturgia Aberta. Dispositivo, Abertura e Participação*. 2010, 125f. Dissertação (Mestrado em Teatro, Drama e Educação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/9072>. Acesso em: 10 dez. 2021.

MIRANDA, G. El teatro y la vida real. Técnicamente. In: *Revista Status*, n. 28, ano 3. Buenos Aires: Global Impro, out. 2013, p. 11-13.

_____. *Una Obra de Teatro. Dramaturgia Compartida*. 2012, 264f. Dissertação (Mestrado em Dirección y Dramaturgia) - Universidad de Antioquia, Medellín, 2012. Disponível em: <https://qdoc.tips/una-obra-de-teatro-dramaturgia-compartida-pdf-free.html>. Acesso em: 22 mai 2021.

MIRANDA, L.. *Hurricane*. [Letra de música]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/hamilton/hurricane/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

Mitologia da origem do povo Pataxó é narrada em encontro no Museu das Culturas Indígenas. In: MUSEU DAS CULTURAS INDÍGENAS. São Paulo: Governo do Estado, mar. 2024. Disponível em: <https://museudasculturasindigenas.org.br/noticias/mitologia-da-origem-do-povo-pataxo-e-narrada-em-encontro-no-museu-das-culturas-indigenas/>. Acesso em: 22 nov. 2024.

MONTE, M. *Água também é mar*. [Letra de música]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/marisa-monte/47266/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

MORAES, J. Repetição com Estratégia de Dramaturgia em Dança. Em Pauta. In: *Revista Sala Preta*, n. 12, v. 2. São Paulo: USP, 2012, p.86-104. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p86-104>

MORAES, M. Improvisation is Repetition. Articles - Opinion. In: *Site Interlude*, 11 out. 2014. Disponível em: <https://interlude.hk/improvisation-repetition>. Acesso em 13 out. 2020.

MORENO, B. Crossover Impro. Crônicas. In: *Revista Status*, n. 27, ano 3. Buenos Aires: Global Impro, set. 2013, p. 19-21.

MORENO, J. L. *O Teatro da Espontaneidade*. São Paulo: Ágora, 2014.

MUNDIM, A.; MEYER, S.; & WEBER, S. A Composição em Tempo Real como Estratégia Inventiva. *Revista Cena 13*, n. 13. Porto Alegre: PPGA/UFRGS, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/42090>. Acesso em 10 jan. 2021. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.42090>

MUNIZ, M. *Improvisação como espetáculo. Processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. <https://doi.org/10.7476/9786558580805>

MUNNS, J. O que nós deveríamos estar nos perguntando. Técnica. In: *Revista Status*, n. 107, ano 9. Madri: Ediciones Status, mai. 2020a., p. 16-18.

_____. Jules Munns. [Entrevista concedida a Feña Ortalli]. In: *Revista Status*, Madri, n. 108, ano 9, jun. 2020b., p. 10-14.

MURAKAMI, H. *Kafka à Beira-Mar*. [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008. Formato: Kindle.

MUYLAERT, A. (dir.). *Que horas ela volta?* [recurso audiovisual]. Coprodução: África Filmes; Globo Filmes. São Paulo: Globo Filmes, 27 ago. 2015. 1 DVD (112 min).

NAPIER, M. *Improvising Better: Scene from the inside out*. Portsmouth: Heinemann, 2004.

NETER, M. *Minha religião é o perfume de terra que surge antes da tempestade*. [Citação avulsa online]. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/MjU0OTg4Mg/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

NORTHAN, R. Rebecca Northan. [Entrevista concedida a Feña Ortalli]. In: *Revista Status*, Madri, n. 139, ano 12, jan. 2020, p. 12-22.

ORTALLI, F. Mucha Impro o Buena Impro. Opinión. In: *Revista Status*, n. 1, ano 1. Buenos Aires: Global Impro, jul. 2011, p. 1.

_____. La Impro no es Teatro. Opinión. In: *Revista Status*, n. 7, ano 1. Buenos Aires: Global Impro, jan. 2012, p. 1.

_____. 100% Improvisador. Actores, Directores y Dramaturgos: Cómo cumplir con estas funciones y no morir en el intento. Opinión. In: *Revista Status*, n. 54, ano 5. Buenos Aires: Global Impro, dez. 2015, p. 4.

_____. La importancia de la palabra escrita. La publicación de libros sobre improvisación teatral en español es aún una tarea pendiente. Opinión. In: *Revista Status*, n. 55, ano 5. Buenos Aires: Global Impro, jan. 2016, p. 4.

_____. Estamos saltando aros de fuego. La importancia de cómo manejar las sugerencias del público durante los shows de impro. Opinión. In: *Revista Status*, n. 88, ano 8. Madri: Ediciones Status, out. 2018a, p. 4.

_____. Feña Ortalli. [Entrevista concedida a Escardó, V et al]. In: *Revista Status*, Madri, ano 8, n. 88, out. 2018b, p. 9-16.

_____. Middleditch & Schwarts - Casamento no Estacionamento. Crítica. In: *Revista Status*, n. 108, ano 10. Madri: Ediciones Status, jun. 2020, p. 4-5.

_____. Falsa Neutralidade. Opinião In: *Blog Revista Status PT*. Lisboa e Rio de Janeiro, 3 ago. 2023a. Disponível em: <https://revistastatuspt.blogspot.com/2023/08/ep-02-status-146-agosto-2023.html>. Acesso em: 20 nov. 2024.

_____. Você não vai roubar isso. Opinião. In: *Blog Revista Status PT*. Lisboa e Rio de Janeiro, 3 out. 2023b. Disponível em: <https://revistastatuspt.blogspot.com/2023/10/ep-04-status-148-outubro-2023.html>. Acesso 20 nov. 2024.

_____. Refinando a terminologia. Opinião. In: *Blog Revista Status PT*. Lisboa e Rio de Janeiro, 1 fev. 2024a. Disponível em: <https://revistastatuspt.blogspot.com/2024/02/ep-08-status-152-fevereiro-2024.html>. Acesso em 12 out. 2024.

_____. A Quarta Função. Opinião. In: *Blog Revista Status PT*. Lisboa e Rio de Janeiro, 2 mai. 2024b. Disponível em: <https://revistastatuspt.blogspot.com/2024/05/ep-11-status-155-maio-de-2024.html>. Acesso em: 17 nov. 2024.

PASSÔ, G. Direção Teatral: Algumas Reflexões em 2014. In: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Dossiê Direção Teatral: Formação e Pesquisa, ano XII, n.11. Belo Horizonte: CPMT, out. 2015, p. 98-113.

PASSOS, J. *Rolf Gelewski e a Improvisação na Criação em Dança: Formas, Espaço e Tempo*. Curitiba: Primas, 2015.

PARKER, D. *Quem conhece a tempestade, enjoa na calmaria*. [Citação avulsa online]. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/MTU1NTk5/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PISIOU, M. *Instant Composition Practices: The Principles of Instant Composition Practices and a Score-based Approach to Instant Composition Performances*. 2020, 60f. Dissertação (Mestrado em Theatre Practices,) - ArtEZ University of Arts, Amsterdã, 2020. Disponível em: https://www.performancepractices.nl/_files/ugd/aedc01_74f067e5f8a2456bba60184d7ebafd31.pdf. Acesso em: 12 fev 2021.

PROENÇA, L. *IMPRO Visa AÇÃO. Uma Proposta de Treinamento Para Teatro de Improviso*. 2013, 179f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Uberlândia,

Uberlândia, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12320/1/Luana%20Maftoum.pdf>. Acesso em 23 out. 2021.

_____. L. Curso Dramaturgia **do Ator** com Gustavo Miranda. In: *Blog Visando Impro*. Brasília, 6 ago. 2018. Disponível em: <http://visandoimpro.blogspot.com/2018/08/curso-dramaturgia-do-ator-com-gustavo.html>. Acesso em: 25 mai. 2020.

_____. (dir.). *Era preciso ouvir outras vozes* [recurso audiovisual]. Brasília: Visando Impro, 16 nov. 2019a. 1 vídeo (115 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EviKrWSU2cY>. Acesso em: 18 mai. 2020.

_____. Luana Proença. [Entrevista concedida a Feña Ortalli]. In: *Revista Status*, Madri, ano 9, n. 102, dez. 2019b., p. 9-13.

_____. *Nossa Direção em Jogo. Dirigir é Parte do Improvisar*. [recurso eletrônico]. Lisboa: [s.n.], 2021a. Formato: eBook.

_____. (dir.). *Nosso papel: diretor na Impro* [recurso audiovisual]. Publicado pelo canal Luana Proença, 18 abr. 2021b. 1 vídeo (138 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GaSjUsJca1Y>. Acesso em: 30 abr. 2021.

_____. (dir.). *Nuestro rol: director en la Impro* [recurso audiovisual]. Publicado pelo canal Luana Proença, 2 mai. 2021c. 1 vídeo (120 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tOd3HEzUfY8&t=90s>. Acesso em: 10 mai. 2021.

_____. (dir.). *Our director role as improvisers* [recurso audiovisual]. Publicado pelo canal Luana Proença, 25 abr. 2021. 1 vídeo (113 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NzKLpGkfm0g&t=24s>. Acesso em: 5 mai. 2021.

_____. Postagem no perfil *Luana Proença @luanamproenca*. [Postagem em rede social – Instagram], 27 set. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CULR-oTMhE4/>. Acesso em: 13 dez. 2021e.

QING, L. Y. Why I Wear Dresses in Improv. In: *Blog About Improv*. Singapura, 05 jul. 2018. Disponível em: https://aboutimprov.com/dressing-for-improv/?fbclid=IwAR33PhJuQ_ZEXgdarDrGTUWZRqGmyrQiskSaSxUR5a7DUyQj6E3V-TDO7WQ. Acesso em: 04 abr. 2021.

RAMOS, A. A Linha da Beleza de William Hogarth. In: *Revista Filosófica de Coimbra*, n. 33, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2008, p. 147-158. Disponível em:

https://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/a_linha_da_beleza. Acesso em: 02 out. 2020.
https://doi.org/10.14195/0872-0851_33_6

RAMOS, J. M. El Fantasma de Johnstone recorre Lima. Impromundo. In: *Revista Status*. Buenos Aires: Global Impro, n. 23, ano 2, mai. 2013, p. 20-21.

RASKEY, M. Balancing the Stage. The Roseville Theatre Arts Academy balances artistic license with financial ability. In: *Revista Comstocks*. 24 out. 2016. Disponível em: <https://www.comstocksmag.com/commentary/balancing-stage>. Acesso em: 20 mai. 2022.

RODOLICO, G. Deseo, Decisión y Dirección. Gonzalo Rodolico. [Entrevista concedida a Feña Ortalli] Impro.Ar. In: *Revista Status*, Buenos Aires, ano 6, n. 66, dez. 2016, p. 20-22.

_____. Gonzalo Rodolico. [Entrevista concedida a Feña Ortalli]. In: *Revista Status Especial 100 Ediciones*, Madri, out. 2019, p. 6-8.

_____. Gonzalo Rodolico. [Entrevista concedida a Feña Ortalli]. In: *Revista Status*, Madri, ano 11, n.121, jul. 2021, p. 9-16.

_____. Gonzalo Rodolico. [Entrevista concedida a Feña Ortalli]. In: *Blog Revista Status PT*, Brasília/Rio de Janeiro, 2 dez. 2024. Disponível em: <https://revistastatuspt.blogspot.com/2024/12/temporada-2-status-162-dezembro-2024.html>. Acesso em: 2 dez. 2024.

ROGERS, P. What Is Improv Directing?. Peter's Improv Essays. In: *Site Medium*. Austin, 19 ago. 2019. Disponível em: <https://medium.com/peters-improv-essays/what-is-improv-directing-91fcb81b09a9>. Acedido em: 11 mai. 2022.

RONEN, A. *Directing Improv. Show the way by getting out of the way*. Nova Iorque: Yesand Publishing. Kindle Edition, e-book, 2005.

RÓZALSKA, B. Não enfureça uma Mulher Polonesa. Um Playground Melhor. In: *Revista Status*, Madri, ano 10, n. 114, dez. 2020, p. 20-26.

SCHUTTE, K. *The Improviser's Way: A Longform Workbook*. Londres: Nick Hern Books, 2017.

SEHAM, A. E. *Whose improv is it anyway?: beyond Second City*. Mississippi: University Press of Mississippi/Jackson, 2001.

SHAKESPEARE, W. *The Tragedy of Hamlet. Prince of Denmark*. Washington: Folger Shakespeare Library. 1932. Disponível em:

<https://socrates.acadiau.ca/courses/engl/rcunningham/resources/Shpe/Hamlet.pdf>. Acesso em 18 fev. 2025.

SILVA, A. e FOSSÁ, M. Análise de conteúdo: exemplo de aplicação da técnica para análise de dados qualitativos. In: *Revista Eletrônica de Gestão Organizacional*, Recife, v. 11, n. 3, p. 54-71, 2013.

SILVA, L. *Escuta-ação: pistas para a criação do ator em diálogo com o sistema dos Viewpoints*. 2013, 121f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-11022014-114616/pt-br.php>. Acesso em: 2 set. 2021.

SILVA, P. e TELLES, N. Improvisação: acontecimento poético na cena. In: *Improvisação em dança: criação, composição e performatividade*. Uberlândia, MG : Regência e Arte Editor, 2020.

SMALL, D. A. Repetição e diferença: dispositivos e mediações no teatro de Christiane Jatahy. In: *Revista Sala Preta*, v.15, n. 2. São Paulo: USP, 2015, p.244-265. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/105786/107053>. Acesso em 10 dez. 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i2p244-265>

SPOLIN, V. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Jogos teatrais na sala de aula. Um manual para o professor*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O Jogo teatral no Livro do Diretor*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

STANISLAVSKI, C. *A Preparação do Ator*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

STAPLETON, Alex (dir.). *Alô, privilégio! É a Chelsea!* [recurso audiovisual]. New York: Conde Nast Entertainment, 13 set. 2019. 64 min. Disponível em: Netflix.

STOHLBERG, D. J. *Creativity Through Improvisation for Strings*. 2012, 133f. Dissertação (Mestrado em Science in Education-Fine Arts) - University of Wisconsin, River Falls, 2012. Disponível em: <https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/61343/Stohlberg.pdf?sequence=1&isAllo wed=y>. Acesso em: 04 ago. 2021.

STONE, J. *Right to be wrong*. [Letra de música]. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/joss-stone/right-to-be-wrong-traducao.html>. Acesso em: 10 dez. 2024.

SUE, C. La Impro... ¿Es Teatro?. Impromundo. In: *Revista Status*, n. 43, ano 4. Buenos Aires: Global Impro, jan. 2015, p. 22-24.

TEATRO IMPROVISO SALVADOR. *Diálogo: processos de encenação e novos caminhos para a cena teatral improvisada* [recurso audiovisual]. Publicado pelo canal Teatro Improviso Salvador, 17 dez. 2021. 1 vídeo (123 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OYW0VeC18_Q&t=3393s. Acesso em: 20 dez. 2021.

TELLES, N. Escritos Esparsos Sobre Direção e Teatro de Grupo. In: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Dossiê Direção Teatral: Formação e Pesquisa, ano XII, n.11. Belo Horizonte: CPMT, out. 2015, p. 82-97.

TRAVERSO, B., & BACCHETTA, J. *Crónicas de un periplo. Reflexiones sobre improvisación en el teatro*. Buenos Aires: Los Hermanos, 2015.

UTZET, F. Sobre a direção **de atores**: uma reflexão. In: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Dossiê Direção Teatral: Formação e Pesquisa, ano XII, n.11. Belo Horizonte: CPMT, out. 2015, p. 142-163.

VALLEY, L. Na Jornada. Um Playground Melhor. In: *Revista Status*, n. 116, ano 10. Madri: Ediciones Status, fev. 2021, p. 21-23.

VIANNA, T. Planar no Abismo em Ótima Companhia. In: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Dossiê Direção Teatral: Formação e Pesquisa, ano XII, n.11. Belo Horizonte: CPMT, out. 2015, p. 56-81.

VIEIRA, A. Com nove crimes atribuídos a Bolsonaro, relatório da CPI é oficialmente apresentado. Senado Notícias. In: *Site Senado Notícias*. 20 out. 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/10/20/com-nove-crimes-atribuidos-a-bolsonaro-relatorio-da-cpi-e-oficialmente-apresentado>. Acesso em: 28 dez. 2021.

VISWANATHAN, B. Empurrar e Puxar. Um Playground Melhor. In: *Revista Status*, n. 113, ano 10. Madri: Ediciones Status, nov. 2020, p. 21-22.

VILLENA, R. *Arquitectura de una Impro*. Madrid: Ediciones Status, 2020.

VIGLIETTA, A., et al. *Alguma vez você já se perguntou se...? Perguntas para Docência de Impro*. [recurso eletrônico]. Madrid, 2020. Formato: eBook.

WEIR, J. A. Q. Profecia Añuu: Quando Juyákai (o Chuva) decide não voltar. In: Wainjieawa - Lo que hacemos desde el corazón. *Site Amazônia Latitude*. 7 fev. 2023. Disponível em: <https://www.amazonialatitude.com/2023/02/07/profecia-anuu-juyakai-chuva/>. Acesso em: 23 nov. 2024.

WEINMANN, A. *Dispositivo: um solo para a subjetivação*. Psicologia & Sociedade, Porto Alegre, v. 32, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/sg6tCv5VrHKSGWTYp9bTymz>. Acesso em: 05 jun. 2025.

WERNECK, Tata. *Reel Instagram*. Rio de Janeiro, 15 nov. 2024. Instagram: Tata Werneck (@tatawerneck). Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DCaAMtOv3j6/?igsh=MWRiaGc5YXliZWx1aQ==>. Acesso em: 23 nov. 2024.

WILKER, F. A Encenação no Campo Ampliado. In: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Dossiê Direção Teatral: Formação e Pesquisa, ano XII, n.11. Belo Horizonte: CPMT, out. 2015, p. 114-141.

WIRTH, J. *Interactive Acting. Acting, Improvisation, and Interacting for audience Participatory Theatre*. Fall Creek: Fall Creek Press, 1994.

WITOELAR, A. Status in Western and Eastern Improv. In: *Blog On Cloud Nine*. Oslo, 6 jul. 2020a. Disponível em: <https://areewitoelar.medium.com/status-in-western-and-eastern-improv-14374c324041>. Acesso em: 04 abr. 2022.

_____. Loucura/Status. Técnica. In: *Revista Status*, n. 103, ano 9. Madri: Status Ediciones, jan. 2020b., p. 15-16.

WITTGENSTEIN, L. *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*. 6^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

ZAPATA, M. Sobre viver em grupo. In: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Dossiê Direção Teatral: Formação e Pesquisa, ano XII, n.11. Belo Horizonte: CPMT, out. 2015, p. 164-201.

APÊNDICE A - DADOS DEMOGRÁFICOS E ESTUDOS DE RESPOSTAS DOS QUESTIONÁRIOS

Quantidade de Respostas

Questionário	EN	PT	ES	Total	LEGENDAS
Livro - Só Questionário 1	5	4	1	7	EN - English (Inglês)
Livro - Questionários 1+19	1	1	0	2	PT - Português
Questionário Geral	19	11	1	31	ES - Espanhol
Número Total	25	16	2	43	

Faixa Etária Geral das Respostas por Língua

Faixa Etária	EN	PT	ES	Total
21-30	5	4	0	9
31-40	7	7	2	16
41-50	7	4	0	11
51-60	3	0	0	3
61-70	3	0	0	3
71-80	0	1	0	1

Anos de Experiência em Impro

Anos de Impro	EN	PT	ES	Total
0			2	2
1-2	1		2	3
3-5	2		2	4
6-10	4		4	8
11-15	5		4	9
16-20	7	1	2	10
21-25	4		1	5
26-30	1			1
31-35				0
36-40				0
41-45	1			1
Total	25	1	17	43

Mapeamento de Faixa Etária e Anos de Experiência em Impro por Línguas

GERAL						
Faixa Etária	21-30	31-40	41-50	51-60	61-70	71-80
Anos de Impro						
0		1				1
1-2	1	2				
3-5	2	1	1			
6-10	3	3		1	1	
11-15	3	4	2			
16-20		4	4	1	1	
21-25		1	3	1		
26-30			1			
31-35						
36-40						
41-45					1	
EN - INGLÊS						
Faixa Etária	21-30	31-40	41-50	51-60	61-70	71-80
Anos de Impro						
0						
1-2		1				
3-5		1	1			
6-10	2			1	1	
11-15	3	2				
16-20		2	3	1	1	
21-25		1	2	1		
26-30			1			
31-35						
36-40						
41-45					1	
PT - PORTUGUÊS						
Faixa Etária	21-30	31-40	41-50	51-60	61-70	71-80
Anos de Impro						
0		1				1
1-2	1	1				
3-5	2					
6-10	1	2				
11-15		2	2			
16-20		1	1			

21-25			1			
26-30						
31-35						
36-40						
41-45						
ES - ESPANHOL						
Faixa Etária	21-30	31-40	41-50	51-60	61-70	71-80
Anos de Impro						
0						
1-2						
3-5						
6-10		1				
11-15						
16-20		1				
21-25						
26-30						
31-35						
36-40						
41-45						

Nacionalidades e Países de Formação em Impro de Participantes dos Questionário

País	Origem	Formação
EUA	12	11
Bélgica	0	1
Países Baixos	3	4
Peru	0	2
Canadá	1	3
Alemanha	0	3
Itália	0	1
Japão	0	1
Filipinas	1	1
Reino Unido	2	3
Finlândia	2	2
Colômbia	0	2
Argentina	0	1
Chile	0	2
França	1	0

Eslovênia	1	1
Espanha	1	2
Austrália	1	2
Suécia	0	1
Honduras	0	1
México	1	2
Guatemala	0	1
Costa Rica	1	1
Brasil	14	14
Portugal	2	4
Uruguai	0	1
Nova Zelândia	0	1

Quadro das Respostas de Ênfase dada à atuação, “escrita” e direção no Treinamento Pessoal em Impro

Resp osta	Ênfase Direção ≥ 20%			Ênfase Direção ≥ 33,33%			Ênfase <33,33%			Observação
	A	E	D	A	E	D	A	E	D	
1	60	35	5							
2	35	50	15							
3				1/3	1/3	1/3				
4	20	50	10							
5	60	30	10							
6										"mais Foco na atuação e dividir por iguala a escrita e direção"
7							40	0	60	Ao entender escrita pelo ato de escrever fisicamente: pode ter aglutinado a escrita na direção?
8							30	30	40	
9				65	5	30				Ao entender escrita pelo ato de escrever fisicamente: pode aglutinar a escrita na atuação e direção?
10	50	35	15							
11							20	30	50	Ao entender escrita pelo ato de escrever fisicamente: pode não entender que também escreve?

12	99	0	1							
13				20	50	30				
14										"Não sei se entendi certo essa pergunta.", fala que os 3 são indissociáveis, mas não fala necessariamente como isso se reflete em sua formação.
15	80	15	5							
16				20	50	30				
17				50	20	30				
18				35	35	30				
19	75	8	10							"7% pertenece a otras cosas como lo visual, lo luminico, lo escenográfico. Hay espectaculos de impro donde el 100% es actuación, pero nada más."
20	50	30	20							
21	20/4 5/55	70/4 5/35	10/1 0/10	33,3	33,3	33,3				"Spolin Training - 33.3% Acting; 33.3% Writing; and 33.3% Directing USB, iO - 20% Acting; 70% Writing; and 10% Directing 2nd City - 45% Acting; 45% Writing; and 10% Directing Groundlings - 55% Acting; 35% Writing; and 10% Directing"
22				40	20	40				
23	40	40	20							
24	50	40	10							
25										"I don't separate these in this way. I focus on emotion and behavior, which will trigger creativity and logic, and be tied together by executive function"
26	80	0	20							"In my Improv training? (...) But I was (and am) a writer and was involved in directing in my other theatrical pursuits. But I noticed that the act of writing was frowned upon by "serious improvisers" which I've never understood, and that directing was conflated with being a trainer or improv credentials or other nonsense instead of being something that can also be found within a collective group."
27	35	60	5							

28				1/3	1/3	1/3				
29							20	20	60	
30	40	40	20							"least for directing/coaching"
31	95	0	5							"(not sure what 'writing' is in this context)"
32							50	10	40	<i>Ao entender escrita pelo ato de escrever fisicamente: pode aglutinar a escrita na atuação e direção?</i>
33				50	20	30				
34				50	35	25				
35	98	0	2							
36	50	40	10							
37	40	40	20							
38	60	20	20							
39	50	50	0							
40										"0% for writing, unless it uses a script"
41				40	35	25				
42	40	40	20							
43				40	20	40				
TOTAL	22			13			5			3 de alguma forma declaram não entender bem a pergunta

APÊNDICE B - RESPOSTAS ANÔNIMAS DOS QUESTIONÁRIOS

(seguindo numeração da tabela final do Apêndice A)

Informações de Dados Demográficos de Fontes Anônimas

PORTUGUÊS - Questionário Interno do Livro

Data da Resposta - Idade - Anos de Experiência - País Origem/País(es) Formação em Impro

- 1) 03/02/2021 - 42 anos de idade - 25 anos de experiência - Brasil/Brasil
- 2) 28/02/2021 - 30 anos de idade - 2 anos de experiência - Brasil/Brasil
- 3) 13/03/2021 - 28 anos de idade - 6 anos de experiência - Brasil/Brasil
- 4) 02/04/2021 - 31 anos de idade - 6 anos de experiência - Brasil/Brasil
- 5) 08/09/2021 - 38 anos de idade - 18 anos de experiência - Brasil/Brasil
- 6) 13/01/2022 - 34 anos de idade - 1 ano de experiência - Brasil/Brasil
- 7) 14/08/2024 - 36 anos de idade - 6 anos de experiência - Espanha

PORTUGUÊS - Questionário Isolado do Livro

Data da Resposta - Idade - Anos de Experiência - País Origem/País(es) Formação em Impro

- 8) 17/05/2021 - 29 anos de idade - 5 anos de experiência - Brasil/Canadá e Brasil
- 9) 17/05/2021 - 36 anos de idade - 11 anos de experiência - Portugal/Suécia e Portugal
- 10) 17/05/2021 - 25 anos de idade - 3 anos de experiência - Brasil/Brasil
- 11) 17/05/2021 - 44 anos de idade - 15 anos de experiência - Brasil/Brasil
- 12) 17/05/2021 - 34 anos de idade - 1 ano de experiência - Portugal/Portugal
- 13) 18/05/2021 - 39 anos de idade - 6 anos de experiência - Brasil/Brasil
- 14) 18/05/2021 - 46 anos de idade - 18 anos de experiência - Brasil/Brasil
- 15) 19/05/2021 - 50 anos de idade - 11 anos de experiência - Brasil/Brasil e Portugal
- 16) 20/05/2021 - 38 anos de idade - Fiz mais Workshops - Brasil/Brasil
- 17) 21/05/2021 - 34 anos de idade - 12 anos de experiência - Brasil/Brasil
- 18) 23/05/2021 - 74 anos de idade - Improviso em si, poucas experiências - Brasil/Nunca fiz nada específico em improviso

ESPAANHOL - Questionário Isolado do Livro

Data da Resposta - Idade - Anos de Experiência - País Origem/País(es) Formação em Impro

- 19) 20/05/2021 - 39 anos de idade - 17 anos de experiência - Costa Rica/Costa Rica, Peru, Argentina, México, Chile, Colômbia, España, Portugal, Honduras, Guatemala, Uruguai, Chile...

INGLÊS - Questionário Interno do Livro

Data da Resposta - Idade - Anos de Experiência - País Origem/País(es) Formação em Impro

- 20) 03/03/2021 - 48 anos de idade - 27 anos de experiência - EUA/EUA
 21) 30/04/2021 - 36 anos de idade - 20 anos de experiência - EUA/EUA
 22) 08/05/2021 - 33 anos de idade - 2.5 anos de experiência - Holanda/Holanda
 23) 17/10/2023 - 67 anos de idade - 20 anos de experiência - EUA/Nova Zelândia
 24) 18/10/2023 - 66 anos de idade - 6.5 anos de experiência - EUA

INGLÊS - Questionário Isolado do Livro

Data da Resposta - Idade - Anos de Experiência - País Origem/País(es) Formação em Impro

- 25) 17/05/2021 - 41 anos de idade - 23 anos de experiência - EUA/EUA
 26) 17/05/2021 - 30 anos de idade - 12/13 anos de experiência - Canadá/Canadá, Alemanha e Holanda
 27) 17/05/2021 - 34 anos de idade - 11 anos de experiência - EUA/Alemanha
 28) 17/05/2021 - 39 anos de idade - 22 anos de experiência - EUA/EUA
 29) 17/05/2021 - 57 anos de idade - 29 anos de experiência - EUA/EUA
 30) 17/05/2021 - 42 anos de idade - 20 anos de experiência - Filipinas/Filipinas
 31) 17/05/2021 - 41 anos de idade - 18 anos de experiência - Reino Unido/Reino Unido
 32) 17/05/2021 - 29 anos de idade - 10 anos de experiência - Finlândia/Finlândia
 33) 17/05/2021 - 45 anos de idade - 23 anos de experiência - Finlândia/Finlândia
 34) 30 anos de idade - 15 anos de experiência - EUA/EUA
 35) 17/05/2021 - 43 anos de idade - 5 anos de experiência - Reino Unido/Reino Unido
 36) 18/05/2021 - 29 anos de idade - 9 anos de experiência - França/Bélgica
 37) 18/05/2021 - 27 anos de idade - 14 anos de experiência - Eslovênia/Eslovênia
 38) 18/05/2021 - 35 anos de idade - 20 anos de experiência - Holanda/Holanda
 39) 19/05/2021 - 57 anos de idade - 21 anos de experiência - Austrália/Austrália/EUA
 40) 19/05/2021 - 63 anos de idade - 44 anos de experiência - EUA/EUA
 41) 19/05/2021 - 56 anos de idade - 7 anos de experiência - EUA/EUA
 42) 20/05/2021 - 34 anos de idade - 12 anos de experiência - México/México e Peru

43) 21/05/2021 - 44 anos de idade - 17 anos de experiência - EUA/Canadá, Alemanha, Itália, Reino Unido, Austrália, Japão e Colômbia

SEÇÃO: QUESTÕES GERAIS

Responda à sua maneira, com sua verdade e tome seu tempo para responder: esta é a melhor colaboração!

PREGUNTAS GENERALES

Responde a tu manera, con tu verdad y tómate tu tiempo para responder: ¿esta es la mejor colaboración!

GENERAL QUESTIONS

Answer it in your own way, with your truth, and take your time to do it: this is the best collaboration!

I. O que, para si, é Direção em Impro, Teatro de improviso?

¿Qué es, para ti, la Dirección en Impro, Teatro de la improvisación?

What, for you, is Directing Impro, in Improvisational Theater?

- 1) Seria a escolha de criar provocações. Provocação não como destruição mas para criar movimento nas relações comigo, com **o outro** e sobre o que estamos fazendo **juntos**. Como se a direção fosse a pedra que é jogada na água e cria ondas de reverberação. O trabalho de dirigir é perceber quando que se deve jogar essa pedra, o tamanho dela, quantas pedras devem ou não ser jogadas e perceber as pedras que foram jogadas **pelos outros** e como elas reverberam, se comunicam com as suas pedras lançadas e imprimem na obra criada. Essas pedras são sentimentos, ações, elementos de narrativa, tipos de relações, silêncios, elementos cênicos, ou qualquer coisa que interfira, seja absorvida pela obra e lhe leve a seguir novos rumos.
- 2) É uma revelar de possibilidade, sem definição de certos ou errados nessas opções. Além disso, é um chamamento para as bases da impro, que embora a maioria de nós **improvisadores** as conhecemos, insistimos muita vezes em não exercitá-las.

- 3) Direção em Teatro de Improviso é algo semelhante, se não igual ao teatro "convencional", com a particularidade dela poder ser exercida durante a construção de uma cena. Um grupo de **improvisadores** também pode ser dirigido de fora de cena por **um professor/diretor**, ou esta figura pode ainda exercer sua função dentro do contexto de um espetáculo. A direção, em resumo, significado para mim basicamente como, sob que forma, uma cena ou espetáculo será desenvolvido.
- 4) Para mim a direção em impro é como a direção teatral em geral. O que varia são apenas as especificidades da linguagem. Assim como uma diretora de um grupo que está pesquisando teatro documental vai ter que se atentar às especificidades desta linguagem, uma diretora de um espetáculo de improviso terá que se atentar às especificidades da impro. Acho que o papel da direção geralmente tem a ver com perguntar "por que estamos fazendo este espetáculo?", "o que queremos expressar?", "como queremos expressar" e a partir do desenvolvimento da peça, orientar o grupo na exploração dos caminhos que se desdobram dessas perguntas. Na impro, como a dramaturgia é muito livre, há facilidade de se perder destas perguntas. A direção pode ser quem provoca a atenção do grupo para elas.
- 5) Um olhar de contribuições. A tentativa de enxergar possibilidades que podem passar despercebidas **pelos improvisadores** no calor da criação.
- 6) É escrever enquanto atua
- 7) *Para mi hay dos partes, la dirección externa, que tiene que ver con decisiones sobre el formato o la puesta en escena y la dirección interna, la que cada improvisador hace en escena, mientras interpreta y "escribe" la escena.*

- 8) Fazer com que o espetáculo se torne uma unidade e faça sentido no todo, não apenas cenas soltas. Trazer alguma transformação à plateia, que ela saia melhor do que entrou.
- 9) É a maneira de dar forma ao caos... Com a ajuda de **um director**, encontra-se uma linguagem, uma forma de pensar comum.
- 10) É ter alguém **preocupado** com o andamento da história, do tema tratado.
- 11) A direção do espetáculo de improvisação é uma ferramenta de orientação de tom, estilo e processo de criação cênica.
- 12) Criação no momento, em grupo
- 13) É a condução do elenco dentro do fluxo do formato escolhido de espetáculo.

- 14) Dirigir no Impro é, primeiro, conhecer a natureza do Impro e como funciona um espetáculo de improvisação, um grupo de impro e **os improvisadores**. Em segundo, é saber apontar caminhos, trazer propostas para o treino, comandar exercícios e jogos novos, até mesmo criar jogos para suprir uma necessidade. Em terceiro, é inspirar o grupo e se deixar inspirar por ele, cooperação e aceitação entre **diretor** e grupo. Em quarto, cuidar das melhores condições para o grupo no dia e local da apresentação, manter o clima leve e bem humorado, o que for melhor para a performance do grupo. Depois, analisar os erros e acertos da apresentação na presença de **todos**.
- 15) Facilitar o trabalho **dos improvisadores** de modo a propiciar as condições para o surgimento da dramaturgia espontânea, no calor da ação, a partir de uma estrutura previamente acordada entre **o diretor** e **os atores**.
- 16) Vejo como uma orientação para realizar uma peça de teatro na linguagem improvisação
- 17) Condicionamento e preparação de **atores**; sistematização e organização de eventos para disparar acontecimentos espontâneos; formulação de premissas filosóficas e estéticas e condução da sua investigação.
- 18) Estou ansiosa em saber

19) *Es la persona que lleva el proceso desde su concepción y hasta su presentación, es la persona que desarrolla un código de juego, que construye las preguntas, la forma en que se investigará, la persona que debe tomar las previsiones, tomar decisiones cuando corresponda y también permitirse permear por las demás personas. Dialoga con todas las partes involucradas en el proceso.*

20) *A Director meets with an improv cast and brings a vision - the improvisors are responsible for collaborating on actualizing the Director's vision.*

21) *"2 types:*

1) as the player when playing

2) when a person is actually ""Directing"" a show.

22) *Overall it's about taking care of the show. Not serving oneself, but what is happening in the moment. "*

23) *Organizing and encouraging the players*

24) *Directing impro is observing and making sure the Team stays on track with it's intended goals and structures. The goals and structures may come from the Director*

or as a collaborative effort between the Director and the Team. The Director is ultimately responsible for the success or failure of the Team with regard to adhering to the prescribed goals and structures.

- 25) *A broad term which can encompass many things.*
- 26) *Directing is having a vision and leading a group of performers to it, as opposed to coaching, in which you act as a guide for their vision.*
- 27) *It's about giving a structure to our freedom without stifling it, and it's also very dependent on that role. When we have a director for an improvised children's play it's their job to act as audience, springboard and judge. They look for the gold in every idea put forward and push those ideas to the front instead of where they might be overlooked. In something short form they may act as an outside guide to end scenes or even change the pacing or game. They can also be there to offer alternative viewpoints, more possibilities to play. A director helps see what you, as a player and in the moment, might miss. An opportunity squandered, a game to push, a character to develop further or bring back. A trainer is there for certain skills, honing abilities, the director is focused on a show and concept and bringing that to fruition.*
- 28) *serving as a bridge/translator between the improvisers, the show and the audience*
- 29) *Improv in general is an ensemble experience, but everyone must be their own director and make strong decisions- whether it be editing a scene, or creating a character, etc. The group as a whole is responsible to back those decisions and show support in own decisions. An outside coach or director is there to guide the troupe in the right direction and highlight the strengths and weaknesses so that the troupe can be better directors when they are on the stage.*
- 30) *It is connecting the players into an ensemble, helping them bond to one another so that group voice may emerge.*
- 31) *Working with people, coaching them with their goals, inviting them to identify skills to work with.*
- 32) *Creating an overall design for a show, and a framework for the performers*
- 33) *Coaching a group in improv exercises, the language of improv or training them for a performance with a particular format. Running improv trainings, giving feedback, enabling a safe group spirit, pushing people artistically and helping them coach as improvisers.*
- 34) *Feedback, vision, providing focus, big picture, help team + players*

35) *Having a vision for the final product that an audience will experience.*

36) *"I do both short-form (a series of ""games"") and long-form narrative.*

37) *In my troupe, the Director is responsible for general background training throughout the year for the members. Practicing games, coaching, building a friendship between the players.*

For a particular short-form show, they will pick a cast and make sure everyone is happy with a set of games, run-through them with everyone, agree which games each person is most excited to be in, and will then act as compere/host during the show.

For each long-form Narrative show, a different Director will be selected with a format and vision they have chosen. They will pick a cast from troupe Members. The Director will communicate their vision for the show, build enthusiasm, run rehearsals, coach where necessary - but mostly steer the shape of the show. Normally they will decide on the ""gets"" and also any structure that might apply (e.g. opening scene is to introduce the protagonist...) They will also choose lighting, edits, and music/sfx. In shows I've been involved with, Directors have had different types of involvement during the actual performances. These are as follows:

Performed as a member of cast

Host/Narrator during the show - entering from the wing to steer it - e.g. ""meanwhile, the enemies were gathering at the castle...""

Performed lighting edits from the lighting booth

No involvement at all"

38) *Helping the improvisers to be aware of stage elements such as the position on stage, the position with lights, looking at the audience etc. Or can also involve creating codes that improviser can use (if the show ends with monologues, then one of them can begin the ending part by going to the front of the stage etc)*

39) *Creating a safe space for all the participants, building a process that allows everyone to contribute and that follows the project goal. Following the ideas that come from the process and building them together. Opening the questions that emerge, deciding what direction the show is going. When needed bringing everyone on the same track towards the same goal.*

40) *Devising input that the actors can work with.*

41) *if you mean directing a show overall, not just directing from within, then it's about developing a show, giving players an understanding of the tropes / conventions / forms / of the show you're trying to create, workshopping it, and then mounting the*

production. giving feedback after performance. If the director role is part of the show giving appropriate suggestions on how to move the play forward, reigning in exuberance or giving it its head, being the audience advocate

42) It's more like sidecoaching

43) It's guiding a scene that one is in, helping shape it. It can also be the host of various impro games--like "new choice," "choose your own adventure", or "make it bigger" where the host helps shape what comes next. It also applies (imho) to coaching, especially with notes given during a scene.

To give some structure to the team so they can be free but without crossing specific borders. To accompany the improv performer in his/her personal search.

It depends on the show and the context. It can be directing in real time using your outside eye to help and assist the players like with many of Keith Johnstone's formats or it can also be something that looks more like a traditional theatre director working to build a concept and a show with a cast in rehearsals. I've also been in and seen shows that merge those two things together.

II. Para si, quais são as atenções que a Direção de um espetáculo de Impro precisa se ater?

Para si, quais são as atenções que a Direção de um espetáculo de Impro precisa se ater?

For you, what are the attentions that the Director of an Impro show needs to focus on?

- 1) Se atentar as relações criadas dentro e fora da cena. Ao trabalho para desenvolver a relação entre os interpretes, a relação deles com a plateia, a relação com as estruturas narrativas criadas, a relação dos interpretes com seus corpos, vozes e sentimentos, a relação com as técnicas de atuação, relação com qualidades de movimento, com escolhas estéticas. E pra que haja relação, é preciso vivencia, habilidade, estudo e vontade. O trabalho de direção também passa e é atravessado por desenvolver esse quarteto em si própria e nos outros colegas de trabalho.
- 2) "Buracos na linha narrativa da história improvisada;
A mensagem que a história transmitiu e se essa é um dos objetivos do grupo;
Imposições existentes na improvisação;
Falta de escuta;
Situações que causam desconforto para os improvisadores em cena.

3) Muitas, entre elas a proposta estética do espetáculo, a estrutura (formato) que será utilizada, como esta estrutura será executada, possíveis orientações a respeito do tipo de atuação **dos atores** (realista, farsesca, etc.), cenografia, entre outras. A direção tem um papel crítico na qualidade do que se está apresentando.

4) Acredito que a dimensão estética, a dimensão ética e a conversa entre as duas.

Ética no sentido de preservar os acordos coletivos, seja no trato da equipe entre si mesma, seja no trato da equipe com a própria dramaturgia, com seus corpos etc. Se o coletivo acorda um tipo de visão de mundo sobre a qual se orienta a trama, é importante que exista uma atenção sobre a questão "a forma como estamos conduzindo este processo respeita a visão coletiva acordada?". Essa questão engloba o conteúdo das cenas, a relação entre **atores e atrizes**, os espaços vazios que são deixados pela dramaturgia e por aí vai.

Estética no sentido de orientar a encenação. A distribuição e ocupação dos corpos no espaço, a conversa entre a música, a luz e a dramaturgia; os diversos protocolos cênicos do espetáculo; o esqueleto, canovaggio ou roteiro e por aí vai.

Por último e, principalmente: observar se as escolhas estéticas contemplam as dimensões éticas e vice-versa.

5) O respeito entre **todos os** participantes do evento (equipe artística e público). Observar o quão animados em realizar as apresentações o elenco está. Buscar formas de manter o frescor e a vontade de estar em cena **dos improvisadores**. Para mim esse é principal elemento para o sucesso de um espetáculo.

6) Nos princípios. Nas ferramentas como Sim e... e Aceitação

7) *Para mi es muy importante, de hecho, me parece que es la gran olvidada. Una cosa es que en impro construyamos la escena de manera horizontal, entre todas, y otra muy diferente es la necesidad de cualquier grupo artístico de que alguien lleve la batuta o tome decisiones. Obviamente también se puede hacer de manera horizontal, pero a mi juicio, pierde efectividad.*

8) Verificar se **os atores** estão em sintonia, inclusive com a técnica, se há algum objetivo naquilo tudo, como a plateia está reagindo, guiar a história para algo interessante.

9) Unificar através das diferenças

10) Tentar ajudar **os atores** a não terem cenas "barriga"; ajudar no desenvolvimento da jornada da história.

- 11) A principal atribuição **do diretor** em um espetáculo de impro é o papel de **encenador**. Sua tarefa é criar o conceito, a ambientação, a atmosfera e o conjunto de normas, ritos e objetivos específicos de um dado espetáculo. Portanto, **o diretor** precisa dedicar-se a orientar seu elenco sobre os caminhos a serem explorados durante a improvisação.
- 12) Relação próxima com audiência, e atenção e responsividade elevada entre intervenientes dentro e fora de palco
- 13) Ao formato e à história.
- 14) Se o formato é original, como criar uma estrutura dramática com espaços vazios a serem preenchidos a cada apresentação? Como encontrar a medida certa, que não seja nem muito fechado nem muito aberto, o equilíbrio entre o que é fixo no formato e o que será criado na hora? A partir daí, como treinar as habilidades necessárias ao formato? Que referências podem ser estudadas e usadas neste formato? O que quero causar/informar/provocar no público? Como é a participação do público neste formato? Como será essa interação, como vamos pedir que participem?
 Se o formato não é inédito, então é criação de outra pessoa, logo, a direção deve prezar pelo bom cumprimento das regras de direitos autorais e dar os devidos créditos **ao autor** do formato; estudar o máximo possível sobre o formato e encontrar a melhor forma de fazê-lo onde se encontra, no seu contexto, com o grupo que tem. Pequenas alterações e adaptações ocorrerão o tempo todo.
 E, de uma forma geral, prezar pela qualidade artística, cuidar da produção, da dramaturgia, do figurino, da luz, para apresentar uma performance que não deponha contra, mas que deixe uma boa impressão nos teatros e **espectadores**.
- 15) Como acontecerá a interação com o público / Como ocorrerá o estopim da ação / Como se dará o encadeamento entre as partes constituintes do espetáculo / Quais elementos de iluminação, sonorização, indumentária e cenografia serão importantes para o trabalho **dos atores** / Que tipo de protocolos e estruturas melhor se adaptarão à proposta pretendida / Como acontecerá o desfecho do espetáculo e a despedida do público
- 16) Seria avaliar se **os atores e atrizes** estão jogando cada dinâmica.
- 17) O que se improvisa, isto é, o que está em risco. Onde está a tensão? É na história? É na habilidade **do** artista? É na relação com o público? É a verdade? É a política? Como a improvisação lida menos para os temas e mais com os modos, creio que a atenção deve se voltar para o estado, para o corpo **do ator**, e para os recursos dramáticos e teatrais que produzem sentido, mesmo que o foco seja apenas o riso.

18) Disponibilidade e prontidão dos participantes. Talvez

19) *El estado de ánimo del elenco, el lograr que el espectáculo tenga ritmo, definir códigos de juego, mirar atentamente el desarrollo del espectáculo, generar preguntas de lo que se busca.*

20) *Chemistry of the players, balance of participation of players, mechanics of the form/show, tools needed to be successful at the form/show.*

21) *As a player: patterns, reincorporations/call-backs, blocking/use of the space, topography, etc.*

As a director: at the very least; what is the language that the group is using to achieve the groups' objective.

22) *The enjoyment of both the audience, the players, and the volunteers/support.*

23) *The story and format of story telling.*

24) *Execution of the predefined goals and structures the Team is following. The Director should observe and point out where the Team strayed from the plan.*

25) *clarity, presenting an idea of the finished project*

26) *Intention, moments, details, characterization, direction. They need to have the bigger picture in mind, not getting lost in the details and minutiae of a scene. It's also their responsibility to understand their players strengths and weaknesses, pushing them to be better. If it's a long form show, a serial, it's also their responsibility to further the plot and make sure that scenes reflect the direction, or give space for new ideas to love outside of the original brief.*

27) *1) use of the stage space 2) proper balance of acting and storytelling skills within the particular performance 3) "vision" for the performance within larger social/community context - possibly even message/interpretation but that's getting very Regietheater 4) framing of the event as a whole i.e. getting suggestions, explanation or not of format to the audience*

28) *Active listening, strong choices, specific information given, knowing when to edit, when to hold and be patient, and when to end the scene- if there is a game being played - then heightening the game.*

29) *The director focuses on developing the group, teaching the techniques needed for the form, teaching the form, and attending to the players' needs.*

- 30) *That everyone is having fun so their guard is down.*
- 31) *The style of the show, and the overall structure*
- 32) *Safe space, no sexism, racism etc. Creating a good group spirit. Enabling improvisers to grow in their art with plenty of training.*
- 33) *Train and help with all things that develop and grow the team/players*
- 34) *How the improvisers interact with each other, and apply the correct lens to the actors so that the audience gets the intended experience.*
- 35) *Is the cast comfortable with each other? Have we discussed consent for touching and for subject-matter? Do they understand the vision? Have the cast got ideas that will improve the show? Is it working as a show - and if not, what should be changed?*
- 36) *Lights, position on stage and group effects.*
- 37) *Group dynamics, topics that emerge, returning to the goal a project is focused on.*
- 38) *To stay in the moment. To only give a starting clue and then let the actors work with the material*
- 39) *if i'm a player directing from within then awareness of shape of show, audience level of engagement, player discomfort and joy, time limits. then acting on that within the boundaries of the player role*
- 40) *Group Dynamic, areas of group need, type of show, scheduling*
- 41) *Heightening, making the most of the "game" raising the stakes--all the things that intensify the scene.*
- 42) *Team chemistry, similar search, specific strengths so I can go deep into them, my personal appetite (What I want to show/share)*
- 43) *Things like the shape of the show overall, the audience's reaction to it in real time, what the players might need or be helped by and where the story is or could be headed next.*

III. Para si, quais as diferenças, semelhanças e/ou particularidades entre dirigir um espetáculo de Impro e treinar uma equipe de Impro?

Para ti, ¿cuáles son las atenciones en las que debe centrarse la Dirección de un espectáculo de Impro?

For you, what are the differences, similarities and/or particularities between directing an Impro show and training an Impro team?

- 1) Muitas vezes, em qualquer trabalho teatral, existe uma certa resistência de quem é **dirigido** em relação ao "novo". A uma proposta vinda da direção que seja diferente do que estamos **acostumados** naquele trabalho. Mesmo quem trabalha com o improviso, que seria em tese, pessoas que estão acostumadas com trabalhar encima de criar a partir de situações que são novidade, também transitam na dicotomia de criar o "bom" ou o "novo". Nem sempre o BOM é novo. E na mesma medida, nem sempre o NOVO é bom. E mesmo com essa questão, acredito que é BOM viver o NOVO. O ser humano procura por se sentir importante e muitas vezes isso se confunde com segurança. Eu sou importante porque domino e garanto sempre um bom resultado. Se sou um excelente **improvisador** de jogos, posso ter resistência com formatos longos. Se estou **acostumado** a improvisos cômicos, posso não gostar de fazer cenas de improviso dramática. Se estou **acostumado** a improvisar em grupo, pode não ser a minha praia improvisar sozinho. Parte do trabalho **do diretor** é aprender a provocar e instigar. Despertar a vontade **dos** artistas em viver essa novidade e criar um ambiente seguro para que **os** artistas se sintam bem em experimentar essa vivência.
- 2) Acredito que as semelhanças são várias. Pois a direção envolve o treino do elenco. É impossível realizar uma direção sem associá-la com os treinamentos da equipe. Impro é treino desde o primeiro contato até a apresentação de um espetáculo. Entretanto, a direção por estar voltado a uma espetáculo específico traz uma preocupação com a linguagem, estrutura e/ou concepção daquele projeto.
- 3) Para termos maiores chances de uma boa improvisação ocorrer, é necessário em ambos os contextos que certos princípios estejam bem azeitados como a capacidade de aceitação, escuta, habilidades dramáticas/narrativas e jogos de status. No entanto, me parece que treinar uma equipe de Impro envolve uma formação mais generalista nesses princípios que eu mencionei, enquanto um espetáculo envolve propostas mais específicas que possivelmente levam um grupo para muito além do "núcleo duro" do teatro de improvisação.
- 4) Acho difícil que essas atividades não se misturem em alguns pontos, mas há uma separação clara. Quando estou dando o curso de improviso, a preocupação principal é compartilhar os fundamentos da linguagem e as diversas formas de explorá-la. Muitas vezes estão treinando juntas pessoas que não tem experiência teatral ao lado de quem já atua. O foco é direcionado para as potências dessa troca específica: o que esse grupo de pessoas consegue aprender sobre si mesmo e sobre improvisação a partir do contato **uns** com **os outros**. Penso que se assemelha um pouco (embora com objetivos

diferentes) da ideia da peça didática brechtiana. O treino vale em si mesmo. Apresentamos para nós mesmos e nos divertimos apresentando diferentes possibilidades de encenação com a finalidade de conhecê-las. A dimensão ética (embora exista) é muito mais ampla e abrangente e há mais liberdade temática e expressiva.

A direção do espetáculo irá se aprofundar mais. Começa abrangente assim como os treinos, mas aos poucos haverá decisões éticas e estéticas que determinarão um tema (talvez), um formato de improvisação, protocolos que vão sendo descobertos e por aí vai. Nesse sentido, a liberdade encontrará limites mais específicos a partir das escolhas do grupo para o espetáculo. Com um círculo de possibilidades mais restrito (e, ainda assim, infinito) o aprofundamento é maior.

- 5) Vejo como principal diferença o pensamento na criação de uma estrutura para aquele determinado espetáculo. Por mais colaborativa que seja essa concepção, cabe ao diretor a responsabilidade de organização e estruturação das ideias surgidas. Nos treinos vejo uma maior liberdade em se atender as necessidades do grupo. O que gostaríamos de desenvolver nesse momento? Sem o compromisso de trabalhar elementos específicos de um formato a ser apresentado como espetáculo. Em períodos entre temporadas de apresentações dos grupos que dirijo, por diversas vezes os integrantes sugerem o treino de elementos e conceitos básicos da Impro. Observamos que durante a temporada de um determinado espetáculo ficamos focados nos recursos da Impro mais importantes para aquele trabalho. O que acaba gerando a necessidade da retomada dos conceitos básicos, como um respiro e uma ativação do fôlego da espontaneidade para o ingresso no próximo trabalho a ser apresentado.
- 6) Acho que dirigir o foco é no começo, meio e fim. Enquanto treinar é praticar os princípios
- 7) *Creo que la diferencia está en que cuando se está trabajando una propuesta escénica concreta o formato el entrenamiento estará dirigido a ese fin, pero de normal entrenar un equipo de impro, entiendo que se tiene como objetivo mejorar técnicamente o trabajar lenguajes comunes...*

- 8) Treinar uma equipe é focar nos atores, deixar cada um confortável consigo no palco. Dirigir um espetáculo é tornar o todo uma unidade, englobando personagens, técnica, música, com objetivos e mensagens específicas. É saber aonde quer chegar a partir do início.

- 9) A direção para um espetáculo tem como objectivo o espetáculo, **todos** usando as suas valências para um objectivo comum. Treinar uma equipa é mais sobre o melhoramento das aptidões de cada um dos indivíduos, adquirir novas ferramentas e competências.
- 10) Acho que as duas coisas estão em conjunto. O treino talvez seja mais focado em habilidades **dos Improvisadores**, enquanto a direção tem haver com a ideia do espetáculo
- 11) O treino é focado no desenvolvimento do indivíduo em relação **aos** demais participantes da equipe. A direção de espetáculo ocupa-se de desenvolver uma experiência teatral que se utiliza da improvisação como linguagem.
- 12) Penso que são mais semelhantes que diferentes. Para dirigir o espetáculo, é necessário atender a sorrir adicionais como a forma, o espaço, etc
- 13) A responsabilidade com a entrega de uma experiência interessante ao público.
- 14) Dirigir um espetáculo de Impro é tentar encaixar as peças da melhor forma possível, mesmo com pouco tempo, acertar o entrosamento da equipe, mesmo que o grupo tenha sido formado há pouco tempo. Procurar treinar o máximo possível e ajudar **os improvisadores** em tudo que for preciso para que se integrem entre si e com o formato. Treinar uma equipe depende de qual é o objetivo no momento. De acordo com isso, **o diretor** deve identificar o que precisa ser trabalhado no treino, pesquisar jogos, exercícios e influências, preparar o treino, conduzir e desenvolver os caminhos da pesquisa artística do grupo.
- 15) No treinamento de uma equipe de impro, vou buscar enfatizar aquilo que cada **improvisador** tem de melhor visando o divertimento do público a partir dos pontos fortes da equipe. O conjunto também é importante, mas vamos enfatizar os talentos individuais. Gosto de jogar com "posições fixas": **Condutor 1** / **Condutor 2** / **Preenchedor 1** / **Preenchedor 2** / Coringa. Na direção de um espetáculo, o processo é muito mais coletivo, focado no conjunto, na integração, na sustentação de uma história por um tempo mais longo, em vez das "gags" curtas e ligeiras. No espetáculo, a teatralidade é mais importante que a performatividade, enquanto nas competições de impro, vamos direto ao resultado que gera o aplauso e o voto da audiência. Quando dirijo Teatro-Esporte, também costumo "estudar" **os "adversários"**, jogando em cima de suas "falhas". No espetáculo, a ausência de competição permite um maior cuidado, um maior acabamento e um processo mais calmo e introspectivo.

- 16) A diferença estaria no objetivo, enquanto, no treino, o foco é melhorar suas capacidades de improvisação, no espetáculo, a busca é construir uma narrativa a ser apresentada. A semelhança que vejo é seguir os princípios da improvisação **pelos improvisadores**.
- 17) Toda direção de espetáculo contém um processo pedagógico, principalmente de improvisação, onde o trabalho do grupo é tão ou mais importante que o tema. Em ambas as funções, deve-se buscar essa qualidade de espanto que torna a improvisação sempre fresca. Mas dá pra dizer que enquanto **um professor/treinador** olha para o desenvolvimento de habilidades, **um diretor** deve olhar para as formas e os conteúdos que estão sendo colocados em jogo numa obra ou na prática de uma companhia.
- 18) Entendo q treinando , estamos abrindo um espaço pra uma direção, considerando o improviso, o grande protagonista.

- 19) *El estado de ánimo del elenco, el lograr que el espectáculo tenga ritmo, definir códigos de juego, mirar atentamente el desarrollo del espectáculo, generar preguntas de lo que se busca.*

- 20) *It is a good question - in my city, people get a little confused between a Director and a Coach. A coaching session is driven by the goals of the team, a directed rehearsal is driven by the goals of the Director.*
- 21) *"Directing a show is the director coming in with an objective and/or a theatric language that they are wanting to use or explore, this could possibly a preconceived. Training and Improv team, in terms of coaching, is seeing the theatrical language that the team is already using and how to help them strengthen it. You might add tools to help them complete their objective or help them adjust their form to be more ""successful"". In short you are working with what is there and helping the team achieve their vision of what they would like to do. "*
- 22) *Building skills (training) versus building an output (show)*
- 23) *Same as [question] above with listening and collaborating*
- 24) *Directing and Training (or Coaching) are different in that the Director has overarching responsibility for the Team's execution of the predefined plan and for staying on track with the plan. A Coach takes their direction from the Team: if the Team decides they don't like the preset goals or structures, the Team should tell the Coach to change them. The Team has ultimate responsibility.*

- 25) *I answered above, but coaching/training is helping them pursue their vision or discover their vision as needed. Directing is pursuing your own and helping them understand it*
- 26) *One can be a player in an impro team and likewise direct it, even having players taking turns in that role, but a trainer should not be a player. The director needs to be analytical in what is working in the moment, but a trainer needs to build the exercises to move past bad habits or teach new skills. The responsibility of the director is to take those skills and put them together, in a way.*
- 27) *the balancing of various skills within each performer and within the team definitely overlap. however the addition of the audience adds the synthesizing and communicating function to the director's role*
- 28) *Directors and coaches are very similar- the only difference really is that a director will focus on the show and what that needs to be while the coach will focus more on training of the improvisors.*
- 29) *Directing tends to be a shorter time span. The approach is similar, except when training the timeline is longer. When directing, the team will be on its own eventually.*
- 30) *In a show, you get out of the way. In a team, you are up front and center..*
- 31) *Training is about general skills. Directing has more of a goal, and often means focusing (or even restricting) performers in the available possibilities.*
- 32) *Directing a show is more goal orientated. Things should be done in time. Training a team can be more fluid and does not have a timepressure or the performance element.*
- 33) *Impro team doesn't have to perform for the audience - if they don't want to. Therefore the focus doesn't have to be in the audience or performance or product. In this case the focus of directing is to guide them to become a great team, great improvisers and apply their impro skills at anything in life.*
- 34) *Training is focused on fundamentals and building the muscles needed to participate in the craft of improvisational theatre, while directing is getting the actors to abide by certain "rules" or frameworks so that the vision of the show is achieved.*
- 35) *See previous answers, but also I'd add that in directing a show, it's likely that there will be sequences that need lots of focus - e.g. running the opening scenes several times, or helping make sure that a key event isn't forgotten. The similarity with general training of a team will be encouragement, warming up, developing camaraderie.*

- 36) *Directing should be if possible in the theatre where the show will be performed and focuses on visual aspects (even if they serve the content/story/dramaturgy)*
- 37) *I think that directing an impro show is at least in the end more focused on the show itself. Training an impro team only part of it is stage presentation and the process is usually longer. When directing an impro show one must know which direction he/she wants the show to go (what is it exploring, what are the tematics, what is the style) and find the methods that will lead to that. In both processes you should be aware of the group dynamics and should allow everyone to explore in contribute ideas.*
- 38) *"In training there's lots of space for making mistakes. The performance can go anywhere and don't have to be coherent to other scenes in the training.
In directing a show, there is a general theme one wants to work with. "*
- 39) *parallels: getting the best from the players, giving them a chance to be better improvisers, story tellers and actors; differences: directing is about the director's vision, so it means melding or changing actors' responses if necessary to get the show you want; training is about giving them more ability to reespond as they see fit*
- 40) *Dlirect for a performance, train for ability*
- 41) *Directing is what happens as the scene is unfolding, whereas training is how players prepare for scenes ahead of time--get themselves into the habits that help make scenes wonderful later.*
- 42) *Even if in training lead can be shared and maybe every session a different person from the team leads the training, leadership is needed, so it is the same when directing. We need someone who watches from the outside what we cannot see when we are inside.*
- 43) *I think that one thing is more in the moment and geared toward a short term goal of producing a show and the other is more about a longer term process of individual and group growth or change.*

IV. Para si, quais as diferenças, semelhanças e/ou particularidades entre se dirigir um espetáculo de Impro e um espetáculo em outra linguagem ou processo teatral, a partir de um texto prévio, por exemplo?

Para ti, ¿cuáles son las diferencias, similitudes y/o particularidades entre dirigir un espectáculo de Impro y un espectáculo en otra lenguaje o proceso teatral, a partir de un texto anterior, por ejemplo?

For you, what are the differences, similarities and/or particularities between directing an Impro show and a show in another theatrical language or process, based on a previous script, for example?

- 1) Em qualquer tipo de trabalho teatral, a direção tem que ser capaz de trabalhar como espelho e como janela. Fazer que **os** artistas e o público se vejam, se percebam e ao mesmo tempo observem e sejam **instigados** pelo mundo que **os** cercam. E muito disso passa pelo estudo da psicologia e da política. Vejo que muitas vezes, na improvisação se pensa muito nas mecânicas dos espetáculos, em como ser inédito em formatos de improvisação e não se preocuparem com a formação do olhar de quem improvisa. O olhar estético, artístico, psicológico, político e social. Muitas vezes somos **rasos**. Não temos consciência de como o que estamos criando, mesmo que não tenha sido desenvolvido previamente, tem o poder de instigar, discutir e transformar tanto quem faz como quem assiste.
- 2) A direção na impro exige um desprendimento maior. Por mais que atualmente as direções do teatro de texto tendem a dar mais espaço para **os atores**; na direção da impro, **o improvisador** atua, escreve e dirige no aqui agora. Assim, **o diretor** na impro traz mais questionamentos do que respostas. Quanto no texto escrito **ele** traz mais respostas do que questionamentos.
- 3) Semelhanças entre **ambos**: Comprometimento, disciplina, uma noção do que se pretende realizar e direção. Diferenças: Ausência/Presença de texto, maior grau de variação nos espetáculos de improvisação, maior tendência em geral a acolher o "erro" e o inesperado em espetáculos de improvisação e o teatro "convencional" aprofunda muito mais as mesmas personagens, enquanto no teatro de improviso cada personagem tem a vida de uma apresentação.
- 4) As semelhanças creio que respondi na primeira questão. Acho que o papel da direção geralmente tem a ver com perguntar "por que estamos fazendo este espetáculo?", "o que queremos expressar?", "como queremos expressar" e a partir do desenvolvimento da peça, orientar o grupo na exploração dos caminhos que se desdobram dessas perguntas. Independente da linguagem.

A diferença é que, como a dramaturgia não está roteirizada (embora possam existir protocolos), deve haver um cuidado da direção em preservar a qualidade ética e estética pretendida pelo grupo com o espetáculo. Adicionalmente também orientar a

atuação e a aplicação dos fundamentos da improvisação que servem como caminho para alcançar os objetivos almejados.

- 5) Para mim a principal diferença é o prazer. Por mais divertido e entrosado seja o grupo e o caráter do trabalho com texto ensaiado e por mais rígido estruturalmente e denso na temática que seja o espetáculo de improviso. O frescor da improvisação a cada ensaio/treino no espetáculo de improviso me estimula a acompanhar de perto e entender cada cena criada. No espetáculo com texto, quando as cenas são “finalizadas”, a cada passagem fico **tensionado** em buscar melhorias. No espetáculo de Impro meu olhar é constantemente atento para colaborar com a cena, mas de uma forma mais leve e prazerosa.
- 6) Acho que com o Improviso estão ali escrevendo, melhorando e dando varias possibilidades para onde seguir. Enquanto algo com texto, pode tambem ter improviso e seguir outras direções mas isso é bem mais difícil de acontecer
- 7) *Creo que hay que dejar siempre libertad a los intérpretes, pero en el texto esa libertad es menor. Estoy intentando entender qué es dirigir un espectáculo de impro, cómo se hace y si es algo individual o colectivo.*

- 8) Com texto prévio, é possível ensaiar, marcar posições, luz, timings, guiando a plateia por onde você quer levá-la e já sabendo como tudo ocorrerá. É um ambiente previsível, na medida do possível, e controlado, podendo ser ajustado à medida que for necessário. Com improviso, as decisões passam também **pelos atores** em cena, podendo mudar totalmente o rumo da apresentação a partir de uma frase dita. É mais arriscado, porém mais gratificante quando se atinge o objetivo.
- 9) Por acaso não acho que seja muito diferente... A única diferença é que o texto trás só mais uma camada, mas acho que o trabalho tem de ser muito parecido.
- 10) Acho que a principal diferença é que na direção de impro a peça está sendo feita ao vivo.
- 11) A improvisação deve ser vista como linguagem da encenação e não como artifício. Como disse Walter Benjamin, "o meio é a mensagem". Existe, na improvisação teatral, uma forma de expressão inerente ao estilo que justifica seu emprego. Desta forma, não vejo diferença entre uma encenação que usa a linguagem do teatro musical, palhaçaria ou Kabuki. Cada linguagem traz consigo uma série de recursos que se prestam mais a este ou aquele tipo de expressão teatral. Tratar o teatro de improviso como algo oposto

ou avesso a um improvável "teatro convencional" é um desserviço para a teatralidade como um todo.

- 12) A maior liberdade criativa do improviso requer que a direção encontre forma de promover o fluxo criativo preservando a coesão e coerência do resultado
- 13) Não tenho experiência em direção teatral com texto prévio.
- 14) Teatro de texto é estudar uma obra escrita por **um autor** para descobrir/revelar a ação dramática interna, como representá-la e depois reproduzi-la a cada apresentação. Ou seja, uma obra de arte (a montagem), construída em cima de outra (o texto), que foi analisada, pensada, construída e aperfeiçoada até estar pronta para exibição pública. Teatro de Improvisação é treinar bastante para criar tudo na hora, tanto no treino quanto na apresentação. Resumindo, teatro de texto é aperfeiçoar a obra de arte até estar pronta para exibição. Impro é aperfeiçoar **o** artista para que possa criar na própria exibição.
- 15) As diferenças são gritantes, pois no espetáculo de impro não existe o enfoque em uma unidade textual que se irá burilar e aperfeiçoar ao longo dos meses. Em impro, há várias pesquisas em andamento: formato, linguagem, desempenho individual, conexões e integração. O espetáculo irá se constituir a partir destes elementos e não paralelamente a tais elementos, como no teatro regular. Em impro, a ênfase no processo é condição para a existência do espetáculo. O processo é revisto incessantemente e cristalizar escolhas é menos desejável. No teatro regular, existe uma ideia de "refino" permanente da mesma matéria-prima, enquanto no teatro de improviso a matéria-prima se transforma continuamente, mesmo depois da estreia, de uma forma bem mais pronunciada.
- 16) A semelhança entendo que seria a necessidade de ensaio. Já diferença seria que o espetáculo de Impro vejo uma liberdade criativa maior do que em outras linguagens.
- 17) É difícil dizer atualmente, porque o teatro contemporâneo tem se aproximado muito da improvisação. Mas acredito que a diferença está na meta, principalmente. Num teatro de texto a qualidade do trabalho é medida pela execução da proposta determinada pelos parâmetros do texto ou tema. Ao passo que no teatro improvisado o resultado é percebido pela capacidade do grupo de se adaptar, aprofundar, reinventar suas práticas e desenvolver seus próprios recursos teatrais a partir do espetáculo. O espetáculo de improviso nunca está pronto.
- 18) Só poderei saber quando experimentar uma direção com improviso. Aí sim, poderei fazer a comparação.

19) *Personalmente no creo que haya diferencias, lo único es que en la impro hay resultados que cambian más notoriamente. Pero realmente creo que las diferencias las construimos las personas. Debo decir eso si, que en ocasiones considero que hay gente que no dirige, que no asume su rol con responsabilidad y simplemente da indicaciones, porque y ahí si hay una diferencia, en la impro mucha gente dirige sin formación y también dirige sin disciplina y a veces no hay exigencia.*

20) *I use a lot of the tools of directing scripted theater - creating a rehearsal map so that we're ready by opening night, casting performers with a variety of strengths and backgrounds. In both situations, the Director can decide how much input the cast will have, how truly collaborative the piece will be.*

21) *"Similarities: it's all theater.*

Differences:

(Scripted) - we are working with material that has more concrete boundaries to work inside; Story, Characters, Locations. We are taking the time to explore and dissect the material to make sure that we are being truthful and carrying through the authors intent.

(Improv) - because there is no script there are no boundaries. We give ourselves boundaries by playing a form. Because everything is made up we are usually looking at the language and the process that we use to generate material. "

22) *No relevant experience*

23) *The intention is discovered rather than specific to the script.*

24) *I've been a filmmaker, and the Cast were expected to follow our Script and work with our Director. As we worked more with certain actors, we allowed them to move more into the Impro space, where they could be more collaborative with us.*

25) *There is a writer involved in scripted work, and it's our job to interpret or subvert it*

26) *The role of a director in both is very similar in the middle and end stages, refining and acting as the audience to optimize a show. In both, the director in improv is supporting the framework for the audience's understanding and enjoyment for the piece. But unlike with scripted theater, in improv the director needs to establish a sense of play and openness. Building a show together with complete freedom and only later refining*

what works and what doesn't, and giving the troop a better understanding of their chemistry together.

- 27) *"particularity: coming up with a ""score"" for use of the space that isn't fixed across time like ""blocking"" would be, but still serves as a common language among the performers.*

similarity: serving as a unifying force in preparation and performance

difference: the actors all also serve as directors in improv within the performance and....that's definitely a no-go on German stages, less so in U.S. ones thankfully. "

- 28) *Each theatrical all language has its own sets of rules. Improv you must depend on your cast to make the show up as you go. Scripted theater you must depend on the cast to remember their cues and lines. Improv you discover together what the show will be. Scripted you already know and use that knowledge to enhance your performance. Theater is theater so there will always be that familiar foundation- every theatrical language will have that, but each will have their own set of rules to follow.*

- 29) *Directing improv is about helping the group embrace its own spontaneity. Directing other scripted theater is about helping the cast find the spontaneity in what's been previously written.*

- 30) *The creation of an atmosphere of work and play.*

- 31) *With Impro, you're creating a framework and practising working within that framework. You want to leave a lot of space for the performers to be inventive and use their creativity.*

- 32) *In improv emotions are easier to convey. In scripted theatre emotions might get dulled by repetition. Improv show training periods can be shorter. With improv the director might see a piece that totally is unlike the directors vision, but it will be unique. The improv director enables the actors to do their part more freely than in scripted theatre.*

- 33) *"I hate the process of learning the playscript.*

In improv, I love finding the play, format and the performance together. I feel in impro, all of us participating the creation process are more co-owners of the art, the impro play.

In scripted theatre, or forum theatre, educational drama, process drama, films etc, I feel that I have more responsibility for creating a product. In impro, the creation process is lighter and more fun."

- 34) *Directing for an improvised piece involves audience experience, almost like UX design. Improvised pieces should be about making sure improvisers have a clear*

framework they work within for the show. Directing a scripted piece is about finding a meaning within the production that you think is an important message for people to heard or understand.

- 35) I don't have experience of this - however, I suspect that in a scripted show, there will be more scope for guiding a specific actor in how to deliver a specific line. In both cases, though one will be helping the whole cast to have a common understanding of the world being portrayed. For a script, this might just be stated for the specific universe. For an improv show, it might be the "multiverse" of worlds likely for the format/concept being delivered. That means identifying the common threads you'll be drawing on. For example: it's an improvised Noir show, so there's likely to be a criminal and a detective and someone the detective is in love with.*
- 36) You work on awareness of the stage/lights/group moves so the comedians can integrate them, make them their own to use these éléments while keeping their freedom*
- 37) Discovering what "the game" will be and where the focus will be.*
- 38) "The training of the actors and their ability to improvise is much more important in an impro show, than in a script based play.
The actors have to be willing to be much more vulnerable than when using a script. "*
- 39) no idea, never directed other than improv*
- 40) Scripted shows rely more on language and rehearsing specific scenes.*
- 41) The main difference is that directing impro is about helping the players make good choices to CREATE a story, whereas directing other kinds of theatres is about actualizing the intention of the creators by making smaller choices as the story has already been created.*
- 42) Not very different, except that directing improvisers would be easier as they are very open to any proposal*
- 43) I think most of the process is pretty similar. With impro, you're often working together on the skills needed to create the entire content of the show together. In many other theatrical processes, you're working together to find your unique viewpoint or approach to that content that a playwright/choreographer/composer etc has made for you.*

V. Para si, quais as diferenças, semelhanças, e/ou particularidades entre ser a pessoa que dirige o trabalho, assina a direção, e ser a pessoa que performa e que dirige a improvisação no durante e enquanto se improvisa?

Para ti, ¿cuáles son las diferencias, similitudes y/o particularidades entre ser la persona que dirige el trabajo, firma la dirección, y ser la persona Improvisadora, que realiza y dirige la improvisación durante y mientras se improvisa?

For you, what are the differences, similarities, and/or particularities between being the person who directs the work – the director – and being the person who performs and directs the improvisation during and while improvising – the improviser?

- 1) O dirigir de fora me trás dois fatores: A solidão e o tempo. O trabalho de **diretor** de fora é um trabalho muito solitário. O elenco tem com quem discutir, dividir e criticar o trabalho, **o diretor** geralmente está **sozinho** com suas pesquisas, pensamentos e sentimentos e responsabilidade grande sobre o resultado. Se o espetáculo é um sucesso, geralmente se lembra do elenco. Se o espetáculo é um fracasso, aí se lembra da direção. Sobre o fator do tempo, seria sobre o tempo de digestão do trabalho. Quem dirige de fora tem tempo de pensar sobre o trabalho e perceber caminhos a seguir e quando não o sabe, tem o tempo para pensar e pesquisar como se adaptar aos obstáculos encontrados no percurso. Já no ato de dirigir e ser também a pessoa que performa durante e enquanto improvisa, o fator solidão e tempo se modificam. A solidão é substituída pela cooperação, que para muitas pessoas é muito difícil, conciliar os quereres simultâneos de quem cria e de quem assiste. Já o fator tempo se acelera, levando quem está dirigindo enquanto performa, a ter como base, para que o trabalho aconteça, a tríade, relaxamento, concentração e foco. Pelo aumento da velocidade que o processo acontece é muito natural, irmos para a ansiedade, dispersão e devaneio.
- 2) Ao performar e dirigir, você se coloca numa posição mais vulnerável, você divide os riscos com todo o elenco. Isso também dá maiores responsabilidades de direção para a equipe. Na teoria mesmo quem dirige de fora deveria ter essa sensibilidade para a história improvisada. Mas percebo, na prática, que quando **o diretor** também performa, essa compreensão das angústias vivenciadas **pelo improvisador** na história são captadas de forma mais nítida.
- 3) O primeiro tem uma visão que, enquanto aberta e flexível, precisa decidir, ainda que momentaneamente antes do espetáculos uma série de questões como, por exemplo, a

proposta estética. O improvisador que dirige no calor do momento não tem tanto tempo de deliberação e tem uma margem de opções dentro daquilo que foi definido pela direção geral do espetáculo. Ainda assim, ambos tem uma influência direta no andamento do que se está apresentando.

- 4) A direção que faz parte do próprio ato de improvisar, praticada por todos os atores, diz respeito ao momento de cada treino e ao momento de cada apresentação. Se esgota no próprio ato. A direção que está "de fora" e assina o trabalho é uma direção de processo, que se constrói ao longo dos treinos e apresentações e apresenta caminhos para as direções, atuações e dramaturgias individuais de cada ator nos momentos de treino e apresentação.
- 5) Todos os espetáculos dirigidos por mim nos grupos que coordeno, atuo como MC. Em raras apresentações não fui o MC, mas também não improvisei cenas nessas apresentações. Ou não pude estar presente ou estive na plateia. Quando atuo como MC nos espetáculos que assino a direção minha maior preocupação durante a apresentação é conduzir o espetáculo da forma mais dinâmica possível, dentro da estrutura planejada para tal. Enquanto improvisador, que assume suas próprias decisões durante o espetáculo também tenho um pensamento semelhante quanto à dinâmica e estrutura. Porém voltado para as cenas. Tanto as que inicialmente participo, quanto as que observo dos colegas improvisadores, com o olhar de estar disposto a colaborar a qualquer momento.
- 6) Diferença é aonde está o foco para mim.
- 7) *Yo creo que desde dentro no se debe dirigir la escena. Se puede liderar, porque el personaje tiene esa energía, pero creo que cuando un improvisador pisa la escena debe dejar atrás su "yo director" para no juzgar su trabajo ni el de las compañeras.*

- 8) A visão externa é bastante agregadora, uma vez que, em cena, os improvisadores não cuidam apenas da direção do enredo, mas também de todos os detalhes: fala, postura, gestos, entonação, escuta, muitas vezes voltando-se a si próprio. Já na função de diretor, é possível ver a conjuntura total da performance, incluindo história e atores, e a relação entre eles. Assim, é possível debater escolhas e decisões, que muitas vezes passam despercebidas por quem está no palco.
- 9) Usando a metáfora, o primeiro é o treinador, o segundo é o capitão de equipa. O primeiro dá a tática e ajuda os jogadores a melhorarem, o segundo joga também o jogo, ajudando cada um e especialmente a equipa.

- 10) Acho que o improvisador nesse caso tem mais coisas na cabeça.
- 11) O trabalho do diretor do espetáculo de improvisação se dá na criação do universo cênico que dá forma ao espetáculo. Sou contrário à figura do diretor de improvisação "em cena", que corta, edita, rejeita e sugere dramaturgia porque acredito que esta figura cria um desequilíbrio criativo na criação coletiva. Ora, se o princípio da improvisação é o de aceitação e valorização da proposta do parceiro de cena, a mera existência de uma autoridade cuja visão do espetáculo prevalece sobre as dos demais improvisadores cria um impasse que desestimula a sinergia de confiança e colaboração que é a razão de ser do gênero. Se o encenador entende imprescindível sua mão de ferro na dramaturgia do espetáculo, há outros estilos de trabalho de criação coletiva que podem ser utilizados (como Boal, por exemplo) sem a necessidade de se recorrer a desvirtuação da Impro.
- 12) O grau de responsabilidade é semelhante mas a direção pode estabelecer parâmetros que guiam a performance
- 13) O distanciamento perante o trabalho apresentado.
- 14) Quando se é apenas improvisador, geralmente se foca apenas na sua parte, nas suas cenas, no seu personagem. Mas quando se é diretor também, a visão do todo se torna mais importante, como perceber o ritmo do espetáculo, ajudar nas histórias dos outros quando necessário, prestar atenção no funcionamento de tudo, na entrada do público, chamar o elenco do camarim para o palco, apagar as luzes etc. Durante o espetáculo pode também fazer pequenas direções, como editar cenas, finalizar histórias, fazer narrações, combinar algo com os outros. Ao prestar atenção ao todo, o diretor vai atuando quando e como achar necessário para melhorar o que for preciso a cada momento.
- 15) Comecei a dirigir há cerca de quatro anos somente - depois de mais de 30 anos como performer (não apenas em impro). Neste momento, tenho muita dificuldade em "dirigir de dentro", ou seja, em me preocupar com todos os aspectos da encenação e ainda atuar. Prefiro fazer uma coisa ou a outra, separadamente. Ainda não encontrei a "fórmula" para combinar as duas coisas...
- 16) Nunca tive uma experiência e não saberia opinar.
- 17) A direção é a prioridade. É com ela que crio as condições para que a improvisação e a comunicação com a plateia possa acontecer. Por isso, quando atuo um espetáculo que eu dirijo, não desfruto completamente desse ambiente como deveria. Minha atenção se divide entre as funções. Atuo, mas busco apontar para os demais colegas como podem

atuar. Não é muito legal. É como ser **o dono** da bola e, no meio do jogo, ficar com medo de que alguém possa furá-la com um chute. Uma solução sempre é evidenciar essa dupla personalidade pelo formato.

18) Precisa haver um alinhamento entre direção e a perfoma q dirige o improviso.

19) *La persona que dirige el trabajo mira desde afuera, apunta lo que pasa y lo trabaja para el futuro. La persona que improvisa y dirige durante la impro esta en un momento indicado con un rol, pero finalmente tiene una persona que mira el conjunto total.*

20) *The main difference is who will have the final say in how the project should be executed.*

However, every improviser has a little director in their heads helping them decide what to do next.

21) *As a director you have a singular focus. Get the show up and at some point the director gives the show to the actors. They no longer have any control over what happens when the curtain goes up.*

In improv one cannot have that same singular focus, you are needing to consistently switch hats. And because you are also a part of the story you do have a certain degree of control over what happens.

The biggest difference between the two is simply in the Theater you have one, may two, people directing. In improv the amount of people on stage is equivalent to the number of directors.

22) *You need a shared understanding of the outcome. However, the director is the one whose balance shifts more towards the vision, the actor is more focused on the execution.*

23) *The first is by request whereas the latter is by example as much as direction.*

24) *When I am improvising with other teammates, I don't Direct anything. I plunge forward and see what happens, let the show unfold through me and the others rather than try to Direct it in any way. When I am the Director of a show, I try to provide a sound structure during rehearsals, but during the show I'm out of it, perhaps only signaling the end or other key moments during the show, which would allow the Team to act and not worry much about timing.*

25) *Leader vs soldier*

26) *A good troop will have the ability to let any of its performers train a skill or direct a piece. Though this is different between groups of performers, the director is, in that moment, building the experience. The players test that experience and concept, exploring boundaries and characterization, and the director gives ideas and advice to further push. But a good improv director is also an improviser, it's the brain change to constantly be thinking about what could come next, alternative ways to play a scene. To stop the scene and force it to go back and test in a new direction. And when a player is given that power it tends to create a huge open space for shared creative vision to come to fruition.*

27) *difference: BEING ON STAGE or not or possibly only on stage as a MC/compere/host similarity: viewing the performance from the outside (theoretical audience perspective), onstage the switch into that view has to happen very quickly obvi.*

28) *Personally I think it is much easier directing without performing. I think you need to be able to have that ability to step back and see the picture as a whole and that is hard to do when you are in the middle of it. While on stage you have to balance being a character while also being aware of what needs to be done in the scene and where to take it.*

29) *When you direct but don't perform, your job is easier. You can be the outside eye while watching the group. It's very difficult to direct and perform improv within the group, because it's hard to see "outside" when you're inside the piece. Directors who perform in the group their directing tend to be more critical and biased, and less positively effective.*

30) *The two hats one needs to wear. Viewer and spectator vs. participant.*

31) *The director has a goal of what he/she wants the show to be like (in some way), and focuses on that. Whereas improvisers focus more on yes-anding what is happening.*

32) *I enjoy being the improviser more, but as a director I like seeing what magic my talented improvisers are doing. Sometimes I feel scared or embarrassed for my improvisers' show if they are going against what I have taught them especially about sensitive subjects.*

33) *The sense of community is stronger if, as a director, I'm in the team of players. As an outside director, it's easier to give direct notes and see the impro through analytical vision.*

34) *The director has the final say about the show, while the improvisers are the tools used to create the art. As I have experienced it, shows are a like a block of marble and the director is Michelangelo. The improvisers are the instruments used to find the statue that the marble wants to find. Improvisers should make choices and help discover and explore the piece, but the artist is the director.*

35) *Does the performer direct during a show, or ""write""? Perhaps there is direction by performers in that they might be editing the scenes, or calling other players out onto stage with them.*

I suppose the key thing is that the Director is training the Cast to have a certain approach to creating the type of story and show. The cast then create an instance within that vision.

The Director instils in all Cast members the Platonic Ideal form of the show, but the Cast realise a different shadow of it in each performance.

Less pretentiously: The Director is the trainer who teaches shop-assistants how to handle customers. The assistants have to then handle each sale or complaint according to its specifics.

36) *It can be the same person but ideally the director can watch and guide with an outside perception of the show*

37) *The improviser can create more freely, maybe not always focus on the goal but just explore, while the director should have in mind what the show "is about". The improviser can rely on the director that he will maybe point him towards something if needed. Both should be open to suggestions, notice and explore the flow.*

38) *When directing I've got a more helicopter view then when I'm performing. On the other hand, directing gave me more tools to enhance my helicopter view while improvising*

39) *"i never lose my director hat, i've often been accused of ""directing from within the scene"", so i can say for me there is much difference. in terms of feedback, people don't like that i end scenes earlier than they think, that i'm often the one to sweep the scene; i have a strong vision for how improv should be performed, what a show should feel like. When i have others who have directed shows in my cast it makes for very lively debate after the show. those who have never directed shows think at a lower level about the work, they don't seem to have a a meta-view of what is going on, they make choices which may ""hurt"" the show in favour of something that's funny or*

poignant or follows a line that comes up, rather than sticking with a format... and sometimes that's beautiful, and most times it just confuses the rest of the cast.

40) All are players. But the director needs to maintain some authority.

41) I think that the overlap between players and directors is larger and more significant in impro, because the actors are all co-creating something new--so their role is a combination of what would be writers, directors and players in more traditional theater.

42) Personally, I think the director shouldn't be part of the performers, he/she misses many things if so...

43) For me, the difference is vision. The director isn't under the same immediate pressure as an actor or performer. They're able to see the whole project in a more relaxed manner and consider what needs to come next. They also may have a concept for the whole show and how it should feel that they are executing.

SEÇÃO: SOBRE A DIREÇÃO FEITA POR QUEM PERFORMA DURANTE A PERFORMANCE:

Sobre a Direção que as pessoas que performam realizam durante e enquanto improvisam. Responda à sua maneira, com sua verdade e tome seu tempo para responder: esta é a melhor colaboração!

SOBRE LA DIRECCIÓN QUE HACEN LAS PERSONAS QUE ACTÚAN DURANTE LA PROPIA IMPROVISACIÓN:

Sobre la dirección que realizan las personas que actúan durante y mientras la Improvisación. Responde a tu manera, con tu verdad y tómate tu tiempo para responder: ¿esta es la mejor colaboración!

ABOUT THE DIRECTION DURING THE PERFORMANCE:

About the Direction that the improvisers do during and while improvising. Answer it in your own way, with your truth, and take your time to do it: this is the best collaboration!

VI. Tomando a tríade da pessoa que improvisa (Atuação, “Escrita” e Direção), qual seria dentro do investimento de 100% do seu tempo de formação a porcentagem de

atenção e importância que você acredita ter sido dada a cada elemento da tríade? (Ex.: 33,3% Atuação; 33,3% Escrita; e 33,3% Direção)

Tomando la tríada de la persona que improvisa (Actuar, “Escribir” y Dirigir), ¿cuál sería dentro del 100% de tu tiempo de entrenamiento y formación, el porcentaje de atención e importancia que crees que se le ha dado a cada elemento de la tríada? (Ej .: 33,3% de actuación; 33,3% de “escrita” y 33,3% de dirección)

Taking the triad of the improviser (Actor, Writer, and Director), what would be, within the investment of 100% of time in your Impro training, the percentage of attention and importance that you believe has been given to each element of the triad?(Example: 33.3% Acting; 33.3% Writing; and 33.3% Directing)

- 1) 60% atuação, 35 % escrita e 5% direção.
- 2) 35% Atuação; 50% Escrita; 15% Direção.
- 3) Na formação de **um ator-improvisador** creio que nenhuma dessas três coisas tenha prevalência sobre a outra e idealmente **o improvisador** deve se dedicar bastante a se aprimorar nesses três quesitos. Então sim, idealmente haveria uma distribuição de 1/3 para cada, ainda que essa distribuição não precise ser inteiramente homogênea ao longo do período de treinos.
- 4) 20% atuação, 50% escrita e 10% direção.
- 5) 60% direção; 30% atuação; 10% escrita
- 6) Acredito que mais Foco na atuação e dividir por iguala a escrita e direção
- 7) 40% actuación 60% dirección

- 8) 30% Atuação; 30% Escrita; 40% Direção.
- 9) 65% atuação 5% escrita 30% direção
- 10) 50% escrita; 35% atuação e 15% direção
- 11) 20% atuação, 30% escrita, 50% direção
- 12) 99% Atuação; 0% Escrita; e 1% Direção
- 13) 20% atuação, 50% escrita, 30% direção
- 14) Por ser formado em Artes Cênicas e já ser **ator** profissional quando conheci o Impro, já havia estudado e praticado bastante tanto a atuação qto a análise de textos teatrais e a direção em menor escala. Depois de conhecer e começar no Impro, você aprende a técnica basicamente através de jogos, exercícios e formatos, onde a tríade é indissociável. Aprende-se a improvisar improvisando. Não se treina apenas a atuação

no Impro, ou apenas a Direção. Improvisar é fazer os 3 ao mesmo tempo. Ao entrar em uma cena, já se está atuando. Ao falar algo nesta cena, já está sendo **autor**. Ao se movimentar no palco, já está dirigindo. Não sei se entendi certo essa pergunta.

15) 80% atuação / 15% direção / 5% escrita

16) Acredito que seria 20% Atuação; 50% Escrita; e 30% Direção

17) 50% atuação, 30% direção e 20% escrita.

18) 35% atuação 35% escrita 30% direção.

19) 75% actuación/8% la escritura/10% dirección/7% pertenece a otras cosas como lo visual, **lo luminico**, **lo escenográfico**. Hay espectaculos de impro donde el 100% es actuación, pero nada más.

20) 50% Acting/30% Writing/20% Directing

21) "Spolin Training - 33.3% Acting; 33.3% Writing; and 33.3% Directing

USB, iO - 20% Acting; 70% Writing; and 10% Directing

2nd City - 45% Acting; 45% Writing; and 10% Directing

Groundlings - 55% Acting; 35% Writing; and 10% Directing"

22) 40A, 20W, 40D

23) 40% acting; 40% writing; 20% Directing

24) Acting 50%; Writing 40%; Directing 10%

25) "I don't separate these in this way.

I focus on emotion and behavior, which will trigger creativity and logic, and be tied together by executive function"

26) *In my impro training? 80% acting and 20% directing. But I was (and am) a writer and was involved in directing in my other theatrical pursuits. But I noticed that the act of writing was frowned upon by "serious improvisers" which I've never understood, and that directing was conflated with being a trainer or improv credentials or other nonsense instead of being something that can also be found within a collective group.*

27) 35% Acting 60% writing 5% directing

28) *I agree with your 1/3 example- really as an improviser you are all of the above. You are the writer of the scene- writing it together with your scene partners. You are the actor, performing that scene. And you are the director in the back of your head being*

aware of what needs to happen in the scene for it to be successful. I'd say 1/3 for each role.

29) Actor 20%, writer 20%, director 60%

30) 40%. 40% 20% least for directing/coaching

31) 95%, 0%, 5% (not sure what 'writing' is in this context)

32) Acting 50 writing 10 directing 40

33) 50% acting 30% directing 20% writing

34) 50% actor, 35% writer, 25% director

35) *"For me? I have never written scripts or sketches, and only managed a few rehearsals as Director before Covid cancelled my show, so:*

98% Acting

0% Writing

2% Directing"

36) Actor 50%, writer 40% and director 10%

37) Actor: 40% Writer: 40% Director: 20%

38) 60% acting; 20% writing; 20%directing

39) 50% writing, 50% acting

40) 0% for writing, unless it uses a script

41) *Because the stories are co-created between players (with each contributing something rather than one person coming up with the story) I'd say maybe 40% acting, 35% writing, and 25% directing, so making a deep, compelling character first, helping move the story forward 2nd, and directing the action third.*

42) 40-40-20

43) 40% Acting, 40% Directing, 20% Writing

VII. Por que você acredita que isso se deu?

¿Por qué crees que sucedió esto?

Why do you believe this happened?

- 1) Acredito que pela forma que a improvisação me foi apresentada no Brasil. Primeiro contato foi através de uma oficina de jogos de improviso em São Paulo e ao voltar para Brasília, isso em 1995, a escassez de livros em português e mestres dessa arte na capital do país, me levou a desenvolver as habilidades relacionadas a improvisação muito pela vontade e pela prática, pois o material encontrado era escasso ou em

idiomas que não fossem o português. Então muitas vezes a direção era mais restrita a condução dos jogos ou a imitação de formatos ao invés de pensar sobre o processo e instigar o fazer improvisacional.

- 2) Nos primeiros momentos do treinamento, por trabalharmos um formato longo, o foco foi para a dramaturgia, pois entendia ser uma carência da equipe, acostumada com os formatos de jogos. Depois, começamos um trabalho de criação de personagens a partir de impulsos, pois era a proposta do espetáculo; Como a estrutura e treino do espetáculo demoraram de ser iniciadas, a direção passou a ter maior importância a partir desse momento, então ela ficou com um percentual menor por ter sido iniciada depois dos outros.
- 3) Porque a ausência de qualquer um desses elementos é prontamente sentida e compromete um espetáculo em atingir seu pleno potencial.
- 4) Acredito que nas formações iniciais de improviso a preocupação maior dos professores acaba sendo compartilhar os fundamentos da impro que dizem respeito a dramaturgia coletiva como "aceitação de propostas", "identificar e quebrar rotinas", "sobreaceitar os erros" e por aí vai. Não que estes fundamentos também não estejam presentes na atuação e direção, mas sinto que há um olhar bem direcionado para a construção das histórias.
- 5) Minha escrita se dá exclusivamente para fins acadêmicos e sem essa obrigatoriedade não tenho o hábito de tecer reflexões por escrito, além dos planejamentos para os trabalhos desenvolvidos. Acredito que o percentual maior seja na direção, pois assumo esse olhar tanto nas aulas como professor de improvisação, nos treinos com meus grupos e claro, nos espetáculos que dirijo. Durante esse período de isolamento devido a pandemia pude ter contato virtual com outros improvisadores, atuando em espetáculos e treinando como aluno em cursos. O que não era possível de forma presencial. Pois no Tocantins, onde sou professor, somente eu desenvolvo esse trabalho com meu grupo e alunos.
- 6) Porque acho que o foco precisa ser na atuação para passar mas compromisso e realidade na cena
- 7) *Me he formado como actriz y en los últimos años me enfoco a la dirección.*

- 8) Creio que a direção, de certa forma, engloba as outras duas, pois, sabendo dirigir, toma-se maior cuidado tanto com a ação individual quanto com a história a ser

contada. Focar apenas na escrita ou na atuação pode fazer com que a escuta **do outro** fique prejudicada.

- 9) Maior parte das vezes já entrei em grupos pré estabelecidos com alguém a tomar as rédeas da direcção. Depois a escrita nunca foi de meu maior interesse.
- 10) Em parte porque meu foco inicial foi a escrita, sem falar que não acho que temos muitos cursos que abordem a direcção na impro.
- 11) Porque eu encontrei desde muito cedo na minha jornada pelo Impro uma necessidade de explorar o potencial da linguagem e, da mesma forma, percebi que havia uma demanda grande por realizadores dispostos a criar novos formatos e estilos de espetáculos de impro.
- 12) Sou iniciada
- 13) Ferramentas boas para contar boas histórias.
- 14) Se eu entendi certo a pergunta, já respondi. Mas acho que **os improvisadores não-atores** poderiam se beneficiar lendo alguns textos teatrais e analisando filmes e peças de teatro com esse olhar de dentro, pensando em como isso pode enriquecer seu trabalho como **improvisador**.
- 15) Minhas pretensões profissionais sempre estiveram relacionadas a atuar. O teatro de improviso era para mim mais um recurso para meu arsenal performativo, em que minha meta estava relacionada ao cinema e à televisão. Comecei a dirigir somente quando passei a dar aulas de impro com maior regularidade - há certa expectativa de que um processo de ensino-aprendizagem seja "coroadado" por uma apresentação pública. Minha experiência com direcção se deu a partir de meu processo de comunicação com **os atores**, da maneira como eu gostaria que **meu diretor** conversasse comigo. Quando dirijo, a atuação está sempre no centro. Os demais aspectos da encenação continuam sendo secundários para mim.
- 16) O interesse que tinha à época da minha formação.
- 17) Minha formação é como ator, em escola de teatro. Foi a carreira que busquei inicialmente. A direcção surgiu como consequência, porque senti que poderia colaborar nessa função. Inicialmente com experimentos dentro da Cia. do Quintal, depois como professor e treinador, e por fim como diretor e produtor. Agora, tenho me dedicado cada vez mais a escrita. Acredito que isso se deu dessa forma porque entendia que o meu corpo era um espaço de investigação e de construção de conhecimento. Ainda hoje me interesso por incorporar noções técnicas mais do que dominá-las de forma

teórica. Mas acho que outra razão é a falta de interesse do movimento de improviso em São Paulo de investigar e compartilhar práticas de direção e escrita.

18) Não se deu, se daria. Seria uma experimentação

19) *Porque se forma para interpretar, para hacer, pero no se trabaja en la conciencia. Además no hay una cultura en muchas personas de la impro en formarse para estos otros roles. Se habla en el discurso de esos 3 pilares, pero realmente no se profundiza en ellos. Además se atiende más el virtuosismo que la conciencia o el cuidado*

20) *I have an interest in character work and pursued it.*

21) *In the United States the industry is set up to create a product; comedy. For most improv is a stepping stone to a comedy career as a performer and/or writer; not an art form unto itself. So for a lot of teams it's about the content that is being created rather than the journey that they are going on.*

22) *Considering the value of silence, words are useful tools but for a sine-qua-non. Acting and Directing always have to happen (admittedly, I am not a big fan of the bat)*

23) *Not as many opportunities to direct due to the hierarchy of people I've played with and my own timidity.*

24) *To many teachers I had believed we were Writing. I don't believe that. During an Impro show, we are Acting and thus channeling the show that is there, unveiling it for ourselves and the audience at the same time. I think Gellman said it well: The less you know about what's happening, the better the Impro will be.*

25) *what happened?*

26) *Improvisees out so much less stock in writing, and even less on training improvisers to be supportive and helpful directors.*

27) *Comedy focus - directing often subsumed under writing/acting or confused with timing. Also a fear of hierarchy.*

28) *I'm not sure what this is asking*

29) *I find the most fulfillment in directing and coaching. It's where I've decided to spend the bulk of my time. But the writing and acting have been essential in teaching me improv and how to perform it, so that I may teach it successfully.*

30) *There are very few resources in directing improv. It is always the assumption that if you're a good player, you're a good teacher.*

- 31) *I've worked with many groups that have used the same format for a long time - evolving it, but not redesigning it. So purely thinking of time spent, there is not a lot of time doing directing.*
- 32) *I am enthusiastic to teach and want to share my knowledge. I feel like I have more to give than some other people and I am willing to give it.*
- 33) *"Most of my formal training happened with a group. Normally with 6-20 people. In a workshop you get more acting experience even when you practise directing because in a small group one directs at a time and others act.
Also, in an impro team, the jamming is the most fun and majority of coaches helped actors.
Writing and directing were more commonly at focus when topic was in other genres of drama and theatre."*
- 34) *I am a trained actor, and I think my theatrical abilities are important. I think the words of an improvised show are important, and should be elevated when possible. And I think directing is the least important element of improvisation when onstage. Directing to me says that you are in charge of the vision, when instead it's the job of the audience to uncover the meaning. But putting a little emphasis on directing helps you make conscious choices for the story.*
- 35) *I'm an improviser in a large troupe and have very little other creative or emotional experience.*
- 36) *Maybe learning about directing requires more experience than the two other. You can do a good show with acting and writing, it will be excellent if you add directing*
- 37) *The training I got when I was younger did not focus that much on the directing part of improvising - it was mostly already set or the mentor directed so I started discovering that after a few years of improvising and joining other formats and projects.*
- 38) *That's the way my university trained us traditionally*
- 39) *I think few people have the director's mind, especially trainers and training-designers*
- 40) *It's a good idea to script something developed improvisationally.*
- 41) *Because what you do to develop your own character is primarily our own responsibility--aside from some gifts your partners might give you, but the the other two things are shared responsibilities with scene partners.*
- 42) *Because we trust that the teacher/director will direct us, but the truth is that not always happens plus we need to be aware of our own direction, and I don't think we are enough trained to do that.*

43) *I think having a knowledge of writing is important, but it implies a creative process that's not in the moment on stage and that isn't always helpful.*

VIII. Para si, quais seriam as ferramentas para se treinar um olhar na Direção de Impro?

Para ti, ¿cuáles serían las herramientas para entrenar la perspectiva en la Dirección en Impro?

For you, what would be the tools to train the point of view of Directing in Impro?

- 1) A curiosidade, o desapego, a vontade de se envolver e se aprofundar nas coisas e nas pessoas. Gostar de ser surpreendido, de se encantar.
- 2) Feedbacks de percepções e pontos chaves da história improvisada, seguido de debate pela equipe;
Análise da escuta ao longo da improvisação;
Exercícios voltados para expansão da história;
- 3) Promover exercícios com algumas variantes que coloquem o improvisador na posição de um diretor (ex. fazer um side coaching durante uma cena), sempre manter vivo o hábito de assistir filmes e peças, ler livros a respeito e não pensar a Impro como uma manifestação artística independente do teatro.
- 4) Investigar e explorar usos da espacialidade, musicalidade, ritmo, voz, protocolos, dramaturgia, visão política do grupo, reflexão política sobre os temas do espetáculo, habilidade na condução de grupos e relacionamento interpessoal e por aí vai.
- 5) Entrosamento do grupo e prazer de cada participante em improvisar. E uma visão ampla de dramaturgia da cena.
- 6) Sim e....
- 7) *Creación de equipo, escucha grupal, coros...*

- 8) Assistir a espetáculos, inclusive não improvisados; aumentar repertório com livros, filmes etc; observar comportamentos cotidianos coloquiais; fazer anotação e observações em praticamente tudo, mesmo que não seja para externalizar, apenas como um exercício de que você está atento.
- 9) Convívio (com propósito), jogos de confiança e comunicação (não convencional)
- 10) Não sei como explicar

- 11) A ferramenta essencial para a Direção no Impro é a mesma do trabalho **do ator**: escuta, no seu sentido mais amplo. É preciso estar aberto às ofertas do palco e do mundo para criar um arcabouço de recursos e propostas cênicas.
- 12) Observar de fora, fazer monólogos e praticar em grupos pequenos
- 13) Conhecer a fundo o formato proposto e o elenco.
- 14) Escuta, Proposta, Escolha, Supervisão
- 15) A observação crítica do trabalho de **outros diretores** (de seu processo de direção, não do resultado), a conversa com **diretores** que admiro e a participação como audiência do maior número possível de espetáculos.
- 16) Não conheço as ferramentas, mas, para treinar um olhar na Direção de Impro, seria visualizar os conceitos de improvisação acontecendo no elenco e orientar o elenco quanto à busca disso.
- 17) Eu não sei se respondo a pergunta. Mas acho que um olhar na Direção só pode ser treinado pela curiosidade.
- 18) Para a tríade funcionar, precisa haver um equilíbrio entre os três elementos q compõem a tríade.

19) *Creo que no pasa porque herramientas se entrenan solamente, porque es ir hacia lo mismo. Es fortalecer y construir más espacios de reflexión, de teoría, de desarrollo de dinámicas que promuevan las otras 2 líneas y también promover y aceptar que talvez la impro no puede darlo todo y que talvez escribir es algo que se puede aprender por otros medios lo mismo que la dirección.*

20) *EGOLESSNESS*

CHALLENGES

MINDFULNESS

21) *Observation*

Empathy

Exploration

22) *Watching others, reading on story/scene structure*

23) *I don't understand this question*

24) *The Director must understand that Acting is key and Story is unnecessary, or rather that Relationship create Story, or, wait, Story springs from Relationship. So any tool that works toward bringing Characters together to create ways for them to Relate*

Emotionally is good. So the idea, then, is to work on the structure of the show so it becomes second nature, which allows the Team the freedom to build Relationship with Emotional connection. Build the Structure. Practice Scenework.

- 25) *communication, flexibility in meeting the performers' needs in different ways*
- 26) *Learning traditional theater techniques as well as improv, and understanding how to work with a shell concept and push improvement. Patience and an eye for detail, memory and being able to write. Teaching to watch instead of always needed to play, it's unnecessary to always be the center of attention, and not doing so teaches you to give focus to many people on stage. On how to share.*
- 27) 1) *Theatrical movement - moving from how do I move my body in the space to how do we choreograph all our bodies in the space - this possibly betrays my love of dance theater*
- 2) *Heightening through reaction and repetition*
- 3) *Watching improv and analyzing its use of movement as language*
- 4) *Story + moral*
- 5) *Justification exercises*
- 28) *They would be a lot of the tools for improv- because you have to be your own director on stage in order to improvise- they are one in the same. Active listening, being aware of when to edit, when to elevate, the difference between doing something funny just because or because it adds to the scene, etc.*
- 29) *Take a ton of classes. Watch endless hours of shows, observe observe observe. Formulate your opinions. Do 100 shows, learn what you love and don't love. Only direct what you love.*
- 30) *The ability to dissociate from the group. You are together and away.*
- 31) *Coaching skills (you want to teach people how to do the show, but by using their creativity, not being didactic).*
Learn the specifics of the format you're after -- if you're directing a film noir, you need to know your film noir!
Understand the process of improv, and understand the weakness/strengths of improvisers you're working with (which can mean learning about 'styles' of improv)
- 32) *Open and honest talk, setting boundaries, focus on group spirit, positivity*
- 33) *For me, it's been important work with different genres of theatre and art. Film, writing, storytelling, stand-up, educational drama, scripted theatre, music...*

- 34) *Taking themes or concepts and breaking them down into one or two "actors should instinctually..." sentences. Exercises or games should be built around that, and the director should never have the show "figured out" before rehearsals, and I think the actors shouldn't have it figured out until there is an audience to teach the rest of the show.*
- 35) *I'm sorry - I don't understand*
- 36) *Training on sound and lights management in the control room helped me a great deal to be aware of the power of directing improv*
- 37) *Cutting scenes, giving hints to the improvisers from the outside during a scene, observe and comment after the scene/show with targeted questions, watching different kinds of (impro) shows, setting up a scene (scene painting, more detailed relationships ...) ... (I hope I understood this question correctly?) Also being directed from someone else and improvising different formats, types ..*
- 38) *I don't know*
- 39) *outcome-orientation, meta-commenting,*
- 40) *Improvisation for the classroom by Viola Spolin*
- 41) *I'm not 100% sure I understand this question, but perhaps side coaching asking about motivations, switching characters during practice?*
- 42) *To know very well the goal of the show (what are we trying to show/share), to know the type of show so we can transit it in the way it was conceived, and most of all to be in the present so we can flow with it.*
- 43) *Basically any storytelling exercise that you can think of where one person has an outside eye and can shape/adjust the story in some way. It's just important for that person to be physically (or electronically in the case of on-line work) outside of the story.*
- There are too many that either already exist (like all the iterations of What Comes Next) or that you could dream up to list!*

IX. Como cada uma dessas ferramentas particularmente podem ajudar no treinamento desse olhar?

¿Cómo puede cada una de estas herramientas ayudar particularmente en la formación de esa perspectiva?

How can each of these tools particularly help in training this point of view?

- 1) Ter curiosidade ativa. A fome de saber sobre as experiências, as pessoas e as coisas. Como as coisas funcionam, como as pessoas pensam e sentem, como as coisas se relacionam no mundo. Aprender a ter outros pontos de vista e a defendê-los e ao mesmo tempo saber desapegar. Pois é muito difícil de manter na vida os "nunca" e os "sempre". Estamos muito **acostumados** somente com o olhar de "o que eu faço com isso?" e **o diretor** além desse olhar também tem que ter o olhar de "o que é isso?", Ver, ler, ouvir e vivenciar de tudo para desenvolver a percepção estética, de narrativas e de estilos que uma obra artística pode ter. Trabalhar cada vivência como se fosse a melhor experiência da sua vida e lembrar que é apenas mais uma. Ter o olhar da criança e do **estrangeiro**. **Daquele** que se encanta com as coisas como se fosse a primeira vez.
- 2) Os feedbacks geram uma troca de informações pela equipe, abrindo espaço para a escuta e novos olhares sobre a impro;

Identifica momentos que não houve escuta, se discutindo as razões para isso de modo que possam ser sanadas;

Mostram a força da expansão dentro da história, de modo que não haja uma ansiedade para uma multiplicidade exagerada de propostas que podem causar confusão na história.
- 3) Os exercícios de direção colocam **o improvisador** nos pés de **um diretor**, e o aprendizado empírico junto com discussões que sucedam esses exercícios trarão uma sensibilidade de olhar dessa perspectiva. Assistir a peças e filmes colocam **o improvisador** em contato com possibilidades de direção que podem levá-lo a refletir e inspirá-lo sobre sua própria prática diretorial. E, por vezes, a improvisação carece desse olhar de **diretor** se pensarmos mais uma vez no "núcleo duro" de ensinamentos que geralmente constituem o ensino de improvisação, e, por isso, pensá-la ativamente como uma forma de teatro poderá ser um caminho de trazer esse aspecto que ela às vezes carece.
- 4) Acho que não dou conta de responder essa pergunta, é muita coisa! Desculpa.
- 5) Acredito que o conhecimento das estruturas e elementos dramaturgicos seja indispensável tanto para **o improvisador-diretor** quanto **o diretor-improvisador**. Tanto na estrutura de formatos curtos ou longos, a falta de consciência e inteligência cênica na estruturação da dramaturgia da cena criada na hora é determinante no espetáculo. Sem ela você fica **incapacitado** para executar avanços, dilatações e até mesmo o desfecho de cada cena. Sobre o entrosamento e prazer, **o diretor** tem que estar atento e

conduzir o trabalho com foco nos desejos e vontades dos improvisadores. Buscando acordos, onde o grupo encontre seus pontos de interesse comum. Despertando neles a vontade de aprimorar suas técnicas e conhecimentos de forma prazerosa e espontânea.

- 6) Acho que o Sim e... É a grande ferramenta, a ferramenta das ferramentas
- 7) *Me parece que la impro tiene mucho a lo individual y al fin son egos luchando en escena.*

- 8) Fazer com que a história seja interessante, fluida e natural, com atuações convincentes.
- 9) No convívio debatem-se assuntos e cria-se empatia. Através da confiança cria-se um elo forte e com a comunicação não convencional aprendemos a comunicar de outras formas que às vezes é quase telepatia.
- 10) Não sei botar em palavras, desculpa
- 11) Quando jogamos um olhar curioso, inquisidor ao que observamos e aceitamos as eventuais transformações que emergirão das respostas encontradas, encontramos soluções que não nos pertenciam de todo, mas possibilitam que nos expressemos por completo. Por isso a diversidade de elenco, referências e influências é essencial no trabalho do realizador teatral.
- 12) Prática e observando
- 13) Conhecer o formato permite entender quais limites podem ser esticados no espetáculo ao vivo e conhecer o elenco saber em que momento estes limites serão esticados.
- 14) Escuta para captar e entender os desejos e intenções artísticas do grupo; Proposta para propor exercícios e jogos em busca do que se pretende criar; Escolha para decidir o que fica e o que não fica, o que insistir e o que descartar; Supervisão para suprir o entorno do grupo e do espetáculo no que for preciso.
- 15) No meu caso, tudo se resume a um permanente exercício de "deixar de pensar como ator" e passar a considerar o coletivo de criação, com todos os seus recursos. Assim, eu preciso permanentemente me forçar a não pensar em "o que eu faria agora" para permitir que eu pense em "como posso favorecer o ator para que ele faça aquilo que for melhor para ele (não para mim)". Os três recursos citados na pergunta anterior me forçam a deixar de pensar nas escolhas que eu faria como ator para contemplar a obra em seu conjunto.

- 16) Visualizar os conceitos de improvisação ajuda a desenvolver a sensibilidade e trazer uma efetividade no trabalho com o impro.
- 17) Muitos improvisadores são capazes de falar de diferentes conceitos, técnicas e qualidades de improvisação, mas para dirigir é preciso estar aberto para reformulá-los. De outro modo, não é dirigir, é produzir uma apresentação. Uma direção confronta intenções estéticas com regras e arrisca. Mesmo que você lide com um espetáculo muito bem formulado, como o Improvável, um diretor precisa aprender a olhar para ele como uma potência para algo novo: na forma como os improvisadores encaram o público, nos temas que são abordados, etc.
- 18) Respeitando a importância de cada uma das ferramentas

19) *Bis sobre mi respuesta anterior*

20) *EGOLESSNESS You have to be able to remove the ego from your own performance and look at the show as a whole. When we first start out, if we have a bad show we think the show is bad.*

CHALLENGES Asaf Ronen wrote an excellent book called ""Directing Improv"" that introduces a tool called challenges, that trains directors to look at the issues performers are having and create a challenge to address it. It is useful for improvisors to be able to think of how to stretch and grow.

MINDFULNESS You have to be able to observe what is happening in the moment without letting it disrupt your acting.

21) *Observation - what is happening now*

Empathy - understanding what is happening

Exploration - knowing all the tools available to you in this particular moment

22) -

23) *I don't understand this question*

24) *Without Emotionally-connected Relationship there is nothing, so Practicing Scenework with that in mind is important. The most important thing. Even if the Structure falls completely apart, the show can succeed with Emotionally-connected Relationship as a basis.*

25) *They can't get there if they don't know how to Get or what There is.*

- 26) Theater techniques and traditional theater arts are good to know so that you can break them. Or reshape them. Or use bits and pieces. The same goes for improv. And all of those skills really, you can change what you don't know
- 27) 1) understanding how my feeling of the space relates to what feelings/concepts are communicated to the audience
- 2) use acting with another character to focus and clarify points for the audience
- 3) developing terms/forms for collaborative use of space
- 4) going from narrative to vision - the Why are We watching this Now
- 5) further establish what has been created - so communicate meaning within the performance
- 28) All of the tools can be life tools. I think the lessons of improv can help people in real life situations- not just on stage. These tools help us be more aware of our own performance as well as supporting our partners.
- 29) Immersing yourself in improv through classes and watching and doing shows is only way to fully grasp it enough to someday direct it.
- 30) First, that you are able to make a point of view. Identify things, then step back in.
- 31) The director needs to bring something valuable. The improvisers can surely do a show on their own. So what's the director for? If you can't answer that, then you probably shouldn't be directing.
- Often the valuable thing is a clear vision, backed up by knowledge of the genre.
- 32) Open and honest talk creates an atmosphere of a caring and communicating group and helps relieve underlying tensions. Setting boundaries allows each individual to understand their limits in improv and creates a culture where people feel safe. Setting boundaries also helps recognise controversial and sometimes bad taste improv. Focus on group spirit helps the group play together better. Positive but realistic feedback helps improvisers grow.
- 33) One learns to understand the dramatic arc, build ups, focus, catharsis... and deal with people in different situations and groups.
- 34) It teaches a "less is more" approach. It teaches a director to make actionable choices instead of "don't do _____" choices about the show. And it scaffolds the show experience from concept to final product.
- 35) I don't understand.
- 36) Or allows to take an outsider point of view with attention to details To understand the magic of a great scene (which is a combination of many elements)

- 37) *Cutting scenes - knowing when it is a good moment to end a scene, when does the show need it (whether its short or long), also knowing different kinds of scene cutting ... Giving hints to the improvisers from the outside during a scene - you see what happens when you do that, notice that different people understand hints differently, think actively what could contribute to the scene and how to get there Observe and comment after the scene/show with targeted questions - questions specific to different point of views (emotions, space, relationships, movement, storyline ...) help a person notice all the aspects of improvisation, and if you ask targeted questions the improvisers can answer more in detail. Watching different kinds of (impro) shows - the more you see the more you know :) Setting up a scene (scene painting, more detailed relationships) - seeing how setting up a scene can influence the improvisers, what is needed to build a scene and also allowing others to build on top of your ideas. Being directed from someone else - acknowledging how and when it is done, noticing it, reflecting it.. Improvising different formats, types - the more you do the more you know :)*
- 38) *I don't know*
- 39) *asdf*
- 40) *It has everything,*
- 41) *By encouraging players to think about where the other players are coming from and how different characters would interpret/understand things in a scene?*
- 42) *I already explained*
- 43) *It's mainly getting used to having and using the frame of reference of being outside the story, knowing what it needs next and how to help the players see it.*

APÊNDICE C - ORGANIZAÇÃO LIVRO *NOSSA DIREÇÃO EM JOGO: DIRIGIR É PARTE DO IMPROVISAR*

“*Meu caminho é amigo,
sente o brilho, sento o ritmo. (ele diz):
Vem comigo que eu te sigo*”

(Música *Meu caminho* de Flora Matos)



Imagem 38 - Capa do Livro *Nossa Direção em Jogo* (Proença, 2021).

Design e escrita do livro são de minha autoria.

Capa: o título e subtítulo trazem, de imediato, uma das provocações da tese, diretamente ligada ao exercício a que o livro se propõe. Na primeira parte (título), um jogo de expressão popular e teatral: *Nossa Direção em Jogo*, endossando a importância de se pensar a direção como se ela estivesse em risco, em perigo, ao mesmo tempo que ela está disponível para ser jogada, ela está no jogo da cena. Na segunda parte (subtítulo), temos a declaração em específica: “Dirigir é parte do Improvisar”, definindo do que se trata e a que universo corresponde o Livro de Atividades (indicação contida no topo da capa).

Como imagem ilustrativa, o uso de triângulos como setas também brincam com camadas de significados: a tríade de quem improvisa (atuação, “escrita” e direção) e as setas que indicam **direções** de caminhos, para onde ir ou olhar. Assim, os triângulos são usados por todo o livro.

Folha de Rosto: o conteúdo dos créditos de criação e feitura do livro, juntamente com o registro da obra para a proteção dos direitos autorais.

Agradecimentos e Dedicatória: a folha de agradecimentos é destinada à pessoas que diretamente contribuíram para o livro, e a dedicatória é feita a um amigo querido, pai de uma família que também é minha de coração, e que sempre me incentivou na pesquisa e na escrita

de um livro. Ele veio a falecer durante a pandemia, não contaminado com a doença da Covid-19, mas sofreu as consequências da pandemia devido à superlotação dos hospitais no Brasil para atendê-lo e interná-lo.

Índice: o índice é interativo, no sentido de que, ao se clicar no título dos capítulos, a pessoa é direcionada para a página inicial do respectivo capítulo. O jogo com os triângulos/setas é realizado com um desenho de topografia pontilhada **direcionando** a sequência de capítulos.

Eu e um livro de atividades: o texto que apresenta a organização e propósito do livro que consiste em treinar o olhar diretor de quem improvisa.

Um pedido a quem lê esse livro: a apresentação do vínculo do livro com a pesquisa de doutorado e o pedido do envio dos exercícios 1 e 19 (o questionário) para uso na minha pesquisa. Em um *link* interativo, partilho uma das músicas que me acompanham no entendimento de Impro e dos caminhos da direção em Impro: *Meu caminho*, de Flora Matos, citada no início deste Apêndice.

Exercício 1: *Link* para o primeiro questionário. Ele aparece antes de qualquer teoria, conceito ou informação da pesquisa e do conteúdo do livro, de modo que a pessoa que lê e realiza as atividades venha a ter uma primeira reflexão e organização das próprias ideias do que pensa sobre a direção em Impro antes de qualquer influência que os exercícios venham a ter sobre ela. Ao pressionar em “clique aqui”, o ebook interativo abre um questionário em formato de formulário em uma página da internet.

Glossário: apresentação da perspectiva usada em relação a termos e conceitos no livro, para contextualizar os (des)entendimentos quanto ao vocabulário presente. Os dispositivos da pesquisa acadêmica são apresentados aqui entre os conceitos e não são referenciadas como dispositivos de direção em Impro, para não induzir algo direto a respeito, priorizando o entendimento e **reconhecimento** próprio de dispositivos por parte de quem lê/pratica o livro. A apresentação dos dispositivos de forma diluída com outros conceitos tem o objetivo de permitir que não sejam lidas como verdades e regras, e sim como a tentativa de



Imagem 39 - Índice do livro *Nossa Direção em Jogo* (Proença, 2021).

encontrar outras percepções sobre elas e até mesmo outros e novos dispositivos. Os exercícios, em si, usam os dispositivos para conduzir as atividades. Os conceitos apresentados no Glossário, na ordem que aparecem no livro são: Improvisação teatral e Impro(v); Estruturas e Formatos de Impro; Escolhas e Decisões de direção; Violência²⁷⁵ da Escolha; **Reconhecimento**; **Repetição**; *Callback*; Padrões; *Side Coaching*; Jogo da Cena (Impro); Jogo do Espetáculo (Impro); Protocolos (Impro); Oferta (Impro); Dramaturgia da cena (Impro); Dramaturgia do Espetáculo (Impro); Ideia Central; Quadro/Imagem de Cena; **Oposição** (Cena); **Equilíbrio** (Impro); **Temperança** (Cena); Simetria (Cena); Harmonia (Cena); Discurso (Impro); *Viewpoints*; Memória (Teatro); e Estereótipos (Teatro). A ordem apresentada se refere a como um conceito e termo pode ajudar a compreender melhor o seguinte ou anterior, para preparar ou expandir a compreensão do termo.

A indicação entre parênteses, como “Impro”, “Cena” ou “Teatro”, é usada para especificar que aquele conceito apresentado se relaciona diretamente àquela indicação, ou seja, que em outro contexto o conceito pode ser usado de outra maneira. Como, por exemplo, o conceito de Harmonia, que vem da música e é apresentado no livro com o vínculo para a Cena, por isso aparece como: Harmonia (Cena). A especificação que faço sobre “Cena” e “Teatro” é que, em “Cena”, o conceito se traduz na cena, na prática de colocar-se em cena, e, com “Teatro”, o termo pode se referir a algo também mais teórico e geral. Quando relaciono o

Oposição (Cena) É uma ação comparativa de elementos qualitativos. Assim, a noção da existência de elementos diversos em uma mesma ação em cena para camadas de oposição. Podemos opor a nossa disposição em cena (de uma cena para a outra ou entre as pessoas que estão naquela cena), mas manter o nível espacial, por exemplo. A oposição pode ser trabalhada com a ideia de espelho e/ou diferentes simetrias, abrindo o leque em relação a: ao que estou me opondo agora, a qual qualidade ou elemento?

Equilíbrio (Impro) É reconhecer o “peso”, as qualidades, poderes dos elementos e buscar uma mesma dosagem de intensidades. Em um quadro/imagem do palco podemos pensar, por exemplo, a quantidade de pessoas em diferentes partes do palco: se a quantidade de pessoas é o “peso” de informação visual, se um lado do palco tem mais pessoas que o outro, o lado com mais pessoas estará mais “pesado”. O equilíbrio estará na disposição do número de pessoas de forma que nenhum espaço do palco fique mais pesado que o outro.

Temperança (Cena) Pode ser entendida como um equilíbrio dinâmico, no qual as quantidades iguais, “pesos” iguais, não trazem necessariamente a sensação de equilíbrio, pois a Temperança traz a necessidade do momento assim como temperamos refeições para diferentes pessoas de acordo com a necessidade de cada uma. Com temperança podemos trazer a ideia de equilíbrio na duração de um evento, na duração do espetáculo, no conjunto como um todo e não nas partes individuais. Por exemplo: Se uma cena tem todo o “peso” da quantidade de pessoas na esquerda do palco, na próxima cena diminuímos um pouco o número de pessoas na esquerda do palco para que “pese” menos, na próxima cena ainda menos, e menos, até que no meio do espetáculo temos o tal “equilíbrio visível”. Na sequência começa a se “pesar” um pouco mais para a direita, na próxima cena mais um pouco, e na seguinte muito, e na última todo o “peso” está à direita do palco. As imagens de palco estaticamente não estavam equilibradas (com exceção da do meio), mas o espetáculo em si teve uma dinâmica de equilíbrio. Ou ainda, a Temperança tem haver com a necessidade do desequilíbrio e o significado que isso pode trazer, ou até mesmo a “justiça” que se pode trazer a um tema, personagem, etc.

Simetria (Cena) Está relacionada com equilíbrio espelhado e a igualdade nas oposições. Traçando linhas divisórias na imagem que vemos, ou dividindo em tempos a música que escutamos, em que estas divisões apontem uma mesma “quantidade” para os lados que dividem. A simetria pode ser lateral, diagonal, superior/inferior, etc. (vale a pena conferir estudos das Artes Visuais).

Harmonia (Cena) Na música harmonia é o conjunto de sons que constituem um acorde musical, sua ordenação. Está relacionada à ideia de se agradar os sentidos por meio de uma ordem, disposição, igualdade, gradação previsível, conforto e conformidade. Para o palco pode ser traduzida no “clima” das cenas, no uso dos quadros/imagens de palco, no uso de sons e silêncios, etc. Como ferramenta poderosa, pode se relacionar a harmonia e a desarmonia (em suas diferentes intensidades) com o discurso, com o que é dito com a obra. Exemplo: Sons desagradáveis ao ouvido (desarmonia), numa imagem simetricamente harmônica de uma família a almoçar. Esse jogo de harmonia e desarmonia tem algo a dizer, tem um discurso.

Imagem 40 - Glossário Nossa Direção em
Jogo
(Proença, 2021).

conceito diretamente com “Impro”, quero especificar o contexto do termo para Impro. Em todo o livro, quando um dos conceitos é usado, ele aparece sublinhado, indicando que o termo está sendo usado no contexto do glossário apresentado no livro.

O design de triângulos/setas em diferentes posições, **direções** e cores do glossário brinca visualmente com os próprios conceitos do livro, buscando **Equilíbrio**, **Oposição**, Simetria, **Temperança** e até momentos específicos de discurso, como o caso do conceito de **Oposição**, em que seu triângulo/seta é o único no glossário inteiro que aparece do lado direito da página, em

²⁷⁵ Termo em referência ao capítulo “Violência” do livro *A Director's Prepare* de Anne Bogart.

oposição a todos os outros, que aparecem do lado esquerdo.

Exercícios: todos os exercícios do livro, do 1 ao 19, são indicados por números, sem título. A opção por não nomear os exercícios é a de não adiantar ou criar expectativa à atividade ou sequência de atividades do livro. Já que um dos objetivos é o treinamento solo, a mente tende a querer antecipar o desafio e sua resolução antes da vivência. De maneira que, se eu intitulasse um exercício como, por exemplo, “Focos de luz”, o título conduziria a uma leitura prévia do passo a passo da atividade e a uma busca da pessoa leitora/praticante em já identificar com o que cada etapa se relaciona com o título “Focos de luz”. Essa é uma diferença (de opção) em escrever um livro de atividades a serem executadas pela pessoa leitora, ao invés de um livro para docentes que irão conduzir um exercício e que, neste caso, pode ser muito vantajoso antecipar e/ou introduzir um ponto de atenção, metáfora ou associação que títulos tendem a gerar, pois o título se torna um catálogo de busca de um objetivo específico a ser trabalhado com uma turma. Como o objetivo deste texto da tese é partilhar a organização dos dispositivos em literatura e exercícios, quando os exercícios forem apresentados, eu os nomearei com os títulos que eu mesma os identifico particularmente, no meu **reconhecimento** de pontos-chave e ativação de memória de seus conteúdos.

A ordem dos exercícios segue também a ideia de uma linha contínua do entendimento dos dispositivos apresentados e exercitados. Isso se dá desde a reflexão e **Reconhecimento** dos próprios entendimentos quanto à temática a ser trabalhada com o exercício/questionário 1; passando pelo uso dos dispositivos no **Reconhecimento** das ideias e propostas com efeitos da teatralidade (exercícios 2 e 3); na sensibilização para o olhar da direção quanto à perspectiva de público (exercícios 4 e 5); **Reconhecimento** do impacto e jogo com os dispositivos de **Repetição** e **Oposição** na construção e quebra de padrões (exercícios 6 a 9); o jogo dos dispositivos com elementos técnicos da encenação (luz, figurino e som) na Dramaturgia (exercícios 10 a 15); os caminhos das escolhas da direção em efeito e discurso (exercícios 16 e 17); o **Equilíbrio/Temperança** (exercício 18); até a reflexão dos entendimentos atualizados com o exercício/questionário 19.

A linguagem pedagógica utilizada nos exercícios (excetuando-se os questionários) é a do passo a passo, de forma que as indicações do livro vão guiando a pessoa leitora/praticante como se fosse uma instrutora a conduzir o exercício. Inspirado no livro *Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin*, o livro de atividades, aqui desenvolvido a partir e para a pesquisa, também joga, em seu design, com uma codificação de cores: cada exercício recebe uma cor na sua moldura de páginas e nos elementos nele presentes (triângulos/setas). Essas cores também referenciam os exercícios no Índice. Em particular, as cores não trazem um significado em si

para o exercício, mas as proximidades entre suas tonalidades indicam um grupo de exercícios que, em geral, trabalham uma mesma ideia. Assim, os exercícios 2 e 3 estão nas tonalidades de verde; os exercícios 4 e 5, em variações de amarelo; os exercícios 6 a 9, nas variações e proximidades do vermelho (laranja, vermelho, vinho e marrom); dos exercícios 10 ao 15, joga-se com as variações de rosa e roxo, já entrando no azul (devido à falta de opções mais diferenciadas de tonalidades na paleta de rosa e roxo); os exercícios 16 e 17 continuam do azul ao cinza; e o exercício 18 fecha esta parte em preto.

Com exceção dos exercícios/questionários (exercícios 1 e 19), os textos dos outros 17 exercícios são organizados da seguinte maneira:

1. Indicação inicial (em passo a passo) para o **Treino Pessoal**:

a) Créditos da referência ou inspiração do exercício, quando for o caso.

b) Tempo estimado para a execução total do exercício.

c) Materiais necessários, quando for o caso.

2. Divisão em **Partes** de ações com suas explicações passo a passo e o tempo de execução de cada etapa.

3. Indicação para **Treino Coletivo**: descrição de como o mesmo exercício pode ser aplicado a um grupo, em outros espaços, e as variações que pode sofrer.

4. **Pensamentos**: meus comentários e reflexões a respeito do que é trabalhado no exercício. Pode conter opiniões, histórias pessoais ou ouvidas de alguém, etc. Seria o momento de provocar insights e reflexões em sala de aula.

5. **Tópicos e materiais relacionados**: indicações de tópicos de pesquisa de referência, influências do exercício ou conteúdos complementares, assim como bibliografia, vídeos e links relacionados.

A seguir, apresento as temáticas específicas de cada exercício, com título, e como os dispositivos de **Reconhecimento**, **Repetição**, **Oposição** e **Equilíbrio (Temperança)** são aplicados em cada um:

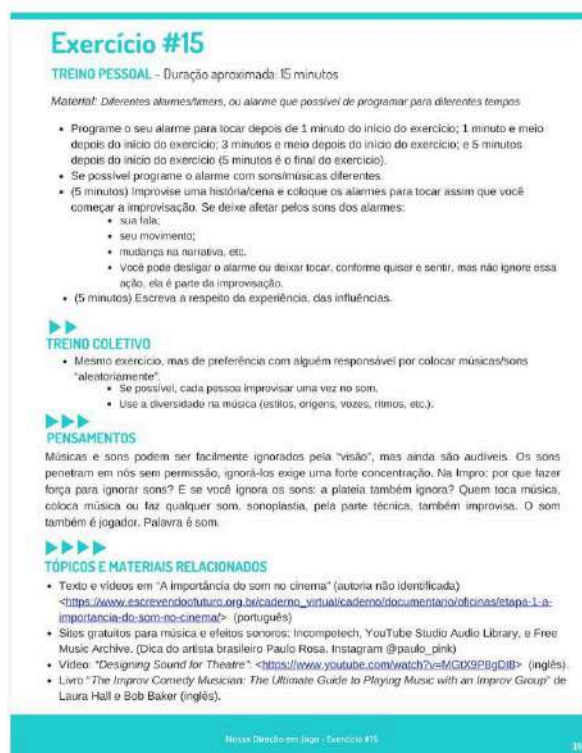


Imagem 41 - Exercício 15 do Livro *Nossa Direção em Jogo* (Proença, 2021, p.39).

Exercício 2 – Ideia central do enredo (verde escuro): a partir de uma história conhecida, **reconhecer** sua ideia central e suas partes em relação às ações/acontecimentos do enredo. **Repetição** dessa análise com uma segunda história conhecida e, em seguida, com uma história criada por meio da improvisação. **Reconhecer** o que se **repete** (assim como as diferenças e semelhanças) nas estruturas das três histórias, especialmente no que tange à ideia central e às unidades de ação. **Reconhecer** estruturas dramáticas e narrativas para então **repeti-las**, **opor-se** a elas, entre outras possibilidades. Na seção “*Tópicos e Materiais Relacionados*”, são indicadas obras em português, inglês e espanhol sobre estruturas dramáticas e de contação de histórias, tanto em geral quanto específicas da Impro.

Exercício 3 – Efeitos da teatralidade “Self-directing” (verde claro): adaptação autorizada de exercício creditado à artista polonesa Gosia Rósa, a partir de sua oficina “*Self-directing*”. Participei dessa oficina online, como estudante, em 2020, por conta da pesquisa de doutorado, já que o tema parecia semelhante — e era. A oficina tinha como foco o auto-direcionamento na atuação em Impro, e inspirou possibilidades exploradas nesta pesquisa, como o exercício aqui apresentado. A partir do **Reconhecimento** dos aspectos de que se gosta em uma obra não teatral, o exercício propõe pensar em como se pode adaptá-los (**re-conhecer** novamente e **repetir**, fazer “de novo”) para um espetáculo de Impro.

Exercício 4 – Side coaching (amarelo): a partir de uma obra fixa já existente, treina-se o olhar para as possibilidades: como poderia ser feito de forma diferente diante do que está acontecendo? O enredo não irá mudar, então já se pode observar com mais clareza as escolhas diretamente ligadas à direção. **Reconhecer** as próprias escolhas, pensar em possibilidades (**Oposições** e **Repetições**) e no impacto dessas escolhas. O exercício propõe provocações nas linhas tênues e embaçadas entre o enredo e a direção; ou ainda, na diferença entre dirigir um espetáculo de Impro e treinar uma equipe de Impro. São indicados livros em que profissionais da direção expõem seus olhares sobre seus processos de trabalho e como atuam, como o livro *A Porta Aberta*, de Peter Brook.

Exercício 5 – Imagem de cena: Topografias e relações espaciais (mostarda): reconhecer as linhas da topografia (*Viewpoints*) nos deslocamentos do elenco no palco, no uso do espaço, no **Equilíbrio** (com **Temperança**) e em seus significados. O exercício utiliza objetos que desenhem graficamente a topografia e as divisões do palco (Simetria), para **reconhecer** a imagem/quadro de cena desenhado e como ele é utilizado. Na seção “*Tópicos e Materiais Relacionados*”, são propostas investigações sobre elementos das Artes Visuais e da Semiótica, com vistas à visualização da imagem/quadro de cena, sua gama de significados e as dinâmicas de **Equilíbrio**.

Exercício 6 – Yin-Yang (laranja): adaptação autorizada de exercício creditado à artista estadunidense Holly Laurent, a partir de sua masterclass *Love Improv*, lecionada em 2018, no Centro de Treinamento *Second City Hollywood*, Los Angeles, CA, EUA. Consiste em **reconhecer** elementos cênicos da cena e **opor-se** a eles, na mesma cena ou na cena seguinte. Reflexões sobre dinâmicas e quebra de padrões: o uso da **Oposição**. A própria ideia de *Yin-Yang* também propõe um estímulo para se pensar o **Equilíbrio**. Entre os materiais relacionados, está a obra do escritor italiano Ítalo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, em que, ao falar de um elemento para a escrita, automaticamente fala sobre o seu **oposto**: no capítulo “*Leveza*”, fala sobre “*peso*”; em “*Rapidez*”, sobre “*lentidão*” etc.

Exercício 7 – Impacto da Repetição (vermelho): **reconhecer** elementos do gesto (*Viewpoint*) e os impactos de sua **Repetição** em cena. Reflexão sobre a criação de padrões e códigos teatrais por meio da **Repetição**. São indicados, na parte de materiais relacionados, os estudos sobre Viewpoints, já que o conceito de **Repetição** explorado aqui dialoga diretamente com essa perspectiva e também é considerado um *Viewpoint*. Constan ainda os oito esforços/ações básicas de Rudolf Laban, dançarino e coreógrafo da Eslováquia, que apresenta uma visão sobre a diferença entre os movimentos a partir de categorias de elementos/qualidades que, dependendo da combinação, alteram a “categoria” do esforço/ação básica — mesmo que se **repita** o mesmo movimento/gesto (*Viewpoint*).

Exercício 8 – Padrões de Topografia (vinho): exercícios com diferentes topografias (*Viewpoint*) e **Reconhecimento** dos padrões criados por meio de sua **Repetição**. Refletir sobre a **Repetição** automática de padrões sociais em cena, sem o devido **Reconhecimento**, e sobre a impressão de discursos políticos na direção que o espetáculo toma por meio da **Repetição** ou **Oposição** desses padrões, em diferentes níveis. Nos tópicos relacionados, estão indicadas obras, teorias e trabalhos que discutem esses discursos políticos na ação teatral.

Exercício 9 – Máquina e Criatura (marrom): adaptação autorizada de exercício referenciado às artistas inglesas Heather Urquhart e Jules Munns, a partir de sua oficina *Break it*, lecionada em 2019, no *Festival Mount Olymprov*, Grécia. A oficina trabalhava a construção de padrões por meio da **Repetição** em grupo de uma qualidade de movimento, e sua quebra por meio de dois exercícios: Máquina e Criatura (**reconhecidos** também em trabalhos de outras pessoas da Impro, como a estadunidense Viola Spolin). Reflexão sobre a construção e o **Reconhecimento** de códigos cênicos e as dinâmicas que criam. Obras de Spolin e outras referências afins a este exercício estão disponibilizadas na seção de “*Tópicos e Materiais Relacionados*”.

Exercício 10 – Códigos de edição (rosa): Reconhecer códigos de edição convencionalmente utilizados em espetáculos em geral e na Impro em específico, analisá-los e questioná-los. Refletir sobre seu uso: como são usados, por que são usados, se são **repetidos** ou não em um espetáculo e quais efeitos isso pode causar na Dramaturgia do espetáculo como um todo. A diferença entre usar um código apenas por hábito e o uso como escolha consciente de direção. Livros específicos de Impro do artista argentino Omar Argentino Galván estão referenciados nos materiais relacionados, pois também questionam, entre outros aspectos, o uso de convenções da Impro pelo simples fato de serem convenções.

Exercício 11 – Focos e Luz (rosa/vermelho cereja): Aqui tem início o treinamento do olhar diretor aplicado aos elementos da encenação e como eles afetam a Dramaturgia do espetáculo, para além do enredo. Parte-se do entendimento ampliado de que a Impro não se caracteriza apenas pela improvisação de texto (em oposição ao que algumas pessoas da área chamariam de “Teatro de Texto”), mas pela improvisação dos elementos do espetáculo como um todo. Esta atividade apresenta uma alternativa de treino de iluminação mesmo na ausência de espaço ou equipamentos técnicos teatrais específicos, realidade provável de muitas pessoas praticantes/leitoras em suas casas ao realizarem as atividades do livro, assim como de muitos grupos e companhias teatrais que não contam com sedes próprias ou espaços de ensaio com recursos técnicos. Trabalha-se a sensibilização para os focos de luz, com o uso de objetos e de uma lanterna, e o **Reconhecimento** do que a luz traz e constrói na narrativa improvisada: enredo, significado e discurso da direção do espetáculo. Reflete-se, ainda, sobre os códigos criados por meio da **Repetição** de padrões de iluminação. Nos materiais relacionados, estão disponíveis *links* interativos para vídeos que demonstram diferentes efeitos da luz e do desenho de luz.

Exercício 12 – Espaços e Luz (roxo uva): Em continuidade ao exercício anterior, esta atividade também treina o olhar diretor em relação à sensibilização do elemento da iluminação, em uma alternativa de treino sem o uso de equipamento técnico de luz. Aqui se explora a relação da luz com a espacialidade e o **Reconhecimento** dos códigos narrativos construídos por meio da **Repetição**, da afetação à gestualidade e da expansão do movimento. Reflete-se sobre a existência (ou não) de um projeto de iluminação para o espetáculo de Impro ou sobre o conhecimento prévio das opções de iluminação do espaço onde se apresentará, de modo a **reconhecer** as possibilidades de explorá-la dramaticamente. *Links* de canais do YouTube que discutem a iluminação cênica a partir de uma perspectiva de criação dramática, em português e inglês, foram disponibilizados na parte de materiais relacionados.

Exercício 13 – Cor e Dramaturgia (lilás): Ainda voltado à sensibilização do olhar diretor para os elementos da encenação, este exercício enfatiza o uso das cores no figurino. A atividade propõe o **Reconhecimento** da linha tênue entre a ficção criada no imaginário de artistas e público e a realidade presente no palco: a “abstração” do figurino (ao se imaginar outras vestes na improvisação das personagens) versus seu uso real em cena (como extensão, complemento ou sugestão das imagens ficcionais sugeridas). Trabalha-se, especialmente, o potencial expressivo das cores utilizadas. O exercício propõe o trabalho com a homogeneidade, por meio da **Repetição** de cores ou tonalidades, e com a heterogeneidade, no uso de cores diferentes (inclusive **Opostas**), pensando o figurino como elemento de composição de um **Equilíbrio** ou **Desequilíbrio (Temperança)** na cena. Como reflexão, questiona-se até que ponto as cores são realmente “abstraídas” ou se são apenas ignoradas automaticamente pelo elenco. Mas será que também o são pela plateia? Na parte de materiais relacionados, disponibiliza-se um *link* interativo de vídeo sobre a psicologia das cores no cinema.

Exercício 14 – Figurino e Neutralidade (roxo): Este exercício com figurinos trabalha a partir de diferentes peças de vestuário, no **Reconhecimento** de como a **Repetição** de um enredo pode ser afetada pela forma como a história é contada em função do uso de uma indumentária diferente. Nas reflexões, questiona-se a ideia de neutralidade de cores e de o que se considera neutralidade de gênero (ou unissex) em relação às vestimentas. *Links* para vídeos sobre figurino, bem como textos e referências diretas de Impro relacionados à indumentária e gênero, estão disponíveis na parte de materiais relacionados.

Exercício 15 – Ruídos (azul claro): Um exercício com elementos sonoros (não necessariamente ruídos no sentido literal, mas nomeado pela influência do conceito de ruído nos estudos da Teoria do Caos). Propõe-se o treino do olhar diretor em relação à sonoridade externa à pessoa que improvisa, como elemento influenciador e propositor da Dramaturgia, para além de seu papel tradicional como atmosfera, cama sonora ou contraponto sonoro aos gestos. Referências sobre efeitos sonoros e seus impactos na cena cinematográfica, teatral e, especificamente, na Impro, estão disponíveis na parte de materiais relacionados.

Exercício 16 – Códigos de Encenação (azul escuro): Exercício de imaginação e análise sobre as escolhas dos códigos de encenação que constroem o universo dramático do espetáculo por parte de quem improvisa. Por exemplo: o uso de objetos invisíveis por pantomima, o uso de objetos reais ou uma combinação de ambos — o que isso pode significar, criar ou provocar no público? **Reconhecer** que essas escolhas fazem parte da Dramaturgia do espetáculo, que sua **Repetição** reforça a credibilidade do universo criado e

que sua **Oposição** ou quebra pode gerar transformações nesse universo. O olhar diretor está atento e **reconhece** essas escolhas e rupturas (que também são escolhas), sejam espontâneas ou não, e joga com elas. O capítulo “*Violência*”, do livro *A Director's Prepare*, de Anne Bogart, é referenciado na parte de materiais relacionados por debater o difícil ato da escolha no processo criativo.

Exercício 17 – Discurso dramático (cinza): A partir de textos dramáticos, exercita-se o **Reconhecimento** por especulação: do discurso, da visão de mundo proposta ou questionada que um texto pode vir a propor. Nas partes de Pensamentos e Materiais Relacionados, aborda-se a questão do discurso, do contexto, da **Repetição** ou **Oposição** de padrões discursivos em obras artísticas.

Exercício 18 – Gráficos (preto): Um exercício de visualização dos elementos do espetáculo por meio de desenhos de gráficos (em papel e em gesto – *Viewpoints*). O objetivo é perceber o **Equilíbrio** com **Temperança** do todo (a partir da escolha de uma variável) no decorrer da duração da própria cena ou espetáculo de Impro. O treino deste **Reconhecimento** permite a manutenção de um estado da variável por **Repetição**, ou sua transformação por meio da mudança promovida pela **Oposição** (em diferentes níveis e intensidades). As variáveis propostas para o exercício são: tensão dramática, velocidade, quantidade de pessoas em cena e som/fala (sonoridade do diálogo), com cinco intensidades como base. Os gráficos ajudam a visualizar a direção que o espetáculo toma, bem como seus impactos, a partir das intensidades variáveis da cena. Trata-se de uma forma de estudo e análise de espetáculos que, mesmo sendo realizada após a apresentação, com a constância do treinamento tende a permitir o **Reconhecimento** do caminhar do espetáculo, com suas variáveis e intensidades, no próprio ato da performance improvisada. Na parte de Materiais Relacionados, está indicado o livro *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*, do dramaturgo estadunidense David Ball, para o estudo e análise de obras teatrais.

Exercício 19 – Questionário revisitado: *Link* para o segundo questionário. Ele aparece após toda a teoria, os conceitos, as reflexões e os exercícios do livro, para que, agora, a pessoa que lê e realiza as atividades tenha uma segunda reflexão e reorganização de ideias sobre o que pensa a respeito da direção em Impro após a vivência das atividades e leitura. Ao pressionar em “clique aqui”, o e-book interativo abre um questionário em formato de formulário em uma página da internet. As perguntas do questionário/exercício 1 são retomadas, com outras acrescentadas, referenciando-se à experiência com os exercícios do livro. Trata-se do **Reconhecimento** das **Repetições** e mudanças nas respostas. Para a pesquisa acadêmica: o primeiro questionário já serve como base de coleta de dados sobre o tema, e o

segundo tende a dialogar diretamente com a pesquisa em si, refletindo sobre a praticabilidade dos dispositivos levantados para a prática diretora.

No entanto, apenas uma pessoa enviou o segundo questionário.

Algumas Outras Referências: ... **na ordem em que os títulos apareceram enquanto eu escrevia:** listagem de obras de teatro em geral, específicas de Impro, outras Artes e também de fora do universo artístico, que **reconheço** como influências no meu entendimento dos conceitos, pontos de vista e provocações presentes no livro de atividades, mas que não foram citadas diretamente nos exercícios.

Uma última música que relaciono com a Impro é compartilhada como despedida — sendo a do início do livro em português, e esta, agora, em inglês.

“Eu tenho o direito de estar errada

Meus erros me farão forte

Estou saindo para o grande desconhecido

Estou sentindo as asas, embora nunca tenha voado”²⁷⁶

(Música *Right to be wrong* de Joss Stone - tradução nossa)

Contracapa: Meu currículo resumido, com foco na carreira acadêmica e na atuação em Impro, é apresentado juntamente com uma foto minha inserida entre dois triângulos que se propõem a apontar na **direção oposta** à continuidade da leitura — em contraponto ao triângulo em destaque da capa — e que “fecha” o livro entre duas setas **opostas**, num ciclo contínuo de revisitação de exercícios e conceitos: o início aponta para a **direção** do fim, e o fim aponta para a **direção** do início.

O livro, em suas versões em inglês e em português, está disponível em: <https://payhip.com/LuanaProenca> Acesso em 23/09/2025. **Para download gratuito, é preciso usar o cupom TOTAL antes do pagamento.**

²⁷⁶ “*I’ve got a right to be wrong
My mistakes will make me strong
I’m stepping out into the great unknown
I’m feeling wings though I’ve never flown*” (Música *Right to be wrong* de Joss Stone)

APÊNDICE D - *LINKS* MESAS DE DEBATE

As mesas foram realizadas sob o trabalho voluntário de profissionais da Impro do Brasil, a trabalhar na parte técnica. A equipe das mesas cuidou da transmissão ao vivo, perguntas e respostas ao público no *chat* do YouTube em tempo real, e da dinâmica de perguntas e respostas com abertura de áudio e imagem do público convidado presente na sala virtual das mesas. A equipe foi composta por: Henrique Sereno, Davi Salazar e Massa Nakatani.

4.1. Mesa em Português: *Nosso Papel Diretor na Impro*, realizada em 18 de abril de 2021 tendo como pessoas convidadas: Andrei Moscheto (Brasil), Edson Duavy (Brasil) e Marta Borges (Portugal).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GaSjUsJca1Y&t=35s>

4.2. Mesa em Inglês: *Our Director Role as Improvisers*, realizada em 25 de abril de 2021, tendo como pessoas convidadas: Aree Witoelar (Indonésia/Noruega), Dawn McMillian (EUA) e Kasia Chmara (Polônia).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NzKLpGkfm0g>

4.3. Mesa em Espanhol: *Nuestro Rol Director en la Impro*, realizada em 02 de maio de 2021, tendo como pessoas convidadas: Feña Ortalli (Argentina/Espanha), Lorna Silva (Honduras/EUA) e Mariana Palau (Argentina/Peru).

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tOd3HEzUfY8&t=90s>>.

APÊNDICE E - *LINKS APRESENTAÇÕES EU SOU A TEMPESTADE*

Eu Sou a Tempestade teve como ficha técnica e artística voluntária:

Direção, Concepção, Maquiagem e Performance: Luana Proença

Figurino e Cenário: Luana Proença e William Ferreira

Projeto e Improvisação de Luz: Ana Quintas (Águas Claras-DF, Brasil, 2021) e Julye (São Paulo-SP, Brasil, 2024)

Música ao Vivo Improvisada: Luiz Rocha - Espiga (Águas Claras-DF, Brasil, 2021; e São Paulo-SP, Brasil, 2024), Jorge Graça e Paulo Cortesão Branco (Coimbra, Portugal, 2024), Iro Iordanoglou (Atenas, Grécia, 2024)

Assistência de Produção: Ana Paula Martins (Águas Claras-DF, Brasil, 2021), Coimbra Impro (Coimbra, Portugal, 2024), Quake (Atenas, Grécia, 2024), e *The Impro Art* (São Paulo-SP, Brasil, 2024)

Filmagem: Rafael Soul e Luana Proença (2021); Luana Proença (2024)

Fotos: Satine Jeon (Águas Claras-DF, Brasil, 2021), Zeca Carvalho (Coimbra, Portugal, 2024), Katy (Atenas, Grécia, 2024), e Gui Assano (São Paulo-SP, Brasil, 2024)

Apresentação 01: “*A Plantação de Repolho Inesperada*”, apresentada no dia 02 de outubro de 2021, às 20:00, no Teatro dos Ventos, em Águas Claras-DF (Brasil):
https://www.youtube.com/watch?v=4WZEpKmXMzs&list=PLkavUVwiq_QfLsjEhtoN_9Y4n7zn7z62GMd0&index=4

Apresentação 02: “*O Encontro do Elixir do Amor: Da Orelha com o Ombro*”, apresentada no dia 03 de outubro de 2021, às 17:00, no Teatro dos Ventos, em Águas Claras-DF (Brasil):
https://www.youtube.com/watch?v=Eu9oejZvS5w&list=PLkavUVwiq_QfLsjEhtoN_9Y4n7zn7z62GMd0&index=5&t=2533s

Apresentação 03: “*A Rinha de Galo pelo Doce de Queijo da Aldeia*”, apresentada no dia 03 de outubro de 2021, às 20:00, no Teatro dos Ventos, em Águas Claras-DF (Brasil):
https://www.youtube.com/watch?v=hUUT54wieM8&list=PLkavUVwiq_QfLsjEhtoN_9Y4n7zn7z62GMd0&index=6

Apresentação 04: “*A Vibração e o Nascimento do Pirilampus Gelados*”, apresentada no dia 01 de fevereiro de 2024, às 21:30, no Grêmio Operário de Coimbra, em Coimbra (Portugal): https://www.youtube.com/watch?v=Gu4VS1B8Nck&list=PLkavUVwiq_QfLsjEhtoN_9Y4n7z62GMd0&index=7 (filmagem incompleta: sem o final)

Apresentação 05: “*Whispered in My Ears About Lavender Fields*” (“Suspirou em Meus Ouvidos Sobre Campos de Lavanda”), apresentada no dia 01 de junho de 2024, às 20:30, no Teatro Arroios, em Atenas (Grécia): https://www.youtube.com/watch?v=KMJTz5dpSJw&list=PLkavUVwiq_QfLsjEhtoN_9Y4n7z62GMd0&index=8&pp=gAQBIAQB

Apresentação 06: “*Silêncio para Não Se Assustar com a Chuva de Palhaços*”, apresentada no dia 06 de novembro de 2024, às 19:00, no Espaço Parlapatões pelo Festival *The Impro*, em São Paulo-SP (Brasil): https://www.youtube.com/watch?v=nRnf8bvpl_A&list=PLkavUVwiq_QfLsjEhtoN_9Y4n7z62GMd0&index=9

Exercício de Desmontagem Cênica: *Gotas de Chuva - Cheiro de Tempestade*, apresentado no dia 24 de outubro de 2024, às 14:00, para a disciplina “*Criação e Composição: percursos poéticos/teóricos e pedagogias e linguagens da cena*” (Doutorado em Teatro, Programa de Pós Graduação em Arte da UFU - Universidade Federal de Uberlândia), Uberlândia-MG (Brasil): https://www.youtube.com/watch?v=ep_lv9dz8Eg&list=PLkavUVwiq_QfLsjEhtoN_9Y4n7z62GMd0&index=10

APÊNDICE F - RESPOSTAS DO PÚBLICO

Mensagem enviada para coleta de depoimentos do público:

Olá!

O espetáculo “Eu sou a Tempestade” faz parte da minha pesquisa de Doutorado em Teatro. Por isso, gostaria de colher percepções do público em relação à experiência com o espetáculo.

Meu interesse é na sua percepção pessoal, não uma tentativa de “acertar” ou “ajudar”, pois o certo e a ajuda aqui estão no seu tempo dedicado a partilhar honestamente a sua autêntica experiência e ideias a respeito do espetáculo.

Para deixar registrado, não irei identificar o seu nome diretamente na pesquisa, sua contribuição aparecerá como “anônima” e seu nome será apenas uma informação para a minha organização pessoal.

Perguntas para dados demográficos:

- Identidade de gênero
- Idade
- Sobre seu envolvimento com o teatro:
 - Essa é a minha primeira vez
 - Sou público frequente
 - Já fui público mais frequente, mas agora nem tanto...
 - Sou público ocasional
 - Sou público raro
 - Essa é a minha primeira vez

Aqui seguem algumas perguntinhas/indicações que me pareceriam interessante ouvir de você:

- 1) Relato pessoal de como foi para você a experiência teatral. Suas sensações, percepções pessoais, o que ficou para você:
- 2) Se fosse descrever o espetáculo para alguém, o que falaria?
- 3) Sobre os momentos em que a plateia decidia junto a performer o que e como as coisas iriam se dar em cena: quais são suas percepções, o que percebeu desses momentos?
- 4) Para você, na sua percepção pessoal, sobre o que é o espetáculo? Explora alguma coisa/universo? E por que?

5) Aproveitando esse encontro: alguma outra coisa que gostaria de partilhar sobre o espetáculo?

Agradeço imensamente, do fundo do meu coração.

Luana Proença

Análise de Dados Demográficos

Depoimento	Apresentação	Identidade de Gênero	Idade	Sobre seu envolvimento com o teatro
1	3	Mulher cis	34	Sou profissional da área
2	1	Homem cis	35	Sou profissional da área
3	3	Mulher cis	27	Sou público ocasional
4	2	Mulher cis	40	Sou profissional da área
5	2	Mulher cis	41	Sou profissional da área
6	1, 2 e 3	Homem cis	38	Sou profissional da área
7	6	Mulher cis	54	Essa é a minha primeira vez
8	6	Mulher cis	26	Sou público ocasional
9	6	Mulher cis	25	Sou público frequente
10	6	Mulher cis	30	Já fui público mais frequente, mas agora nem tanto...
11	6	Homem cis	34	Sou profissional da área

Depoimento Anônimo 01 - Apresentação 03

Você é foda. Não perde o fio da meada, consegue fazer entender exatamente qual personagem está em cena, segue o fio da história e não se perde. Passeia por temas relevantes (capacitismo, por exemplo) sem ser pedagógica em cena.

Fazer um fórum na Impro é foda. Boal deve ter ficado em festa. E eu também.

Eu amei os zooms... [fazer cenas com as personagens em dedos e depois assumindo no corpo todo] Teatro de formas animadas e outras imagens que tu deu. Foda, foda!

Você está mais engraçada depois que foi morar fora. Digo de lidar com o humor mesmo. Será que é alegria? hahahaha

Eu sei que tem o começo que fala dos navios e lalalá mas ao final eu já tinha esquecido e mandei para o [o meu companheiro] “o que tem tempestade com a peça?” e ele que me lembrou. Não sei se é relevante, mas a música de tempestade me pareceu mais tu saudando tua orixá do que algo que tinha relação com a peça. (Nem sei se tu tem orixá, uauauaua)

Não curti a male. De perto não funcionou na minha opinião.

Depoimento Anônimo 02 - Apresentação 01

Quando entrei no teatro e a vi ali parada com um sorriso dando boa noite e mandando ficar a vontade já percebi que teríamos uma história ali que eu poderia realmente ficar à vontade e ajudar a escrever aquela história, afinal é também pra isso que os espetáculos de improviso existem. Tive o prazer de estar entre os quatro convidados se subir ao palco e tornar conselheiro, o jogo da troca a disposição a atender as ideias que surgiam e ir tecendo pra fazer um grande sentido na história descoberta, mostrou um domínio da técnica e corpo de quem sabe o que está fazendo e sabe onde chegar (mesmo não tendo ideia do que a próxima jogada lhe traria). Na história da minha sessão foram **vários** "eus" **apelidados** de repolho que construíam **um** grande eu ficado em propósito que seria???

Saí da sala com um sentimento de aceitação afinal sugeri ideias e ela usou, uma sensação de quem estava ali desde o começo do processo, no carro, pensei que assim como aqueles repolhos existiam **vários** eus dentro de mim que podiam simplesmente ter o controle de algo, e que não impedia outro lado outra emoção ter controle também em determinados momentos, é normal ser **louco** e exigente também, o medo também é saudável. Saí com vontade de quero mais, de que merda porque nunca mais essa peça vai ser apresentada dessa maneira. **Todos** tinham que ver isso, **todos**!

Quando eu falo com o entusiasmo do que assistir eu tô falando de uma atriz em cena disposta a ocupar os quatro cantos do palco e a plateia de assim decidirem, e uma montagem que está simplesmente vulnerável a qualquer mudança às vezes comentários que vem da platéia, com

uma música ambiente e que ao mesmo tempo que criava uma atmosfera na cena desafiava a atriz a reagir e o público com a grande dúvida: é isso mesmo que vocês querem? Eu vi, rio, eu vi vento, eu vi garfos gigantes, eu vi medo, eu vi temperos eu vi tanta coisa que era apenas uma atriz, um espelho, um figurino a música e uma iluminação e tudo foi pintado dessa maneira acolhendo, propondo, ouvindo e jogando.

Às vezes surgiam da platéia ideias que mais pareciam pesquisa no Google de como sacanear um espetáculo de improviso, digo isso porque ela poderia ser uma atriz famosa, uma atriz sem talento, uma militante do governo, uma mãe feiticeira que mata os filhos, uma bruxa ou até mesmo uma ditadora eleita democraticamente pelo povo, tudo isso seria interessante, mas alguém grita que ela era um repolho, mas os conselheiros pediram **outros** personagens então ela era vários repolhos, e esses repolhos que tomo a liberdade de chamar de malditos repolhos me trazem uma percepção sobre a arte, sobre ser **ator** e sobre a vida e principalmente sobre o interior e as reflexões que deixamos passar.

Eu tive uma experiência única no espetáculo, porque cheguei na curiosidade de ver onde ia chegar, jurei que ia ficar quieto e quando percebi estava envolvido e torcendo para um final que eu nem sabia como aconteceria, e ansioso para o desfecho.

Depoimento Anônimo 03 - Apresentação 03

O espetáculo “Eu sou a tempestade” foi diferente de todos os que já fui, não apenas por ser de improviso, mas por conceder ao público, de forma bastante livre, as decisões sobre o rumo da história. De início a plateia estava um pouco retraída com a ideia de participar ainda que alguns **corajosos** se voluntariaram para serem **os denominados** “representantes”. Ao desenrolar da peça, as pessoas começaram a entender que não seriam coagidas a se envolver e foram se sentindo mais à vontade para tal. Essa questão de deixar **todos** confortáveis foi fundamental para que as pessoas ali presentes criassem uma unidade de grupo e inclusive fizessem comentários paralelos com **o desconhecido** ao seu lado. Até as pessoas que não exerceram seu poder de fala, foram incluídas pois tiveram oportunidades de participar de outras formas, por exemplo, fazendo o som do ambiente. Toda essa dinâmica me fez sair do papel de **espectador passivo**, pois todos tinham a chance de contribuir. Na minha cabeça não houve apenas o enredo que se passou no palco como fruto de todas as interações, mas dezenas

de outros que surgiam como possibilidades alternativas. Foi um grande exercício de criatividade além de ter sido uma aula de direção, pois a condução da Luana Proença fez o público em geral se atentar a elementos de cena que normalmente não são percebidos por pessoas leigas na área, como posição no palco, velocidade da cena, intensidade dos sons, etc. Além disso, a artista foi capaz de dar coesão ao turbilhão de ideias que chegavam a ela, incorporando até os detalhes, ao passo que era sutil, ou seja, não impunha sua ideia a ponto de desapropriar a história dos autores. Ela também apresentou um repertório muito grande de como materializar as sugestões de forma ágil e inteligente. O músico, Luiz Rocha (Espiga), por sua vez, tinha a incrível habilidade de perceber o tom de cada cena e a enriquecia com seu clarinete. Fiquei com curiosidade de ter assistido às outras sessões para comparar o resultado dessa metodologia aplicada em diferentes grupos de pessoas.

Depoimento Anônimo 04 - Apresentação 02

"Eu sou a tempestade" para mim, é um espetáculo poético, lúdico e diferente. Desenvolvido a partir do teatro do improviso, faz parte da proposta do espetáculo, a sua atualização a cada nova apresentação. Na sessão em que estive presente o enredo do espetáculo se deu a partir de uma descoberta de um elixir do amor, e toda a ideia para a construção e a forma como a cena deveria ser construída foram criadas em conjunto com o público. No espetáculo, a atriz é também aquela que dita as regras, primeiro explicando como o jogo deve acontecer e depois obtendo informações da plateia para a construção das cenas, sempre com um cuidado em criar um ambiente agradável e descontraído. Esses momentos aconteciam como uma conversa com o público e as cenas do espetáculo se davam entre esses momentos de diálogo, embora esse diálogo com o público também possa ser considerado como cena, ao meu ver, por fazer parte do grande jogo. As cenas se conectavam uma com a outra, pela história que estava sendo construída, por etapas, sempre com novos estímulos oferecidos pelo público, que por sua vez também cumpria a função de direção. Do público presente, alguns se sentaram em cadeiras disponibilizadas no espaço da cena, à convite da atriz, mas apesar disso, todas as pessoas presentes tiveram o mesmo poder de decisão no jogo. Por causa do seu caráter improvisacional, eu me mantive sempre curiosa para saber o que viria depois e como a atriz reagiria a cada nova interação com o público, já que o enredo do espetáculo não era premeditado e nem mesmo a maneira como ela deveria executá-lo o era. Ao meu ver, o espetáculo extrapola a ideia de jogo na construção da cena teatral, de tal forma, que em alguns

momentos, não temos mais a divisão entre **observador** e **observado**, já que os momentos de conversa, também acabam sendo parte da cena. Mesmo não tendo participado com respostas, me senti uma participante ativa, já que as respostas do público provocavam a minha imaginação em relação ao que poderia acontecer, me fazendo criar cenas imaginárias antes mesmo das cenas acontecerem propriamente. Dessa provocação mútua entre a atriz e o público o jogo cênico se formava como uma sobreposição de cenas "reais e imaginárias", sendo as "reais" ainda subdivididas entre aquelas que existiam para contar a história, e aquelas que surgiam dos intervalos em forma de conversa entre a atriz e o público. As cenas resultantes das provocações feitas pelo público, traziam alguns aspectos da mímica, da dança e de um teatro mais gestual, formando uma espécie de dança de ações. Para contar a história a atriz também contava com alguns poucos objetos como um espelho e um barquinho, além de alternar personagens com algumas alterações rápidas no mesmo figurino, dando um caráter minimalista e com mudanças mais dinâmicas para a cena. Esse conjunto de fatores também gerava uma consistência estética que me fez pensar como seria se as provocações tivessem sido diferentes. O caráter de interação com a plateia também acontecia nas cenas poéticas, com troca de olhar, reações, pergunta e resposta, mantendo ainda, a consistência do próprio jogo, como característica principal do espetáculo. A questão do inusitado, sempre presente, se revelou como um desafio bem interessante, que pôde ser vivenciado tanto pelo público quanto pela atriz. Apesar da atriz ditar as regras, pode-se perceber que o seu jogo propõe ali um ambiente de instabilidade até mesmo para ela. Primeiro porque ao entrar no jogo, as respostas do público já se transformavam em provocações, não muito óbvias ou fáceis de executar, e segundo porque a interação também não é algo nada linear, podendo a resposta mudar o rumo das coisas, como por exemplo, quando a atriz interagiu com a iluminadora, e por não obter o seu retorno precisou representá-la, em um momento de troca de posições no espaço. Por fim, também percebo este trabalho como uma espécie de aula, ou quem sabe, uma homenagem ao próprio fazer teatral, como um trabalho coletivo, com sua relação de interdependência com o público, com um processo que sempre envolve muita imaginação, troca e ludicidade.

Depoimento Anônimo 05 - Apresentação 02

1) Relato pessoal de como foi para você a experiência teatral. Suas sensações, percepções pessoais, o que ficou para você:

O espetáculo foi uma experiência de jogo dialógico com provocações de criação com a plateia em um processo de interações contínuas. Me parece que a artista insiste na constituição de vínculos com o público. Num tempo no qual os vínculos afetivos, trabalhistas e sociais parecem estar se dissolvendo a proposta se apresenta como campo de resgate de aproximações.

2) Se fosse descrever o espetáculo para alguém, o que falaria?

A partir de um pequeno prólogo sobre a Tempestade de William Shakespeare, a artista se desafia a improvisar com as propostas e sugestões que advém da plateia. A partir de perguntas lançadas pela atriz, as pessoas vão compartilhando provocações de como o corpo pode se movimentar, em que parte do palco a atriz deve ficar, que tipo de atmosfera deve explorar e assim por diante. A atriz estimula essa conversação unindo as sugestões de cada membro da audiência. Ela cria inicialmente um espaço de acolhimento e de proximidade com o público desde a entrada no teatro, o que facilita essa interação. A partir daí investe na criação de fragmentos lúdicos na montagem da história improvisada.

3) Sobre os momentos em que a plateia decide junto a performance o que e como as coisas iriam se dar: quais são as suas percepções, o que percebeu desses momentos?

Muitas vezes a plateia insiste em lançar desafios esdrúxulos como se o objetivo do jogo fosse desestabilizar a performer propondo situações, desafios aparentemente impossíveis ou muito antagônicos ao desenho que já está sendo feito. Em uma espécie de arena para ver até onde a artista consegue ir. Por vezes isso me incomodou. Que dificuldade é essa que temos em jogar COM e porque insistimos em jogar contra? Por que vemos tanta graça em colocar **o outro** em uma situação aparentemente sem saída? Mas mesmo diante de provocações/ propostas difíceis a artista se desvencilhou bem e constituiu a dramaturgia de maneira inteligente e perspicaz, unindo as propostas com grande mestria. Esclarecia como iria performar cada novo movimento e em seguida acompanhávamos em cena sua nova sequência da história.

4) Para você, na sua percepção pessoal, sobre o que é o espetáculo? Explora alguma coisa/universo? E por que?

Assim o espetáculo se materializa como espaço de composição coletiva a partir da diversidade de olhares e desejos da plateia conduzidos pela performer. Quebra o rito cênico como território sagrado, intocável, e estabelece um espaço poroso, em fluxo de criação contínuo no palco com a plateia. A artista também se aproveita do diálogo para apresentar questões

estéticas e pedagógicas sobre teatro e criação. Muito rico também, é o jogo que se estabelece entre a performer, o músico e a iluminadora que improvisam as circunstâncias criadas simultaneamente.

A disponibilidade psicofísica da performer agrega leveza e magia aos fragmentos que vão sendo apresentados, conduzindo delicadamente a espetação para dentro do jogo. Para mim, que não gosto de participar ativamente nesses processos cênicos abertos, foi encantador ver como a artista conseguia me envolver na história criada.

5) Aproveitando esse encontro: alguma outra coisa que gostaria de partilhar sobre o espetáculo?

Entendo o exercício de improvisação como um dispositivo potente de treinamento performativo e de invenção de dramaturgias. Quando é realizado como espetáculo exige grande habilidade técnica e preciso estado de presença para organizar as provocações de maneira a capturar e manter o vínculo e a integração nos entres palco e plateia, espaço e tempo da ação. Aqui mais importante do que o resultado estético em si me parece ser a criação do encontro dialógico, da aproximação dos entre seres no território cênico.

Depoimento Anônimo 06 - Apresentações 01, 02 e 03

1) Relato pessoal de como foi para você a experiência teatral. Suas sensações, percepções pessoais, o que ficou para você:

Uma das minhas sensações é alegria, muita alegria. Estar fazendo parte e acompanhando o espetáculo que ouvi falar dele, que falamos sobre ele e vê-lo acontecendo dá uma alegria. A percepção de você lembrar da ideia e depois de um trabalho de construção ver materializada no palco é muito grandioso, muito legal. Durante a execução eu acho que foi um espetáculo muito bem executado, seguro e com sensações boas. Interação boa com público e em momento de retomada das pessoas irem ao teatro neste processo pandêmico em que estamos vivendo.

Traz a ideia do dia, do momento, da hora mas com uma percepção muito receptiva das pessoas. Algumas histórias com mais emoção, outras com mais humor, mas todas com uma entrega muito verdadeira e eu acho que essa grande sensação que fica é que foi entregue algo muito verdadeiro, algo com muita vontade e com muito carinho. Na preparação e na entrega.

2) Se fosse descrever o espetáculo para alguém, o que falaria?

Ah eu descreveria que o espetáculo tem uma proposta de ser todo improvisado e no formato de longa duração com informações coletadas com a plateia. Sem definição de gênero.

3) Sobre os momentos em que a plateia decidia junto a performer o que e como as coisas iriam se dar em cena: quais são suas percepções, o que percebeu desses momentos?

Bom sobre o momento de interação e coleta de informações no espetáculo eu achei bem fluído achei que o público esteve aberto não sentiu o exposto não se sentiu constrangido mas sim contemplado em fazer parte do espetáculo com uma palavra como a ideia, e ver essa composição na cena depois é bem interessante. Também foi bem interessante essa parte, acho que funcionou super bem esses momentos, algumas propostas da plateia bem desconectadas, mas sempre com essa troca de performer e público, chega na decisão boa pro espetáculo.

4) Para você, na sua percepção pessoal, sobre o que é o espetáculo? Explora alguma coisa/universo? E por que?

Para mim o espetáculo é uma troca energética e ele não fala sobre algo específico mas sobre a entrega da performer, da atriz improvisadora, enquanto os atravessamentos que passam por ela nessa questão de tempestade, de intensidade, volume e força. Não tá nesse caminho poético da tempestade e sim, na minha visão, muito mais no sentido que a tempestade produz.

5) Aproveitando esse encontro: alguma outra coisa que gostaria de partilhar sobre o espetáculo?

Eu torço para que o espetáculo continue, perdure e tenham outras tempestades, outras intensidades, outras forças inclusive em outros locais. Que ultrapasse mais ainda essas barreiras da língua para que mais pessoas se conectem, façam e participem da arte.

Depoimento Anônimo 7 - Apresentação 06

1) Relato pessoal de como foi para você a experiência teatral. Suas sensações, percepções pessoais, o que ficou para você:

Muito legal envolvente

2) Se fosse descrever o espetáculo para alguém, o que falaria?

Participação do publico ativa

3) Sobre os momentos em que a plateia decidia junto a performer o que e como as coisas iriam se dar em cena: quais são suas percepções, o que percebeu desses momentos?

Percebi **todos engajados** com a atriz

4) Para você, na sua percepção pessoal, sobre o que é o espetáculo? Explora alguma coisa/universo? E por que?

Explora a participação do público plateia.

5) Aproveitando esse encontro: alguma outra coisa que gostaria de partilhar sobre o espetáculo?

Muito legal e interativo

Depoimento Anônimo 8 - Apresentação 06

1) Relato pessoal de como foi para você a experiência teatral. Suas sensações, percepções pessoais, o que ficou para você:

Gostei da experiência de participar ativamente da montagem da peça, porém acho pouco tempo para trocar mais e imagino a lindeza que deve ser realizar esse espetáculo com crianças

2) Se fosse descrever o espetáculo para alguém, o que falaria?

Não sei

3) Sobre os momentos em que a plateia decidia junto a performer o que e como as coisas iriam se dar em cena: quais são suas percepções, o que percebeu desses momentos?

Um pouco de surpresa, movimento para fora do lugar comum.

4) Para você, na sua percepção pessoal, sobre o que é o espetáculo? Explora alguma coisa/universo? E por que?

O universo do imaginar, do se permitir e permitir o outro a fazer parte de uma coisa só com você, acredito nisso pois a sensação que tenho nessas experiências são sempre essas.

5) Aproveitando esse encontro: alguma outra coisa que gostaria de partilhar sobre o espetáculo?

Foi um prazer fazer parte!

Depoimento Anônimo 9 - Apresentação 06

1) Relato pessoal de como foi para você a experiência teatral. Suas sensações, percepções pessoais, o que ficou para você:

Uma das melhores experiências da minha vida, primeiramente eu sou filha de yansa e amei o início e todo o ideal de trazer uma das melhores orixás feminina. E toda a experiência de trazer essa interação gostosa e leve com o público fez com que eu me sentisse cada vez mais segura de estar participando tão intimamente da peça !

2) Se fosse descrever o espetáculo para alguém, o que falaria?

Sou administradora do bar do parlapa e confesso que sou uma palhaça de bar, porém nos teatros não tenho nenhuma experiência de apresentar kkkkkk já fui convidada algumas vezes porém não a esse ponto de guiar uma ideia para fazer o espetáculo ! E sinceramente me ajudou muito pessoalmente a relação da ideia que eu acabei trazendo de inicial, além da imaginação e sim de vivências pessoais mesmo ! Só tenho a agradecer foi mágico ! Que foi a melhor sensação e experiência da minha vida, realmente mágico apenas indo para ter a satisfação de sentir essa peça e entender que tudo é arte

3) Sobre os momentos em que a plateia decidia junto a performer o que e como as coisas iriam se dar em cena: quais são suas percepções, o que percebeu desses momentos?

Que aos poucos todos vão se descobrindo como atores e atrizes em cena, se desprendendo da realidade e dos próprios medos ! Apenas aproveitando e desfrutando do momento compartilhado com pessoas diferentes de si.

4) Para você, na sua percepção pessoal, sobre o que é o espetáculo? Explora alguma coisa/universo? E por que?

Sim totalmente o universo, a espiritualidade e a profundidade que podemos ter com nós mesmos, quando nos unimos e experimentamos coisas novas e divertidas ! Nuances de cada um

5) Aproveitando esse encontro: alguma outra coisa que gostaria de partilhar sobre o espetáculo?

Você me ajudou muito internamente, gratidão imensa por essa imersão vislumbrante !
Obrigada

Depoimento Anônimo 10 - Apresentação 06

1) Relato pessoal de como foi para você a experiência teatral. Suas sensações, percepções pessoais, o que ficou para você:

Me senti parte do espetáculo

2) Se fosse descrever o espetáculo para alguém, o que falaria?

Experiência prazerosa

3) Sobre os momentos em que a plateia decidia junto a performer o que e como as coisas iriam se dar em cena: quais são suas percepções, o que percebeu desses momentos?

Harmonia

4) Para você, na sua percepção pessoal, sobre o que é o espetáculo? Explora alguma coisa/universo? E por que?

Sensorial, emoção

Depoimento Anônimo 11 - Apresentação 06

1) Relato pessoal de como foi para você a experiência teatral. Suas sensações, percepções pessoais, o que ficou para você:

Me senti acolhido desde o início. Foi uma experiência única e me expandiu a minha visão sobre a linguagem do teatro de improviso.

2) Se fosse descrever o espetáculo para alguém, o que falaria?

É um espetáculo solo porém com criação coletiva com a plateia. A Luana é extremamente acolhedora e atenciosa com a plateia e com as sugestões.

3) Sobre os momentos em que a plateia decidia junto a performer o que e como as coisas iriam se dar em cena: quais são suas percepções, o que percebeu desses momentos?

Percebi que às vezes a participação da plateia pode gerar desconforto ou até mesmo uma certa cobrança para o participante. Mas a Luana consegue contornar quando isso acontece, com muita escuta e generosidade, aceitando e acolhendo qualquer que seja a reação que o voluntário deu. Assim ela cria importância e significado para a participação da plateia, trazendo uma história única, e que toca a todos.

4) Para você, na sua percepção pessoal, sobre o que é o espetáculo? Explora alguma coisa/universo? E por que?

O espetáculo me parece ser sobre contar uma história de forma coletiva. A atriz se joga sozinha no palco à deriva, sem roteiro ou colegas de cena e busca na plateia um ponto de ancoragem para conseguir contar uma história que seja tangível a **todos** que se encontraram no teatro. Assim, ela mesma, se transforma na própria tempestade que conta a história.

5) Aproveitando esse encontro: alguma outra coisa que gostaria de partilhar sobre o espetáculo?

Como estudante e praticante do teatro de improviso, não só este espetáculo, mas como todo o festival que ele estava inserido, foram muito inspiradores.

ANEXO A - DEPOIMENTO DE ANA QUINTAS

Há inegavelmente uma relação muito direta entre a luz e a cena quando se trata de um espetáculo de teatro de improviso. Lógico, essa relação também acontece em todos os espetáculos teatrais, mas nos de improviso existe uma qualidade de presença diferenciada da pessoa responsável pela luz. Isso porque, um mapa de luz de um espetáculo improvisado é uma aposta, é fixar algo pensando na sua capacidade de ser várias coisas. Explico: Em um espetáculo teatral tradicional, a iluminadora acompanha o processo de criação, desenha o mapa e cria o plano de operação de luz pensando no espetáculo que foi construído ao longo do processo, em cenas específicas, na dramaturgia, nas atmosferas que se deseja criar e por aí vai. Por exemplo, eu como iluminadora opto por colocar uma contraluz de cor azulada em um espetáculo, porque acredito que esse azul seja a cor ideal para compor dramaturgicamente com o espetáculo. Em um espetáculo de teatro de improviso não é possível trabalhar em cima dessa pauta. Criar luz para um espetáculo de improviso é criar um único mapa que poderá servir para uma dezena, talvez centenas, de espetáculos diferentes que poderão acontecer ao longo de uma temporada de um espetáculo de improviso.

Por isso, é necessário ter conhecimento, tanto dos equipamentos que o teatro oferece, quanto da mesa de operação. É necessário sim fazer escolhas, decidir posições de refletores, decidir angulação de refletores, sabendo que ali estamos criando um mapa para o acaso, para o agora, que se dará em uma outra hora. Acredito também se tratar de um convite para um aprofundamento na relação entre iluminadora e luz, criar cumplicidade com aqueles refletores, com aquelas posições, não se arrepender depois, aprender com as escolhas feitas e trabalhar em cima delas, com elas. Definitivamente não há uma fórmula que possa ser apresentada que diga como uma luz para um espetáculo de teatro de improviso deva ser, mas eu acredito que há um pensamento que possa ser levado em conta. Se pensarmos em um espetáculo de teatro de improviso como um jogo, cada refletor funcionará como as peças da iluminadora para adentrar o jogo quando ele começar. Ou seja, quantas mais peças diferentes, com diferentes possibilidades, mais jogadas poderão ser feitas. Então, quando penso em um mapa de luz para um espetáculo de teatro de improviso, eu penso em um mapa de possibilidades, de jogadas possíveis.

Dito isso, podemos pensar que o mapa de luz, as escolhas de quais refletores, a onde posicioná-los e etc, depende necessariamente de muita conversa e muita troca entre a iluminadora e as atrizes e atores que estarão em cena e/ou com a direção do espetáculo. Fica a

cargo de cada equipe, mas eu diria que é de extrema necessidade que a iluminadora acompanhe alguns encontros/treinamentos/ensaios para entender as dinâmicas antes de montar a luz, para que ela se contamine de coisas e ideias que podem ser combustível para a tomada de decisão de como serão posicionados os refletores.

É claro, aqui estou falando de uma situação ideal, onde há possibilidade de uma montagem de luz, sei que muitas vezes entramos em um teatro (principalmente quando estamos participando de um festival, por exemplo), em que não podemos mexer nas luzes que já estão posicionadas. Aqui que entra a importância do conhecimento sobre refletores e sobre a mesa de operação, porque a partir do momento que temos os refletores posicionados, um outro trabalho começa, o do improviso em si, da operação de luz. E é talvez, nesse momento, que aquela qualidade de presença que comentei no começo do texto se faça ainda mais necessária. Operar a luz para um espetáculo de improviso é ter para si que você, pessoa operando a luz, é tão improvisadora quanto quem está em cena. Precisamos entender que a operadora de luz de um espetáculo de improviso não está ali para iluminar a cena que acontece, quase como se a luz tivesse que esperar a cena se instaurar para daí fazer o seu trabalho, a luz de um espetáculo de improviso tem que ser o espetáculo, tanto quanto o texto, os gestos, os movimentos, as escolhas, não algo que vem segundos depois “para iluminar a cena”, mas algo que é a cena, ou seja, construída **junto**, que vai junto de todos os outros elementos se estabelecendo e se desenvolvendo. Há uma performatividade na pessoa que opera a luz de um espetáculo teatral “tradicional”, e talvez mais ainda na pessoa que opera a luz de um espetáculo de teatro de improviso. Atenção, conexão, disposição, vulnerabilidade, abertura, presença.

Daí a importância de se ter conhecimento da mesa de operação de cada teatro que se apresenta, já que cada mesa tem sua especificidade é preciso ter um tempinho para se acostumar com a mesa, entender como ela funciona, nomear bem os canais, posiciona-la em um lugar confortável e que tenha uma boa visualização da cena, todos os detalhes são importantes. Isso porque no momento que o espetáculo começa, as peças do jogo (refletores) estão lá prontas para jogar, agora é a operação de luz, junto com a cena que vai se criando, que vai definir quem vai ligar, que horas, em que velocidade.

“Eu sou a Tempestade”

Fui convidada para trabalhar no espetáculo “Eu sou a Tempestade” através de uma mensagem carinhosa da Luana. Nosso encontro vem de anos já, e recebi o convite com muita alegria. A gente já tinha trabalhado juntas nesse contexto - eu fazendo a luz para um

espetáculo de teatro de improviso dela - no ano de 2016 (ou 2015) com seu grupo Saída Sul no teatro do Espaço Cultural Pé DiReitO na Vila-Telebrasília, DF.

Bom, Luana me convidou, eu topei, e marcamos um encontro no Teatro dos Ventos, em Águas Claras, para que eu conhecesse o teatro, visse o que tinha de possibilidade de luz, e pra gente conversar sobre o espetáculo também, trocar ideias e etc. Chegamos no teatro e o Ferdi [Fernando Martins] – dono do espaço e querido amigo – nos apresentou o que eles tinham lá: Uma geral feita com oito PAR Leds RGBWA, e uma contra feita com a mesma quantidade e mesmos refletores. Além disso eles tinham, dois refletores ímpares (uma versão gambiarra dos famosos PAR 64) e uma mesa digital, simples, de 12 canais em que já estavam configurados os PAR Leds. Nos foi pedido então que os refletores não mudassem de posição ou programação, o que poderíamos fazer era apenas reafiná-los, caso sentíssemos necessidade. Isso definitivamente reduziu as nossas possibilidades de composições de luz, mas é isso, temos que fazer o nosso melhor trabalho com o que temos. Senti muita falta da possibilidade de ter focos de luz, já que a geral e a contra faziam uma luz que pegava o palco todo, então comentei isso com a Luana e ela conseguiu alguns PAR 36²⁷⁷, usei dois, um pino no centro e outro afinado para o fundo. Além disso, decidi que colocaria os dois ímpares fazendo como se fosse um foco bem aberto de cada lado, acompanhando a geral, de modo que se eu quisesse, usando os dois juntos eu faria uma geral um pouco mais fechada e mais quente, já que o LED, apesar de ser uma ótima possibilidade, ainda tem uma luz mais fria. A montagem aconteceu duas semanas depois desse nosso encontro, e um dia antes da estreia do espetáculo, e no fim foi assim que o mapa de luz do espetáculo ficou:

²⁷⁷ Refletores emprestados pelo amigo artista Rodrigo Lellis (Barbante) - Quem tem amizades, tem tudo.

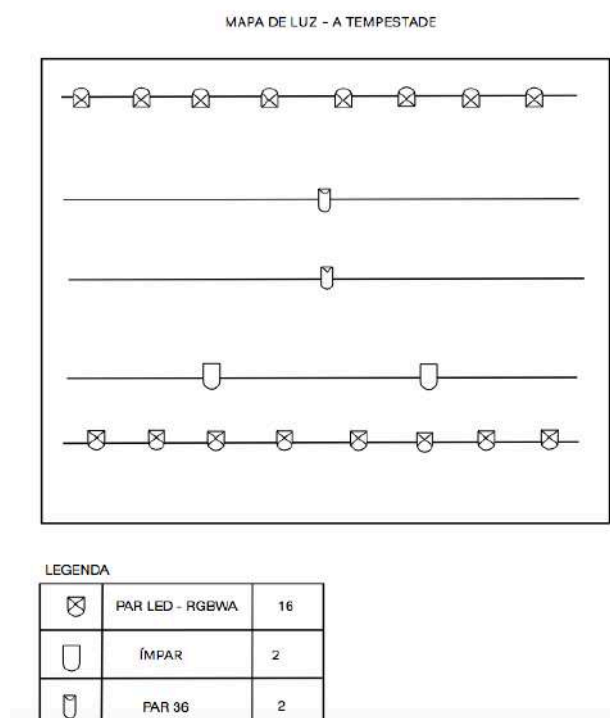


Imagem 42 - Mapa de Luz *Eu sou a Tempestade*
(Fonte: Ana Quintas)

Antes de qualquer coisa é preciso ressaltar que se eu pudesse mexer nos refletores eu mexeria, e se eu tivesse mais possibilidades de acrescentar refletores, eu acrescentaria. Mas muitas vezes fazer luz é fazer isso, é trabalhar com o que tem, é ter que adaptar mapa de luz, é olhar para as possíveis precariedades com olhar potencializador, e fazer o trabalho da melhor forma. Ainda mais em um trabalho de teatro de improviso, se vamos trabalhar com o instante, e se ainda desconhecemos o que faremos, podemos trabalhar com as luzes que tiverem e elas sempre serão as luzes que deveriam estar, nem mais, nem menos. Isso é uma coisa muito interessante e muito divertida do teatro de improviso, porque apesar de que eu gostaria de ter tido mais possibilidade de refletores, também achei muito bom trabalhar com esses poucos, usar o máximo deles, de suas intensidades, das possibilidades de composição. Usufruir do que o instante nos apresenta, tanto na cena, quanto na vida.

Dito isso, continuemos. Uma vez a luz montada, aproveitamos para fazer um ensaio. Nesse momento também já havia entrado no nosso barco o Espiga, um músico aqui de Brasília, que tinha como seu principal instrumento a clarineta, mas estava acompanhado de outros pequenos instrumentos de sopro e de percussão.

Antes do ensaio conversamos mais uma vez sobre como o espetáculo aconteceria, o interesse da Luana era fazer com que o público não somente criasse a temática ou a história, mas também fizesse escolhas em relação a encenação dessa história, coisas como em que

lugar do palco a história começaria, em qual velocidade ela se daria, se tinha algum jeito específico que eles imaginavam as personagens que iam sugerindo como voz, altura, e etc. A ideia era que o público fosse não somente criador, mas diretor desse espetáculo, e como disse a Luana que todos nós tivéssemos esse papel também, eu, ela e o Espiga, meio que de direção. Ou seja, de termos autonomia para pararmos a cena, para dar algum palpite, e claro, em relação à luz e a música que tínhamos total liberdade para compor e criar.

O ensaio foi já muito divertido e empolgante, apesar de termos feito uma versão bem mais curta do que a que aconteceria quando tivéssemos público. Entendi que eu precisava confiar nas minhas escolhas ao longo do desenvolvimento das cenas, não dava pra parar pra se questionar muito se eram as melhores escolhas, mas eram as escolhas que eu sentia ali na hora, que eram uma mistura de intuição, conhecimento e desejo. Fiquei ansiosa para a apresentação com o público. Que história será que faríamos? Que luzes será que surgiriam? Apesar de se tratar de um teatro de improviso, a primeira e a última cena já estavam definidas, para mim essas cenas eram como prólogo e epílogo, respectivamente. Digo isso porque, elas não influenciavam diretamente no desenvolvimento da história que foi toda criada pelo conjunto de espectadores de cada uma das sessões. As cenas eram um convite poético feito por Luana. A primeira um convite para o que estava por vir, o que iríamos criar **juntos** ali, a partir daquele instante, com aquele conjunto de pessoas. A segunda era um convite para o que iríamos fazer a partir do momento que saíssemos do teatro, depois de termos **juntos** criado uma nova possibilidade de mundo.

Para a primeira cena Luana me fez um pedido, ela gostaria que o público entrasse no teatro com a sensação de uma tempestade acontecendo. Para isso utilizamos o efeito de Strobe dos PAR Led. Esse efeito se repetia no começo e no fim do espetáculo, o público chegava em uma tempestade, e ia embora depois de outra tempestade. As histórias se desenrolaram entre as tempestades, quase como se elas fossem responsáveis por primeiro nos tirar desse mundo real e nos levar para um mundo de histórias imaginadas, e depois nos trazer de volta.

Os refletores foram ótimas peças para os jogos que se desenrolaram. Os PAR Led, foram muito interessantes justamente por eu poder criar as cores que eu queria. (Talvez valha explicar que os PAR Led que usamos eram RGBWA (Red, Green, Blue, White e Ambar) isso significa que ele tem todas essas cores como primárias e a partir das intensidades você consegue misturar essas cores e criar mais uma centenas de milhares de cores). Poder ter a possibilidade de ter a cor que quisermos na nossa mão nos dá espaço para vários caminhos atmosféricos diferentes. Ou seja, apesar de os Leds estarem afinados de forma que iluminava

o palco todo, ter todas as possibilidades de cor, e ainda efeitos como o Strobo já foi suficiente para criarmos uma infinidade de diferentes composições.

Depois dos Leds, o refletor que mais usamos foi o PAR 36 que fazia um foco pino no centro. Isso porque, esse foco se transformou em várias coisas diferentes ao longo das sessões, e muitas vezes funcionou como um lugar, por exemplo para uma cena mais intimista, ou algum momento mais tenso da história. Me lembro de uma cena, em que o foco virou um lugar que a personagem estava presa, e tinham outras personagens do lado de fora. Assim, sempre que a cena voltava para essa personagem presa o foco entrava, e o resto saía, criamos uma chave dramática a partir da luz. Proposição e Composição.

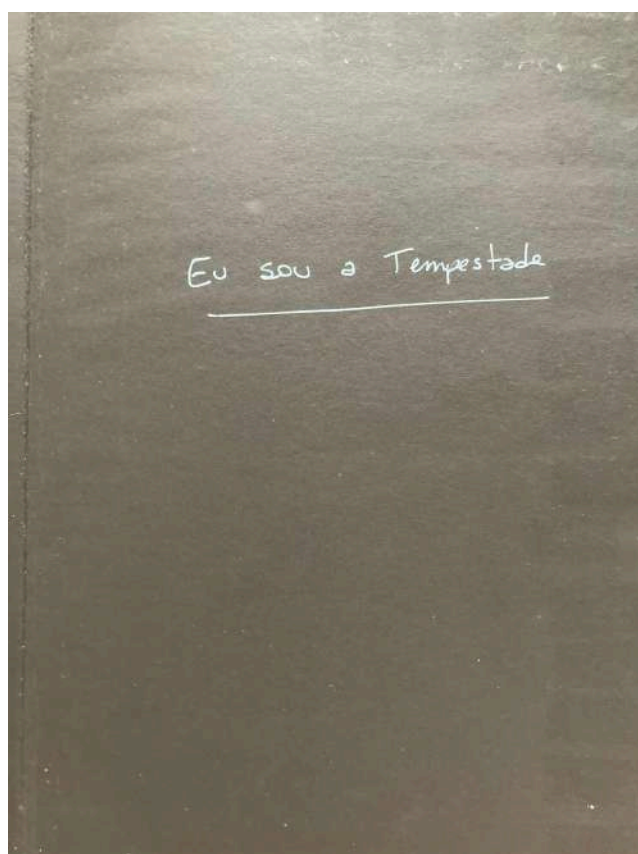
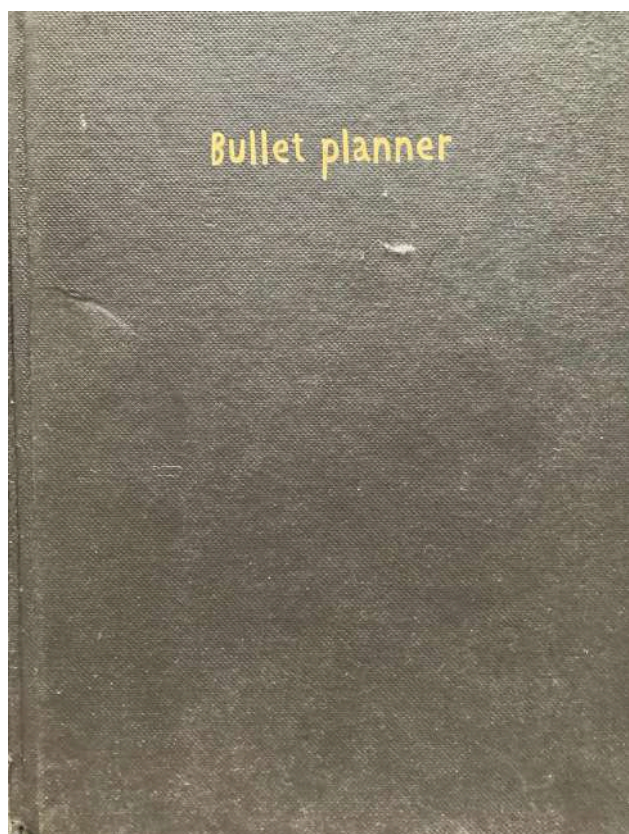
Fizemos três sessões, e a cada sessão eu fui sentindo que eu, Luana e Espiga fomos ficando cada vez mais **afinados**. Fiquei pensando que se fizessemos uma temporada de um mês como seria incrível. Cada sessão trouxe histórias completamente diferentes, **espectadores** com diferentes idades. Além das histórias, foi muito interessante a forma como a Luana guiava o público para a criação da encenação, fazendo com que **eles** despertassem um lado estético, além do imaginário.

Operar a luz desse espetáculo foi divertido, intrigante, gostoso, interessante, saí de lá com ainda mais certeza que a capacidade de presença da luz em cena é apenas uma questão de como olhamos para essa presença, de como consideramos ela. E no teatro de improviso, tudo é considerado, tudo é peça fundamental naquele instante, cada pessoa. É o conjunto, a composição, que faz acontecer. Nesse caso, não consigo dizer que a luz do “Eu sou a Tempestade” foi criada por mim. Ela foi criada por todo mundo, em cada uma das sessões, e ela foi única em cada uma delas. Por mais que composições tenham se repetido como o foco pino e a contra azul, por exemplo, em cada contexto essa composição era uma coisa, trazia uma diferente sensação.

Por fim, operar a luz do “Eu sou a Tempestade” foi uma delícia não somente por me sentir em cena a cada luz que eu escolhia, a cada cor que vinha e que eu optava por acolher ou não, mas também por ter sido o primeiro espetáculo que operei para um público presencialmente depois de quase dois anos. A potência do encontro, que nesse espetáculo era ainda mais potente, por criarmos **juntos** aqueles mundos, foi uma força de luz no meu coração.

ANEXO B - DIÁRIO DE BORDO DE CRIAÇÃO E PESQUISA DE *EU SOU A TEMPESTADE*

Registro fotográficos do caderno de diário de bordo de Luana Proença usado no processo de pesquisa artística e criação do espetáculo “Eu sou a Tempestade”. O caderno era dividido em 6 diferentes sessões em 3 cores de página diferenciadas.

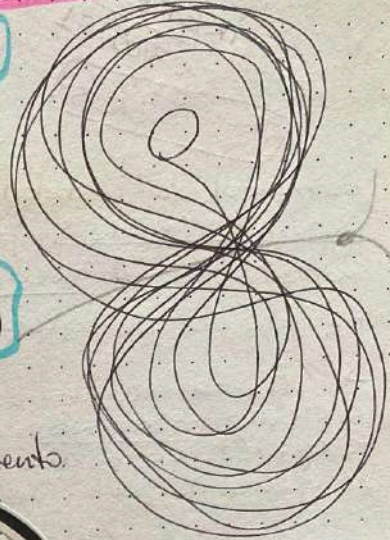


Devil?
(Fate) whispers to the warrior,
"You cannot withstand the storm."
The warrior whispers back,
"I am the storm!"
Take Remington?
Adhara and Finn?

Efeito Borboleta

"O simples bater de asas de uma borboleta no Brasil pode ocasionar um tornado no Texas"

Edward Lorenz (1969)



- metáfora de comportamento de **Sistemas caóticos**

- "Refere-se à impossibilidade de prever fenômenos atmosféricos por mais que alguns dias" (Originalmente)

Sistemas democráticos
Sistemas de poder

- "Pequenas modificações em um sistema podem ocasionar resultados significativos se esse apresenta dependência sensível, ou seja, o qual pode ser alterado por diversos fatores de maneira não-linear."

- "Partindo de um determinado ponto em um sistema é sempre possível retornar ao ponto inicial, mas, se esse sistema for caótico, havendo uma modificação em uma componente do sistema após ter partido do ponto inicial, não é possível retornar ao mesmo estado em que se começou."

- "É nisso que se baseia a Teoria do Caos: alterações pequenas podem ocasionar fenômenos maiores."

"Uma mesma pessoa não pode entrar num mesmo rio duas vezes"
Heraclito

"O Efeito Borboleta" por Patrícia Camargo de
(UNICENTRO Paraná - site) 03/05/21 Oliveira.

WIKIPEDIA
03/05/21
TEORIA DO CAOS

→ "A teoria do caos trata de Sistemas complexos e dinâmicos rigorosamente deterministas, mas que apresentam um fenómeno fundamental de instabilidade chamado sensibilidade às condições iniciais que, modulando uma propriedade suplementar de recorrência, torna-os não previsíveis na prática a longo prazo."

→ "A alta sensibilidade às condições iniciais dá ao sistema não linear, a característica de instabilidade, o que faz com que seu comportamento seja incorretamente confundido com um sistema aleatório."

→ "A consequência desta instabilidade dos resultados é que mesmo sistemas determinísticos (os quais têm resultados determinados por leis de evolução bem definidas) apresentam uma grande sensibilidade a perturbações (ruído) e erros, o que leva a resultados que são, na prática, imprevisíveis, embora não sejam aleatórios. Enquanto o comportamento futuro do sistema caótico pode ser determinado se as condições iniciais forem perfeitamente conhecidas, o mesmo não ocorre com um sistema aleatório. Mesmo em sistemas nos quais não há ruído, erros microscópicos na determinação do estado inicial e atual do sistema podem ser amplificados pela não linearidade ou pelo grande número de interações entre os componentes, levando a um comportamento futuro difícil de prever. É o que se chama 'Caos Determinístico'."

→ A dificuldade de se conhecer o estado presente com exatidão leva à necessidade de modelar o sistema não-linear como aleatório, em algumas situações, quando os detalhes não são de interesse, embora ele seja, na realidade, determinístico. Ou seja, embora a descrição da mecânica clássica e relativística seja determinística, a complexidade da maioria dos sistemas leva a uma abordagem na qual a maioria dos graus de liberdade microscópicos é tratada como ruído (variáveis estocásticas, ou seja,

que apresentam valores aleatórios) e apenas algumas variáveis são analisadas com uma lei de comportamento determinada, mais simples, sujeita à ação deste ruído. Este método foi utilizado por Einstein e Paul Langevin no início do século XX para compreender o movimento browniano.

→ "Foi exatamente isso que os matemáticos querem prever: o que as pessoas pensam que é acaso, mas, na realidade, é um fenômeno que pode ser representado por equações. Alguns pesquisadores já conseguiram chegar a algumas equações capazes de simular o resultado de sistemas como esses. Ainda assim, a maior parte desses cálculos prevê um mínimo de constância dentro do sistema, o que normalmente não ocorre na natureza."

SISTEMAS COMPLEXOS

04/05/21

→ "Um sistema é dito um Sistema Complexo (SC) quando suas propriedades não são uma consequência natural de seus elementos constituintes vistos isoladamente, adicionando ponto de vista de, sistemas complexos são sistemas que são compostos de várias partes que integram com a habilidade de gerar novas qualidades no comportamento coletivo na "dimensão visível" através da auto-organização, por exemplo, formação espontânea temporal, espacial, ou mesmo funcional de estruturas."

WOW!

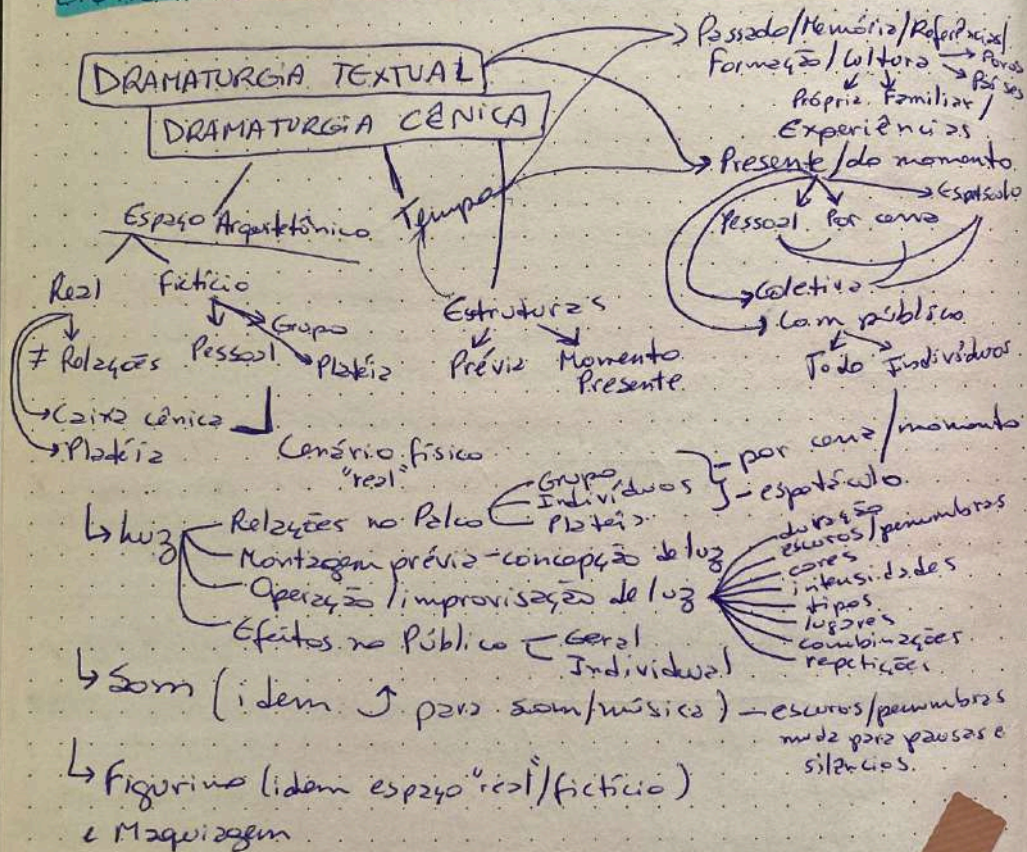
Via points

Um espetáculo de Impro como um sistema complexo ^{não linear} e dinâmico (?) - composto de várias partes (quem improvisa + espaço/tempo presentes + passado de referências/memórias/formação/treinamento) que integram com a habilidade de gerar novas qualidades no comportamento coletivo criativo na performance improvisada, na "dimensão visível" através da auto-organização simultânea dos indivíduos criadores (incluindo o público e seu imaginário) e auto-organização coletiva instantânea na formação espontânea (?) temporal, espacial e funcional de estruturas dramáticas (narrativas/temporais/performáticas).

Continuação

As criações em Impro apresentam um fundamento fundamental de instabilidade (sensibilidade às condições iniciais), grande sensibilidade à perturbação (ruídos) e "erros", o que leva, na prática, a resultados que são imprevisíveis, embora não sejam aleatórios.

Um espetáculo de Impro é composto de vários (e em variação) de sistemas complexos que se interconectam a todo momento/constantemente.



Se o exemplo de um sistema complexo é o código genético - um espetáculo de Impro é algo único pela combinação "genética" de cada e todos os indivíduos presentes no prévio e momento da performance com suas bagagens prévias e relações do momento.

Voltando 2
Wikipédia 2

Sistemas Complexos 04/05/23

→ As propriedades de um sistema complexo decorrem em grande parte da relação não-linear entre as partes. Costuma-se dizer de um sistema complexo que o todo é mais que a soma das partes. Exemplos de sistemas complexos incluem sistemas sociais (redes sociais), (...). Áreas intimamente relacionadas a sistemas complexos são a teoria do caos e sistemas multiagentes, e um embasamento teórico & filosófico para sistemas (encontrado no estudo da complexidade: inteligência artificial).

^ Propriedades dos Sistemas Complexos

Unidade Coletiva

Um sistema complexo é composto por um conjunto de partes conectadas por alguma forma de inter-relação entre elas. Assim, para caracterizar um sistema é necessário não somente conhecer as partes, mas também os modos de relação entre elas. Isto gera um fluxo de informações não triviais de se investigar, com uma série de consequências e propriedades emergentes. As partes, conectadas por uma rede de relações geram conjuntamente uma unidade coletiva comumente chamada Sistema. (...) Uma cidade podem ser considerada como um sistema ou unidade coletiva. Cada sistema possui suas regras internas, e um elemento ao ser inserido no sistema fica sujeito as leis próprias dessa sistema. (...)

Impacto e modifica(?)

Organicidade funcional

Em um sistema complexo cada subsistema possui um processamento interno de informação (ou processamento algorítmico), de modo que ocorre uma relação funcional entre os subsistemas. Porém, pode acontecer também sistemas complexos em que cada parcela (subsistema) possui o mesmo algoritmo de processamento interno e, mesmo assim gerem-se propriedades coletivas complexas. Pode-se então considerar que um sistema complexo é um conjunto de partes ou subsistemas com processamentos internos singulares, conectados entre si, de modo que formam uma unidade coletiva com uma dinâmica própria e com propriedades emergentes.

também para sistemas democráticos e de Poder

Propriedades emergente

As interações entre as partes de um Sistema Complexo criam um padrão coletivo chamado propriedade emergente. (...)

Espectáculo de Impro

Multiescalas

→ Padrões Coletivos - Impro

Assim, no estudo dos Sistemas Complexos ocorrem sistemas interagindo com outros sistemas, de modo a formar sistemas mais amplos em escalas e com propriedades emergentes. Tal processo ocorre em escalas progressivamente mais amplas ou mais restritas, ou seja, ocorrem expressões de sistemas em multiescalas.

→ Emergência 04/05/2021 - Wikipedia

→ "É uma Emergência é um fenômeno ou processo de formação de padrões complexos a partir de uma multiplicidade de interações simples."

→ "Pode ser um processo diacrônico (ocorrendo através do tempo), (...) ou pode ser um processo sincrônico (ocorrer simultaneamente) em escalas de tamanhos diversos. (...) Geralmente, no nível imediato das interações simples, o fenômeno emergente não existe ou existem apenas alguns traços."

→ "Não há consenso entre os cientistas sobre como a emergência deve ser utilizada como explicação."

→ "Um comportamento emergente ou propriedade emergente pode aparecer quando uma quantia de entidades (agentes) simples operam em um ambiente, formando comportamentos complexos no coletivo. A propriedade em si é normalmente imprevisível e imprecidente, e representa um novo nível de evolução dos sistemas. O comportamento complexo ou as propriedades não são a propriedade de nenhuma entidade em particular (...)

Uma razão pela qual o comportamento emergente ocorre é o número de interações entre os componentes de um sistema, que aumenta combinatoriamente com o número de componentes, potencialmente permitindo que uma série de novos tipos de comportamentos apareçam."

→ "Por outro lado, apenas a existência de um grande número de interações não é o suficiente para garantir o comportamento emergente, muitas das interações podem ser previsíveis

ou irrelevantes, e muitas podem cancelar as outras. Em alguns casos, um grande número de interações pode de fato trabalhar contra a emergência de comportamentos interessantes, criando uma grande quantidade de "ruído" que elimina qualquer "sinal" emergindo; o comportamento emergente pode precisar ser temporariamente isolado de outras interações antes de ter massa crítica para poder se auto-sustentar. Portanto não é apenas o número de ^{auto-sustentáveis} conexões que encoraja a emergência; também deve ser considerado o modo como essas conexões estão organizadas. Uma organização hierárquica é um exemplo que pode gerar um comportamento emergente (um burocrata pode agir de um modo diferente do resto da população que não é burocrata); mas talvez mais interessante, o comportamento emergente pode também surgir de estruturas organizadas mais descentralizadas, como num mercado. Em muitos casos, o sistema tem alcançar um nível de diversidade, organização e conectividade antes de o comportamento emergente aparecer.

→ "Sistemas com propriedades emergentes podem parecer não seguir os princípios da entropia e a segunda lei da termodinâmica, pois eles se formam e crescem independentemente da falta de um comando ou controle central. Isto é possível porque sistemas abertos podem extrair as informações do seu ambiente."

É sobre Impropriedade estrutural organizacional descentralizada

Sistemas hierárquicos

Impropriedade como sistema aberto de controle descentralizado

→ "A emergência ajuda a explicar por que a falácia da divisão é uma falácia. De acordo com a perspectiva emergente, a inteligência emerge das conexões entre neurônios; nesta perspectiva, não é necessário propor uma "alma" para sustentar o fato de que os cérebros podem ser inteligentes, mesmo pensando que os neurônios individuais que o compõem não o são."

se o cérebro tem consciência, cada célula dele deve ter também.

→ O comportamento emergente também é importante nos jogos e em sua criação. Por exemplo, o jogo de poker, especialmente nas formas semi-limites, sem uma estrutura rígida,

→ continuação é largamente controlada por um comportamento emergente. Por exemplo, nenhuma regra requer que nenhum jogador dobre, mas geralmente a maioria dos jogadores o fazem. Devido ao jogo ser regido pelo comportamento emergente, jogar em uma mesa de poker pode ser completamente diferente de jogar em outra, enquanto as regras do jogo são exatamente as mesmas. Variações de jogos que se desenvolvem são exemplos de emergência, onde a catálise predomina na evolução dos jogos. ^{o aumento da velocidade de uma reação}

→ "As estruturas emergentes

são padrões que não são criados por um único evento ou regras. Não existe nada

que comande o sistema para que ele forme um padrão, mas ao invés disso

as interações de cada parte com o ambiente externo gera um processo complexo que leva à ordem."

! Isto é Impro!
Comportamento emergente!

SISTEMA DINÂMICO - WIKIPEDIA 06/05/2021

→ "Na física matemática e na matemática, sistema dinâmico é um conceito no qual uma função descreve a relação do tempo de um ponto em um espaço geométrico."

→ "O conceito de sistema dinâmico nasce da exigência de construir um modelo geral de todos os sistemas que evoluem no tempo, segundo uma regra que liga o estado presente aos estados passados."

→ "Sejam X um espaço topológico e $(G, \cdot)$ um semigrupo topológico. Dizemos que um sistema dinâmico é um par (X, A) onde $A: X \times G \rightarrow X$ é uma aplicação contínua que satisfaz:

- $A(A(x, g), h) = A(x, gh)$ se $x \in X$ e $g, h \in G$, e
- $A(x, e) = x$ onde $x \in X$ e $e \in G$ e é o elemento neutro do grupo.

"O Atrator de Lorenz"

foi introduzido por Edward Lorenz em 1963, que derivou a partir das equações simplificadas de rolos de convecção que ocorrem nas equações da atmosfera. É um mapa caótico que mostra como o estado de um sistema dinâmico evolui no tempo num padrão complexo, não-repetitivo.



"O atrator de Lorenz é um exemplo de sistema dinâmico não-linear. O estudo deste sistema incentivou a criação da teoria do caos."

e cuja forma é conhecida por se assemelhar a uma borboleta."

Sistema Dinâmico Não-Linear - WIKIPÉDIA 06/05/21

→ "(...) é um sistema determinístico, cujo comportamento futuro é previsível. Segundo a Teoria do Caos, se as condições iniciais do sistema forem perfeitamente conhecidas, a alta sensibilidade às condições iniciais, porém, de um sistema não linear é característica de instabilidade, o que faz com que seja incorretamente confundido com um sistema aleatório. Enquanto o comportamento futuro do sistema não linear pode ser determinado se as condições iniciais forem perfeitamente conhecidas, o mesmo não ocorre com o sistema aleatório. Embora um sistema não linear evolua no tempo com um comportamento instável e periódico, tal comportamento é determinístico, pois seu estado futuro pode ser conhecido, desde que conhecido o seu estado atual. A dificuldade de se conhecer o estado presente com exatidão leva à necessidade de modelar o sistema não linear como aleatório em algumas situações (...)."

→ A Impro como um sistema complexo e dinâmico não-linear que se sente como aleatório? Podendo mudar para aleatório dado como parte previsível determinista?

→ "O comportamento não linear, pelo fato de ser dinâmico evolui no tempo através de realimentações que vão sendo inseridas à medida que avança o sistema e, ao avançar é influenciado por realimentações, positivas ou negativas, que por sua vez redundam em novas realimentações que influem no sistema regulando-o ora construtivamente, ora destrutivamente.

↳ Ofertas / escuta / call back ...

→ "No caso dos sistemas dinâmicos lineares, existem respostas ordenadas e lisas (A exemplo de um tecido liso) onde os eventos futuros ocorrem dentro de margens estatísticas previsíveis.

No caso dos sistemas não lineares, as respostas podem ser consideradas também ordenadas (Pode-se dizer que existe um tecido também), mas as resultantes futuras dos eventos não são lisas, ao contrário, são ásperas, pois, suas superfícies são extremamente corrugadas, isto é, os resultados são cúbicos, contraditórios, porém, sempre haverá um padrão reconhecível, mas nunca estático (sempre dinâmico), isto é, variável no domínio do tempo."

Determinismo - WIKIPÉDIA 06/05/21

→ "(...) é a teoria filosófica de que todo acontecimento (inclusive o mental) é explicado pela determinação, ou seja, por relações de causalidade.

Embora em seu sentido mais vulgar determinismo se refira a uma causalidade reducionista (redução de todos os fenômenos do universo, por exemplo à mecânica ou à química), não necessariamente é sinônimo de reducionismo. Há vários tipos de determinismo, cada um definido pelo modo como determinação e causalidade são conceitualizadas."

→ "Tipos básicos de determinismo

• Pré-determinismo: se, como Laplace, o deísmo e behaviorismo, supuséssemos que todo fato já está completamente presente na causa, temos um determinismo mecanicista onde a determinação é colocada no passado, numa cadeia causal total-

mente explicada pelas condições iniciais do universo.

• **Pós-determinismo**: se, como na teologia, supuséssemos que toda casualidade do universo é determinada por alguma finalidade, temos um determinismo mecanicista, onde a determinação é posta no futuro pelo consentimento de algum evento exterior ao universo casual.

• **Co-determinismo**: se, como na teoria do caos, na teoria da emergência ou no conceito de rizoma, supuséssemos que nem todo efeito está totalmente contido na causa, isto é, que o próprio efeito pode simultaneamente interagir (casualmente) com outros efeitos, podendo inclusive acarretar um nível de realidade diferente do nível das causas anteriores (por exemplo, [...] a interação entre indivíduos formando um outro nível de realidade, a sociedade), temos um determinismo onde a determinação é colocada no presente ou na simultaneidade dos processos."

Impro é co-determinista?

→ " ^ Determinismo e Liberdade

Os críticos do determinismo reivindicam a não-casualidade para justificar o livre-arbítrio e a livre escolha, geralmente atribuindo ao deterministas um mecanicismo ou fetalismo tal como no pré-determinismo e no pós-determinismo (na). O que acima de tudo diferencia os deterministas, que insistem que sejam, de seus críticos é a afirmação destes últimos de que a alma, a vontade, o desejo e a escolha existem num universo à parte, separado do universo casual. Destino irreversível

Para os críticos do determinismo, se essa posição dominante e exterior da alma pode explicar a liberdade. No entanto, há quem considere que essa crítica não leve em conta o terceiro exemplo de determinismo (co-determinismo), que reconhece modos de casualidade que engendram vários níveis de realidade (por exemplo, molecular, biológico, psíquico, social, planetário...), cada qual com uma consciência que lhe dá autonomia, jamais cessando, porém, de interagir com os outros níveis.

Filósofos tais como Nicola Hartmann, Deleuze, Gilles Deleuze, e Nietzsche não vêem contradição alguma entre determinismo radical e liberdade. Para Deleuze, liberdade não é livre escolha nem livre-arbítrio, mas sim exigência. Somos livres porque somos iminentes ao mundo determinista, mundo onde não existe nada que seja singularmente determinado que não seja ao mesmo tempo singularmente determinante. Se supuséssemos que somos exteriores ao mundo determinista, cai-se num determinismo inerte, passadista (pré-determinismo), porque toda escolha é arbitrária onde, segundo ele, só nos resta a liberdade empobre cada chamada livre-arbítrio e livre escolha, que é pré-determinismo porque toda escolha e arbitrio se dá entre duas ou mais entidades dadas, isto é, já determinadas, já criadas.

Teorema da (recorrência) de Poincaré

Wikipedia 06/05/21

→ "(...) afirma que certos sistemas, após um tempo suficientemente longo, finito, retornarão para um estado muito próximo ao estado inicial."

Aleatoriedade | Wikipedia 06/05/21

→ "(...) exprime quebra de ordem, propósito, causa, ou imprevisibilidade de em uma terminologia não científica. Um processo aleatório é o processo repetitivo cujo resultado não descreve um padrão determinístico, mas segue uma distribuição de probabilidade."

Processo estocástico

Wikipedia 06/05/21

→ "Dentro da teoria das probabilidades, um processo estocástico é uma família de variáveis aleatórias representando a evolução de um sistema de valores com o tempo. É a contraparte probabilística de um processo determinístico. Ao invés de um processo que possui um único modo de evoluir, (...) em um processo estocástico há uma indeterminação: mesmo que se conheça a condição inicial, existem várias, por vezes infinitas, direções nas quais o processo pode evoluir."

Voltar a pergunta: Sistema complexo determinístico que sente parece aleatório, ou sistema aleatório?

ESTRUTURA | Wikipedia 06/05/21

Impro

→ "(...) é sempre uma noção fundamental e às vezes intangível cobrindo o reconhecimento, observação, natureza, e estabilidade de padrões e relacionamentos de entidades."

→ "Uma estrutura define^{do} que um sistema é feito. É uma configuração de itens. É uma coleção de componentes ou serviços inter-relacionados. A estrutura pode ser uma hierarquia (uma cascata de relacionamentos um-para-vários) ou uma rede contendo relacionamentos vários-para-vários."

MECANICISMO | Wikipedia 06/05/21

→ "(...) é uma teoria filosófica determinista segundo a qual todos os fenômenos se explicam pela causalidade mecânica ou em analogie à causalidade mecânica (causalidade linear ou, instrumentalmente, como meio para uma causa final. ↳ a causa provoca um efeito proporcional).

Em filosofia, o mecanicismo é defendido pelo deísmo, que sustenta que o universo é um mecanismo, o qual pressupõe a existência um ser superior não-mecânico (Deus), assim como o relógio pressupõe a existência do relojoeiro que o construiu. ^{Deus}

Em biologia, mecanicismo refere-se às teorias que afirmam que todos os fenômenos que se manifestam nos seres vivos são mecanicamente determinados, e, em última análise, essencialmente de natureza física, química e biológica. Esta postura opõe-se às explicações vitalistas que postulam a existência de uma força ou impulso vital sem a qual a vida não poderia ser explicada.

crença em algum elemento metafísico que diferencia seres vivos de seres inanimados.

CASUALIDADE

WIKIPEDIA 07/05/21

→ "Causalidade é a relação entre um evento A (a causa) e um segundo evento B (o efeito), provido que o segundo evento seja uma consequência do primeiro."

→ "Em termos diretos, A é causa de B quando A é requisito necessário, mas não necessariamente um requisito suficiente, para a ocorrência de B."

→ "Caracterizar uma relação causal, distinguindo-a de uma simples correlação, é um assunto delicado que por certo transcende a simples lógica ^{estruat. / equações para lidar com afirmações lógicas} booleana. Pelo método científico, deve-se estabelecer não apenas a correlação significativa entre os eventos em questão, mas também os mecanismos físicos de ação que levam A a determinar B, ou melhor, a ausência de A a inibir B."

→ A Filosofia

Modelos de causalidade

- **Causalidade Linear ou simples:** Ocorre quando uma causa provoca um efeito proporcional (isto é, linear). (...)
- **Gatilho:** ocorre quando uma causa provoca um efeito desproporcional (isto é, não-linear). (...)
- **Efeito dominó:** ocorre quando uma causa promove um efeito de proporção diferente (não-linear) em sua proximidade, que então acarretará outra mudança na proximidade da mesma proporção, e assim por diante, em sequência linear. (...)
- **Retroalimentação (feedback):** dá-se quando o efeito modifica (modula) a causa. A retroalimentação é **positiva** quando o efeito de um processo aumenta a intensidade desse processo ("quanto mais, mais"), e é **negativa** quando reduz sua intensidade ("quanto mais, menos"). (...)

CORRELAÇÃO

"filosofia lógica, também conhecida como correlação coincidente, que consiste na ideia de que dois eventos que ocorram em sequência cronológica estão necessariamente interligados através da relação de causa e efeito."

- **Homeostase e Alostase:** a alostase são processos de retroalimentação (principalmente negativa) que mantêm a continuidade de um sistema (Homeostase). (...)
- **Círculo vicioso:** dá-se quando processos de retroalimentação (principalmente retroalimentação positiva) desfazem a continuidade de um estado ou sistema (o que impede a homeostase), se desenvolvendo de modo destrutivo. (...)
- **Círculo virtuoso:** também chamado "espiral de ascensão". Dá-se quando processos de retroalimentação modificam de modo construtivo um estado ou sistema (gerando ou permitindo a homeostase). Um círculo virtuoso pode tanto gerar algo novo (emergência) quando permitir o desenvolvimento de algo já existente. (...)
- **Efeito borboleta:** ocorre quando uma mudança insignificante provoca mudanças a tal ponto desproporcionais que podem alterar todo o sistema em que a mudança inicial ocorreu. (...)
- **Emergência:** o processo de formação de sistemas complexos ou padrões a partir de uma multiplicidade de interações simples. (...)
- **Salto de qualidade:** Pequenas mudanças quantitativas num sistema que ultrapassem um limite a partir do qual o sistema muda abruptamente de qualidade. (...)
- **Implicação recíproca ou interação:** ocorre quando mudanças simultâneas pressupõem-se como causas recíprocas. (...)
- **Teleologia:** também chamada causa final (...), é a explicação de algo pela finalidade para a qual esse algo foi construído. Quando usada para explicar fenômenos que impedem a capacidade de intervenção prática humana, como na teologia, é considerado um tipo de antropomorfismo ou de pensamento mágico. Por este motivo, no advento do pensamento científico moderno, este modelo foi abandonado. (...)

- CASUALIDADE ←
- ruído ←
- rizoma
- termos teóricos do caos
- livre-escolha (Deleuze)
- Efeito dominó e reação em cadeia

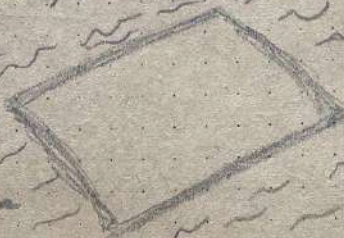
'Se quer ver Deus
rir, faça um plano'

12/06/2021

SATURDAY

É se estivéssemos no mesmo barco. Nós, aqui, que não somos presidentes, monarcas, iguais... É uma tempestade shakespeariana nos acomete, e assim, nos isolamos numa ilha deserta...

Uma terra de ninguém (humor), de solidão (não uma daquelas invasões coloniais)



- Então quer uma democracia?
- ↳ Como funciona como funciona agora?
- Quais seriam as leis aqui?
- ↳ Como seriam aplicados?
- ↳ Punidos?
- ↳ Julgamentos?
- ↳ Mudanças, Adaptagens, Interpretações?

↳ Ou em já ponto de que realmente é democracia?

- ↳ Ditado / Semi-ditado / República / Monarquia
- ↳ Representativa / Constitucional
- ↳ Liberal

↳ Monarquia absoluta - tirania da maioria

↳ Contrato Social

18/06 - Questions lead to Quest's

04/07/21 - Em casa

Primeira ideia de estrutura pensada a partir de projetos de residências escritos/inscritos em editais.

- ① Receber o público com uma tempestade de imagens, palavras, ideias → frases de "A Tempestade" de Shakespeare
 - ② "Naufrágio" em um ilho de objetos → uma ilha inventada em que podemos viver tudo.
Espaço pensado para enquadramentos de câmeras
 - ③ Trocar objetos e histórias/memórias com o público → objetos e sua carga de significados
 - ④ Votação do objeto/história/credo → de modo que as decisões não são tão diretamente ligadas a "escritas"
 - ⑤ Improvisação de cenas a partir de Teatro de Objetos e projeção/editação audiovisual em tempo real
- ↳ Momentos de Interação democrática. Linguagem para decisões do público.

- ↳ Voto (público decide por quantidade de votos)
- ↳ Plebiscito (pesquisa de opinião e em decidir)
- ↳ Representatividade (alguém decide pelo grupo)

Uma nova tempestade: Os impactos e os meios em imagens e palavras e espetáculo realizado.

↓
"Eu sou a Tempestade"
"Não sou a Tempestade"
"Sou a parte e todo."
Democracia

Aqui entra a pesquisa de
deontologia e os fenômenos

- ↳ Reconhecimento
- ↳ Repetição
- ↳ Oposição
- ↳ Equilíbrio/Tempestade.

Tempestade de decisões

Jogo com o audiovisual

- O olho que tudo vê
- A mídia
- A interpretação entre dos olhos

FORGET

here...
(só não posso
"deixar esquecer
aquela coisa")

11/07/2021 | CASA

WORK

Idéia/Conceito (PKD):

Consciência das Escolhas

Como Reconhecer e Repetir impactam nossas escolhas

Idéia/Conceito em Paralelo I

Consciência das Escolhas Democráticas

Como Reconhecer as ferramentas e estruturas democráticas impactam nossa relação com a democracia

Idéia/Conceito em Paralelo II

Jogar com os conceitos e universo de "A Tempestade" de ShakespeareQuando temos um mundo novo e uma chance nova, qual é a nossa relação de poder?

Repetimos?

Uma tempestade que derruba e lava tudo de antes. Temos escombros (memórias e referências), ao mesmo tempo que temos a possibilidade do novo. Reconstruir ou construir. Onde entra a desconstrução nisso?

→ Stanislavski

E SE (Mágico) VOCÊ TIVESSE (E TEM) O PODER DE MUDAR O SISTEMA: POR ONDE COMEÇARIA?

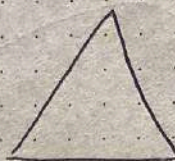
Pelas Relações de Poder.

Essa



Essa

diversidade e mesma
importância



Desse

?

O limite das liberdades está na decisão de uma
?

↓
diversidade
é um S
Um cruz
plural

maioria que
não tira os
direitos das
demais.
Direitos iguais
que respeitam a
diversidade de
Democracia...

É sobre democracia?
Como sistema ou como
relogios de poder?

14/07/2021 - Pólo Cultural Gzirotas
Sala de Música (14h-18h)

No caminho para cá eu vim ouvindo
podcasts e algumas ideias me passaram
pela cabeça.

↳ Talvez o espetáculo não seja sobre
democracia em si. Seja mais focado
no empoderamento/responsabilidade
EU SOU A TEMPESTADE

Que tempestade é essa?

↳ Talvez o espetáculo possa ser um "auto-espetáculo", uma demonstração improvisada de processo. O público assiste, questiona e participa do fazer do acontecer do espetáculo.

Além do processo exposto os comentários "espontâneos" da coisa. Um protocolo de partilha das decisões.

↳ Continuamos com a "problemática" de que o foco pode ficar no narrativo evento. Então partir de uma história conhecida pode derivar disso.

↳ História do público?

↳ "A Tempestade" William Shakespeare?

Devemos como na "Tempestade" de Shakespeare, nós nos ilhamos aqui em uma terra/área onde tudo, todo mágico, pode acontecer.

Devemos reproduzir/repetir o mundo de fora ou criar um novo (sem esquecer o que conhecemos)?

↳ Que tempestade seremos?

"HÁ PESSOAS QUE VÃO FUGIR DA TEMPESTADE QUE VOCÊ É. OUTRAS VÃO SE MOLHAR COM VOCÊ."

"LIFE ISN'T ABOUT WAITING FOR THE STORM TO PASS. IT'S ABOUT LEARNING TO DANCE IN THE RAIN."

"I AM THE STORM"

"AS PALAVRAS TÊM A LEVEZA DO VENTO E A FORÇA DA TEMPESTADE"
Victor Hugo

"ADESTREI-ME COM O VENTO E A MINHA FESTA É A TEMPESTADE" Cecília Meireles

"E SE A TEMPESTADE NÃO PASSAR, DANCE NA

CHUVA" ³NEM TODA TEMPESTADE VEM PARA DESTRUIR...
"EXISTEM SEMENTES QUE DEPENDEM DA TEMPESTADE PARA BROTAR" (VITOR MUNIZ)

"OS PESCADORES SABEM QUE O MAR É PERIGOSO E QUE A TEMPESTADE É TERRÍVEL, MAS ELAS NUNCA SOLTARAM ESSES PERIGOS COMO RAZÃO SUFICIENTE PARA PERMANECER EM TERRA."

Vincent Van Gogh

"DEPOIS DA TEMPESTADE SEMPRE VEM A CALMARIÁ"

"QUANDO VOCÊ SAIR DA TEMPESTADE, VOCÊ NÃO SERÁ A MESMA PESSOA QUE ERA QUANDO ENTROU. ESSE É O OBJETIVO DESSA TEMPESTADE."

Haruki Murakami

"QUEM CONHECE A TEMPESTADE, ENJOA NA CALMARIÁ"

Dorothy Parker



"SE DESEJA UM ARCO-ÍRIS TEM QUE AGUENTAR A TEMPESTADE" A Wipe e das Estrelas

"MINHA RELIGIÃO É O PERFUME DE TERRA QUE SURGE ANTES DA TEMPESTADE" Michael Neff

Lousã

E parrey, Iansã!
E parrey, Iansã!

Thor

Deus dos
Trovões

Oxirô das Tempestades

"GAROTAS COMO ELA NASCERAM NA
TEMPESTADE. ELAS TÊM RAIOS NAS SUAS
ALMAS, TROVÕES NOS SEUS CORAÇÕES.
E CAOS NOS SEUS OSSOS."

Nikita Gill

"NEM TODAS AS TEMPESTADES VÊM
PARA ATRAPALHAR SUA VIDA. ALGUMAS VÊM
PARA LIMPAR O SEU CAMINHO."

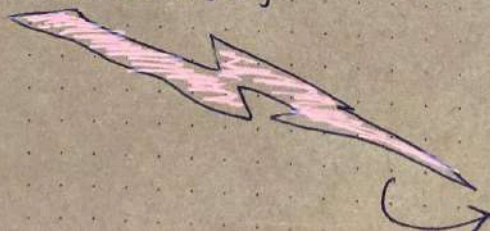
"VALORIZE AS PESSOAS QUE FICAM COM
VOCE DURANTE A TEMPESTADE, PORQUE
EM DIA DE SOL QUALQUER PRAIA FICA CHEIA."



15/07/21 | - Pólo Cultural Gaivotas
Sala de Música (14h-18h)

🎵 Ao eveni longes e pentas de Lousã 🎵

Divindades do trovão e do raio
(www.fantasia.fandom.com/pt/wiki/
Divindades-do-trova%C3%A3o)



- Adad (babilônio)
- Afi (abkhaz)
- Ah Bolom Tzacab (maia)
- Amm (árabe)
- Apla (etrusco)
- Asurakumaras (espíritos do jainismo indiano)
- Baal Hadad (sírio)
- Bhima (indiano)
- Deng (dinka)
- Doliqueno (sírio)
- Fjörgynn (deus nórdico)
- Heviossô (vodum ewe-fon)
- Iansã (orixá iorubá)
- Illapa ou Kataylla (inca)
- Indra (indiano)
- Ishkur (hitita)
- Júpiter (deus supremo romano)
- Korei ou Kori (deus supremo do povo semita na Malásia)
- Leizi (deusa chinesa)
- Moruts (espíritos indianos da tempestade)
- Nagakumaras (espíritos do jainismo indiano)
- Pajonin (Lapão)
- Pariacaca (Andes centrais)
- Pele (deusa havaiana, do vulcão e raio)
- Perendi (ilírio e albanês)
- Perkons (letão)
- Perkunas (lituano)
- Perun (eslavo)
- Quzah (árabe)

- Reshef (cananeu e fenício)
- Rudra (indiano)
- Shurdi (ilírio)
- So (ewe), formado pelo deus Sogbla e a deusa Sedga
- Summonus (etrusco)
- ~~Tara~~ • Susano-wo (japonês)
- Taranis (gaules, celta)
- Terhant (lúvita)
- Toru (hitita)
- Teshub (hurriano)
- Thor (nórdico)
- Tupã (tupi)
- Ukko ou Isäinen (finlandês)
- Urtzi, Ortzi ou Urcia (basco)
- Xangô (orixá iorubá)
- Zeus (grego)
- Zibelthiurdas (trácio)

Imagens

- Leque que venta (música de Iansã)
- Raio (David Bowie)

Divindades Supremas
e o Trovão...

Leque que venta

Topografia/estrutura

Relação de
Poder

Leque de
Raio?

20/07/2021 | Polo Cultural G2ivotas - Sala Música

* Presença virtual do Rafael Saul (Brasil)

Le insights gravados em áudio

- Levar o público para dentro da tempestade
- ^{Convida o público} Figura narradora: explica sem explicar
- O espetáculo é um galho, não o tronco
- Se fizer o caminho inverso, vai encontrar
 - ↳ Que elementos são mais importantes para ser o tronco.

Muito tronco e pouco galho.

- Já faltando você se auto-dirigir

Guarda-chuvas

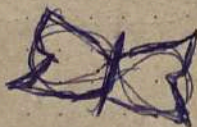


Se deixar molhar
ou não.

Início filosófico?
O que é uma tempestade?

Início caos imagético e sonoro?

Barbaletas e caos



- O medo da Tempestade é se a gente vai sobreviver a ela ou não.
↳ Não sabemos quando vai passar

Tempestade de Areia — Deserto

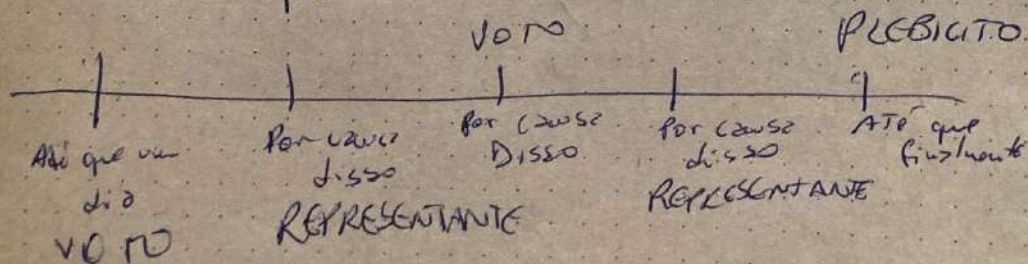
↳ Que canga/não te deixe ver / outra reação do corpo

Reconhecer na história do público o momento Eu sou a Tempestade, do momento poder/escolta

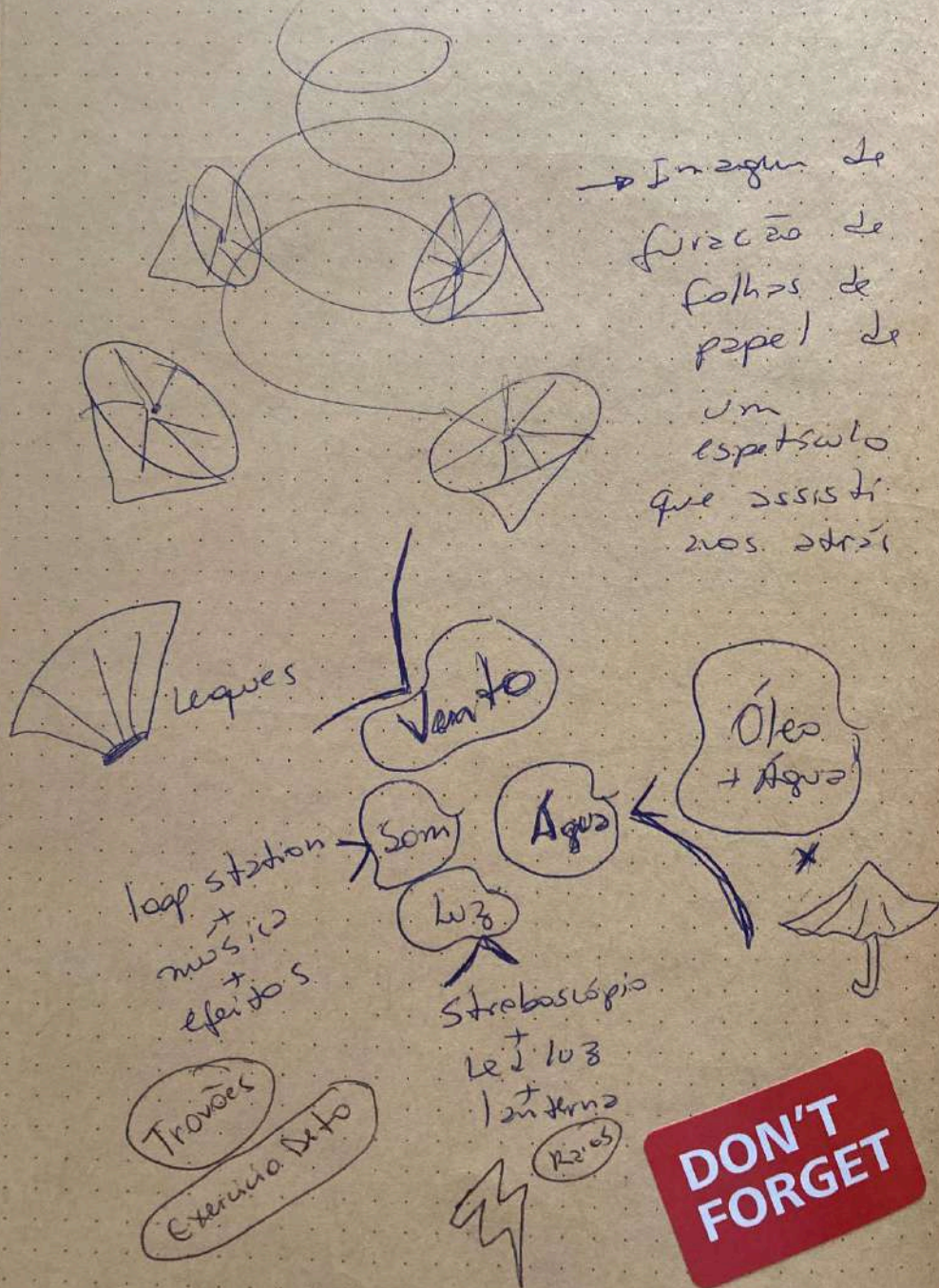
"De boz na lagoa" - telefone do Rafa

Estrutura de Momentos Direção Pública

3/5 momentos que eu reconheço como pontos de Direção do público



Intercalar com textos/info/pensamentos
quanto a democracia?



21/07/2021 | Polo Cultural Galvotas
Sala de Música (14h-18h)

→ Como é que a gente contaria essa história em 5 cenas?



ou 6?

Temos assim a
primeira decisão de
definição
por FÓRUM / PLEBICITO

A Tempestade e os sistemas
democráticos?

↳ Teoria do (2005

e se empoderar da sua
tempestade

Eu
Sou
A
TEMPESTADE



↳ Post Stories Instagram C/ pergunta

○ que nos dá modo na tempestade?

↳ Sua força - poder

↳ Sua destruição

↳ Se vamos sair vivos dela

↳ O que ela vai transformar

↳ O desconhecido pós-tempestade

"EU SOU A TEMPESTADE" significa;
eu tenho o poder sobre COMO eu encaro
e ajo diante das situações. As situações
não me controlam.

Ver e assumir o poder que insistem em me tirar.
A teoria do caos é uma teoria de comunidade.
Uma teoria social em metáfora. Nós somos parte
e impactos da tempestade, somos a tempestade.

A tempestade nos desafia nas dinâmicas de
poder. Eu posso contra? Eu sou. Eu sou importante.
Eu sou a potência. Sou apenas uma gota d'água,

um sopro (de vida), uma faísca... É o que é a
tempestade se não uma outra intensidade e quantidade
(ou duração) de água, sopros e faíscas.

"Estamos na beira do mundo,
na beira de nós.
Aqui no fundo o grito rouco,
mas tudo é voz.
Ninguém solta a mão de ninguém."

Eu não sou mais importante que a tempestade.
Eu não sou menos importante que a tempestade.

EU SOU A TEMPESTADE: poderes e deveres.

As Deusas e Deuses que comandam, tem por frequência, o
controle ou o excesso dos raios. A Tempestade é o Poder.
A Tempestade é o mundo que não será o mesmo depois dela.

A estrutura e os protocolos funcionam,
mas ainda falta um clique com "EU SOU
A TEMPESTADE", com esse noção de poder e
responsabilidade.

RECONHECIMENTO/REPETIÇÃO
OPosição/EQUILÍBRIO
(Temperança)

Construir um mundo novo, nesse
novo ilha, e eu vou dirigir o espetáculo
no frente de vocês (usando os elementos)
e os protocolos e elementos democráticos.

A gente vai dirigir uma tempestade.



Exercício do Deto (que ele pegou de
um músico) do choro na floresta, batendo
os dedinhos.

IDEA

O público no palco?

O público é a tempestade?

Eu sou a tempestade representando o público?
"10" pessoas do público para serem a tempestade
comigo - que é o público? ("By Heart")

Eu quero

Umbrella

Academag

Lo la lo

Super

heróis

Self-

Auto-

herói

que eu quero

que eu não quero

composto

Cada guarda-chuva tem um nome

Nº. dúvida Consulto o público em geral: votos

Se alguém no público trouxe (chapéu) guarda-chuva, pode entrar também.

Vim a história do público: determinamos 5 casos

A cada caso quem tem guarda-chuva decide "eu quero" quanto ao

1. Tempestade de o que eu quero/não quero

Relativo?

3 pessoas do público

De acordo com o caso anterior:

Eu quero que continue. Eu quero o oposto. Eu quero livre. Eu quero entre/pela intensidade → Isto é reconhecer, repetir, operar equilíbrio

1. Posicionamento (R.S.)

2. Sonoridade

3. Velocidade + Duração

4. Realismo - Caricato

5. Nível

6. Estabilidade - Movimento

7. Luz

8. Musicalidade

9. Eu

10. Acontecimento/estado

Técnicos

Uma
tempestade
de águas, diretas

Eu estou aqui hoje,
tempestade, porque fui
1 gota, 2 gotas, 3 e assim
por diante. Foi o teatro a
minha tempestade.



Quando já não tinha espaço,
pequenez fui.

Onde a vida me cabia apertada.

Em um canto qualquer
me acomodar.

Minha dança, os meus traços de chuva.

E o que é estar em paz,

pra ser minha

e assim ser sua?

Quem vive
tempestade e
se calmaria?

Quando já não procurava mais,

pode enfim nos olhos teus,

vestidas d'água,

me atirar tranquila daqui.

Lavar os degraus, os sonhos e as
calçadas.

Relato a publicação
E assim, no teu corpo eu fui chuva,
feito bom de se encontrar.

E assim, no teu gosto eu fui chuva,
feito bom de se deixar viver.

NADA DO QUE EU FUI
ME VESTE AGORA.

SOU TODA GOTA.

QUE ESCORRE LIVRE PELO ROSTO

E SÓ SOSSEGA QUANDO

ENCONTRA A TUA BOA.

E mesmo que eu de ti me perca

NUNCA ^{MAIS} SEREI AQUELA

QUE SE FEZ SECA

VENDO A VIDA PASSAR

PELA JANELA"



CALMÁRIA

Relação
cl
público

Beim Emanuel no Amélet. O que eu quero
desse espetáculo. É uma conversa, desigual
porque eu me preparei. ^{coisa}

Aqui eu vou fazer o que eu quero dentro
do que vocês quiserem.

Texto inicial as gotas de suor em mim.
o bater de asas do borboletão do Brasil...

NADA DO QUE EU FUI
ME VESTE AGORA.

SOU TODA GOTA.

QUE ESCORRE LIVRE PELO ROSTO
E SÓ SOSSEGA QUANDO
ENCONTRA A TUA BOA.

E mesmo que eu de ti me perca

NUNCA ^{MAIS} SEREI AQUELA

QUE SE FEZ SECA

VENDO A VIDA PASSAR

PELA JANELA"



CALMARIA

Relatório
cl
bibliu

Beim Emanuel no Hamlet. O que eu quero
desse espetáculo. É uma conversa, desigual
porque eu me preparei. ^{Gos}

Aqui eu vou fazer o que eu quero dentro
do que vocês quiserem.

Texto inicial as gotas de teatro em um
o bater de asas do borboletão do Brasil...

Respostas Instagram / Facebook Stories POR QUE AS PESSOAS TEMEM TEMPESTADES?

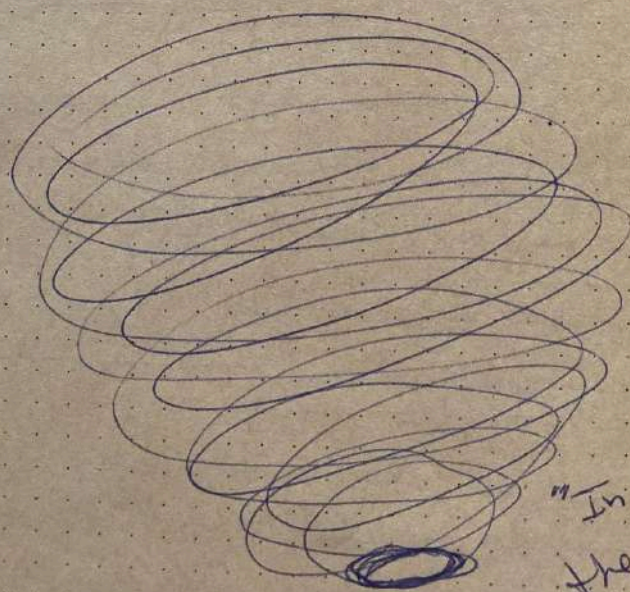
Rita Tavares: É mais forte do que elas!

Maria Clara (Salvador): Porque se sentem impotentes, fracos e menores diante delas.

Eugênio Macedo: Because it would be a Twister

Roberto Dago: Porque czi a internet

Pedro Miguel Marques: Porque preferem banho de imersão a banho de chuveiro frio 😊



"In the eye of
the hurricane
is quiet."

Asminton



22/07/2021 (Polo Cultural dos Gaviões
Sala Música (14h-18h)

5 post it (os guarda-chuvas)

↳ Posicionamento

↳ que podem
ser de cores #

↳ Sonoridade

↳ Velocidade

↳ Movimento

↳ Acontecimento

TO DO

* Texto inicial e final que
ligue

links

— Tempestade

— Decisões

— Eu sou a tempestade > Democracia

Seleção de frases de
músicas politizadas...

* Presença virtual Dani e Maria Clara (Impró
Salvador) no final do ensaio

↳ Contei o espetáculo (não a pesquisa)

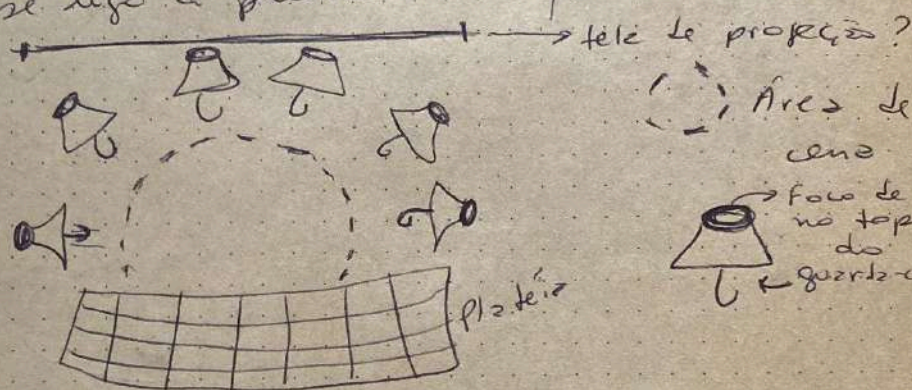
↳ insights gravados em áudio

(PARECE QUE A ESTRUTURA FUNCIONA!)

Estrutura Base - 22/07/2021

① O Público é recebido por uma "tempestade"

Em cena ⑥ guarda-chuvas
abertos e iluminados e
pendure das formando
um meio-círculo que
se liga à platéia



de imagens? +
palavras? +
associações? +
projeção de
uma tempestade?

tela de projeção?

Área de
cena

Foco de luz
no topo
do
guarda-chuva

② Eu entro → Texto de Abertura

Molhada
Estilizada
Como o público (iguais?)

↳ Por que tememos
tempestades: não
seremos as mesmas
pessoas, sua força
nossa força

↳ Em "A tempestade" de Shakespeare um
tempestade mágica leva as personagens a uma
ilha também mágica. Nós estamos aqui, ilha de
neste teatro, num palco onde "tudo" pode acontecer.
Podemos criar um mundo todo novo. Na obra
de Shakespeare, algumas personagens querem repetir,
reproduzir o mundo que conhecem, mas com eles no

podem. E nós, que munda é esse que vamos criar a partir da que somos? ↓

↳ Nós vamos criar em conjunto tomar as decisões numa democracia de maioria relativa onde você é tão importante quanto eu, nem menos e nem mais.

"Onde impera a injustiça/imponência, o sonho de opressão é se tornar opressor"

↳ Paulo Freire?
perseguido...

↳ Converter 5 pessoas por 2

os lugares de decisões: representantes do povo-plataforma que pode ser consultado sempre ou até vir aqui exercer seu lugar.

democracia de falz: 6º guarda-chuva, ou

↳ Tem o voto ou plebiscito.

↳ Apresentar a dinâmica: 6 cenários e as variáveis de decisão.

- Posicionamento
- Sonoridade
- Velocidade
- Movimento
- Acontecimento
- Extrínseco

Quem quer a diversidade

↳ O que Emmanuel fala em "Hamlet: O Processo", sobre de certa forma ser um encontro "desteal" porque ele tinha a "vantagem" / "privilégio" da preparação/leitura.

Saber/Reconhecer e usar sabidamente a favor dos direitos de toda humanidade

- (3) Decisões de plataforma: Cena 1
 ↳ "Era uma vez" / "Todo dia"
 ↳ Sempre começar com ACONTECIMENTOS
 ↳ Outras 5 variáveis
 ↳ Eu posso me pronunciar quanto aos meus direitos das escolhas, sem jogar com boas ou ruins

↓
 Ouvir os
 detalhes,
 emoções,
 descrições, etc.

(4) CENA 1

- (5) Decisões de Quebra de Rotina
 ↳ "Até que um dia"
 ↳ ACONTECIMENTOS: E agora?
 ↳ Outras 5 variáveis EM RELAÇÃO à cena anterior

(6) CENA 2

- (7) Decisões Por Causa Disso: Consequências
 ↳ "Por causa disso": Consequência / "Conquista"
 ↳ Mesma dinâmica (5)

Relatório
 Narrativa
 Final

(8) CENA 3

- (9) Decisões Por Causa Disso: 2º Ciclo
 ↳ "Por causa disso": Consequência / "Novo" desafio
 ↳ Mesma dinâmica (5) e (7)

(10) CENA 4

- (11) Decisões Por Causa Disso: Climax - Até que
 ↳ "Por causa disso" // "Até que finalmente": Avançar Riscos
 ↳ Mesma dinâmica (5), (7) e (9)

13) Decisões Finais: Fechamento
 ↳ "Até que finalmente" // "Desde então" Fechamento
 ↳ Mesma dinâmica ⑤, ⑦, ⑧ e ⑪

12) CENA 5

14) CENA 6

15) Tempestade de volta

↳ Nova tempestade } - Imagens (de hoje?)
 ↳ Texto final } - Palavras/frases (de hoje?)
 ↳ } - Música do início

loop station?

↳ Convidar pessoas voluntárias a voltarem aos seus lugares

↳ Assim como em Shakespeare uma nova tempestade nos levará de volta ao mundo de antes:

Que mundo é esse que queremos voltar?

Que tempestade é essa que seremos?

"Sussurram ao meu ouvido: 'Vocês não é forte o bastante para enfrentar a tempestade'.
 Eu sussurrei de volta: 'Nós somos a Tempestade'."

(FIM)

{ Atenção a quantidade de intervenções (X6)
 e o tempo de intervenções para não
 ser chato. }

Boring

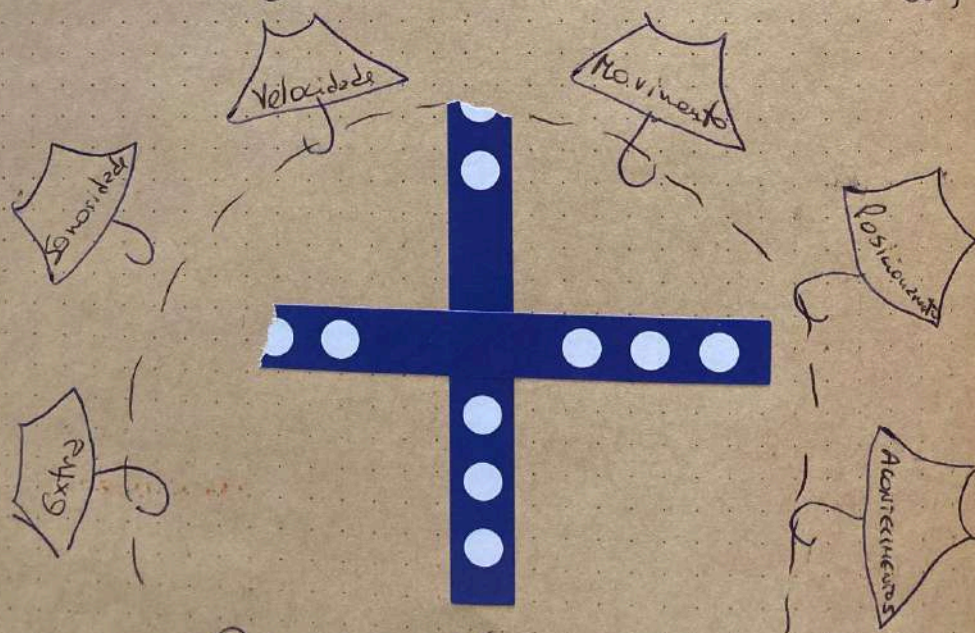
28/07/2021 | Pdo Cultural Gaivotas
Sala de Música (14h-18h)

* 01 dia pós segunda dose da vacina da COVID-19. Dia quente. Menstruada e talvez um pouco chumbada da vacina.
Vou me dar 15 minutinhos de Ufa! antes de começar.

↳ Conversando com a Ana Vaz
Expliquei o espetáculo,
me parece cada vez mais
próprio e possível.



Ter um "quadrante" no chão (log?)
Para dar referência de espaço no palco.
(como no livro de atividades (meu))



PLATÉIA

TODAY

→ Escrever texto inicial e final para mostrar no ensaio de amadurecimento do Rafa.
 ↳ Na primeira parte preta do caderno.

Check ✓

29/07/2021 | Polo Cultural Geivote's
 Sala de Música (14h-18h)

Último dia aqui.

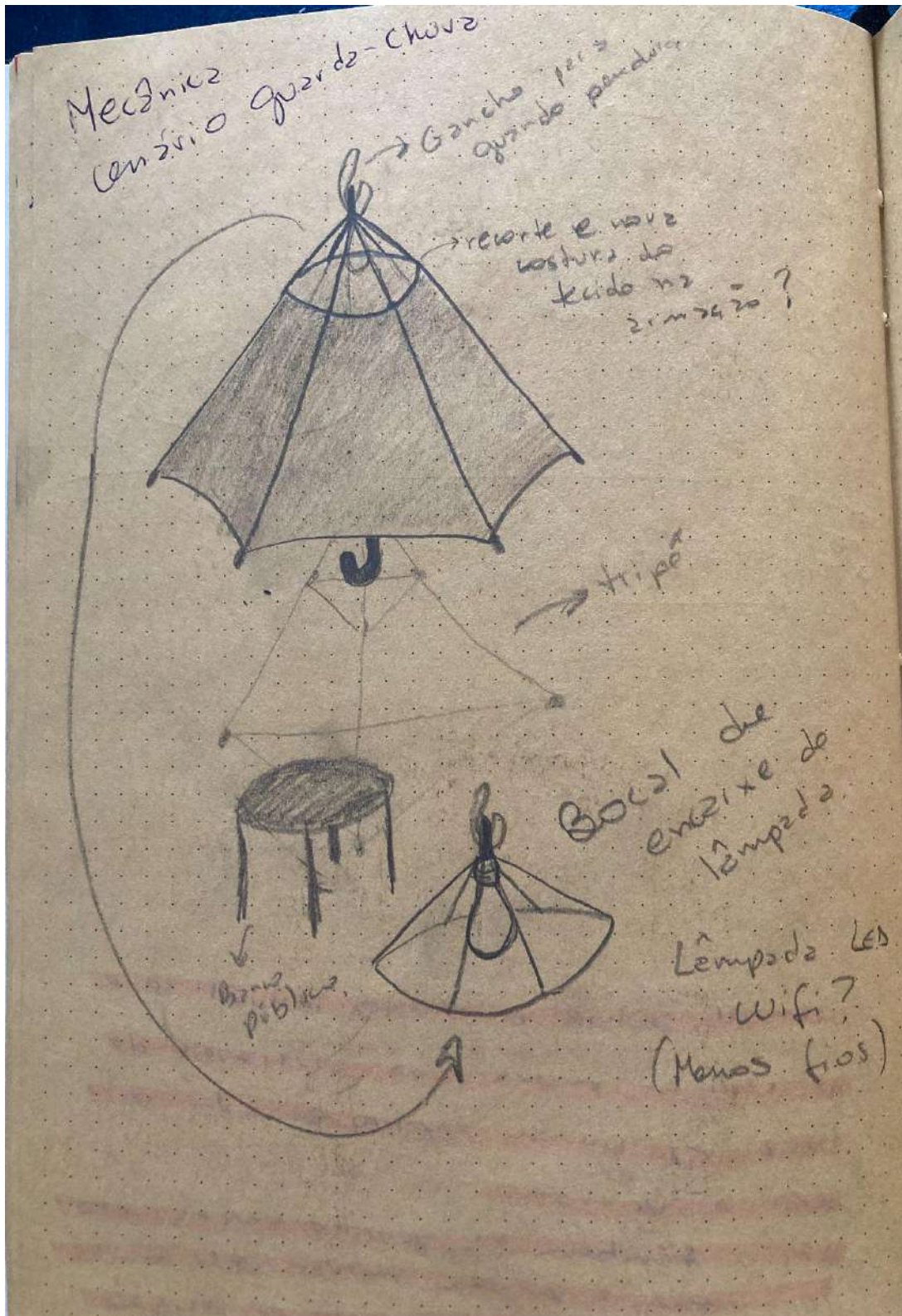
O Rafa Soul ia participar comigo online, mas teve que desmarcar para fazer uns exames.

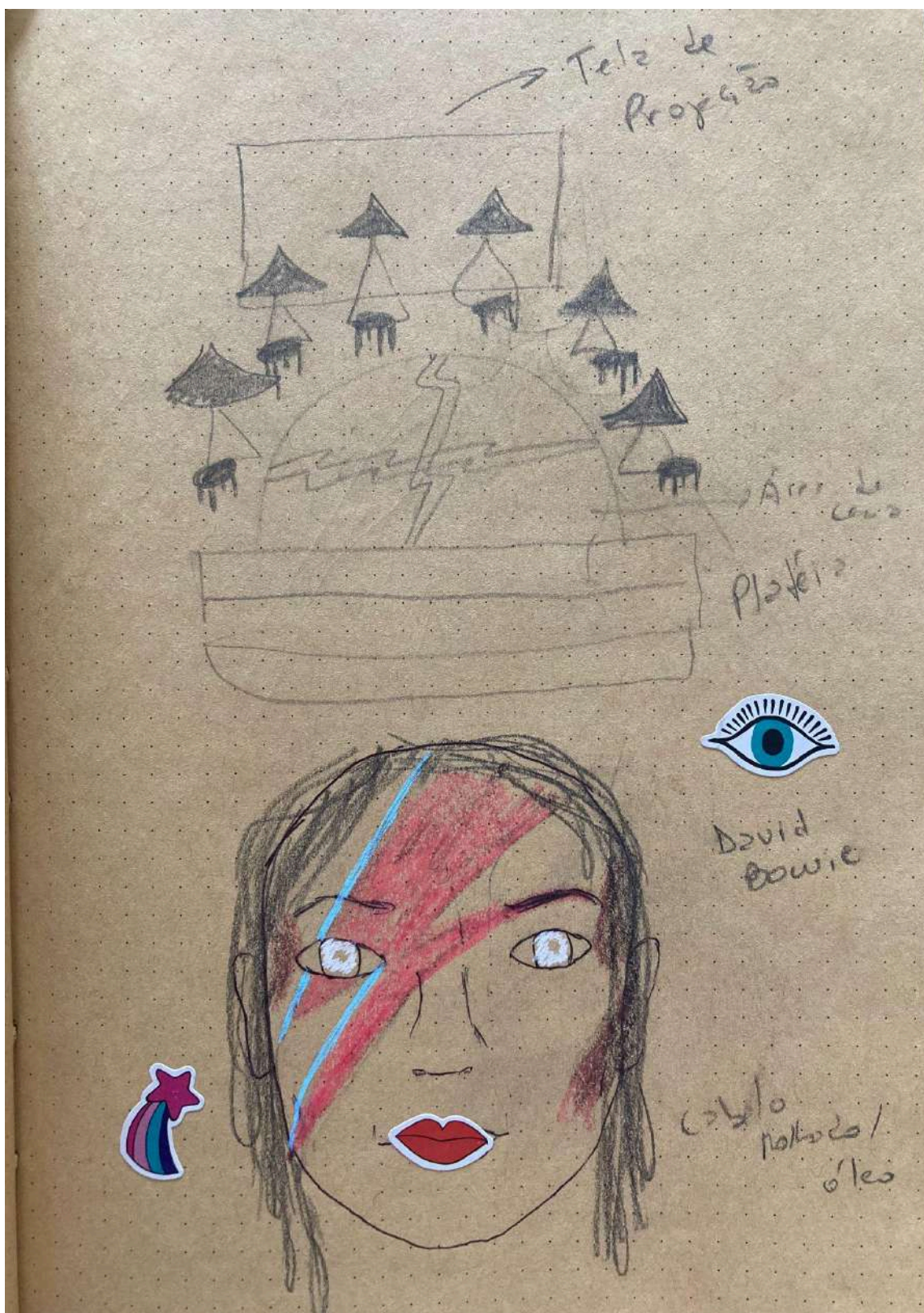
Penso eu que agora eu tenho que testar o espetáculo. Ele depende do público.

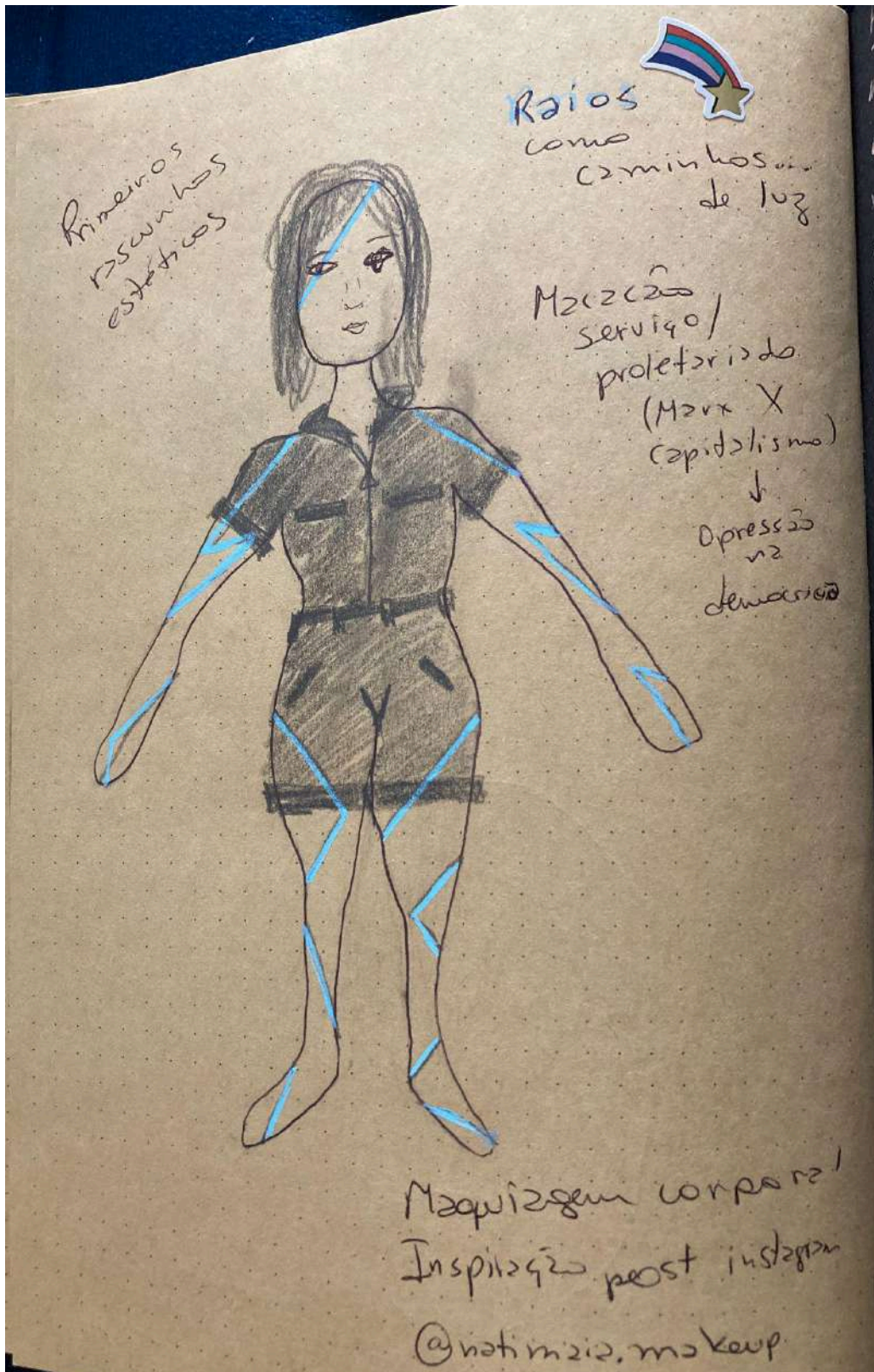
→ Pensar sobre o texto inicial se eu já explico todas as variáveis de uma vez ou só explico quando vou pedir a decisão.

IMPORTANT

↳ Assim também os guarda-chuvas não tem nome, e podem mudar pela minha pergunta a cada momento de decisão.







A Tempestade de Shakespeare como Drama Místico

"O grupo de peças ao qual 'A Tempestade' pertence e do qual será presumivelmente a última, foi escrita no final da vida de Shakespeare. Todas estas peças são romances, nem trágicos nem cômicos, mas ambos, cheios de sonhos imprecisos e rebuscados, emburrados num mundo de mistério e de maravilhas, de mudanças de perspectiva e de complicações confusas, 'um mundo em que qualquer coisa pode acontecer de um momento para o outro'. [...]"

Porém, a característica fundamental destas peças do período final é o arquétipo do padrão da prosperidade, destruição e recriação no qual seu enredo assenta. A virtude é não só virtuosa e triunfante e a malvadez é não só derrotada mas também perdoadas. São dramas de reconciliação entre parentes separados, de males corrigidos pelo arrependimento sem vingança, de perdão e de paz. [...]

Uma tentativa mais ambiciosa e compreensiva é a de Wilson Knight, que interpreta o tema da peça a partir de vários pontos de vista: o poético, o filosófico, o político e o histórico. Poeticamente, ele considera a peça uma autobiografia artística em que os seus significados revelam um grande leque de valores universais. Filosoficamente, ele sustenta que A Tempestade retrata uma luta de corpo e espírito. Politicamente, ele interpreta a peça como a traição de Antônio, o Príncipe de Maquiavel e um símbolo da vilania política, a Prospero, o filósofo rei para Platão representante de um idealismo impraticável. Finalmente, a peça é historicamente vista como um mito da alma nacional, em que Prospero significa os instintos políticos religiosos Britânicos, Severos mas tolerantes, em que Ariel tipifica o seu gênio poético e inventivo e Caliban o seu espírito colonizador. [...]

<http://www.nova-acropole.pt/a-tempestade-shakespeare.html>
10/05/2024

Democracia



W

Wikipédia → Democracia é um regime político em que todos os cidadãos elegíveis participam igualmente — diretamente ou através de representantes eleitos — na proposta, no desenvolvimento e na criação de leis, exercendo o poder da governação através do sufrágio universal. Ela abrange as condições sociais, económicas e culturais que permitem o exercício livre e igual da autodeterminação política. (...) Karl Popper definiu a democracia em contraste com ditadura ou tirania, privilegiando assim, oportunidades para as pessoas de controlar seus líderes e de tirá-los do cargo sem a necessidade de uma revolução.

(...)

Características

Não existe um consenso sobre a forma correta de definir a democracia, mas a igualdade, a liberdade e o Estado de Direito foram identificados como características importantes desde os tempos antigos.

(...)



O regime de maioria absoluta é frequentemente considerado como uma característica da democracia. Assim, o sistema democrático permite que minorias políticas sejam oprimidas pela chamada "tirania da maioria" quando não há proteções legais dos direitos individuais ou de grupos. Uma parte essencial de uma democracia representativa "ideal" são eleições competitivas que sejam tanto no plano material, quanto processualmente. Além disso, liberdades como a política, de expressão e de imprensa são consideradas direitos essenciais que permitem aos cidadãos elegíveis serem adequadamente informados e aptos a votar de acordo com seus próprios interesses.

Também tem sido sugerido que uma característica básica da democracia é a capacidade de todos os eleitores de participar livre e plenamente na vida de sua sociedade. Com sua ênfase na noção de contrato social e da vontade coletiva de todos os eleitores, a democracia também pode ser caracterizada como uma forma de coletivismo político, porque ela é definida como uma forma de governo em que todos os cidadãos elegíveis tem uma palavra a dizer de peso igual nas decisões que afetam suas vidas.

O Sufragio Universal consiste no pleno direito ao voto de todos cidadãos adultos, independentemente de alfabetização, classe, renda, etnia ou sexo, salvo exceções menores.

• Maioria absoluta é definida como "mais que a metade" do número total de indivíduos que compõe o grupo. Ou, mais especialmente, "número subsequente à metade de todos os membros".

• Maioria qualificada

No direito do Brasil, a maioria qualificada é uma situação onde o total de votos em uma opção atinge, no mínimo, $3/5$ dos votos possíveis, ou seja, 60% dos (...).

No Direito de Portugal (...) desde que superior a $2/3$ ou $4/5$.

BANG!

• Maioria relativa ou maioria simples (...) total de votos é maior que a metade do total de votos presentes.

Tiranía da maioria, tirania das massas ou ditadura da maioria é um termo utilizado em discussões acerca de democracias com decisões por maioria absoluta, para descrever cenários em que os interesses de minorias são consistentemente obstaculizados por uma maioria eleitoral, constituindo uma opressão comparável à das tirânias. (...) A expressão "tolerância repressiva" também costuma ser associada à tirania da maioria.

Em Ciência política, é a rotulação dada aos sistemas políticos nos quais a maioria dita as regras, sem apelo por justiça ou equidade. Seu principal problema é o desrespeito às minorias e opiniões discordantes, requisitos considerados essenciais para a Democracia.

FRASES

🎵 ATÉ QUANDO 🎵 (Gabriel, o Pensador)

"Até quando você vai ficando mudo?"

Muda que o medo é um modo de fazer censura"

"Acordo num tenho trabalho, procuro trabalho,
quero trabalhar

O cara me pede diploma, num tenho diploma;

num pode estudar

E querem que eu seja educado, que eu ande
arrumado, que eu saiba falar

AQUILO QUE O MUNDO ME PEDE NÃO É O
QUE O MUNDO ME DÁ"

"Muda que quando a gente muda o mundo
mundo muda com a gente

A gente muda o mundo na mudança da mente

E quando a mente muda a gente anda pra
frente

[E quando a gente manda ninguém manda na
gente.]"]

🎵 VELHA ROUPA COLORIDA 🎵
(Belchior)

"O passado é uma roupa que não nos
serve mais."

🎵 QUEBRA-CABEÇA
SEM LUZ 🎵

"É o que é, meu direito eu exijo, e não peço
com a intensidade de quem quer viver
É optar ir ou não por ali."

(Oswaldo
Montenegro)

"E a gente repete que quer mas não busca
É de um modo abstrato, se ilude que fez"

♪ MINHA ALMA ♪
(O Rappa)

"A minha alma tá armada
É apontada para a cara do sossego."

Pois paz sem voz
Não é paz, é medo."

"É pela paz que eu não quero seguir admitindo."

♪ HAITI ♪
(Caetano e Gilberto Gil)

"Ninguém é cidadão"

♪ O TEMPO NÃO PARA ♪
(Cozuz)

"Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades."

♪ E VAMOS À LUTA ♪
(Gonzaguinha)

"Que não fuge do fera e enfrenta o leão"

"Eu vou no bloco dessa mocidade
Que não está na saudade e constrói
A manhã desejada."

"Empatia é o combustível da democracia."

(Jon Meacham no podcast "Super Soul" de
Oprah - 20/04/2021 - 32:08 min:seg)

Texto Inicial | 28/07/2021



"Senhora das nuvens de chumbo.

Senhora do mundo, dentro de mim.

Rainha dos Raios. Rainha dos Raios.

Rainha dos Raios. Tempo bom. Tempo Ruim."

Iansã. Xangô. → Yemanjá (Iansã-Maria Bethânia)

Tupã. Tian Hou. → China

Indra e Maruts. → Índia

Juno. Thor. Amm. Zeus. → Gregos

Tantas divindades rainhas com o poder das tempestades: raios, chuvas e trovões.

Um poder que vem de cima e nos parece insuperável.

E mais que a tempestade em si, nós, simples mortais, tememos o mundo após a tormenta.

O que foi lavado, levado, trazido, alimentado ou destruído. ~~O que será dessa nova vida?~~

Quem seremos depois da tempestade?

Shakespeare em sua peça "A Tempestade" provoca um "naufrágio" já no início para trazer suas personagens para uma ilha mágica.

Eu vejo o teatro assim: saímos da tempestade da vida cotidiana e entramos nessa ilha onde tudo pode acontecer. *Momento Delto?

É isso que vamos fazer aqui hoje.

Criar um universo só nosso a partir da nossa tempestade de idéias coletiva.

Na obra de Shakespeare, algumas personagens quando se percebem nesta ilha de oportunidade, decidem reproduzir/repetir o mundo que já conhecem só que, agora, com elas no poder. Me lembra aquela fala do Paulo Freire "Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é se tornar o opressor".
 do quem sofre opressão quem oprime

E o teatro tem isso, e nós podemos, se quisermos reproduzir o mundo em que vivemos, porque podemos olhar bem para ele. Ou podemos mudar algumas coisas, ou ainda criar um mundo completamente diferente deste que temos como referência / que reconhecemos.

Independente do quê, o como iremos fazer será de uma forma democrática, sim?

Dos nossos acordos sociais em que ninguém aqui é menos ou mais importante que ninguém, então consideramos as idéias de todo mundo, assim como ninguém tem a obrigação de fazer algo que lhe comprometa; nem vocês e nem eu. Assim, podem escolher não interagir. Essa será a sua escolha e nós iremos trabalhar em conjunto mesmo assim, porque o silêncio fala, e como fala!

Eu, como um profissional das artes, me ponho ao serviço técnico, por escolha, e nos ajudar entender nossas escolhas.

Vocês estão vendo esses 6 guarda-chuvas aqui. Gostaria de convidar 5 pessoas, e só aquelas que queiram, a estar nestes espaços. São lugares de decisões, vocês não farão cenas, ao menos que queiram, sabe-se lá!

5 pessoas e 1 espaço extra aberto para que qualquer outra pessoa, a qualquer outro momento que queira fazer parte das decisões e contribuir, pode vir aqui e partilhar sua voz. E também a qualquer momento, qualquer pessoa aqui que se voluntariou, pode voltar a seu lugar inicial na plateia. Sim. Gratidão.

Temos aqui as variáveis de decisão:

ACONTECIMENTOS

POSICIONAMENTO

MOVIMENTO

VELOCIDADE

SONORIDADE

E o espaço extra em aberto.

Em ACONTECIMENTOS iremos decidir o que vai acontecer na história em si.

Em POSICIONAMENTO se decide onde no palco a cena irá acontecer. E aí podemos usar essas linhas no chão como reforço para nos comunicar. Por exemplo: No meio do quadrado da frente

à direita.

Em MOVIMENTO vai ser decidido o quanto de movimento teremos na cena, como um dinner, sim? Totalmente parada, estática, mais ou menos, alguns momentos para e outros não, em movimento o tempo todo, e assim vai.

Em VELOCIDADE, a mesma coisa, mas em relação a quão rápida e quão de vez as coisas se darão.

Em SONORIDADE, o mesmo em relação ao som: cena silenciosa, mais ou menos, com ~~fora o tempo todo?~~

Vale lembrar que ainda temos as decisões "espontâneas" do momento com as pessoas que estão na luz e na som/música.

Vejam bem, isso é uma conversa, vocês não estão sozinhos, podem recorrer também as demais pessoas do público, votamos em algo, o que seja. E entre as cenas, podemos também ~~procurar de lugar,~~ Afinal, o ministério pode e deve falar com o povo, não é?

Não se preocupem que essas regras são guias para nos entendermos e o meu trabalho aqui é justamente ajudar com elas, e... fazer as cenas. Colocar estas decisões em ação!
~~Vamos lá~~

Pode ser um pouco assustado, mas lembram
as pessoas que pescam sabem que o mar é
perigoso e que a tempestade é terrível,
mas elas nunca julgaram esses perigos como
razão suficiente para permanecer em terra."
Vamos lá?! (Van Gogh)

Começamos pelos ACONTECIMENTOS; que
mundo é esse que estamos? ~~Como nas~~
~~histórias infantis: "Era uma vez..."~~
Vamos começar com uma tempestade de
idéias; descrições, regras, seres que vivem
por lá, como vivem... Todo mundo pode
jogar idéias...
(...)

Ótimo! Agora, qual o seu nome? (A).

Olá, (A)! Agora você conta pra gente, pela
inspiração dessas idéias e sua também:
Que mundo é esse? Pode ser
Como nas histórias infantis: "Era uma vez..."
(...)

Pronto! E agora, o seu nome? (B). Gratidão, (B).

Você decide quanto ao POSICIONAMENTO.

Onde no palco essa primeira cena vai aconte-
cer? Pode usar as linhas como orientação.
(...)

Perfeito! Em MOVIMENTO, qual o seu nome?

(C). (C), nesta cena, eu me movimentarei
muito, o tempo todo, mais ou menos, mais
pouco mais, mais pouco menos, nunca? (...)

Ótimo! E você? Seu nome? (D). (D), quanto a velocidade: eu farei tudo isso rápido, de vez, muito rápido, muito de vez, mais ou menos? Posso começar de um jeito e terminar de outro.

(...)

Muito bem! E agora, o seu nome? (E). Olé, (E)! Quanto a SONORIDADE: de silenciosa a ter muito diálogo/fala? Pode também começar de um jeito e terminar de outro.

(...)

OK! Mais alguma coisa aqui no nosso EXTRA?

(...)

Recapitulando: (...)

* Sinal / Fala / Protocolo para começar a cará
Esperreia!

Textos do Meio

2

3

4

5

6

* Sinal / Fala / Protocolo para voltar aos momentos de decisões
Esperreia!

- Breve comentário

- Mudar de lugares

- Novas decisões: mesma ordem e sempre lembrar de relacionar com as decisões anteriores.

* Sinal / Fala / Protocolo para começar a cará
Esperreia!

Texto final 28/07/2021 ★

* sinal / fala / Protocolo para tempestade (igual ou diferente do início, personalizada com as coisas da apresentação?)

Assim como em Shakespeare, uma tempestade nos leva de volta ao mundo de antes. Na verdade talvez não seja assim lá, mas nós aqui vamos assim para agradecer a quem se voluntariou para representar nossas escolhas. Podem voltar aos seus lugares no público com nosso sincero reconhecimento, porque, afinal, valorizamos as pessoas que ficam conosco na tempestade, porque em dia de sol, qualquer praia fica cheia, não é mesmo?

E daqui nos despedimos da nossa ilha, do nosso encantamento para voltar para o mundo que conhecemos.

Que mundo é esse que queremos voltar? Quando levantarem daí, que tempestade vocês vão ser?

(Black out)

"O destino sussurrou ao meu ouvido: 'Você não é forte o bastante para enfrentar a tempestade'. Eu sussurrei de volta:

'Nós somos a tempestade'."

Relâmpagos / Trovões / fim

05/09 } CASA DA MÃE
SÃO JOSÉ DOS CAMPOS - SP
BRASIL

E agora? Pauta p/ 02 e 03/10
Produção e Encenação?

Figurino

Cyntia Carla?
Julieta Zerza?

W8

Ana Quintos?
Luiz L'Abbate?

Canário

Cyntia Carla?
(William Ferreira?)

Música

Matheus Ferrari?
Rafael Soul?
André Giraldo?

Produção

Ana Martins?
Gui Angelim?

Apoio:

Rafael Soul Nanda Rocha
Catarina Accioly
Fred Reis

25/09/2021

Relatos dos acontecimentos
e decisões do Espetáculo nessa
Brasília quente e seca que o meu
corpo sofre e reconhece casa.

Apresentações 02/10 (sábado) às 20h
03/10 (domingo) às 17h e
às 20h
No Teatro dos Ventos
(Águas Claras - DF)

Galego está comigo no Cenário e figurino:

Ana Paula Martins na Produção com
força do Kife Soul

Ana Quintas na luz

E talvez Espiga no som.



Músico clarinetista, namorado da
Nanda Rocha. Vamos ensaiar/experimentar
dia 28/09 (terça). Ah é música ao
vivo.

TO DO	
☐	Filmagem ^{+foto}
☒	Escudos (4)
☐	Cadeiras (4)
☒	Papel
☐	Figurino + Maquiagem



Ana Luísa Quintas super topou fazer a luz. Fomos dia 23/09 (quinta) no Teatro dos Ventos para ela conhecer o espaço e entender as questões da luz. Paguei R\$300,00 para ela (24/09) pelas apresentações.



Ana Paula Martins tá num cone com o pai numa emergência de saúde. Aí Rafa Soul entra para dar uma força no produção. Já vai emprestar a câmera para filmagens e ter alguém para fotos.



William Ferreira (goleiro) foi comigo no Teatro dos Ventos no dia 16/09 (quinta). Ele trouxe a ideia de um aquário. Aí pensei num espelho, peguei um espelho no esconito da Fernanda Martins. Trouxe várias referências:

↳ Espelho de Oxium (ou amarelo-Espelho ferdi)

↳ Espelho d'água

↳ Reflexo do mundo

↳ Jibo e lagoa ao mesmo tempo.

↳ Colocamos um barquinho de papel e usad já ajudar no contexto do arte que fiz para ajudar

↳ colocamos também uma estante de rotação para apoiar o espelho em outros lugares

do palco.

↳ Reduzimos para 4 cadeiras e numa posição conector.



O Golego também vai trabalhar um tecido que comprou para me presentear há mais de 10 anos e finalmente vai costurá-lo e "costurar" algo para mim, pensando no espetáculo.

Quero algo abstrato, mas poético teatral. Ideias:

→ Eterno, água, nebuloso, lua: ser um Ariel livre de "A Tempestade" de Shakespeare.

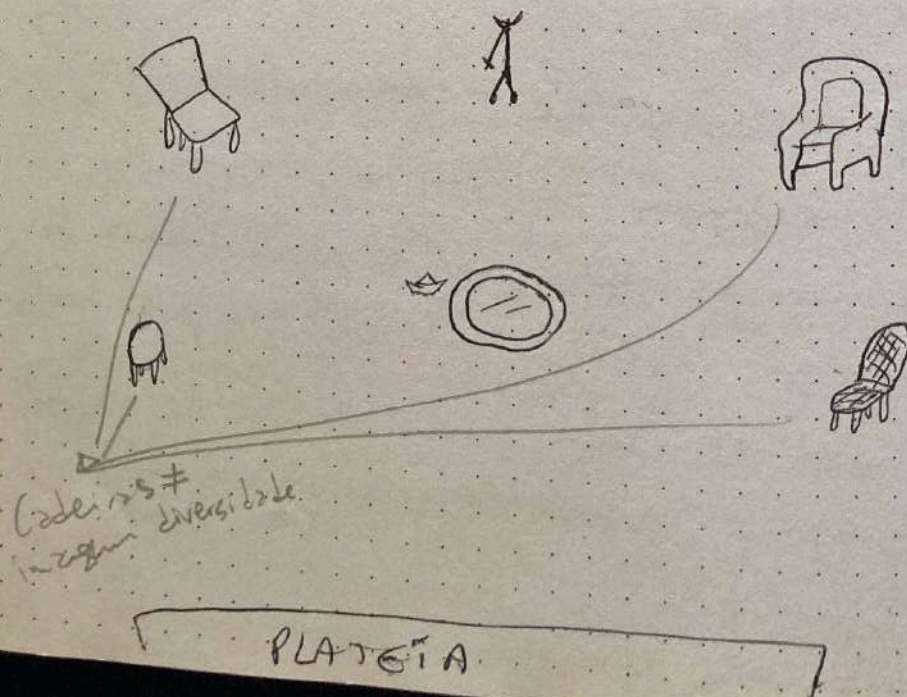
→ Roupas de bonito/praisia: enfrentar a tempestade.

→ Roupas de marinheiro?

* Maquiagem depende da figurino.

Vamos fechar figurino no terço (28/03).

CENÁRIO



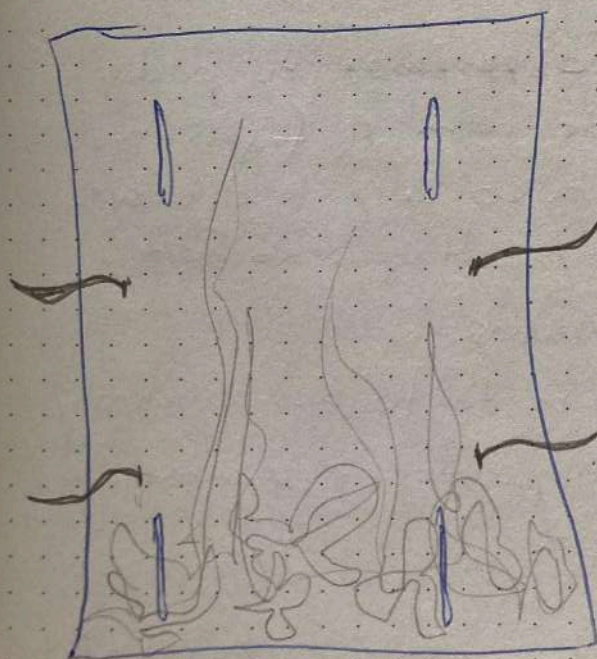
04/10/2021 No Avião de Brasília para
São Paulo

O figurino foi definido e finalizado com
o William Ferreira no dia 29/09/2021.

Fomos a um Brechó e encontramos o figurino
na base pronto, sendo que no dia 26/09/2021
ele foi me encontrar na casa dos meus avós
(e por conta do COVID-19) ficamos no pilotois
do bloco da frente cordando e testando o
tecido que ele ia me dar de presente há 10
anos. Fizemos 4 cortes no tecido para

trazer possibilidades
diversas de enfiar
mãos/braços e pernas.
Depois levamos para

o Fernando Cardoso
(com o aval e apoio de
Nêiz & Nando) para costurar
(overlock) os buracos e colocar
4 cordinhas para que
eu pudesse fazer emenda-
ções também variadas
com essa "capa".



Essa capa azul ^{escura} com rajá das brancas que forma
quase que flores. Faltava a base.

Depois de fazer opções em shoppings, fui com o Gilego a um Brechó e achei um vestido preto de malha com alcinhas que tinha um vestido de "forro" voal(?) preto transparente de mangas curtas por cima. Fechei Super bem com a "capa". Logo antes de levarmos para o Cardoso fechei 25 costuras (29/09/2021)



→ O próprio voal traz possibilidades de múltiplas de manipulação

Diz 30/09/2021 eu peguei a "capa" e o vestido com o Cardoso.

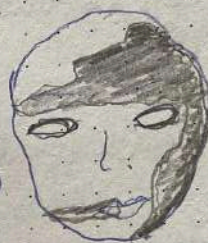
Diz 01/10/2021 eu pude brincar com o figurino um pouco durante o breve ensaio/montagem no Teatro dos Ventos.

A "capa" escorrega um tanto dos ombros, mas é encontrar os pontos e se acostumar. Isso só com tempo.

Quando a maquiagem: eu já tinha feito um teste com tinta escura de dedo (unha) pintando uma espécie de ruínas de tempos atrás.

no rosto (27/05/2021), já tendo a "capa" como inspiração, mas sem ainda ter uma definição de que a estética como um todo poderia sugerir (já que ainda não tínhamos a base do figurino, só sabíamos que - provavelmente - faria uma outra silhueta, diferente da que a "capa" trazia para o meu corpo).

Tentei umas rajadas de branco (como as da capa), mas pareceu coco de pombo (hehe).



Ficou interesse mesmo bem figurativo. E também quando eu barrei com água. Tínhamos uma opção. Passei os outros dias buscando referências do Pinterest (aplicativo) e só no dia 02/10/21 pela manhã (dia da estreia), eu experimentei algumas opções. Eu já tinha começado a pesquisar muito antes como estética geral do espetáculo.

Agora com o figurino base e a capa, as imagens que mais me sugeriam eram de ser a Tempestade em si, ou um espírito como Ariel de "A Tempestade" de Shakespeare. Algo aéreo, uma visão abstrata que se dissipa no ar. Das pesquisas de referências de maquiagens (mais o teste feito antes) fiquei com duas ideias mais fortes para experimentar:

1) Maquiar pescoço, olho, mãos e pés para não ser tão figurativo, ao mesmo tempo que ~~se~~ assim

Se pareceria (em equilíbrio não uníssono) espaço
que o figurino não cobria a priori.

2) Linhas firmes que seguem linhas do
corpo ao mesmo tempo que podiam torná-las
Essa idéia se referenciava a raios, mas também
de uma maneira não ilustrativa, como parte
do corpo. Um ser raio.

Das várias experimentações eu ainda fiquei
com 2 diferentes propostas de uso de cores,
mas só com a primeira idéia (psicogotmões + pesse
olhos).

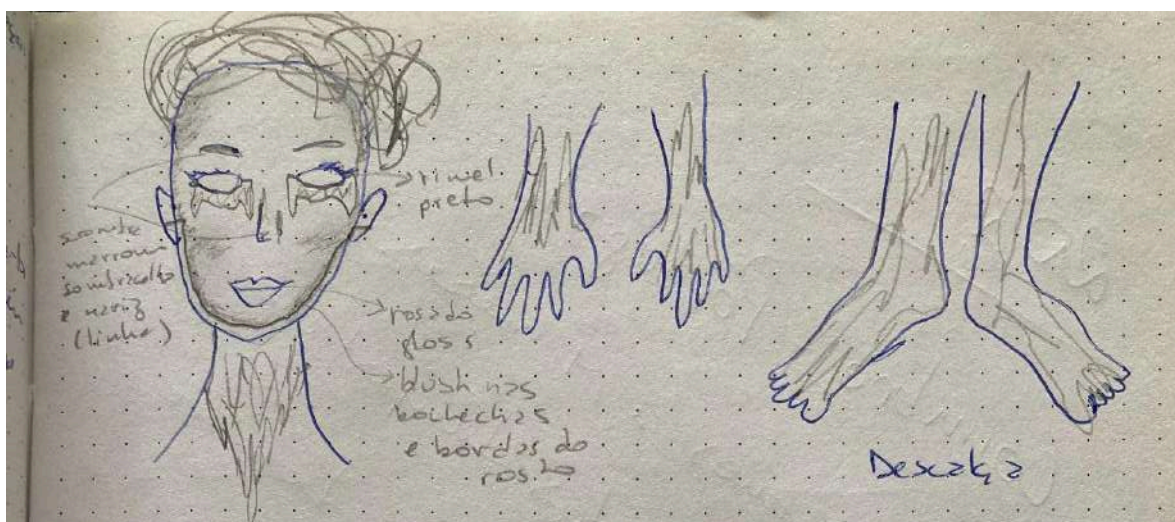
↳ Do preto ao cinza ao azul

↳ Tudo branco.

As duas opções de uso de cores funcionaram
bem. O uso de cores escuras conectava com o figurino
em "camuflagem"/continuidade. E o uso do
branco dialogava com as regras da "capa"
e equilibrava em contraste, e trazia a idéia de luz
dos raios.

Decedi pelo uso do branco porque me remetia
mais a idéia do espírito Ariel, enquanto que o
uso das cores escuras substituía por criar imagens
quase que concretas de bruxo, corvo (uma personi-
gem definida). O que não era o que eu queria.

Só decedi mesmo no teatro ao mostrar as
fotos para William e Quintas (02/10/2021). Gostei
bem de ambas as opções. Então eu fui com a minha
preferência.



Um espírito Tempestade - Raios.
 Ariel livre - de "A Tempestade" de Shakespeare.

//

2024

Coimbra - Portugal

Depois de 2 anos e 4 meses
aqui estamos. Tantas tempestades
com que encontrei, com quem botar,
que fui em mim mesma. Sinto-me
como um mais raio e trovão e limpo
e que o vento e esotro
devostar
reinar
mostrar
renovar

♪ O raio de Iansã sou eu ♪
 O vento de Iansã também sou ♪

**ORAYEYÉ
 OXUM!**

Iansã é a
 menina dos olhos
 de Oxum.

♪ Eu não
 conheço rajada
 de vento mais
 poderosa do que
 a minha paixão ♪

♪ A dora do raio e do
 vento" (música
 Maria Bethânia)

EPAREÁ, IANSÃ! 2

Amanhã

02/02/2024

Diz de Yemanjá, ODORÁ! 3

02/02/2024 — Nós 2 Iansã
 — Berquinho de Papel

Texto na tese (escrever p/ estudar)

↳

Em "A Tempestade", William Shakespeare,
 cria uma tempestade mágica para levar
 os seus personagens para uma ilha onde
 tudo pode acontecer. Eu acredito que aconte-
 ça o mesmo com o Teatro, saímos da
 tempestade do dia a dia e nos ilhamos nes-
 sa caixa onde tudo pode acontecer. No obra de
 Shakespeare, quando alguns personagens perce-
 bem o potencial da ilha, eles decidem replicar

ali o mundo que conhecemos lá fora, mas agora tendo eles como governantes. É como naquela frase de Paulo Freire, que diz algo assim: "quando a educação não é libertadora, o sonho do pessoa oprimida é se tornar a opressora". E o Teatro tem disso: a gente pode repetir o mundo que conhecemos, e criticar algumas coisas, ou elebrar outras, e até inventar um mundo totalmente novo, mas sempre tendo o que conhecemos como referência. Por exemplo, no nosso mundo a chuva cai de cima para baixo, num mundo novo ela pode acontecer de baixo para cima ou de um lado para o outro. Esse é o convite que faço hoje para vocês: descobrir um mundo novo, com as nossas regras que estão aqui hoje, desde a história até como controlá-lo.

- Conselho : 4 pessoas.

↳ Luz e música DIVERSIDADE

↳ 4 variáveis } - Enredo: Era uma vez
Todo dia
Até que um dia?
- Movimento e Especialidade
- Velocidade/Ritmo
- Sonoridade/Dialogo

↳ Público de
acordo?

- Título: definir com público

- 1^{as} cenas improvisadas

- 2^o Conselho

↳ 4 variáveis

- Quando: Até que um dia -
por cause duma

- Movimento + Espacialidade

- Velocidade / Ritmo

- Sonaridade Diálogo

↳ Público de acordo?

- 2^{as} cenas improvisadas

- 3^o Conselho

↳ 4 variáveis

- Quando: Até que finalmente -
Desde então?

- Movimento + Espacialidade

- Velocidade / Ritmo

- Sonaridade Diálogo

↳ Público de acordo?

- 3^{as} cenas improvisadas

- Fim!

Este foi o espetáculo que criamos em conjunto. Agora vamos deixar esse ilha onde tudo pode acontecer para voltar para a tempestade. A tempestade com todo seu poder de destruir, mas e quem? Que tempestade é essa para a qual queremos voltar? Que tempestade é essa que queremos ser? "O destino sussurrou..."

A DONA DO RAIÃO E DO VENTO

O raio de Iansã, sou eu
 Cegando os olhos das armas de quem guerreira
 O vento de Iansã, também sou eu
 Que Santa Bárbara é Santa que me clareia.

Ritmo
2x

Minha voz é o vento do mar
 Cruzando os ares, os mares, o chão
 Meu olhar tem a força do raio
 Vem de dentro do meu coração

(Refrão)

Não contaco rajada de vento
 Mais poderosa que a minha paixão
 Quando o amor me impele aqui dentro
 Virz um urisco esse meu coração
 Sou a casa do raio e do vento
 Por onde passo é grito, é claria
 Iansã, desde o meu nascimento,
 Tornou-se a dona do meu coração.

(Refrão)

Apresentação em Atenas, Grécia (junho 2004)

Ensaio - não há ensaio, depende do público.

Eu e musicista (uma mulher) conectamos ^(fora de mim) música tocada e movimento externo (a ela).

Público de pessoas improvisadoras

Entrou mas público em casa

Espelho retangular

Proximidade e representatividade da personagem objeto

acertado por uma performance em
segunda língua para a segunda (ou terceira)
língua do platô
(inglês, no caso)

fora dentro
dentro fora

aparentemente
aleatório

X

Direção em Deriv 2

ponto de partida e não ponto de
chegada.

Se começa,

?!.