



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

UNIRIO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas

AMANDA XAVIER LEAL ALVES DA COSTA SARDINHA

**POR UMA PEDAGOGIA DA IMPROVISÇÃO:
OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE KEITH JOHNSTONE NO
CONTEXTO DA SALA DE AULA**

Orientador:

Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva.

Rio de Janeiro, RJ

Junho de 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS
MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS

**POR UMA PEDAGOGIA DA IMPROVISÇÃO: OS PROCESSOS DE
CRIAÇÃO DE KEITH JOHNSTONE NO CONTEXTO DA SALA DE
AULA**

Dissertação de Mestrado na área de Teatro, Educação e Pedagogia do Teatro, apresentada ao Programa de Pós-Graduação de em Ensino de Artes Cênicas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ensino do Teatro, sob a orientação do Professor Doutor Adilson Florentino da Silva.

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

S244 Sardinha , Amanda Xavier Leal Alves da Costa
Por uma pedagogia da improvisação: os processos
de criação de Keith Johnstone no contexto da sala de
aula. / Amanda Xavier Leal Alves da Costa
Sardinha . -- Rio de Janeiro, 2020.
214.f

Orientador: Adilson Florentino da Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Ensino de Artes Cênicas, 2020.

1. Sistema Impro . 2. Improvisação. 3. Ensino do
teatro. 4. Pedagogia do teatro. 5. Teatro na
escola. I. Silva, Adilson Florentino da , orient.
II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

UNIRIO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas

**“POR UMA PEDAGOGIA DA IMPROVISACÃO: OS PROCESSOS DE
CRIAÇÃO DE KEITH JOHNSTONE NO CONTEXTO DA SALA DE
AULA”**

por

Amanda Xavier Leal Alves da Costa Sardinha

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva (ORIENTADOR)

Prof^ª. Dr^ª. Elza Maria Ferraz de Andrade (PPGEAC - UNIRIO)

Prof^ª. Dr^ª. Margareth Martins de Araujo (UFF)

A Banca Considerou a Dissertação:

Rio de Janeiro, 05 de Junho de 2020. (Defesa Remota)

DEDICATÓRIA

À Deus por me fazer descobrir o dom de trabalhar com os Pequenos.

À minha mãe por me levar pela mão e me inscrever na Licenciatura.

Às minhas crianças que tanto me ensinam e que me fazem sorrir.

E ao Bernardo, o presente que o Impro me deu.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao PPGEAC - Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas pela grande acolhida, especialmente à Jéssica por ser tão solícita e disposta a ajudar e a Coordenadora do programa Prof^a Dr^a Rosyane Trotta.

Ao meu orientador Prof^o Dr^o Adilson Florentino, a quem já considero um amigo e por me conduzir de forma delicada do início ao fim do meu trabalho.

À Prof^a Dr^a Margareth Martins de Araujo professora da UFF e que fez grandes apontamentos na minha banca de qualificação, os quais foram de grande valia para este trabalho dissertativo.

À Prof^a Dr^a Elza de Andrade da UNIRIO que abriu um bom leque de possibilidades para esta pesquisa e fez sugestões, muito importantes, para que eu desenvolvesse a Impro falando um pouco mais da minha experiência com o improviso e para que eu não fosse tão enfática em algumas afirmações. Espero ter conseguido atingir as expectativas.

Às minhas colegas de Mestrado Bianca Cavaleiro e Rosa Nogueira, onde as trocas foram constantes e muito importantes para o nosso crescimento como pesquisadoras. A vocês: duas atrizes, professoras e grandes profissionais, o meu muito obrigada!

Agradeço também à Ana Luiza Ulsig por me ouvir (mesmo de longe) e entender que como artista/improvisadora eu precisava que as mulheres tivessem mais espaço nos grupos que ocupam, sejam eles somente de teatro ou de Impro. A ela também o meu muito obrigada por entender a minha vontade de profissionalizar mais as cenas e o teatro improvisado, construir cenas mais femininas e feministas pois o Impro, ao menos aqui no Rio de Janeiro, é um ambiente praticamente dominado por homens. Me lembro de um dia, após uma apresentação sua junto ao grupo onde meu marido também participa como improvisador, onde em algum momento ela veio em minha direção, me olhou bem nos olhos e me disse que eu não deveria parar de improvisar. Ana, você é uma daquelas pessoas que por mais que não tenhamos tanta intimidade me ensinou de perto e de longe o que é a sororidade no teatro, sem contar que foi você quem me deu a dica de que o Eduardo Katz precisava de uma assistente no Colégio Santo Agostinho do Leblon e foi ali onde tudo começou a caminhar na minha vida. Obrigada por ser um anjinho que abençoou o meu caminho.

Ao Colégio Santo Agostinho do Leblon, eu agradeço por todo apoio durante a nossa jornada teatral e por oferecer a estrutura necessária para fazer do nosso trabalho alegre, prazeroso e divertido. Agradeço principalmente ao Frei Jesus por colocar a arte na grade extracurricular da escola, ao Frei Heliodoro (*in memoriam*), às coordenadoras Marli Ramalheira e Márcia Andrade, a professora Ana Carolina Sauwen pela parceria durante todo o ano letivo e a todos os funcionários que nos ajudam diariamente.

Eduardo Katz, obrigada por fazer de mim professora e por me mostrar que era possível aplicar alguns jogos do nosso mestre Keith com os nossos pequenos. Aliás, você deveria escrever sobre isso também! Ainda mais com a experiência que você carrega agora com o Fundamental II.

Obrigada à Prof^a Dr^a Mariana Lima Muniz pelo pequeno depoimento e pela gentileza em me responder tão prontamente.

O meu muito obrigada a todos os meninos dos “Improvinsanos”, onde fiz grandes amigos, colegas e aprendi a ter voz (já bem novinha) em meio à tantos homens, já que fui a única mulher no grupo durante muito tempo, onde só depois Ana Luiza Ulsig veio a fazer parte do elenco e posteriormente Hada Luz. Mas que, na verdade, com tantas idas e vindas acabei sozinha novamente. Hoje trago toda essa experiência promovendo a igualdade dos gêneros nas cenas e nos grupos com que trabalho.

Um agradecimento especial para Zeca Carvalho, com quem tive grandes trocas sobre improvisação e que me proporcionou conversas riquíssimas tanto sobre o teatro quanto sobre a Impro. Foi através dele e de seus projetos em Impro que eu me descobri feminista e uma forte ativista do bom Impro. Nem preciso dizer o quanto ele me ajudou na escrita dessa dissertação! Acho que depois do meu marido, Zeca foi a segunda pessoa que conheci que mais entende de Impro aqui no Rio.

À Bernardo Sardinha, meu marido e parceiro de trabalho e grande interlocutor para que eu chegasse onde cheguei nesta jornada, o meu muitíssimo obrigada. Nada machista, o cara que sempre tenta enxergar o lado bom dos conflitos e que já lá em 2010 se deu ao trabalho de imprimir e encadernar a Tese de Doutorado de Vera Cecilia Achatkin e me disse: “- Leia, para o seu mestrado”, isso porque na época eu nem tinha me formado na graduação, mas já era um desejo latente que me circundava. E não é que aconteceu? Obrigada pela sua generosidade, genialidade (quem te conhece sabe do que eu estou falando) e por me fazer

enxergar as coisas com a positividade necessária para recomeçar diariamente: carreira, aulas, treinos, casamento e amor.

Ao Claudio Amado o meu muito obrigada por me dizer que morrer em todas as cenas não contribuiria em nada para a história, assim como sair matando todas as personagens que apareciam. Já que tudo isso cancelava o que havia sido plantado antes. Obrigada pelos depoimentos pessoais e pela contribuição do seu livro para a comunidade de Impro no Brasil, precisamos de mais gente competente como você falando e fazendo um bom Impro por aqui.

Obrigada Pedro Figueiredo pela troca com a *Spontanea* e pelas nossas conversas no Rio Design Leblon sobre a técnica do Impro utilizada em empresas. Saudades de improvisar com você!

O meu muito obrigada ao Taiyo Omura pelos depoimentos e pela contribuição à expansão da Impro ligada ao *Soundpainting* no Rio de Janeiro através da sua Dissertação de Mestrado que se encontra na bibliografia deste trabalho.

Obrigada Rodrigo Amém por ainda ser um excelente parceiro na improvisação e queria te pedir um grande favor: “- Traduz o livro do Keith de inglês para português? Por favor.”.

Gisela Plombon, obrigada pela química e generosidade nas improvisações, pelas conversas, oportunidades e por se permitir “deslizar” junto comigo nos espetáculos improvisados que fizemos.

Ana Paula Novellino, acho que você nem sabe, mas adoro te ver improvisar! Obrigada por me inspirar como improvisadora. Aproveito e agradeço à algumas mulheres que fazem do Impro um lugar melhor: Tuila Jost, vontade doida de jogar com você de novo, Lola Borges, Cecília Vaz, Ana Luiza Ulsig, Luciana Malcher, Gisela Plombon e a todas as outras mulheres que contribuíram e contribuem de alguma forma para o Impro no Brasil. Aproveito para trazer um pedido de desculpas: gostaria de ter entrevistado mais mulheres improvisadoras, além de Mariana Lima Muniz, mas realmente foi só o começo e tenho a certeza de que teremos outras e novas oportunidades para que isso aconteça.

À minha sobrinha Victoria Visser pela revisão dedicada e pelas sugestões sempre pertinentes.

À Juliana Castro pelas lindas ilustrações dos jogos e por todo apoio emocional.

Ao meu tio David Leal que escreveu lindamente o resumo em inglês.

À Marina Gil por ser mais do que uma assistente no Colégio Santo Agostinho e sim uma amiga. Indo além de uma grande parceria de trabalho, mas que também contribuiu com muitas conversas e trocas para esta dissertação.

Ao Danilo Marcks pelo apoio moral e por sempre me impulsionar e não me deixar desanimar.

À Luciana Kezen por entender que quando eu não atendia o telefone era porque estava escrevendo e a todos os amigos que entenderam a minha ausência nesses dois anos de pesquisa.

Ao Marcello Caridade que me ensinou tudo que eu sabia de teatro antes de entrar na faculdade (ainda lá em Niterói, bem novinha e desajeitada numa sala do Ballet Cláudia Araújo) e o qual sempre trabalhou com improvisação. Talvez tenham sido as aulas dele que plantaram essa semente em mim. Obrigada. Obrigada. Obrigada.

À minha tia Edylene Leal por me trazer à realidade quando preciso, às minhas irmãs, sobrinhas, sobrinho e família.

À minha amada mãe que sempre me apoiou e ia (e ainda vai) a todas as minhas apresentações de Impro e de teatro e que não se cansava de me assistir e incentivar e também ao meu padrasto que um dia me disse na ponte Rio-Niterói (e disso eu nunca irei esquecer): que eu poderia escolher ser o que eu quisesse, publicitária, atriz ou vendedora de bananas, mas que deveria ser a melhor vendedora de bananas do Brasil! Fazendo uma analogia a qualquer que fosse a minha escolha e me apoiando veementemente a ser a melhor atriz e profissional que eu poderia ser, mas não se importando com a profissão que eu escolhesse, desde que eu sempre estudasse e me dedicasse para ter êxito. Sigo tentando! Agradeço tanto a Deus por ter uma família que me apoiou, pois sabemos quantos sofrem por apenas quererem seguir a profissão de artistas.

E a todos que, de alguma forma, contribuíram para que eu chegasse até aqui.

Ao Espírito Santo, eu agradeço a inspiração para escrever e por ter ido mais longe do que eu imaginava.

OBRIGADA!!!

RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto o estudo da prática do ensino do teatro no contexto extracurricular em uma escola particular da Zona Sul do Rio de Janeiro, com alunos do 1º ao 5º ano do Ensino Fundamental I. Com eles, utiliza-se como método principal de trabalho o Sistema Impro criado na década 50 pelo diretor de teatro inglês, Keith Johnstone e que é utilizado até hoje. Esse é um Sistema de ensino de improvisação através de jogos, que tem como objetivo final a criação de um espetáculo totalmente improvisado. Porém, no cenário da escola brasileira em questão, o ensino do Impro acontece como uma pedagogia usada em sala e como fundamento para o ensino do teatro dentro do contexto escolar. Suas técnicas de trabalho despertam a imaginação, a espontaneidade e originalidade em seus alunos, sem contar que ele parte da premissa de que não há erro e que a primeira ideia que nos vêm à cabeça é sempre a melhor. O trabalho também é focado na criação de histórias e funciona como uma alavanca para a autoestima. Esta pesquisa procura contribuir com a divulgação do trabalho de Johnstone, assim como o seu uso na pedagogia do teatro onde tem se mostrado efetiva como ensino e como colaboradora para a divulgação dos elementos teatrais. Com estes alunos, o Impro vem como um meio de aprendizado e não como um fim, ou seja, não realizando-se espetáculos totalmente improvisados com a faixa-etária estudada, mas seus conceitos e seus jogos os encaminham para o espetáculo final que parte de um texto e possui elementos das improvisações criadas em sala de aula.

Palavras-chave: ensino do teatro; teatro; Sistema Impro; improvisação; método; espetáculo; prática de ensino pedagógica; teatro para pequenos; teatro com crianças; espontaneidade; criatividade.

ABSTRACT

This research aims to study the practice of teaching theater in the extracurricular context of a private school in the South Zone of the city of Rio de Janeiro, with students from 1st to 5th grade of the Elementary School. With them, is utilized as the main working method the Impro System, created in the 1950s by the english theater director Keith Johnstone in which is still in use. This is a method of teaching improvisation through games and that has as its ultimate goal the realization of a totally improvised show. However, in the Brazilian school scenario, the teaching of Impro happens as a pedagogy used in the classroom and as a foundation for teaching theater within the school context. His working techniques awaken the imagination, spontaneity and originality in their students, not to mention that it starts from the premise that there is no error and that the first idea that comes to mind is always the best. The work is also focused on creating stories and acts as a lever for self-esteem. This research also seeks to collaborate with the dissemination of Johnstone's work, as well as its use in the Pedagogy of Theater where it has shown itself effective as teaching and as a collaborator for the dissemination of theatrical devices. With these students, Impro comes as a means of learning and not as an end, that is, not performing totally improvised shows with the age group studied, but their concepts and games direct them to the final show that starts from a text and has elements of improvisations created in the classroom.

Key words: teaching of theater; theater; Impro System; improvisation; method; spectacle; pedagogical teaching practice; theater for children; theater with children; spontaneity; creativity.

LISTA DE FIGURAS

- **Foto 0:** Keith Johnstone -

Fotografia: <https://www.youtube.com/watch?v=nbZKGLH-hVQ> _____ Pág.30

- **Foto 1-** Claudio Amado e Ana Paula Novellino em cena no espetáculo “Dois é bom” da Cia Teatro do Nada que ficou em cartaz de 05 a 27 de setembro de 2017 na Casa de Cultura Laura Alvim em Ipanema, Rio de Janeiro.

Fotografia: Cecília Vaz _____ Pág.81

- **Foto 2-** Ary Aguiar, Amanda Xavier, Aline Bourseau, Ana Luiza Ulsig, Rodrigo Amém e Claudio Amado em foto de divulgação do “*Jogo das Estrelas*”, espetáculo de Impro com a participação dos improvisadores que mais se destacaram no Campeonato Carioca de Improvisação realizado na Cia de Teatro Contemporâneo em fevereiro de 2007.

Fotografia: Arquivo - O Globo _____ Pág.82

- **Foto 3-** Taiyo Omura, Ary Aguiar (de verde), Amanda Xavier, Bernardo Sardinha, Alberto Goyena (de amarelo), Pedro Figueiredo (de azul) e Carlos Limp (de laranja). Foto de divulgação do blog do extinto grupo Improvinsanos.

Fotografia: Divulgação Improvinsanos _____ Pág.82

- **Foto 4-** Circuito de Improvisação Teatral realizado por Davi Salazar e Tomaz Pereira realizado no ano de 2018 na Casa de Espanha, Humaitá, Rio de Janeiro. Esse circuito selecionou os grupos cariocas de Impro mais atuantes com o objetivo de divulgar a prática e aumentar o seu público.

Fotografia: Divulgação/ Facebook - Circuito Impro _____ Pág.83

- **Foto 5** - José Guilherme Vasconcellos, Amanda Xavier (sentada), Aline Bourseau (de saia xadrez) e Gisela Plombon. “*Demasiado Personal*”- Espetáculo criado e dirigido por Omar Galván em 2018 e que ficou em cartaz na Cia de Teatro Contemporâneo em maio do mesmo ano.

Fotografia: Arquivo pessoal _____ Pág. 83

- **Foto 6** - Espetáculo “*Puppet Fiction*” da Cia Baby Pedra e o Alicate que mistura bonecos e improvisação, apresentado em Abril de 2018 na Casa de Espanha no Humaitá, Rio de Janeiro.

Fotografia: Zeca Carvalho _____ Pág. 84

- **Foto 7-** Mel Tonkin, Keith Johnstone e Dennis Cahill.

Fotografia: Oficial Fan Page (Facebook) _____ Pág. 92

- **Foto 8** - Del Close

Fotografia: Divulgação Wikipedia _____ Pág. 92

- **Foto 9** - Pedro Figueiredo (de costas) e profissionais em treinamento realizado pela Spontanea Improvisação Aplicada.

Fotografia: Divulgação Facebook _____ Pág. 98

- **Foto 10** - Profissionais de técnica e logística e a dupla de improvisadores Claudio Amado e Pedro Figueiredo em treinamento realizado pela Spontanea Improvisação Aplicada.

Fotografia: Divulgação Facebook _____ Pág. 99

- **Foto 11-** Taiyo Omura (à frente de costas e camisa florida) regendo a orquestra *Soundpainting Rio* no evento “Baila! Baila!”

Fotografia: Divulgação Facebook _____ Pág. 101

- **Foto 12** - Cine Concerto com a orquestra *Soundpainting Rio* no Cine Art Uff.

Fotografia: Divulgação Facebook _____ Pág. 102

- **Foto 13** - Bernardo Sardinha em cena no espetáculo ‘Puppet Fiction’

Fotografia: Zeca Carvalho _____ Pág. 105

- **Foto 14** - Desenho feito pelas crianças da turma de quinta sobre o deslize __ Pág.125
- **Foto 15** - Desenho feito pelas crianças da turma de quinta sobre o deslize __ Pág. 126
- **Foto 16** - Desenho feito pelas crianças da turma de quinta sobre o deslize __ Pág. 126
- **Foto 17** - Desenho feito pelas crianças da turma de quinta sobre o deslize __ Pág. 127
- **Foto 18** - Desenho feito pelas crianças da turma de quarta sobre o deslize __ Pág. 128
- **Foto 19** - Desenho feito pelas crianças da turma de quarta sobre o deslize __ Pág. 128
- **Foto 20** - Desenho feito pelas crianças da turma de quarta sobre o deslize __ Pág. 128
- **Foto 21** - Desenhos feitos que sugerem definições da palavra deslize pelas crianças da turma de quarta _____ Pág. 129
- **Foto 22** - Desenho feito pelas crianças da turma de quarta sobre o deslize __ Pág. 129
- **Foto 23** - Desenho feito pelas crianças da turma de quarta sobre o deslize __ Pág. 130
- **Foto 24** - Ilustração do jogo “Contagem eliminatória” por Juliana Castro __ Pág. 141
- **Foto 25:** Ilustração do jogo “POP” por Juliana Castro _____ Pág. 142
- **Foto 26:** Ilustração do jogo “Rei/Rainha” por Juliana Castro _____ Pág. 143
- **Foto 27:** Ilustração do jogo “Eu sou”por Juliana Castro _____ Pág. 145
- **Foto 28:** Ilustração do jogo “ O presente” por Juliana Castro _____ Pág. 145
- **Foto 29:** Ilustração do jogo “Escravos de Jó” por Juliana Castro _____ Pág. 147
- **Foto 30:** Ilustração do jogo “Nós todos” por Juliana Castro _____ Pág. 148
- **Foto 31:** Ilustração do jogo “Sim vamos!” por Juliana Castro _____ Pág. 149
- **Foto 32:** Ilustração do jogo “Elogios” por Juliana Castro _____ Pág. 150
- **Foto 33:** Ilustração do jogo “Hoje é terça-feira!” por Juliana Castro _____ Pág. 151

SUMÁRIO

Introdução.....	P.16
Capítulo 1: De Keith Johnstone ao Impro.....	P. 25
1.1 Uma rápida reflexão sobre os professores e o ensino.....	P. 36
1.2 As particularidades do método.....	P. 45
a) STATUS.....	P. 46
b) ESPONTANEIDADE/ORIGINALIDADE.....	P. 50
c) ACEITAÇÃO.....	P. 54
d) BLOQUEIO.....	P. 58
e) HABILIDADES NARRATIVAS.....	P. 60
f) QUEBRA DA ROTINA.....	P. 64
1.3 Práticas que dialogam.....	P. 66
Capítulo 2: O Sistema Impro e o espetáculo improvisado.....	P. 73
2.1 Um pequeno relato sobre o espetáculo de Impro no Brasil.....	P. 77
2.2 Os espetáculos de Impro pelo mundo - Breves Impressões.....	P. 85
2.3 O Impro e sua diversidade: Ramificações e inspirações no Sistema.....	P. 93
Capítulo 3: Procedimentos de criação.....	P.106
3.1: O deslize.....	P. 121
3.2: Combinar ou não combinar? E a contribuição do Impro para a peça de final de ano.....	P. 131
3.3 Jogos e brincadeiras.....	P. 141
Considerações Finais e a formação de um “Teatro para pequenos”.....	P. 153
Bibliografia.....	P. 158
Anexos.....	P. 165

“O improviso é a pedra de toque do espírito”

(Molière)

INTRODUÇÃO

“A diversidade garante que crianças possam sonhar, sem colocar fronteiras ou barreiras para o futuro e os sonhos delas.”

(Malala Yousafzai)

O teatro na escola funciona como um lugar de experimentação da vida real, onde a criança e o adolescente podem simular o seu poder de resolver problemas tanto em sua própria vida ou sobre a vida de alguém. Em meio às atividades diárias e as cobranças escolares, os alunos não possuem muito tempo para fazer o que realmente gostam e uma boa parte deles, inseridos em muitas atividades extraclasse onde alguém está sempre junto e decide o que devem comer, fazer ou vestir. Claro, que falo com propriedade de um grupo seletivo e privilegiado com um ambiente social de padrão médio a alto e que fazem parte da realidade da escola em que ensino. Como ponto de partida do meu estudo uso a minha experiência de quatro anos como professora do Ensino Fundamental I (do primeiro ao quinto ano) com crianças de 6 a 12 anos, ministrando aulas de teatro extraclasse. Utilizo como material e método a observação participante em sala de aula, o acompanhamento da evolução dos alunos através da pedagogia do Impro, assim como a adaptação de seus jogos para o universo infantil e a coleta de depoimentos de outros professores que trabalham com este tipo de improvisação.

Trabalho no Colégio Santo Agostinho do Leblon. Uma tradicional escola do Rio de Janeiro conhecida pelo seu ensino rígido e disciplinado. Escola essa, responsável pela formação de muitos e bem-sucedidos profissionais atuantes no mercado e dos mais distintos meios profissionais. Justamente pelo perfil mais exigente da instituição eu precisei repensar a minha metodologia de aula para poder transformar as classes de teatro em uma não-extensão da rigidez do ensino tradicional. Continuei cobrando a disciplina, mas não como uma obrigação e sim como uma regra de convivência que precisa ser cumprida. De forma sutil e natural, fomos construindo um ambiente mais relaxado e onde seria a válvula de escape para os dias mais intensos nas outras matérias ministradas pela instituição.

Após traçar o perfil da escola e dos alunos eu senti a necessidade do uso de um método diferenciado para transformar aquele ambiente em algo mais leve e extrovertido. Pensei então, no que pra mim, como aluna de teatro seria prazeroso e divertido. Logo me lembrei de toda a animação e motivação as quais me levavam às aulas de improviso e a partir disso eu decidi que seguiria a metodologia de Keith Johnstone como base de trabalho para a sala de aula teatral, mas sem deixar de apresentar aos alunos outros métodos que dialogam com ele e que também fazem o uso dos jogos teatrais para a criação de cenas e histórias.

Os exercícios do IMPRO (método criado por Keith Johnstone em 1960), tiveram como semente as próprias experiências de Johnstone ao ser escalado para dar aula para crianças tidas como “problema”(vistos pela própria instituição de ensino como perdedores). Como professor, ele percebeu que ao pedir para um aluno limpar um aquário, o aluno lhe respondia com alegria e entusiasmo, porém quando lhe pedia para resolver uma equação matemática ou interpretar um texto literário o mesmo aluno se indignava a fazer o que lhe foi solicitado. E isso não era apenas a questão de um aluno, mas sim de todos. O Impro nasceu dessa visão negativa dos alunos em relação ao ambiente escolar e de suas disciplinas. O método de Keith Johnstone tem como pilar três pontos:

1. O aluno precisa aprender a ter coragem e a não ter medo de errar ou falhar.
2. O segundo fala sobre gentileza. É preciso ser gentil com o seu parceiro de cena, o escutar (sendo bem diferente de simplesmente ouvir), pois entendendo as dificuldades do outro cria-se uma unidade no grupo.
3. E o terceiro e último pilar é quase uma frase motivacional: “- Seja você mesmo!”, o aluno precisa parar de se criticar e pensar nas suas ideias como ruins, nessa fase trabalha-se justamente com o contrário, toda ideia é bem-vinda, sem julgamentos.

Faz-se teatro improvisado há muito tempo, entretanto, cabe ressaltar que improvisar e IMPRO são coisas diferentes. Muitas vezes utilizado como uma contração do verbo improvisar, o IMPRO se distingue deste verbo por ser um método de improvisar cenas e histórias no teatro, enquanto improvisar é apenas o processo de encontrar soluções na hora em que os problemas aparecem. Existem também os processos teatrais que geram um espetáculo totalmente baseado nas improvisações, mas isso é outra história, pois o Impro feito na escola funciona como um fortalecedor de certas habilidades e auxilia no desenvolvimento e descoberta de outras. Ajudando assim, os jovens atores a conquistarem a

autoconfiança, coragem e o olhar para o outro (exercitando a empatia e solidariedade), além de exercitarem a memória, a criatividade, a espontaneidade e a velocidade no raciocínio, contribuindo para uma sociedade menos egoísta e mais atenta aos problemas alheios.

Um ponto importante para entendermos o trabalho de Keith Johnstone é que, ao contrário de Viola Spolin (grande referência nos jogos teatrais para a sala de aula) ele utiliza o improviso como um fim e não como um meio. Para ele, os atores são atletas e todo o treino é focado na partida (que é o espetáculo), ou seja, seus atores são jogadores e não estão improvisando para desenvolver as suas habilidades e as colocar em prática quando assumirem determinadas personagens de uma peça teatral e sim se preparando para fazerem dos jogos de treinamento, o espetáculo. Como esse estudo é dedicado ao ensino do Impro na escola e, normalmente, temos uma apresentação de uma peça no final do ano, dediquei um subcapítulo somente para tratar desse assunto, pois na sala de aula o Impro combinado às outras técnicas de improvisação mostra-se um meio eficiente para chegar ao espetáculo. Assim, nessa parte do trabalho nós utilizamos, diferente do criador do método, o Impro como um meio e não como um fim. Então, no final do ano o trabalho apresentado não é uma peça improvisada e sim uma peça tradicional, mas que se apropriou dos fundamentos de Keith para a formação dos alunos/atores. E um dos desafios do trabalho é justamente esse, como fazer do Impro um eficiente método para a criação do espetáculo teatral no ambiente escolar? Falaremos disso mais adiante, mas essa é uma pergunta que precisa estar sempre presente na criação das aulas de teatro na escola para o professor que trabalha com o método de Keith.

O Impro como filosofia de trabalho dentro do ambiente escolar é, sem dúvida, um incentivador no desenvolvimento aprofundado de habilidades muitas vezes esquecidas por professores ou negligenciadas dentro de casa. O esquema criado por Johnstone ajuda a desenvolver no aluno a sua autonomia, através dos jogos teatrais colocando-o em situações de resolução de conflitos e trabalhando-os de forma criativa. É através desse jogo que o aluno reconhece as dificuldades e as potências do outro, forma o pensamento crítico e o ajuda a conquistar o espírito de equipe. Fortalece também alguns conceitos importantes para uma boa convivência em sociedade, onde aprendem a importância de dizer sim e as consequências de dizer não. Os próprios alunos podem também adaptar os jogos e agregá-los aos conteúdos de outras disciplinas, promovendo a interdisciplinaridade e uma melhor assimilação das matérias tanto para quem participa dos jogos, como para quem os assiste. Esse seria o verdadeiro

significado de aprender brincando. Além de ser uma boa forma também de unir professores de distintas disciplinas.

Sou atriz formada em Bacharelado em Interpretação Teatral pela UNIRIO onde conclui o curso em 2009 e faço teatro desde os onze anos de idade, onde iniciei o meu contato com a arte na Oficina de Teatro Musical do ator e diretor Marcello Caridade, na cidade onde morei por quase toda a vida: Niterói, RJ. Lá conheci os jogos improvisacionais e desenvolvi um trabalho específico em comédia, atuando em vários espetáculos dirigidos por Marcello e também por outros diretores. Cresci fazendo teatro, estudei na CAL (Casa das Artes Laranjeiras), no Studio Escola de Atores, no curso Artcênicas e procurei me aprofundar no ofício até (finalmente) ser aprovada no vestibular da UNIRIO em 2006. Em 2015 iniciei a Licenciatura em Artes Cênicas na Faculdade Cândido Mendes e voltei a CAL como estagiária nesse mesmo ano. Em março de 2016 já estava atuando como professora no Colégio Santo Agostinho do Leblon, escola essa que possui um enorme carinho, não só pela acolhida de uma professora recém-formada, como também pela confiança e apoio ao meu trabalho em sala de aula. Como improvisadora iniciei o estudo prático do Impro em 2005, onde tive contato com essa nova maneira de improvisar através de um *workshop* com o grupo carioca “Teatro do Nada”. Desde então, tenho participado de vários grupos de estudo do método e me aprofundado nos princípios que regem o Impro tanto para a simples criação de cenas, como também para a montagem de espetáculos teatrais improvisados. Participei de várias peças de improvisação na cidade do Rio de Janeiro, com cenas criadas na hora a partir da sugestão de temas oferecidos pela plateia. Fiz parte do grupo carioca “*Improvinsanos*” criado por Claudio Amado (ator e membro da Cia Teatro do Nada), com esse grupo fizemos três espetáculos: “*Improvinsanos, Improvinsanos - Narrativas Improvisadas e Improvinsanos - O Musicaos*” (que também trabalhava com improvisação musical).

Faço parte do grupo “*Abajour 202*” onde investigamos o teatro intimista através do Biodrama¹ para a criação de espetáculos encenados em ambientes alternativos, como um apartamento, uma casa, um banheiro e qualquer outro lugar que diminua a distância entre ator e plateia, inclusive no teatro. Com esse grupo, rodamos as casas e teatros do Rio de Janeiro, passando por Humaitá, Vidigal, Ipanema, Centro, Santa Teresa e Copacabana com a peça

¹Técnica criada pela diretora argentina Vivi Tellas, onde o foco está nas narrativas do cotidiano, como uma lente de aumento nas histórias comuns. Para ela, toda a história de vida é passível de ser transformada em dramaturgia.

“Como a chuva nos faz falta”, onde participamos do *“Festival Home Theatre”* no ano de 2012, quando concorri ao prêmio de melhor atriz. Hoje, no meu trabalho como atriz, tenho tentado fazer uma junção do Impro com o espetáculo que faz uso do texto dramaturgicamente utilizando a filosofia de Keith como um ponto de partida para trabalhar habilidades importantes e as colocar em prática na cena. Sem dúvida, esse desafio tem se mostrado efetivo, não na ajuda da criação da personagem (pois esse não é o objetivo dessa técnica), mas na transformação de uma atriz, fazendo com que esteja mais atenta, com a memória ativada, preocupada aos detalhes, com um corpo presente e pronta a reagir caso algo não saia como o esperado durante a apresentação da peça de teatro ou no processo de ensaios.

Desde que iniciei a minha carreira como professora de teatro e comecei a introduzir o método de Johnstone nas minhas aulas, percebi, dentro do contexto da escola em que trabalho que o Impro vem contribuindo muito para o desenvolvimento dos alunos. Partindo da premissa de que não há erro, os alunos se sentem muito mais confiantes para atuar e aprendem a rir de seus percalços e a entender que o outro também não precisa acertar o tempo todo. Reparei nesses quatro anos de aplicação da técnica em sala de aula, como as crianças se sentiam mais à vontade com os seus colegas de classe, permitiam-se ao risco e sempre se divertiam quando algo não saia como o esperado. Afinal, improvisar é uma caixinha de surpresas! Houve também uma melhora considerável na compreensão do espaço cênico para a montagem da peça teatral (apresentada aos pais no fim do ano letivo), a qual através de muitas cenas improvisadas e jogos, fizeram os alunos/atores entenderem melhor o seu lugar no espaço, assim como o uso da voz e do corpo em cena.

Quando há um problema a ser resolvido em uma improvisação é necessário fazer uma escolha e acreditar nela, é necessário também, aceitar a proposta do amigo e seguir em frente retirando as pedras do caminho e dividindo a responsabilidade de contar aquela história com o grupo. Assim, a história não é de A ou de B, mas é a história que aquele grupo resolveu contar. Ao longo do desenvolvimento do trabalho ficou evidente nas turmas o ganho de confiança em suas ações, confiando também no próximo e adquirindo aquilo que chamamos em sala de *“domínio do deslize”*. Esse maior domínio em contornar o erro foi sentido também nas situações de envolvimento do uso do texto decorado (exemplo da peça de final de ano), onde todos se sentiam mais seguros com algum problema que pudesse surgir, improvisando e tendo mais calma para lidar com as adversidades na cena.

Eu provoco e eles resolvem da maneira que julgam ser a mais prudente, não se tratando de certo e errado, e sim da exposição de como aquele aluno ou grupo de alunos gostaria de resolver aquela questão, naquele momento. Eles ganham a liberdade para direcionarem a cena da forma na qual acreditam e com isso vão adquirindo independência sobre as suas ações, pensamentos e falas. Naquele momento não devem satisfações a ninguém, devem somente à história. As possibilidades que o ato de jogar apresenta para o indivíduo, seja como forma de expressão, seja como forma estética, ou ainda como forma de compartilhar, vislumbrar o improvável e construírem novas situações diferentes das habituais, situam o improviso como uma poderosa ferramenta de encontro entre o teatro e o público. A nossa outra grande influência para a sala de aula teatral é Viola Spolin, criadora do sistema de Jogos Teatrais. Como ela mesma afirmou, a maioria de seus jogos é altamente social e propõe um problema a ser solucionado. Assim como ela, temos muito a aprender com Augusto Boal, Olga Reverbel e Jean-Pierre Ryngaert, por isso sempre trago para a sala de aula exercícios propostos por outros grandes nomes da improvisação e do teatro em geral. Precisamos ter esse diálogo entre métodos, para entender melhor o que estamos fazendo e descobrir qual o melhor caminho a ser seguido com a turma. Traçando esse paralelo entre técnicas complementares, acredito que possamos juntos (professora e alunos) encontrar a nossa melhor maneira de trabalhar o Impro.

A relevância teórica deste trabalho, dá-se na contribuição de uma literatura mais extensa e ligada a pedagogia do teatro, pois como professora sinto muita falta de livros mais voltados para a prática do ensino do teatro, onde explorem os mais diversos temas. Como relevância prática, acredito que, muitos professores que não conheciam o Impro poderão agora usufruir de seus preceitos e descobrir uma nova maneira de praticar o ensino do teatro na escola, utilizando-se dos seus jogos e teorias. Fazendo da Impro uma metodologia de ensino eficaz da atuação dentro do ambiente teatral e transformando as aulas de forma divertida e com jogos menos competitivos e mais solidários. Muitos docentes, com formação pedagógica trabalhavam de forma muito intuitiva e seguindo praticamente uma mesma linha de trabalho (geralmente ligada aos jogos de Viola Spolin, Augusto Boal, Olga Reverbel, entre outros), mas como temos visto o estudo do Sistema Impro vem avançando e podemos contar com mais um aliado para incrementar as nossas aulas e entreter nossos alunos.

A aplicação dessa metodologia em sala tem me feito perceber o quanto podemos aprender com os jovens atores de teatro com quem estamos trabalhando. Se tornem eles (um dia) atores ou não o importante mesmo é lhes entregar a chance de se expressarem como realmente acreditam, podendo ser ouvidos e observados de acordo com suas limitações. Confiando que naquele espaço criativo, eles podem sim tomar decisões, resolver questões e ser quem bem entenderem. Dessa forma, trabalharemos assim: começo o capítulo 1 explicando quem é o criador do método Impro, conto um pouco da história de vida de Keith Johnstone, assim como, traço pontos importantes de sua trajetória profissional e motivações para a criação do método. Através de uma rápida reflexão sobre os professores e o ensino tradicional escolar, avaliamos a escola atual e propomos a criação de uma nova pedagogia baseada nas experiências vividas em sala ao invés da tradicional transmissão de conhecimento. Sigo descrevendo e explicando as particularidades da técnica de Johnstone e falo também (de forma breve) das práticas de outros pensadores e estudiosos de teatro que dialogam com o Impro. Justifico a importância de se levar para a sala de aula teatral esses pontos em comum com essas outras técnicas teatrais para que os alunos desenvolvam uma visão mais ampla do teatro de improvisação e conheçam outros nomes e jogos que ajudam ou ajudaram a desenvolvê-lo artisticamente.

No capítulo 2, direciono a minha escrita para o Impro como espetáculo explicando (de forma generalizada) os formatos existentes, sua criação, suas variações e o nível de agradabilidade ao público. Dedico também uma parte para falar dos grupos brasileiros mais conhecidos e de como a técnica foi aplicada aqui no Brasil, se foi fiel ou não a metodologia de Keith e da sua aceitação pelo público daqui. Parto em seguida para uma conversa sobre a diversidade da técnica permitindo a sua aplicação em empresas, na música e no teatro de bonecos.

E finalmente no capítulo 3, eu discorro sobre os procedimentos criativos que compõem o ensino do Impro em sala de aula a partir da minha perspectiva e experiência de trabalho, assim desenvolvo também uma reflexão sobre um termo que surgiu durante as improvisações em sala “O deslize”. Em seguida, exponho como os alunos preferem iniciar as cenas, se o mais importante é combinar antes ou simplesmente começar sem combinar a partir de um estímulo que pode ser uma música, um jogo, um título ou um local. Descrevo a adaptação dos jogos teatrais de Impro (que geralmente são executados por adultos) para o universo infantil e cito os principais jogos feitos na escola onde a pesquisa ocorre. Falo

também da contribuição do método Impro para a peça de final de ano, peça que geralmente deriva de um texto dramático voltado para o universo infantil, sendo adaptado por mim e partindo de ideias que foram desenvolvidas em sala de aula, de falas que surgiram durante as cenas criadas pelos próprios alunos no decorrer das improvisações.

As considerações finais tratam da questão em torno do desafio que é a busca de um teatro totalmente improvisado dentro do universo escolar. Teatro esse que não vem para substituir a tradicional peça teatral de encerramento, servindo como um importante complemento para inserir os alunos dentro do texto a ser montado mais adiante. Ou seja, o desafio se desenvolve através de muitas possibilidades de temas, mas sem dúvida, o maior deles é o de ver uma turma se apresentar diante de uma plateia sem ter ensaiado antes, sem saber o que poderá acontecer. Lidando também com todas as restrições que temos na escola (pois dependendo da instituição elas poderão acontecer) a respeito de certos assuntos, vocabulários e temas mais polêmicos. Falo também do desejo de continuar a pesquisa a partir de uma outra perspectiva, trabalhando o Impro em comunidades, ONGS ou em um projeto social e de assim, então, poder colocar em prática a inspiração que me cerca de realizar um espetáculo totalmente improvisado.

Preciso admitir que não foi fácil chegar até aqui e compilar todos esses assuntos, fazendo não somente uma reflexão em torno do que era e do que é o Impro proposto por seu criador, da sua aplicação atual (dentro e fora do Brasil) e diante de uma preocupação constante da minha parte: a de ser fiel as propostas de Keith. Apesar de entender que, na prática, todo método se adapta ao seu meio e forma variações interessantes dele mesmo. A minha maior provocação nesse caminho foi o desenvolvimento de uma forma singular de trabalho, sendo ela totalmente minha e não mais uma repetição de fórmulas conhecidas de como ensinar o teatro na escola. Procurei, todavia, partir da singularidade e de um olhar individualizado aos alunos para assim poder fortalecer o grupo e construir a sua coesão.

Acredito muito em como a observação pode fortalecer tanto quem ensina, como quem aprende e por isso o tempo de descoberta do grupo caminha de acordo com a paciência para observar e serem observados. A construção de uma turma sem julgamentos e brincadeiras maldosas leva um ano inteiro para se concretizar e, às vezes, nem se concretiza. Mas, acredito eu (como educadora) que esse deve ser um ponto a ser explorado em cada aula onde utilizamos esse método, para os alunos começarem a interiorizar as regras do Impro e a corrigir a sua própria fala na hora de fazer uma observação sobre uma cena ou sobre um

colega de classe. E também a ajudar de maneira solidária os alunos novos que chegam ou os que têm mais dificuldade para ter o mesmo entendimento que os demais da turma. A imaginação é a arte de formar imagens e está diretamente ligada a observação, a percepção e a memória. Essa imaginação é o produto de uma ação do pensamento que pode ser representado através das linguagens corporal, verbal, gestual, gráfica, musical e plástica. Ela se desenvolve na criança a partir do seu conhecimento, então quanto mais elementos concretos o professor, a escola e o meio oferecem a essa criança, mais rica ela se torna. Imaginar uma situação e conseguir concretizá-la na sala de aula tem um significado muito profundo para o aluno e influi de maneira positiva na sua postura diante de novas propostas e apelos do cotidiano. A observação é um ato dramático, na medida em que ela aumenta as possibilidades do jogo, servindo de ponto de partida para a criação. O ponto de vista de quem observa é muito importante para retratar a realidade e o educador possibilita o ato criativo através dela, tornando o jogo interessante e facilitando o desenvolvimento das capacidades expressivas da criança, despertando nela a consciência de si mesma e do mundo a sua volta.

Como uma grande observadora redescobri através do teatro na escola a importância de ouvir, aceitar e admirar. Redescobri também a importância de não dar tanta importância a algumas “verdades” e de dar a liberdade necessária para os meus alunos em cena, para que pudessem descobrir o seu corpo, sua fala, opiniões e criações. Nunca quis ser uma professora ansiosa ou que tolhesse os alunos, mas como atriz eu sempre fui tudo isso e justamente pensando como atriz eu via e vejo a importância de deixá-los livres para uma descoberta interior e exterior. Claro que existem regras a serem seguidas na sala de aula, na história a ser contada, nos jogos, na vida, mas não podemos transformar isso numa limitação para a nossa imaginação e dessa forma atrapalhando também a nossa observação. Sigo aprendendo com o Impro, Keith, como atriz, com as leituras, com a experiência, com o teatro, com os outros improvisadores, professores, teóricos, atores e diretores que me cercam. E não posso deixar de falar das crianças, aprendo muito delas. Diariamente. Os pequenos, sem dúvida, têm muito mais a me ensinar do que eu a eles. Sinto que estamos (todos) em direção a um caminho sem volta, o da improvisação, como poderá ser lido nos capítulos que se seguem.

Capítulo 1

De Keith Johnstone ao Impro.

“Na longa história da espécie humana prevaleceram os indivíduos que aprenderam a colaborar e a improvisar com mais eficácia.”

(Charles Robert Darwin)

Keith Johnstone é um encenador de origem inglesa e cresceu detestando a escola. Para ele, a escola enfraquecia a sua imaginação e o deixava constrangido e tímido. Durante a sua infância, Keith, enfrentou vários problemas de aprendizado e autoestima, ele queria ter a postura de Gary Cooper², e ser tão seguro a ponto de conseguir reclamar quando algo não saía do jeito que ele imaginava. Passou também por dificuldades de fala, precisando fazer um tratamento com um profissional especializado para superar o problema. E por ironia ou não, Keith se tornou professor. Ele queria mais tempo para se descobrir e se tornar alguém mais apresentável para o mundo, então ficou convencido de que o Magistério o ensinaria a falar claramente, falar de forma natural, ter confiança e devido a tudo isso, melhoraria as suas habilidades como professor. Infelizmente, Keith estava muito enganado quanto a superação pessoal que esperava encontrar no curso superior escolhido, mas começou a ter aulas com um brilhante professor de arte chamado Antony Stirling e daí em diante todo o seu trabalho deriva do exemplo de Antony. A grande maestria desse professor não estava no que ele ensinava e sim em como ele ensinava. Stirling acreditava que a arte estava na criança, não devendo ser algo imposto por um adulto, para ele o professor não era superior a criança e nunca deveria dizer se uma coisa é boa ou ruim, fazendo então com que o aluno nunca sentisse o fracasso. Para ele a habilidade do professor consistia em introduzir as experiências de tal maneira que o aluno conseguisse sozinho efetuar uma tarefa e se desenvolver até obter um resultado positivo. O trabalho de Antony Stirling era baseado no *Tao Te King*³ e Keith acredita fielmente que o professor o utilizava como o seu “manual” de ensino. O *Tao Te King*,

²Gary Cooper nasceu em Helena, 7 de maio de 1901 e morreu em Los Angeles, 13 de maio de 1961. Foi um ator anglo-estadunidense duas vezes vencedor do Oscar de melhor ator. Sua carreira durou desde a década de 1920 até o ano de sua morte, tendo atuado em mais de cem filmes

³Também conhecido como Tao Te Ching ou Dao de Jing.

comumente traduzido como “*O Livro do Caminho e da Virtude*”, é uma das mais conhecidas e importantes obras da literatura chinesa, foi escrito entre 350 e 250 a. C, de autoria de Lao Tzi, conhecido como “Velho Mestre”. Ele foi um filósofo e escritor da antiga China e apesar de estudiosos atuais acreditarem que Lao Tzi nunca existiu e que a obra é, na verdade, uma reunião de provérbios pertencentes a uma tradição oral coletiva sobre o Tao, ela inspirou o surgimento de diversas religiões e filosofias, em especial o Taoísmo e o Budismo Chan e sua versão japonesa, o Zen. O *Tao Te King* se refere ao “agir não agindo” - a ação essencial que caracteriza a natureza das coisas. Quando vemos uma cor ou ouvimos um som, há um momento breve inicial onde o nosso cérebro ainda não fez um julgamento sobre a nossa percepção; não sabemos ainda que som ou cor é, nem sequer temos ainda uma consciência clara se estamos a ouvir ou ver alguma coisa. Estamos no domínio "do sem nome", do vazio indiferenciado o qual nunca pode ser percebido ou descrito. Depois, quando emerge a consciência e o pensamento, onde tem por base a linguagem, passamos ao domínio "do que tem nome" e vemos, então, todas as coisas diferenciadas, cada uma com o seu nome. É com o aparecimento dos nomes que aparecem todas as coisas e o um se transforma em muitos. Em termos psicológicos, o Caminho do Tao é o caminho de volta a esse breve "estado de graça" inicial. Um estado em que qualquer trabalho cognitivo interior é eliminado e chegamos no ponto de chegada da nossa espontaneidade natural.

O Tao é o conhecimento intuitivo da “vida” e não pode ser aprendido somente através de conceitos, mas também pode ser conhecido através da experiência de vida real, cotidiana. O Tao é a base fundamental do Taoísmo filosófico e religioso e enfatiza a vida em harmonia com o caminho (Tao). O Taoísmo possui diversas escolas que adaptaram e propagaram a sua filosofia, mas, no geral, enfatizam a serenidade, a não ação, o vazio, a moderação dos desejos, a simplicidade, a espontaneidade, a contemplação da natureza e os Três Tesouros: compaixão, moderação e humildade. O taoísmo teve uma influência fundamental na cultura chinesa no decorrer dos séculos e por isso a alquimia chinesa, ilustrada por vários de seus elementos centrais como a astrologia chinesa, o zen-budismo, diversas artes marciais, a medicina tradicional chinesa e o *feng shui* têm suas histórias definidas por essa filosofia. O taoísmo se afasta das doutrinas mais normativas e é pensado como o processo pelo qual cada coisa se torna o que ela é, e pode ser visto como um princípio eficiente de “vazio” que sustenta confiavelmente o funcionamento do universo. A filosofia taoísta prega que se aja de acordo com a natureza e com sutileza, ao invés de força, a maioria

dos taoístas sente que a vida deve ser apreciada como ela é, em lugar de forçá-la a ser o que não é.

“Curvar-se permite a plenitude

Submeter-se permite a retidão

Esvaziar-se permite o preenchimento

Romper permite a renovação

Possuir pouco permite a aquisição

Possuir muito permite a ganância

Por isso, o Homem Sagrado abraça a unidade

Tornando-a o modelo sob o céu

Não julga por si, por isso é óbvio

Não vê por si, por isso é resplandecente

Não se vangloria, por isso há realização

Não se exalta, por isso cresce

Só por não disputar, nada pode disputar com ele

Antigamente se dizia: “Curvar-se permite a plenitude”

Como poderiam ser palavras vazias?

Assim, ao alcançar a plenitude encontra-se o retorno.”

O trecho acima foi retirado do Capítulo 22 do *“Livro do Caminho e da Virtude”*⁴ e coloca o homem como um ser admirador da unidade (vista aqui como harmonia) e que é um modelo de homem quase celestial pois não julga as suas ações e justamente por isso consegue ser óbvio sem se criticar, não se coloca como um ser superior e justamente pelo seu caráter humilde ele resplandece, não se envaidece e por trilhar o caminho da humildade ele se realiza, jamais se engrandece e por isso é grande, não possui um perfil competitivo querendo ser superior a alguém por isso não cria em sua mente que alguém pode ser melhor que ele,

⁴TSE, LAO, “TAO TE CHING - O Livro do Caminho de da Virtude”, versão em PDF retirada de: www.dominipublico.gov.br Pág 25, Capítulo 22.

esse homem trabalha com a igualdade. E esse mesmo homem entende que, ao alcançar a plenitude ele precisa retornar de onde veio para nunca esquecer quem ele realmente é. No Budismo Chan, acredita-se que a iluminação é o resultado de um longo processo onde inclui erros e acertos, um aprendizado baseado na livre escolha e neste sentido é uma doutrina humanista, pois cabe unicamente ao sujeito ser seu próprio mestre. Se o nosso Eu estiver em harmonia com o Dharma (lei natural que rege a vida, princípios morais e sociais) vamos não só conseguir viver sem negatividade, como expandir esse presente a nossa volta, ou seja, não seremos negativos com outras pessoas. O Dharma para o Chan significa “natureza”. E estar em harmonia com a natureza significa entender os conceitos de bem e mal como forjados pela nossa mente. Estar aberto ao fluxo da vida significa estar atento e se comunicar com todas as suas dimensões exteriores e os outros seres, dessa forma o mundo natural e interior buscará a igualdade entre a energia espiritual, mental e física. Falando em dimensões exteriores, é importante ressaltar um detalhe importante nos dias atuais, visto que a maioria dos nossos canais de comunicação têm sido progressivamente mais voltados ao meio virtual. Faltando o contato físico, o olhar nos olhos do outro e a companhia do próximo ao vivo.

Após um entendimento maior sobre a influência dos conceitos do taoísmo no trabalho de Antony Stirling, podemos perceber o quanto Keith Johnstone utilizou os ensinamentos de seu mestre para a criação da sua metodologia de trabalho. O “homem sagrado” descrito no poema acima seria o modelo do estado de espírito de um jogador ao entrar em cena, assim como os princípios de espontaneidade, aceitação da primeira ideia e a recusa de um pré-julgamento antes de entrar em cena. Pensando também na sociedade atual, os princípios de Keith e Stirling se aplicam a qualquer ser humano que busca olhar mais para o outro e não somente para si próprio, precisando se descobrir e se deixar levar pela sua “criança interior” e se tornar mais autossuficiente em relação a si e ao mundo a sua volta. Esse ser humano quer se cuidar mais, seja buscando uma alimentação saudável, seja fazendo exercícios ou simplesmente buscando esvaziar a mente e pode sim ser bastante beneficiado pelos princípios que regem o Impro.

“ (...)

Assim, o Homem Sagrado

É constante e bondoso

Salva os homens e não abandona os homens

É constante e bondoso

Salva coisas e não abandona coisas

Isso se chama herdar a luz

O homem bom é mestre daquele que não é bom

O homem que não é bom é o recurso daquele que é bom

Quem não valoriza seu mestre e quem não ama seu recurso

Mesmo inteligente, permanece enormemente desorientado.

A tudo isso denomina-se Maravilha Essencial.”⁵

Quando iniciou a sua carreira de professor, Johnstone foi trabalhar em uma escola em Battersea na periferia de Londres. Seus novos colegas o amedrontavam dizendo a ele que caso fosse em um bar e descobrissem sua profissão (professor) todos se afastariam dele. Keith acreditava que os professores eram figuras respeitadas, mas nesse bairro (especificamente) eles eram temidos e odiados. Por ser um professor novato acabou ficando responsável pela pior turma da escola (àquela que nenhum dos professores antigos queria) cheia de jovens “problemáticos”, repetentes e sem vontade de aprender: *“era uma média de vinte e seis crianças de mais ou menos oito anos de idade e vinte “atrasados” de dez anos de idade e que a escola havia classificado como ineducáveis e alguns eram incapazes de escrever seus próprios nomes mesmo depois de cinco anos de escola”*⁶.

⁵ TSE, LAO, *“TAO TE CHING - O Livro do Caminho de da Virtude”*, versão em PDF retirada de: www.dominiopublico.gov.br Pág 30, Capítulo 27.

⁶ JOHNSTONE, KEITH, *“Improvisación y el teatro”*, Chile, 1990. Pág;09

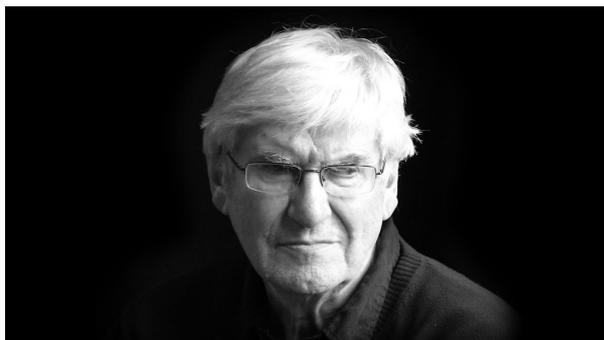


Foto 0: Keith Johnstone

Fotografia: <https://www.youtube.com/watch?v=nbZKGLH-hVQ>

Propus a mim mesmo que as minhas aulas não seriam chatas, então pulava, movia os braços e frequentemente atirava coisas para cima - o que é divertido, porém mal para a disciplina. Se um professor inexperiente é obrigado a assumir o curso mais difícil de uma instituição ele pode afundar ou nadar. (JOHNSTONE, 1990)

Apesar de todo o seu esforço, Keith Johnstone sentia dificuldade em resistir às pressões que poderiam acabar tornando-o como um professor tradicional e todas as suas táticas de aproximação dos alunos haviam dado errado até então. Um dia, ele resolveu levar para a sala de aula a sua máquina de escrever e seus livros de arte e fez uma proposta para a turma onde digitaria qualquer coisa que os alunos quisessem dizer sobre os quadros encontrados no livro. Depois disse aos alunos que escreveria os sonhos de cada um deles e essa foi a melhor ideia que poderia ter tido, pois todos queriam lhe relatar sobre os seus sonhos. Keith escrevia exatamente como os alunos narravam, incluindo os erros ortográficos, até que eles mesmos começaram a corrigi-lo e a pressão para escrever corretamente acabou vindo dos alunos e não do professor. Ele ficou impressionado com a vontade da turma em acertar e até mesmo os que tinham mais dificuldade pediam para os seus outros amigos os ajudarem soletrando as palavras da maneira certa. As crianças escreveram durante horas e o professor precisava os obrigar a sair para o recreio, tamanho foi o interesse despertado pela escrita, dessa forma elas se sentiam estimadas e vistas por um professor, já que todos os outros anteriores haviam desistido delas.

A qualidade da escrita dessas crianças o impressionava a ponto de pensar que algum outro professor estava “ajudando” os alunos e lhes mostrando algum livro de poesia moderna. Johnstone observa, que os melhores trabalhos a que teve acesso foram das crianças “ineducáveis” de dez anos de idade em seu primeiro trabalho como professor. Ele era visto como um professor diferente dos demais e quase foi despedido pelo diretor da escola por deixar os alunos livres para criar dentro da sala de aula, sendo desencorajado pelo mesmo diretor da sua ambição de ser professor, por este não o considerar um tipo adequado de pessoa para ensinar para crianças, pois permitia aos alunos usarem as máscaras da aula de artes durante as aulas de matemática, ou porque simplesmente deixava o aluno entediado pegar papéis para desenhar livremente e colar na parede da sala de aula. A sua sorte foi que um dia a escola foi inspecionada e o Inspetor ficou encantado com o seu método de trabalho e considerou Keith Johnstone, o professor que estava realizando o trabalho mais interessante com os alunos da instituição. Johnstone nos conta em seu livro *“Improvisación y el teatro”*, tradução em espanhol do original inglês *“Improvisation and the theatre”* (ainda sem uma tradução em português), que a não-interferência proposta por Antony Stirling havia funcionado em todas as áreas onde ele a aplicou, não só no ensino tradicional como também no ensino de piano para crianças igualmente “ineducáveis” como as da escola em que citei anteriormente. Professor e alunos criaram juntos muitos jogos e os outros professores ficavam impressionados com o entusiasmo e talento demonstrado pelas crianças classificadas por eles como complicadas e com dificuldades de aprendizado.

Em 1956 o *“Royal Court Theatre”*⁷ ofereceu uma oportunidade de emprego a Keith para escrever para teatro, mas como ele não gostava muito do gênero a sua primeira reação foi recusar, porém ao se ver sem dinheiro resolveu se aventurar no mundo da dramaturgia e aceitou o emprego. Escreveu uma obra fortemente influenciada por Beckett, com quem teve a oportunidade de conversar uma vez, aumentando mais ainda o seu fascínio pelo autor, a peça escrita por Keith se chamava *“Brixham Regatta”*, ela foi considerada chocante por alguns críticos por tratar de temas como sexo, que não era comumente falado nos anos 50. A visão

⁷O Royal Court Theatre, é um teatro não comercial do West End na Sloane Square, no Royal Borough of Kensington e no Chelsea, em Londres, Inglaterra. É conhecido como o teatro dos escritores, ficando na vanguarda da criação de um teatro inquieto, alerta e provocativo. Criado em 1870 e ainda em atividade, ao longo dos últimos sessenta anos passaram por ali nomes como: John Osborne, Samuel Beckett, Arnold Wesker, Ann Jellicoe, Howard Brenton, David Hare e mais recentemente Lucy Kirkwood, Nick Payne, Penelope Skinner e Alistair McDowall, entre outros.

sobre atuação do professor, e agora escritor, Keith Johnstone era a de que o diretor não devia demonstrar nada ao ator, sendo este quem devia sozinho fazer as suas descobertas sem ser influenciado por alguém, o diretor deveria então fazer com que o ator pensasse que havia feito o trabalho todo sozinho e se opunha a ideia de que o diretor precisaria desenhar os movimentos dos atores antes de começar a ensaiar. Dizia que se algum ator esquecia algum movimento decidido anteriormente é porque esse movimento não era necessário. Então, ele começa a questionar alguns “princípios” teatrais: como já dito anteriormente, nos diz que os movimentos no palco não eram tão importantes e tendo somente dois atores em cena, qual seria a real importância de como se moviam? Nos diz também que “*Hamlet*” em Russo poderia ser igualmente impactante e nos pergunta: - As palavras eram a prioridade máxima? Disse também que a cenografia não era mais importante do que o equipamento de um circo. Keith não estava nos dizendo nada de novo, mas (de fato) essas ideias não estavam na moda nessa época, causando (com certeza) algum desconforto e a difícil aceitação da classe teatral.

Como Keith passou a ler todas as peças que chegavam para o “*Royal Court Theatre*”, mas não tinha experiência com teatro, todos se surpreenderam ao notarem que justamente ele estava se tornando um dos melhores leitores de peças daquele teatro. A maioria das obras chegavam em suas mãos como cópias de outros autores, então a seleção acabava ficando mais fácil e quando alguma peça se destacava por ser original, essa era lida com muito cuidado e encaminhada para o escritório de George Devine para que ele pudesse considerar montá-la. Keith nos conta ainda que, na maioria dos casos, não chegava a ser falta de talento de um autor quando a sua obra era catalogada como uma cópia de Beckett ou um pseudo-Pinter, faltava apenas um embasamento na vida e não nas obras de outros autores e ainda se justifica dizendo que a sua peça baseada em Beckett era apenas influenciada por ele, mas o conteúdo era propriamente seu. Às vezes ele lia uma peça e gostava muito, mas ninguém queria dirigi-la, então Devine lhe disse para ele mesmo considerar em dirigi-las nos domingos à noite. E foi assim que Johnstone dirigiu a primeira peça de Edward Bond⁸, mas a

⁸Edward Bond nasceu em 18 de Julho de 1934. É um dramaturgo inglês, diretor de teatro, poeta, teórico e roteirista. Ele é autor de cerca de cinquenta peças, entre elas *Saved* (1965), cuja produção foi fundamental para a abolição da censura teatral no Reino Unido. Bond é amplamente considerado um dos maiores dramaturgos vivos, mas ele sempre foi e permanece altamente controverso por causa da violência mostrada em suas peças, o radicalismo de suas declarações sobre o teatro moderno e a sociedade, e suas teorias sobre o drama.

sua primeira produção como diretor foi a peça “*Eleven Plus*” de Kon Fraser⁹ onde foi assessorado por Ann Jellicoe, uma destacada diretora da época, obtendo êxito na montagem. No entanto, a sua produção como escritor ficou bastante prejudicada e quase já não escrevia mais e para Keith isso foi algo bem difícil e desagradável. Ao menos ele podia ganhar a vida como diretor e entendia que devia estudar profundamente o seu novo ofício, mas quanto mais sabia sobre teatro, mais entediadas se tornavam as suas produções. Ironicamente, a sua nova profissão deu certo e acabou se tornando um dos diretores associados do teatro. Porém passou a considerar o seu desenvolvimento como artista tardio quando parava para se comparar à outros profissionais.

Em seguida, George Devine anunciou que o *Royal Court* deveria se tornar “um teatro de escritores” e a partir dali algumas reuniões com os escritores aconteceram, mas foram tão chatas que Devine passou adiante a condução das reuniões, ficando a cargo de William Gaskill, um de seus diretores mais jovens. Dessas reuniões surgiu um grupo de improvisação, pois haviam concordado que as reuniões anteriores tinham sido entediadas e que se continuassem dessa forma (provavelmente) o grupo acabaria. Resolveram, então, partir para a prática e começaram a se dar conta de que as coisas inventadas ali (espontaneamente) podiam ser muito melhores do que os textos já trabalhados por todos e desenvolveram juntos atitudes muito práticas em relação ao teatro. E como dizia Edward Bond: “*O grupo de escritores me ensinou que o teatro gira em torno de relações e não em torno de personagens*”.¹⁰ A partir dessas reuniões, Keith percebeu a sua tendência de não gostar de discutir e atribuía isso a algo muito inglês. Pois os grupos de teatro políticos, em geral, principalmente os europeus jamais perderiam uma discussão. E ele sempre teve uma certa preguiça em relação ao tempo perdido em discussões e no jogo de status formado junto a uma competição para ganhar àquele no qual se acha merecedor da razão e que consegue dar a última palavra, mas, na verdade, nada disso tem a ver (de fato) com o problema que está se tentando resolver.

⁹Kon Fraser é um escritor de cinema e teatro. As informações sobre ele são escassas e sabemos que além da peça citada por Keith, Kon escreveu um episódio de uma série chamada *The Boy's Room*.

¹⁰Tradução para o Espanhol: Elena Olivos e Francisco Huneus, Santiago do Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1990. Título em Espanhol: “*IMPRO, Improvisación y el teatro*”.

George Devine queria ter uma escola de atores, por influência de Jacques Copeau¹¹. Então começou a sua quase sem orçamento, nomeando como diretor da escola William Gaskill e como Keith fazia parte da equipe de Devine e tinha muitas teorias, foi convidado a ensinar na escola. Mas apesar do entusiasmo inicial Johnstone ficou preocupado, pois não sabia nada sobre formar atores e estava certo de que os profissionais envolvidos sabiam muito mais do que ele. Decidiu então, ministrar aulas de “Habilidades Narrativas” com a esperança de estar mais avançado nessa área e como tinha horror a discussões desenvolveu uma aula totalmente atuada (exatamente como fizeram na segunda fase de encontros no grupo de diretores) e assim o trabalho se tornou muito divertido. Se concentrou nas relações entre pessoas e nas formas de combinar a imaginação de dois indivíduos para que pudessem somar e não subtrair. Onde um deveria ajudar o outro ao invés de prevalecer ao outro.

Após algum tempo trabalhando dessa maneira, algumas perguntas começaram a surgir para Keith, todas elas embasadas no trabalho de Stirling que criticava os artistas que formavam grupos de auto-admiração: “- O trabalho podia ser mesmo tão divertido? Será que não estavam apenas se divertindo uns com os outros? Será que era tão bom, justamente, por que todos se conheciam?”. Para responder a todas essas questões, Keith decidiu que todos deveriam atuar na frente de uma plateia para saber se eram realmente tão divertidos e foi quando levou dezesseis atores a uma escola para fazerem uma demonstração de alguns exercícios desenvolvidos no grupo. Os atores ficaram muito nervosos em se apresentar para uma plateia, mas conforme Keith propunha os jogos e o público reagia positivamente os atores iam relaxando, assim foram vendo o que funcionava e o que não funcionava diante dos espectadores. Dessa forma, Keith começou a expandir o seu trabalho de improvisação pelas escolas de Londres, reduziu o número de atores por apresentação (sendo de quatro a cinco atores) e conseguiu um forte apoio do Ministério da Educação, lhes proporcionando um *tour* por vários colégios, transformando a demonstração em um show de improviso. O grupo se autodenominou “*The Theatre Machine*” (A Máquina Teatral) e com uma parceria com o *British Council*¹² conseguiram fazer uma turnê por toda a Europa. Assim, rapidamente se

¹¹Jacques Copeau, nasceu em Paris em 4 de fevereiro de 1879 e morreu em Beaune em 20 de outubro de 1949. Foi um diretor, autor, dramaturgo e ator de teatro francês. Funda uma importante escola de atores junto ao seu teatro onde influencia uma grande geração de artistas franceses, através de seu treinamento para o ator. Alberto Camus, outro importante homem de teatro, afirma que há duas formas de teatro na França no século XX, um antes de Copeau e outro depois de Copeau.

¹²O British Council é uma instituição pública do Reino Unido, um instituto cultural cuja missão é difundir o conhecimento da língua inglesa e sua cultura mediante a formação e outras atividades educativas. Além disso, esta entidade pública cumpre uma função relevante para melhorar as relações exteriores do Reino Unido.

transformaram em uma referência no quesito improvisação e as suas apresentações aconteciam como uma empolgante aula de teatro. Dessa forma, não podiam fazer absolutamente nada para assegurar o sucesso de determinada apresentação, com altos e baixos seguiam acreditando no que faziam e assim conquistaram o público. Para Keith a maioria dos comediantes conhece a sensação de um dia estar por cima e de no outro estar atuando no automático, sendo soberbo ou se sentindo uma fraude enquanto ator.

Depois de um tempo, Johnstone deixou o *Royal Court Theatre* e foi convidado a ir para Victoria no Canadá, para dirigir o *Wakefield Mystery Cycle*¹³ e estava tão longe de toda a crítica considerada importante por ele que se sentiu livre para fazer o que realmente acreditava. Fundou o *Loose Moose Theatre*¹⁴, onde atualmente ensina e recebe improvisadores de várias partes do mundo para os seus cursos. Como num passe de mágica, ele voltou a ser espontâneo e desde então começou a dirigir espetáculos como se fosse um completo ignorante sobre o assunto. Focando cada problema no senso comum e tratando de encontrar as soluções mais óbvias possíveis para eles.

¹³ Não encontrei nada a respeito.

¹⁴ O Loose Moose Theatre Company, formada em 1977, tem uma reputação internacional de inovação e excelência em teatro de improvisação. Técnicas para treinar e apresentar improvisações que foram criadas pelo cofundador e ex-diretor artístico Keith Johnstone. As técnicas desenvolvidas na Loose Moose são atualmente usadas em todo o mundo.

1.1

Uma rápida reflexão sobre os professores e o ensino

“A alegria não chega apenas no encontro do achado, mas faz parte do processo da busca. E ensinar e aprender não pode dar-se fora da procura, fora da boniteza e da alegria.”

(Paulo Freire)

Como docente, Keith nos diz o quanto é essencial que nós (professores) nos culpemos se o grupo no qual somos líderes não trabalha bem e a nossa maior desculpa quando estamos inseridos em um grupo assim é botar a culpa no grupo e não assumir o nosso papel enquanto fracassados nessa missão. Nos diz ainda, que a educação tradicional é altamente competitiva, onde os alunos estão sendo cada vez mais incentivados a serem superiores uns aos outros. Quando inicia um trabalho em grupo, Keith diz a todos para trabalharem juntos e que cada um deve se interessar pelo êxito do outro. Logo os alunos se surpreendem, pois estão justamente “treinados” para competir e não para somar. Mas quando entendem a importância de trabalharem unidos e se apoiarem uns nos outros, esse, com certeza, será o melhor grupo para se trabalhar. No momento de início do seu trabalho com uma turma, ele logo se senta no chão e lhes diz que se algo sair errado a culpa será toda dele, pede para cada um dos alunos ser paciente com ele, pois não é perfeito e vai falhar repetidamente, já que é humano. Essa maneira peculiar de se apresentar aos seus alunos coloca o professor em um *status*¹⁵ fisicamente mais baixo que os demais e aos poucos o seu *status* começa a subir e os alunos entendem que somente uma pessoa tão segura de si mesma poderia ser tão sincera e verdadeira com eles naquele momento. Assim a relação professor/aluno desaparece e todos estão juntos na mesma situação, todos podem errar e todos podem acertar.

Como nos diz Ingrid Dormien Koudela¹⁶ em seu livro *“Jogos Teatrais”*: *“Tradicionalmente, as nossas escolas são escolas de leitura. Ainda hoje, a partir da*

¹⁵Estudaremos mais adiante esse conceito.

¹⁶Ingrid Dormien Koudela nasceu em São Paulo em 18 de março de 1948. É uma escritora, tradutora e professora universitária brasileira, uma das figuras centrais no estudo da didática do teatro e principal desenvolvedora do Sistema de Jogos Teatrais e do pensamento de Viola Spolin em seu país, tendo traduzido toda sua obra ao português.

pré-escola, a atividade fundamental da criança é aprender a ler e escrever. A criança em idade escolar “brinca”, não se atribuindo às atividades espontâneas a mesma importância e seriedade que caracterizam o ensino primário, onde a criança começa a ter “tarefas” a cumprir. A escola atribui um peso proporcionalmente maior à função de acomodação da inteligência, não conferindo a mesma dimensão à assimilação. O que se vê com frequência é que enquanto as funções intelectuais têm um progresso contínuo, na expressão artística, ao contrário, a impressão que se tem é a de um retrocesso.”

A fala de Ingrid complementa o pensamento de Keith sobre a maneira de como alguns professores tratam os seus alunos. Muitos preferem que os alunos escondam os seus medos e inseguranças e isso acaba deixando algumas marcas: uma dureza, uma tensão e uma total falta de espontaneidade. Keith prefere ver as pessoas como históricas (exageradas) ao invés de vê-las como não talentosas. Levando em consideração assim o fato de a maioria de nós estar envolvido em um sistema de comportamento que aprendemos desde pequenos onde funciona para cada um de nós como uma autodefesa. Mas, quando erramos, entramos logo em um estado de pânico total, afinal, ninguém quer parecer estúpido na frente dos demais.

Acontece que a escola impõe conhecimentos elaborados, entrega aos alunos esses conhecimentos prontos, sem estimular a sua busca, mas estamos tão acostumados a fazer isso que o “certo” parece ser repetir esses conhecimentos sem usufruir de uma pesquisa profunda de como se chegou até determinada conclusão. Infelizmente a atividade artística como pelas beiradas no sistema escolar, é colocada em segundo plano, praticamente no âmbito de uma recreação. Já nos dizia Bertold Brecht¹⁷ que *“A aprendizagem que conhecemos da escola, da preparação profissional, etc., é indubitavelmente penosa. Mas deve-se ter em conta em que circunstâncias e para que objetivo ela se processa. Trata-se na realidade de uma compra. A instituição é mera mercadoria adquirida com o objetivo de revenda. Em todos aqueles que ultrapassam a idade escolar a instrução tem de ser levada a efeito quase que em sigilo, pois quem confessa ter de aprender coloca-se, simultaneamente, num plano inferior, considerando-se alguém que sabe pouco. (...)”*.

¹⁷Bertolt Brecht (10 de fevereiro de 1898 - 14 de agosto de 1956) foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido a partir das apresentações de sua companhia o Berliner Ensemble realizadas em Paris durante os anos 1954 e 1955. Trecho extraído do livro: BRECHT, BERTOLT. *“Estudos sobre teatro”* - 2.ed - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Em entrevista para o site da BBC Brasil, a psicóloga Viviane Senna¹⁸, presidente do Instituto Ayrton Senna insiste que é preciso levar o século 21 para dentro da escola e afirma: *“Se pudéssemos transportar um cirurgião do século 19 para um hospital de hoje, ele não teria ideia do que fazer. O mesmo vale para um operador da bolsa ou até para um piloto de avião do século passado. Não saberiam que botão apertar. Mas se o indivíduo transportado fosse um professor, encontraria na sala de aula deste século a mesma lousa, os mesmos alunos enfileirados. Saberria exatamente o que fazer. A escola parece impermeável às décadas de revolução científica e tecnológica que provocaram grandes mudanças em nosso dia a dia. Ficou parada no tempo, preparando os alunos para um mundo que não existe mais.”*, ela ainda nos diz que um dos problemas atuais da educação é de que o professor não tem a menor chance de ser a *“fonte do conhecimento”* já que o conhecimento se multiplica a cada minuto, de forma exponencial. Para ela não temos mais como insistir em um sistema onde o professor é o detentor de todo o conhecimento e o aluno um arquivo em que o todo o conteúdo deve ser *“depositado”*. Frisa ainda que a tecnologia é importante para fazer as crianças terem acesso a todas as mudanças e que também possam pesquisar e aprender conteúdos, mas que o que precisamos de verdade é de uma escola na qual se consiga preparar as crianças para viver sendo capazes de se relacionar bem para assim poderem trabalhar no mundo complexo que temos hoje.

Ao analisar o resto da entrevista, a fala de Viviane parece concordar, mesmo sem saber, com alguns conceitos que vão ao encontro da pedagogia proposta por Johnstone: em sua visão, o aluno *“precisa desenvolver um pensamento crítico e um raciocínio lógico aguçado, desenvolver sua capacidade de inovar, ser criativo e flexível e de resolver problemas. Essas habilidades socioemocionais são cruciais para que pessoas e países possam prosperar. E o professor deve ser um mediador nesse processo. Mais do que o conhecimento certo, precisamos fomentar as atitudes certas. Qual casamento sobrevive se o casal não tiver muita flexibilidade, persistência, criatividade? Não adianta ser inteligente. Essas habilidades são determinantes, seja na vida pessoal, na família, no trabalho e na vida em sociedade. E elas podem e devem ser desenvolvidas intencionalmente. Devem deixar de*

¹⁸Viviane Senna Lalli (São Paulo, 14 de junho de 1957) é uma psicóloga e empresária brasileira. É a irmã do piloto tricampeão mundial Ayrton Senna e mãe do também piloto Bruno Senna. É a presidente do Instituto Ayrton Senna, fundado em 1994, com sede em São Paulo.

ser um currículo oculto para se tornar uma meta do sistema de ensino, como a aquisição de determinados conhecimentos de português e matemática.”.

Uma das indagações que a repórter faz a Viviane é se ela sabe dizer o que serviria de inspiração para essa mudança no nosso sistema educacional e a entrevistada cita diversas experiências já existentes e interessantes nessa área. Ela toma como exemplo o Japão, onde as crianças recebem desde pequenininhas brinquedos grandes e como não conseguem brincar sozinhas com eles, elas precisam da ajuda dos amigos e dessa forma são estimuladas na competência de colaboração entre alunos. Os japoneses entendem a importância de se trabalhar em grupo no mundo globalizado, onde eles também precisam lidar com pessoas de culturas diferentes tanto no seu convívio social como no profissional. Como exemplo de trabalho no Brasil, Viviane cita o exercício que vem sendo desenvolvido no Colégio Estadual Chico Anysio, no Rio de Janeiro, em parceria com a Secretaria Estadual de Educação do RJ, onde são trabalhados os conceitos citados acima. Nesta escola, os alunos participam de três tipos de projetos: como o de intervenção, em que trabalham em times para levar adiante ações envolvendo a escola e a comunidade; de pesquisa, onde fazem pesquisas relacionadas a diferentes áreas de conhecimento; e os projetos de vida, refletindo sobre suas trajetórias escolares e vivenciando situações que lhes permitam construir suas identidades e projetos de vida.

A visão de Viviane é carregada de princípios daquele que, muito provavelmente, também lhe serviu de inspiração para corroborar seu pensamento, o filósofo e educador Paulo Freire. Em seu livro “Pedagogia da Autonomia”, Freire expõe propostas de práticas pedagógicas que ao seu ver são necessárias à educação. Dessa forma, ele coloca essas propostas como uma forma de construir a pedagogia dos educandos, valorizando e respeitando a sua cultura e o meio social onde estão inseridos e os acervos baseados na individualidade dos mesmos. Para a construção dessas práticas, o autor levou em conta o conhecimento do aluno em diálogo com a disciplina, se colocando de forma oposta ao caráter autoritário e rígido, assinalando as ações para o estímulo da liberdade a fim de obter a disciplina. Ele também valorizava a experiência de vida como primordial para o aprendizado permanente. O educador de Paulo precisa estar de acordo sobre o ensino não ser um ato de transmissão de conhecimento, mas sim da criação de oportunidades para a construção dos saberes. O educando se torna sujeito do seu conhecimento, e isso representa um processo de formação que faz com que professor e aluno passem juntos pelo aprendizado. O docente,

nesse processo, possui o papel fundamental de estimular os seus alunos a verificarem os conteúdos de suas próprias descobertas possibilitando ao estudante traçar um objetivo em direção ao conhecimento.

Paulo atenta para a necessidade da formação ética dos educadores e também sobre a conscientização indispensável em direção a estimular os educandos a uma reflexão crítica da realidade em que estão inseridos. Enfatiza também alguns aspectos primordiais, porém nem sempre adotados pela sociedade atual, como: simplicidade, humanismo, ética e esperança, já que, na sua visão, o capitalismo leva a sociedade a um consumismo exacerbado e a uma alienação coletiva, através, principalmente, dos veículos de comunicação de massa. Nota-se também um saber de extrema importância dentro da pedagogia que é o saber ético, ou seja, nunca impedir o outro de refletir. Para Freire o fracasso educacional deve-se em particular a técnicas de ensino ultrapassadas e sem ligação com o contexto social e econômico do aluno. Complementa a sua visão pedagógica nos dizendo que o professor tende a estimular a liberdade por meio da disciplina e para manter esse ambiente como quem coordena as atividades e exerce uma autoridade precisa estar consciente do respeito, possuindo humildade e a ética necessária para a prática educativa se efetivar. Colocando também a responsabilidade nos seus alunos e a partir daí, impõe os limites de comportamento dentro do espaço escolar para que dessa forma possam usar de maneira correta a liberdade que lhes foi concedida. Dessa forma, podemos perceber o quanto as ideias de Paulo Freire são atuais e o pouco que evoluímos pedagogicamente desde sua partida em 1997.

Fica cada vez mais claro que o sistema escolar precisa urgentemente de reformas e revisões em suas metodologias, tanto no quesito disciplina, quanto no quesito educacional. Podemos observar a pedagogia do teatro proposta por Keith e dizer que ela poderia ser um excelente começo para o desenvolvimento dos conceitos expostos acima, mesmo dentro do ensino tradicional e não somente nas artes cênicas. Quem sabe a prática necessária para os educadores que querem fazer seus alunos experienciar seus conteúdos não está totalmente ligada a elaboração de jogos de Impro com os conteúdos das diversas disciplinas ensinadas na escola? Ou ao menos pudessem fazer parte deste cotidiano escolar para fortalecer o olhar ao outro e a importância de se trabalhar em unidade e harmonia? Eliminando o caráter competitivo e criando um conceito profissional totalmente fundado na coesão entre os mais variados conhecimentos dos indivíduos. Poderíamos contribuir para um ambiente escolar mais agradável e agregar os mais diferentes perfis de alunos, onde quem tem facilidade ajuda

o que tem dificuldade ao invés de afastá-lo e desestimulá-lo. Como pesquisadora do método Impro, meu maior anseio é de que ele se espalhe e não alcance somente o meio teatral, mas que possa ser uma boa semente para o desenvolvimento de um novo modelo de escola.

Em relação ao ensino tradicional eu ainda não tenho (e nem sei se um dia terei) todas as respostas para fortalecer a difusão dessa nova escola através do método Impro, mas lanço essa provocação no sentido de entendermos que no mundo atual ficar assistindo um professor falar pode ser extremamente penoso e ineficaz. Ainda mais porque esse novo mundo (mais tecnológico, eficiente, sem espaço para erros e etc...) nos trouxe novos problemas como desatenção, depressão, ansiedade e outros transtornos. Após pensarmos sobre isso a pergunta que fica no ar é: - A escola atual está preparada para lidar com tudo isso? A resposta, nós já sabemos. Não está. E de forma desastrosa temos visto as instituições passando pelos alunos de uma maneira exageradamente homogeneizada, sem um olhar individualizado e sensível para as necessidades de seus estudantes. Sem contar com as pressões que as próprias estruturas metodológicas causam nos estudantes, além das pressões externas carregadas por cada indivíduo, inclusive, para além dos muros da instituição. Ao menos nós, professores de teatro, temos tentado mudar essa realidade dentro da sala de aula, independente da metodologia ensinada, mas através do olhar sensível e sensibilizado da arte.

A minha escolha em trabalhar com as ideias de Keith aconteceu logo após a minha primeira aula como professora novata. Percebi que tudo que eu acreditava que daria certo não funcionou e se eu continuasse a pensar as minhas aulas de acordo com teorias e práticas tão distantes das minhas crianças e de mim mesma, provavelmente eu não resistiria muito tempo como professora. A inserção dos jogos do Impro começou como grandes brincadeiras, onde eu pegava os jogos normalmente feitos por adultos e transformava as regras para o universo infantil. O resultado foi melhor que o esperado e sentido logo na primeira aula. Todos queriam jogar repetidas vezes a contagem eliminatória¹⁹, rocambole, jogo do presente, corrente de poses e muitos outros. O mais interessante é que essas adaptações iam surgindo conforme eu ia explicando o jogo e os alunos numa tentativa de tentar entender repetiam à sua maneira as regras, onde sem perceber me ajudavam a criar uma descrição do jogo condizente com a realidade do grupo. Os conceitos fundamentais do Impro, foram todos passados de forma divertida e como regras a serem seguidas para que a “brincadeira” funcionasse de maneira orgânica. No tópico 1.2 veremos melhor cada um desses conceitos e

¹⁹Alguns dos jogos aqui citados em sequência serão explicados detalhadamente no Capítulo 3.

no Capítulo 3 citarei as suas aplicações práticas com os alunos das minhas turmas do ensino fundamental I.

Tomando como propósito principal a fala de Keith onde os alunos deveriam ir para a aula tão animados como se estivessem indo para uma festa, decidi que as minhas aulas deveriam ter exatamente esse clima. Sigo ainda tentando encontrar um equilíbrio entre a diversão a ser entregue em uma aula de teatro e a dosagem correta desse toque de alegria para que a liberdade necessária não dê lugar a bagunça. Mas sinto que desde o momento onde as regras foram colocadas como essenciais para o trabalho na sala e para a harmonia do ambiente, os momentos de bagunça ficam mais espaçados e quando acontecem acabam terminando logo. Percebo os alunos mais conscientes de que seguindo as regras de convivência e respeito com mais seriedade o espaço do teatro fica mais leve e não perdemos tanto tempo de aula chamado a atenção da turma. Hoje, vejo muitos dos meus alunos (quando a turma está desatenta) cobrando dos amigos a atenção e deixando bem claro que querem ter aula. Sem dúvida, essa foi uma das grandes conquistas que o Impro me deu. Controlar sem precisar controlar. Disciplinar sem impor a disciplina. E receber a atenção necessária por conta do interesse da turma nos assuntos da aula.

Mariana de Lima Muniz²⁰ e Hortência Campos Maia²¹ em seu artigo “*O Sistema Impro na sala de aula: escutando as crianças sobre essa prática do teatro.*”²² apresentam uma pesquisa etnográfica com crianças no processo de ensino e aprendizagem do que elas denominam como Sistema Impro, a partir da nomenclatura atribuída pela pesquisadora Theresa Dudeck²³ em relação ao trabalho de ensino-aprendizagem de Johnstone. A partir da pesquisa realizada, percebeu-se que essa prática possibilita o aprendizado de temáticas específicas do teatro, além de ter se configurado como um momento de uma criatividade “redescoberta” na relação entre os alunos. O artigo ressalta ainda, no contexto do ensino do teatro na escola básica, o Impro como um sistema pedagógico pouco explorado e onde esse sistema contribui positivamente para um aprendizado teatral mais criativo e espontâneo no

²⁰Profª. Dra. Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema, atuando na Pós-graduação em Artes e Curso de Graduação em Teatro da EBA/UFMG

²¹ Profª. Ms. da Pontifca Universidade Católica de Minas Gerais - PUC/Minas - hortenciamaiatriz@gmail.com

²² Artigo para a Revista Urdimento (Revista de Estudos em Artes Cênicas), ano de 2017. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/1414573103302017056/7364>

²³Theresa Robbins Dudeck, é atriz, professora, cantora e diretora. Sua tese de doutorado em Teatro pela University of Oregon (EUA), discorre sobre a vida e carreira do pioneiro do teatro de improvisação Keith Johnstone.

âmbito do ensino do teatro na escola. Segundo as autoras do artigo, o objetivo dos exercícios do Sistema Impro é o desbloqueio da imaginação, outro ponto importante é a possibilidade de encarar o erro como algo natural do processo de aprendizado. Valorizando a atitude do professor ou diretor de acolher e criar um ambiente acolhedor e seguro para o aluno conseguir se sentir à vontade em se expressar. Destacam também que no Impro, os jogadores são estimulados por Keith a se interessarem pelo desenvolvimento um do outro e a irem contra o pensamento de uma educação competitiva. Segundo elas, o Sistema Impro oferece liberdade ao professor de teatro para encontrar suas próprias práticas de trabalho, exercícios e jogos de improvisação, desde que essas práticas dialoguem com os preceitos da metodologia criada por Keith Johnstone, *“um teatro que trabalhe com a espontaneidade e a imaginação em um ambiente solidário.”*²⁴.

Concordo com o pensamento das autoras e reitero que, como os alunos não são atores, o uso do Impro em sala de aula funciona como uma metodologia eficaz de colocar esse aluno em contato com o universo da arte e lhe apresenta os principais conceitos estabelecidos do teatro. Como jogadores-alunos, as crianças desenvolvem habilidades e as práticas improvisacionais as colocam em contato com simulações da vida real, ora floreadas por temas do universo fantástico, ou ora recheadas de realismo, mas onde aprendem, de maneira descontraída, as dificuldades e facilidades de se relacionarem com o outro. Dentro do universo do ensino do teatro, o professor pode adaptar a sua aula como achar melhor, experimentando exercícios de outros mestres e colocando-os dentro das regras do Impro. Cada professor transformará a sua aula com as doses de alegria que desejar aplicar e sendo assim, as chances de uma aula ficar monótona e repetitiva serão pequenas. Finalizo este subcapítulo com o ímpeto de uma sonhadora onde o ensino tradicional abraça os preceitos teatrais e se reinventa a partir de um olhar individualizado não só da condição social do estudante, como também das condições emocionais do mesmo. Assim como Keith eu sempre detestei a escola. Não por questões de relacionamento, quanto a isso eu sempre fui bem desenvolvida, mas detestava ir para a escola para aprender. Me lembro claramente da falta de entusiasmo dos professores em ensinar e de como sempre pareciam cansados e

²⁴Artigo *“O Sistema Impro na sala de aula: escutando as crianças sobre essa prática do teatro”*; por Mariana de Lima Muniz e Hortência Campos Maia. Revista Urdimento (Revista de Estudos em Artes Cênicas), ano de 2017; pág: 62.

desestimulados daquilo tudo e de nós, Alunos. Aos quais eles nem sabiam o nome. Lhes faltava a alegria. E a nós, a vontade de ir para a festa.

1.2

As particularidades do método

“Não me vingo, aproveito a deixa. Não soffro, improviso. Não fico solteira, entro em temporada. Não vivo, ensaio. Não morro, fecho a cortina”.

(Barbara Heliodora)

O jogador que desejar seguir a metodologia de Keith Johnstone tanto na montagem de um espetáculo totalmente improvisado como nas cenas improvisadas, terá como objetivo principal a criação de cenas com começo, meio e fim. Sendo este jogador e os outros jogadores responsáveis por todo o desenvolvimento da peça ou cena, criando inclusive as falas, a direção da cena, definindo a sua cenografia e sonoplastia. O jogador dá o colorido à cena e interage de forma muito natural com as intervenções exteriores, como uma música ou a simples interação com um espectador. Para o início de cada cena, o ator reproduz uma ação, ela vem através de um estímulo que pode ser uma palavra, música ou título. A ação serve como mote para o início da cena ou para as sequências de cenas que formam o espetáculo improvisado.

*“Para Keith Johnstone, uma boa cena de improviso será aquela em que, partindo da primeira ideia, o ator seja capaz de correr o risco de explorá-la, desenvolver uma ação, envolver seu companheiro de cena na realização desta ação, estabelecer com ele uma relação, jogar status, quebrar rotinas estabelecidas e mostrar sentimentos para criar uma narrativa com começo, meio e fim, aproveitando todos os elementos e informações que nela surgirem.”*²⁵

(ACHATKIN, 2010)

²⁵ACHATKIN, VERA CECILIA. “O Teatro- Esporte de Keith Johnstone: o ator, a criação e o público” - Tese de Doutorado - Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicações e Artes/ USP. Orientador: Prof. Dr. José Eduardo Vendramini. - São Paulo: V.C.Achatkin, 2010. Pág: 50.

Abaixo, explicarei alguns conceitos fundamentais para o improvisador de Keith, sendo eles: *status*, espontaneidade/originalidade, bloqueio, aceitação, habilidades narrativas, quebra da rotina e desenvolvimento das emoções.

a) *STATUS* -

Segundo Keith, o jogador deve saber aceitar os seus defeitos e se permitir ser diminuído e até insultado ou nunca se sentirá forte o suficiente em cena. É necessário que ele saiba perder e ganhar, que ele uma hora esteja por cima, mas que por outra também se permita ficar por baixo. Para quê ser sempre o vencedor se os pequenos detalhes da derrota também são importantes para a cena? O jogador precisa aprender a jogar com o seu temperamento em favor da cena que está sendo apresentada.

O conceito de *status* ainda parece nebuloso para alguns atores bastante experientes, mas para o jogador de Impro ele precisa ser completamente dominado a fim de que o jogo possa acontecer. O *status* normalmente significa a posição social de um indivíduo, o lugar que ele ocupa na sociedade, mas para o improviso ele nada mais é do que a maneira como a personagem se relaciona com determinada situação ou com outra personagem. O *status* pode variar entre alto e baixo e Johnstone nos explica em seu livro que nós fazemos essas variações o tempo inteiro e, na maioria das vezes, nem nos damos conta de que as estamos fazendo. Ele ainda nos diz que as pessoas têm sim um *status* preferido e esse *status* normalmente funciona como uma defesa da pessoa para o mundo.

É muito provável que uma pessoa se saia tão bem desempenhando o seu *status* favorito, quer dizer, o que ela sente bem em usar que acabará se transformando em uma especialista nessa qualidade de comportamento e se sentirá incompetente em desempenhar o que menos domina. Aos seus alunos, Keith oferece segurança, os anima e permite uma conversa entre si para que ensaiem diferentes maneiras de mudarem os seus *status*. Cita como exemplo uma pessoa se movendo suavemente (*status* alto) e outra se movendo totalmente sem jeito (*status* baixo), assim como outras maneiras de transitar de uma posição a outra. São truques que usa para fazer os seus alunos alcançarem o jogo de *status*.

Com o passar do tempo e conforme vão ganhando mais entendimento do conceito e a sua aplicação prática nas cenas, através dos jogos de *status*, os alunos de Keith Johnstone começam a enxergar o seu companheiro de cena e a entender as suas atitudes e assim podem

dialogar de maneira equilibrada e relacionar a sua conduta com a do outro. As habilidades automáticas de *status* “rastream” o outro ator e os alunos se transformam em observadores e (aparentemente) em improvisadores experientes. Seguramente estavam representando um *status* diferente conforme a cena seguia, mas geralmente seria um *status* pessoal e não o *status* de um personagem, pois estariam se relacionando com o problema de triunfar diante do público. Muitos professores de teatro não se dão conta disso, pois sempre exploram o *status* preferido do ator durante uma improvisação, ao invés de ampliar suas possibilidades. Para Keith os atores do teatro profissional se dividem improvisadamente em especialistas de *status* alto e *status* baixo, reforçando que os exercícios de *status* reproduzem no teatro exatamente os efeitos da vida real, onde a cada minuto as pessoas ajustam o seu *status* uma hora para cima e outra para baixo.

Para o público, o mais interessante não é ver o jogador alcançando o *status* e sim a sua tentativa frustrada em tentar alcançá-lo. O *status* acontece diante de qualquer coisa, tanto objetos, locais ou pessoas: “*Um Rei pode representar um status baixo na frente de um súdito, mas não em frente ao seu palácio*”²⁶. Keith cita o exemplo de um aluno que se negava a representar o *status* alto e que quando o fazia, agia de forma extremamente mecânica. O aluno dizia que vivia em um bairro de classe operária e não queria parecer uma pessoa esnobe. Foi necessário Johnstone lhe explicar que ele não queria mudar a sua maneira de ser, mas apenas fazer com conhecesse novas possibilidades. O interessante é salientar que no jogo de *status*, as duas categorias principais que o definem (alto e baixo) e o espectro na qual estão envolvidas são distinguidas de forma separada à definição de *status* socioeconômico, podemos ter um mendigo com *status* alto ou um milionário depressivo que se acha a pior pessoa do universo (*status* baixo).

Um exemplo do *status* modificado em relação a um local seria o de uma pessoa inocente ao ser convocada para uma visita a delegacia. Geralmente, entramos em um ambiente fora do nosso cotidiano (no caso aqui, a delegacia) tentando entender o que está se passando e apresentamos ali (num primeiro momento) um *status* baixo diante da sala e ao menos até o início ou durante toda uma conversa com a autoridade que nos está interpelando. Concordo com Vera Cecilia Achatkin quando ela nos diz que ambientes também podem

²⁶JOHNSTONE, KEITH. “*IMPRO, Improvisación y el teatro*”- Tradução para o Espanhol: Elena Olivos e Francisco Huneus, Santiago do Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1990. Pág.40

operar como elevadores ou rebaixadores de *status* e de que os atos de ganhar e perder poder, funcionam como o movimento de sobe e desce de uma gangorra, nos informando quem está temporariamente no comando da situação e que, por esse motivo, pode ocupar uma porção maior do território.

Outro ponto de importância e de convergência ao *status* é o espaço. Para Johnstone, o público se sente dentro de uma obra quando os movimentos dos atores estão em conexão com ela e nos afirma que os melhores atores enchem e sugam o espaço ou, ao menos, essa é a impressão que temos quando os assistimos. Para ele, o gesto bem aplicado domina a plateia, o espaço (na imaginação do autor) toma a forma oval de um queijo suíço e pode ser visualizado quando fechamos os olhos e deixamos que o nosso corpo sinta a direção na escuridão que o rodeia. Em casos extremos de pânico na cena, o espaço funciona como uma pele de plástico que pressiona o corpo deixando-o rígido e contido. O oposto a isso acontece quando um bom ator faz um gesto e é como se o seu braço tivesse passado rapidamente por cima da cabeça das pessoas que estão sentadas na última fileira do teatro.

Os jogadores de *status* alto permitirão que seu espaço flua para outras pessoas, enquanto os jogadores de *status* baixo impedirão que seu espaço se expanda na direção de outras pessoas, fechando-se assim no mínimo espaço em que ocupam. Como exemplo de espaços fechados podemos citar as reverências, a prostração diante do outro ou um simples ajoelhar. Quando dois jogadores caminham por um cenário vazio, já é possível estabelecer o *status* (apenas pela maneira como caminham) onde estão, mesmo quando ainda não decidiram o lugar, mas pelo trajeto podemos supor que os dois estão em um corredor de hospital, em uma rua lotada de gente ou passando por uma calçada apertada. Uma forma de ensinar a um aluno as distâncias sociais é fazer ele distribuir panfletos pela sala. E não se trata simplesmente de esticar as mãos para as pessoas, mas deve ficar claro o ato de distribuir panfletos, entregando cada um no momento adequado. É importante o aluno sentir o momento certo da abordagem, pois se não for assim correrá o risco de ser ignorado ou das pessoas ficarem com medo dele.

Para Keith, as mudanças de *status* não são somente do interesse do jogador. Para ele, os atores, diretores e dramaturgos realmente bons são pessoas que têm uma compreensão intuitiva das transições de *status* que regem as relações humanas. É de extrema importância, que o ator e o diretor consigam perceber as mudanças de *status* que ocorrem ao longo de uma peça teatral, pois dramaturgicamente um bom personagem é aquele que sofre mudanças de

status. Quando atores e diretores conseguem enxergar isso o jogo teatral se torna mais rico e apto para que a gangorra suba e desça, fortalecendo assim as relações entre as personagens. Keith Johnstone complementa que essa habilidade para perceber as motivações subjacentes da conduta casual também pode ser ensinada e considera uma boa obra aquela que exhibe e inverte engenhosamente o *status* entre os personagens. E ainda nos diz que muitos escritores de renome como William Blake²⁷, John Keats²⁸, Alfred Tennyson²⁹, entre outros, não conseguiram escrever boas peças de teatro porque não compreenderam que o drama não constitui, primordialmente, uma arte literária.

A grande qualidade de Shakespeare como escritor se traduz ainda nas traduções das suas obras. Uma grande produção é boa, ainda que, não compreendamos o idioma em foi realizada. Uma boa obra é uma exibição virtuosa da mudança de *status*. Em “*Esperando Godot*”³⁰, por exemplo, Os “vagabundos” representam um *status* de amizade, mas há fricções constantes porque Vladimir acredita que tem um *status* mais alto que Estragon, tese que esse último não aceitará. Então, se observamos o *status* a peça é fascinante, mas se o ignoramos a peça fica tediosa. *Godot* pode ser considerada tediosa quando os diretores tentam fazer ela ter um significado e ignoram as suas mudanças de *status*. Um exemplo de jogo de *status* é o jogo da “*Gangorra*”, onde um jogador começa uma cena com *status* alto e o outro com *status* baixo e em um determinado momento o professor diz: troca! Quem estava com o *status* baixo muda para *status* alto e vice-versa. O objetivo final é que os alunos aprendam a fazer essa transição entre *status* alto e baixo e consigam internalizar o conceito que lhes foi apresentado anteriormente em teoria e posteriormente em prática. Geralmente, com improvisadores adultos a troca do *status* acontece junto com a quebra da rotina (que veremos mais adiante) e sem a intervenção de alguém de fora orientando a troca, mas com as crianças o jogo precisou ser adaptado para que o tópico fosse entendido com maior facilidade e após alguma prática, o nível dois do jogo (onde acontece a troca) ocorre sem a minha intervenção.

²⁷William Blake (Londres, 28 de novembro de 1757 — Londres, 12 de agosto de 1827) foi um poeta, tipógrafo e pintor inglês, sendo sua pintura definida como pintura fantástica.

²⁸John Keats (Londres, 31 de outubro de 1795 - Roma, 23 de fevereiro de 1821) foi um poeta inglês. Foi o último dos poetas românticos do país, e, aos 25, o mais jovem a morrer.

²⁹Alfred Tennyson, 1º Barão de Tennyson (Somersby, 6 de agosto de 1809 — 6 de outubro de 1892), foi um poeta inglês. Tennyson fez também algumas incursões pelo teatro, mas as suas peças tiveram pouco sucesso durante a sua vida.

³⁰É uma peça de teatro escrita pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989). Escrita originalmente em francês, foi publicada pela primeira vez em 1952 e apresentada no pequeno Théâtre Babylone em Paris, com direção de Roger Blin (1907-1984). É considerado um dos principais textos do teatro do absurdo e a principal obra de Samuel Beckett.

b) ESPONTANEIDADE/ORIGINALIDADE -

Keith acredita ser possível converter pessoas não-imaginativas em imaginativas em questão de segundos. Mas, pelo que sabemos, a maioria dos colégios estimula as crianças a serem não-imaginativas. Johnstone ainda nos fala sobre algumas pesquisas³¹ feitas na época da escrita de seu livro e segundo elas, as crianças criativas são rejeitadas pelos seus professores. Keith cita a teoria de Torrance³², conforme a qual muitas crianças com pouca imaginação foram submetidas a esforços bastante vigorosos e severos para eliminar a fantasia já na pouca idade e isso gera o medo de pensar. Uma vez eliminada a fantasia, ficamos sem artistas.

A maioria das crianças podem operar de forma criativa até os onze, doze anos e então de repente perdem a sua espontaneidade e fazerem imitações da “arte adulta” e é fácil desempenhar o papel de artista, mas, para ele, criar algo relevante significa ir contra a educação que nos foi dada. Johnstone questiona se os nossos artistas são aquelas pessoas constitucionalmente incapazes de se adaptar às exigências dos professores e da escola e, na minha opinião, o contrário também pode ter acontecido, já que muitos alunos podem ter deixado de virar artistas justamente por tentar se adaptar aos moldes escolares, deixando morrer a sua criatividade e aptidão para a arte. Keith, nos diz também que muitos desses profissionais ligados à educação percebem as crianças apenas como adultos imaturo, mas para podermos conquistar um ensino mais respeitoso devemos pensar nos adultos como crianças atrofiadas. Muitos adultos “bem adaptados” ao sistema escolar são amargos, não criativos, amedrontados, nenhum pouco imaginativos e bastante hostis.

Em 2006, o educador e autor de livros Ken Robinson proferiu uma palestra muito semelhante a temática abordada por Keith, a palestra foi intitulada como: “*Será que as escolas matam a criatividade?*”. Para Robinson o nosso sistema educacional acaba com a criatividade e a curiosidade naturais dos jovens ao forçá-los a se configurar dentro de um molde acadêmico unidimensional. Esse molde pode funcionar bem para alguns e principalmente para quem pretende se tornar professor universitário. Porém, para a maioria

³¹Não há a citação das fontes das pesquisas no livro de Keith.

³²Ellis Paul Torrance (8 de outubro de 1915 [1] - 12 de julho de 2003) foi um psicólogo americano de Milledgeville, Georgia. Torrance é mais conhecido por sua pesquisa em criatividade.

de nós, nossas paixões e habilidades inatas são, na melhor das hipóteses, ignoradas. Na pior, são prontamente destruídas pelo sistema educacional moderno.

Robinson ecoa as preocupações de vários educadores, os quais acreditam que o atual modelo de escola compulsória abala os fundamentos da vibrante criatividade das crianças e as obriga a suprimir seus instintos autoeducativos. Já para o doutor Peter Gray³³ todas as crianças adoram aprender e avidamente exploram o mundo ao seu redor com grande entusiasmo e dedicação, mas tudo isso acaba quando entram na escola. Em suas pesquisas sobre crianças que não entraram no sistema de educação em massa e foram para formas alternativas de educação, o doutor Gray descobriu que a curiosidade humana e o comprometimento para com o aprendizado (nessas crianças) se manteve até muito além do início da infância.

Décadas atrás, o conhecido educador e defensor do ensino doméstico (*Homeschooling*) John Holt escreveu em seu livro (hoje um *best-seller*) “*Como as crianças aprendem*” que queremos acreditar no envio de nossas crianças para a escola como benéfico para que elas aprendam a pensar. Mas o que realmente estamos fazendo é ensinando-as a abandonar uma maneira natural e poderosa de pensar ao adotar um método não funcional para cujo o qual nós mesmos raramente usamos. E nós ainda tentamos convencê-las de que, ao menos, dentro da escola, ou mesmo em qualquer situação em que palavras, símbolos ou pensamento abstrato estejam envolvidos, elas simplesmente não podem pensar. Devem apenas repetir. Holt ainda nos fala sobre o sistema educacional criado por nós e que está literalmente enlouquecendo jovens e tornando-os incapazes de desenvolver a autoconfiança e as habilidades necessárias para as responsabilidades da vida adulta, mostrando que quando se permite às crianças um aprendizado natural, sem instruções coercitivas vindas de cima para baixo, esse aprendizado torna-se mais profundo e muito mais criativo quando as crianças são passivamente ensinadas. Hoje, acima de tudo, é necessário um modelo voltado para o aprendizado que privilegie a capacidade de raciocínio próprio e a criatividade, e não um modelo compulsório voltado para a escola.

Keith nos diz que ao chegar a convicção de que a arte é uma forma de autoexpressão, então o indivíduo pode ser criticado não somente pela sua habilidade ou falta de habilidade, mas simplesmente por ser ele ser quem ele é. Essa afirmação tem um profundo

³³Peter Gray (nascido em 1944) é um pesquisador e acadêmico americano que é professor pesquisador de psicologia no Boston College.

significado, pois, como já foi dito anteriormente por Johnstone, em sua infância (no colégio) qualquer ato espontâneo podia lhe produzir problemas. Ele então aprendeu a nunca atuar de forma impulsiva e a rejeitar a primeira ideia que lhe ocorria em mente em prol de ideias melhores. *“Aprendi que a minha imaginação não era suficientemente boa. Aprendi que a primeira ideia era insatisfatória porque era psicótica, obscena e não original”*.³⁴

Sobre o pensamento psicótico, ele nos fala sobre a sanidade ser na verdade uma simulação, um tipo de comportamento aprendido por nós e nos interessando manter então essa simulação porque não desejamos ser rejeitados por outras pessoas. Pois quando nos classificam como loucos significa que seremos excluídos do grupo de forma definitiva. A maioria das pessoas compreende a sua própria sanidade como uma atuação, mas quando sofrem algum confronto confundem a pessoa com o papel. Isso não tem nada a ver (diretamente) com a forma que pensamos, se trata somente de nos apresentarmos como pessoas seguras.

Um estudo canadense citado por Keith sem maiores detalhes, mas citado em seu livro, analisou as atitudes nas doenças mentais e concluiu que uma pessoa era rejeitada pela comunidade quando a sua conduta era percebida como imprevisível. Instintivamente, todos nós sabemos o que são pensamentos de “louco”: são aqueles no qual as outras pessoas consideram incompreensíveis e os quais aprendemos a não falar sobre, mas o curioso é que vamos ao teatro, justamente, para ver as várias facetas da mistura desses pensamentos e emoções expressados no palco por atores. É de suma importância que os alunos tenham sempre um professor responsável onde os permita usar a sua imaginação de maneira equilibrada, não consentindo que ela os destrua, ou seja, podemos ser imprevisíveis, mas não podemos ser irresponsáveis.

Para Vera Cecilia Achatkin³⁵ a escola ainda encontra muita dificuldade para lidar com ideias baseadas na espontaneidade. No contexto do ator, as ideias espontâneas derivam da percepção de que mais importante que a ideia em si é a condição de abertura onde o ator (ou aluno) se coloca, permitindo que seja revelado a este múltiplas possibilidades para a cena.

³⁴Tradução para o Espanhol: Elena Olivos e Francisco Huneeus, Santiago do Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1990. Título em Espanhol: *“IMPRO, Improvisación y el teatro”*. Pág;74

³⁵Vera Cecilia Achatkin, é Professora Titular da Fundação Armando Álvares Penteado e Coordenadora do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Produção e Gestão Cultural da mesma instituição. Possui graduação em Artes Cênicas - Interpretação, pela Universidade de São Paulo (1987), mestrado (2004) e doutorado (2010) em Artes pela Universidade de São Paulo, ambos em Teoria e Prática do Teatro e graduação em Psicologia - Licenciatura e Formação de Psicólogo pela Universidade Católica de Santos (1980).

O ator/aluno deverá organizar as ideias que surgirem espontaneamente, realizando costuras e criando sentido entre os elementos contidos na cena. E para isso a figura do coordenador é tão importante e necessária, pois ele funcionará como o olho e o ouvido da plateia e, simultaneamente, é um parceiro participativo e ativo do jogo teatral através da instrução. O jogo acontece por meio de partidas e, a cada encontro, os jogadores experimentam novos desenlaces. Assim como no futebol, cada jogador desenvolve as habilidades necessárias para jogar e o seu desfecho será determinado pelas relações de parceria.

Para a maioria das pessoas as coisas obscenas se relacionam com o sexual, mas para Keith Johnstone o conceito de obsceno possui um outro significado. Para ele, obscenas são as cidades modernas, os palavrões, os elementos cancerígenos nos alimentos e no ar, entre outras coisas e a ideia do que a maioria das pessoas têm sobre o que é ou o que não obsceno varia muito e depende também da cultura de onde estão inseridas. Foulkes e Anthony³⁶ dizem que uma situação terapêutica é aquela onde o paciente pode expressar livremente os seus mais íntimos pensamentos sobre si mesmo, sobre qualquer pessoa e sobre o terapeuta. O paciente precisa ter a certeza do não julgamento por parte do terapeuta e de que é plenamente aceito do seu jeito. Os terapeutas pedem ao paciente para não deixar que nenhuma das suas habituais considerações inibitórias se interponha ao caminho da expressão das ideias e essas podem então surgir espontaneamente.

A censura não parece ter sido um problema para Johnstone ao longo de sua carreira como professor e improvisador. Ele nos conta que quando dá aulas em universidades não costuma ter problemas com os alunos (principalmente quando aborda temas ligados ao sexo) acreditando que isso se deve muito por criar um ambiente tranquilo e pela postura do professor de improvisação permitir aos alunos se comportarem em cena como desejam. Já se a postura do professor for muito puritana, com certeza inibirá o grupo. Para ele, como já citei anteriormente, a melhor situação é quando a sala de aula é considerada como uma festa, ficando assim no lugar daquele cenário formal professor/aluno, ou seja, os alunos precisam gostar de ir para lá. Se não for possível deixar que os alunos falem e atuem com a mesma liberdade que possuem fora da escola, talvez seja melhor não os ensinar teatro.

³⁶S.H. FOULKES e E.J. ANTHONY, “*Psicoterapia de Grupo*”, Pequim, 1972.

Segundo o dicionário, originalidade é a qualidade do inusitado, do que ainda não foi imaginado, dito, feito, etc., já a espontaneidade é a qualidade do espontâneo, do que possui naturalidade, simplicidade, desembaraço, originalidade. Logo, espontaneidade e originalidade são sinônimos. Johnstone considera que muitos alunos bloqueiam a sua imaginação porque temem não ser originais e para ele o conceito de originalidade se baseia em coisas já existentes: o improvisador precisa saber que quanto mais óbvio ele for mais original parecerá. Dessa forma, o público se delicia quando alguém é direto e ri com maior prazer de uma ideia realmente óbvia. Se um improvisador deseja impressionar o público com a sua originalidade, ele buscará ideias realmente mais comuns e menos interessantes. As pessoas que tentam ser originais, normalmente chegam às mesmas respostas (entediantes) de sempre, basta pedir a alguém que nos dê uma ideia original e ficará evidente o quanto estão confusos e tentando encontrar uma boa resposta, mas se apenas dissesse a primeira coisa que lhe vêm à mente o “problema” estaria resolvido. Louis Schlosser³⁷ nos conta que Beethoven³⁸ certa vez disse: “*De onde tiro minhas ideias? Eu não posso responder isso com certeza. As ideias aparecem de improviso de repente e eu poderia pegá-las diretamente com as minhas mãos*”. Buscar a originalidade nos afasta do nosso verdadeiro eu, tornando o nosso trabalho medíocre.

c) ACEITAÇÃO -

Ingrid Koudela na introdução do livro “*Jogos Teatrais na Sala de Aula: um manual para o professor*”³⁹ de Viola Spolin⁴⁰, fala sobre o jogo improvisacional e de como ele instiga e faz emergir uma energia do coletivo, uma energia quase esquecida e que geralmente é pouco utilizada e compreendida. O jogo se constitui como o centro da manifestação da inteligência no ser humano e até hoje ele é negado pela escola como um poderoso método de ensino/aprendizagem. Porém a consciência de si implica numa confrontação contínua do eu com o outro, pois somente com o contato com os julgamentos e avaliações do outro é que a

³⁷Louis Schlösser (17 de novembro de 1800 - 17 de novembro de 1886), nascido em Darmstadt, onde ele fez sua carreira, foi violinista, compositor e regente. Ele conheceu Ludwig van Beethoven em 1822, e suas lembranças disso dão uma impressão útil de Beethoven.

³⁸Ludwig van Beethoven (Bonn, batizado em 17 de dezembro de 1770 — Viena, 26 de março de 1827) foi um compositor alemão, do período de transição entre o Classicismo (século XVIII) e o Romantismo (século XIX).

³⁹SPOLIN, VIOLA. “*Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor*” - 3.ed. - São Paulo: Perspectiva, 2015

⁴⁰Viola Spolin (7 de novembro de 1906 - 22 de novembro de 1994) foi uma autora, professora e diretora de teatro considerada por muitos como a fundadora ou a avó norte-americana do teatro improvisacional. Criadora dos Jogos Teatrais e autora de diversos livros sobre o tema.

autonomia intelectual e afetiva cede lugar à pressão das regras coletivas, lógicas e morais. A utilização dos jogos teatrais ocorre tanto no contexto da educação, como no treinamento de atores, portanto a sua utilização é múltipla, dependendo do contexto de seu emprego e da abordagem crítica aplicada durante as avaliações.

O jogador precisa estar disponível para aceitar as primeiras ideias, mesmo as considerando sem graça ou pobres. Se a ideia foi lançada na cena é preciso aceitar e continuar. O maior desafio dos jogadores de Impro é o de não pré-estabelecer uma cena em sua mente e de se deixar levar, apenas pelo estímulo do jogo e de seus companheiros de improvisação. Na verdade, quando um jogador entra em cena com uma ideia pré-definida, ela acaba sendo somente desse jogador e tudo o que acontecerá a seguir e que não foi imaginado por ele, funcionará como um fracasso pessoal, pois sairá do controle. Dessa forma, o mais importante é embarcar na primeira ideia e para que haja o jogo é necessário trocar as informações essenciais com os outros jogadores durante a própria cena (e não antes), então mergulhar nas propostas lançadas por eles e ir construindo gradativa e coletivamente a história da cena.

Vale ressaltar que, para as cenas acontecerem de forma fluída o jogador precisa fazer boas ofertas para os outros jogadores com quem está contracenando e com o tempo e a intimidade do grupo essas ofertas serão lançadas ainda de forma mais natural. Conforme o grupo caminha junto, os jogadores aprendem a ser cada vez mais gentis entre si e todos se encontram sempre atentos e disponíveis para resolver qualquer problema que possa surgir, fazendo isso de forma inclusiva e sem cancelar a ideia de um outro parceiro de cena.

Como improvisadora, eu percebo muitos jogadores querendo parecer geniais na cena e com isso, já entram no jogo impondo uma ideia, forçando a todo o custo a condução da história e cancelando ou apenas ignorando as propostas e contribuições dos outros jogadores. Aceitar é consentir em receber algo que nos é dado ou oferecido, acredito que cada ideia proposta em uma cena de Impro é como um presente. Sem dúvida, é muito deselegante quando você recebe um presente e o rejeita. O mesmo acontece na cena, já que ao receber uma ideia (o presente) é necessário recebê-lo como algo incrível e esperado. Caso o presente seja recebido de forma negativa, o público logo perceberá o descontentamento do jogador e a sua tentativa forçada de driblar a proposta que foi feita para a cena, desestabilizando-a.

Em Impro, é fundamental receber e usar o presente (independente de gostar ou não do mesmo) e, não necessariamente, o jogador precisa utilizá-lo na mesma hora em que o

recebe, ele pode guardar o presente recebido para ser utilizado no momento mais propício para a história. Aceitar é estar de acordo ou conformar-se com algo. Dito isso, se na cena eu recebo uma ideia e não a considero tão boa, eu a transformo e a faço caber na história. Mas não quer dizer que isso precise acontecer o tempo inteiro, é apenas, umas das muitas cartas na manga que um jogador carrega. O público gosta de desafios. Sendo isso o mais interessante no método de Keith, usar uma ideia descabida e encontrar um sentido para ela dentro da história. Já que no Impro *“quem manda é a história”*⁴¹, então é somente ela quem precisa se destacar. Cada um dos jogadores é um contador dessa história que só funciona e faz sentido com a colaboração de todos.

O início de cada história é motivado pela primeira ideia que vem a cabeça do primeiro ou dos primeiros improvisadores a iniciarem a cena. Para o desenrolar do jogo, ambos os jogadores precisam praticar a gentileza, aceitando as propostas e ações dos parceiros e observando para onde a história os levará. É claro que quando um grupo de improvisadores joga junto há um tempo, eles desenvolvem mais intimidade e confiam muito mais um no outro dentro da cena. Dessa forma, fica mais fácil aceitar o presente que vier e essa aceitação acontece sem pensar, de forma muito natural e orgânica. Estamos falando aqui de jogadores experientes e quando já se tem uma certa experiência em Impro, junto com ela adquire-se também uma maior autoconfiança, então tudo flui com muito mais naturalidade e as cenas ganham um outro ritmo também. Tudo se torna mais dinâmico e incrível quando se assiste um grupo assim. Um detalhe curioso na técnica de Keith, se trata de jogadores que nunca se viram antes, mas de tão treinados e habituados com o Impro conseguem jogar juntos sem a menor dificuldade. Partindo dos mesmos princípios de trabalho, esses jogadores (até então completos estranhos) parecerão grandes confidentes quando estiverem em cena juntos.

Com os jogadores iniciantes, a criação de uma pré-cena em suas cabeças acaba sendo a segurança de que precisam para tomar o impulso de entrar na história e conforme vão ganhando habilidade com o método percebem que quanto menos criam em suas mentes, mais contribuem para que a história avance. A verdade é que fomos treinados desde a infância para sermos alunos/pessoas bem-sucedidas e por isso não nos imaginamos um minuto sequer sem

⁴¹Menção ao grito de guerra criado pelo improvisador Pedro Figueiredo para o aquecimento antes do espetáculo “Improvisanos - Narrativas Improvisadas” - Segue abaixo o grito de guerra:

“Aceitamos ser transformados / Não bloqueamos nossos amigos / Quem manda é a história / Não saímos do nosso CE/ Podemos até adiar, mas voltamos pra justificar/ Impro, impro, impro.”*, *CE - Círculo de Expectativas, muito usado em Impro para definir termos que se relacionam em uma história e podem ser usados para ajudar em sua composição e desenvolvimento de começo, meio e fim.

uma bengala para nos apoiar, pois não queremos cair, derrapar, errar nem deslizar na frente de ninguém. O mesmo acontece com o jogador de Impro (seja ele ator ou não), os medos e inseguranças são os mesmos e ninguém quer aparecer frágil na frente do outro, ou menos inteligente que alguém, ainda mais na frente de uma plateia lotada. Por isso nós, seres humanos, estamos sempre pensando no que dizer, em como agir ou reagir e em como não parecermos idiotas em determinadas situações.

Nós, geralmente, temos dificuldades em ouvir críticas, em aceitar as ideias de outras pessoas, de concordar que o outro pode estar certo em seu discurso ou no caminho no qual resolveu tomar. Tudo isso acontece, por conta do desejo de destaque e é justamente por isso que preferimos (num primeiro momento) dizer não a tudo que nos é diferente. A aceitação é uma conquista pessoal e ela muito se assemelha com as jornadas de autoajuda. Como jogadora de Impro, eu não acredito que tenha aprendido a aceitar as ideias dos outros jogadores de maneira fácil, foi doído, mexe com o ego e por isso eu demorei a me dar conta do que se tratava aceitar: aceitar a ideia do outro e aceitar a primeira ideia que vinha na minha cabeça. Isso, realmente, foi um processo e eu lembro de me achar (com frequência) menos inteligente, por não ter tantas referências ou ideias geniais como os meus companheiros de cena. Mas, eu não sabia que a maioria dos jogadores, não estavam partilhando nada, estavam apenas perdidos em suas exibições pessoais. Com o treino e após adquirir o hábito, eu entendi que só precisava de uma ação. Simples assim. E depois disso, entendi a ofertar o presente. Nessa descoberta feita por mim, o presente ofertado só precisava ser aceito de forma gentil e generosa pelo grupo e foi a partir daí que alcancei a segurança necessária para entrar e estar na cena. Tomei como premissa para a minha jornada no método de Keith e para a minha vida uma fala de Caio Fernando Abreu, onde ele diz: *“Essa aceitação ingênua de quem não sabe que viver é, constantemente, construir, e não derrubar. De quem não sabe que esse prolongado construir implica erros - e saber viver implica em não ver esses erros, em suavizá-los e distorcê-los ou mesmo eliminá-los para que o restante da construção não seja ameaçado”*.

No mundo de agora, no qual vivemos conectados virtualmente é interessante pensar que o Impro nos propõe o contrário: que estejamos conectados com o real, precisamos nos relacionar olho a olho, ao vivo. Precisamos através da aceitação aproveitar de forma presente a ideia do outro e nos permitir estar em cena da forma mais verdadeira possível. Estar ao vivo se apresentando e criando um espetáculo ou pequenas cenas requer muita coragem, pois sem

um texto ou uma outra bengala para nos apoiarmos estaremos vulneráveis na frente dos muitos que saíram de suas casas para nos assistir. Para exemplificar a aceitação, proponho o exercício do “Presente”, onde dois alunos estão em cena e um lhe entrega um presente com peso, tamanho e dimensões definidas e o outro aluno o recebe e expressa através do gesto o que seria aquele presente. Esse jogo foi adaptado à realidade dos alunos das minhas turmas, pois quando os presentes lhes eram entregues sem definição de peso, tamanho e dimensão, a maioria da turma se sentia travada e não sabia o que fazer. Essa atividade estimula nos alunos a entenderem a importância de aceitar o que foi proposto pelos outros, ao respeitar as dimensões do objeto recebido e todas as características propostas corporalmente pelo entregador do presente. Assim, são permitidas pequenas falas, mas o essencial é não contar o que recebeu e sim mostrar através do corpo e dos gestos.

d) BLOQUEIO -

Existem pessoas que preferem dizer sim ao invés de dizer não e as que dizem sim são recompensadas pelas aventuras que vivem e as que dizem não pela segurança que alcançam. São maioria as pessoas que dizem não em comparação com as pessoas que dizem sim, mas ambos os tipos de pessoas podem aprender a se comportar uma como a outra. Em uma cena, as possibilidades se estendem quando se diz sim e a cena trava com um não (funcionando aqui como um bloqueio de ideias e não permitindo a cena a se desenvolver). Existe então uma conexão com as transações de *status*, pois os jogadores de *status* baixo tendem a aceitar as propostas que ocorrem na cena e os de *status* alto tendem a bloqueá-las. Esses últimos irão bloquear qualquer ação, ao menos que sintam que podem controlá-la. Mas não existe nenhuma razão na qual os impeça de representar um *status* alto e participar (aceitando) as propostas de outras pessoas.

Para Keith alguns professores pedem aos improvisadores para explorarem os conflitos, porque os consideram interessantes, mas ele acredita de que não há necessidade de ensinar aos alunos uma conduta competitiva pois eles já dominam esse tipo de conduta. O improvisador precisa entender a sua principal habilidade: a de libertar a imaginação do seu companheiro de cena. Como os alunos de Johnstone passam bastante tempo na sala de aula com ele, eles aprendem que os seus procedimentos “normais” de conduta em cena prejudicam o talento de outras pessoas e como num “*click*” os alunos compreendem que todas as armas

usadas contra os seus companheiros de cena também eram usadas internamente contra si mesmos. Bloquear um colega em cena funciona igual a uma agressão. Atuando, um improvisador pode bloquear o outro apenas discordando do que ele lhe diz, como também pode bloquear uma ação que lhe foi proposta anteriormente. Os maus improvisadores bloqueiam a ação, já os bons a desenvolvem e, normalmente, o bloqueio da ação acontece porque o discurso é mais seguro que a ação. A tudo que um ator faz em cena, Keith Johnstone chama de oferta e cada oferta pode ser aceita ou bloqueada. O bloqueio é qualquer coisa na qual impeça o desenvolvimento da ação ou que anule a proposta feita pelo companheiro de cena. O bloqueio acontece com mais frequência no início dos treinamentos, onde reproduzimos na cena improvisada o comportamento do nosso cotidiano, incluindo nossas defesas para não demonstrar insegurança ou fragilidade.

Os bons improvisadores são telepatas e fazem tudo acontecer em cena como se tivessem combinado anteriormente cada detalhe. Isso acontece, pois aceitam todas as ofertas que lhe são propostas, coisa que nenhuma pessoa “normal” faria nas suas relações cotidianas e uma vez aprendida a aceitar uma oferta os acidentes na cena já não interrompem mais a ação. O ator que aceita qualquer coisa que acontece parecerá muito natural. Lembrando também que o fazer e o pensar estão interligados e para executar uma cena de Impro não se combina nada previamente. A única coisa que o ator recebe com antecedência é um pequeno estímulo, como um título ou a sugestão de um jogo, mas a verdade é que ninguém sabe o que irá acontecer a partir daí. Em sala, um exercício que nos ajuda muito a aprender a dizer sim é o exercício: “Sim, vamos!”. São escolhidos dois alunos e um deles começa propondo algo, exemplo:

Aluno 1 - Vamos ao Cristo Redentor?

Aluno 2 - *(com empolgação)* Sim. Vamos! *(aluno 2 propõe)* Vamos escalar o Cristo?

Aluno 1 - *(com empolgação)* Sim. Vamos! *(aluno 1 propõe)* Vamos tirar uma selfie juntos nos braços do Cristo?

Aluno 2 - *(com empolgação)* Sim. Vamos! *(aluno 2 propõe)* Vamos nos jogar de paraquedas da cabeça do Cristo?

Aluno 1 - *(com empolgação)* Sim. Vamos! *E por aí seguem até o professor achar suficiente.*

O importante aqui é aceitar a ideia do outro jogador por mais absurda que ela seja e não deixar que a sua crítica à fala do outro o obrigue a dizer não. Nesse exercício também aprendemos a treinar o nosso ouvido para realmente escutar o que a fala do outro e nos deixar levar pela proposta do colega. Mas atenção: é preciso ter cuidado para que o jogo não vire uma competição de propostas estranhas. Os alunos mais desinibidos costumam “descobrir” que quanto mais diferentes forem as suas propostas mais os amigos irão rir e o seu companheiro de cena, levado pela emoção do momento e da vontade de também ser engraçado acaba indo na mesma direção que o colega. Por isso é tão importante a intervenção imediata do coordenador, fazendo o jogo não se desviar do seu foco principal que é a aceitação da ideia do outro jogador. A história que está sendo encenada precisa possuir uma coerência mínima com início, meio e fim. A rubrica “*(com empolgação)*” que foi colocada antes das falas dos alunos 1 e 2, servem para exemplificar que a aceitação da ideia do colega deverá ser feita com muita animação e sem julgamentos. Mascando assim qualquer tipo de crítica a fala proposta. A única alteração que o jogo sofre em sua versão infantil é na descrição do mesmo para a turma, onde eu digo: “- Vamos brincar de dizer sim?”, pois como o conceito de bloqueio ainda é um pouco complicado de se entender, eu costumo dizer que a história fica mais interessante quando nos permitimos viver aventuras e que essas aventuras começam quando dizemos sim a ideia do colega, em cena. É claro. Já que que com crianças temos que tomar muito cuidado com o que dizemos, eu explico que o dizer sim para novas aventuras na realidade da vida, nem sempre é possível.

e) *HABILIDADES NARRATIVAS* -

Para Keith existem três etapas importantes com seus alunos: a primeira consiste em tomarmos consciência sobre a nossa luta contra a nossa imaginação, especialmente quando tentamos ser criativos. A segunda é: nós não somos responsáveis pelas temáticas da nossa imaginação e a terceira é entender que não somos a nossa personalidade, pois a criatividade seria o nosso verdadeiro eu. Entendendo isso, podemos perceber que o improvisador de Keith funciona como um escritor que cria, atua e escreve os diálogos na frente de uma plateia. As habilidades narrativas promovem a organização das ideias, a liberdade de colocar em prática qualquer pensamento criativo e fazendo tudo isso seguindo as estruturas de escritas literárias

e dramáticas. A aceitação se faz importante justamente para permitir à história fluir com o mínimo possível de entraves.

Christopher Vogler⁴² em seu livro “*A jornada do Escritor*”⁴³ expressa bem esse caminho do autor para chegar à criação de boas histórias e fazendo um paralelo com ele podemos tomar aqui o autor como o improvisador. Para Vogler a maneira como as histórias são contadas não importam pois o seu interesse maior estaria em o que elas apresentam para fazerem sucesso. Para medir esse sucesso ou a excelência de uma história não é necessário, apenas, o cumprimento de padrões estabelecidos e sim a sua popularidade e seus efeitos duradouros no público. Escrever, para ele, é uma magia, fazendo do ato mais simples de escrita seja quase que sobrenatural, funcionaria então como a linha limite entre telepatia. Reiterando a fala de Keith: o improvisador é um telepata, colocando-o assim exatamente no mesmo lugar do autor descrito por Vogler.

Christopher acredita nas histórias como metáforas pelas quais as pessoas medem e ajustam a vida ao compará-la à vida das personagens. Não seria também por esse motivo que o público vai ao teatro? Para Keith, sim. As boas histórias trazem ao menos duas jornadas, uma externa e outra interna. Na jornada externa, o herói tenta fazer ou conquistar algo difícil e na interna o herói enfrenta alguma crise do espírito ou prova de personagem que o leve à transformação. Com essas ferramentas é possível construir uma história para quase qualquer situação imaginável, uma história que, ao mesmo tempo seja dramática, divertida e psicologicamente verdadeira e que una as dimensões do existir.

Vogler se baseou no “*Herói de Mil Faces*”⁴⁴ de Joseph Campbell ⁴⁵para dar o embasamento necessário ao seu pensamento. A tese proposta por Campbell tem como aspectos fundamentais elementos impregnados de mitologia podendo ser aplicadas à análise de quase todos os problemas humanos, funcionando como uma chave mestra da vida, além de serem um instrumento competente para lidar de modo eficaz com a plateia. Em qualquer boa

⁴²Christopher Vogler é um roteirista de Hollywood. É famoso por ter escrito o "memorando *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers*" (A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores), como um guia interno para os roteiristas dos estúdios Walt Disney.

⁴³VOGLER, CHRISTOPHER. “*A Jornada do Escritor: estrutura mítica para escritores*”; 2ª ed: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

⁴⁴The Hero with a Thousand Faces (O Herói de Mil Faces) é uma obra seminal de mitologia comparada de Joseph Campbell. No livro, Campbell discute a teoria da jornada do herói arquetípico, encontrada em inúmeras mitologias e culturas ao redor do mundo.

⁴⁵Joseph John Campbell (26 de março de 1904 - 30 de outubro de 1987) foi um mitologista, escritor, conferencista e professor universitário estadunidense, famoso por seus estudos de mitologia e religião comparada e autor da obra O Herói de Mil Faces, publicado originalmente em 1949.

história o herói cresce e se transforma, deslocando-se de um estágio para o outro ao longo de sua jornada: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio e vice-versa. São essas jornadas emocionais que agarram a plateia e fazem com que valha a pena acompanhar uma história. O protagonista de toda história é o herói de uma jornada, mesmo se os caminhos seguidos por ele só o conduzam para dentro da sua própria mente ou para o reino das relações entre as pessoas.

A habilidade narrativa é necessária para dar um sentido à história que está sendo contada, reincorporando ideias e elementos que surgiram logo no início da cena. Adicionando também à prática dos ensinamentos de Keith e a experiência adquirida durante o jogo com os outros atores. Portanto é necessário que o improvisador desenvolva essas habilidades para conseguir ter um maior domínio da cena e o entendimento do sentido da história que está sendo criada ao vivo. A “tortura” da escrita para um improvisador não é muito diferente da que enfrenta um escritor, C.S. Lewis⁴⁶ fala sobre isso em seu livro *“Sobre Histórias”*: *“(…) eu sei muito pouco sobre essa história que nasceu. Ou seja, não sei de onde as imagens vieram. E não acredito que alguém saiba exatamente como “se inventa coisas”. Inventar é uma coisa muito misteriosa. Quando você “tem uma ideia”, consegue dizer a alguém exatamente como pensou nisso?”*⁴⁷

Como escritor, Keith aponta que quanto mais buscava o significado real das coisas que tentava escrever, menos escrevia. Para ele, uma história é tão difícil de interpretar quanto um sonho e a interpretação do sonho depende totalmente de quem é o intérprete. Ele costuma dizer aos improvisadores que sigam as regras e vejam o que acontece, mas que não se sintam responsáveis pelo material que surge. Pois se improvisamos espontaneamente perante um público, devemos entender e aceitar pois o mais íntimo de nós se revelará. Quando um aluno decide ignorar o conteúdo dito em cena consegue compreender exatamente do que se trata uma narração, porque é possível se concentrar na estrutura.

O improvisador deve sempre olhar para o que já aconteceu na cena, deve sempre olhar para onde esteve e não tentar dominar o futuro. A história pode levá-lo a qualquer lugar, mas precisa sempre olhar para trás, recordando acontecimentos deixados de lado, recolocando-os na cena conforme for necessário. O público normalmente adora quando isso

⁴⁶Clive Staples Lewis, comumente referido como C. S. Lewis (Belfast, 29 de novembro de 1898 — Oxford, 22 de novembro de 1963), foi um professor universitário, escritor, romancista, poeta, crítico literário, ensaísta e apologista cristão britânico, sendo bastante conhecido por sua obra *“As Crônicas de Nárnia”*.

⁴⁷ LEWIS, C. S. *“Sobre Histórias”*; 1ªed - Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

acontece, pois faz com que o ator/improvisador seja visto como um “gênio”, relembrando algo que o próprio espectador já havia esquecido. O “Maestro” é um jogo que trabalha muito bem as habilidades narrativas. Quatro atores estão em cena, um é o maestro e os outros três serão conduzidos por ele. A partir de um título, a história começa. O maestro escolhe quem iniciará a fala e deverá ir apontando para quem continuará a fala do jogador anterior. É um jogo que trabalha a agilidade do raciocínio e demanda muita atenção, pois se eu sou cortado pelo maestro durante uma palavra, o outro jogador deve partir da continuação dessa palavra para continuar a história:

“(...) então o menino se **desequili...**”

(o maestro aponta para outro jogador)

“**Brou** e caiu do barranco.”

Desse modo, eu não cancelo a ideia anterior e sigo em frente com a história. Ao maestro também cabe o papel de demandar um melhor detalhamento da história, pedir ao jogador apontado para cantar a canção do menino que caiu do barranco, para dizer que cor era a roupa do menino, como eram as pessoas que o resgataram e assim por diante. O maestro é aqui o responsável pela coerência da narrativa e quando julgar ser o momento, aponta para o jogador escolhido e lhe pede para finalizar a história. O jogo do maestro é mais bem assimilado pelas turmas do quinto ano, devida a uma maior maturidade já adquirida em cena e devido ao tempo maior de curso, onde alguns me acompanham desde o primeiro ano do ensino fundamental. Mas, nada impede a aplicação desse jogo com os alunos do primeiro ao quarto ano, desde que se respeite o seu nível de entendimento e o transforme de forma lúdica em uma brincadeira divertida. Com os alunos do primeiro ano eu costumo realizar esse jogo sendo a maestrina do grupo e ajudando com pequenas dicas para assim continuarem com a história mesmo quando declaram não saber o que dizer. Os alunos do primeiro ano, costumam ser mais monossilábicos (isso não é uma regra, é claro), então com os mais tímidos e econômicos com as palavras a ajuda do professor no processo de assimilação do jogo é vista como essencial. Com esses pequenos, é necessário também que o jogo não se estenda muito, pois cansam logo, mas com os ajustes necessários e com a dosagem correta, pode ser sim uma brincadeira divertida e eficaz para iniciar os conceitos do Impro com a turma.

f) QUEBRA DA ROTINA -

À sequência de procedimentos e costumes habituais, dá-se o nome de rotina. A rotina é de extrema importância para a cena, pois nos faz entender melhor sobre o personagem ou personagens, a história e a dinâmica da cena. Porém, para a história prosseguir de maneira interessante, é necessário que o improvisador (depois de mostrar ao espectador a rotina dessa personagem) quebre-a. Assim, o jogador de Impro tira a cena da monotonia e cria um problema a ser solucionado dentro da história. A habilidade em quebrar rotinas faz com que o improvisador consiga prender a atenção do público e essa prática faz com que a história não se transforme em um marasmo apresentando alterações em sua trama. É importante o improvisador entender que quebrar a rotina de uma cena, não significa cancelar o que já foi dito antes e também não é inserir elementos novos a todo o momento. A quebra da rotina é alterar o rumo da história criando e resolvendo problemas de forma equilibrada e concisa.

Quando o jogador é iniciante, ele tende a não levar a sério a quebra da rotina e cabe ao professor pontuar os momentos em que algo poderia ter acontecido e onde poderia ter aparecido uma solução incrível para o problema proposto. A quebra de um costume parece complicada, mas ao exemplificar aos alunos que toda a história possui início, meio e fim e que no meio dela coisas interessantes precisam acontecer o entendimento desse aluno iniciante acontece de forma mais fácil. Normalmente em sala, exemplifico a quebra da rotina com o exercício “Hoje é terça-feira”. Este exercício consiste em uma pequena cena cotidiana, com duas personagens e em um determinado momento, uma delas avisa a outra que hoje é terça-feira e a personagem que ouve a frase tem que se alterar (se transformar) com a informação recebida. A cena termina logo após a transformação e logo escolho mais outros dois alunos. O interessante deste exercício é a sua simplicidade, pois ela permite que o exercício seja feito tanto com alunos do primeiro quanto com os do quinto ano, sem restrição. Vale observar quando, um personagem não se afeta com a frase dita pelo outro e não há transformação, não há quebra da rotina e a cena continua parada no mesmo lugar. Mesmo que os alunos não saibam o que estão fazendo é uma quebra de rotina, eles entendem que para a cena se tornar interessante, para quem faz e quem assiste, ela precisa passar por transformações resultando na resolução de problemas. Ao adquirirem mais confiança em si

mesmos e no grupo, os alunos/improvisadores ficarão mais à vontade nas propostas de quebra da rotina da cena. Mas, para que essa confiança seja adquirida, é necessário muito treino e a intervenção repetida do professor nas histórias criadas. Essa intervenção, não precisa ocorrer diretamente enquanto a cena acontece, ela pode vir posteriormente através de uma conversa com a turma, perguntando a cada um se os elementos necessários para a improvisação acontecer foram utilizados. Relembrando cada um dos elementos e refazendo as histórias que não saíram do lugar.

1.3

Práticas que dialogam

“Penso em ficar só, mas minha natureza pede diálogo e afeto.”

(Lya Luft)

Viola Spolin ressalta em seu trabalho com os jogos teatrais e cenas improvisadas a importância do QUEM, ONDE e O QUE e é exatamente isso que Keith desenvolve com seus atores em seu curso de “Habilidades Narrativas”. Considerando a metodologia de Johnstone nascente da sua experiência como dramaturgo e diretor teatral, podemos compreender melhor o porquê da sua ênfase na criação de boas histórias. Para criá-las, precisamos estabelecer o ONDE, QUEM são as personagens da cena e O QUE estão querendo em cena, mas o que seguirá depois disso, continuará sendo imprevisível, sob a condição de ser levada em conta a construção de uma linha narrativa coerente. O QUEM trabalha na descrição de quem são as pessoas que estão na cena. É o entendimento de quem se é em cena e de quem é o outro que está fazendo a cena acontecer junto com você. É compreende as pessoas como diferentes e carregando características e comportamentos distintos, elas nos mostram quem elas são não pelo que dizem, mas sim por meio dos seus gestos e atitudes. Para os atores conseguirem comunicar as suas identidades para a plateia é preciso obter um relacionamento com os seus parceiros de jogo, tornando essa a forma mais efetiva de o público entender quem são essas personagens no palco. Vale ressaltar, que o quem se baseia totalmente no “Mostre e não conte!”, ou seja, o mostrar é físico, já o contar é apenas falar sobre o que está acontecendo ou sobre as características de certas pessoas. O ONDE faz o ator refletir sobre como ele sabe onde está. Também nós (atores ou pessoas comuns) sabemos onde estamos através dos objetos físicos à nossa volta, o cheiro do nosso entorno, e tantas outras qualidades nos quais os ambientes carregam em si. O fato é, como estes instrumentos influenciam em nós e ao ambiente ao qual estão integrados e como nós (sejamos atores ou pessoas comuns) também os afetamos? Através da percepção detalhista entre um espaço e outro, mesmo sendo esta observação totalmente imaginada, podemos perceber a diferença entre ambientes que podem possuir elementos comuns. Por exemplo, se temos um escritório e um bar, o escritório tem uma mesa e um telefone, mas esses são elementos também facilmente encontrados no bar.

Quais seriam então os outros elementos que os diferenciariam? O bar tem uma chopeira, o escritório tem pilhas de pastas em uma estante, e por aí vai... Dessa forma, podemos perceber a importância do onde para o jogo e para a construção dramática e na contação de histórias. A ação da cena é determinada pelo O QUE. Por que você geralmente se desloca para tal lugar? Nós usualmente temos alguma necessidade para estar onde estamos e fazer o que fazemos, seja manipular objetos ou para simplesmente nos deslocarmos de um aposento a outro da casa. O jogador em cena deve ter também essa necessidade para manejar certos adereços, estar em certo lugar e atuar de determinada forma na área de jogo. A decisão sobre como agir não deve ser confundida com um pré-planejamento da cena através de um enredo ou história criada antes da execução dos jogos teatrais. A energia do jogo ou da cena flui por meio da estrutura formada pelo ONDE, QUEM e O QUE, eles dão forma ao evento que está ocorrendo em cena, e esse evento é a história.

Outros três pontos fundamentais do jogo teatral para Viola Spolin são o FOCO, a INSTRUÇÃO e a AVALIAÇÃO. O foco coloca o jogo em movimento e o professor apresentará o foco como parte do jogo aos alunos, fazendo todos se tornarem parceiros ao convergirem para um mesmo problema. A instrução é o enunciado daquela palavra ou frase que mantém o jogador com o foco. Essas frases de instrução surgem espontaneamente a partir do acontecimento na área de jogo e são dadas quando os jogadores estão em deslocamento. Ela deve guiar os jogadores em direção ao foco, gerando interação, movimento e transformação. A avaliação não deve ser um julgamento e não funciona como uma crítica, ela nasce do foco da mesma forma que a instrução. As questões para avaliação listadas no jogo são, muitas vezes, o restabelecimento do foco e lidam com o problema proposto por ele e indagando se ele foi solucionado.

Cada jogo procura a solução de, ao menos, um problema enunciado pelo foco. O que estimula e auxilia o jogador com a busca das soluções de problemas em outras áreas de estudo e na sua vida pessoal. Dessa forma podemos perceber a convergência de Viola e Keith, já que os dois partem de um mesmo princípio, mas abordam um mesmo assunto de formas diferentes. Ambos não convergem em tudo, principalmente no quesito apresentação do trabalho de grupo, onde Keith desenvolveu alguns formatos de apresentação de sua técnica e Viola utilizava a sua como um instrumento para ajudar o aluno/ator na sua formação, sendo mais um caminho para a construção de suas personagens. O QUEM, ONDE e O QUE de Keith por exemplo, são definidos pela PLATAFORMA (local onde se passa a ação),

ROTINA e QUEBRA DA ROTINA. Ambos não são equivalentes, mas possuem uma mesma função estrutural dentro da cena ou jogo teatral.

O professor Gary Schwartz⁴⁸ tentou estabelecer em um artigo publicado em seu blog⁴⁹ os pontos de divergência entre Viola e Keith e esse artigo gerou bastante discussão entre os adeptos das duas metodologias. Para Gary, o entendimento do trabalho de Johnstone só se dá se você compreender, intelectualmente, o que fazer e o que não fazer para melhorar a cena com sucesso, ou seja entender sobre *status*, narrativa, personagem, blocos, ofertas, plataformas e inclinações. Gary acredita que a aplicação do método de Keith, pode ser feita individualmente ou em grupo, através de uma prática constante e sendo avaliado por um diretor e esse terá a percepção de quais devem ser os resultados obtidos. Ainda para ele, a filosofia de Spolin não enfatiza a abordagem intelectual (informação conhecida e compartilhada) e, em vez disso, visa obter uma experiência direta (pautada no aqui e agora) desafiando o jogador a entrar em um estado de jogo verdadeiro onde a mente e o corpo se unem e se envolvem completamente. Ela propõe a resolução do problema acessando, assim, a intuição. Na opinião dele, o resultado desse processo cria algo muito mais poderoso e significativo do que “cenas e narrativas inteligentes e cômicas”, criando a possibilidade de algo novo vir a se concretizar na esteira desse processo. Trabalha com a inspiração, levando o aluno à exploração do desconhecido, criando momentos verdadeiramente teatrais, estimulantes e espontâneos. Sem depender conscientemente do compartilhamento de informações individuais e da manipulação inteligente dessas informações.

Na sua visão rasa sobre o Impro, Gary afirma que “há algum valor” em seus sistemas (leia-se aqui de forma pejorativa) e ainda para ele, alguns pensamentos e princípios da Impro se assemelham ao de Viola Spolin. Para ele, o método de Keith promove cooperação e ajuda a nos sentirmos confortáveis com o fracasso e com a imprevisibilidade. É usado para cocriar ideias e compartilhá-las, além de estabelecer um método para a interação entre jogadores usando informações com as quais estamos familiarizados. Tirando o jogador dos papéis tradicionais e gerando novidades, ajudando a criar uma sensação de surpresa em quem assiste, ensinando também, maneiras alternativas de lidar com informações e

⁴⁸Gary Schwartz é um ex- aluno de Viola Spolin e o único professor a ganhar um apoio tanto dela quanto de seu filho, Paul Sills. Ele é o fundador da Intuitive Learning Systems e da IMPROV Odyssey dedicados a explorar e expandir o trabalho de sua mentora.

⁴⁹<http://spolin.com/>

relacionamentos. Todas essas coisas são vistas por ele de forma positiva, pois são facilmente acessíveis e compreendidas pelos alunos-atores.

Segundo Schwartz o Impro é então um rearranjo do conhecido, embora ensine um conjunto de habilidades úteis, mas não tem o potencial de transformar fundamentalmente o indivíduo ou o grupo, sendo essa (a seu ver) uma característica principal nos jogos de Spolin. Voltaremos a falar sobre essa afirmação de Gary de forma mais completa no decorrer desta dissertação, mas posso adiantar que os resultados do Impro na escola têm provado justamente o contrário do que ele acredita, tenho observado alunos mais confiantes, concentrados, grupos coesos e proativos. Como disse anteriormente, a visão de Gary gerou muita discussão no meio da improvisação e muitos o acusaram de não ter lido os livros de Keith e de ter feito afirmações sem embasamento algum. Realmente podemos ler o olhar de Schwartz como cru, mas ao mesmo tempo em seu artigo ele nos leva a refletir sobre o Impro que tem sido feito e apresentado ao grande público. Sua visão sobre o método de trabalho de Keith Johnstone está sendo claramente distorcida com base no trabalho prático de Impro em que ele provavelmente assistiu e vale lembrar que o Impro de Keith possui ramificações, onde outros improvisadores criaram novas maneiras de aplicá-lo baseadas no trabalho já desenvolvido por ele.

“*O individualista arrebatado não partilha nada*” já nos diz o diretor Jean-Pierre Ryngaert⁵⁰ em seu livro “*Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*”⁵¹ onde enfatiza que o grupo fechado em seu prazer fica abandonado em sua vaidade. Paralelamente a isso, o grupo, de tanto querer projetar para o exterior uma emoção frágil, corre o risco de fazer dela uma caricatura, de desenvolver uma experiência sensível em signos grosseiros preocupados demais em transmitir algo a alguém e acabam somente fornecendo banalidades. Na sua visão sobre o artista, ele acredita que este é um inventor capaz de propor ao público formas inéditas e desconcertantes colocando-o fora das leis de comunicação tradicionais. Para Ryngaert, o jogo nos interessa, ao mesmo tempo, como experiência sensível, experiência artística e relação com o mundo. Ele acredita no jogo como mantenedor das relações naturais com os campos do teatro, comunicação e terapia, e nos diz para não esquecermos que jogar já é uma terapia em si. E apesar da sua mitificação e de seus vínculos com a noção de

⁵⁰Jean-Pierre Ryngaert é professor de Estudos Teatrais na Université de Paris III, diretor teatral e autor de várias obras que tratam da temática do teatro.

⁵¹RYNGAERT, JEAN-PIERRE. “*Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*”; Cosac Naify, 2009.

espontaneidade, a improvisação continua sendo uma forma de trabalho insubstituível (principalmente em situações de formação), desde que seja encarada em seu contexto. Na improvisação, a imaginação do ator e suas qualidades pessoais podem se desenvolver mais amplamente, permitindo que ele encare o corpo como a própria fonte de invenção criativa. Ela seria o lugar de encontro de um objeto estrangeiro, exterior ao jogador, com o imaginário deste, provocando no sujeito o impulso de reagir, seja no interior da proposta feita a ele, seja em torno da proposta, explorando amplamente a zona desenhada para o improvisador e segundo o modo como a sua imaginação é convocada.

Olga Reverbel⁵² é outro nome de grande importância no meio da improvisação e dos jogos teatrais. Brasileira, teórica, autora e professora, Olga, foi a pioneira nos estudos e práticas das relações entre teatro e educação no Brasil, ela é considerada nacionalmente como uma das precursoras do movimento conhecido como Teatro e Educação, alinhado às questões da cena e da educação contemporâneas. Ela aplicou jogos dramáticos, musicais e plásticos com o objetivo básico de ampliar e orientar as possibilidades de expressão do aluno e apesar da distância espacial e geracional entre Olga e Keith, suas ideias parecem dialogar bastante: segundo Reverbel, o modo como cada aluno aborda e resolve as dificuldades impostas pelo jogo revela ao educador as tendências e a personalidade do aluno, no qual o processo de desenvolvimento das capacidades de expressão é mais importante do que o produto final. A teórica considera de extrema relevância o empenho em um maior contato social, pois, o quanto mais relacionados os alunos, mais espontâneos se tornam e juntos podem imaginar situações com novas linguagens. Nesta etapa passam a observar o mundo e os outros e procuram perceber tudo em seus menores detalhes. Aos alunos que apresentam bloqueios, ou seja, dificuldades para exprimir em linguagem verbal ou gestual seus sentimentos, emoções e sensações, podemos considerar que, à medida que eles se conhecem, conhecem o outro e o mundo a sua volta, eles conscientizam-se de seu papel, do seu próprio corpo, relacionam movimento, espaço, ritmo, e pouco a pouco expressam-se naturalmente. Em síntese, cada aluno situa-se no seu mundo.

O relacionamento deve ser incentivado e desenvolvido no início de qualquer trabalho, em qualquer conteúdo e o educador, ao invés de impor a sua presença e seu

⁵²Olga Reverbel (1917 - 1 de dezembro de 2008) foi uma teórica, autora e professora brasileira que dedicou sua vida ao estudo e às práticas da relação entre Teatro e Educação. É considerada pioneira neste campo, tendo publicado extensa bibliografia a respeito.

conhecimento para a classe, deve proporcionar aos alunos a redescoberta do mundo, num trabalho coletivo em sala de aula. Se a experiência do jogo é feita com segurança, o mundo externo torna-se mais real e concreto e seus limites mais claros e definidos. Cabe ao educador, se colocar numa posição de descoberta no contato com os seus alunos e sempre adaptar as atividades a cada criança, a cada grupo, às peculiaridades culturais do meio e as condições materiais com as quais trabalha. A primeira e talvez única lei na educação pela arte é a liberdade.

Em sala de aula, procuro adaptar os jogos e exercícios de outros nomes da improvisação às regras do Impro. O conceito mais usado por mim nas minhas aulas é o de que não existe erro, estamos todos aprendendo com o erro uns dos outros. Então, não importa se estou fazendo um exercício proposto por Spolin, Ryngaert, Johnstone ou Reverbel, em qualquer jogo errar é permitido. Para isso, quando há um erro nós aplaudimos e festejamos, pois essa pessoa que errou nos entregou um novo aprendizado, além de ter se arriscado bravamente e por isso merece tantos aplausos. A magnitude da primeira ideia vinda à nossa mente também é algo no qual eu sempre lembro aos alunos. Estamos no palco e temos um problema a solucionar, não há tempo de sentar-se para meditar, precisamos resolver. Use a primeira ideia que lhe vem à mente e a encaixe na história, no jogo, na cena! E esse ponto pode até parecer tão simples na teoria, mas é justamente ele quem faz as crianças travarem quando estão no exercício. Levadas pelo conceito imposto pela escola e pela sociedade de que precisam ser melhores e mais inteligentes que os outros, quando peço a primeira ideia elas simplesmente congelam. Aceitar o colega e suas propostas é uma outra dificuldade encontrada pelo grupo e deve ser estimulada pelo professor desde o primeiro dia do teatro em sala. Assim, a turma entenderá que estranho mesmo é não aceitar o que o outro propôs e quando a turma entende o quão importante é a aceitação, o grupo se torna mais coeso e cúmplice nas histórias. Entendidos estes três conceitos principais, a introdução do Impro se dá como uma brincadeira divertida e as práticas dialogam sem limites. As crianças começam a propor jogos criados por elas mesmas durante a hora do recreio e depois chegam em sala doidas para me ensinar e ensinar para a turma. Eu sempre ouço antes os jogos criados por elas e decoro as regras para poder ajudá-las na hora da explicação para os colegas. Até hoje, todos os jogos que me foram apresentados pelos alunos em sala de aula tinham como premissa esses três princípios do Impro e usados como fundamentais na sala de aula teatral: o erro do outro e do grupo funcionando como uma oportunidade de aprendizado, a aceitação da ideia

do amigo e de que a primeira ideia é sempre a melhor, por mais descabida que ela possa parecer. Quando os conceitos são compreendidos e internalizados, qualquer história poderá ser improvisada com louvor. Podemos resumir “*Romeu e Julieta*”⁵³ adaptando a história para a realidade de um aluno do quinto ano e pedir a ele e seu grupo para improvisarem sobre o tema, “*O Auto da Compadecida*”⁵⁴ e até mesmo “*Branca de Neve e os Sete Anões*”⁵⁵ e mesmo assim conseguiremos colocar as regras do Impro nos diversos gêneros literários. Como veremos no Capítulo 2, não há limites para improvisar, mas é necessário entender a teoria proposta por Johnstone e a apresentar aos alunos de forma simplificada e baseada em uma prática direcionada e bem-sucedida. Esperando-se assim que os alunos a entendam de tal maneira onde sejam capazes de aplicá-la em qualquer situação improvisacional. Inclusive na vida.

⁵³Tragédia escrita por William Shakespeare entre 1591 e 1595.

⁵⁴ Peça teatral em forma de auto, em três atos, escrita pelo autor brasileiro Ariano Suassuna em 1955.

⁵⁵É um conto de fadas originário da tradição oral alemã, que foi compilado pelos Irmãos Grimm e publicado entre os anos de 1817 e 1822, num livro com várias outras fábulas, intitulado “*Kinder-und Hausmärchen*” (“Contos de Fada para Crianças e Adultos”).

Capítulo 2

O Sistema Impro e o espetáculo improvisado

“Criatividade é permitir a si mesmo cometer erros. Arte é saber quais erros manter.”

(Scott Adams)

Acredito que você já tenha observado que eu faço bastante o uso do termo Jogador, termo no qual (a meu ver) é o que melhor define o improvisador de Impro, não só pela analogia com as partidas de futebol, mas principalmente pelo caráter de treinamento e preparação exigido pelo método. Exatamente como os participantes de algum esporte e também pelo fato do nosso foco em comum ser sempre a bola (no nosso caso imaginária, mas sempre presente). Durante a minha experiência como atriz, improvisadora e professora precisei encontrar um termo agregador para os atores, alunos e não-atores, mas que deixasse claro que todos estavam juntos dentro do contexto da improvisação. Cheguei primeiro no termo jogador, onde me refiro a qualquer pessoa que estude a Impro, seja um artista, um não-artista ou um aluno de teatro (tendo esse ou não pretensões artísticas). Em seguida, movida pela necessidade de falar das pessoas que fazem Impro, mas que não são atores me surgiu o termo jogadores não-atores. Ao iniciar meu trabalho como docente, entendi que como os meus alunos (crianças) faziam teatro por motivos diversos e talvez, apenas um ou dois, realmente, ansiasse por ser artista, eu precisava também agrupá-los em uma outra categoria. Sendo assim, eles são chamados por mim de jogadores-alunos. Por último temos os jogadores-atores⁵⁶, que são os profissionais com formação em teatro e que treinam, estudam e se apresentam em espetáculos de Impro.

A minha intenção em separar atores, jogadores, não-atores e alunos ligados ao Impro, foi a de poder deixar claro a quem me refiro durante a minha escrita. Em vista disso e tentando quebrar as barreiras entre as quatro classificações (e eu tentei bastante), quando às

⁵⁶Termo já empregado por Flávio Desgranges em seu livro *“Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo”* no artigo *“Os Jogos de Improvisação: Prática Teatral em Processo”* que se encontra na página 87 do livro. Ele também vai utilizar um termo que não usarei nessa dissertação *“Jogadores-espectadores”*.

trabalhamos de forma individualizada as suas necessidades e características se mostram diferentes de quando estão definidos por um conceito geral e foi somente por esse motivo que resolvi criar um vocabulário próprio para facilitar o entendimento dos contextos onde cada tipo de jogador estava inserido e nomear as três categorias (atores, não-atores, alunos) e adicionar a quarta (jogadores) onde todos transitam livremente. Entendido isso, a partir de agora essas terminologias serão constantes no decorrer desta dissertação.

Ao participar de uma peça de Impro o jogador começa a fazer parte de algo em constante construção: o espetáculo. E apesar de, muitas vezes, possuir um roteiro de jogos indicando o seu início, meio e fim não possui uma trama e personagens pré-definidas. Dessa forma, a participação de um jogador-ator em um espetáculo de Impro se faz diferente da sua participação em uma peça de teatro convencional. Alguns atores, inclusive, detestam esse caráter imprevisível da improvisação, fazendo com que essa matéria seja vista com temor dentro da faculdade de Artes Cênicas. Mesmo não sendo o meu caso, pois sempre adorei a imprevisibilidade nas cenas, justamente por admirar as reações espontâneas surgidas dos erros de falas e movimentações ou interações com a plateia, como um barulho de celular, um ronco, uma tosse etc. Preciso admitir que entendo os meus colegas. Não suportar improvisar na cena de uma peça tradicional ou, quem dirá, em um espetáculo totalmente improvisado pode ser sim muito sofrido e insuportável para alguns. Muitos deles, dizem não gostar de improvisar cenas por acreditarem que as personagens que surgem num espetáculo improvisado são um mero esboço do que esta poderia ser. Por tratarem de estereótipos e mesmo que o jogador se envolva e se esforce para implementar o mínimo de verdade na composição das personagens o tempo é muito curto para construções psicológicas. O esboço de determinadas personas surgidas (ao acaso), durante a cena improvisada pode até se tornar exagerado, mas não menos interessante que o criado anteriormente (no processo de uma montagem tradicional) podendo também imprimir naturalidade e uma verdade profunda. Aliás (a meu ver) esse é um tema polêmico, pois quando estou em cena improvisando posso sim imprimir muita verdade e naturalidade no que faço. A única diferença vista por mim está no tempo de ensaio e dedicação, já que na peça tradicional tem-se mais tempo para elaborar as nuances da personagem e entender quem ela é dentro da história, apesar de saber que a peça e as personagens se transformam durante as apresentações de uma temporada.

Outra diferença acontece de acordo com o gênero da cena na qual estou improvisando: se for uma cena mais naturalista minha interpretação seguirá essa linha, se estou trabalhando no gênero “Novela Mexicana” minha interpretação buscará seguir os exageros dessas tramas. Vale ressaltar que os gêneros são muito utilizados para colorir as cenas, e eles podem vir acompanhados de um título ou não. Como exemplo eu posso pedir ao público como inspiração para uma cena, escolher entre o gênero “Faroeste” ou “Nelson Rodrigues”, se o público escolhe Nelson, faremos a cena totalmente focada na escrita, época, temas e formas de falar que são presentes no trabalho desse dramaturgo. Por esse motivo é necessário, também, muito estudo. Mas a minha verdade estará presente, independente de qual for a história a ser contada. Creio eu, que a versatilidade do jogador o ajudará a desenhar o espetáculo e quanto mais ele acredita na cena criada (por mais absurda que esta seja) mais o público se interessa pelo o que lhe está sendo mostrado. Assim, gera-se o riso, já que a plateia ri de como um artista se comporta e de como ele acredita ser mesmo um E.T.; ou se emociona com a cena da moça que tentou a vida toda entrar em uma universidade e só consegue realmente aos seus 90 anos.

Na peça de Impro, as descobertas se dão durante a cena, na cena eu identifico ser ruiva, na cena sei que roubei um banco ainda pouco, na cena descubro ter uma voz irritante e por aí vai...E isso exige muita entrega do jogador, muita vontade de se colocar em situações-limite onde se está o tempo todo perto de perder o controle e onde o ciclo nunca se fecha, onde sempre há uma nova possibilidade a surgir. Mas é claro que tudo na Impro depende de treino. Quanto mais tempo você tem como jogador de Impro, mais habilidades você consegue trabalhar. Não acredito na existência de uma escola própria a ensinar o improvisador a ser menos canastra e mais naturalista, acredito que isso vem da sua experiência com o teatro e com o quão você está disposto a se envolver na cena improvisada. Como venho de um grupo onde a maioria dos improvisadores não eram atores, a construção das personagens, variava muito com o nível da entrega que cada jogador dispunha para a cena e do quanto de teatro a maioria conhecia. Mas, isso não chegava a ser uma determinante para estar em cena improvisando. No grupo “Improvinsanos” (que fiz parte de 2006 a 2012) eu, Ary Aguiar⁵⁷ e Claudio Amado⁵⁸ (diretor do grupo) éramos os únicos atores profissionais, o

⁵⁷Ator, improvisador e apresentador. Contato: [linkedin.com/in/ary-aguiar-099544163](https://www.linkedin.com/in/ary-aguiar-099544163)

⁵⁸(Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1974) é um ator brasileiro. Um dos fundadores da companhia carioca de teatro, Teatro do Nada,¹ coordenador do Campeonato Carioca de Improvisação, em parceria com a Companhia

resto dele, era formado por engenheiros, advogados, um síndico profissional, um médico e um professor de inglês. Tínhamos também atores-colaboradores, que passavam pelos nossos treinamentos, mas no geral, o nosso trabalho era totalmente feito junto de jogadores não-atores, porém não menos artistas que os artistas com formação. Como o teatro é pautado nos relacionamentos, nós já tínhamos o principal para fazer a cena acontecer: a relação, em razão de a trabalharmos com afinco nos jogos, cenas e nos espetáculos. Cada um dos integrantes já havia tido uma pequena experiência com teatro, fosse na infância ou depois dela, mas o importante é que a linguagem teatral não era estranha para ninguém.

A construção da personagem no espetáculo improvisado acontece de forma natural a partir das experiências nos treinos, treino esse que fortalece o grupo de Impro pois os encontros constantes para jogar em grupo funcionam exatamente como o futebol do fim de semana, onde aprendem a partir das experiências e aprimoram as suas habilidades com base nas partidas. Fortalecendo não somente as questões inerentes ao jogo, mas no caso dos jogadores de Impro eles entendem melhor o funcionamento do seu corpo no espaço cênico, desenvolvem uma escuta aguçada, não deixando passar nada do que é dito na cena. Reforçando que qualquer coisa falada na cena é de extrema importância para o desenvolvimento da mesma e criando assim a intimidade do grupo com os seus colegas de jogo. Trabalha-se ali, igualmente, o uso da voz, a dicção e a rapidez dos pensamentos e as respostas à estímulos, fatores estes muito importantes para qualquer profissão e talvez por isso tenha feito muitos não-atores se apaixonarem por essa técnica.

de Teatro Contemporâneo e professor de técnicas para se improvisar coletivamente histórias e cenas no teatro (IMPRO) em companhias de teatro que se utilizam desta metodologia (Teatro-Esporte). Diretor do grupo de improvisação teatral ImprovInsanos. Formado em Interpretação Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em 1997, participou de diversos espetáculos no teatro, na televisão e em publicidade, onde fez diversos comerciais e campanhas. É também autor do livro “Os princípios básicos da improvisação: 40 jogos para aprender a improvisar.” lançado pela Amazon em 2016. Contato: <http://claudioamadoimpro.com.br/>

2.1

Um pequeno relato sobre o espetáculo de Impro no Brasil.

“Improviso sim, qualquer coisa não.”

(ACHATKIN 2010)

No final do Capítulo 1, citei rapidamente a nomenclatura Sistema Impro ao comentar um artigo de Mariana Lima Muniz e Hortência Maia e volto novamente a esse termo para que possamos ampliar o nosso vocabulário sobre o trabalho de Keith Johnstone. O Impro foi definido pela pesquisadora norte-americana, Theresa Dudeck, como um sistema. Essa nomenclatura refere-se a pedagogia proposta por Johnstone. Dudeck, a entende como *"um sistema pois compreende que o processo de ensino-aprendizagem da improvisação teatral criado por ele configura-se em conceitos, práticas e modos de operar que estão além de uma metodologia"*⁵⁹ como nos conta Hortência Maia em sua dissertação de mestrado. Apesar de eu considerar que uma metodologia pode complementar e originar outras, exatamente como vem acontecendo com o trabalho de Keith Johnstone, resolvi também aderir ao termo Sistema Impro pelo fato de considerar essa a nomenclatura que melhor caracteriza o trabalho desenvolvido por Keith e ela consegue agrupar todos os seus principais conceitos. Dessa forma, o entendimento de que o Sistema Impro pode gerar uma metodologia (ou várias) nos ajuda a digerir melhor as ideias e práticas que surgem a partir dele. Escolhi de forma proposital utilizar somente agora essa nomenclatura ao me referir ao trabalho de Johnstone, visto que, já expus no capítulo anterior os seus principais conceitos, suas definições e aplicações.

⁵⁹“Sistema Impro com Crianças: Experiência de ensino- aprendizagem do teatro na educação fundamental.”/ Hortência Campos Maia - 2015. Orientadora: Mariana Lima Muniz. Coorientadora: Marina Marcondes Machado. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

No artigo “*Criatividade, Espontaneidade e Técnica no Sistema Impro e na prática da improvisação como espetáculo no Brasil*”⁶⁰ Diogo Horta e Mariana Lima Muniz explicaram alguns pontos importantes do Sistema. Segundo eles, a pesquisa desenvolvida por Johnstone e por outros autores possibilitou a criação de um gênero teatral que acontece pela realização de espetáculos improvisados diante do público, gênero esse que foi denominado Impro. Apontam também para a criatividade no Sistema Impro podendo ser entendida como uma disposição para a criação relacionando-se ao desbloqueio de ideias e da forma como elas fluem a partir do sujeito. Se tratando então, de treinar o indivíduo para se distanciar dos aspectos impeditivos para assim agir de forma espontânea e criativa, aprendendo a partir da experiência. Assim, a Impro enquanto gênero teatral, começou a ser difundida no Brasil no início dos anos 2000 com a estreia em 2002 do espetáculo “*Jogando no Quintal*” em São Paulo, considerado o primeiro do gênero no país (HORTA, 2014). A partir daí, outros grupos se formaram em Minas Gerais (Uma Companhia) e no Rio de Janeiro (Teatro do Nada), fazendo com que o Sistema Impro se tornasse conhecido como linguagem e pesquisa.

Lembro de nos anos 2000 ter assistido o Teatro do Nada no Planetário da Gávea⁶¹ e de ter saído de lá encantada e ao mesmo tempo achando aquelas cenas criadas na hora algo totalmente impossível de se fazer. Na época, eu era apenas uma novata na faculdade de teatro e não fazia ideia de que por trás daquelas cenas “impossíveis” haviam conceitos profundos de alguém que (praticamente) fazia daquilo a sua filosofia de vida. Acredito ter sido ali, o início do meu interesse pela pessoa por trás de tudo, sendo então a partir desse espetáculo que conheci Keith, seu Sistema e onde comecei a aprender (na prática) junto do Teatro do Nada esse Sistema que tanto me encantava. Assim como eu, acho que muitos que assistiram aos espetáculos dos grupos do Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo também se interessaram em saber mais sobre a técnica que regia essas peças improvisadas e por consequência disso a linguagem foi se tornando conhecida, estudada e praticada por muitos, ainda que de forma setorizada e não amplamente divulgada.

⁶⁰“Criatividade, Espontaneidade e Técnica no Sistema IMPRO e na Prática da Improvisação como Espectáculo no Brasil”- Diogo Horta, Mariana de Lima Muniz. Artigo publicado em: *Lamparina - Revista de Ensino e Artes Cênicas* - EBA/ UFMG- Volume 02 - Número 6 /2015.

⁶¹A Fundação Planetário da Cidade do Rio de Janeiro é uma instituição, pessoa jurídica de direito público, vinculada à Secretaria de Cultura do município do Rio de Janeiro, no Brasil. Dedicar-se à divulgação da astronomia e ciências afins à população e lá funciona o Teatro Maria Clara Machado. Esse espaço possui um palco de arena destinado a espetáculos teatrais, teatro infantil, palestras, ciclos e debates, leituras e pesquisa teatral e música de câmara.

Ainda seguindo a perspectiva da pesquisa de Diogo Horta⁶², a formação dos vários grupos do gênero no Brasil se desencadeou a partir da repercussão do espetáculo de improvisação “*Improvável*”, da *Companhia Barbixas de Humor* e da estreia dos programas de televisão “*Quinta Categoria*” da MTV (de 2008 a 2011) e “*É tudo improvisado*” da Rede Bandeirantes de televisão (de 2010 a 2011). A maioria dos grupos de Impro que surgiram investiram em espetáculos de jogos simples e no trabalho com a comicidade. Partindo assim do princípio de um ganho rápido de público, onde acabavam esquecendo e desconhecendo os principais fundamentos do Sistema Impro. Com isso, a banalização e a superficialidade foram e ainda são um risco para o Impro no Brasil, tal como a compreensão e difusão de seus ideais. As constantes adaptações do trabalho de Johnstone, buscavam o riso fácil formado por uma vontade ainda maior de aumentar o público. Além disso, juntava-se a um egocentrismo dos jogadores, levando o grupo a deixar de exercitar a cooperação entre si. Deste modo, os improvisadores jogam como se estivessem em uma competição desenfreada pela busca do domínio da plateia através da piada, tornando-se esse um fator de extrema importância para o esquecimento de alguns princípios fundamentais do Sistema. Para Mariana e Diogo, a improvisação por habitar no terreno do inesperado já se aproxima do riso e não (necessariamente) precisa se valer dele para causar o interesse no público, em razão de o Impro poder se tornar interessante por vários outros motivos e nem sempre fazer rir.

O cenário carioca de improvisação é o qual posso falar com mais propriedade posto que, vivi a descoberta e a expansão do Sistema Impro no Rio de Janeiro. Liderado pelo Teatro do Nada, que além de difundir a técnica através dos seus espetáculos e fomentar o estudo do Sistema através de cursos oferecidos pelos seus integrantes teve também Claudio Amado, um de seus fundadores como um dos organizadores do Campeonato Carioca de Improvisação. Por volta de 2006, tive a experiência de participar de uma edição do mesmo quando ainda era dirigido por Claudio, onde mais a frente se afastará do projeto e se dedicará as suas oficinas de improvisação para artistas e empresas. O campeonato no qual participei era sediado na *Cia de Teatro Contemporâneo*⁶³ e era lá onde a maioria dos improvisadores do Rio se

⁶²“O Sistema Impro na formação universitária em teatro: experiências nos cursos de graduação em teatro da EBA/UFGM e da UFSJ”/Diogo Horta Miguel. – 2014. 168 f. Orientadora: Mariana de Lima e Muniz. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

⁶³Casa especializada em cursos de teatro para profissionais e empresas também conta com espaço para espetáculos. Endereço: Rua Conde de Irajá, 253 - Botafogo, Rio de Janeiro - RJ, 22271-020. Site: <http://ciadetatrocontemporaneo.com.br/>

encontravam. E até hoje, o Campeonato Carioca de Improvisação acontece anualmente ali e seus organizadores procuram sempre trazer um improvisador internacional para ministrar cursos e oficinas para os seus alunos. Os cursos voltados ao ensino do Impro são ministrados também aos alunos do curso profissionalizante de ator da Cia. Funcionando também como matéria obrigatória para os atores em formação, como fui informada por Dinho Valladares um dos sócios da Cia em uma conversa informal. Além da Cia de Teatro, a Casa das Artes de Laranjeiras (CAL)⁶⁴ possui um curso livre de improvisação, nomeado de “*IMPRO: técnicas de Improvisação Contemporânea*”, ministrado pelo improvisador, ator e ex-integrante da Cia Teatro do Nada, Vinícius Messias.

Diogo Horta em sua dissertação de mestrado intitulada: “*O Sistema Impro na Formação Universitária em Teatro: Experiências nos cursos de graduação em teatro da EBA/UFMG e da UFSJ*” (2014) possui um capítulo dedicado somente a implantação do Impro no Brasil e segundo um levantamento de dados feito por ele, o Brasil conta com 32 grupos de Impro, dentre eles 75% dos grupos se localizam em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. O meu propósito nesta dissertação não é me aprofundar sobre os grupos de Impro existentes no Brasil. Pois esse não é o objetivo desta pesquisa e sim o ensino do Impro como pedagogia teatral e fundamento para o ensino do teatro na sala de aula na circunstância escolar com os alunos do Ensino Fundamental I. Porém cito o estudo de Diogo por considerá-lo necessário para o entendimento do cenário do Impro no Brasil nos últimos anos. Se pudermos observar, a difusão do Sistema por aqui ainda é lenta e superado o seu sucesso inicial, hoje, posso dizer que o Impro se apresenta no Rio de Janeiro em um ambiente marginal. A divulgação dos grupos é restrita aos outros improvisadores e a uma pequena plateia formada pelo Campeonato Carioca de Improvisação. Cenário esse lamentável em razão de possuirmos grupos muito talentosos e preocupados em propagar o que chamo de bom Impro (o Impro feito seguindo os moldes propostos por Keith e com base em anos de estudos práticos e teóricos).

⁶⁴Casa das Artes de Laranjeiras, mais conhecida pela sigla CAL, é um centro de treinamento de mão-de-obra artística para diversos setores das artes cênicas localizada na cidade brasileira do Rio de Janeiro. Sua sede é localizada na Rua Rumânia, 44 em Laranjeiras, Rio de Janeiro.
Site: <http://www.cal.com.br/>

Vale falar também dos improvisadores que, como eu, não possuem um grupo fixo e seu trabalho se dá na transição por vários grupos ou se juntando à outros improvisadores quando possuem algum espetáculo de improvisação em pauta. Esses improvisadores também se preocupam em estudar e divulgar o Sistema, seja nos cursos de teatro no qual ministram ou nos espetáculos improvisados onde atuam. Não podendo esquecer ainda dos esforços de muitos profissionais, os quais trabalham promovendo mostras, encontros de improvisação, circuitos e reciclagens com trocas de exercícios e formatos de espetáculos. Formatos esses, quase sempre curtos (*Short Form*), podendo ser definido como um estilo de teatro improvisado em que cenas curtas e tipicamente não relacionadas são exibidas. Este formato é, geralmente, mais enigmático e baseado em jogos e manipulações tolas e menos baseado em narrativas e personagens sólidos.

No caso dos espetáculos apresentados no Rio de Janeiro, os grupos somente readaptam as estruturas curtas, modificam os jogos e a temática dos espetáculos, mas mantêm como característica as cenas breves e que não possuem ligações entre si. Já os espetáculos de formato longo (*Long Form*), aqui no Rio de Janeiro, são executados por poucos grupos e geralmente os mais experientes com improvisação. Neste tipo de espetáculo as cenas podem ser curtas ou não, e podem se ligar de diferentes maneiras, seja pelos assuntos, por um personagem ou acontecimento. Normalmente, esses espetáculos possuem um tema central já definido anteriormente sendo determinante para o seu formato de apresentação, os demais temas sugeridos pelo público são coletados por um membro do grupo antes do início do espetáculo e, aos poucos, durante a encenação são revelados ao público que se delicia ao ver a sua sugestão sorteada.



Foto 1- Claudio Amado e Ana Paula Novellino em cena no espetáculo “*Dois é bom*” da Cia Teatro do Nada que ficou em cartaz de 05 a 27 de setembro de 2017 na Casa de Cultura Laura Alvim em Ipanema, Rio de Janeiro. **Fotografia:** Cecília Vaz.



Foto 2 - Ary Aguiar, Amanda Xavier, Aline Bourseau, Ana Luiza Ulsig, Rodrigo Amém e Claudio Amado em foto de divulgação do “*Jogo das Estrelas*”, espetáculo de Impro com a participação dos improvisadores que mais se destacaram no Campeonato Carioca de Improvisação realizado na Cia de Teatro Contemporâneo em fevereiro de 2007.

Fotografia: Arquivo - O Globo.



Foto 3 - Taiyo Omura, Ary Aguiar (de verde), Amanda Xavier, Bernardo Sardinha, Alberto Goyena (de amarelo), Pedro Figueiredo (de azul) e Carlos Limp (de laranja). Foto de divulgação do blog do extinto grupo Improvinsanos. **Fotografia:** Divulgação Improvinsanos.

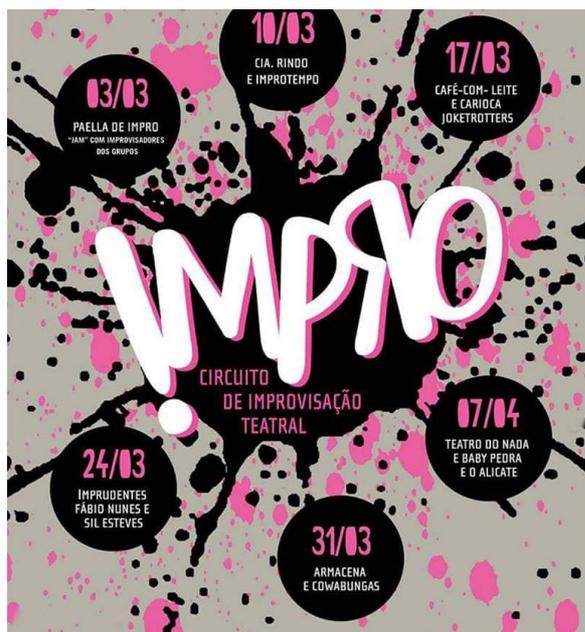


Foto 4 - “Circuito de Improvisação Teatral” realizado por Davi Salazar e Tomaz Pereira realizado no ano de 2018 na Casa de Espanha, Humaitá, Rio de Janeiro. Esse circuito selecionou os grupos cariocas de Impro mais atuantes com o objetivo de divulgar a prática e aumentar o seu público. **Fotografia:** Divulgação/ Facebook - Circuito Impro.



Foto 5 - José Guilherme Vasconcellos, Amanda Xavier (sentada), Aline Bourseau (de saia xadrez) e Gisela Plombon. “Demasiado Personal”- Espetáculo criado e dirigido por Omar Galván em 2018 e que ficou em cartaz na Cia de Teatro Contemporâneo em maio do mesmo ano. **Fotografia:** Arquivo pessoal.



Foto 6 - Espetáculo “*Puppet Fiction*” da Cia Baby Pedra e o Alicate que mistura bonecos e improvisação, apresentado em abril de 2018 na Casa de Espanha no Humaitá, Rio de Janeiro. Este espetáculo fez parte da programação do “*Circuito de Improvisação Teatral*”.
Fotografia: Zeca Carvalho.

2.2

Os espetáculos de Impro pelo mundo - Breves Impressões

“Todas as atividades do homem, incluindo-se evidentemente todas as artes, especialmente o teatro, são políticas. E o teatro é a forma artística mais perfeita de coerção.

Que o diga Aristóteles.”

(Augusto Boal)

Ao espetáculo derivado dos jogos e teorias do Sistema Impro dá-se o nome de *Teatro-Esporte (Theathersport)*, sendo um tipo de peça que divide o elenco em duas equipes para competirem entre si pelas melhores cenas, possuindo então uma grande troca com o público. Como esse formato de espetáculo é composto por jogos competitivos, ele exige do público o mesmo que uma partida de futebol exige, porém com uma participação ainda mais ativa da plateia: através da sugestão de cenas, votação na melhor equipe, escolhas de punições para a equipe que não cumpriu as regras e também a participação de um espectador no jogo. Nesta modalidade de espetáculo, o espectador pode vir a ser convidado a participar do jogo, mas só o faz de livre e espontânea vontade e nunca deverá se sentir forçado a participar da cena, gerando constrangimento ou mal-estar diante dos outros espectadores. Segundo Vera Cecilia Achatkin em sua tese de doutorado (já citada anteriormente), este formato de espetáculo nasceu como uma aula aberta de teatro. Seus acertos e erros são expostos diante dos olhos do público, exatamente como acontece em uma partida esportiva. Um dos pontos negativos de se apresentar um espetáculo improvisado diante de um público e como já citamos anteriormente nesta dissertação, é que levado pelo desejo de agradá-lo, o improvisador ou os improvisadores acabam deslocando ou abolindo as ideias de Keith, com o intuito de promover o riso fácil e de angariar um público ainda maior para lotar suas plateias. Dessa forma, o espetáculo se transforma em uma exposição de egos, piadas e tiradas de fácil agradabilidade, mas sem nenhuma base teórica e aprofundamento no Sistema.

Inclusive, nem todos os grupos envolvidos com o improviso dentro do formato de Johnstone possuem a clara noção dos conceitos que formam o seu Sistema, assim um grupo acaba copiando o outro ou criando fracas variações de um mesmo espetáculo, sem sequer conhecer o nome de quem criou as ideias originais que formam o todo. E alguns grupos, para se protegerem do erro na frente do público acabam combinando cenas que podem se adaptar a variados títulos e estímulos, fazendo com que essas cenas já não sejam consideradas tão improvisadas assim. Acredito eu, que fora do Brasil, onde o Impro já é mais conhecido e praticado e onde as pessoas já possuem um maior entendimento da sua teoria, isso aconteça com menos frequência. As alterações que surgem tanto nas cenas, como nos espetáculos podem ser geradas a partir de novas metodologias nascentes do Sistema Impro, criando novos formatos de espetáculos improvisados, porém com um embasamento teórico aprofundado. Já aqui no Brasil, onde as ideias do Sistema ainda não são de amplo acesso, vide os livros de Keith ainda não terem uma tradução para o português, os equívocos são maiores e o aprendizado do seu trabalho acaba acontecendo quando algum improvisador ministra um curso e esse aluno do curso decide por ministrar um curso a um outro alguém.

Fora do Brasil, o Teatro-Esporte possui variações que segundo Vera Cecilia Achatkin são 5:

1. O Teatro-Esporte Regular que se constitui em cenas livres, jogos e desafios. Possui um juiz e duas equipes que competem entre si.
2. Partida revisada - O time vencedor de um dos desafios fica impossibilitado de jogar outros dois, de forma a fazer com que o time perdedor tenha chance de consertar alguns pontos.
3. Partida de desafios - Os times se desafiam mutuamente. Não há cena livre nem contagem de tempo.
4. Partida de desafios dos juízes - Só os juízes lançam desafios para as cenas.
5. Partida dinamarquesa - O público é quem decide quem é o vencedor, por meio de gritos, cartões coloridos com as cores dos times para votação e usa-se também as palmas para determinar o vencedor. Sempre guiados por um mestre de cerimônias que comanda as partidas.

Conforme nos diz Vera, Keith Johnstone não aprecia esse modelo de votação apresentado no item 5, porque o considera frágil e tendencioso. Concordo com ele, pois em todos os campeonatos que participei ou assisti sempre utilizaram esse método de votação e ficava claro para quem assistia e entendia de Impro que nem sempre ganhava a melhor história e sim quem possuía a maior torcida.

Segundo Diogo Horta, em Chicago nos Estados Unidos um outro grupo de professores, educadores e pessoas que de alguma forma estavam ligadas ao teatro, foram responsáveis pelo desenvolvimento da improvisação naquele país, tais como *Neva Boyd*⁶⁵, Viola Spolin que trabalhou com Boyd, *Paul Sills* (filho de Viola Spolin) e *David Shepherd*⁶⁶. Mais à frente, Paul Sills criará o *Second City*⁶⁷, onde alcançará sucesso nos EUA e se espalhará para o resto do mundo. Sills criaria ainda outro grupo de improvisação, dessa vez junto com sua mãe, chamado *The Game Theatre*⁶⁸, já David Shepherd criaria o *ImprovOlimpic*, influenciado pelo espetáculo *Theatresports (Teatro-Esporte)*, criado por Keith Johnstone. Chicago ainda nos apresenta o trabalho de *Del Close*, também ligado à improvisação e inventor do que hoje é conhecido como *Long Form* (já citado anteriormente), o qual segundo a *Improv Encyclopedia*⁶⁹ é definido como uma categoria de teatro improvisado, onde se improvisa uma peça longa. A própria enciclopédia que o define também nos fornece uma lista dos vários formatos longos existentes e o *Harold* criado por Del Close é um deles. Close foi considerado como uma das principais influências do teatro improvisado moderno, foi o coautor do livro *Truth in comedy*⁷⁰, descrevendo técnicas (agora)

⁶⁵Neva Boyd (Sanborn, Iowa 25 de fevereiro 1876. Chicago, 21 de novembro de 1963) Importante educadora e trabalhadora social norte-americana, fundou a Escola de Recreação e Treinamento (Recreational Training School) na Hull House de Chicago. A escola tinha um programa de trabalho de grupo com imigrantes, que se desenvolvia com ginástica, dança, jogos, arte dramática, teoria do jogo. Boyd foi professora de sociologia e serviço social da Northwestern University de 1927 a 1941.

⁶⁶David Gwynne Shepherd (10 de outubro de 1924 - 17 de dezembro, 2018) foi um produtor, diretor e ator americano. Seu trabalho se destacou principalmente no teatro de improviso.

⁶⁷*The Second City* é uma empresa de comédia de improvisação que se originou no bairro Old Town de Chicago. O Teatro Second City abriu em 16 de Dezembro de 1959 e desde então tem expandido sua atuação para diversas outras cidades, incluindo Toronto, Canadá e Los Angeles, Califórnia. O The Second City produziu programas de televisão, tanto nos Estados Unidos e no Canadá, incluindo *SCTV*, *Second City Presents*, e *Next Comedy Legend*, além de ser fortemente envolvido na criação do satírico filme de ficção científica de 1969 *The Monitors*. Desde sua estreia, o Second City tem sido consistentemente um ponto de partida para comediantes, atores premiados, diretores e outros no mundo da televisão.

⁶⁸*The Game Theatre* (Teatro de Jogos) iniciado no meio da década de 1960, criado por Paul Sills junto de Viola Spolin (sua mãe), onde as apresentações aconteciam com a plateia convidada ao palco para improvisar.

⁶⁹ <http://improvenyclopedia.org/>

⁷⁰CLOSE, Del; HALPERN, Charna; JOHNSON, Kim - "*Truth in Comedy: the manual for improvisation*" 1st ed. - United States of America - Meriwether Publishing Ltd. 1994.

comuns na improvisação de formato longo. O livro ainda aponta a disposição geral do *Harold* que é uma estrutura muito utilizada no teatro improvisado de formato longo, sendo desenvolvido por ele em parceria com *Charna Halpern*.⁷¹

Outro nome que também desenvolveu o Impro no Canadá foi *Robert Gravel*⁷². Este canadense criou com a colaboração de *Yvon Leduc*⁷³, em 21 de outubro de 1977, o espetáculo *Match de Improvisação* e a intenção de Gravel era a de experimentar novas formas de teatro com a aproximação do público, a fim de quebrar o elitismo no teatro. Com a presença de um árbitro e de dois assistentes encarregados de fazer cumprir o regulamento e de atualizar o placar, a ideia se inspira no esporte, parodiando o decoro e as regras do hóquei no gelo, assim o público pode participar do espetáculo ao interpretar o papel do próprio público. Aos jogadores, cabe o desenvolvimento ao vivo de suas habilidades de ouvir, reagir rapidamente, ter humildade em cena (sabendo o momento certo de intervir), coragem para se colocar em perigo, exercitar a criatividade e trabalhar em equipe. O *Match* é apresentado e narrado por um mestre de cerimônias, há a presença de um músico para aquecer os espectadores, preencher os tempos mortos, pontuar os momentos importantes e intervir (quando necessário) em algumas improvisações. Também em 1977, Keith Johnstone e *Mel Tonkin*⁷⁴ fundam o *The Loose Moose Theatre Company*. Sediada em Calgary no Canadá, essa companhia de teatro possui uma reputação internacional por desenvolver o estilo de improvisação e trabalho criado por Johnstone. O *Loose Moose* é uma companhia de teatro ativa. Se apresentando tanto em seu teatro como em turnês, além de oferecer um centro de treinamento para pessoas interessadas em teatro de improvisação. Ainda hoje, o teatro de Keith continua seguindo uma longa tradição de produção de uma série de peças de teatro infantil que são apresentadas ao público nos finais de semana. Também mantém uma noite de teatro cômico improvisado, além de várias peças improvisadas e eventos especiais, como o” *International Improvisation*

⁷¹Charna Halpern, nasceu em 1952 em Chicago, Illinois. É cofundadora do *ImprovOlympic*, agora conhecido como iO. Halpern era dona do iO West, localizado em Hollywood, Califórnia, onde em 1984, com a parceria de Del Close começou a ensinar *Harold* a muitos estudantes da comunidade teatral de Chicago.

⁷²Robert Gravel (Montreal, 14 de setembro de 1944 - Saint-Gabriel-de-Brandon, Quebec 12 de agosto de 1996) Foi um ator, dramaturgo, diretor teatral e professor e personalidade influente na história moderna do teatro em Quebec.

Em 1977, Gravel co-fundou com Yvon Leduc a altamente bem-sucedida Ligue Nationale d'Improvisation.

⁷³Yvon Leduc é um ator de Quebec, Canadá. Ele foi cofundador, com Robert Gravel do conceito de partida de improvisação em 21 de outubro de 1977.

⁷⁴Mel Tonkin definido pelo Calgary Journal como “um entusiasta de teatro”.

Summit” que aconteceu em março de 2010 e as maratonas de improvisação, onde a mais longa durou 52 horas e sem que os improvisadores pudessem dormir.

Desde o ano de 1998, o *Loose Moose* recebe a “*Loose Moose International Improvisation Summer School*”, uma classe de duas semanas que acontece durante o verão e atrai pessoas de todo o mundo para Calgary, onde há muito tempo segue reconhecida como um centro de inspiração e educação de improvisação narrativa no mundo. Em consulta ao site da companhia, encontrei as descrições dos cursos de verão e além dos cursos tradicionais para adultos havia o anúncio de duas classes para crianças de 10 a 14 anos de idade. Segundo a descrição do curso, os alunos dessa faixa-etária aprendem o básico da improvisação e a concentração inicial do trabalho está no fato de ensinarem às crianças a agirem de forma positiva, criarem interação com os personagens e avançarem na narrativa para o trabalho das cenas. Este mesmo curso possui um nível mais avançado, o que eles intitulam como “Nível 2 *Youth Improvisation; Introduction to Scene Work*” (Improvisação Juvenil Nível 2; Introdução ao trabalho de cena)⁷⁵, para ingressar nesse nível o aluno deverá ter cursado e concluído a classe anterior por mais de três vezes ou deve receber a permissão do seu instrutor para ingressar na turma mais avançada. No nível 2, os alunos aprendem a estrutura narrativa básica de uma cena improvisada, trabalham também a audição, a positividade e a aceitação de ideias. Há ainda uma observação sobre o número de alunos por turma, onde não especificam quantos são, mas explicam que trabalham com um número limitado de alunos visando garantir um ambiente de aprendizado benéfico para eles. Como as aulas são poucas (três aulas somente) a turma não possui nenhum tipo de apresentação final do trabalho. Para os alunos acima de 15 anos e até os 18 o curso tem quase dois meses de duração, (talvez este seja um curso regular) com encontros uma vez na semana, assim como para os maiores de 18.

Os formatos de improvisação apresentados nos espetáculos em cartaz no *Loose Moose* foram todos desenvolvidos por Keith e/ou seus improvisadores, sendo eles: *Maestro Impro*, *Super Cena*, *Dia das Bruxas*, *História de Amor*, *Puppetprov* e *Gorilla Theatre*. Porém no site de Keith⁷⁶, os formatos citados como sendo de sua criação são: *Theatresports*, *Gorilla Theatre*, *Maestro Impro* e *The Life Game (O jogo da vida)*. Já no site do *International Theatresports Institute* são três os formatos descritos: *Theatresports*, *Gorilla Theatre* e

⁷⁵Tradução minha.

⁷⁶<https://www.keithjohnstone.com/>

Maestro Impro. Abaixo segue a descrição de cada um dos formatos de espetáculo, as suas definições foram retiradas do site do *Loose Moose Theatre*, com exceção do *The Life Game* que foi adicionado no final da lista (no caso deste jogo, vale observar que a sua descrição foi retirada do site de Keith Johnstone e do *The Life Game Vancouver*⁷⁷):

- MAESTRO IMPRO: Espetáculo de improvisação onde os artistas são escolhidos aleatoriamente para improvisar cenas que recebem pontos do público. Após cada rodada, os artistas que possuem a pontuação mais baixa são eliminados. As rodadas continuam até um artista, o “Maestro Improvisador” permanecer.
- SUPER CENA: Quatro ou cinco dos melhores intérpretes da companhia dirigem a primeira parte de uma peça improvisada. O público vota em seu favorito e o diretor/peça com o menor número de votos é eliminado. Após cada rodada subsequente, há outra eliminação até que a peça improvisada seja concluída e um diretor saia vitorioso.
- DIA DAS BRUXAS: Espetáculo de *Theatresports* onde algumas equipes de improvisadores se desafiam mutuamente e as cenas feitas por eles recebem pontos de juízes ou do público. * O *Theatresports* foi criado pelo cofundador e ex-diretor artístico da *Loose Moose*, Keith Johnstone, desenvolvido na *Loose Moose* sendo agora apresentado no mundo todo.
- PUPPETPROV: Espetáculo de comédia improvisada com fantoches. Artistas e bonecos improvisam junto com outros bonecos e artistas. Como esse é um show improvisado, o *Loose Moose* não pode se responsabilizar pelo o que os bonecos dizem ou fazem, então (definitivamente) esse não é um show infantil. (Recomendado para maiores de 14 anos)

⁷⁷<https://thelifegamevancouver.wordpress.com/>

- HISTÓRIA DE AMOR: Os improvisadores se revezam dirigindo a sua opinião sobre como um casal de verdade da plateia se apaixonou. Quem dirige a cena mais próxima da história de amor da vida real do casal ganha.
- GORILA THEATRE: Os melhores artistas do *Loose Moose* se revezam na direção de cenas improvisadas. Uma das marcas registradas do *Gorila Theatre* é a inclusão de um “gorila ao vivo” (um artista com traje de gorila), que adiciona um elemento ao espetáculo: trabalho de máscara e mau comportamento lúdico. Um elenco de quatro ou cinco improvisadores se reveza na direção de cenas. A plateia é convidada a recompensar ou punir o diretor de uma cena gritando “Banana!” caso gostem da cena que lhes foi apresentada ou gritando “Perdeu” caso não gostem da cena. O diretor bem-sucedido ganha uma banana e o diretor que ganhar mais bananas, no final do show, ganha uma semana com o gorila residente.

No site da companhia há uma observação abaixo da descrição de cada espetáculo informando ao público que os espetáculos não são apropriados para crianças pequenas, pois o teatro não pode garantir que a linguagem e o conteúdo do show sejam apropriados. Em 1998, *Dennis Cahill* se tornou o diretor artístico do *Loose Moose Theatre*, sendo ele um de seus membros-fundadores e onde permanece, até os dias de hoje, no mesmo cargo. De acordo com o site do *Loose Moose*, Dennis desenvolveu, dirigiu e apareceu em inúmeras produções nos últimos 40 anos e ele é o instrutor principal de improvisação desta escola de teatro, além de já ter ensinado improvisação em diversos países.

- THE LIFE GAME: É um programa onde um convidado é entrevistado sobre a sua vida e uma equipe de improvisadores dá vida à história. Inicia-se com a infância do convidado, experiências formativas, sucessos, fracassos, triunfos e mágoas até a parte de “Como você gostaria de morrer?”. O convidado pode ser alguém notável ou desconhecido, que é entrevistado por um anfitrião

(podendo ser um dos jogadores), um diretor monta as cenas junto dos improvisadores para assim destacar os elementos da vida dos convidados.



Foto 7- Mel Tonkin, Keith Johnstone e Dennis Cahill. **Fotografia:** Oficial Fan Page (Facebook)

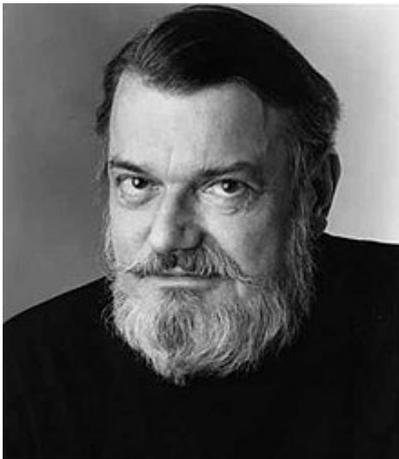


Foto 8 - Del Close. **Fotografia:** Divulgação Wikipedia

2.3

O Impro e sua diversidade: Ramificações e inspirações no Sistema.

“A arte da educação deve ser cultivada em todos os aspectos, para se tornar uma ciência construída a partir do conhecimento profundo da natureza humana.”

(Johann Heinrich Pestalozzi)

A improvisação não vem atraindo somente atores para os cursos especializados e muitos outros profissionais a buscam como um caminho para o desenvolvimento de suas habilidades ou também como uma fonte para exercitar a criatividade, fortalecer a mente e aliviar o stress. A *Improvisação Aplicada* é o uso dos métodos de improvisação fora do contexto das artes do espetáculo, ela é utilizada em vários campos como consultoria, facilitação (o que inclui o treinamento de equipes, oficinas, reuniões e conferências), ensino, pesquisa, geração ou evolução de ideias e projetos, configurações médicas e terapêuticas ou no trabalho social. Esse tipo de improvisação também é utilizada nas salas de aula como uma ferramenta educacional e nas empresas a sua aplicação funciona como uma maneira de desenvolver habilidades de comunicação, resolução criativa de problemas e a importância de se trabalhar em equipe, o que é um ponto forte do trabalho com improvisação no teatro.

O pedagogo *John Comenius*⁷⁸, no século XVII, foi um dos primeiros a enfatizar a importância do brincar e dos jogos como método para aprender e ensinar. Para ele, o jogo consiste na transformação rápida de uma pessoa em diferentes personas e em fingir estar em

⁷⁸ John Amos Comenius (28 de março de 1592, Eslováquia da Morávia - 15 de novembro de 1670, Amsterdã) foi um filósofo, pedagogo e teólogo tcheco que é considerado o pai da educação. Como educador e teólogo, ele liderou escolas e aconselhou governos em toda a Europa protestante em meados do século XVII. Introduziu uma série de conceitos e inovações educacionais, incluindo livros pictóricos escritos em idiomas nativos em vez do latim, ensino baseado no desenvolvimento gradual de conceitos simples a mais abrangentes, aprendizado ao longo da vida com foco no pensamento lógico sobre memorização monótona, igualdade de oportunidades para crianças pobres, educação para as mulheres e instrução universal e prática.

vários cenários e gêneros. Os também pedagogos, *Pestalozzi*⁷⁹, *Fröbel*⁸⁰ e *Montessori*⁸¹ usavam os jogos, dramatizações e improvisações aplicadas na educação. Para os pensadores que lançaram os fundamentos da pedagogia moderna, o afeto teve um papel central e Pestalozzi se destacou por dar grande importância ao amor materno. Ele afirmava que a função principal do ensino é levar a criança a desenvolver as suas habilidades naturais e inatas. “*Segundo ele, o amor deflagra o processo de autoeducação*”, diz a escritora *Dora Incontri* (que é uma das poucas estudiosas de Pestalozzi no Brasil) em entrevista para o site da revista Nova Escola. A criança, na visão do pedagogo se desenvolve de dentro para fora, funcionando de forma oposta à concepção de que a função do ensino é preenchê-la de informação. Então para ele, o professor deveria ter o cuidado de respeitar os estágios de desenvolvimento pelos quais a criança passa. Pestalozzi costumava comparar o ofício do professor ao do jardineiro, onde este deveria providenciar as melhores condições externas para as plantas seguirem o seu desenvolvimento natural. Ele gostava de lembrar que a semente traz em si o “projeto” da árvore toda. O aprendizado seria (em grande parte) conduzido pelo próprio aluno, tendo como base a experimentação prática, a vivência intelectual, sensorial e emocional do conhecimento. É a ideia do “aprender fazendo”. O conteúdo não é tão importante e sim o desenvolvimento das habilidades e dos valores. Só com o pensamento de Pestalozzi já podemos fazer uma ligação aos preceitos de Antony Starling, anteriormente citados no primeiro capítulo deste trabalho e aplicados por Johnstone na criação de seu Sistema pedagógico, chamado Impro.

Como vimos acima, os jogos teatrais de improviso não são somente uma forte ferramenta de treinamento para atores e o seu uso tem se expandido para o desenvolvimento de profissionais em um campo corporativo cada vez maior. As ideias de Pestalozzi só fortalecem os objetivos destes profissionais, os quais procuram o aperfeiçoamento de suas

⁷⁹Johann Heinrich Pestalozzi (12 de janeiro de 1746 - 17 de fevereiro de 1827) foi um pedagogo suíço e reformador educacional que exemplificou o romantismo em sua abordagem. Ele fundou várias instituições educacionais nas regiões de língua alemã e francesa da Suíça e escreveu muitos trabalhos explicando seus princípios revolucionários da educação moderna. Seu lema era "Aprendendo pela cabeça, mão e coração". Graças a Pestalozzi, o analfabetismo na Suíça do século XVIII foi superado quase completamente em 1830.

⁸⁰Friedrich Wilhelm August Fröbel (Oberweißbach, 21 de abril de 1782 — Schweina, 21 de junho de 1852) foi um pedagogo e pedagogista alemão com raízes na escola Pestalozzi e fundador do primeiro jardim de infância.

⁸¹Maria Tecla Artemisia Montessori (Chiaravalle, 31 de agosto de 1870 — Noordwijk aan Zee, Países Baixos, 6 de maio de 1952) foi uma educadora, médica e pedagoga italiana. É conhecida pelo método educativo que desenvolveu e que ainda é usado hoje em escolas públicas e privadas mundo afora.

carreiras partindo das mudanças interiores e organizando o ambiente exterior para colocarem em prática essas mudanças. Estudar Impro é mexer com sentimentos, mudar seus conceitos e enxergar o mundo e as pessoas de uma forma mais positiva, partindo também de uma nova visão sobre o erro e de perder o medo do fracasso. Segundo a “*Applied Improvisation Network*”⁸² (Rede de Improvisação Aplicada)⁸³, uma comunidade global de improvisação aplicada, esse tipo de improvisação exemplifica que a criatividade acontece de forma colaborativa e em uma atmosfera de propósito positivo onde todos são incentivados a contribuir. A negatividade do medo, suspeita e ansiedade são substituídos pelo foco, criatividade e senso de colaboração. A improvisação também é utilizada na psicoterapia como uma ferramenta para entender os pensamentos, sentimentos e relacionamentos de uma pessoa. Este tipo de terapia visa melhorar o bem-estar e a saúde mental de um indivíduo, resolver ou mitigar comportamentos problemáticos, crenças, compulsões, pensamentos ou emoções, além de melhorar os relacionamentos e as habilidades sociais. A improvisação psicodramática em conjunto com outras técnicas é amplamente utilizada no crescente campo da terapia dramática o qual é atrelado ao uso de técnicas de teatro onde facilitam o crescimento pessoal de uma pessoa e/ou promovem a saúde mental dela. O seu uso se dá em diferentes contextos, dentre eles estão: escolas, hospitais, centros de saúde mental, presídios e empresas. Assim, o jogo teatral improvisado é o protagonista deste tipo de trabalho e permeia várias classes de terapias e estratégias para o desenvolvimento pessoal de um grupo e os seus jogos trabalham o ser humano de dentro para fora.

Segundo *Markus Fourier* e *Gabriel Maia* no artigo “*A origem da improvisação aplicada*”, publicado no site da empresa de desenvolvimento humano *Impro Vida*⁸⁴ com sede em São Paulo e em Porto Alegre, além de melhorar a criatividade, constatou-se que os praticantes de jogos improvisacionais (a partir da compreensão dos princípios e da filosofia do improviso) se tornavam mais receptivos ao novo e ao desconhecido, tornavam-se também mais atentos aos colegas de trabalho, tinham uma maior iniciativa e eram mais colaborativos e cooperativos. O artigo cita também, que hoje a improvisação aplicada é usada por grandes empresas no mundo inteiro, tais como *Ask.com*, *Twitter*, *Ford*, *Pixar*, *American Express*, dentre outras. O uso da improvisação por essas empresas acaba sendo um recurso muito

⁸² <http://appliedimprovisation.network/>

⁸³ Tradução minha.

⁸⁴ <https://www.improvida.com.br>

eficiente no desenvolvimento de pessoas e equipes que precisam estar afinadas para a realização de um trabalho mais humano, criativo, cooperativo e colaborativo. Ainda destaco segundo informações obtidas no *Google* que os jogos de improvisação criados por Keith Johnstone, desde década de 50, não eram somente usados por atores, eram também aplicados por ele em oficinas e projetos com professores de escolas e universidades. Muitos outros estudantes de improvisação observaram que os princípios regentes do processo improvisacional são bastante úteis na vida cotidiana: a atriz *Tina Fey*⁸⁵ listou em seu livro *Bossypants*⁸⁶ várias regras de improviso, as quais podem se adequar ao local de trabalho de uma pessoa e *Patricia Ryan Madson*, atriz e improvisadora observou no artigo “*Os executivos podem aprender a ignorar o script?*”⁸⁷ publicado pelo *New York Times* em março de 2008, que “*há culturas corporativas que dizem ‘Seja criativo mas não cometa erros’. O Impro abre portas para fazer as coisas de uma maneira diferente.*” e complementa dizendo: “*executivos, engenheiros e pessoas em transição estão procurando apoio para dizer sim à própria voz. Frequentemente, os sistemas que implementamos para nos manter seguros nos mantêm longe do nosso eu mais criativo.*”. Madson nos fala ainda o quanto os improvisadores assumem riscos e cometem erros, mas são eles que os levam a novas direções.

O artigo intitulado “*Como aliviar o estresse faz de você um melhor comunicador.*”⁸⁸ com a autoria de *Mike Thorn* do *Instituto Taylor de Ensino e Aprendizagem*, postado em 28 de junho de 2018 no site da *Universidade de Calgary*, comenta sobre uma série de *workshops* que usam a improvisação para combater a ansiedade num ambiente de exposição. Os cursos foram uma parceria do Instituto com o *Loose Moose Theatre*, onde o Dr *Jeff Dunn* (PhD da Faculdade de Medicina de Cumming) aborda a questão central da ansiedade com o curso “*Melhore as suas habilidades de comunicação com treinamento em improvisação*”. O curso

⁸⁵Elizabeth Stamatina "Tina" Fey (Upper Darby, 18 de Maio de 1970) é uma comedianta, atriz e argumentista norte-americana, mais conhecida por seu trabalho no programa de televisão humorístico *Saturday Night Live (SNL)*, na série cômica transmitida pela National Broadcasting Company (NBC) *30 Rock*, e em filmes como *Mean Girls* (2004) e *Baby Mama* (2008).

⁸⁶É um livro de comédia autobiográfico escrito pela comedianta americana Tina Fey. O livro ficou no topo da lista de mais vendidos do *New York Times* e ficou lá por cinco semanas após o seu lançamento.

⁸⁷Artigo “*Executivos podem aprender a ignorar o script?*” por *Janet Rae-Dupree*. Publicado no *New York Times* em 2 de março de 2008. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2008/03/02/business/02unbox.html>

⁸⁸Artigo “*Como aliviar o estresse faz de você um melhor comunicador*” por *Mike Thorn*. Publicado no site da *Universidade de Calgary* em 28 de junho de 2018. Disponível em:

<https://news.ucalgary.ca/news/how-stress-busting-makes-you-better-communicator>

é dividido em cinco partes e as sessões duram uma hora e englobam treinamento em técnicas de improvisação interativa para enfrentar obstáculos como a ansiedade no desempenho e desenvolver a conexão entre o artista e o público. Especificamente para essas classes de improviso, Dennis Cahill (diretor do Loose Moose) instruiu os participantes a respeito dos exercícios de atuação e forneceu também a teoria por trás desses exercícios em relação ao desenvolvimento de habilidades de comunicação e Jeff Dunn recorreu aos exercícios somados à teoria para estabelecer conexões mais específicas com o mundo acadêmico. Segundo Cahill, a maioria das pessoas não gosta de ser observada e isso faz com que qualquer apresentação de trabalho ou ensino, diante de um público grande ou pequeno, seja um fato gerador de grande estresse para elas. Acrescenta, que nós mesmos criamos mecanismos de defesa para podermos lidar com esse estresse e nos sentirmos mais seguros, mas o problema é que esses mecanismos criados por nós podem funcionar de forma contrária e nos colocar em uma posição de comunicadores não eficazes. Segundo Dunn, o curso foi inicialmente criado para estudantes de graduação em comunicação científica, mas com a prática eles descobriram que essas aulas possuem uma ampla aplicabilidade. O público a ser atingido pode ser o de uma sala de palestras, de um comitê de teses, de alunos em uma sala de aula, uma reunião de laboratório ou simplesmente os amigos do participante do *workshop*. Para *Lin Yu*, aluna do Instituto Taylor de Ensino e Aprendizagem e que participou das cinco sessões do curso de 29 de maio à 12 de junho de 2018, o curso a ensinou que “*a improvisação é uma expressão de boa natureza. Aprendi que improvisar não é ser a pessoa mais engraçada da sala. Eu pratiquei fazer conexões com o público usando voz, contato visual e histórias. Eu pratiquei como analisar interações de status e fazer ajustes de acordo. Eu aprendi como lidar com falhas e erros. (...)*”.

No Rio de Janeiro, a empresa de consultoria *Spontanea Improvisação Aplicada* trabalha com o desenvolvimento humano por meio de técnicas experienciais de improvisação teatral e traz o Impro de Keith Johnstone como a engrenagem principal no trabalho com os mais variados profissionais do mundo corporativo. Seus criadores, Pedro Figueiredo e Claudio Amado, são dois improvisadores muito atuantes no cenário da Impro carioca e membros da companhia Teatro do Nada, pioneira na aplicação do método de improvisação de Keith. Em entrevista concedida para esta dissertação Claudio falou um pouco mais sobre o seu objetivo com a Spontanea: “*criei com Pedro Figueiredo uma consultoria de Improvisação*

Aplicada chamada Spontanea para expandir a prática do Impro fora dos palcos, assim como acontece em outros países de forma cada vez mais abrangente (coleciono artigos, palestras e matérias sobre a utilização do Impro para tratamento de ansiedade, fobia social, traumas, presidiários, autismo, delinquência juvenil, tratamento de pacientes de Alzheimer e ambiente hospitalar, etc.).” Perguntado também sobre o porquê da escolha de aplicar o Impro em uma outra atividade não totalmente ligada ao teatro, Claudio me disse que o seu objetivo maior era o de ampliar, estudar, divulgar e complementar as atividades ligadas à improvisação aqui no Brasil, como também ter uma outra opção de trabalho, além da carreira artística.



Foto 9 - Pedro Figueiredo (de costas) e profissionais em treinamento realizado pela Spontanea Improvisação Aplicada. **Fotografia:** Divulgação Facebook.



Foto 10 - Profissionais de técnica e logística e a dupla de improvisadores Claudio Amado e Pedro Figueiredo em treinamento realizado pela Spontanea Improvisação Aplicada. **Fotografia:** Divulgação Facebook.

O *Soundpainting*⁸⁹ é uma língua de sinais que foi criada pelo compositor, nascido na Flórida, *Walter Thompson* ele também é saxofonista e educador. Atualmente, a língua é composta por mais de 1.500 gestos criados para guiar o trabalho de músicos, atores, bailarinos, poetas e artistas visuais. Os gestos são sinalizados pelo compositor (regente) conhecido como *Soundpainter* e ele indica que tipo de material deverá ser realizado pelo ou pelos executantes. O *Soundpainter* compõe em tempo real, utilizando os gestos para criar a composição da maneira que desejar, dessa forma ele às vezes sabe o que receberá dos artistas e às vezes ele não sabe o que receberá deles. Ele compõe de acordo com o acontecimento momentâneo, lidando também com situações inesperadas e com a capacidade de agir de forma imediata. Os gestos dessa linguagem são compostos a partir da construção do quem, o quê, como e quando. Existem muitos tipos de gestos, alguns indicando um material específico a ser realizado, outros indicam estilos singulares, gêneros, conceitos aleatórios, improvisação, disciplinas, posições de palco, figurinos, adereços e muitos outros. O site *Soundpainting.com* aponta esta atividade como um método essencial para envolver alunos de todas as idades, níveis de habilidade e formas de arte no processo criativo. E ao contrário de

⁸⁹ <http://www.soundpainting.com>

aprender a criar em um único estilo o método desenvolve as vozes criativas dos alunos através de uma variedade de modelos estruturais, permitindo a escolha individual e os parâmetros estilísticos. Através do uso do *Soundpainter* (maestro) como professor, a criatividade inata dos alunos é prolongada e desenvolvida de forma construtiva através das escolhas gestuais do *Soundpainter* permitindo a cada indivíduo e cada grupo, expressar o seu próprio caráter em um formato de aprendizagem experimental. Walter Thompson e outros *Soundpainters* certificados ensinam *Soundpainting* nacional e internacionalmente. Esse método já foi ministrado em escolas públicas e privadas em muitos países do mundo, atingindo populações e pessoas com necessidades especiais e Thompson ainda apresenta o *Soundpainting* em conferências de educação musical. É importante observar que assim como no Impro, o *Soundpainting* nos oferece a oportunidade de trabalhar com o acontecimento momentâneo, além de pregar o não sufocamento da nossa criatividade e uma regra básica no *Soundpainting*, assim como no Impro é a de que não existe erro.

O ponto de encontro do *Soundpainting* com o Impro foi notado pelo músico e improvisador *Taiyo Omura*⁹⁰, condutor da orquestra performática *Soundpainting Rio*⁹¹. Taiyo também é o coordenador do projeto *Cine Concerto*, onde exhibe clássicos do cinema mudo com a criação da sonoplastia ao vivo através do *Soundpainting*. Além de músico, improvisador e *Soundpainter*, Taiyo, que recentemente fez um curso na Noruega com o próprio Walter Thompson é Mestre em Artes Cênicas pela Unirio com um trabalho prático e didático unindo teatro, música, dança, artes visuais e performance através do *Soundpainting*. Em entrevista para esta dissertação ele nos fala um pouco desse encontro entre o Impro e o método desenvolvido por Thompson e de como ele utiliza os princípios de Keith Johnstone não só no seu trabalho com música, como também na vida: “O IMPRO como vejo é uma habilidade social. A partir do momento que ele é praticado em ensaios, treinos, ele se incorpora à maneira de ser, de ser socialmente, de interagir, em todas as esferas da vida. É uma habilidade para o cotidiano também. Em lidar com os outros, em conversar, em ler e interagir com a linguagem corporal do mundo. Em perceber os espaços ocupados, as posturas, os tons de voz, as expressões. As dinâmicas de status, a dominância e a submissão. Os jogos escondidos no dia-a-dia. As coisas não-ditas, mas que dizem. IMPRO é pra mim um

⁹⁰Em relação à improvisação, Taiyo é membro do grupo carioca “*Baby Pedra e o Alicate*” desde a sua fundação.

⁹¹ <https://www.facebook.com/soundpaintingrio/>

aprendizado social. Claro, utilizo muitos dos conceitos e práticas do IMPRO em outras atividades artísticas, como por exemplo, na coordenação e condução da minha orquestra performática, a Soundpainting Rio. Utilizo também na escrita, quando estou escrevendo, sempre o pensamento narrativo do IMPRO me ajuda. Quando estou dando aula, o IMPRO me ajuda a interagir melhor com a turma. Quando estou no palco, o IMPRO me ajuda a estar presente, a me fazer presente, a prestar atenção nas coisas e responder à elas.” Ao ser questionado sobre o porquê havia escolhido aplicar o Impro em outra atividade e não só no teatro ele respondeu: *“Não foi escolha, uma vez praticando o IMPRO, a sua maneira de ver e de interagir socialmente adquire certos procedimentos do treino e da filosofia da improvisação. Te acompanha onde você vai.”* e ainda complementou dizendo que a sua aplicação do Sistema Impro em conjunto com o *Soundpainting* vem sendo positiva enxergando a Impro como uma habilidade social que é aplicável em todas as esferas da vida.



Foto 11 - Taiyo Omura (de costas e camisa florida) regendo a orquestra *Soundpainting Rio* no evento “Baila! Baila!” **Fotografia:** Divulgação Facebook.



Foto 12 - Cine Concerto com a orquestra *Soundpainting Rio* no Cine Art Uff.

Fotografia: Divulgação Facebook.

Tivemos até agora dois exemplos da aplicabilidade dos princípios do Impro em outras atividades onde o seu uso se revela como um meio de desenvolver habilidades que no caso da Improvisação Aplicada, são adotadas por pessoas não ligadas ao meio artístico. Porém no caso do *Soundpainting*, a junção dos princípios norteadores do Impro com a metodologia criada por Walter Thompson amplia o entendimento do trabalho desenvolvido pelos artistas com diferentes formações. A verdade é que ambos os exemplos citados possuem uma forte função educacional e podem ser explorados das mais variadas maneiras. O Sistema Impro ao ser usado como uma inspiração promove a união de conceitos de outras metodologias e acaba alargando o seu campo de visão e fortalecendo os conceitos desenvolvidos por Johnstone. Vale ressaltar, que o Sistema de Keith é amplo e pode se associar à diversas áreas não ficando sempre restrito ao teatro. *Steve Jobs* é o exemplo de um profissional que, mesmo sem saber, tomou para si alguns princípios do Impro. Sendo eles a empatia pelo público (principalmente se lhe quiser vender alguma coisa), a noção de que não podemos fazer tudo sozinhos (em improvisação nós sempre precisamos do outro), a busca

pelo conhecimento, e a importância de ser quem você realmente é e não se deixar levar pelo pensamento das pessoas, indo sempre além do que elas consideram ser possível.

Partindo da amplitude na aplicabilidade do Sistema Impro, temos ainda o trabalho de *Bernardo Sardinha*, trabalho esse, onde já desenvolve há anos o treinamento de Impro com máscaras e fantoches com o seu grupo de improvisação, o “*Baby Pedra e o Alicate*”. Não que Keith ou o *Loose Moose* nunca tenham feito algo parecido. Pelo contrário, como dito no subcapítulo 2.2 a companhia de Keith tem até um espetáculo dedicado aos fantoches, o *Puppetprov* e o próprio Johnstone desenvolve um trabalho de máscaras com seus improvisadores, onde no livro “*Impro: Improvisation and the Theatre*” (já citado por mim no capítulo 1) possui um capítulo dedicado à elas denominado “Máscaras de transe”⁹². Propositamente, eu escolhi não falar no capítulo 1 desta dissertação sobre o trabalho de Keith com as máscaras, pois apesar de eu já ter participado de uma oficina com *Steve Jarand*⁹³ (discípulo de Keith) eu nunca executei nenhum tipo de trabalho de máscaras com meus alunos. Além de improvisador, roteirista, artista plástico e diretor artístico do grupo, Bernardo primeiro incluiu o trabalho com as máscaras no cotidiano do grupo, cuja execução e treinamento são totalmente inspirados e guiados pelas filosofias de Keith e do Impro. Durante os treinamentos dos improvisadores, todos usavam as máscaras na cena para compor um personagem, ou um mesmo ator se revezava na troca de máscaras onde elas simbolizavam as várias facetas de um personagem equivalente. Os meninos do “*Baby Pedra e o Alicate*”, desenvolvem muito bem às transições de cenas, mudanças de cenários e personalidades usando as máscaras, que são todas confeccionadas pelo próprio Bernardo.

O trabalho do *Baby Pedra e o Alicate* com bonecos é um pouco mais recente e para aprender a manipulá-los foram chamados atores-manipuladores com bastante experiência com teatro de bonecos para treinar os improvisadores do grupo e permitir a eles a naturalidade necessária para improvisarem em cena junto com os fantoches. Assim como as máscaras, a maioria dos bonecos são confeccionados pelo diretor artístico, com exceção dos seus bonecos de acervo pessoal e que foram adquiridos fora do Brasil. Assim, o grupo desenvolveu uma mistura de linguagens onde a base de trabalho é dada pelo Impro, mas

⁹²Tradução minha.

⁹³Ator e Improvisador Canadense, professor de Impro e máscaras.
<http://stevejarand.com/steve-jarand/steves-biography/>

dialoga de forma divertida com fantoches, objetos, tecidos, música ao vivo, máscaras e trabalho corporal. Dessa forma, o trabalho de Bernardo com seu grupo pode sempre trazer boas surpresas pois todos os meninos possuem um grande leque de possibilidades para compor as cenas, sem falar no bastante tempo de experiência com a Impro o que (com certeza) destoa dos improvisadores que estão começando e isso pode ficar bem claro em uma partida de teatro-esporte, por exemplo. Os improvisadores do Baby Pedra podem entrar e sair de cena, exercitando a criatividade de uma forma muito louca e cheia de sentido. Os formatos dos espetáculos são todos criados pelo próprio grupo, fazendo com que as suas apresentações sejam ainda mais ímpares. Enquanto muitos outros improvisadores adaptam formatos existentes, eles, criam e expandem os seus formatos através da busca pelo constante conhecimento teórico e prático e através dos treinamentos semanais. Em entrevista concedida a esta dissertação, Bernardo Sardinha disse aplicar os conceitos do Impro no seu dia a dia, inclusive no seu trabalho como roteirista, pois *“criar histórias/cenas está no cerne do Impro. As noções de status, jogos de cena, positividade do personagem, são ferramentas muito úteis para construir uma narrativa.”*. Reitero que o trabalho improvisacional criado e executado por Keith Johnstone possui como marca a sua fácil junção a outros meios que não estejam, necessariamente, ligados ao artístico. O Sistema Impro, como apresenta conceitos bem definidos pode transitar livremente por outras metodologias, inspirando ou complementando novas ideias. As atividades lúdicas propostas pelo improviso podem ser encorajadoras no resgate pelo prazer de aprender. Acredito eu e como conseguimos ver neste capítulo 2, essa recuperação pelo prazer no aprendizado pode acontecer (na prática) em qualquer idade, principalmente com indivíduos que apresentam comportamentos antissociais e com dificuldades graves na aprendizagem. Termino então este subcapítulo com as palavras do escritor *Rubem Alves*⁹⁴:

“Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas. Escolas que são gaiolas existem para que os pássaros desaprendam a arte do voo. Pássaros engaiolados são pássaros sob controle. Engaiolados, o seu dono pode levá-los para onde quiser. Pássaros engaiolados sempre têm um dono. Deixaram de ser pássaros. Porque a essência dos

⁹⁴Rubem Azevedo Alves (Boa Esperança, 15 de setembro de 1933 — Campinas, 19 de julho de 2014) foi um psicanalista, educador, teólogo, escritor e pastor presbiteriano brasileiro. Foi autor de livros religiosos, educacionais, existenciais e infantis. É considerado um dos principais pedagogos brasileiros da história do Brasil, junto com Paulo Freire, um dos fundadores da Teologia da Libertação e intelectual polivalente nos debates sociais no Brasil. Foi professor da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

pássaros é o voo. Escolas que são asas não amam pássaros engaiolados. O que elas amam são pássaros em voo. Existem para dar aos pássaros coragem para voar. Ensinar o voo, isso elas não podem fazer, porque o voo já nasce dentro dos pássaros. O voo não pode ser ensinado. Só pode ser encorajado.”.



Foto 13 - Bernardo Sardinha em cena no espetáculo ‘Puppet Fiction’

Fotografia: Zeca Carvalho

Capítulo 3

Procedimentos de criação

“Pintar é apenas outra maneira de escrever um diário.”

(Pablo Picasso)

Trabalhar com improvisação na escola requer do professor a percepção de que cada um de nós possui a sua complexidade. Como seres únicos, devemos ser tratados de forma singular pelo mediador/professor e a este também cabe a função de compreender a partir das particularidades dos alunos a existência de denominadores comuns ligando-os. Estes denominadores são identificáveis dentro do grupo no qual os alunos integram, traçando dessa forma a sua coesão e cumplicidade. O grupo em si praticamente não percebe essas características comuns, mas para o professor atento elas ficam claras conforme o trabalho vai se desenvolvendo. Entende-se assim, que um coletivo é formado por indivíduos diferentes, com realidades e histórias de vida diversas. Ao docente, cabe ser o identificador dessas diferenças durante os primeiros encontros com a turma para poder dar início aos procedimentos de criação que irão uni-los, incentivá-los e transformá-los como pessoas e como grupo teatral.

Na realidade da minha sala de aula, onde chego a trabalhar com até 25 crianças por turma, introduzo desde o primeiro dia os princípios de improvisação do Sistema Impro misturando com o que eles já conhecem ou ouviram falar sobre teatro. Primeiro a gente se conhece, eu explico quem eu sou e ouço um pouco da história de cada um, em seguida damos início aos jogos improvisacionais para nos conhecermos diante do erro, dos problemas dos jogos e para decorarmos os nomes uns dos outros. Depois, fazemos os exercícios “esperados” por eles, aqueles dos quais já ouviram falar ou passaram em algum outro curso de teatro, fazemos também brincadeiras infantis, danças e gincanas e tudo isso com o objetivo de quebrar o gelo no primeiro dia de aula. Como no Colégio Santo Agostinho do Leblon eu

tenho três turmas extraclasse com um encontro semanal, elas acabam ficando divididas assim:

- 1. Nas terças são as aulas das crianças dos 3º e 4º anos do Ensino Fundamental I com idades entre 08 e 9 anos. (Chamo de turma de terça)**
- 2. Nas quartas são as aulas das crianças dos 1º e 2º anos do Ensino Fundamental I com idades entre 6 e 7 anos. (Chamo de turma de quarta)**
- 3. Nas quintas são as aulas das crianças dos 4º e 5º anos do Ensino Fundamental I com idades entre 9 e 10 anos. (Chamo de turma de quinta)**

Sabemos que nem sempre todas as turmas lotam, mas eu gosto de trabalhar com grupos grandes, pois empreendem um maior trabalho da minha parte e geram uma maior gama de conteúdo para o espetáculo final. Muitas crianças chegam na primeira aula sem sequer saber o significado da palavra improvisar e juntos vamos desmembrando essa palavra com o objetivo de clarificar para a turma o que de fato é um improviso. Esta questão de inserir o improviso desde a primeira aula me levou totalmente de encontro a um artigo⁹⁵ de Flávio Desgranges, presente em seu livro *“Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo”*, onde ele define (a meu ver) de forma bem clara o que é o improviso: *“Os jogos de improvisação teatral ou jogos improvisacionais, constituem-se em exercícios teatrais em que um ou mais jogadores-atores executam uma cena de maneira improvisada, ou seja, sem ensaio. A cena pode ser improvisada a partir de breve combinação estabelecida pelos jogadores-atores ou mesmo sem combinação prévia, partindo-se de uma proposta dada pelo coordenador do processo. Os demais integrantes do grupo se colocam, geralmente, como jogadores-espectadores da cena apresentada. O exercício continua até que todos os integrantes dos grupos apresentem as suas cenas. Normalmente, depois da apresentação das cenas, o grupo conversa e analisa a experiência”*. Para Flávio o teatro de improvisação trabalha o olhar crítico de quem assiste, lançando “porquês”, questionando a realidade apresentada e promovendo a pergunta: - Poderia ela ser diferente?

Mas voltando às minhas aulas: e como eu costumo falar aos alunos, o aprender praticando é mais fácil da gente entender. Nós nos levantamos e vamos direto ao ponto, o

⁹⁵“Os jogos de Improvisação: Prática teatral em processo”, artigo do livro: DESGRANGES, FLÁVIO. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo* - 3. ed. - São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2011. (Pedagogia do Teatro).

jogo. E quando menos esperamos, os alunos já estão lá improvisando! A nossa aula tem 1 hora e 15 minutos de duração e o meu objetivo maior é de que esse tempo seja usado de forma dinâmica e divertida. A aula de teatro não precisa ter uma grande variação de exercícios para se tornar interessante, mas precisa sim de momentos com boas risadas e que façam os alunos quererem mais. Você pode até ter preparado, por exemplo, três momentos para uma aula de uma hora, mas esses momentos precisam proporcionar a todos a participação em mais de uma vez no mesmo exercício, pedida e exigida pelos próprios alunos e assim, com certeza, será um sucesso.

Como eu já disse acima, eu tenho a preferência de trabalhar com turmas grandes, mas isso é uma característica minha, já que outros professores preferem trabalhar com turmas menores (quando podem escolher, é claro), falo isso baseada no ambiente do teatro extraclasse, somente. Evidentemente, neste ambiente existem professores os quais preferem e podem escolher trabalhar com turmas menores, sendo apenas uma escolha de cada professor, de gosto e adaptação para dar seguimento as tarefas em sala de aula. As minhas aulas funcionam assim: no primeiro mês, conversamos bastante sobre o erro e de como é importante ele acontecer para que possamos aprender uns com os outros. Friso com frequência que não há problema em errar, já que o erro faz parte do processo⁹⁶, mas precisamos, sempre, nos esforçar para acertar. Aprender com o nosso erro é um privilégio o qual nós nos proporcionamos e o erro do colega é um presente que ele nos entrega e se estivermos ligados teremos a sagacidade de não os repetir e sim de superá-los. Mas às vezes, nós (humanos) também precisamos errar muito até aprendermos de fato, paciência e calma são fundamentais nessa hora, cabendo ao mediador e a turma ajudarem o amigo com maior dificuldade. Partimos então, do “esperado” e do “conhecido” ou do “ouvi que uma aula de teatro é assim” e iniciamos a partir do óbvio para que eu possa chegar aonde eu quero com a turma, que é a inserção dos preceitos do Sistema Impro. Divido, normalmente, a aula em 6 momentos:

1. Conversa/ Chamada/ Alguém foi ao teatro no fim de semana? O que assistiram?⁹⁷

⁹⁶Iremos falar mais sobre isso no subcapítulo intitulado “O Deslize”.

⁹⁷Vale observar que os alunos menores confundem muito teatro com cinema e que quando dizem que assistiram um filme pensando que era uma peça preciso frisar que apesar de ter uma plateia assistindo ao filme a diferença para o teatro está no que está acontecendo ali ao vivo na frente de todos.

- 2. Exercício 1. Jogo com o objetivo de focar na aula, trabalhar a concentração, atenção e respeito ao erro dos colegas.**
- 3. Jogos de ritmo. Podendo ter música ao fundo ou só palmas.**
- 4. Jogos de improvisações com temas, títulos e músicas. Dependendo dos jogos eles podem nos inspirar propostas de cenas. Os exercícios podem ser em duplas, trios ou grupos. Os individuais, só acontecem mais para a frente (ou quando sinto que a turma já está preparada), após muito domínio do jogo e dos conceitos do Sistema.**
- 5. Conversa sobre o jogo. Nossas observações sobre as cenas.**
- 6. Jogo final de integração com todos.**

Após a primeira aula as coisas mudam, os jogos recreativos ficam mais rebuscados e se problematizam. As improvisações ganham um embasamento teórico e conversamos sobre o QUEM, o ONDE, O QUÊ, sobre o COMEÇO, MEIO, FIM e sobre embarcar na ideia do colega ao invés de ficar dizendo “não” para tudo. Nesse momento, começo a reparar nos alunos, pois quando estão livres para improvisar, sem premissas e regras eles tendem a ter mais dificuldade. Agora, quando possuem indicações de ação, fala ou objetivos a cumprirem durante a situação improvisada essa dificuldade diminui. Então, sempre procuro guiá-los durante os trabalhos improvisados. O entendimento teórico do ofício de Keith pode e deve ser passado pelo professor aos alunos, claro que de forma sucinta e dentro da realidade da idade de cada um. E esse entendimento fará com que os alunos entendam melhor a sua função no jogo e os limites da sua relação com o outro jogador-aluno. Alguns jogos criados por Keith acabam passando despercebidos pelos demais professores de teatro. Que sem saber da sua origem, fazem o uso dos jogos, mas não conhecem os verdadeiros objetivos deles. Na verdade, não saber o objetivo central do jogo não impossibilita a execução do mesmo, mas pode acontecer do jogador-aluno ficar sem entender o porquê de estar fazendo tudo aquilo. Porém, sabemos que em teatro, tudo se adapta e se transforma e creio que com os jogos, (sejam eles os criados por Keith ou não) isso acontece da mesma maneira. Lembro de uma conversa durante uma apresentação de trabalho em uma disciplina teórica do mestrado, de onde surgiu um questionamento sobre a autoria dos jogos teatrais. Acho até que fui eu quem puxou o assunto, mas conversamos muito sobre isso, sobre os jogos não terem um dono.

Pode haver uma ideia por trás da criação de um jogo, mas essa ideia também pode ser alterada de acordo com os objetivos do mediador.

Com a experiência que carrego hoje, consigo inserir os conceitos de Keith com crianças a partir de 6 anos sem a menor dificuldade, mas é claro que nem sempre foi assim. Em 2016, quando iniciei como professora extraclasse no Colégio Santo Agostinho do Leblon, eu achava que estava tudo muito claro entre explicação e jogo, sendo compreendida por todos. Mas a verdade é que havia um grande abismo entre nós e esse abismo só foi quebrado quando alicerçado em mim o poder de refletir e de me colocar no lugar dos alunos. A partir deste momento, falando de uma forma mais clara e de acordo com a idade de cada turma as coisas começaram a se encaminhar, as improvisações a acontecer (sem ser sempre um caos). A leitura de outros pensadores e realizadores de jogos com crianças me fez entender melhor o Sistema Impro, exatamente como citei no capítulo 1, e de como levá-lo de maneira acessível ao público infantil. Voltando ao artigo citado acima e de autoria de Flávio Desgranges, roubo-lhe (com os devidos créditos) uma passagem em onde ele cita Peter Brook e a qual me foi de grande ajuda para elaborar aulas e entender o Sistema de Johnstone: *“A Imaginação é um músculo, e ela fica muito contente em jogar o jogo. Eu posso tomar, por exemplo, esta garrafa plástica e decidir que ela será a Torre de Pisa⁹⁸. Eu posso jogar com isto, deixá-la inclinada, experimentar tombá-la, quem sabe deixar que ela desmorone, se espatife no chão... Nós podemos imaginar isto no teatro, ou na ópera, e a garrafa poderia criar uma imagem mais forte que a imagem banal dos efeitos especiais no cinema, que reconstituem, à custa de milhões, uma torre verdadeira, um verdadeiro tremor de terra, etc. A imaginação, este músculo, ficaria muito satisfeita.”* (Brook, 1991, p 41)⁹⁹. Através desta citação de Flávio sobre Brook, levo-me a refletir sobre a experiência com o teatro (de forma geral) e principalmente com o teatro de improvisação. E de como ela (a improvisação) estimula os

⁹⁸A torre inclinada de Pisa (em italiano Torre pendente di Pisa), ou simplesmente Torre de Pisa, é um campanário (campanile ou campanário autônomo) da catedral da cidade italiana de Pisa. Está situada atrás da catedral, e é a terceira mais antiga estrutura na praça da Catedral de Pisa (Campo dei Miracoli), depois da catedral e do batistério. Embora destinada a ficar na vertical, a torre começou a inclinar-se para sudeste logo após o início da construção, em 1173, devido a uma fundação mal construída e a um solo de fundação mal consolidado, que permitiu à fundação ficar com assentamentos diferenciais. A torre atualmente se inclina para o sudoeste.

⁹⁹Passagem retirada do artigo já citado em nota anterior *“Os jogos de improvisação: Prática teatral em processo”* de autoria de Flávio Desgranges. DESGRANGES, FLÁVIO, *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo* - 3. ed. - São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2011. (Pedagogia do Teatro).

participantes dos jogos a trabalhem o que Brook chama de “O músculo da imaginação”, tocando assim na mesma tecla de Keith no quesito ao estímulo à criatividade.

Johnstone e Brook, ambos ingleses, contemporâneos e interessados em substituir a passividade do espectador pela participação do público no espetáculo. Buscam também uma interpretação mais livre por parte dos atores e os dois também acreditam que a essência do teatro reside num mistério chamado “momento presente”, sendo esse “momento presente” surpreendente. Segundo o pesquisador Fernando Freitas dos Santos, que teve Brook como tema da sua dissertação de mestrado na UDESC intitulada “*Em busca do peixe dourado: Aproximações entre Peter Brook e uma prática teatral na escola*”,¹⁰⁰ para Peter a personagem deve nascer e renascer em cada apresentação. A saída da zona de conforto do ator implica em criar um espaço de experimentação onde cada ator é estimulado a lidar com o imprevisível para possibilitar o conhecimento de novos territórios teatrais. O jogo, possui a possibilidade de criar um campo de instabilidade, viabilizar e potencializar um estado de atenção para se encaminhar ao desconhecido. Brook, ao contrário do que nos prega Johnstone, considera medíocres os artistas que não se arriscam e nos diz que: “*todos os elementos que dão segurança precisam ser observados e questionados*”. Mesmo considerando as diferenças de aplicação metodológicas do Sistema Impro para o que vou chamar agora (e por uma única vez nesta dissertação) de “*A sistemática de Brook*”, muitas são as partes nas quais convergem em conceituação, aplicação do jogo e postura em relação ao espectador. Pensando então, que não há um jeito certo de se fazer arte e voltando aos apontamentos de Flávio Desgranges a investigação teatral desenvolvida durante o processo exorta os participantes a conhecerem e se apropriarem das possibilidades comunicacionais desta arte. “*E mais, a inventarem um jeito próprio de pensar e fazer teatro, já que não se deve esperar que o grupo aprenda e reproduza um “jeito certo” (como se existisse um jeito certo de fazer teatro!), mas que crie a sua maneira de se comunicar a partir dos elementos constituintes desta linguagem artística.*” (Desgranges, 2011, p.88)

Hoje, levo com ludicidade as explicações dos jogos e aprendi a ouvir os jogadores-alunos atentamente sobre as questões que aparecem em relação aos conceitos apresentados, a fim de saber se realmente entenderam as propostas que lhes foram feitas. Ao

¹⁰⁰UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, Departamento de arte - CEART, Mestrado em Teatro, 2016. Orientação: Profª Drª Marcia Pompeo Nogueira.

preparar uma aula o meu objetivo maior é pensar (especificamente) naquela turma e não em criar uma aula geral. Preciso aprender a dialogar com cada turma e me adequar ao perfil de cada uma delas. Procuo sempre tentar acertar e sou muito honesta com todas elas, dizendo que às vezes as coisas não irão dar certo mesmo, no entanto tudo continuará bem. Está correto se a gente para um exercício pois ele não está acontecendo da forma que planejamos e voltamos nele depois. Ou voltamos só bem depois. Isso não é sinal de fracasso e sim de maturidade, de entendermos que tudo tem a sua hora e ainda, talvez, não seja a nossa hora de fazê-lo e isso pode acontecer por vários motivos: eu posso ter me equivocado na preparação da aula, ou porque calculei errado o ritmo da turma, eu queria ver muito a turma fazendo esse jogo ou por qualquer outra razão. As palavras de Peter Brook ficam sempre na minha cabeça. Precisamos renascer a cada aula e sair da zona de conforto, mas nem sempre é fácil, na verdade, é bem difícil, principalmente para o professor que não quer se manter (de forma alguma) acomodado. Eu, como professora, também aprendo a lidar (diariamente) com o imprevisível, pois às vezes planejo uma aula e a luz acaba bem no meio, ou as crianças precisam sair mais cedo para uma festa de algum amigo em comum. E sim, as coisas podem e vão dar errado. A questão é como você se deixa afetar por isso. Com a Impro eu também aprendi a lidar com o improvável e a ser feliz com ele, a me readaptar e seguir em frente com o que possuo em mãos. Espero conseguir passar essa minha experiência para as crianças fazendo-as entender e saberem lidar com as situações e injustiças que por muitas vezes passamos na vida.

Lembro de uma vez, onde tentamos fazer com as turmas do quarto e quinto anos (turma de quinta-feira) um exercício chamado “*Super gêmeos ativar*”¹⁰¹ e o jogo não deu certo, virou um caos, todos falavam ao mesmo tempo, ninguém respeitava as regras e a vez

¹⁰¹Em um círculo, com três ou mais participantes (sem um número final definido pelo mediador, desde que o grupo todo respeite as regras) todos gritam juntos: “- SUPER GÊMEOS ATIVAR!” e uma pessoa de cada vez entra na roda e diz: “- Forma de ...” e completam a frase com um objeto, personagem ou sentimento. Os elementos ditos devem estar completamente interligados uns com os outros. Não são cenas isoladas. Os jogadores, sempre que puderem, devem completar a imagem que foi criada pelo primeiro jogador até que a imagem se expanda ao máximo e ela se esgote. Assim, voltamos todos à posição inicial em círculo e partindo, então, para uma nova imagem. Mas antes todos devem iniciar o jogo novamente com todos gritando a frase: “- SUPER GÊMEOS ATIVAR!” e depois disso, assumindo suas posições, individualmente. O nome do jogo vem dos Super-Heróis Gêmeos do desenho “*Super amigos*”, que gritavam “- SUPER GÊMEOS ATIVAR!” e assumiam formas diferentes.

do próximo. Eu fiquei por uns dez segundos tentando entender como poderia melhorar aquilo. Pedi silêncio e fui ouvida e muitos disseram que o jogo era chato e sem graça, então nós nos sentamos em uma roda e eu disse: “- *Viu? Nem sempre iremos acertar. Acho que hoje eu não consegui passar a vocês a essência desse jogo. Acho que não me fiz entender e a culpa não foi de vocês por ter sido confuso e sim minha. Nós professores tentamos o tempo todo acertar, trazendo conteúdos que às vezes temos a certeza de que irá dar certo, mas nem sempre é assim. Somos humanos e cometemos falhas.*”. Todos me olhavam sérios e meio espantados até uma aluna resolver vir me pedir a palavra. Ela me disse que, na opinião dela, a turma ainda não estava preparada para fazer esse exercício. Mas a aluna não falou isso tentando me afagar ou tentando me eximir da culpa, ela apenas refletiu sobre o momento que vivemos ali. Estava muito claro para todos de que não foi uma boa ideia levar aquele jogo para a sala de aula naquele momento. Eu acho que, realmente, não consegui me comunicar com clareza e esse jogo me fez repensar mais uma vez sobre a nossa comunicação.

Após seguirmos em frente e muitas aulas depois deste episódio, resolvi dar mais uma chance ao “*Super gêmeos ativar!*”, a turma logo disparou: “Ah!” de “Ai que saco!”. O que eu mais gosto nas crianças é justamente essa sinceridade. Dei um sorriso e disse que faríamos esse mesmo exercício pois eu queria ter mais uma chance de acertá-lo com a turma. Precisava tentar novamente e eles concordaram, mesmo com umas carinhas de contragosto. Como havia pensado em uma nova maneira de explicar para o grupo, exemplificando cada parte do processo eu acho que ficou mais fácil deles entenderem as fases pelas quais o jogo passaria e percebi que dessa vez eu falei mais a língua deles. Um exemplo é que quem entendia comentava e isso gerava uma certa empolgação e o “Ah!” de chato agora virava um “Ah!” de entendi. A meu ver, ainda não foi a maneira mais fácil de explicar o jogo, mas só de não ter sido o caos da primeira experiência já valeu como um bom incentivo para voltar nele mais algumas vezes. A minha grande falha ainda está em encontrar uma explicação plausível, sucinta e a qual combine com a realidade deles, pois quando a explicação é muito demorada tudo já fica muito cansativo de novo. Precisamos entender que os jovens de hoje têm as informações de maneira muito rápida nas suas vidas e o professor de teatro (na verdade qualquer professor) precisa se adequar a isso. Precisa até da ajuda dos próprios alunos para encontrar essa explicação. Quando, sem querer, ouvimos um aluno falar sobre o assunto com o qual estamos trabalhando pode aparecer bem ali na nossa frente o resumo de tudo que

gostaríamos de explicar a eles. É uma troca de aprendizado. E eles nos ensinam tanto! Mas voltando ao jogo, da segunda vez que o fizemos as crianças no pós-jogo me disseram sentir que ele era importante pois trabalhava o foco, escuta, observação e o risco, porém para dar certo os amigos deveriam respeitar a vez de cada um e não podiam sair todos ao mesmo tempo gritando “Forma de...” como numa disputa. Também deveriam deixar os colegas digerirem com serenidade a proposta antes colocada para só depois propor uma outra, sem que houvesse ali uma competição desenfreada com ofertas para a cena e em uma velocidade impossível de se competir.

Volto a dizer que no trabalho em sala não existe, portanto, um formato a ser seguido durante a improvisação. As únicas coisas as quais preconizo são a atenção para a história, dizer sim para viver novas aventuras, ouvir, seguir o início, meio e fim e definir o quem, onde e o quê. Porém acho importante ressaltar que as crianças (com a sua grande capacidade de aprendizado e memorização) na primeira aula onde abordamos essas questões, entendem e decoram os princípios para se contar uma boa história. O fato de dar certo ou não é apenas um detalhe, pois com tempo e treino as ações vão ficando mais claras e o aproveitamento das cenas acontece de maneira mais eficiente e coerente. Sendo assim, apoio o improvisador e ator Claudio Amado quando nos diz em seu livro *“Os Princípios da Improvisação”*¹⁰² que ao se construir uma cena improvisada é preciso aceitar e propor, desenvolvendo desta forma uma grande parceria criativa entre os improvisadores. E ainda frisa: *“Aceitar e propor, conduzir e ser conduzido, cada um colocando um tijolo na construção colaborativa. Na hora da cena, é natural que todos tenham ideias diferentes, mas quem colocar a primeira proposta, é com ela que todos devem ir. Isso significa que não podemos nos apegar às nossas próprias ideias, devemos estar prontos para abandoná-las rapidamente em prol da ideia dos outros, e isso muitas vezes não é fácil (...). Porém improvisar é exercitar a arte da generosidade, onde sempre damos a preferência aos companheiros.”*. Costumo dizer exatamente isso aos meus jogadores-alunos: para a história fluir existem um milhão de possibilidades e precisamos (enquanto participantes do jogo) escolher a primeira que aparece e apostar nela. A estes jogadores-alunos eu apresento os conceitos do Impro como essenciais para estarmos em cena, e estes conceitos acabam funcionando como o nosso “manual de boas

¹⁰²AMADO, CLAUDIO, *“Os princípios da improvisação: 40 jogos para aprender a improvisar”*. - Ilustração de Fernando Braida - 1ª edição - Rio de Janeiro: Ebook Amazon, 2016.

maneiras para estarmos no palco”, claro que não o nomeio desse jeito, na verdade nem toco nesse assunto, mas de forma metafórica e por indução ele funciona e os resultados são visíveis já nos dois primeiros meses de trabalho.

Não me recordo de nenhuma vez ter citado o nome de Keith Johnstone em sala de aula, mas sempre deixo muito aparente o fato de não estarmos ali fazendo coisas aleatórias ou que somente eu tenha inventado. Para as turmas do Ensino Fundamental I eu sinto, como professora, que eles têm mais sede de jogar do que saber quem foi que inventou o jogo e toda a teoria envolvida, por isso as nomeio como regras. Toda essa história do quem, onde, o quê, início, meio, fim, dizer sim ao invés de dizer não o tempo todo são as “regras” para montarmos uma boa história. E deste modo eles seguem, sem questionar e com a sagacidade infantil de decorar e querer logo partir para a ação. Para os mais velhos do Fundamental II e Ensino Médio o interesse muda e eles querem entender o porquê estão fazendo aquilo e quem foi o criador. Mas como o nosso eixo central nesta dissertação é o apenas o Ensino Fundamental I, foquemos neles: apesar de um dia poderem vir a cogitar em ser atores (ou não), a maioria dos jogadores-alunos estão no teatro por motivos diversos. No meu caso, como o teatro é um pós-aula, muitos pais que precisam buscar as crianças mais tarde na escola as colocam com esse intuito nas aulas de artes cênicas e algumas se adaptam e outras preferem trocar de atividade extracurricular indo para o futebol ou para a robótica. Outros, gostam das brincadeiras e jogos e querem muito se apresentar no final do ano. Ora, estamos então falando de crianças e não de atores. Apesar de eu achar super importante me referir a elas como atores, mas não o faço só para se sentirem importantes ou para agradar o ego de cada um, mas porque acredito que esse termo entrega uma maior seriedade ao meu trabalho. Fazendo com que eles saiam do ambiente do “teatrinho na escola” e entendam que estão passando por um momento importante de suas vidas, onde precisam honrar o tempo no qual passamos juntos e se esforçar para a apresentação de fim de ano. Sou muito firme no quanto tudo isso envolve responsabilidade e dedicação da nossa parte. Acredito que meus alunos estejam sendo apresentados ao conceito teatral não de forma comum como numa brincadeirinha de príncipe e princesa dentro do que chamo de “teatrinho escolar”¹⁰³, mas de

¹⁰³Uso aqui este termo de maneira pejorativa, pois alguns educadores que trabalham com teatro não possuem a formação da pedagogia do teatro. O meu comentário nada tem a ver com a definição do “Jogo Dramático Infantil” definido por Peter Slade, já que estes jogos não são compreendidos como atividade teatral, pois não se estabelece uma relação palco-plateia e ele é uma importante atividade pertencente ao próprio brincar das

uma maneira aprofundada e a qual só tem a ajudar na formação do caráter de cada uma dessas crianças. Sendo assim, os conceitos aprendidos em sala não se fazem só suficientes para estarem no jogo, mas também para que possam usá-los durante a vida. Saindo do fazer teatral comum na escola e os colocando diante de simulações de problemas e de regras, as quais os influenciam não somente na situação improvisada, fazendo-os pensar e refletir sobre a condição simulada. Dessa forma, cada improvisação pode ser um ato transformador e natural para que esses seres humanos se encontrem capazes de lidar com qualquer tipo de problema em qualquer profissão.

Ainda estou desenvolvendo uma maneira de abordar a pessoa de Keith com cada uma das minhas turmas. Confesso ainda não ter encontrado uma brecha para lhes contar um pouco sobre esse artista e criador do Sistema no qual usamos com bastante frequência em sala. Tenho pensado em organizar uma aula no audiovisual onde eu possa mostrar não só o Keith, como também os outros colaboradores que fazem da nossa aula tão divertida. Isso ainda é um caminho a percorrer. Por enquanto sigo no foco do ensino do Sistema e da adaptação dos jogos para as múltiplas idades com as quais trabalho. Uma preocupação que me ronda é de que consigamos estabelecer já no primeiro encontro um pequeno vínculo para o início do desenvolvimento da nossa parceria. Procuro sempre refletir com eles sobre como foi o jogo e sobre os momentos vividos durante a atividade, informando-os de que eu também estou ali para aprender e se as coisas não derem certo (de alguma forma) eu tenho sim a minha parcela de culpa nisso, exatamente como já aponteí acima. Não quero ser a professora que culpa a turma quando uma atividade não acontece como deveria, mesmo quando isso tenha acontecido por indisciplina da turma (podendo ocorrer quando há muita empolgação no dia deles ou mesmo gerada por conta do jogo proposto). Às vezes, somente, não estamos preparados para executar determinada atividade, como já falamos recentemente e podemos deixá-la de lado num primeiro momento e voltar a trabalhar nela em outro e aí talvez ela tenha êxito, ou não. Procuro orientá-los desde as primeiras improvisações e também a partir dos primeiros jogos onde cada um dos nossos encontros acabam por funcionar como um ensaio para o resultado final, pois a postura em sala, o envolvimento nas improvisações, a concordância na hora de ensaiar as cenas combinadas e o drible dos conflitos de ideias que

crianças. Separando-se assim o teatro que é feito de maneira precária, do teatro que é feito aos moldes do teatro-educação e também da atividade genuína das crianças de representar.

aparecem, acaba os encaminhando para uma certa postura que perdurará até o dia de entrarmos em cena para uma plateia cheia de pais e amigos. Sempre gosto de frisar para as turmas que os pais fazem um investimento neles quando estão ali na aula. Vale ressaltar para o leitor desta dissertação que as aulas extraclasse são pagas por fora da mensalidade escolar e não são baratas. Mesmo com a pouca idade, é preciso que entendam e honrem o esforço financeiro dos pais para estarem lá na escola fazendo teatro. De certa forma, tudo isso parece muito bonito quando escrito aqui, mas algumas crianças, principalmente as de maior poder aquisitivo têm dificuldade de entender isso. Com carinho e conversa acredito que haja essa compreensão da turma de que nem tudo é tão fácil nessa vida. Assim, para chegarmos ao resultado (falaremos dele mais para a frente no subcapítulo 3.4), precisamos dos efeitos das nossas experiências em sala, e é justamente aí no dia do espetáculo final onde aparece a identidade de cada turma. Onde ali são mostradas as questões individuais dos alunos e as quais foram trabalhadas durante todo o ano letivo. Esse momento torna-se uma oportunidade de grande superação e emoção para cada um deles e principalmente para os investidores: os pais. Através das inserções dos conceitos do Sistema Impro e mostrando a professora também passível a erros, considerando que também estou aberta a ajuda deles para tentar acertar, sinto que os jogadores-alunos ficam menos tensos com a palavra erro e suas possíveis consequências. Essa questão do erro é um processo no qual não acaba junto com a apresentação final (por isso eu toco muito na tecla de que a continuidade do trabalho no ano seguinte é muito importante) sendo ele um procedimento contínuo de crescimento, amadurecimento e cura interior (usando aqui essa palavra da forma mais pura possível).

Nós somos muito cobrados pela vida e com as crianças não é diferente, todos nós sabemos o quanto crescer e errar dói, porém proponho o ensino do Sistema em sala de aula como a oportunidade de entender, suportar e trabalhar essa dor, passando pelo sofrimento de forma branda e colocando ele na cena, externalizando. A escola na qual eu trabalho é muito tradicional, disciplinada e cobra muito de seus alunos, estou totalmente neutra quando escrevo essa frase, apenas estou caracterizando o ambiente para que o leitor possa entender de forma mais clara a realidade do meu local de trabalho. Eu realmente gosto muito de trabalhar no Colégio Santo Agostinho do Leblon e o teatro vem equilibrando de forma muito positiva o trabalho com os alunos. O modelo de vestibular utilizado hoje obriga a maioria das escolas a cobrarem de seus alunos excelentes resultados e elas investem com todas as forças

para que eles sejam considerados os melhores. Vangloriando-se de que o primeiro lugar em medicina na UFRJ (ou em qualquer outra instituição pública) foi de um aluno da escola tal, com direito a *outdoor* na cidade com nome e foto, fazendo do bom aluno o garoto propaganda do bom ensino, ou melhor, do ensino excelente. Somos, então, muito cobrados em tudo. Sejam adultos, adolescentes ou crianças e se é doloroso para nós, imagina para eles? A todo momento trabalhamos em sala para evitar um amigo consertando o outro e a mesma coisa é quando estão em cena ou durante um jogo, onde a maioria diz: “- Tia, a fulana não está jogando!”. Ou para não dialogarem sobre algo que não está de acordo com a proposta do momento, ou ainda nos ensaios da peça final onde um adora consertar o outro principalmente estando imerso na incrível e trabalhosa tentativa de se lembrar do texto. A partir do uso do Sistema de Keith e para a minha felicidade, 80% das crianças vêm conseguindo driblar as intercorrências durante o jogo usando a improvisação como arma principal durante as cenas do espetáculo final, através da calma necessária para se resolver problemas sem conflitos e se saindo melhor que muito estudante de teatro adulto.

É importante entender que no teatro na escola nós (professores) não estamos (de fato) formando atores. Sei que já abordei esse assunto anteriormente, mas preciso reiterar o nosso foco na formação de futuros líderes os quais sejam criativos suficientes, possuam habilidades de liderar e serem liderados sem conflitos e possam improvisar diante de qualquer problema que possa surgir em uma reunião, equipe, palestra, entrevista de emprego, apresentação de trabalho e etc. E tudo isso se inicia ali, no ambiente escolar, onde a escola funciona como uma comunidade, talvez a primeira (depois da família) e na qual eles têm igual ou maior contato com outros indivíduos, dependendo do tempo em que passam nas dependências escolares. É ali onde conhecem seus amigos, inimigos, trabalham gostos e os primeiros desafios da vida. A escola é um importante espaço de socialização, onde aprendemos a interagir com as pessoas, conhecer novos comportamentos e respeitar as diferenças. Hoje, a educação tem saído cada vez mais dos muros da escola e alcançado outros espaços sociais e segundo o “*AIX Sistemas de Gestão Escolar*”¹⁰⁴ em um artigo em seu site institucional este é um cenário desafiador para os educadores, pois eles precisam repensar de

¹⁰⁴ <https://educacaoinfantil.aix.com.br/relacao-entre-escola-e-comunidade/>

Título do artigo: “*Por que a relação entre escola e comunidade é importante? Entenda!*”- O artigo não apresenta o nome do autor.

forma urgente a prática pedagógica (conforme abordado no Capítulo 1 desta dissertação). Ainda segundo o site: *“A escola, principalmente a de educação infantil, tem um papel fundamental no desenvolvimento das crianças e na construção da cidadania. Sua função ultrapassa as práticas dentro das salas de aula e que a presença da instituição deve ser um diferencial positivo na comunidade julgando que essa parceria é importante para todos.”*

A meu ver, o Colégio Santo Agostinho do Leblon consegue desenvolver bem esse papel de parceria com a comunidade ao redor, não só por ter a Paróquia Santa Mônica ligada à escola (ela funciona literalmente ao lado da instituição) é aberta à missas destinadas ao público católico que vive ao entorno. A escola possui 74 anos desde a sua fundação e a sua tradição influencia positivamente toda a sua vizinhança. Segundo a AIX o fato da escola estar inserida em um bairro e se preocupar com os problemas sociais existentes nele, faz com que essa atitude gere um reconhecimento para a escola e crie uma reputação positiva junto aos moradores do bairro, fortalecendo-a, promovendo o serviço escolar e assim a comunidade também colhe os frutos, já que passa a contar com uma nova parceira. Justamente por isso acho importante para o professor de teatro, seja ele extraclasse ou não, manter um contato direto com os pais, onde se sintam companheiros e conversem sobre o desenvolvimento dos alunos. Eu sempre procuro fortalecer essa relação no pós-aula e assim vamos construindo laços e vou conhecendo um pouco mais sobre cada criança. Seja a partir dos relatos dos pais ou até da sua incomunicabilidade comigo. Mas reitero que isso é uma escolha minha, gosto de ter esse olhar individualizado dos membros do meu time e também como professora extraclasse acabo não sendo incluída nas reuniões de pais e mestres ou nas reuniões pedagógicas, então essa é a minha maneira de me fazer presente e de construir a sustentação do meu trabalho em sala e fora dela. Bem, estamos falando de uma escola onde o padrão de vida das crianças é de classe média a alta e por isso concordo quando a AIX Sistemas de Gestão Escolar nos fala da importância do educador entender o bairro onde a instituição está localizada, seu entorno e incluir esses aspectos quando for planejar as suas práticas pedagógicas. Certa vez, aconteceu uma situação curiosa: como eu adoro entender e ver os meus alunos falando dos que têm menos do que eles, para promover uma conversa sadia sobre privilégios e diferenças sociais eu propus uma cena onde o aluno 1 deveria deixar seu bichinho de estimação com o aluno 2 para que o aluno 1 pudesse viajar. Ao retornar de

viagem o aluno 1 vai direto na casa do aluno 2 para buscar o seu bichinho e o aluno 2 precisa contar a terrível tragédia:

- O bichinho fugiu! O aluno 1 precisa reagir de alguma forma e tivemos alguns que saíram desesperados e juntos para procurar o (gato, cachorro, coelho, coala, passarinho...), outros brigavam sério com o amigo dizendo que nunca mais seriam amigos, ou ao menos até encontrarem o bichinho. Até que uma dupla de meninas chamou a atenção de toda a turma quando uma das meninas que fazia a personagem 1 disse a 2:

“- Ok. Tudo bem você ter perdido ele, eu peço pra minha mãe comprar outro pra mim”. A plateia não aguentou e demonstrou revolta, todos interferiram e a menina que fazia a personagem 1 ficou ali olhando sem entender o porquê de todos estarem tão revoltados.

Então eu pedi para nos sentarmos em roda e debater sobre o que havia acabado de ocorrer. Isso aconteceu com uma turma do 1º e 2º anos do Ensino Fundamental I (a turma de quarta-feira), nossa conversa foi sobre o verdadeiro valor das coisas, das pessoas e dos animais. Todos argumentaram que um animal não pode ser substituído por outro dessa forma, pois existe um apego, uma relação, um amor, um vínculo o qual os liga e faz daquele animal único. Assim como não podemos substituir a vovó que partiu, o vovô, um tio distante, um amigo que foi morar longe... Após muito debate, a aluna que interpretou a personagem 1 e que (sem querer) gerou toda a polêmica em sala, disse para a turma que agora entendia o porquê daquele animal ser insubstituível. E ainda tem gente que pergunta se o teatro educa. E como educa!

3.1

O Deslize.

“Atuar é realmente ter a coragem de falhar na frente das pessoas”

(Adam Driver)

Falaremos agora sobre o risco. E sim é ele quem nos impede de evoluir, de sair do lugar comum, da zona de conforto de olhar mais a fundo nos olhos do outro. O risco nos propõe enfrentar obstáculos e medos e a pisar em locais desconhecidos. Durante os exercícios teatrais, quando uma criança muito tímida é abordada por mim a participar do jogo e entrar em cena ou intervir em uma situação improvisada se ela estiver com medo de se arriscar, ela trava. Exatamente como um manequim de loja. Seu corpo todo se enrijece, ela não consegue sair do lugar, seu semblante muda, umas dizem após um longo momento de silêncio: “- Tia, mas, não sei o que fazer”, outras com os olhos cheios de lágrimas me olham com medo e logo ganham um abraço, porque se arriscar é doloroso e sim nós precisamos de um afago. Segundo o dicionário do *Google*, o risco é a probabilidade de perigo e de insucesso em determinado empreendimento, em função de um acontecimento eventual, incerto, cuja ocorrência não acontece exclusivamente da vontade dos interessados. O arriscar-se leva uma pessoa a estar em apuro vivendo então uma situação perigosa (seja ela qual for). Dentro desta situação de risco nós podemos sempre acertar ou errar e o risco traz junto de si adrenalina e medo. Chegamos agora (justamente) ao ponto onde eu queria e o que diz respeito às crianças e ao ensino do teatro em sala de aula: a mistura entre adrenalina e medo.

Quando criança, sempre fui muito insegura em tudo. Apesar de carinhosa eu demorava a confiar nas pessoas e não gostava muito de pessoas bravas e explosivas, tinha medo delas, porque elas berravam quando as coisas saíam do lugar, ou não estavam certas. A percepção que eu tinha quando pequena era de que tudo deveria ser perfeito. Assim, alguns indivíduos passaram pela minha vida e me marcaram de forma muito profunda no quesito do erro. Eu tive professores muito rígidos, os quais pareciam ter prazer em apontar os erros dos seus alunos, tive “amigos” na infância que também apontavam os erros nas brincadeiras e isso me deixava chateada. Por que não podemos apenas ignorar e seguir em frente? Eu me

perguntava. Por isso eu nunca gostei muito de educação física. Na minha escola ela era separada por gênero, mas se eu pudesse escolher não faria nenhuma aula e era sempre o que eu tentava, pois odiava a forma como algumas das minhas amigas (umas são amigas até hoje) e outras colegas se transformavam no jogo. E eu só ficava ali tentando fazer o certo, para não ter que ouvir ninguém gritando comigo porque havia errado. O melhor dia da minha vida foi quando a partir do quinto ano podíamos escolher entre localizada ou alongamento, isso foi um verdadeiro êxtase. Cada uma na sua, fazendo o exercício no seu tempo, só as mais calmas como eu, pois as outras acabavam escolhendo ficar nos jogos mais competitivos e onde o erro era um grande e grosseiro acontecimento. Acho que por conta dessa minha experiência na escola e por odiar o ambiente escolar eu virei uma professora que impõe disciplina, porque é necessário, mas faz isso com carinho, com amor e atenção. Eu gosto de dar aulas, gosto da minha rotina de ir para a escola e de conviver com meus alunos e isso eu raramente senti em um professor da infância. Acredito que tenha me identificado com os conceitos do Impro por isso e de como ele pode ser útil na educação infanto-juvenil, afastando esse lugar da competição e promovendo a integração.

Quando comecei meus trabalhos com o Impro na escola em 2016, eu ficava muito incomodada com essa palavra erro por toda a negatividade que ela carrega consigo. Mesmo assim, ela foi usada durante um ano todo, mas sempre que ela aparecia eu sentia um nó no estômago. Logo me lembrava das minhas experiências pessoais e gostaria que com aqueles alunos fosse diferente, que se um deles saísse da regra do jogo ou não o entendesse, não fosse logo taxado de errado. E eu, ainda nessa época fazia questão de dizer que vivíamos em um ambiente onde não tínhamos erro. Mas como não tínhamos, se quando algo saía do lugar logo aparecia essa palavra? Obviamente estávamos em contradição e eu como professora comecei a me sentir péssima por isso. Ficava me policiando para não dizer a palavra e ao mesmo tempo tentava amenizar chamando o erro de “pedra no caminho”, e só conseguia me lembrar de Carlos Drummond de Andrade¹⁰⁵ e seu famoso poema “*No meio do caminho*”, me olhando e dizendo: “-Você pode mais que isso, professora!”. Segue abaixo o tal poema que inspirou a nossa mudança:

¹⁰⁵Carlos Drummond de Andrade (Itabira, 31 de outubro de 1902 - Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1987) foi um poeta, contista e cronista brasileiro, considerado por muitos o mais influente poeta brasileiro do século XX. Drummond foi um dos principais poetas da segunda geração do Modernismo brasileiro.

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra

tinha uma pedra no meio do caminho

tinha uma pedra

no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento

na vida de minhas retinas tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que no meio do caminho

tinha uma pedra

tinha uma pedra no meio do caminho

no meio do caminho tinha uma pedra

(Carlos Drummond de Andrade, "*Uma pedra no meio do caminho*". Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.)

A partir desse questionamento no qual me impus, eu entendi que talvez a resposta para uma palavra que substituísse o erro não fosse aparecer logo de cara. Continuei por um tempo com a minha analogia à Drummond, pois em improvisação temos sempre que lidar com pedras em nosso caminho o tempo inteiro e não nos deixar paralisar por elas. Até que em 2017, com uma turma muito empenhada durante o exercício da “Contagem eliminatória”¹⁰⁶ e instigados por mim a encontrar uma palavra que substituísse o erro, duas alunas (as mais

¹⁰⁶ Jogo que será explicado em detalhes no subcapítulo 3.3.

empolgadas e dedicadas que chamarei aqui de Kiki e Dodô) foram incitando o resto da turma a contribuir com essa missão. O jogo parou em prol disso e eu adorei, pois senti que finalmente havia chegado a hora de ter a nossa própria nomenclatura para o erro. Uma nomenclatura mais leve, sem carregar tanta negatividade e com um sentido semelhante ao da palavra original. Surgiram palavras como: falha, engano, desvio (dito por Kiki) até que Dodô gritou:

“- Deslize, a palavra é deslize”.

E eu disse: “- É isso! Achamos a nossa palavra”. Todos ficaram muito felizes, eu estava muito contente com essa descoberta e a sensação era de como se naquele momento, Drummond sorrisse para mim e dissesse: “- Boa, garota!”. E a partir de então, os nossos erros foram nomeados a partir do novo termo e nós o usamos com um significado positivo, onde acreditamos que quem desliza pode sempre se levantar, se refazer, se ajeitar, voltar e fazer de novo. A gente acredita que o deslize nos permite conseguir nos reerguer sem culpa. É como se a gente escorregasse e voltasse ao normal para poder continuar a andar. Como improvisadores e atores não será qualquer deslize que nos fará desistir de uma peça ou parar no meio de um espetáculo para lembrar a fala.

Através do conceito de deslize bem desenvolvido e entendido por todas as turmas com as quais trabalho, de todas as idades, sinto que a autoestima deles melhorou muito e já não se cobram tanto em acertar. Dando um nome mais positivo ao erro eles se sentem mais confiantes para enfrentar o risco e se entregar a adrenalina gerada pelo jogo. Recentemente, li, uma frase do livro “*Yes, but... Improvisación en su encrucijada*” de Omar Galván Argentino (improvisador e pesquisador de Impro), com quem tive a oportunidade de estudar em 2018, em sua rápida passagem pelo Brasil: “*O erro existe, é inevitável e por definição é involuntário, não intencional. Contudo, por meio da inteligência e da sensibilidade, devemos contar positivamente com o erro. Trabalhe para mudar tanta carga negativa que você tenha do erro em sua leitura tradicional: erro criativo, erro de boas-vindas, erro não punível. O erro é uma porta inesperada, não uma pedra no caminho.*”¹⁰⁷ (Galván, 2018.p.21). Como foi uma leitura atual e eu nunca tinha lido nenhum livro dele, mas sei o quanto ele estuda e se dedica ao ensino do Impro pelos países que passa, senti que estávamos conectados por um

¹⁰⁷ Tradução minha.

mesmo propósito que vai muito além de ensinar o Sistema Impro, mas o de evitar todo o peso que o erro carrega. Ele ainda cita a nossa tão falada “pedra no caminho”. Colocando o erro como uma porta inesperada que se abre e nós precisamos saber lidar com ele, não tropeçar na pedra, ou ignorá-la, pois o público está ali vendo tudo o que ocorre e não deixando passar nenhum acontecimento da cena. Por mais que existam vários obstáculos quando estamos improvisando, a pedra no nosso caminho está mais para problemas a serem solucionados do que para nomear erros que possamos vir a cometer.

Finalizo este subcapítulo com uma brincadeira que fizemos em sala no ano passado (2019) e como o meu objetivo era acompanhar a evolução do deslize desde 2017, eu propus que as crianças escrevessem ou desenhassem em uma cartolina o que era o deslize para elas. Ressalto que a turma de terça não participou desta atividade, pois como ela lhes foi proposta em nossa última semana de aula, a turma de terça teve a apresentação do espetáculo final justamente nesta semana e as demais turmas já haviam se apresentado. Como algumas crianças assinaram os seus escritos/desenhos eu tomei a liberdade de apagar as assinaturas, a fim de preservar a identidade da criança e o seu direito de se expressar. O resultado foi bem positivo, como vocês podem ver abaixo:



Foto 14 - Desenho feito pelas crianças da turma de quinta sobre o deslize.

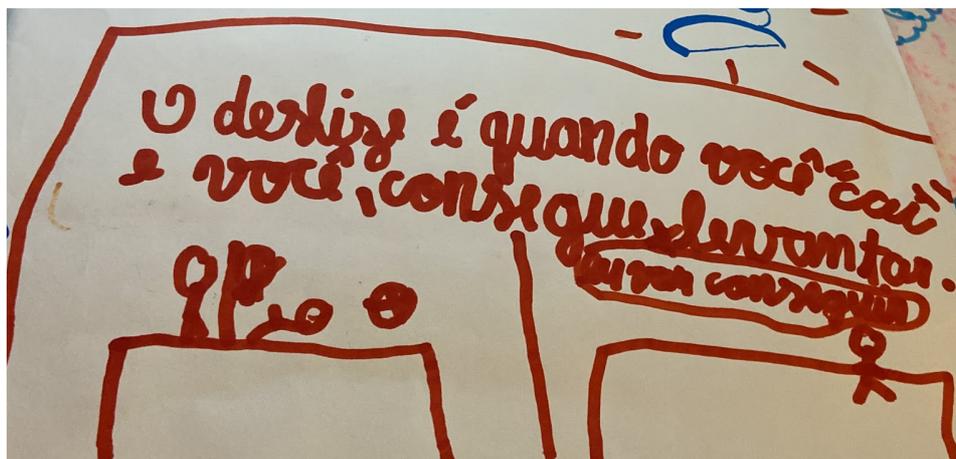


Foto 15 - Desenho feito pelas crianças da turma de quinta sobre o deslize.

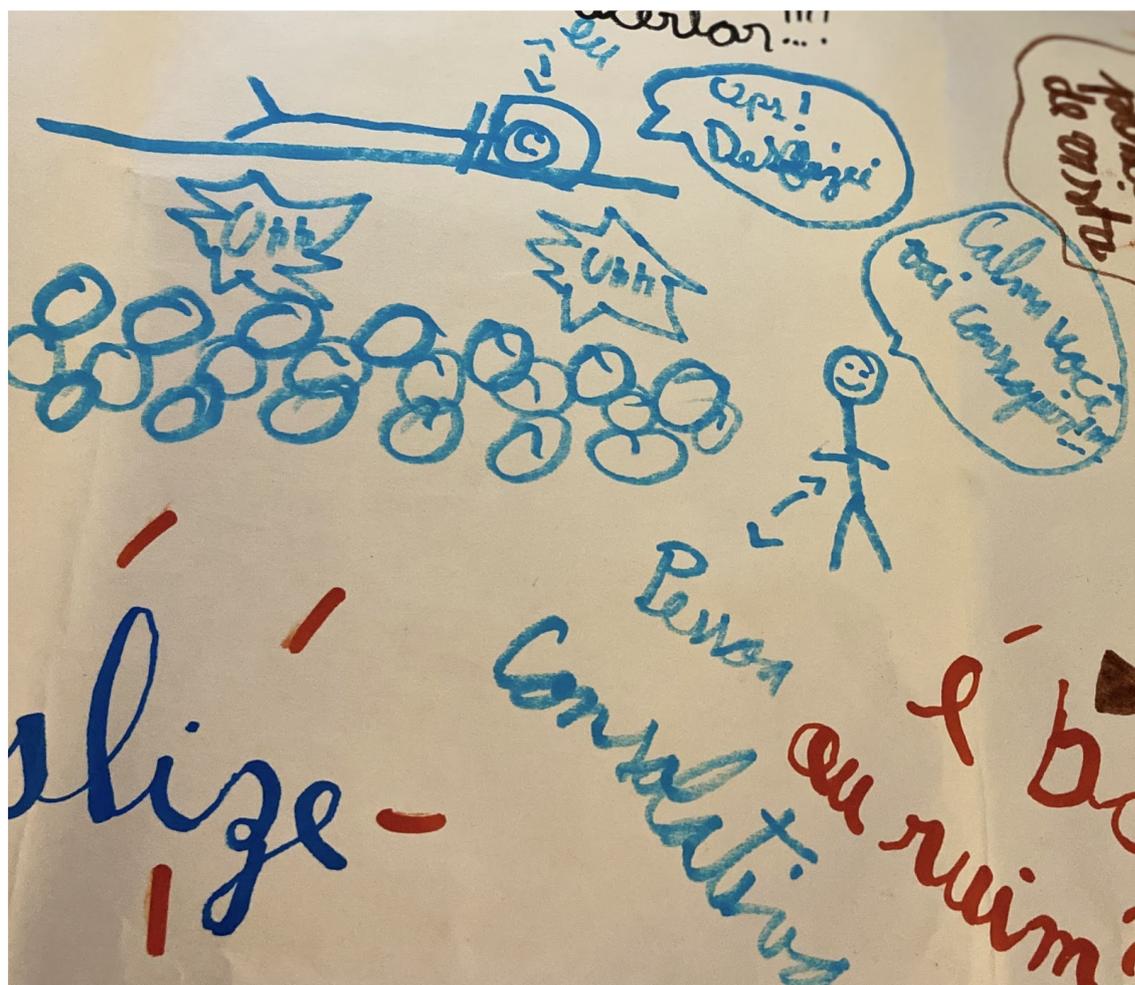


Foto 16 - Desenho feito pelas crianças da turma de quinta sobre o deslize.

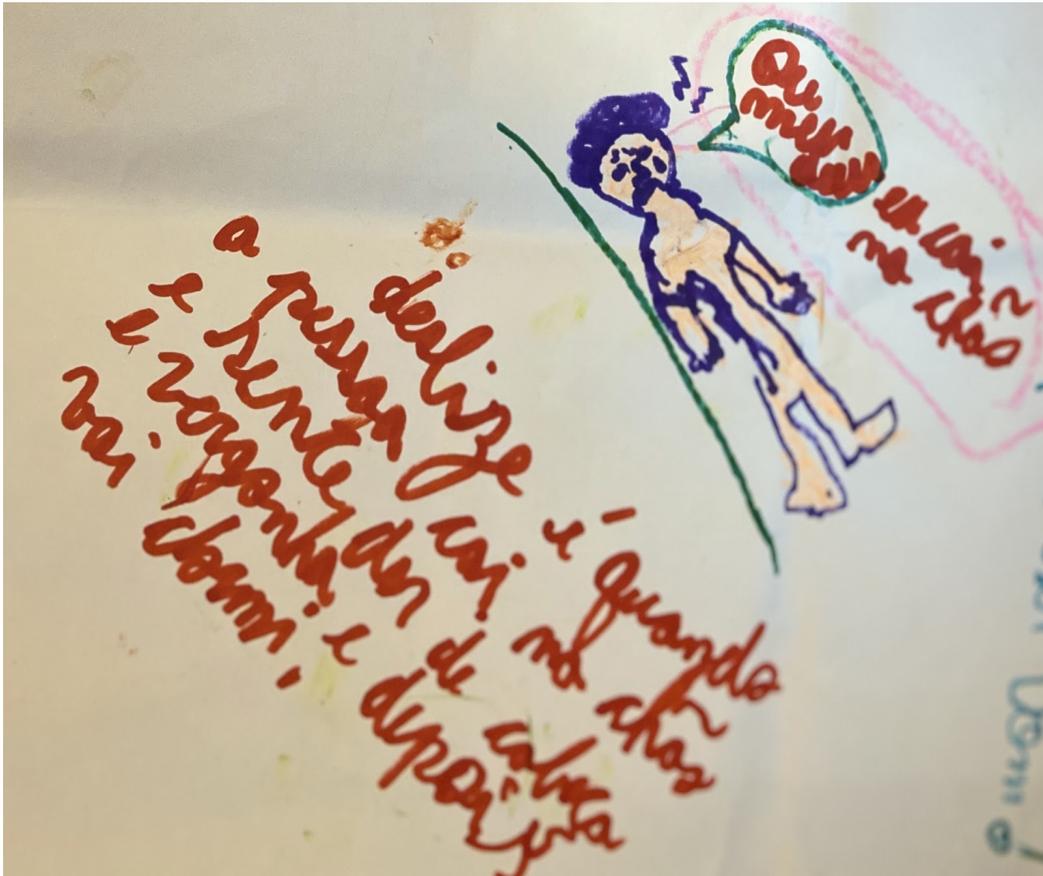


Foto 17 - Desenho feito pelas crianças da turma de quinta sobre o deslize.

Nesta foto 17, preciso observar que a criança que escreveu isso pode ter descrito o deslize fazendo uma analogia a uma outra situação que pode ter ocorrido em sala e a utiliza aqui como metáfora ao erro. Como professora posso ler nas entrelinhas (segundo minha interpretação pessoal) que o “dormir” simboliza o relaxar, após o momento do “desespero” que o deslize pode gerar quando estamos em cena, principalmente quando somos inexperientes.

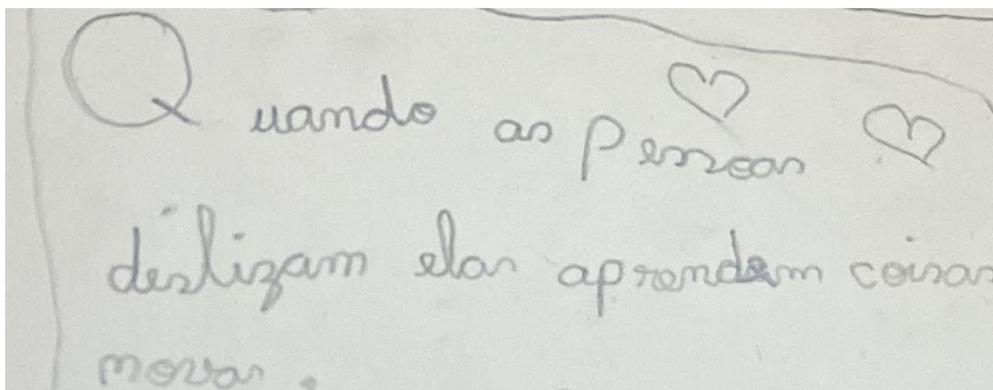


Foto 18 - Desenho feito pelas crianças da turma de quarta sobre o deslize.

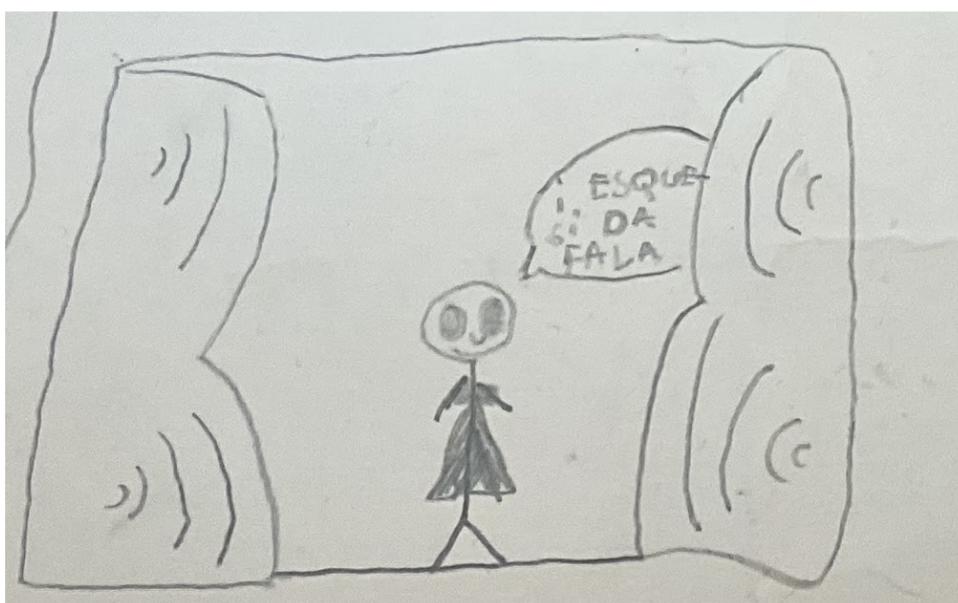


Foto 19 - Desenho feito pelas crianças da turma de quarta sobre o deslize.



Foto 20 - Desenho feito pelas crianças da turma de quarta sobre o deslize. * Vale observar que no balão está escrito: “-TUDO BEM, EU LEVANTO”.

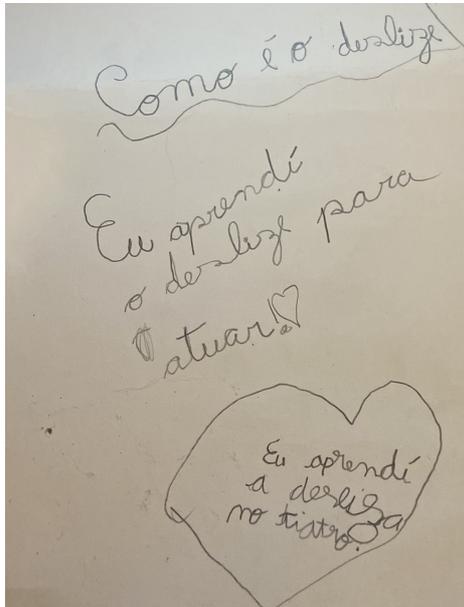


Foto 21 - Desenhos feitos que sugerem definições da palavra deslize pelas crianças da turma de quarta.



Foto 22 - Desenho feito pelas crianças da turma de quarta sobre o deslize.

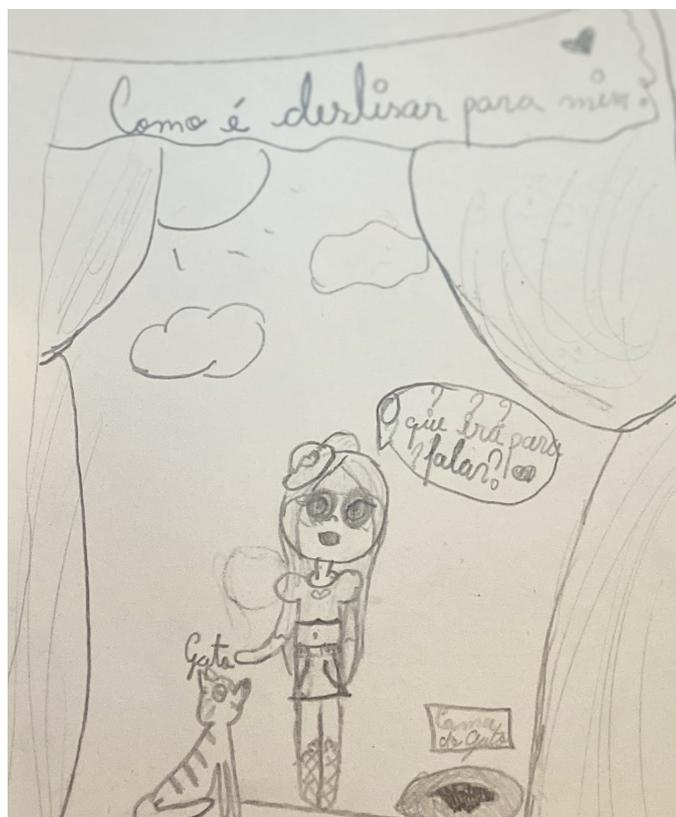


Foto 23 - Desenho feito pelas crianças da turma de quarta sobre o deslize.

3.2

Combinar ou não combinar? E a contribuição do Impro para a peça de final de ano.

"Aprendi que amadurecer dói, mas o fruto pode ser bom."

(Maria Clara Machado)

Como improvisadora treinada gosto de entrar em cena sem saber o que irá acontecer, gosto do risco e da imprevisibilidade. Gosto de olhar para trás para poder definir o presente, mas sem saber o que ocorrerá no futuro. Gosto do gosto do fruto, de saber que em mais de dez anos com a Impro em minha vida, foi doído, mas amadureci. Como única mulher em um grupo de homens ouvi muitas coisas e disse muitas coisas as quais me fizeram ser quem sou hoje. De algumas eu me arrependo. Outras eu me orgulho por ter tido a coragem de abrir a boca e dizer: “- Esse não é o Impro que eu quero fazer!”, mas não foi fácil. Nunca é fácil. Entrar em cena para uma plateia cheia de expectativa quando você também não sabe o que irá surgir pode ser apavorante, mas também muito prazeroso e desafiador. *Anthony Robbins*¹⁰⁸ define bem esse meu sentimento com a sua conhecida frase: “*O segredo do sucesso é aprender como usar a dor e o prazer, em vez de deixar que usem você. Se fizer isso, estará no controle de sua vida. Se não fizer, é a vida que controla você.*”. Em improvisação as coisas funcionam bem desta maneira, precisamos aprender a lidar com estas sensações abrangentes, com os jogadores que estão conosco em cena, mas que querem dominar a história ao invés de somente jogar junto. E assim aprendemos a contar uma boa história (como já falamos tantas vezes neste trabalho dissertativo), é jogar com o time, ser humilde e contribuir em equipe para que a história prevaleça. E nunca deixar que controlem você. Também falamos da espontaneidade, da importância de nos desprendermos das amarras as quais a sociedade e a escola tradicional nos colocam desde cedo e por isso bato tanto na tecla do quão importante a

¹⁰⁸Anthony Robbins, ou Tony Robbins (29 de fevereiro de 1960, Glendora, Califórnia), é um estrategista, escritor e palestrante motivacional estadunidense. É um dos responsáveis pela popularização da Programação Neurolinguística (PNL). Ele também é um famoso coach. Realiza palestras sobre técnicas que permitem utilizar os recursos de comunicação interna e externa ao indivíduo de forma mais eficiente. Seus livros foram publicados nos idiomas mais falados. Várias personalidades internacionais receberam seu treinamento tais como Erin Brockovich, Andre Agassi, Norman Schwarzkopf, Princesa Diana, o ex-presidente dos Estados Unidos, Bill Clinton, Sir Anthony Hopkins, Roger Black, Martin Sheen, Arnold Schwarzenegger e Quincy Jones.

Impro é para o ensino do teatro infantil. Ela é capaz de mudar as pessoas de dentro para fora, dar um colorido especial ao mundo, te fazer parar num milésimo de segundo para espairecer durante o caos instaurado na cena e com um público atento te olhando fixamente. Ela é capaz de trazer o vento no rosto no momento de mais puro branco na criatividade, te ajuda a resolver problemas complexos e por aí vai... O que me intriga de verdade é que EU sinto isso. Mas, e as crianças? Será mais confortável combinar uma cena? Ter uma chance de ensaio antes de apresentar para a turma ou simplesmente chegar lá e fazer, assim como eu disse no início deste subcapítulo?

Se o teatro começa quando duas pessoas se encontram e uma terceira as observa, seria então mais simples orientar os jogadores-alunos com um título e dizer criem uma história agora em 3,2,1 e vai?! Não. Segundo a minha experiência em sala de aula, 90% dos alunos preferem combinar as cenas antes de apresentar para a turma e realmente não vejo problema nenhum quanto a isso, se sentem-se mais seguros assim e conseguem uma melhor comunicação com os colegas dessa forma, então isso para mim é o suficiente. Acredito como docente que se os conceitos do Sistema Impro já lhe foram passados e treinados nos jogos de aquecimento ao longo dos primeiros meses de trabalho ou ao longo do ano, então não tenho o porquê de os impedir de combinar. O mais importante para eles é decidirem logo a história que querem criar e partirem para o ensaio! Pois em todos esses anos de teatro na escola vejo que ensaiar é o que lhes dá mais alegria antes da apresentação da cena. É uma segurança? Sim. Os afasta da improvisação em sua essência? Na minha opinião: não. Gilberto Icle em seu artigo “Improvisação: da espontaneidade romântica ao “momento presente” nos diz: “Existem muitas modalidades de improvisação. Se nos ocuparmos da improvisação como procedimento podemos elencar diversos tipos, mas se nos ocuparmos da improvisação como natureza do trabalho do ator, quase tudo que um ator faz para se preparar ou atuar pode ser considerado como improvisação.”. Claro que ele não se refere diretamente ao Impro, mas o Impro está dentro da categoria do que Gilberto chama de “muitas modalidades de improvisação” e desta forma sustento que a combinação de cenas entre os alunos não desmerece ou empobrece em nada o Sistema. Sendo apenas uma maneira de adaptação do mesmo para a faixa-etária em questão e os coloca para trabalharem em grupos, resolvendo problemas e inserido suas realidades pessoais nas cenas. Ainda para sustentar a fala de Icle, cito o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis onde para ele a improvisação é a técnica do ator no qual interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventado” no calor da

ação. Há ainda, muitos graus de improvisação, segundo o dicionário, tais como a invenção de um texto a partir de um roteiro conhecido e preciso, o jogo dramático que parte de um tema ou uma senha, a invenção gestual e verbal total sem modelo na expressão corporal, a desconstrução verbal e a pesquisa de uma nova “linguagem física”. Todas as filosofias da criatividade inserem-se de maneira contraditória nesse tema da improvisação e o uso dessa prática explica-se pela recusa do texto e pela imitação passiva, assim como, pela crença de um poder liberador do corpo e da criatividade espontânea. E ainda nos lembra dos anos 60 e 70 onde a improvisação influenciou grupos, e os exercícios de Grotowski, do Living Theatre, do trabalho sobre as personagens do Théâtre du Soleil e de outras práticas “selvagens” (isto é, não acadêmicas) da cena as quais contribuíram para forjar, um mito da improvisação como fórmula da criação coletiva teatral. Vemos então, que a improvisação é um trabalho que engloba milhões de possibilidades, onde há muitos autores que a utilizam como teoria e método de trabalho, além de existirem muitos outros tipos de improviso que não cabe agora citarmos aqui.

Ter escolhido o improviso de Keith, como já citei algumas vezes durante o desenvolvimento deste trabalho, me fez mudar muitas coisas em mim e não só na minha visão artística. Acho que o Impro fez de mim uma atriz melhor e no âmbito pessoal ele me entregou uma mansidão, que quem me conhece (verdadeiramente) sabe que eu não possuía. Trabalhar Impro com crianças têm sido algo maravilhoso e ao mesmo tempo desafiador, porque sempre preciso readaptar os exercícios, construir uma linguagem que os alcance, incentivando descobertas e aprendendo o que é o melhor para eles e como se sentem mais confortáveis para fazer uma cena. Certa vez, pedi para levantar a mão quem preferia fazer as cenas sem combinar antes, fiz isso em cada turma e apenas dois ou três alunos em cada uma delas escolheu fazer a cena sem combinar. Geralmente, os mais ansiosos e sem paciência para os jogos, o que sustenta os 90% citados acima e que preferem a prévia combinação. Seguindo o nosso assunto sobre as cenas combinadas, podemos sim contar com alguns conflitos e algumas cenas podem simplesmente não acontecer. Ainda mais se o grupo que está se apresentando não estiver em completo equilíbrio. Isso acontece e é muito normal. Alguns brigam no meio da apresentação do trabalho e cabe ao mediador dominar a situação e desviar os atritos, propondo uma reflexão sobre o que acabou de acontecer e confirmar que deslizar faz parte do processo. Os conflitos internos do grupo só não podem afetar a apresentação. A plateia merece receber boas energias e não ficar vendo eles brigarem de verdade na cena.

Agora, outras cenas funcionam muito bem e mesmo quando o combinado não dá certo é bonito de ver eles se resolvendo, ajudando uns aos outros e não deixando os espectadores perderem o interesse na cena em questão. Algumas vezes, fazemos cenas sem uma combinação prévia, como a que já citei no subcapítulo anterior que foi a cena onde 1 viaja e 2 toma conta do bichinho de estimação de 1, quando 1 volta de viagem, 2 precisa lhe contar a terrível tragédia: o bichinho fugiu! A partir daí é com eles e esse tipo de cena funciona como um exercício que, apenas, recebe um estímulo inicial. Assim como a cena do elogio onde duas ou mais pessoas se encontram e precisam elogiar umas às outras o tempo inteiro. O estímulo inicial é saber que após o encontro precisam se elogiar, mas o enredo da história fica a cargo do grupo que está interpretando-a. Lembrando sempre do uso das regras do início, meio e fim, do onde, quem, e o quê. Esses trabalhos são divertidíssimos e a diversão é uma grande fonte de energia, benéfica tanto para quem faz, quanto para quem assiste. Quanto às cenas combinadas, procuro estimulá-los a criarem sem combinar antes para que possam sentir o gosto pelo risco e exercitar a criatividade de forma totalmente espontânea, mas entendo que algumas cenas precisam dessa segurança, ao menos na idade deles.

Certa vez, levei uma proposta em uma aula para as turmas de terça e quinta, pois já tinham maior maturidade e a ideia era montarmos um mini espetáculo com início, meio e fim e essa foi a única coisa que cobrei deles. Separei a turma em grupos e criei um roteiro básico no quadro, a história a ser contada foi inspirada por mim, apenas como uma segurança inicial, a fim de que não perdêssemos muito tempo com discussões desnecessárias e as quais levassem a aula inteira, pois teríamos que apresentar no mesmo dia. Segue abaixo o roteiro da história e em seguida o roteiro que foi exposto no quadro da sala de aula, para que pudessem consultar o quanto precisassem:

Resumo do mini espetáculo:

Era uma vez um menino que queria ser um mágico de sucesso. Mas só tinha um problema, ele não sabia fazer mágica e vivia triste e frustrado com isso. Até que um dia, conseguiu elaborar sozinho a sua primeira grande mágica e apresentou para a sua família e amigos mais próximos. Todos adoraram. Orgulhoso, seu pai postou o show de mágica no *Youtube* e isso fez com que o menino ficasse famoso e fosse convocado para estudar na maior escola de mágica do mundo.

Estrutura do mini espetáculo:

Grupo 1: 2 narradores, eles apresentam a história e falam com o público.

Grupo 2: 4 alunos fazem a cena 1, a cena do menino tentando fazer a magia que dá errado.

Grupo 3: 6 alunos para música e coreografia, eles devem demonstrar a frustração do menino por suas magias não darem certo.

Grupo 4: 2 outros narradores, eles contam sobre a elaboração da primeira grande magia bem-sucedida.

Grupo 5: 6 alunos para a cena 2, o menino faz a magia para a família e o pai filma. Todos gostam.

**Grupo 6: 6 alunos para música e coreografia final, onde devem exaltar a fama conquistada após o filme ter sido postado na internet. Como o menino fica muito famoso ele é convidado a estudar magia na maior escola de magia do mundo.
Fim.**

- Devo observar que os grupos se saíram muito bem e pela primeira vez os fiz entender que podíamos fazer em um dia um espetáculo improvisado, mesmo havendo uma prévia combinação e um mini ensaio. Fiquei realmente impressionada com a disciplina durante os ensaios (mesmo sendo rápido) e com a dedicação em demonstrarem o interesse de apresentar o melhor que podiam naquele dia. Como cada cena era feita por um grupo, eles precisavam dialogar para que a história do menino tivesse coerência, assim como as personagens, pois havia vários magicos, pais e amigos sendo feitos por alunos diferentes e isso aconteceu sem conflitos. Era junho e muitos dos conceitos do

Sistema Impro já estavam entranhados neles de tanto treinarmos a partir dos jogos em sala de aula.

- Na nossa avaliação final sobre o exercício conversei com a turma sobre três questões: A primeira é a de que se saíram muito bem, lidando com os deslizes e tendo calma na resolução dos problemas. A segunda, foi que ao decidirmos improvisar um espetáculo (seja ele profissional ou não), precisamos de tempo para treinar, estudar e chegar ao ponto de fazer uma história diferente a cada dia, mesmo que esta parta de uma mesma estrutura pré-definida, com a intenção de levar ao público espetáculos diferentes a partir de estímulos da plateia (títulos, palavras, histórias verídicas, frases e etc.). A terceira, foi focada no nosso espetáculo teatral, onde não seria improvisado e que teria seus ensaios iniciados após as férias de julho. Conversamos, então, que a dedicação deveria ser a mesma. Ora, não importa se você escolhe um espetáculo improvisado para apresentar ou um espetáculo tradicional, o primeiro necessita de tempo de treino dos jogos e estrutura e o segundo de ensaio e entendimento do texto e ambos de dedicação máxima para poderem acontecer. Tendo no espetáculo com texto a necessidade de ensaiar, decorar o texto e saber o que fazer em cena a partir dos preceitos já ensinados desde o início do ano e utilizando-se do Sistema Impro como alicerce principal de trabalho e incluindo a soma das ideias de outros pensadores e jogos que foram desenvolvidos por eles também.
- O mini espetáculo improvisado em sala foi o mais perto que chegamos de um espetáculo totalmente improvisado. Observo que tenho planos de propor uma aula aberta onde os pais possam conhecer um pouco mais do trabalho sobre improviso no qual fazemos em sala de aula. O que dependeria de uma conciliação com a escola, devido aos horários e trâmites para a liberação da entrada dos pais e responsáveis antes do horário de encerramento da aula. Vale ressaltar, que isso é um ponto importante além de pensar na viabilidade dos pais chegarem a tempo da aula. Pois muitos deixam as crianças nas atividades extracurriculares para poderem ter mais tempo de buscá-las após o trabalho. E como há uma expectativa muito grande no espetáculo de final do ano onde é feito no teatro da escola e aberto a funcionários, pais, alunos, professores e

toda a família, ainda seria uma situação a ser conversada junto a coordenação pedagógica e empreenderia um esforço maior dos alunos durante as improvisações, o que seria ótimo. Já que adoramos desafios. Mas como o foco principal da escola é que os preparemos para essa apresentação no final do ano, não sei se conseguiríamos nos dedicar às duas coisas com o pouco tempo que temos, pois a aula de teatro de cada turma acontece 1 vez na semana.

Eduardo Katz, que também é professor do Colégio Santo Agostinho do Leblon e hoje é o responsável por ministrar aulas de teatro para o Ensino Fundamental II, nos conta em entrevista para esta dissertação que os alunos, em geral, não gostam tanto de fazer um espetáculo totalmente improvisado, apesar de gostarem dos jogos. Para ele, as crianças não acreditam na Impro como gerador de um bom espetáculo e até se questiona se foi ele, como professor, que não obteve êxito ao fazer com que os alunos confiassem o bastante de que poderiam chegar a bons resultados com este tipo de espetáculo. Talvez, esse ainda seja um caminho a percorrer. Pois, muitos já vêm da tradição da peça tradicional feita no final do ano e mudar ou adicionar algo a isso demandaria mais esforço e dedicação dos alunos, além de tempo. Tempo que talvez não tenham, já que a escola os consome fortemente com muitas tarefas e trabalhos escolares, além das provas e dos bons resultados os quais precisam entregar no final do semestre.

Conversando com Zeca Carvalho em entrevista para este trabalho escrito e onde esteve recentemente em Portugal cursando um Pós-Doutorado em Impro ele nos disse que vê o Impro como um alicerce para o desenvolvimento de qualquer ser humano, inclusive crianças. Na Europa, Zeca chegou a dar aula para jovens de 14 a 18 anos (todos vindos de comunidades carentes) e nos contou também como ficou impressionado de ver como as realidades desses jovens aparecem claramente nos improvisos. Nos disse que rejeitou trabalhar com crianças de 6 a 12 anos na mesma escola em que trabalhava com os de 14 a 18 anos, pois sentia que não saberia lidar com as questões dos pequenos. Para ele lhe faltaria a formação necessária a fim de lidar com essa faixa de idade. Como a Impro dá a chance de aparecerem dilemas profundos que normalmente não aparecem nas escolas já que passamos pelo espontâneo, isso pode fazer emergir nas crianças questões mais delicadas (ou até traumas). Na opinião de Zeca, o profissional que trabalha com crianças deverá ser bem

treinado e capacitado para isso. E ainda cita, que o futuro da Impro depende da Academia a reconhecer como arte performática/teatro de improvisação. Ele ainda nos contou que o trabalho dele em Portugal foi o primeiro relacionado ao gênero e que Luana Proença¹⁰⁹ foi a segunda fazendo uma tese de doutorado lá. Na Unirio, temos Bianca Cavaleiro que cita o Impro em sua dissertação de mestrado e que foi minha colega de curso e Tomaz Barroso o qual entrou posteriormente para o mestrado na mesma instituição e que também usa o Impro como base de trabalho. Para Zeca, que é ator, mas também trabalha como professor da faculdade de administração da UFRJ, ele ainda nos explica que a Impro foi mais bem recebida na Academia de administração do que na de Teatro. Penso e concordo que há uma resistência à Impro nas Universidades justamente por ela ser um Sistema relativamente novo no Brasil no qual acolhe não só atores, vide o meu exemplo no capítulo 2 onde digo que eu, Claudio Amado e Ary Aguiar éramos os únicos atores profissionais em um grupo grande de improvisadores. Segundo Mariana Lima Muniz, em um pequeno depoimento para este trabalho dissertativo, ela também acredita que o trabalho de Keith é pouco conhecido no Brasil, portanto, seu impacto é reduzido. Para ela, o Sistema Impro não é entendido como algo ao qual se pode acrescentar ao que se queira. A ideia de Sistema é justamente a de que cada jogo depende um do outro e se não trabalhados de forma conjunta e sistêmica, há uma falha nesse processo. Portanto, se você não trabalha com os jogos clássicos de Keith, não está trabalhando exatamente o Sistema Impro. De qualquer forma, aponta ainda que ela mesma trabalha de forma bem livre mesclando jogos de diferentes referenciais e inventando outros. Apenas, quando ela dá uma oficina do Sistema Impro é que trabalha somente os jogos clássicos de Keith.

Na escola eu procuro fazer um híbrido de jogos, mas colocando como objetivo principal os preceitos do Sistema criado por Johnstone e na hora em que começamos a ensaiar a peça final esses preceitos continuam presentes e as crianças entendem que, decorar ou não o texto é uma escolha deles, mas precisam sim se dedicar para entender o que está acontecendo na cena. Eu já fui muito mais disciplinadora em relação a decorar o texto e ficava bem insegura quando isso não acontecia, achava que tudo daria errado, que os alunos iriam travar na frente da plateia e que provavelmente a peça seria uma bagunça. Hoje, com a

¹⁰⁹Mestre em Artes pela UFU/MG, Bacharel em Interpretação Teatral pela UnB/DF, especializada em Gestão Cultural pelo SENAC, é atriz, professora, pesquisadora, dramaturga, diretora, improvisadora, produtora e gestora cultural.

experiência adquirida, eu entendo que preciso estar muito segura do que quero fazer com eles e essa segurança precisa estar em mim, desde o início, lá com os primeiros jogos de Impro, assim como às outras referências que utilizo, tais como já citei antes que são: Olga Reverbel, Viola Spolin, Ryngaert, Boal, etc... E quando, posteriormente, iniciarmos os ensaios da peça de encerramento se a segurança estiver em mim ela estará neles também e isso guiará o nosso caminho até o dia da grande festa deles, com direito a figurino, objetos de cena, som, luz, projeção (aliás, isso é uma exigência da escola, de que usemos a projeção para ilustrar o cenário e onde se passa a ação de cada cena), plateia lotada já que temos um lindo teatro com aproximadamente 250 lugares. Realmente somos muito privilegiados nesse sentido. Mas tudo caminha bem e tem caminhado e sinto que cada vez mais as crianças estão entendendo que tudo pode dar errado, mas que podemos fazer dar certo, com calma, sem o medo do deslize, não ficando nervosos ao esquecer uma fala e sim recordando o sentido dela para dizer algo semelhante e seguir em frente. Lembrando do mais importante de tudo isso: ter sempre um aluno ajudando ao outro! A partir de setembro a escola me disponibiliza uma assistente. Uma outra professora, escolhida por mim e com currículo aprovado pela coordenação, onde ela vem nos dias de aula para me ajudar (quase como se fosse uma assistente de direção), nos dias de prova de figurino ou durante o ensaio de alguma cena em particular onde os alunos estejam tendo alguma dificuldade para executá-la.

Ano passado montamos a peça *“As Desmemórias da Bruxa Onilda”* que foi elaborada através de uma adaptação das várias histórias dessa bruxinha “errante”, livremente baseada nas obras de *Enric Larreula*¹¹⁰ e *Roser Capdevila*¹¹¹. A nossa versão contou com cenas improvisadas em sala, com temas aleatórios e outros baseados nas histórias de Onilda. Também foram usadas partes do livro *“Os Piores Pirralhos do Mundo”* de *David Walliams*¹¹², junto com personagens criadas pelos próprios alunos. Pela primeira vez em 4 anos de Colégio Santo Agostinho, coloquei uma grande quantidade de alunos atuando em mais de um personagem. As bruxas foram feitas por várias alunas, onde nos inspiramos em vários episódios da vida da bruxinha, nas cenas que fizemos em sala e que nos serviram de estímulo para a nossa versão da história. As várias Onildas ganharam cenas grandes, onde retirei de

¹¹⁰Enric Larreula i Vidal (Barcelona, 1941) é um escritor espanhol na língua catalã mais conhecidos pelos livros de sucesso sobre a Bruxa Onilda.

¹¹¹Roser Capdevila i Valls (Barcelona, 23 de janeiro de 1939) é escritora e ilustradora de livros infantis em espanhol. Muito conhecida pelos livros de sucesso sobre a Bruxa Onilda.

¹¹²David Walliams (nascido como David Williams na Inglaterra em 20 de agosto de 1971) é um escritor e ator britânico de comédia.

forma proposital o protagonismo de uma só atriz e usei ao máximo todo o elenco para que tivessem bastantes entradas e saídas de cena. O resultado foi uma peça divertida, engraçada e não só uma peça infantil, mas uma peça feita de presente para os adultos que nos assistiram, feitas por crianças, porém com uma linguagem que atendesse a todos os gostos. Afirmo que sem o Sistema Impro como alicerce e contando ainda com os ideais de outros pensadores e realizadores não teríamos chegado até aqui com bons resultados. Pressinto que ainda podemos ir mais longe. Continuemos!

3.3

Jogos e brincadeiras

“Através dos outros, nos tornamos nós mesmos.”

(Lev Vygotsky)

1. Contagem eliminatória do 1 ao 21

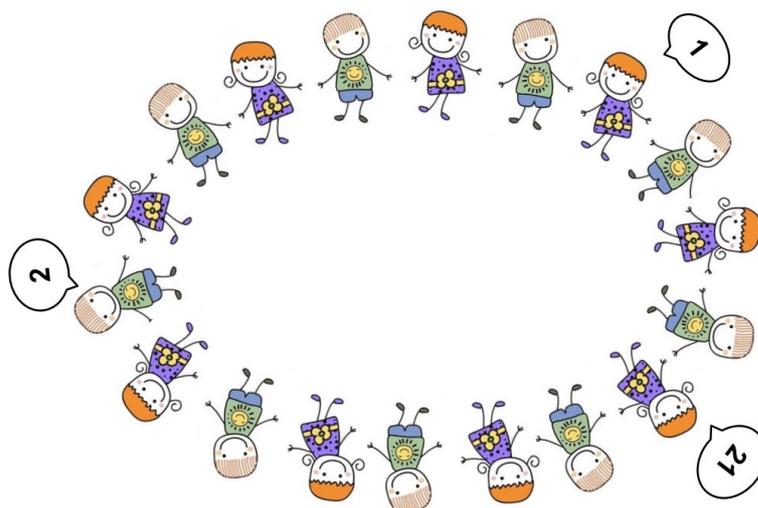


Foto 24: Ilustração do exercício “Contagem eliminatória do 1 ao 21” por Juliana Castro

Em uma roda, aleatoriamente, qualquer aluno pode dizer um número que siga a sequência do 1 ao 21. Normalmente eu escolho o mais comportado para iniciar o jogo, e como todos querem começar acabam se comportando também. A partir do primeiro escolhido qualquer um da roda pode falar quando quiser. Todos precisam ficar bem atentos para não dizerem o número da sequência ao mesmo tempo. Somente uma criança deve falar por vez, mas se por acaso falarem juntas, essas crianças têm o seu risco (iniciativa) em se expor aplaudido pelos colegas e se sentam na roda, ficando agora como observadores. Fazemos isso até que consigamos chegar ao 21 sem ninguém falar junto. Caso sobrem apenas 4 alunos em pé na roda, a contagem é feita de olhos fechados, dessa forma ou todos os 4 falam juntos ou 2 ou 3

acabam sendo eliminados por falarem juntos. Aplaudimos o risco e por ter sobrado um aluno mais concentrado. Assim voltamos para mais uma rodada.

Obs1: Cada vez que um aluno fala junto e o risco é aplaudido, o jogo recomeça partindo-se do 1.

Obs2: Um aluno não pode falar todos os números em sequência e nem pode se estabelecer uma regra em sequência, isso desqualifica o jogo, já que o objetivo é o risco e vencer o medo do deslize.

Obs3: A contagem neste jogo com os menores da turma de quarta-feira é feito do 1 ao 15.

Obs4: Esse jogo com adultos é feito sem eliminação e sem a parte de fechar os olhos no final.

2.POP

Mesma premissa do jogo anterior. Eu costumo dizer que somos pipocas dentro da panela e que vamos estourando de pouquinho em pouquinho. É como se fosse uma contagem, mas substituímos os números por “POP” e pulamos ao dizer a palavra POP. Quem falar e pular junto (ao mesmo tempo), é aplaudido pelo risco corrido e os alunos sentam-se na roda para assistirem os demais. As regras da contagem também valem para esse jogo, somente com a diferença de que quando sobram poucos alunos, nós voltamos do início e não fazemos POP de olhos fechados.

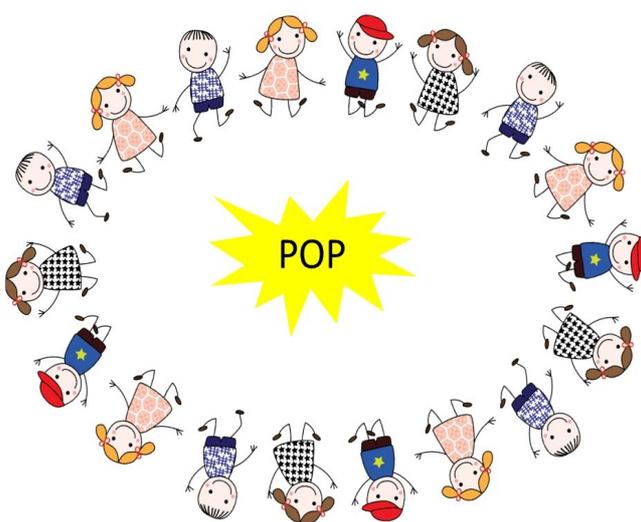


Foto 25: Ilustração do exercício “POP” por Juliana Castro

3. Rei/ Rainha

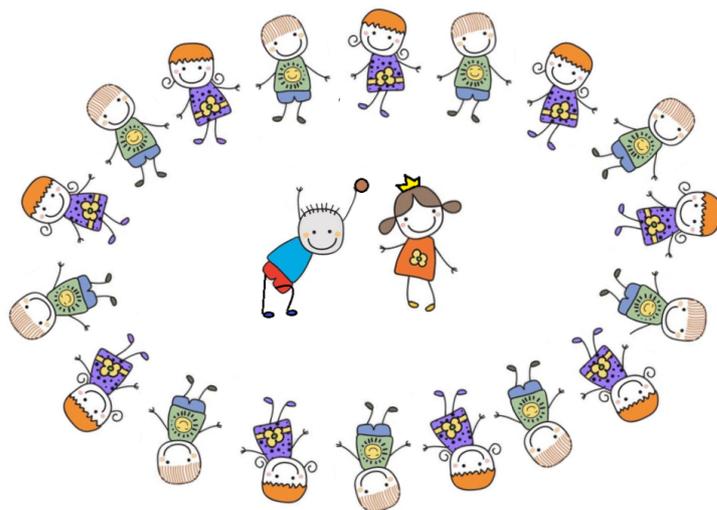


Foto 26: Ilustração do exercício “Rei/Rainha” por Juliana Castro

Uma roda, em pé. Eu escolho o aluno mais comportado, menina ou menino que será o Rei ou a Rainha da rodada. Esse aluno ficará no meio da roda com uma bolinha (leve) em sua mão (ela normalmente é feita de meia), o aluno escolhe aleatoriamente um outro aluno pertencente a roda e joga a bola para ele. Caso a bola caia no chão o aluno deve pegá-la (menos o Rei ou a Rainha) e qualquer outro aluno que estiver por perto também poderá tentar pegar essa bola que caiu no chão, mas uma coisa importante a se saber é que ao devolver a bola à Rainha, o aluno que a pegou deverá fazer isso solenemente, em reverência à autoridade. Se a Rainha escolhe um aluno e este pega a bola e não a deixa cair no chão, os outros dois alunos à direita dele e os dois à esquerda podem tentar roubar a bola na hora da devolução quando o aluno dono da bola a jogar de volta para a Rainha

Exemplo: A Rainha Zizi escolhe o aluno Yoshi e lhe joga a bola e ele a pega de primeira. Ao lado direito de Yoshi temos Mila e Magda e do lado esquerdo de Yoshi temos Simonal e Iron, eles podem se colocar na frente da Rainha para tentar roubar a bola dela. Caso algum deles consiga pegar a bola, será nomeado a nova Rainha ou Rei do jogo. Mas existe outra maneira de tirar a Rainha do meio? Sim. Uma Rainha ou um Rei nunca deverão se abaixar para pegar

uma bola que caia perto deles, caso isso aconteça, voltam para a roda e viram súditos e uma nova Rainha ou Rei é escolhido.

Obs1: É importante que a Rainha/Rei não fique jogando a bola apenas para uma direção da roda, a fim de que todos possam participar e brincar.

Obs2: Esse jogo pode se tornar muito violento, pois há muita empolgação para pegar a bola e se tornar Rei/Rainha, por isso o professor precisa sempre pedir para expandirem a roda e tomarem cuidado com os colegas. E por isso digo que a bola tem que ser leve.

Obs3: Existe a possibilidade de quando um aluno receber a bola e for a devolver ao Rainha/Rei acabar deixando-a cair atrás da majestade, se alguém pegar direto a bola na mão é o novo Rei/ Rainha. Caso caia no chão a regra de que qualquer um pode buscar e devolver solenemente à autoridade, se mantém.

4. Eu sou

Neste jogo eu coloco a turma toda sentada na posição de plateia e eu pergunto qual será o local da nossa história, quem tem uma ideia deve levantar a mão e como sempre são muitas ideias de locais, tento ouvir o máximo possível e escolher a que considero a de melhor entendimento para eles montarem uma história com começo, meio e fim.

Exemplo: Uma aluna escolheu floresta, ela deve entrar em cena e dizer algo relacionado a floresta. Ela diz: “- Eu sou a árvore”, a segunda criança deve entrar em cena e dizer algo que complemente o que a primeira criou, dizendo: “- Eu sou uma fruta envenenada na árvore”, o terceiro aluno entra e diz: “- Eu sou a princesa esfomeada que come a fruta envenenada”. E assim por diante até que a gente construa um quadro completo de uma história. Às vezes chego a usar a turma toda, pois eles podem ser objetos e personagens, composições do local e sempre reforço sobre a necessidade de existir um conflito no qual fique evidenciado no quadro da história.



Foto 27: Ilustração do exercício “Eu sou” por Juliana Castro

Obs1: Esse jogo é feito em estátua, por isso é importante o aluno escolher uma posição confortável para ficar em cena e aguentar a pose.

Obs2: Esse jogo foi completamente adaptado para o universo infantil, com os adultos ele é feito de forma um pouco diferente como nos descreve Claudio Amado em seu livro.

5. O presente



Foto 28: Ilustração do exercício “O presente” por Juliana Castro

Coloco a turma sentada em duas fileiras de plateia, elas jogam em dupla e funciona assim: Um é A e o outro é B. A dá um presente para B e normalmente definimos que é aniversário de A e ela está arrumando os últimos detalhes da festa quando B chega com o presente, ambos se cumprimentam e A recebe o presente. Quem oferta o presente (B) não precisa especificar o que é, mas quem o recebe (A) apenas percebe no gesto de B se o presente é grande, pequeno, leve, pesado... O truque é converter o que ganhamos na coisa mais interessante possível. Nós queremos aceitar demais a oferta. Tudo o que recebemos nos fascina, quando o ator se concentra em transformar o presente recebido em algo interessante, ele parece ter uma missão e a sente. Com as crianças, o que acontece primeiro é que eu transformo esse exercício em uma cena, na festa de aniversário de A. Depois a gente conversa sobre expressar corporalmente o que se ganha ao invés de contar para o público em palavras. O que ocorre em algumas turmas é que a plateia por vezes não se contém e acaba transformando o exercício num jogo de adivinhação. Mas como tudo se transforma e dependendo do objetivo do dia de trabalho eu até permito que o jogo caminhe para isso.

Obs1: O primeiro a receber o presente será o último das duas fileiras a ofertar.

6. Escravos de Jó

As crianças se sentam em roda e cada uma pega somente um pé do seu sapato que será passado de uma criança para a outra numa coreografia de acordo com a música abaixo, todos cantam juntos:

Escravos de Jó jogavam caxangá (as crianças participantes vão passando os sapatos ao amigo que se encontra do lado direito, de maneira que cada jogador fique somente com um sapato, sempre.)

Tira, (cada criança levanta o sapato que está em uma de suas mãos)

Bota, (colocam o sapato novamente no chão)

Deixa ficar (apontam com as duas mãos para o sapato que está no chão)

Guerreiros com guerreiros (voltam a passar o sapato para a direita)

Fazem Zigue, (colocam o sapato na frente do jogador à direita, mas não soltam)

Zigue, (colocam o sapato à frente do jogador à esquerda, mas não soltam)

Zá (colocam o sapato à frente do jogador à direita novamente e o soltam)



Foto 29: Ilustração do exercício “Escravos de Jó” por Juliana Castro

Na maioria das vezes, muitos sapatos se aglomeram e a gente morre de rir. Eu procuro participar dessas brincadeiras de ritmo e som ou de risco como a “Contagem do 1 ao 21” para que os alunos vejam que podemos nos divertir juntos e que eu também deslizo e acumulo sapatos na minha frente. Não o faço de propósito, mas como qualquer pessoa comum temos dias bons e dias ruins e devemos entender que assim como as crianças, o professor também passa por isso. Normalmente, iniciamos a brincadeira bem devagar e depois vamos aumentando o ritmo e é justamente aí que nos embolamos e nos divertimos.

7. Nós todos

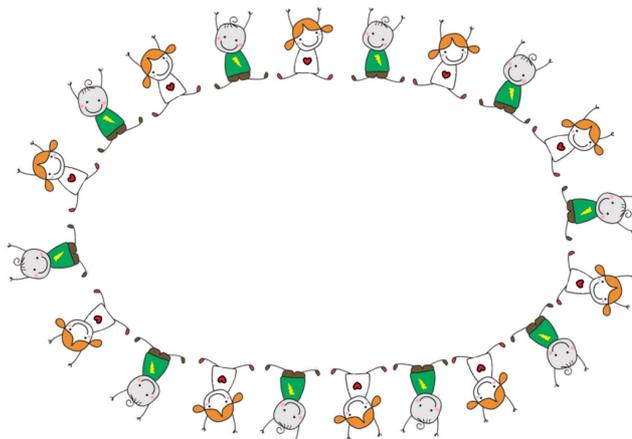


Foto 30:

Ilustração do
exercício “Nós
todos” por
Juliana Castro

Este exercício tem como “filho” o “Nós 4”, a música é conhecida para alguns e desconhecida para outros:

“Nós 4, eu com ela, eu sem ela, nós por baixo, nós por cima”

No Nós todos, a turma se senta num grande círculo bem grudadinho e cantamos a música:

“Nós todos, eu com ele, eu sem ele, eu por cima, eu por baixo”, não importa se o número de alunos da turma é par ou ímpar, prestemos a atenção nos detalhes:

Nós todos - batemos cada palma da nossa mão na palma da mão dos amigos, a mão da direita bate na mão do amigo da direita, a mão esquerda bate na mão do amigo da esquerda. Ao mesmo tempo.

Eu com ele - As duas mãos batem na mão do amigo da direita

Eu sem ele - As duas mãos batem na mão do amigo da esquerda

Eu por cima - As duas mãos esticadas para cima

Eu por baixo - As duas mãos batem no chão

Obs1: É bom que a professora diga quem faz com quem, pois mesmo que estejam sentados um ao lado do outro pode ser que dê problema ou pulem um aluno.

Obs2: Se a turma for ímpar é só bater nas costas de um amigo ao invés das mãos na hora do EU COM ELE e EU SEM ELE.

Obs3: As regras de velocidade funcionam igualmente como no “Escravos de Jó”, começamos super devagar e vamos aumentando o ritmo. Nosso objetivo é fazer este exercício em cada aula para chegar ao fim do ano craques no ritmo. A turma ama!

8. Sim vamos!

Gosto de colocar a turma para jogar em duplas ou trios, iniciamos com um local e um porquê de estarem ali. Alguém começa com uma pergunta simples, exemplo: Todos estão em um parque aquático, alguém diz: “- Vamos para a piscina de ondas?” Todos dizem; “- Sim vamos!”, depois de realizarem o desejado outra pessoa propõe uma outra tarefa: “- Vamos fingir afogamento para sermos salvos pelo salva-vidas?”, “- Sim, vamos!”, até completarem um objetivo final. Mas confesso que na escola eu não estou tão preocupada com o cumprimento deste objetivo final. Podendo ele ser sabotar o parque ou manchar a água da piscina de vermelho para estragar a festa de alguma amiga. A minha maior preocupação é de que as crianças aceitem as ideias dos colegas por mais absurdas que sejam, ao invés de saírem negando tudo que é proposto pelo outro, pois só praticando essa aceitação estarão dispostas a improvisar sem travar a história e a temer correr riscos.



Foto 31: Ilustração do exercício “Sim, vamos!” por Juliana Castro

Obs1: Claudio Amado ainda ressalta que ninguém pode fazer duas propostas seguidas, cada hora uma pessoa deve propor algo diferente, mas que sigam uma progressão lógica, evitando ações desconexas ou em direções diferentes.

9. Elogios

Três pessoas se encontram, não ao mesmo tempo e todas se odeiam, mas fingem se gostar. A primeira encontra a segunda e começa a reparar em tudo nela e comentar com exagero de como se estivesse gostando de seus defeitos e suas qualidades (que são imaginárias e não de verdade), a segunda retribui os elogios mais falsa ainda e quando a terceira chega vemos um grande exagero de elogios. Desse exercício sempre saem algumas pérolas como: “- Nossa como a sua voz é doce, você faz aula de canto?” ou “- Nossa que linda essas suas olheiras, mostram bem a sua cara de cansada!”. Nenhuma das alunas em questão possuíam as características mencionadas, são elogios que servem para criticar o outro, mas todos são de mentira. Porém, todos levados muito a sério e fazendo a plateia morrer de rir. Lembrando que esse é um exercício de imaginação, então as crianças não citam a roupa de verdade que a outra criança está, é tudo inventado e isso é uma regra do jogo mencionada por mim antes de começarmos.



Foto 32: Ilustração do exercício “Elogios” por Juliana Castro

Obs1: Sempre deixo claro que os elogios são hipotéticos e que não servem para humilhar uma característica de um colega. O objetivo é ver a criatividade fluir e não falar de algo que todos estamos vendo para ser usado como argumento. Quando executamos este exercício nas aulas todos conseguiram entender que devem imaginar tudo que estão fazendo, nada ali é real e por isso surgem questões tão engraçadas. É totalmente um exercício de espontaneidade, da primeira ideia quem vem à mente e não tão preocupado com a criação de uma história.

10. Hoje é terça-feira

Esse é um jogo de alteração de *status*, onde precisa acontecer uma mudança em quem recebe essa informação. Coloco a turma toda em formato de plateia e todos jogam em duplas. A primeira dupla entra e A está fazendo alguma coisa, quando B lhe diz da forma que achar conveniente a frase: “- Hoje é terça-feira!”. A precisa alterar seu estado e responder a isso. Exemplo:

A - (está cozinhando - ação de cozinhar)

B - (entra e diz) Maria, hoje é terça-feira!

A- (alterada) Meu Deus! Esqueci meu filho na escola desde ontem. Preciso ir buscá-lo. (desliga o fogo e sai correndo)

E assim vai até todos participarem. Dessa forma o grupo entende a importância de se alterar pelo que foi dito e começa a entender também a excelência das intenções das falas.



Foto 33: Ilustração do exercício “Hoje é terça-feira!” por Juliana Castro

Todos os exercícios mostrados aqui são os que fazem mais sucesso durante as aulas, mas existem muitos outros jogos. Porém acho que consegui elencar os principais e alguns aqui presentes são usados no Sistema Impro ou foram inspirados nele. Os exercícios baseados nos trabalhos de outros tipos de improvisação não foram elencados, mesmo se adaptando bem ao sistema Impro, pelo simples fato desta dissertação focar no trabalho de Keith Johnstone e como o aplico em sala dentro do contexto de uma escola particular brasileira durante as aulas de teatro extraclasse. Como última observação, ressalto que com a turma de quarta-feira (os mais novinhos) eu faço somente alguns destes exercícios da lista exatamente da forma como estão descritos acima. Alguns outros eu preciso readaptar ou cortar pela metade para haver um entendimento mais fácil e conciso para a faixa de idade da turma.

Considerações Finais

A criação de um teatro para Pequenos

Ao chegar neste ponto final, que de final não carrega nada, pois como nos diria Clarice Lispector: *“Tudo acaba, mas o que te escrevo continua. O melhor está nas entrelinhas.”*, sinto uma profunda vontade de continuar em frente, dialogando com a Impro, com as crianças, com os outros pensadores e com o que será do teatro daqui para a frente. Carrego em mim a felicidade daqueles que construíram com suas próprias mãos a sua primeira casa, agora pronta, acabada e quando olho para ela hoje ainda lembro de quando era, apenas, um esboço, um desenho, um rascunho do que eu imaginava. Ao trabalhar em uma obra de arte, seja ela qual for, vai nos dando um orgulho enorme ao vê-la tomando forma e um medo do depois. Quando ao entrarem em minha casa, questionarem a pintura, a decoração, a posição dos móveis, a cor das roupas de cama e os objetos eletrônicos. Dá um medo de acharem a casa simples demais, exagerada, ou arrogante demais. Mas como eu digo aos meus alunos é preciso vencer o medo. E cá estou eu chamando-os para adentrar na casa e apreciarem a obra de arte conforme lhe convêm.

A partir deste primeiro desabafo, de uma artista, improvisadora, professora, atriz, e pesquisadora do universo infantil eu só espero (de verdade) que eu possa, através do meu trabalho ajudar na formação de crianças mais conscientes, mais sensíveis, mais autoconfiantes e que possam saber o que desejam para as suas vidas. Podendo focar nas boas oportunidades se tornando adultos bons e justos. Se um ou dois decidirem ser atores, que seja exatamente da mesma forma, carregando uma boa base, pois na minha humilde opinião a escola foi criada para isso (e nós trabalhamos para isso também através do Impro). Para mim a escola foi criada para nos dar uma boa essência, nos acolher e não para ser um ambiente competitivo e muitas vezes assustador. Reflito que conseguimos através da Impro modificar a visão de uma parcela de alunos, transformando a competitividade em união e trabalhando a sala teatral como um lugar de aprendizado não só dos alunos, como meu também. O uso do Sistema Impro em classe configurou-se em uma dinâmica divertida, onde todos já chegam

dispostos a jogar. Temos sim umas exceções, alguns preguiçosos, mas conforme o jogo vai acontecendo o interesse vai chegando e quando vemos, estão todos ali, na área do jogo, brincando e aprendendo a fazer arte. Tivemos muitas conquistas como a descoberta para uma palavra que substituísse o erro e descobrimos a palavra deslize. Ganhamos também aprendizado com as crianças que dominaram seus medos e vergonhas e deram um verdadeiro show na peça final. Outro ponto importante foi a construção de uma dramaturgia que surgiu a partir das improvisações feitas em aula e ligadas ao Sistema e isso fez com que os grupos se sentissem mais seguros na hora de atuar.

Conversamos aqui sobre muitos conceitos importantes e falamos profundamente de uma figura que tanto me inspira a ser uma professora e uma pessoa melhor. E ao saber que cada um de nós escreve uma história e nessa história há uma parte que nos falta e que é justamente por essa parte que saímos por aí buscando-a feito loucos e por ela é que tentamos nos encontrar com o nosso eu mais profundo, buscando a parte que nos falta de diversas maneiras pela jornada louca da vida. É exatamente essa parte faltante que nos faz peculiares, nos mostra o poder de superarmos qualquer dificuldade, em qualquer área da nossa história. Foi assim que Keith Johnstone construiu o seu legado, um legado que fica quando ele partir, mas o qual cabe a nós explorar as infinitas possibilidades que seu Sistema possui. Não acredito que Keith tenha encontrado a sua parte faltante, mas acredito que a busca foi um caminho de muito aprendizado, mudança e amadurecimento.

Iniciamos esta dissertação contando um pouco sobre quem é Keith Johnstone, retratando uma parte de sua biografia, de suas ideias e ideais para o teatro de ontem e de hoje, para os que não o conhecem profundamente ou que ainda nem se quer ouviram falar deste nome, possam ter a experiência de ampliar o seu conhecimento sobre improvisação e técnicas teatrais. Expliquei um pouco as particularidades do método e falei das práticas que dialogam com o seu trabalho, das práticas que me utilizo como professora para aplicar o Sistema e ao mesmo tempo ampliá-lo através da visão de um outro pensador. Falamos também da escola atual e da necessidade de uma mudança dos professores e dos métodos empregados por eles.

No segundo capítulo, me apeguei a falar dos espetáculos de Impro, de forma bem generalizada, só para o leitor poder compreender como o trabalho de Keith é apresentado ao público, tanto no Brasil, quanto fora dele. Aproveitei para articular sobre as ramificações que

esse Sistema tem gerado, sendo utilizado por algumas empresas para o treinamento de suas equipes, como inspiração para uma orquestra musical improvisada e também para a criação de espetáculos com bonecos e máscaras, que já era uma pesquisa do próprio Keith, mas que até onde se sabe, só há um grupo no Rio de Janeiro que o faz.

No terceiro e último capítulo, falo dos procedimentos de criação do meu trabalho em sala de aula, explico a minha conduta como professora e conto um pouco do meu dia a dia na escola. Comento também sobre um termo que surgiu em sala de aula para substituir o erro, o deslize. E de como, desde a descoberta deste termo as nossas aulas ficaram mais leves e as crianças mais autoconfiantes na hora do jogo. Conversamos também sobre a questão do combinar ou não combinar antes de uma cena e de como isso em nada interferiu no nosso trabalho, já que 90% dos alunos nas turmas acharam melhor sempre combinar antes de fazer uma improvisação. Finalizo, com os jogos e brincadeiras de maior sucesso e que foram inspiradas e/ou utilizadas no Sistema Impro.

Escrever é um ato extremamente doloroso e solitário, mas toda a pesquisa a qual envolve a escrita é um mundo de recompensas e descobertas que, realmente, não tem preço, por isso espero (do fundo do meu coração) que esses dois anos de trabalho no mestrado profissional e doze de improvisação, tenham servido para contribuir de forma positiva para a divulgação do legado de Keith Johnstone aqui no Brasil e que muitas outras pesquisas se formem e que possamos sair do circuito marginal para nos tornarmos conhecidos dentro e fora da Academia de Teatro e também através de livros que ajudem a ampliar a nossa biblioteca da pedagogia do teatro. Que haja mais aceitação dentro da escola de artes cênicas e que a matéria Impro seja ensinada e estudada assim como tantas outras matérias. Sigo otimista quanto a isso. Um desejo latente é continuar, ampliar a casa, preparar o quintal para receber as crianças e não parar de me questionar e investigar sobre as coisas que eu mesma propus aqui, pois eu acredito, fielmente, que este seja o trabalho do pesquisador.

O meu objetivo aqui não foi pensar em como levar crianças de 6 a 12 anos a improvisarem a partir do Sistema de Johnstone, em uma apresentação aberta para uma plateia com pais, amigos e familiares no Colégio Santo Agostinho do Leblon. A princípio a preocupação mais latente em mim, foi a de usar o Sistema Impro como um fundamento pedagógico para guiar as minhas aulas de teatro e inserir as crianças dentro do universo

teatral. Não o escolhi porque me pareceu de fácil aplicação, muito pelo contrário, nem porque me apareceu como primeira opção, eu escolhi o Impro como método de trabalho porque sou improvisadora e como testemunha viva de como me tornei uma pessoa e artista melhor a partir dos princípios do Impro eu quis usá-lo a favor das crianças em formação tanto de caráter, moral e princípios psicológicos. Pois se a Impro foi capaz de ir me modificando e me moldando, como artista e ser humano, a partir dos meus 21 anos de idade e vem fazendo isso até hoje, o que a Impro não poderia fazer com crianças? Eu precisava experienciar. E deu certo. E vem dando certo.

Acredito que a relevância teórica deste trabalho, como já foi descrito na introdução, dá-se na contribuição de uma literatura mais extensa e ligada a pedagogia do teatro, pois como professora sinto muita falta de livros mais voltados para a prática em sala de aula teatral e que explorem os mais diversos temas. Como relevância prática, acredito que, muitos professores que não conheciam o Sistema Impro poderão agora usufruir de suas ideias e descobrir uma nova maneira de praticar o ensino do teatro na escola, utilizando-se dos seus jogos e preceitos teóricos. Muitos docentes, com formação pedagógica trabalhavam de forma intuitiva e seguindo praticamente uma mesma linha de trabalho (a que geralmente era ligada aos jogos de Viola Spolin), mas como temos visto, o estudo do Sistema Impro vem avançando e podemos contar com mais uma ferramenta para colorir as aulas de teatro dentro da escola.

Claro, que é muito diferente improvisar e ensinar Impro na escola aqui no Brasil dentro de um contexto extraclasse em uma escola particular do o fazer no contexto das escolas Municipais ou em ONGS, pois como nos disse Zeca Carvalho no final do capítulo 3 desta dissertação, o Impro toca em questões profundas. E como professora eu gostaria de experienciar isso em muitos meios, com crianças de diferentes realidades, inclusive. Talvez aí surgisse a oportunidade de montarmos um espetáculo totalmente improvisado a partir de um formato que possa ser adaptado para crianças e adolescentes, seria interessante notar o interesse dessas crianças e até mesmo daquelas que nunca ouviram falar de arte ou talvez que nem gostem de teatro. Aliás, isso é uma questão que Hortência Maia traz em sua dissertação e que também me faz refletir bastante. Como conseguir ensinar teatro para aqueles que não gostam de arte? No meu caso, as crianças trocam de atividade, pois estamos falando de aulas que podem escolhidas, mas e quando o teatro é obrigatório? Como fazer esses pequenos

gostarem de estar ali? Talvez uma das respostas esteja no amor materno proposto por Pestalozzi e tão distante dos professores que nos cercam. E é justamente essa questão que me faz pensar que o meu trabalho, as descobertas que surgiram dele e foram colocadas aqui iniciam a criação de um teatro para Pequenos. Uso a letra P maiúscula de propósito, pois essas crianças de Pequenas só têm o tamanho. Com elas aprendi e aprendo que o mundo possui milhares de possibilidades e por elas vou seguir adiante na busca da construção deste teatro, tentando entender e inserir (quando assim tiver a oportunidade) a criança que detesta arte, através do amor da profissional por seu aluno e por seu ofício. A intenção não é obrigar ninguém a gostar do que não gosta, mas é desmistificar de que a arte é ruim, é chata, é só pra gente rica ou por qualquer outro motivo. Fazer uma criança entender a importância da arte já me faz acreditar que possamos ter um futuro mais justo e menos opressor. Concluo as minhas considerações finais com uma fala de Peter Brook, um dos muitos “colaboradores” que me fez entender com profundidade algumas questões que apareciam no meu caminho com Keith:

“É por isso que o teatro, liberando no presente o potencial coletivo de pensamentos, de imagens, de sentimentos, de mitos e traumas que estava oculto, tem tanto poder e pode ser tão perigoso. A opressão política sempre prestou ao teatro sua maior homenagem. Nos países dominados pelo medo, o teatro é a manifestação que os ditadores mais temem e vigiam mais atentamente. Por isso, quanto maior for a nossa liberdade, maior será a necessidade de compreendermos e disciplinarmos cada evento teatral. (...) A característica comum a todas as ditaduras é a imobilização da cultura.”

(Brook, 1993. p.69 - p.77)

BIBLIOGRAFIA

AMADO, CLAUDIO. *Os princípios da improvisação: 40 jogos para aprender a improvisar*. - Ilustração de Fernando Braida - 1ª Edição - Rio de Janeiro: Ebook Amazon, 2016.

ARTAUD, ANTONIN. *O teatro e seu duplo*.; tradução de Teixeira Coelho; revisão da tradução Monica Stahel. - 3ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRECHT, BERTOLD. *Estudos sobre teatro*.; tradução de Fiana Pais Brandão: [textos coletados por Siegfried Unseld]. - 2.ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BROOK, PETER. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*; tradução de Antonio Mercado - 6ªed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CARVALHO, ZECA. *O Corpo no Teatro de Improviso* - Capa de Fernando Carvalho - 1ª Edição - Porto: 5livros.pt, 2019.

CLOSE, DEL; HALPERN, CHARNA; JOHNSON, KIM. *Truth in Comedy: the manual for improvisation* 1st ed. - United States of America - Meriwether Publishing Ltd. 1994.

DESGRANGES, FLÁVIO. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo* - 3.ed. - São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2011. (Pedagogia do Teatro)

FLORENTINO, ADILSON; TELLES, NARCISO (Orgs.). *Cartografias do ensino do teatro* - Uberlândia: EDUFU, 2009.

FREIRE, PAULO. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa* - 25ª. ed- São Paulo: Paz e Terra, 1996 - (Coleção Leitura)

GALVÁN, OMAR ARGENTINO. *Yes, but... La Improvisación en su encrucijada* - 1ª. ed - Argentina: Improtour y Ediciones Status, 2018.

JOHNSTONE, KEITH. *IMPRO, Improvisación y el teatro*,. Londres: Faber & Faber Limited, 1979. Tradução para o Espanhol: Elena Olivos e Francisco Huneus, Santiago do Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1990. Título em original em inglês: *Improvisation and the theatre*

KOUDELA, INGRID DORMIEN. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LEWIS, C. S. *Sobre histórias*; tradução de Francisco Nunes. - 1.ed. - Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

MUNIZ, MARIANA DE LIMA. *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador* - Belo Horizonte: UFMG, 2015.

REVERBEL, OIGA. *Jogos Teatrais na escola: atividades globais de expressão*. - 1ª ed. - São Paulo: Editora Scipione, 2002.

RYNGAERT, JEAN-PIERRE. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*; tradução de Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SPOLIN, VIOLA. *Jogos Teatrais para sala de aula: um manual para o professor*; tradução de Ingrid Dormien Koudela. - 3. ed - São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____, *O Jogo Teatral no livro do diretor*; tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Perspectiva, 1995.

STANISLAVSKI, CONSTANTIN. *A preparação do ator*; tradução de Pontes de Paula Lima. - 18ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

VOGLER, CHRISTOPHER. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*; tradução de Ana Maria Machado. - 2 ed.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Dissertações e Teses:

ACHATKIN, VERA CECILIA, *O Teatro Esporte de Keith Johnstone: o ator, a criação e o público* - São Paulo: V.C.Achatkin, 2010. Tese de Doutorado - Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicação e Artes/USP. Orientador: Prof. Dr. José Eduardo Vendramini.

HORTA, DIOGO, *O Sistema Impro na formação universitária em teatro [manuscrito] : experiências nos cursos de graduação em teatro da EBA/UFMG e da UFSJ* - Minas Gerais: Diogo Horta Miguel. – 2014. 168 f. Orientadora: Mariana de Lima e Muniz. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 1. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

MAIA, HORTÊNCIA, *Sistema Impro com crianças; experiência de ensino- aprendizagem do teatro na educação fundamental* - 2015. 163 f. Orientadora: Mariana de Lima e Muniz. Coorientadora: Marina Marcondes Machado. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

OMURA, TAIYO JEAN, *Pichar sons, ver silêncios, ouvir gestos: uma aventura poética com o soundpainting* - 2015. 110 f. ; 30cm + 1 DVD . Orientadora: Joana Ribeiro da Silva Tavares. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

PROENÇA, LUANA MAFTOUM, *Impro Visa Ação: uma proposta de treinamento para teatro de improviso* - 2013. 179 f. Orientador: Narciso Laranjeira Telles da Silva. Coorientadora: Mara Lúcia Leal. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós- Graduação em Artes.

SANTOS, FERNANDO FREITAS DOS, *Em busca do peixe dourado: aproximações entre Peter Brook e uma prática teatral na escola* - 2016. 215 f. Orientadora: Márcia Pompeo Nogueira - Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2016.

Sites:

Aix Sistemas de Gestão Escolar:

<https://educacaoinfantil.aix.com.br/relacao-entre-escola-e-comunidade/>

Improv Encyclopedia: <http://improvencyclopedia.org/>

International Theatresports Institute: <https://impro.global/>

Keith Johnstone: <https://www.keithjohnstone.com/>

Soundpainting: <http://www.soundpainting.com/>

Spontanea Improvisação Aplicada: <http://www.spontanea.com.br>

Steve Jarand: <http://stevejarand.com>

The Life Game Vancouver: <https://thelifegamevancouver.wordpress.com/>

The Loose Moose Theatre: <http://www.loosemoose.com/index.htm>

Dicionários:

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro.; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. -- São Paulo: Perspectiva, 1999.

Documentos eletrônicos:

Artigos:

“*A origem da Improvisação Aplicada*” por Markus Fourier e Gabriel Maia. Artigo publicado em 18 de março de 2014 no site da empresa Impro Vida. Disponível em:

<https://www.improvida.com.br/single-post/2014/03/18/A-Origem-da-Improvisa%C3%A7%C3%A3o-Aplicada>

“*Como aliviar o estresse faz de você um melhor comunicador*” por Mike Thorn. Artigo publicado no site da Universidade de Calgary em 28 de junho de 2018. Disponível em:

<https://news.ucalgary.ca/news/how-stress-busting-makes-you-better-communicator>

“*Como transformamos a educação e preparamos os alunos para prosperarem nas carreiras escolhidas?*” por Mike Thorn. Artigo publicado no site da Universidade de Calgary em 4 de abril de 2019. Disponível em:

<https://www.ucalgary.ca/news/how-do-we-transform-education-and-prepare-students-thrive-their-chosen-careers-0>

Chan, o Dharma da Natureza. Por Ana Calazans. Texto disponível em:

http://lounge.obviousmag.org/ordem_no_ruido/2014/02/chan-o-dharma-da-natureza.html

“*Criatividade, Espontaneidade e Técnica no Sistema IMPRO e na Prática da Improvisação como Espetáculo no Brasil*” - Diogo Horta, Mariana de Lima Muniz. Artigo publicado em: *Lamparina - Revista de Ensino e Artes Cênicas - EBA/ UFMG- Volume 02 - Número 6 /2015*. Disponível em:

<https://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/view/98>

Diferenças entre Spolin Games e o popular IMPROV. Autor: Gary Schwartz. Publicado no blog sobre Viola Spolin em 13 de novembro de 2012. Disponível em:

<https://spolin.com/?p=1236>

“Executivos podem aprender a ignorar o script?” por Janet Rae-Dupree. Artigo publicado no *New York Times* em 2 de março de 2008. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2008/03/02/business/02unbox.html>

Intersecções no Ensino e na Prática do Teatro. Autores: Ana Paula Teixeira (Universidade Federal de Uberlândia-UFU) e Robson Corrêa de Camargo (Universidade Federal de Goiás-UFG). Publicado na *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais* - Janeiro/Fevereiro/Março/Abril de 2010 - Volume 7, Ano VII, Número 1. Pág:18. Disponível em:

http://www.revistafenix.pro.br/PDF22/TEXTO_11_ARTIGO_DOSSIE_ANA_PAULA_TEIXEIRA_&_ROBSON_CORREA_DE_CAMARGO_FENIX_JAN_FEV_MAR_ABR_2010.pdf

“*La Impro, hacia una transformación del teatro: Efecto impro del Colectivo Mamut*”. de Marcial Huneeus. Publicado em 27/05/2008 na *Revista Latinoamericana de Ensayo* Fundada em Santiago De Chile em 1997 - Año XXI. Traduzido para o português por Amanda Xavier para a disciplina “História do Ensino do Teatro” ministrada pela Professora Doutora Jussilene Santana no ano de 2018 no programa de pós - graduação em Ensino do Teatro da UNIRIO. Texto original disponível em:

<http://critica.cl/teatro/la-impro-hacia-una-transformacion-del-teatro-efecto-impro-del-colectivo-mamut>

“*O Sistema Impro na sala de aula: escutando as crianças sobre essa prática do teatro.*” Por Hortência Campos Maia e Mariana de Lima Muniz. *Revista Urdimento* (Revista de Estudos em Artes Cênicas). Dezembro de 2017. Disponível em:

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103302017056>

“*Para desembaraçar os fios*” por Maria Lúcia de Souza Barros Pupo - Artigo disponível em:

<http://www.propg.unirio.br/cla/ppgcla/ppgeac/processos-seletivos-discentes/2018/bibliografia/pupo-maria-lucia.-para-desembaracar-os-fios/view>

“*Pestalozzi, o teórico que incorporou o afeto à sala de aula*” Por Márcio Ferrari, outubro de 2008. Artigo sobre Pestalozzi na *Revista Nova Escola*. Disponível em:

<https://novaescola.org.br/conteudo/1941/pestalozzi-o-teorico-que-incorporou-o-afeto-a-sala-de-aula>

Entrevistas:

Entrevista com Theresa Robbins Dudeck; *Keith Johnstone e a sala de aula*. Por Cinara Diniz. Publicada em 2011. *Lamparina - Revista de Ensino e Artes Cênicas* - EBA/ UFMG - Volume 01 - Número 02/2011. Disponível em:

<https://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/view/48/38>

Entrevista com Viviane Senna sobre o modelo da escola atual. Por Ruth Costa para o site BBC Brasil em São Paulo:

https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/06/150525_viviane_senna_ru

Guia Infantil:

<https://br.guiainfantil.com/materias/cultura-e-lazer/cancoes-infantis/escravos-de-jo-brincadeiras-para-criancas/>

ANEXOS

**Série de entrevistas com Taiyo Omura, Claudio Amado, Bernardo Sardinha, Zeca
Carvalho, Mariana Lima Muniz e Eduardo Katz.**

E

**Autorizações de uso de imagem de fotos e ilustrações, assim como autorizações das
entrevistas.**

TAIYO OMURA

Entrevista concedida por e-mail em 15 de fevereiro de 2019.

O IMPRO DENTRO DO TEATRO NA ESCOLA

Pergunta 1: A seu ver, qual é a importância do IMPRO aplicado na disciplina teatro nas escolas com crianças de 6 à 12 anos?

“Pode ser uma experiência positiva para a criançada. Sinto que parte da geração mais nova, que já nasce dentro da cultura do smartphone, internet e redes sociais, talvez não tenha muita prática (ou interesse) em brincadeiras como: contar estórias, fazer de conta, inventar jogos de brincar. Tenho a sensação de que essa parte da infância e pré-adolescência já tem uma concepção de brincadeira ligada intrinsecamente ao celular, aos aplicativos, e uma concepção de brincadeira como "coisa a ser consumida", comprada, utilizada, que já está pronta para o consumo, e não para ser inventada, junto com amigos e amigas. Então parte crucial desse tipo de experiência do brincar, do criar, da criatividade infantil fica um pouco atrofiada nesse sentido. Sinto que a prática do IMPRO nas escolas possa ser uma forma de estimular a reconexão e redescoberta com o mundo do impossível, do transcendental, do grátis, do inútil. Desde cedo as crianças estão imersas e engolidas por um mundo prático, material, econômico/capitalista, utilitário. O IMPRO pode ajudar a desaprender essas coisas. E ajudar a aprender outras. O Keith Johnstone fala que gostaria de ter aprendido algumas habilidades sociais, por exemplo: como flertar? como se enturmar numa festa? como fazer uma nova amiga? como interagir melhor com as pessoas? Como se comunicar melhor com as pessoas? Como falar em público? Como se comportar quando se está num palco, sendo observado por muita gente? O IMPRO é uma life skill (habilidade de vida, habilidade social). Pode ser uma prática interessante de se ter na escola.”

Pergunta 2: Levando em conta toda a sua experiência como improvisador e estudioso do método, você acha possível a montagem de um espetáculo totalmente improvisado com crianças de 6 à 12 anos?

“Como todo espetáculo que utiliza o IMPRO, seria importante, a meu ver, montar uma estrutura previamente bem ensaiada, bem conhecida. Inclusive como forma de estabelecer limites bem claros, um mote de introdução, pontos de partida para as improvisações, e uma finalização. Ter início, meio e fim. Acredito que é importante levar em conta esses fatores estruturais na hora da montagem de um espetáculo com crianças. Criar uma estrutura, estabelecer qual vai ser o foco, delimitar o espaço, tudo isso para deixar as crianças realmente mais à vontade para improvisar, e, quando alguma coisa no fluxo das improvisações estagnar, ter mecanismos de escape, de mudança. Acho que seria importante contar com uma direção externa, aos moldes do que o Keith Johnstone costuma fazer, podendo interferir nas cenas, justamente para dar suporte a quem está improvisando. E claro, uma figura na qual as crianças confiem, e já tenham mais intimidade.”.

Pergunta 3: Qual seria a diferença, para você, na inserção do Impro no currículo escolar dentro da disciplina teatro, do teatro que já é ensinado nas escolas? Mesmo que você não seja um professor, você pode falar da sua experiência como espectador de algum espetáculo de sobrinho, filho ou de alguma escola de teatro conhecida...

“Talvez a diferença seja no aspecto criativo e coletivo da coisa. Ou seja, ao invés de adaptações de textos, de cânones, de peças infantis, de filmes, seria possível uma adaptação de brincadeiras, uma imersão maior dentro do universo das crianças. O que elas pensam, o que elas anseiam, o que elas desejam, seus medos, suas frustrações, suas descobertas. O material de improvisação é tudo aquilo que se pensa, se faz, se imagina. E criado coletivamente. Praticado com uma boa orientação, o IMPRO dentro da disciplina teatro em escolas pode trazer esse aspecto de habilidades sociais, como falamos na primeira pergunta. Uma das diferenças, a primeira que consigo pensar, seria a valorização do erro como método de aprendizagem. Aprender a errar e manter o bom humor. Errar e continuar.”.

O IMPRO COMO ESPETÁCULO

Pergunta 4: Você acha que o Impro como espetáculo foi um “boom” momentâneo ou ainda é um terreno a ser explorado?

“Creio que nem “boom” momentâneo foi ainda. O verdadeiro boom foi com algo mais próximo do stand-up comedy. Com o crescimento dos vloggers, canais de youtube, a tendência parece ser também mais individualizada, e não coletiva. O IMPRO e suas possibilidades no Brasil ainda são precários, ainda há muita, mas muita coisa a ser explorada. Estamos só começando. A questão é que envolve dedicação, treino, tempo, maturação, contato com improvisadores do mundo todo, com mestres e maestrinas de IMPRO. Ainda somos bastante isolados e sem suporte. Não há um público formado que acompanhe IMPRO. Ainda é muito restrito.”.

Pergunta 5: Eu como improvisadora, às vezes, tenho a sensação de que os espetáculos de Impro aqui no Brasil (não posso falar de outros países) se repetem, parecendo derivar de uma mesma fórmula (e não necessariamente da que foi proposta pelo Keith), você concorda comigo? Você tem alguma ideia de como isso poderia ser diferente?

“Concordo, em parte. Essa “repetição” ou semelhança tem a ver, creio, com as “linhagens”. Em artes marciais se usa esse termo, linhagem, para entender de onde vem algum tipo de conhecimento, quais foram os mestres, à que escola está ligado o seu mestre. Devemos estar, aqui no Rio pelo menos, ainda na segunda linhagem de mestres de IMPRO. Ou seja, quem está ensinando IMPRO aprendeu de quem? Qual é e qual foi a referência de quem está começando a praticar IMPRO ou realizar espetáculos? Ex-alunos dos primeiros professores de IMPRO fazem essa segunda linhagem, lembrando que o ensino e difusão do IMPRO é muito recente, sendo iniciado, creio, por volta do início dos anos 2000. Os primeiros mestres aprenderam de quem? Como o IMPRO foi desenvolvido na Europa e Canadá/EUA, não tivemos contato direto com mestres de lá, e sim, alguns poucos aventureiros e aventureiras que trouxeram algumas experiências rápidas e iniciaram grupos, assim, na “cara e na coragem”. Não houve um acompanhamento técnico e filosófico sobre como deveria ser essa passagem de conhecimentos, práticas, métodos. Foi tudo mais precário, pouco-a-pouco, e na base da tentativa e erro. Um trabalho

bandeirante. Abrindo caminhos que não existiam, sem auxílio. Ou seja, foi só recentemente que alguns mestres improvisadores de fora do Brasil entraram em contato com os improvisadores daqui e realizaram oficinas, treinamentos. Desde então foi se dando novos ares, se redescobrimo o que realmente significavam alguns métodos, jogos, estratégias. O isolamento inicial da primeira linhagem de mestres creio que contribuiu para a disseminação de alguns vícios da prática de IMPRO. Mas isso parece estar mudando. Tanto pelo contato maior e mais constante com a comunidade internacional de IMPRO quanto pela renovação mesmo das novas gerações que praticam. As referências vão mudando, e com isso as abordagens também.”.

Pergunta 6: Alguns improvisadores (que se acham geniais improvisando e até podem ser mesmo gênios) são muito egocêntricos quando entram em cena e gostam de mostrar como são bons em fazer algo que a maioria das pessoas sente medo. Você acha que o improviso, por se tratar de algo que exige trabalhar habilidades que nem todo mundo se permite ou gosta, pode gerar isso nas pessoas que o estudam? Ou isso é apenas uma característica de alguns improvisadores?

“Não creio que o improviso gere o egocentrismo, ele o expõe. Na improvisação, as maneiras como geralmente pensamos, interagimos, imaginamos, podem ser facilmente expostas, podem ficar claras. Como somos todos, em algum grau ou envoltos numa cultura que é, egocêntrica, machista, preconceituosa, tudo isso vem a tona numa improvisação. Acho que o IMPRO, quando praticado com boa condução, com liderança, lideranças ou auto-regulações coletivas, que protejam as diferenças e vozes de cada indivíduo do grupo, pode ser um campo também de aprendizado social nesse sentido, de lidar melhor com as próprias falhas, com a maneira como reagimos à diferença, ao outro. O medo, como você mencionou, é o elemento primordial no trabalho com IMPRO. Ele é o ponto de partida. A primeira coisa que se deve levar em conta. E se trabalhar. Como o Keith fala nesse rápido trecho de entrevista: - <https://www.youtube.com/watch?v=JgfXUS0US9Y>”.

A SUA APLICAÇÃO DO IMPRO

Pergunta 7: Você hoje aplica o Impro não somente no teatro, não é? Poderia me contar um pouco sobre essa sua outra maneira de fazer o Impro?

“O IMPRO como vejo é uma habilidade social. A partir do momento que ele é praticado em ensaios, treinos, ele se incorpora à maneira de ser, de ser socialmente, de interagir, em todas as esferas da vida. É uma habilidade para o cotidiano também. Em lidar com os outros, em conversar, em ler e interagir com a linguagem corporal do mundo. Em perceber os espaços ocupados, as posturas, os tons de voz, as expressões. As dinâmicas de status, a dominância e a submissão. Os jogos escondidos no dia-a-dia. As coisas não-ditas, mas que dizem. IMPRO é pra mim um aprendizado social. Claro, utilizo muitos dos conceitos e práticas do IMPRO em outras atividades artísticas, como por exemplo, na coordenação e condução da minha orquestra performática, a Soundpainting Rio. Utilizo também na escrita, quando estou escrevendo, sempre o pensamento narrativo do IMPRO me ajuda. Quando estou dando aula, o IMPRO me ajuda a interagir melhor com a turma. Quando estou no palco, o IMPRO me ajuda a estar presente, a me fazer presente, a prestar atenção nas coisas e responder à elas.”.

Pergunta 8: Por quê você escolheu aplicar o Impro em outra atividade que não seja o teatro? O que te motivou?

“Não foi escolha, uma vez praticando o IMPRO, a sua maneira de ver e de interagir socialmente adquire certos procedimentos do treino e da filosofia da improvisação. Te acompanha onde você vai.”.

Pergunta 9: Essa aplicação do Impro na sua atividade vem sendo positiva?

“Sim!”.

Pergunta 10: Levando em consideração a sua atividade ligada ao Impro, você acha que essa atividade poderia ser aplicada a crianças e adolescentes em escolas de rede pública e particular? Explique. (Se a sua atividade não se aplicar, responda apenas não).

“Sim, como já falado nas outras perguntas. O IMPRO como habilidade social é aplicável em todas as esferas da vida.”.

FUTURO

Pergunta 11: Recentemente, tenho acompanhado novas pessoas se interessando e estudando o Impro nas Universidades, me deparei com alguns trabalhos de diferentes áreas (nem todos de artes) que citam o Impro, mas sabendo que o método é um tanto novo aqui no Brasil, como você vê o futuro desse tipo de improvisação aqui?

“Vejo que ele deve se espalhar mais, por lugares que não imaginávamos, ganhar outros frutos, já híbridos, já misturados, já "descolonizados" talvez. O brasileiro já é um improvisador por natureza. Um ser que se adapta. Que se flexibiliza. Mas os tempos andam muito duros, muito violentos, de uma violência real, cotidiana, e imaginária. O IMPRO pode ser uma prática de paz, de entendimento, de conciliação para as novas gerações. Uma prática de brincadeira, de espontaneidade, que cria laços genuínos entre as pessoas, entre as coisas. Ainda estamos só começando.”

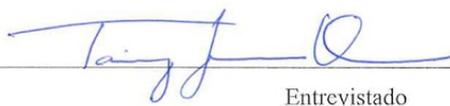
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, TAIYO JEAN OMURA, CPF 128 053 42 739,
RG 224343137, depois de conhecer e entender os

objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso do meu depoimento e/ou imagem, declaro por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) por **Amanda Xavier Leal Alves da Costa Sardinha**, CPF 052.599.017-89 referente à dissertação do Mestrado Profissional em Ensino do Teatro intitulada “**POR UMA PEDAGOGIA DA IMPROVISACÃO: OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE KEITH JOHNSTONE NO CONTEXTO DA SALA DE AULA.**” e desenvolvida pela entrevistadora já citada anteriormente na **UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada pelo **Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva**, a quem poderei contatar a qualquer momento que julgar necessário através do e-mail adilsonflor@gmail.com.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar com o sucesso da pesquisa e libero a utilização dos depoimentos e fotos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides, e transparências) e a citação do meu nome nos meios de divulgação científica supracitados, em favor da pesquisadora e autora da dissertação.

Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 2019.


Entrevistado

CLAUDIO AMADO

Entrevista concedida por e-mail em 21 de fevereiro de 2019

O IMPRO DENTRO DO TEATRO NA ESCOLA

Pergunta 1: A seu ver, qual é a importância do IMPRO aplicado na disciplina teatro nas escolas com crianças de 6 à 12 anos?

“Acho que alguns conceitos do IMPRO são muito benéficos para a formação do indivíduo. No caso de crianças desta faixa etária, especificamente, acho que deve-se ter em conta que a capacidade de brincar/criar/jogar, a espontaneidade, o não-julgamento estão no auge, ao mesmo tempo não se deve cobrar coerência nem apuro dramático nas cenas criadas. Penso que uma adaptação dos exercícios do Impro que incentivem a livre criação de histórias e personagens, o entrosamento, ou seja, manter os canais de criatividade espontaneidade liberados, sem cobrança de resultados artísticos por enquanto.”

Pergunta 2: Levando em conta toda a sua experiência como improvisador e estudioso do método, você acha possível a montagem de um espetáculo totalmente improvisado com crianças de 6 à 12 anos?

“Acho, treinando bem os jogos que serão apresentados e com um apresentador que conduza o espetáculo, fazendo a ponte entre público e elenco.”

Pergunta 3: Qual seria a diferença, para você, na inserção do Impro no currículo escolar dentro da disciplina teatro, do teatro que já é ensinado nas escolas? Mesmo que você não seja um professor, você pode falar da sua experiência como espectador de algum espetáculo de sobrinho, filho ou de alguma escola de teatro conhecida...

“Acho que o Impro é uma das formas de se começar a fazer teatro (não é a única). Em um primeiro momento, seus exercícios servem para qualquer processo de teatralização, mesmo que o objetivo final não seja um espetáculo de improvisação. Os exercícios de improvisação de Viola Spolin são a maior referência para professores de teatro. Num segundo momento, caso haja o objetivo de se fazer um espetáculo de improvisação, a possibilidade de se

apresentar em público improvisando é amedrontador no primeiro momento e extremamente contagiante durante e depois, como já presenciei com diversos alunos. Nos EUA existem grupos de impro amadores em diversas escolas de 2º grau e universidades, e aposto como quem já fez Impro alguma vez na juventude, aprendeu conceitos que utilizou mais tarde na sua vida profissional e pessoal. A meu ver, o Impro é uma metodologia muito clara e concreta, é construção de histórias colaborativamente. Os parâmetros são racionais e perceptíveis, o que tira o teatro do mundo da subjetividade. Já ouvi de ex-alunos que "Impro é teatro de macho", no sentido de que não tem firulas nem "luz azul, energia e demais esoterismos" que o teatro muitas vezes apresenta. Um teatro que não depende de "talento, inspiração e genialidade", mas que pode ser entendido, treinado e executado por quase qualquer pessoa."

O IMPRO COMO ESPETÁCULO

Pergunta 4: Você acha que o Impro como espetáculo foi um “boom” momentâneo ou ainda é um terreno a ser explorado?

“No trabalho do meu grupo o Impro é um caminho de infinitas possibilidades a ser explorado eternamente, pois não dependemos de sucesso comercial nem de nenhum boom. Portanto, depende do que se quer com a improvisação.”

Pergunta 5: Eu como improvisadora, às vezes, tenho a sensação de que os espetáculos de Impro aqui no Brasil (não posso falar de outros países) se repetem, parecendo derivar de uma mesma fórmula (e não necessariamente da que foi proposta pelo Keith), você concorda comigo? Você tem alguma ideia de como isso poderia ser diferente?

“A grande maioria de grupos/espetáculos de improvisação no Brasil fazem jogos de improviso, por que é mais fácil, rápido, o público gosta e incentiva, receita de sucesso fácil (vide o sucesso momentâneo de espetáculos com Noite da Comédia Improvisada e o próprio “CampeonaDinho”¹¹³; e o sucesso longo dos Barbixas e do Noite de Comédia em SP), mexer pra que, certo? Para ser diferente, depende dos próprios improvisadores quererem

¹¹³Se refere ao campeonato de improvisação produzido por Dinho Valladares proprietário da Cia de Teatro Contemporâneo que fica no Rio de Janeiro, no bairro de Botafogo.

fazer algo fora da zona de conforto, com propostas mais ousadas e arriscadas de formatos e dramaturgia, até mesmo a criação de um formato próprio. O público não vai pedir long form, eles nem sabem que isso existe.”.

Pergunta 6: Alguns improvisadores (que se acham geniais improvisando e até podem ser mesmo gênios) são muito egocêntricos quando entram em cena e gostam de mostrar como são bons em fazer algo que a maioria das pessoas sente medo. Você acha que o improviso, por se tratar de algo que exige trabalhar habilidades que nem todo mundo se permite ou gosta, pode gerar isso nas pessoas que o estudam? Ou isso é apenas uma característica de alguns improvisadores?

“Pode gerar em algumas, mas longe de ser em todas. Depende do ensino (ou não) que tiveram, do treino (ou não), e da própria personalidade. Quem aprende Impro com um professor que entende a sua filosofia terá menos chance de desenvolver esse egocentrismo. Frases como "Faça o outro brilhar" e "Não seja genial, seja simples", entre outros mandamentos do Impro, foram pensados para isso. Mas é como se diz: "Ninguém ensina nada, as pessoas que aprendem se quiserem". Eu, pessoalmente, não incentivo nenhum tipo de competitividade entre alunos, quem está certo e quem está errado não existe. Se não entenderam sua ideia brilhante, talvez ela não seja tão boa ou você que não soube comunicá-la direito. Não existe proposta boa ou ruim, existe a proposta que é entendida ou não. A improvisação é uma arte democrática, quase qualquer pessoa em bom funcionamento consegue fazer, basta escutar o outro, pensar rápido, tomar decisões, dar e aceitar ideias. Não depende de talento natural, de ser desinibido ou ser o engraçado da turma do colégio. Isso eu acho saudável, uma arte inclusiva.”.

A SUA APLICAÇÃO DO IMPRO

Pergunta 7: Você hoje aplica o Impro não somente no teatro, não é? Poderia me contar um pouco sobre essa sua outra maneira de fazer o Impro?

“Sim, criei com Pedro Figueiredo uma consultoria de Improvisação Aplicada chamada Spontanea para expandir a prática do Impro fora dos palcos, assim como acontece em outros países de forma cada vez mais abrangente (coleciono artigos, palestras e matérias sobre a utilização do Impro para tratamento de ansiedade, fobia social, traumas, presidiários,

autismo, delinquência juvenil, tratamento de pacientes de Alzheimer e ambiente hospitalar, etc).”.

Pergunta 8: Por quê você escolheu aplicar o Impro em outra atividade que não seja o teatro? O que te motivou?

“Estudar, ampliar, divulgar, complementar as atividades relacionadas à improvisação no Brasil, além de abrir outra frente de trabalho em outra área profissional além da artística.”.

Pergunta 9: Essa aplicação do Impro na sua atividade vem sendo positiva?

“Infelizmente a IA ainda é muito desconhecida no Brasil, existe um preconceito com a palavra Improvisação, que é entendida aqui como sinônimo de mal feito, feito às pressas, nas coxas. Eu já vi um aviso em uma fábrica dizendo "EVITE ACIDENTES - NÃO IMPROVISE".”.

Pergunta 10: Levando em consideração a sua atividade ligada ao Impro, você acha que essa atividade poderia ser aplicada a crianças e adolescentes em escolas de rede pública e particular? Explique. (Se a sua atividade não se aplicar, responda apenas não).

“Sim, sempre levando em consideração as condições de atenção e comprometimento dos alunos, adaptando exercícios e atividades de forma que engaje os alunos. O mais importante é descobrir o que e por onde os jogos funcionam com aqueles alunos, e adaptar-se ao momento. Se um jogo não funciona do jeito que você pensou, o que houve e como modificá-lo pra que funcione?”.

FUTURO

Pergunta 11: Recentemente, tenho acompanhado novas pessoas se interessando e estudando o Impro nas Universidades, me deparei com alguns trabalhos de diferentes áreas (nem todos de artes) que citam o Impro, mas sabendo que o método é um tanto novo aqui no Brasil, como você vê o futuro desse tipo de improvisação aqui?

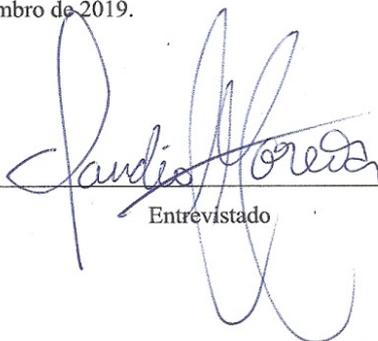
“Acho que sempre terão pessoas novas surgindo. Não sei se algum dia a improvisação terá a abrangência de aplicações que existem em outros países, talvez continue sendo apenas um nicho teatral (como teatro de bonecos). De vez em quando aparece um espetáculo de

improvisação e humor que faz um sucesso durante alguns meses/ anos e depois acaba. De minha parte tento divulgar o impro de todas as formas, dando aulas, palestras, escrevendo livros, traduzindo artigos, criando grupos no face sobre os assuntos, etc. Com o Pedro Figueiredo, já fizemos demonstrações da técnica para profissionais da área corporativa, de treinamentos e estamos sempre tentando fechar trabalhos, mas ainda é difícil. O futuro é incerto. Talvez o impro se expanda mais no Brasil ou talvez continue sendo do tamanho que é, realmente não sei...”.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, CLAUDIO ANADO MOREIRA, CPF 025275012/96,
RG 07114160-0 DETRAN-RJ, depois de conhecer e entender os
objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar
ciente da necessidade do uso do meu depoimento e/ou imagem, declaro por meio deste termo,
que concordei em ser entrevistado(a) por **Amanda Xavier Leal Alves da Costa Sardinha**,
CPF **052.599.017-89** referente à dissertação do Mestrado Profissional em Ensino do Teatro
intitulada “**POR UMA PEDAGOGIA DA IMPROVISACÃO: OS PROCESSOS DE
CRIACÃO DE KEITH JOHNSTONE NO CONTEXTO DA SALA DE AULA.**” e
desenvolvida pela entrevistadora já citada anteriormente na **UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**. Fui informado(a), ainda, de que a
pesquisa é orientada pelo **Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva**, a quem poderei contatar a
qualquer momento que julgar necessário através do e-mail adilsonflor@gmail.com.
Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo
financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar com o sucesso da
pesquisa e libero a utilização dos depoimentos e fotos para fins científicos e de estudos
(livros, artigos, slides, e transparências) e a citação do meu nome nos meios de divulgação
científica supracitados, em favor da pesquisadora e autora da dissertação.

Rio de Janeiro, 05 de dezembro de 2019.



Entrevistado

BERNARDO SARDINHA

Entrevista concedida por e-mail em 07 de outubro de 2019

O IMPRO DENTRO DO TEATRO NA ESCOLA

Pergunta 1: A seu ver, qual é a importância do IMPRO aplicado na disciplina teatro nas escolas com crianças de 6 à 12 anos?

“Primeiramente: acredito que qualquer contato com arte é fundamental para o desenvolvimento de uma pessoa. Qualquer que seja a disciplina, seja pintura, escultura, escrita, TEATRO ensina valores como, paciência, perseverança e disciplina. O IMPRO se difere do teatro convencional por não distinguir muito a figura do ator/improvisador do personagem. Diferente do ator, que ensaiou a peça umas vinte vezes e está escondido atrás do texto ou do personagem, quem está no palco improvisando, está carregando toda uma bagagem de histórias, medos, inseguranças que no momento do aperto vem à tona. Logo é fundamental trabalhar a coragem, o trabalho em equipe, abrir mão do ego, aceitar os outros e aceitar a si mesmo.”.

Pergunta 2: Levando em conta toda a sua experiência como improvisador e estudioso do método, você acha possível a montagem de um espetáculo totalmente improvisado com crianças de 6 à 12 anos?

“Se devidamente separada as faixas etárias sim. Às vezes a presença de um adulto MC¹¹⁴ /Diretor de cena pode se fazer necessário. Mas acredito que se elas estiverem engajadas é possível sim (agora como conseguir o engajamento é outra história).”.

Pergunta 3: Qual seria a diferença, para você, na inserção do Impro no currículo escolar dentro da disciplina teatro, do teatro que já é ensinado nas escolas? Mesmo que você não seja um professor, você pode falar da sua experiência como espectador de algum espetáculo de sobrinho, filho ou de alguma escola de teatro conhecida...

“A diferença? Acho que teríamos atores/alunos com menos medo e audaciosos.”.

¹¹⁴ Mestre de Cerimônia

O IMPRO COMO ESPETÁCULO

Pergunta 4: Você acha que o Impro como espetáculo foi um *boom* momentâneo ou ainda é um terreno a ser explorado?

“O Impro é um terreno a ser explorado. Houve um momento de onde realmente a cena estava em expansão, e agora me parece que estamos na retração com o fim de grupo como o Uma Cia de Minas Gerais. São poucos grupos que perduram mais de 3, 4 anos.”.

Pergunta 5: Eu como improvisadora, às vezes, tenho a sensação de que os espetáculos de Impro aqui no Brasil (não posso falar de outros países) se repetem, parecendo derivar de uma mesma fórmula, você concorda comigo? Você tem alguma ideia de como isso poderia ser diferente?

“Sim. Mas não sei se é um problema do que nós praticamos aqui no Brasil estritamente. O problema está na estrutura. Só existem três. Ou você improvisa cenas curtas(short form), longas (long form) ou faz jogos(teatro esporte). Acho que a solução é estruturar improvisação junto a algum tipo de dramaturgia ou performance que permita improvisos no meio, fim, começo ou sei lá. Talvez fazendo com que as histórias se encaixem em uma narrativa maior.”.

Pergunta 6: Alguns improvisadores (que se acham geniais improvisando e até podem ser mesmo gênios) são muito egocêntricos quando entram em cena e gostam de mostrar como são bons em fazer algo que a maioria das pessoas sente medo. Você acha que o improviso, por se tratar de algo que exige trabalhar habilidades que nem todo mundo se permite ou gosta, pode gerar isso nas pessoas que o estudam? Ou isso é apenas uma característica de alguns improvisadores?

“Características de alguns improvisadores.”.

A SUA APLICAÇÃO DO IMPRO

Pergunta 7: Você hoje aplica o Impro não somente no teatro, não é? Poderia me contar um pouco sobre essa sua outra maneira de fazer o Impro?

“Aplico o Impro na vida. Principalmente sobre ter coragem, de ser mais quem você é realmente de fato e sobre entender mais o próximo e ser sincero, tanto consigo ou com os outros.”.

Pergunta 8: Por quê você escolheu aplicar o Impro a outra atividade que não é o teatro? O que te motivou?

“Aplico Impro na hora de escrever meus roteiros, porque, bem, criar histórias/cenas está no cerne do Impro. Com noções de status, jogos de cena, positividade do personagem, são ferramentas muito úteis para construir uma narrativa.”.

Pergunta 9: Essa aplicação do Impro na sua atividade vem sendo positiva?

“Sim, já recebi elogios em rodas de roteiristas por conseguir costurar cenas e saber trabalhar bem a dinâmica do grupo.”.

Pergunta 10: Levando em consideração a sua atividade ligada ao Impro, você acha que essa atividade poderia ser aplicada a crianças e adolescentes em escolas de rede pública e particular? Explique.

“Pode, e sem fazer distinção entre rede pública ou particular. Cada turma tem sua particularidade que deve ser trabalhada.”.

FUTURO

Pergunta 11: Recentemente, tenho acompanhado novas pessoas se interessando e estudando o Impro nas Universidades, me deparei com alguns trabalhos de diferentes áreas que citam o Impro, mas sabendo que o método é um tanto novo aqui no Brasil, como você vê o futuro desse tipo de improvisação aqui?

“Sem um núcleo de estudos, com grupos consolidados e locais para apresentação o Brasil vai ficar sempre para trás nesta área. Por enquanto nós temos a Cia de Teatro

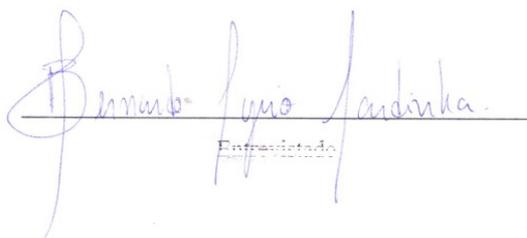
Contemporâneo, mas, o que acontecerá se um dia este teatro que fomenta o Impro no RJ fechar as portas?”.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Bernardo Lyrio Sardinha, CPF n.º 099.754.947-57, RG 583220-9 (Marinha do Brasil), depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso do meu depoimento e/ou imagem, declaro por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) por **Amanda Xavier Leal Alves da Costa Sardinha, CPF 052.599.017-89** referente à dissertação do Mestrado Profissional em Ensino do Teatro intitulada “**POR UMA PEDAGOGIA DA IMPROVISACÃO: OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE KEITH JOHNSTONE NO CONTEXTO DA SALA DE AULA.**” e desenvolvida pela entrevistadora já citada anteriormente na **UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada pelo **Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva**, a quem poderei contatar a qualquer momento que julgar necessário através do e-mail adilsonflor@gmail.com.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar com o sucesso da pesquisa e libero a utilização dos depoimentos e fotos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides, e transparências) e a citação do meu nome nos meios de divulgação científica supracitados, em favor da pesquisadora e autora da dissertação.

Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 2020.


Entrevistado

ZECA CARVALHO

Entrevista concedida em áudio pelo *whatsapp* em novembro de 2019 e transcrita por mim abaixo:

O IMPRO DENTRO DO TEATRO NA ESCOLA

Pergunta 1: A seu ver, qual é a importância do IMPRO aplicado na disciplina teatro nas escolas com crianças de 6 à 12 anos?

“Oi Amanda, beleza? Obrigada pelas perguntas. Eu não tenho nenhuma experiência de dar aula pra criança, na verdade eu fugi um pouco dessa experiência, já vou te contar essa história aqui e talvez você possa aproveitar na sua dissertação. (REPETE A MINHA PERGUNTA) A primeira pergunta... Não sou capaz de avaliar eu intuo que deve ser muito bom que deve ser muito importante, mas eu não sou capaz de avaliar porque eu não tenho essa formação, eu não sou licenciado em nada. É, eu sou professor por ter feito mestrado e doutorado, mas eu nunca dei aula pra crianças, então eu não sei te dizer qual a importância do Impro aplicado nessa disciplina de teatro na escola. É, eu imagino que tenha uma importância basal, basilar, eu imagino que Impro na escola, eu imagino que teatro de improviso aplicado na disciplina de teatro na escola com crianças de 6 à 12 anos tenha uma importância basilar, uma importância fundamental porque os jogos baseados no teatro de improviso são, é...são alicerces para o desenvolvimento de qualquer ser humano, inclusive crianças, mas não consigo te dizer isso com certeza.”

Pergunta 2: Levando em conta toda a sua experiência como improvisador e estudioso do método, você acha possível a montagem de um espetáculo totalmente improvisado com crianças de 6 à 12 anos?

“Segunda pergunta, é mesma coisa do que eu acabei de responder da primeira com uma diferença: a minha filha tem 5 anos, minha filha tem cinco anos e ela andou acompanhando um processo que eu fiz lá em Coimbra com uns alunos de universidade, universitários com teatro de improviso, ela acompanhou uns ensaios comigo e ela compreendia totalmente os exercícios e ela, inclusive, participou do espetáculo que nós apresentamos, um espetáculo

improvisado que nós apresentamos, um espetáculo de teatro-esporte e apresentamos para um público bastante grande e a minha filha entrou em cena. Entrou em cena e jogou com os improvisadores, eu fiquei muito espantado com isso, ela tem só 5 anos, na verdade ela tinha feito 5 anos tinha pouco tempo, tinha sei lá, 5 anos e três meses, 5 anos e quatro meses quando aconteceu essa coisa que eu tô te contando e...Ela entrou em cena e jogou e eu não queria impedir, eu, eu, não tirei ela de cena, não podia fazer isso com ela, não podia fazer isso com o espetáculo, então imagino que se aos 5 anos ela tenha tido maturidade pra entender o que estava acontecendo pra participar de forma perfeita, porque ela não, ela não, ela se colocou perfeitamente na cena e soube o que fazer e tal e fez tudo com perfeição. Eu imagino que crianças mais velhas ainda de 6 à 12 anos tenham mais facilidade ainda, claro que eu tô falando de uma filha de um ator, então é possível que isso tenha influenciado bastante nesse processo, mas acho que sim é possível, quanto mais simples melhor, claro acredito que uma competição de teatro-esporte, nós sabemos que é um formato mais tranquilo, mais fácil de entender, então talvez seja mais, mais possível do que outras, do que outras formas, mas acho que é possível sim.”.

Pergunta 3: Qual seria a diferença, para você, na inserção do Impro no currículo escolar dentro da disciplina teatro, do teatro que já é ensinado nas escolas? Mesmo que você não seja um professor, você pode falar da sua experiência como espectador de algum espetáculo de sobrinho, filho ou de alguma escola de teatro conhecida...

“Com relação à terceira pergunta, é aqui que eu preciso te contar essa história que aconteceu comigo em Portugal. Em Portugal eu dei aula numa escola de segundo grau, portanto pra meninos e meninas entre (vamos chutar aí) 14 à 18 anos mais ou menos de 14 anos à 18 anos, é uma faixa-etária um pouquinho acima dessa que você tá vendo. É...eu vou te contar então a história para você aferir isso aí como eu me comportei, que você possa fazer o seu diagnóstico e usar então na sua dissertação. Então, eu trabalhei com eles, foi ótimo, trabalhei com cada turma separadamente, com alunos de segundo grau, a turma do primeiro ano, do segundo ano e do terceiro ano, eu trabalhei com eles no IDS - Instituto para o Desenvolvimento Social de Lisboa - é uma instituição sem fins lucrativos que é apoiada por uma fundação e têm muitos jovens em situação carente. Num dos trabalhos que eu fiz com eles, apareceu espontaneamente, um dos garotos trouxe, a questão do tio dele ser presidiário, ser uma pessoa presa...E... Ele trouxe isso dentro de uma narrativa improvisando, eu entrei e

fiz o tio dele e improvisei com ele, eu na posição do tio e ele conversando comigo. Então isso apareceu lá no meio da sala de aula, é... A gente tava em processo, claro, o Impro é sempre processo, mas a gente tava em processo nem pensando em apresentar isso como espetáculo, a proposta não era essa, era mostrar a técnica nessa escola e apareceu isso. Continuei trabalhando um pouco com esses grupos e a diretora dessa escola que é uma pessoa muito influente em Portugal, ela me convidou pra trabalhar com crianças exatamente nessa faixa-etária que você mencionou, mas especificamente com crianças de 6 à 8 anos. Eu rejeitei, Amanda, é... Eu rejeitei por dois motivos: Primeiro porque eu não tenho esse treinamento da licenciatura, então isso já seria suficiente pra que eu não aceitasse, porque eu sei que não é de uma hora pra outra que se consegue isso, que se ganha esse tipo de competência e segundo por causa dessa experiência que eu tinha passado com esse menino, com esse menino especificamente. Então é, eu consegui fazer uma cena com ele, ele com 14 anos de idade, eu sou o tio preso e eu consigo dialogar com ele e foi legal, foi bacana pra mim e pra ele, foi bacana pra quem tava assistindo. Mas se um garoto dessa idade que você colocou aí de 6 à 12 anos traz isso pra dentro de cena, ou digamos que uma menina traz alguma coisa que ela tenha sido, é... É... Molestada sexualmente, ou algo parecido com isso, eu não sei lidar! Eu ia entrar em pânico. Eu não ia conseguir trabalhar. Então... É... Eu acho que essa é a diferença do teatro regular, como você diz, do teatro que já é ensinado nas escolas, pro Impro. É porque eu acho que o Impro dá a chance de que apareçam questões que as outras formas teatrais usualmente aplicadas na escola não, não permitem que surjam, então, é... O que acaba acontecendo, é que por a gente trabalhar o tempo inteiro com o espontâneo, por conta dessa espontaneidade, por conta da instantaneidade da criação a gente acaba resvalando em determinados aspectos da vivência que é... São interessantes pra adultos claro, mas que em algum momento eles podem resvalar no teatro como terapia, aí a gente pode pensar lá no teatro da espontaneidade do Jacob Levy Moreno¹¹⁵ porque levou pra esse lado. No caso de crianças, eu acredito que o professor tenha que ter uma preparação muito sólida, muito robusta para lidar com essas questões, então, então é isso que eu vejo, acredito eu, que num primeiro momento, num primeiro exame o Impro numa escola pode ser algo mais simples de se fazer, pode ser algo mais divertido e supostamente mais leve, mas

¹¹⁵Jacob Levy Moreno (18 de maio de 1889 - 14 de maio de 1974), foi um médico, psicólogo, filósofo, dramaturgo romeno-judeu nascido na Romênia, crescido na Áustria (Viena) e naturalizado americano criador do psicodrama e pioneiro no estudo da terapia em grupo. Tem grandes contribuições no estudo dos grupos, em psicologia social e é o criador da sociometria.

num exame mais aprofundado o teatro de improviso pode fazer emergir questões que, é, podem ser complexas demais para que um professor qualquer lide com elas, ou seja, é... Não é só o cara ser improvisador e professor de Impro, eu acho que ele tem que ter uma formação muito mais sólida.”.

O IMPRO COMO ESPETÁCULO

Pergunta 4: Você acha que o Impro como espetáculo foi um *boom* momentâneo ou ainda é um terreno a ser explorado?

“Oi Amanda, beleza? Vamos a nossa quarta resposta. É... A respeito da improvisação como espetáculo (REPETE A MINHA PERGUNTA). É um terreno a ser explorado, claro. Isso ficou muito evidente pra mim durante, lá no meu tempo na Europa. É... na Europa a Impro só cresce, só cresce, é um movimento muito grande, é... Pelos ventos que chegam dos Estados Unidos mesma coisa, então eu tive contato com muitos improvisadores norte-americanos passando uma temporada mais curta ou mais longa na Europa também mesma coisa, o... O movimento Impro então, acredito que ele tá só no seu início mesmo, acredito que está só no seu início, existem algumas encruzilhadas como aquelas que o Omar Argentino fala no livro dele¹¹⁶, nesse último livro dele, é... É mais um folheto do que um livro na verdade ele faz algumas provocações ali, então existem algumas encruzilhadas, então a Impro tá diante de algumas encruzilhadas como por exemplo, só pra citar algumas: Com relação a profissionalização do gênero, ou a manter no amadorismo, com a relação a fazer com que a gente abrace mais movimentos sociais e políticos ou continue fazendo somente a diversão, bom enfim... Alguma coisa assim. Mas, temos então algumas encruzilhadas, mas de maneira geral acredito que ainda existe muito terreno a ser explorado sim. Aqui no Brasil nós estamos vivendo um momento bastante ingrato pra, pra Impro. É... Uma coisa é falar do Brasil outra coisa é falar do Rio, não é? Então você sabe melhor do que ninguém, aqui no Rio nós temos um fator limitador que todo mundo achou que a improvisação era o campeonato do Dinho¹¹⁷. Eu acho que a gente tá se libertando dessa ideia já tem algum tempo, já tem mais ou menos, é... Sei lá, uns dois três anos, as pessoas têm se libertado um

¹¹⁶GALVÁN, OMAR ARGENTINO. *Yes, but... La Improvisación en su encrucijada* - 1ª. ed - Argentina: Improtour y Ediciones Status, 2018.

¹¹⁷ Dinho Valladares proprietário da Cia de Teatro Contemporâneo e um dos criadores do “Campeonato Carioca de Improvisação”, também mencionado na entrevista de Cláudio Amado (acima).

pouco dessa ideia e buscado fazer alguma fora, claro que alguns grupos sempre fizeram e tal, mas de maneira geral o movimento Impro mesmo aqui no Rio ficou um pouco restrito ao humor do Dinho, do campeonato do Dinho. Com relação ao Brasil, nós estamos vivendo um movimento complicado porque, já tem algum tempo o esvaziamento completo dos recursos pra arte e pra cultura e o desinteresse crescente da população por vários motivos, o primeiro, um dos principais motivos é o fato que ir ao teatro é caro, então as pessoas, não, não tem dinheiro pra despender nisso, isso é um primeiro fator. Outro fator é que atualmente pra muitas pessoas da população simplesmente gostar de arte, se interessar por cultura, já é algo a ser evitado porque é maldito, proibido, de acordo com essa nova perspectiva que já vem se instalando há pelo menos quatro ou cinco anos, é... Arte não é bom, nem cultura nada disso, mas então, então acredito que nós vivemos uma, um momento muito estranho aqui no Brasil com relação a isso tudo, mas existem possibilidades infundáveis pra improvisação como espetáculo no Brasil e fora elas já estão sendo exploradas. Então eu, eu, poderia fazer um áudio longuíssimo a esse respeito, mas é, ah... A gente pode se encontrar pessoalmente pra falar sobre isso porque são muitas possibilidades mesmo. Eu vi... Eu acho que eu vou falar no, na próxima pergunta a sua pergunta 5.”

Pergunta 5: Eu como improvisadora, às vezes, tenho a sensação de que os espetáculos de Impro aqui no Brasil (não posso falar de outros países) se repetem, parecendo derivar de uma mesma fórmula, você concorda comigo? Você tem alguma ideia de como isso poderia ser diferente?

“Beleza, então agora na sua quinta pergunta (REPETE A MINHA PERGUNTA). É verdade, aqui no Brasil de alguma maneira o teatro-esporte ganhou uma adesão muito grande por parte dos improvisadores, por parte dos artistas e nós ficamos muito presos a isso. Acho que em nenhum lugar do mundo isso foi tão forte quanto aqui e isso aconteceu em vários lugares, aconteceu em São Paulo, aconteceu em Minas, é claro que em alguns lugares as pessoas se livraram mais rápido do teatro-esporte, como por exemplo São Paulo, acho que eles já abandonaram um pouco a coisa do teatro-esporte ainda que continue, é... De alguma maneira tendo esse contato lá com as competições de Impro que eu acho muito legais, acho muito legais, só não acho que tem que ser só isso. Agora, aqui no Rio basicamente é, é essa mesma fórmula sim e a fórmula é o teatro-esporte. Com relação à outros países existem milhões de possibilidades, então, é... Eu vou citar só alguns exemplos, eu acho que eu

conseguiria citar mais de 30, eu vou citar só alguns. Bom primeiro é um grupo de improvisadores gays que trabalham com uma improvisação forte de engajamento político pela causa homossexual. São 4 improvisadores, 2 da Bélgica e 2 da Holanda que se chamam “Rainbow Warriors” os “Guerreiros do Arco-Íris”, outro exemplo é um grupo da Inglaterra e da Irlanda, eu esqueci o nome deles agora mas depois eu posso verificar isso pra você. Um grupo da Inglaterra e da Irlanda que procuram fazer teatro clássico através de improvisação, eles têm um espetáculo chamado “1929” que é muito legal, tem cenários, figurinos muito elaborados e eles têm uma estrutura, uma estrutura mais ou menos fixa pra o espetáculo, eles pedem diversas sugestões ao público e conduzem o público a explorar esse momento 1929, crise no mundo inteiro e uma crise bem grande na Inglaterra também. É... E eles mostram como isso acontece dentro da casa de uma família, então isso é um outro exemplo pra você. Outro exemplo é “VastGoed Toneel Location Theatre” é isso, depois eu posso te mandar por escrito se você achar que isso cabe... É um grupo da Holanda, eles fazem teatro de improviso em locais improvisados, então tipo, eles marcam (por exemplo) uma apresentação num canteiro de obras, marcam uma apresentação numa escola, marcam uma apresentação em vários lugares, no, no... A apresentação que eu vi foi num festival de teatro, então foi nos bastidores do teatro, foi, foi na parte dos bastidores ali onde tem o maquinário e nos camarins também, foi ali que eles fizeram o espetáculo deles. A improvisação toda se baseia nessa, nessa exploração do local, do local que eles nunca sabem qual vai ser, eles chegam num determinado lugar e entendem qual lugar e eles brincam com essa coisa da locação mesmo. É... Posso te falar também do Phil Lunn¹¹⁸, o Phil Lunn é um improvisador britânico, muito bacana e é um cara que faz uma improvisação musical em cima da vida de uma estrela de cabaret, ele se monta todo e vira uma estrela de cabaret e ele diz eu vou contar pra vocês a história da minha vida e tal, eu queria sugestões aqui, como era meu pai, como era minha mãe, as pessoas falam e ele vai e ele se senta no piano e canta uma música de 4 minutos improvisada em cima dessas sugestões do público, aí ele se levanta de novo, isso vestido de mulher e aí vai conversando a respeito de todos os momentos da vida dele, o primeiro amor dele, o segundo amor, decadência, o auge, a decadência, a tentativa de suicídio, tudo isso ele vai fazendo e vai tocando no piano. É... quê mais? Outro grupo que eu achei bem bacana... Ah! O Franck Buzz¹¹⁹, o Franck Buzz é um improvisador francês e

¹¹⁸ <https://www.phillunn.com/>

¹¹⁹ <https://impro-amsterdam.nl/performer/franck-buzz/>

trabalha com improvisação em cima de luz então ele tem uma coisa que ele chama de light machine que é tipo um power point, um retroprojeto, um datashow um pouco mais elaborado e ele projeta várias luzes diferentes nas paredes e as pessoas vão improvisando através do seu contato com essas luzes, os atores, os improvisadores, veem essas coisas projetadas na parede e vão improvisando em cima disso e os atores nunca sabem que tipo de coisa vai ser projetada lá, então são recortes de luz, têm coisas abstratas, tem coisas mais concretas. Então eu te dei cinco exemplos de formatos completamente diferentes do teatro-esporte, eu posso te dar zilhões de outros, mas, é... Eu acho que, que, lá fora claro a galera tá muito mais adiantada do que a gente e acho que pra nós aqui pode ser diferente quanto mais a gente vier a abraçar novas possibilidades e a pesquisar novos formatos e você tem isso dentro da tua casa, né?¹²⁰O, o, “Baby Pedra” tem uma pesquisa muito aprofundada, há muito tempo já, começaram com as máscaras, depois foram pros bonecos e agora tão lá nessa coisa lá do IBAB¹²¹ que eu não vi ainda, que é uma coisa que trabalha com luz também, usa mais o corpo, então tem muita gente trabalhando com outras possibilidades no mundo e a gente, realmente, reflete muito pouco isso, a gente continua brigando em tentar sair do teatro-esporte. Acho que pra que isso fosse diferente, você tem alguma ideia de como isso poderia ser diferente? É o final da pergunta 5. Sim, pesquisando formato, a pesquisa do formato é a melhor forma, a melhor chance da gente sair desse esquema. Então quando a gente começar a pesquisar formato a gente vai conseguir, é, é, é... Trabalhar junto com a galera de fora e claro participar de encontros internacionais, nós não temos aqui, por exemplo, um espetáculo de Impro em inglês e deveríamos ter porque somente dessa forma os improvisadores de outros países vão vir nos assistir e aí quando o cara vem é fácil você convidar o cara para dar um workshop, alguma coisa assim, ou mesmo pra ele ser convidado e aí isso a gente consegue evoluir bastante”.

Pergunta 6: Alguns improvisadores (que se acham geniais improvisando e até podem ser mesmo gênios) são muito egocêntricos quando entram em cena e gostam de mostrar como são bons em fazer algo que a maioria das pessoas sente medo. Você acha que o improviso, por se tratar de algo que exige trabalhar habilidades que nem todo mundo se

¹²⁰ Se refere aqui ao meu marido Bernardo Sardinha, improvisador do grupo “Baby Pedra e o Alicate”.

¹²¹Nome do novo espetáculo do “Baby Pedra e o Alicate” usando a luz negra e uma criatura não humana para guiar o espetáculo.

permite ou gosta, pode gerar isso nas pessoas que o estudam? Ou isso é apenas uma característica de alguns improvisadores?

“É vamos a pergunta 6, é uma pergunta bastante interessante, eu tive que pensar um pouquinho pra começar a responder. Acho que é uma característica de alguns improvisadores. É... Na verdade eu vou te dizer, eu... Eu não reconheço muito esse fenômeno em muitas pessoas não, é... Eu vi sim muitos improvisadores que se acham geniais, alguns são geniais, mas em geral, eu tô falando desse meu tempo na Europa, né. Eu vi 97 espetáculos de Impro, 97 espetáculos totais, não, mais ou menos 75, 76 de Impro, eu tenho, eu tenho todos eles registrados. É... As pessoas que são geniais e/ou que se acham geniais, porque a maioria do cara que é genial acha mesmo, sabe que é genial, né? Se acha e talvez seja. É... eles fazem coisas absolutamente comuns e em geral essas coisas não estão relacionadas a uma habilidade rara como você mencionou, eu não vejo muito isso acontecendo não. Eu vejo vaidade em muitos improvisadores, uma coisa que é estranha porque não deveria, isso não deveria ser um fenômeno dentro da Impro por causa da própria filosofia da Impro, mas eu vejo sim vaidade e eu vejo uma galera que é genial simplesmente porque é genial e, e, tipo é engraçado mesmo. Você deve ter conhecido o Omar Argentino o cara é muito tranquilo, teve outro cara que eu cruzei várias vezes na Europa em, em festivais, todos os festivais que eu fui esse cara tava que é o Lee White, ele é canadense radicado na Alemanha, mas ele fica circulando pela Europa participando de festivais. Eu fui, eu estive em 3 festivais internacionais, 4 festivais internacionais, ele foi a 3 dos 4, então e esse cara tipo é genial, se acha genial. E... O que ele faz de diferente é só porque ele deixa o non sense dele aparecer e tal e isso é muito bom, é muito bom ver o cara fazendo isso. É... Vi vaidade em pessoas que não são tão bons assim, tinha um garoto na Alemanha nojentão de tão vaidoso, não funcionava, é... Acho que é uma característica de alguns improvisadores, respondendo diretamente a sua pergunta, acho que é uma característica de alguns improvisadores e essa característica, talvez, nós até pudéssemos classificá-la como uma deformidade, já que se o cara leu alguma coisa a respeito da obra seminal do Keith Johnstone, todos os livros, o cara entende que não tem a menor chance dele ficar fazendo com que a genialidade dele ou a vaidade apareçam na frente do, da generosidade do cavalheirismo, do, do compartilhamento, da, partilha de diversas outras coisas que pra nós são tão importantes dentro da improvisação, então é a característica de alguns improvisadores pra mim.”

FUTURO

Pergunta 12¹²²: Recentemente, tenho acompanhado novas pessoas se interessando e estudando o Impro nas Universidades, me deparei com alguns trabalhos de diferentes áreas que citam o Impro, mas sabendo que o método é um tanto novo aqui no Brasil, como você o futuro desse tipo de improvisação aqui?

“Beleza, ótima pergunta a sua décima segunda pergunta que eu pulei de 7 à 11, né? Você queria que eu pulasse de 7 à 11, então é isso a décima segunda pergunta agora. Então a décima segunda pergunta talvez seja um pouco mais comprida. Acho que o futuro da Impro quando a gente pensa em termos da Academia, acho que o futuro da Impro está diretamente relacionado à aceitação da academia de artes performativas e de outras academias com relação ao teatro de improviso. Então, é... Isso não acontece só no Brasil, eu vou te falar então, por exemplo lá de Portugal, a minha tese de Pós-Doutorado, na verdade eu fiz foi uma tese, não foi só um artigo, a minha tese de Pós-Doutorado que é esse livro que eu te mandei em PDF, que o Sardinha¹²³ tem em meio físico, a minha tese foi o primeiro trabalho a respeito de teatro de improviso em Portugal, o primeiro trabalho acadêmico sobre Impro em Portugal, até então nunca ninguém tinha feito. Então precisou um brasileiro chegar lá e fazer. A Academia não reconhecia Impro e o meu orientador era bastante cético com relação a isso, ele, ele continuou cético durante muito tempo do convívio comigo, só no final ele conseguiu entender o quanto era legal, o quanto é bacana e as potencialidades todas do, do gênero. É... Eu tive um professor chamado Rui Pina Coelho que é um cara foda também, ele, ele é crítico de teatro, é um pensador em teatro, dramaturgo também e ele, ele, ele não gosta de Impro porque, é, ele acha que pode ser feito de forma descuidada, o que é verdade mesmo. Ele é amigo do Carlos Cunha que é um dos mais antigos improvisadores de lá, conhece o Carlos Cunha, então ele é amigo do Carlos Cunha e, e ele foi super receptivo também ao meu trabalho, assim como o trabalho da Luana Proença que é uma outra brasileira que está lá estudando Impro também, ela vai fazer uma tese de doutorado em Impro, então para você

¹²²Eu pedi que ele pulasse as perguntas de 7 à 11, que foram as mesmas feitas para Taiyo Omura, Claudio Amado e Bernardo Sardinha, pois considerei suficiente o depoimento deles para o capítulo 2 do qual eu falo de uma outra aplicação da Impro em um outro ambiente, um ambiente fora do comum e diferente do qual ele foi inicialmente criado. Apesar de saber que Zeca aplica o Impro com seus alunos de administração na UFRJ.

¹²³ Bernardo Sardinha

ter uma ideia, não tem como, é, é, até então ninguém tinha furado o bloqueio da Academia, né? Então a Impro tava lá marginalizada, assim como ela já é marginalizada na prática, lá é um pouco diferente daqui, o acolhimento do público é muito maior do que aqui, mas de certa forma ainda tem algum tipo de preconceito, mas na Academia totalmente esquecida. Aqui, apesar dos inúmeros esforços, desde (eu acredito) que 2009, é isso? 2010 o trabalho da Vera Achatkin, tem o trabalho da Vera Achatkin e o trabalho da Thaís Hércules, uma foi a primeira, outra foi a segunda a estudar, desde então, estimo que tenha tido aí umas 10, 12 teses de doutorado e dissertações de mestrado, é, em Impro, a respeito de Impro. Inclusive o trabalho da Mariana Lima Muniz que eu acho que é o mais importante de todos que eu acho que tem que ser o início de qualquer estudo, aquele da tese dela feita lá na Espanha na Universidade de Alcalá que ela transformou em livro aqui que se chama “Improvisação como Espetáculo”, que certamente você leu. É, então vários trabalhos já foram feitos, vários trabalhos, alguns bem focados, outros mais amplos e tal, mas a Impro continua marginalizada na Academia, até mesmo na Academia de Artes Cênicas. Você deve estar vivendo isso aí na Unirio, se eu não me engano tem você, uma colega de turma sua ou um colega de turma seu que estão escrevendo a respeito disso e tem o Thomaz Pereira que chegou agora, que entrou agora e também vai falar sobre Impro e vocês devem tá um pouco sem pai, um pouco sem orientação, sem saber como trabalhar, exatamente porque falta, essa, essa maior aceitação por parte da academia. Em contrapartida, eu vou te falar de uma cidade que, que é exatamente o oposto disso que é Estrasburgo na França. Estrasburgo é uma cidade que tem uma universidade, uma universidade muito importante, sabe-se lá porque alguém resolveu pesquisar Impro nessa porra e várias pessoas começaram a estudar Impro em Estrasburgo e aí formaram-se alguns grupos de Impro na cidade, então de uma hora pra outra a cidade começou a ficar bastante pujante em termos de Impro e talvez tenha a ver com o fato de Estrasburgo é do lado da Bélgica e na Bélgica a Impro é muito forte, inclusive o teatro-esporte. Bélgica e Holanda a galera adora fazer Impro, é bem expressivo o movimento Impro nesses dos países, Estrasburgo é bem próxima a esses países, é próxima a Alemanha também, que é, Estrasburgo é no nordeste da França, então é uma galera que pela proximidade da Bélgica, da Holanda e da Alemanha que são três países com a Impro muito muito forte talvez isso tenha motivado pessoas na universidade de Estrasburgo a estudar esse negócio, então o fato é que a Impro na cidade ela está muito relacionada ao movimento universitário e aí um alimenta o outro. Então se cria um ambiente completamente diferente

desses que eu descrevi pra você até então, não é? O que é que tem de Impro na Unirio? O que já teve de Impro na Unirio até hoje? Absolutamente nada. E você lembra da confusão que foi na época do festival, quando eu e a Marina, a gente dirigiu o Festival Universitário de Impro, você tava escalada pra mesa redonda e nem pôde participar, não pude nem mostrar o teu vídeo, ainda vai ser editado o nosso documentário de Impro, ele tá em edição já tem dois anos, né? O meu editor teve filho e agora, durante um tempo ele tava demitido e agora teve filho, então a parada tá um pouco complicada mas vai sair alguma hora. É, então, é necessário primeiro que a academia de arte performativa acolha a Impro, segundo, segunda parte da tua pergunta: Sim. Em outras academias vários trabalhos citam a Impro, vários trabalhos, já, é, é, é tentaram se aprofundar de alguma coisa em Impro, vou citar algumas áreas aqui nomeadamente: Ciências jurídicas, tudo relacionado ao Direito, é... Ciências médicas, porque a galera tá acostumada, é, é, preocupada com a questão do paciente e tal e ciências administrativas, ciências da gestão que é onde eu dou aula lá na UFRJ. Que é uma área que aplica Impro em várias coisas, se você olhar lá no meu livro lá no, nos, nas últimas páginas do livro - eu vou te dizer aqui a página certa, vou dar uma pesquisada e vou te dizer a página certa - mas, você vai encontrar lá num determinado lugar do livro uma informação atualizada porque eu colhi esse ano e ano passado 2018 e 2019 primeiro de empresas que usam Impro, empresas que trabalham com Improvisação como treinamento, improvisação é, é, pra desenvolvimento de pessoas e tal. Então está aqui nas páginas 351 e 352 do meu livro, você tem o livro aí, dá uma olhada nele, nas páginas 351 é uma nota de rodapé, é a nota de rodapé número 3 da página 351 e é, e tá no texto no segundo parágrafo da página 352, têm uma relação então de várias empresas que utilizam improvisação é, pro, pros seus funcionários e de várias universidades que trabalham com aulas de improvisação pra universitários que não são atores, não é em arte performativa. É Impro para alunos de outros cursos, então é, têm esses exemplos aí, você vê como a Impro pode evoluir a partir daí e também trazer um campo de trabalho bom para aqueles que é, é, não são atores, pros improvisadores que são atores, mas que têm dificuldade de trabalhar como atores e tal, que muita gente é assim aqui no Brasil pelo menos, né? Então, é, eu acho que a tendência é de uma aceitação maior da Impro, você vai ficar um pouco surpresa com o que eu vou falar agora, certamente vai ficar, mas eu falo isso por uma experiência prévia de alguns anos. Todas as vezes que eu cheguei na academia de administração tentando trazer a Impro ela foi bem recebida, todas as vezes que eu cheguei na academia de teatro trazendo a

Impro ela foi mal recebida, então eu acho que existe uma chance maior de aproveitamento do teatro de improviso em áreas que não são as artes performativas do que em artes performativas. Acho que talvez seja o fato de que o meio do teatro ele é muito competitivo no sentido de que os acadêmicos de teatro, os professores de teatro e tal, tá todo mundo brigando pra dar as suas aulinhas, pra conseguir viver com a pouca grana que o sistema dá, nos outros meios acho que o problema é um pouco menor do que isso então acho que os outros meios tendem a ser mais generosos. É, então, eu acredito que em termos acadêmicos as chances maiores pra improvisação são que ela consiga se enfronhar em outras áreas que não são as áreas relacionadas ao estudo de teatro, ao estudo de arte performativa, mas acho que os dois movimentos são fundamentais, tanto pra Impro de se aproximar da Academia regular de teatro, quanto pra Impro se aproximar de outras Academias e acho sim que a aproximação entre o teatro de improviso e a universidade é fundamental para que o teatro de improviso ganhe legitimidade e ganhe em algum momento autonomia. É, recentemente teve uma discussão grande também, o Feña Ortalli¹²⁴ que é editor da Status¹²⁵ propôs lá, é, uma coisa, como “ - E aí? Impro é teatro? Impro não é teatro?”, né? E a galera entrou numa de dizer não, Impro é também teatro, mas não é só teatro e tal. Os praticantes não estão conseguindo chegar a uma resposta correta com relação a isso. Era uma, era uma, era uma discussão entre praticantes, entre improvisadores, não entre acadêmicos. Eu tive vontade de entrar lá mas eu ia ter que escrever muito e botar uma porrada de referência, eu falei não cara, os caras vão achar que eu tô num tom professoral, quero que se foda. Por que na verdade a Impro não é teatro apenas, a Impro é uma arte performativa e isso é maior do que teatro, então é... Impro é teatro? Cabe a discussão. Impro é arte performativa? A discussão não cabe. No meu livro, inclusive, têm vários argumentos a favor da Impro como arte performativa, tá tudo lá, você consegue achar, isso tá logo nos capítulos iniciais. Então a gente chama de teatro de improviso, a Impro é teatro de improviso, beleza, então é teatro, beleza, é teatro sim! É teatro, mas algumas manifestações da Impro se distanciam tanto do teatro regular que essa posição acaba sendo questionada então, o mais fácil seja a gente assumir a impro como uma arte performativa não somente como teatro ou não nos restringirmos a essa denominação, entendeu? E acho que pra isso a aproximação com a

¹²⁴Diretor e tradutor de espanhol e inglês é também um improvisador, professor e diretor argentino, atualmente baseado em Madri, com quase 20 anos de experiência. Desde 2003, ele trabalha em mais de 25 países.

¹²⁵Revista de Impro: <https://status602.wixsite.com/status>

universidade é fundamental também. Foi mal aí, foi uma pergunta, uma resposta enorme, mas eu disse que ia ser longo. Beijo.”.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, José Luis Felício dos Santos de Carvalho (em arte, Zeca Carvalho), CPF 012477467/98, RG 08120812-6 Detran-RJ, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso do meu depoimento e/ou imagem, declaro por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) por **Amanda Xavier Leal Alves da Costa Sardinha**, CPF **052.599.017-89** referente à dissertação do Mestrado Profissional em Ensino do Teatro intitulada **“POR UMA PEDAGOGIA DA IMPROVISAÇÃO: OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE KEITH JOHNSTONE NO CONTEXTO DA SALA DE AULA.”** e desenvolvida pela entrevistadora já citada anteriormente na **UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada pelo **Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva**, a quem poderei contatar a qualquer momento que julgar necessário através do e-mail adilsonflor@gmail.com.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar com o sucesso da pesquisa e libero a utilização dos depoimentos e fotos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides, e transparências) e a citação do meu nome nos meios de divulgação científica supracitados, em favor da pesquisadora e autora da dissertação.

Rio de Janeiro, 29 de abril de 2020.


Entrevistado

MARIANA LIMA MUNIZ

Entrevista por e-mail em 12 de fevereiro de 2020

Pergunta 1: A partir da sua experiência com o Sistema Impro e também da experiência que carrega como professora de improvisação (que utiliza e propaga o método de Keith Johnstone), você acredita que os preceitos do Sistema possam servir como um caminho, não só para um novo rumo dentro do ensino do teatro, como também este Sistema pode ser visto como transformador para o ensino tradicional dentro das escolas brasileiras? Acredita que o Sistema pode contribuir para uma educação mais pautada na experiência, tornando o ambiente escolar menos competitivo e mais agregador?

“Eu acredito que os preceitos de Johnstone são próximos aos da Viola e do Boal, por exemplo. São diferentes maneiras de abordar a mesma coisa: a necessidade de repensar a relação com os estudantes a partir de uma conexão verdadeira e aberta ao acaso. Talvez a grande diferença seja a aproximação que o Keith tem em relação à gangorra de status também entre estudantes e professor.

Sobre esse assunto, recomendo a leitura das dissertações de Hortência Maia e Diogo Horta, que foram meus orientandos e relacionaram o Sistema Impro à Educação. Elas podem ser encontradas no sistema de bibliotecas da UFMG para download gratuito:

<https://cerrado.bu.ufmg.br/bu/index.php/base-de-dados/catalogo-online>”.

Pergunta 2: Você acredita que Johnstone tenha contribuído de forma significativa para a expansão do trabalho em improvisação, a ponto de servir de inspiração para que os professores de teatro dessa nova geração criem novos jogos, novas maneiras de transmitirem o princípio do jogo e que não seja apenas uma repetição do conhecido? Digo isso, pois, recentemente, em uma banca de Mestrado, uma professora tocou nessa questão de forma profunda, no quanto nos acomodamos nos jogos de Viola e Boal (não sei se ela conhecia Keith e não tive a oportunidade de lhe perguntar) e não criamos

novos jogos, novas maneiras de dar aula. Queria saber um pouco a sua opinião a respeito disso.

“Acredito que o trabalho de Keith é pouco conhecido no Brasil, portanto, seu impacto é reduzido. O Sistema Impro não é entendido como algo ao qual pode-se acrescentar o que se queira. A ideia de sistema é justamente a de que cada jogo depende um do outro e se não são trabalhados de forma conjunta e sistêmica, há uma falha nesse processo.

Portanto, se você não trabalha com os jogos clássicos do Keith, não está trabalhando exatamente o Sistema Impro. De qualquer forma, eu mesma trabalho de forma bem livre mesclando jogos de diferentes referenciais e inventando outros. Apenas quando dou oficina de Sistema Impro trabalho somente os jogos clássicos do Keith.

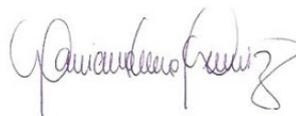
Como na América do Norte e na Europa houve uma distorção grande dos preceitos do Keith, normalmente ele é mais cuidadoso em proteger seu legado por meio das práticas de seus jogos clássicos. Os professores formados por ele também somos assim em relação ao Sistema Impro. Quando damos oficinas com outros recortes, incorporamos outros jogos.”.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, MARIANA DE LIMA E MUNIZ, CPF 676482666-87, RG M8067418, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso do meu depoimento e/ou imagem, declaro por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) por **Amanda Xavier Leal Alves da Costa Sardinha, CPF 052.599.017-89** referente à dissertação do Mestrado Profissional em Ensino do Teatro intitulada “**POR UMA PEDAGOGIA DA IMPROVISACÃO: OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE KEITH JOHNSTONE NO CONTEXTO DA SALA DE AULA.**” e desenvolvida pela entrevistadora já citada anteriormente na **UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada pelo **Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva**, a quem poderei contatar a qualquer momento que julgar necessário através do e-mail adilsonflor@gmail.com.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar com o sucesso da pesquisa e libero a utilização dos depoimentos e fotos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides, e transparências) e a citação do meu nome nos meios de divulgação científica supracitados, em favor da pesquisadora e autora da dissertação.

Belo Horizonte, 12 de fevereiro de 2020.



Mariana de Lima e Muniz
Professora Titular da Escola de Belas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais

EDUARDO KATZ

Entrevista por *whatsapp* em 23 de fevereiro de 2020

Pergunta 1: A partir da sua experiência com o Sistema Impro e também da experiência que carrega como professora de improvisação (que utiliza e propaga o método de Keith Johnstone), você acredita que os preceitos do Sistema possam servir como um caminho, não só para um novo rumo dentro do ensino do teatro, como também este Sistema pode ser visto como transformador para o ensino tradicional dentro das escolas brasileiras? Acredita que o Sistema pode contribuir para uma educação mais pautada na experiência, tornando o ambiente escolar menos competitivo e mais agregador?

Pergunta 2: Você acredita que Johnstone tenha contribuído de forma significativa para a expansão do trabalho em improvisação, a ponto de servir de inspiração para que os professores de teatro dessa nova geração criem novos jogos, novas maneiras de transmitirem o princípio do jogo e que não seja apenas uma repetição do conhecido? Digo isso, pois, recentemente, em uma banca de Mestrado, uma professora tocou nessa questão de forma profunda, no quanto nos acomodamos nos jogos de Viola e Boal (não sei se ela conhecia Keith e não tive a oportunidade de lhe perguntar) e não criamos novos jogos, novas maneiras de dar aula. Queria saber um pouco a sua opinião a respeito disso.

OBS: O entrevistado optou por responder às duas questões em um texto corrido.

“Oi Amanda querida, tudo bem? É, consegui dar uma parada aqui no feriadão de carnaval pra falar um pouco sobre os tópicos é da sua pesquisa sobre, sobre Impro. É... Primeira coisa eu queria só comentar de novo, bom vou mandar aqui gravado, espero que você consiga aproveitar dessa forma, você digita, né? O que você achar que vale a pena, uns trechos, e se for citar, enfim... E depois eu assino aquela, aquele termo de consentimento que eu acho que é mais uma formalidade, né? Mas eu assino ou tento fazer aqui numa assinatura

eletrônica e mando pra você, que eu não tenho impressora também , mas depois a gente combina essa parte.

Bom a minha história com a Impro, eu curti muito assistir a galera do Z.É¹²⁶ que é aquele espetáculo que era produzido pelo Caruso, Fernando Caruso, com Adnet, Gregório e Rafael Queiroga, curti muito, vi várias vezes, gostava muito do formato deles e tinha muita vontade de fazer e ter um grupo e custei muito a me encorajar a fazer isso. É, talvez pelo fato de já ser ator, né? Eu já era ator formado e até professor também e eu acho que pra gente como professor, acho que de cara eu tô pensando um ponto aqui bem interessante. Às vezes é um desafio que as pessoas ficam com um pouco de medo sim porque a Impro, de alguma forma, parece desconstruir muito assim, muitos pilares, muitas tradições, quem já é formado, sabe? É como se nada disso fosse tão importante. Vai lá uma pessoa que nunca fez teatro na vida, faz Impro e aí já começa a fazer cenas, espetáculos, dá aula e pô como se todo o peso o arcabouço a bagagem do teatro não tivessem importância, sabe? É, talvez por isso as pessoas torçam o nariz pra Impro assim em termos de, de formação, sabe? Porque a Impro meio que atravessa isso tudo (a priori) porque você estudando isso a fundo, você com certeza tá fazendo muitos links com muitas tradições do teatro, né? Com as máscaras que fala dos arquétipos, com a Commedia dell'arte que tinha um aspecto de improvisação muito forte, é... Enfim, tem muitos links possíveis assim, né? E eu acho que pra gente que tem muita bagagem, muita formação agrega muito, agrega muito sim, de alguma forma renova, é a linguagem do teatro, né? Acho que dialoga muito com a questão daquela ideia que o teatro tá morrendo, do teatro pobre do Grotowski, porque é um teatro pobre, né? De alguma forma é um teatro pobre e que não precisa de cenário, não precisa de figurino, não precisa de texto, mas precisa de muito trabalho, tem muito trabalho ali por trás, né? Tem muita técnica sim e... Quanto mais consciência corporal, quanto mais técnica, quanto mais bagagem até dramaturgica um ator ou um grupo tenham é, mais qualidade pode dar para um espetáculo de improvisação, né? É, acho que esse primeiro áudio é então um tópico a relação do professor, de quem já tem muita bagagem ou do ator profissional com a possibilidade de melhorar a sua formação de ator ou professor, é com a técnica em Impro, né?

¹²⁶Z.É - Zenas Emprovisadas é uma peça teatral composta por esquetes de improvisação. Tendo no seu elenco quatro atores permanentes: Fernando Caruso, Gregório Duvivier, Marcelo Adnet e Rafael Queiroga, e sempre um diretor/professor além de outro ator convidado.

É, tava ouvindo o primeiro áudio que eu gravei e... Eu ia “recomendar”, falar de novo sobre as perguntas sobre as perguntas que você tá mandando pras pessoas, que eu já tinha falado pra você que eu achei problemático, né? Porque você tá fechando muito a pergunta, e... Eu esqueci de comentar no primeiro áudio, eu realmente acho que seria legal você reformular, não sei se você mandou pra todo mundo que você queria ou pelo menos refletisse sobre isso porque acho que quando a gente manda, faz uma pergunta pra alguém, uma entrevista assim na pesquisa, quanto mais a gente deixa aberto, quanto menos a gente induz melhor, porque a gente pode ser surpreendido com as respostas, né? E isso eu acho que é o grande barato da pesquisa e do contato com o outro. É você lançar um estímulo pra uma ideia, pra um pensamento e deixar a outra pessoa o mais livre possível pra responder sobre aquilo, né? E na tua pergunta você tá conduzindo demais o tipo de pensamento que você já tem sobre isso, como se você tivesse pedindo ajuda pra comprovar uma, uma impressão que você tem positiva sobre o tema, né? E aí acho que é um tiro no pé, porque é, acaba que você tá induzindo demais, a resposta acaba ficando mais reduzida e rasa e eu não sei até que ponto as pessoas têm essa consciência pra quem você vai entrevistar, certamente quem já tem um processo de pesquisa assim vai, vai perceber isso e vai passar por cima disso. Se tiver intimidade com você talvez fale isso que eu tô falando, se não tiver vai simplesmente passar por cima disso ou então a pessoa vai reduzir mesmo a sua resposta porque acha que tem que ser de acordo com o que você tá propondo ali e você vai reduzir muito assim as possibilidades de resposta, de até de pessoas que tenham, é, que realmente não tenham, não, não concordem muito, sabe? Dificilmente uma pessoa vai simplesmente dizer não, não concordo que a Impro é, traz benefícios seja agregador, não concordo, acho que é o contrário, sabe? É... dificilmente a pessoa vai simplesmente discordar de você mas, se você deixa a pergunta aberta podem vir respostas realmente bem distantes disso, né? Que de alguma forma se oponham ou agreguem, mas é uma puta questão, sabe? Como a gente pergunta, como a gente aborda, acho que é uma belíssima reflexão.

Bom mas, passado a minha barreira de me aproximar da Impro como, como aprendiz daquilo, né? Porque eu já gostava muito, né? Já acho que por outro lado me desencantei muito com o teatro tradicional em geral, já comecei a ver muita coisa chata depois de formado, muita coisa que não me interessaria nem participar e até percebendo a dificuldade das peças se viabilizarem, né? Não só pela falta de investimento em cultura, mas porque tem muita coisa que é muito hermética, muito chata, muito pessoal demais, sabe? Acho que tem

muita gente no teatro que não consegue pensar em ter um olhar mais comercial ou, é, de produção, sabe? E aí o teatro às vezes fica chato assim, ele fica desinteressante. E... é acho que a estética da Impro dá um novo fôlego enorme assim né? Pro teatro. Eu acho que é teatro sim, bom teatro, podem ter histórias muito ricas sim, performances muito profundas, interessantes, ou mesmo mais rasas e leves mas muito sagazes. Uma coisa que eu amo na Impro, não sei se é muito falado ou comentado, mesmo no ambiente escolar é o aspecto de crônica, é, eu sempre senti muita inveja assim dos cartunistas ou dos jornalistas que podem fazer o seu trabalho comentando aspectos muito atuais da vida assim, sabe? Uma crônica do que tá acontecendo hoje no dia a dia, é... Ou um desenho ou cartoon, uma charge sobre as atualidades assim e a gente do teatro sempre faz temas assim e às vezes muito amplos, né? Ou, é, autores já mais antigos, enfim... Nem sempre a gente consegue comentar o dia a dia, né? Ou refletir sobre isso, embora os clássicos sempre reflitam de uma forma indireta, mas na Impro não, na Impro você tem muito essa possibilidade de trazer o dia a dia pra cena assim e... E acho que na, na dinâmica da escola também, né? É... Mas então agora vou tentar falar mais da escola propriamente...

É bom, quando, quando eu comecei, antes de entrar na escola. Quando eu comecei a fazer formação de Impro o primeiro curso que eu fiz foi com o Vinicius Messias que era do Teatro do Nada, agora ele inclusive tá indo fazer um mestrado no Canadá, não sei se você tá sabendo? Outro dia teve uma festinha de despedida dele e nem consegui ir, mas eu achei bem legal assim e acho até que é uma pessoa que você (eventualmente) pode trocar uma figurinha porque ele tem uma puta bagagem, né? O Messias ele é super gente boa e, ele tá agora mais voltado pra o mundo acadêmico e acho que ele vai fazer uma pesquisa em francês no Canadá, tá indo não sei exatamente quando, se já foi, mas acho que é um ótimo interlocutor pra você assim. É... E aí fiz uma, uma, um curso com ele lá na CAL¹²⁷ foi muito legal, tinha muito pouco aluno, muita dificuldade de conseguir aluno, engraçado né? Porque os cursos lá no do Dinho, da galera ali do Dinho ficam muito bombados, é mas é uma galera que nem é do teatro, né? E na CAL que era um curso assim, cursos na CAL em geral são mais pra atores, né? Ai um curso de Impro pra atores teve muita pouca procura e acho que passa muito por uma resistência geral assim do que eu falei no outro áudio do ator com medo ou com resistência a uma técnica tão lúdica, ou tão sem amarras, ou tão assim livre, das tradições dos pilares todos que de alguma forma criam uma resistência pro ator profissional

¹²⁷Casa das Artes de Laranjeiras

assim que preza pela sua preparação, pelo seu background, pelo seu, pelo seu estudo. É e não acredita tanto nessa brincadeira de criar cenas na hora, é, sem dramaturgia, sem preparação, sem background, ou sem história do teatro, sem tudo isso, sabe? Acho que isso de novo é um ponto aí bem legal assim, né? Que imagino que exista bastante reflexão sobre isso, né? A resistência dos atores profissionais com a Impro, né? E com o stand-up comedy também, é... Com esse tipo de técnica de linguagem (a priori) mais moderna, mas que tem muitos aspectos de tradições muito seculares assim, né? Mas, é... mesmo eu entrando, isso é uma reflexão bem psicanalítica que eu tô fazendo aqui, porque mesmo depois que eu fui entrando no mundo da Impro eu sempre continuei sendo, talvez, um aluno um pouco chato e um improvisador um pouco chato porque eu sempre é... Zelei pela qualidade do que eu tava fazendo demais assim, então eu fazia, por exemplo aula lá com o Vinicius Messias, era legal, mas a turma era pequena, né? É, enfim, aí depois com o Zé Guilherme¹²⁸ lá no teatro lá do Dinho, era uma galera muito amadora, muito amadora, sabe? Então eu achava que o nível era fraco do que se fazia, do que se produzia assim, então sempre ficou um pouco de resistência também. Embora eu tenha conseguido formar o grupo lá com o Daniel¹²⁹ e com a Úrsula¹³⁰, a gente participou do campeonato e tentou se estabelecer como um grupo também, independente lá do Dinho, daquele universo lá dos grupos e tentou se lançar, mas é difícil também, né? Enfim...

É realmente o que, os princípios da Impro de escuta, de colaboração mútua, o espírito de equipe assim, né? Que a Impro pede e, fortalece, né? No, nos jogadores acho que são aspectos assim que transcendem a coisa ali do teatro porque a gente vive num mundo muito acelerado e a gente vive num mundo muito histórico assim, né? A gente fica sempre muito ansioso, é uma vida muito ameaçadora, né? A vida na cidade é muito corrida, muito ameaçadora, perigosa e competitiva, é e as pessoas têm muita tendência assim de não se ouvir, né? De não se escutar ou de competir, mesmo sem perceber, né? Difícil pra gente se agregar, é, se, se afinar, trocar de fato, assim, sabe? É se ouvir, construir junto, são aspectos muito basilares assim, né? Pra, pra sociedade, pra construção de qualquer tipo de atividade artística ou social, né? Ou educativa. O aspecto de, de, é, somar forças, de perceber o outro, de aproveitar a dinâmica, né? Acho que a Impro tem muito isso assim, você só consegue

¹²⁸ José Guilherme Vasconcellos, improvisador e professor da Cia de Teatro Contemporâneo.

¹²⁹ Daniel Mendonça, ator e improvisador.

¹³⁰ Úrsula Ribeiro, atriz e improvisadora.

construir na medida em que você aproveita a dinâmica do outro, joga com a dinâmica do outro, joga com a sua própria dinâmica, não fica tentando conduzir as coisas o tempo todo, não é tão racional, é... Isso é uma coisa que o Daniel Herz¹³¹ que não é professor de Impro, você sabe? É um professor de teatro, é, que não sei como é que a gente pode definir, né? Mas, mais tradicional assim, sem uma estética a priori e ele não trabalha com técnica de Impro ele faz a improvisação da Viola Spolin mesmo, mas o Daniel foi o meu primeiro grande mestre, assim e é uma grande referência pra mim e ele, ele, uma das grandes primeiras lições que eu tive no teatro com ele antes de começar a fazer faculdade, antes de olhar pra isso como um trabalho mesmo, era a coisa do, é, saber jogar com o outro e aproveitar o que o outro tá te dando, assim, né? É, vou fazer uma cena, uma coisa que ele brincava, por exemplo, vou fazer uma cena de namoro, de amor, com uma pessoa que eu acho feia aí eu, a priori, já crio uma barreira pra fazer aquela cena, mas se eu tenho essa oportunidade de fazer essa cena com essa pessoa, como que eu posso jogar com aquilo? E me relacionar com aquilo? Não negar, mas me relacionar, não é negar a possibilidade da cena e nem negar você achar a outra pessoa feia, mas como lidar com aquela feiura, como me relacionar com aqueles aspectos, com aquelas características, com aquele nariz grande, com aquela corcunda, com aquela cara que eu acho feia, mas eu me relaciono com aquilo e aí você abre um universo de possibilidades assim, né? Simplesmente quando você se abre pro outro, a figura do outro, a voz do outro, é, a dinâmica do outro, né? E aí, enfim construir a partir da aceitação, né? Da escuta, acho que têm elementos, esses elementos, é, a priori, da Impro assim, né? De escuta, de aceitação, é, acho que são incríveis assim. Pra vida, né? Pra arte de um modo geral, transcendem muito o teatro e tem no teatro também, mas a Impro pega nisso de uma forma muito forte assim, muito talvez mais intensa às vezes do que umas

¹³¹Daniel Herz é diretor teatral, professor, ator, autor e diretor artístico da Companhia Atores de Laura, onde dirigiu 17 espetáculos: "A entrevista", de Bruno Levinson e Daniel Herz.; "Cartão de embarque", de Bruno Levinson e Daniel Herz; "Sonhos de uma noite de inverno ou Julliett's birthday", cenas de William Shakespeare; "Romeu e Isolda", criação coletiva da Companhia Atores de Laura; "Decote", criação coletiva da Companhia Atores de Laura; "O Julgamento", adaptação de Daniel Herz de "A visita da velha senhora", de Friedrich Dürrenmatt.; "A casa bem assombrada", de Susanna Kruger; "O mundo não me quis", drama de A. Peres Filho; "O Auto da Índia, ou Arabutã", criação coletiva da Companhia Atores de Laura; "As rosas de nossa senhora", de Celestino Silva; "A Flauta Mágica", de Celso Lemos e Antônio Guimarães; "As artimanhas de Scapino", de Molière; "O conto do inverno", de William Shakespeare; "N. I. S. E.", criação coletiva da Companhia Atores de Laura; "Ensaio de mulheres", de Jean Anouilh; "Adultério", criação coletiva da Companhia Atores de Laura e "O Filho eterno", adaptação de Bruno Lara Resende do livro de Cristovão Tezza. Entre prêmios e indicações, Daniel Herz, recebeu sua primeira indicação para o Prêmio MINC Troféu Mambembe de melhor ator pelo espetáculo João e Maria, em 1988; e logo depois uma seqüência de bons resultados permeou a trajetória do artista.

técnicas de teatro mais tradicionais assim. É... Tem a questão da agilidade de pensamento também assim, a partir dessa coisa de você se aceitar, aceitar o outro a tendência é que o seu pensamento também fique mais livre e que você fique mais, tenha uma fluência maior no pensamento, nas suas reações assim, mas tenha essa coisa do, da atenção pra todos os lados, pra todas as informações, né? Uma memória ativada e, é... liberada assim e isso eu acho que é uma coisa assim muito legal.

Arejada, me faltou essa palavra no último áudio, uma, uma memória arejada, é... Uma, uma presença arejada, né? Arejada, né? No sentido de espaços, relaxada... Cara o fato também na prática quando eu fiz assim as aulas de Impro, fiz o curso durante, sei lá, seis meses ou um ano com o Messias e mais alguns meses com o Zé Guilherme, depois fui fazendo aqueles cursos mais livres e aí sei lá com Amém¹³², fiz com um, esses cursos livres que pintam por aqui de vez em quando, tem um mexicano, acho que é José¹³³ alguma coisa, né? Que é bem legal. Eu fiz com um argentino o Savignone¹³⁴, fiz lá em São Paulo, esse cara ele trabalha com Impro, mas ele trabalha mais com máscara e ele trabalha muito com a consciência corporal, assim, aí ele mistura ioga, muito pouco jogo, jogos de cenas rápidos e o cara trabalha muito com detalhes assim, sutilezas, ritmos, dinâmicas, acho que tem uma coisa do Lecoq¹³⁵ também de qualidade de movimento, enfim é muito bacana no universo mais nosso do teatro do ator mesmo, né? As possibilidades de interface da Impro com formações mais complexas e mais profundas assim, né? Porque tem muitas, né? Têm muitas assim de você buscar um aprofundamento, um refinamento da técnica, enfim, mas aí agora, aí assim o que eu ia dizer agora é que quando eu comecei a fazer já no primeiríssimo momento, né? Tanto lá do Messias e depois dos jogos com a galera lá do, do Dinho, é, isso abriu assim as possibilidades dos meus jogos enormemente, enormemente, porque da formação que eu tinha com Daniel Herz, da Unirio e os jogos que eu ia improvisando também da Viola Spolin, eu tinha ali uma bagagem bacana, mas a Impro ampliou imensamente, é, o meu arsenal de jogos para fazer com as crianças e adolescentes e depois com os adultos também dos meus cursos livres, né? É, e eu fui percebendo que os jogos da Impro tinham assim um impacto

¹³² Rodrigo Amém, improvisador, escritor e professor da Cia de Teatro Contemporâneo.

¹³³ Se refere ao improvisador José Luiz Saldanha do México.

¹³⁴ <http://estudiomarcelosavignone.blogspot.com/> - Marcelo Savignone.

¹³⁵ Jacques Lecoq (15 de dezembro de 1921 - 19 de janeiro de 1999) nasceu em Paris. Ele era mais conhecido por seus métodos de ensino em teatro físico, movimento e mímica, que ensinou na escola que fundou em Paris, conhecida como École internationale do teatro Jacques Lecoq. Ele ensinou lá de 1956 até sua morte por uma hemorragia cerebral em 1999. Jacques Lecoq era conhecido como o único instrutor de movimento notável e pedagogo de teatro com formação profissional em esportes e reabilitação esportiva no século XX

incrível assim, porque eram brincadeiras é, que ativavam a criatividade das pessoas de uma maneira muito direta, é.... E brincava ali com a possibilidade de criar personagens de uma maneira muito assim, é, casual, descompromissada, né? Porque, às vezes você faz vinte personagens em uma, uma sessão de, de jogos de Impro, né? Isso eu acho um tesão assim, sabe? Você poder passar por tantos personagens ou por tantos universos assim de brincadeiras, assim, né? Com as crianças, com os adolescentes, eles piram assim, né? E a Impro tem uma coisa do desafio do jogo, né? Do teatro esporte assim. Que.... As pessoas piram também, né? Ter um desafio assim do pensamento rápido, das respostas rápidas, das respostas criativas, da surpresa, é, do improvável, né? Do non sense, do despertar do cômico assim através do absurdo das respostas, da mistura de muitos universos, né? Ao mesmo tempo. Isso tudo é muito extremamente divertido e acho que é muito catártico também, é... E as crianças e os adolescentes piram com isso, né? Você trazer uma dinâmica tão viva assim, né? É, pra brincadeira do teatro acho que os alunos curtem muito, curtem muito e eu vario muito assim esses jogos de Impro com uns jogos mais de consciência corporal, umas coisas assim um pouco mais aprofundadas e acho que dá um resultado assim muito bom e acho que esses outros tipos de jogos mais aprofundados de consciência, ou de aprofundar algumas histórias, aprofundar é.... Algumas dinâmicas de grupo assim, às vezes a galera mais novinha não tem muita paciência, né? Então intercalar é os jogos mais assim aprofundados e os jogos de Impro que têm respostas mais diretas e rápidas assim é uma coisa que eu faço muito e acho que é bem legal. Dá muito certo.

É... Bom, mais um ponto que me ocorre agora falar é que ao mesmo tempo que a galera novinha se amarra nesses jogos de Impro, eles amam fazer, se divertem muito com todos os jogos, todos, todos, de entrevista, é... de celebridade e de jogo só de perguntas, aliás todos os jogos de desafio eles gostam muito, né? É, até os jogos que tendem de ser de long form assim, né? De ir criando histórias mais longas também e aprofundando um pouco nas histórias isso também, em geral, dá muito pano pra manga, né? Que parece que é pra onde os jogos de Impro caminham quando você quer aprofundar a linguagem, assim, né? Fazer histórias mais longas, mais aprofundadas e além das brincadeiras de respostas rápidas assim, mas uma coisa que me chama atenção que a galera novinha que por mais que curta fazer os jogos todos eles não acreditam muito na possibilidade de transformar isso num espetáculo o que é o objetivo na verdade, né? É, eu já fiz uma vez, acho que foi uma coisa bem inédita, não sei se você já viu isso ou já ouviu falar com a galera próxima assim, mas eu

fiz uma apresentação de Impro com uma galera muito novinha de uns 8 anos assim. 8,9 acho que eram bem novinhos mesmo, deu certo, foi bacana porque, é parecido com o que a plateia de um espetáculo de improvisação espera, não são respostas geniais necessariamente, mas são respostas rápidas e às vezes até absurdas assim e é isso que diverte e funcionou muito mais de galera novinha assim, né? A expectativa e as respostas que apareciam dos jogos com os moleques novinhos assim, é... expectativa baixa e as surpresas eram enormes assim, né? Mas em geral, é, crianças e adolescentes não acreditam que isso realmente possa dar um espetáculo,é, ou pelo menos não consegui ainda também fazê-los confiarem que conseguiriam chegar bons resultados, principalmente os adolescentes assim, que aí já vem uma, uma autocrítica, uma autocensura muito grande e também porque se por um lado as brincadeiras são muito acessíveis e o jogo da Impro é muito gostoso e divertido, é.... Na verdade, quando você não tem texto, quando você não tem histórias prontas pra contar, uma dramaturgia pronta e trabalhada, talvez você tenha, talvez você não tenha que ensaiar um texto, mas você tenha que treinar; talvez muito mais até, né? Pra conseguir improvisar com qualidade e chegar em bons resultados assim talvez o treino tenha que ser muito maior e aí realmente talvez a galera mais nova não tenha esse fôlego pra treinar tanto e se sentir, é, segura, confiante pra apresentar espetáculos assim.

Bom, falei pra cacete, espero que esses áudios todos aí, é... Possam render alguma coisa, que você consiga pegar trechos aí pra pesquisa ou ajudem a refletir questões e tal, até abrir novas questões também. É... Bom, o último ponto que eu queria, eu acho que eu já falei alguma coisa, mas só reforçando, acho que no ambiente escolar seria muito legal que a técnica da Impro pudesse ser assim usada como um elemento mais agregador até como você falou na pergunta, né? Porque as aulas, em geral, são muito individualizadas, né? Muito assim sem vínculo, né? Mesmo os trabalhos em grupo que os alunos fazem, né? Em geral, são muito fechados e muito racionais e intelectuais, né? É, a grande maioria das matérias convencionais da escola são muito pesadas intelectualmente falando, né? Tem pouco corpo, quando tem corpo é educação física, né? Aí tem um pouco de música, um pouco de teatro, mas são matérias que nem são obrigatórias em geral, não cai no vestibular, então é uma grande minoria que realmente valoriza isso e fica tudo muito desconectado, né? Mas eu acho que a Impro e o teatro em geral conseguem muito agregar, né? O aspecto intelectual e o aspecto corporal, sobretudo a Impro mesmo, né? Como não tem cenário, não tem figurino, o corpo vai gritando, vai gritando, vai sendo chamado pra participar mais assim, né? Então,

acho que realmente na escola pros alunos, em geral, é, seria muito bacana assim que a Impro pudesse se espalhar pelas outras disciplinas, pela vida escolar, é, de uma maneira mais abrangente. Eu tento, eu luto por isso sempre, mas a gente sabe como as escolas são fechadas, né? E vivem dentro dessa ditadura do vestibular e das matérias obrigatórias, convencionais, né? Mais do que obrigatórias, as matérias que caem no vestibular e tal e que, né? São mais valorizadas assim no mercado, digamos assim, mais convencional. Mas eu acho que poderia realmente a Impro dialogar com todas as disciplinas, com as ciências, que conteúdos científicos pudessem tá entrando mais nas aulas de teatro de improvisação e vice-versa, é, acho que a Impro poderia ser muito bom na relação entre professor e coordenador, entre os professores, sabe? No meio docente também. Porque ajuda muito as pessoas a se escutarem e se conhecerem, se integrarem, é compartilharem ideias, se sentirem mais à vontade, se sentirem mais confiantes, é, se expressarem melhor, né? Acho que tem um caminho enorme da Impro na escola que é o foco da tua pesquisa, né? Que podem passar por vários níveis e alçadas assim, desde o aluno propriamente, em relação com outras disciplinas, da relação aluno-professor, professor-coordenador, é acho que toda a escola poderia ter, isso é uma coisa que eu já pensei lá no Liessin¹³⁶, mas não foi muito adiante, que poderia ter um grupo de Impro formado pelos professores, sabe? Que poderia ter um grupo de Impro de alunos, de professores, é... Que, sabe um grupo treinado desse quando faz uma apresentação interna dentro de uma comunidade escolar assim pode ser altamente catártico e maravilhoso. As temáticas da escola serem trabalhadas dentro de um espetáculo com sugestões de uma plateia e com pessoas que fazem parte do próprio, é, corpo ali de funcionários da escola, né? Não um grupo de Impro que vem de fora e faça aquilo, mas com pessoas que são ali daquele meio, né? Principalmente a galera ligada ao teatro, à arte mesmo e que possam processar e, e refletir sobre as questões aí, é da escola, daquela comunidade, daqueles indivíduos, enfim...”.

¹³⁶Colégio Liessin, Rio de Janeiro.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, EDUARDO KATZ, CPF 084.484.317-23, RG 10598607-9, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso do meu depoimento e/ou imagem, declaro por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) por **Amanda Xavier Leal Alves da Costa Sardinha, CPF 052.599.017-89** referente à dissertação do Mestrado Profissional em Ensino do Teatro intitulada “**POR UMA PEDAGOGIA DA IMPROVISACÃO: OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE KEITH JOHNSTONE NO CONTEXTO DA SALA DE AULA.**” e desenvolvida pela entrevistadora já citada anteriormente na **UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada pelo **Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva**, a quem poderei contatar a qualquer momento que julgar necessário através do e-mail adilsonflor@gmail.com.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar com o sucesso da pesquisa e libero a utilização dos depoimentos e fotos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides, e transparências) e a citação do meu nome nos meios de divulgação científica supracitados, em favor da pesquisadora e autora da dissertação.

Rio de Janeiro, 4 de abril de 2020.



Entrevistado

JULIANA CASTRO

Ilustração dos jogos e brincadeiras

Autorização de uso de imagem concedida em 02 de fevereiro de 2020.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Juliana de Castro Costa, CPF 114485007-02
RG 215100959, depois de conhecer e entender os objetivos,
procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da
necessidade do uso do meu depoimento e/ou imagem, declaro por meio deste termo, que
concordei em ser entrevistado(a) por **Amanda Xavier Leal Alves da Costa Sardinha, CPF**
052.599.017-89 referente à dissertação do Mestrado Profissional em Ensino do Teatro
intitulada **"POR UMA PEDAGOGIA DA IMPROVISACÃO: OS PROCESSOS DE**
CRIAÇÃO DE KEITH JOHNSTONE NO CONTEXTO DA SALA DE AULA." e
desenvolvida pela entrevistadora já citada anteriormente na **UNIVERSIDADE FEDERAL**
DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa
é orientada pelo **Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva**, a quem poderei contatar a qualquer
momento que julgar necessário através do e-mail adilsonflor@gmail.com.
Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo
financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar com o sucesso da
pesquisa e libero a utilização dos depoimentos e fotos para fins científicos e de estudos (livros,
artigos, slides, e transparências) e a citação do meu nome nos meios de divulgação científica
supracitados, em favor da pesquisadora e autora da dissertação.

Rio de Janeiro, 02 de fevereiro de 2020.

Juliana de C. Costa

Entrevistado

PEDRO FIGUEIREDO

Uso do grito de guerra dos “Improvinsanos” e fotos da Spontanea Impro

Autorização de uso de imagem concedida em 14 de maio de 2020.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Pedro Ribeiro de Figueiredo, CPF 083.336.067-17, RG 10331581-8 – Detran RJ, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso do meu depoimento e/ou imagem, declaro por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) por **Amanda Xavier Leal Alves da Costa Sardinha, CPF 052.599.017-89** referente à dissertação do Mestrado Profissional em Ensino do Teatro intitulada “**POR UMA PEDAGOGIA DA IMPROVISAÇÃO: OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE KEITH JOHNSTONE NO CONTEXTO DA SALA DE AULA.**” e desenvolvida pela entrevistadora já citada anteriormente na **UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada pelo **Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva**, a quem poderei contatar a qualquer momento que julgar necessário através do e-mail adilsonflor@gmail.com.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar com o sucesso da pesquisa e libero a utilização dos depoimentos e fotos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides, e transparências) e a citação do meu nome nos meios de divulgação científica supracitados, em favor da pesquisadora e autora da dissertação.

Rio de Janeiro, 14 maio de 2020.



Pedro Ribeiro de Figueiredo

